

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS - UFGD
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS- FACALE
FACULDADE DE ARTES CÊNICAS

Carolina Nogueira Queder

O CORPO VIVO É UM CORPO QUE QUEIMA
a dilatação de Eugenio Barba como potencialidade para o ator

Orientação: Prof^a. Dr.^a Ariane Guerra Barros

Dourados/MS
2021

CAROLINA NOGUEIRA QUEDER

O CORPO VIVO É UM CORPO QUE QUEIMA
a dilatação de Eugenio Barba como potencialidade para o ator

Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Cênicas, como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas, pela Faculdade de Artes, Comunicações e Letras da Universidade Federal da Grande Dourado.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ariane Guerra Barros

Dourados/MS
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

Q3c Queder, Carolina Nogueira

O corpo vivo é um corpo que queima : a dilatação de Eugenio Barba como potencialidade para o ator [recurso eletrônico] / Carolina Nogueira Queder. -- 2021.
Arquivo em formato pdf.

Orientadora: Ariane Guerra Barros.

TCC (Graduação em Artes Cênicas)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2021.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Dilatação. 2. Antropologia Teatral. 3. Eugenio Barba. I. Barros, Ariane Guerra. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO/
MONOGRAFIA

Aos cinco do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e um, na plataforma remota *Google Meet* (devido ao contexto de pandemia mundial instaurado desde 2020 pelo Coronavírus), às 14 horas, através do link <meet.google.com/xgc-hbth-uqb>, realizou-se a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso/Monografia intitulado **O Corpo Vivo é um Corpo que Queima: a dilatação de Eugenio Barba como potencialidade para o ator**, da acadêmica **Carolina Nogueira Queder**.

A Banca Examinadora foi constituída pelos Professores: **Ariane Guerra Barros (orientadora)**, **Carla Cristina Oliveira de Ávila** e **Karla Fernanda Ribeiro Neves**, e presidida pela orientadora da acadêmica.

A Presidente, após declarar aberta a sessão, deu a palavra à aluna, que fez a exposição oral do trabalho em avaliação. A seguir a palavra foi dada às avaliadoras que arguiram a aluna. Concluídas as arguições, os membros da Banca, em sessão secreta, julgaram o trabalho, tendo-se obtido o seguinte resultado: a acadêmica foi **APROVADA** com média **9,5 (nove vírgula cinco)**.

E para constar, eu, Ariane Guerra Barros, Presidente da Banca Examinadora, redigi esta Ata que vai assinada por mim e pelos demais membros.

Dourados, 05 de novembro de 2021.

Ariane Guerra Barros

Professor(a) orientador(a) – Ariane Guerra Barros

Carla Cristina Oliveira de Ávila

Avaliador 1 – Carla Cristina Oliveira de Ávila

Karla Fernanda Ribeiro Neves

Carolina Nogueira Queder

Discente – Carolina Nogueira Queder

À minha família, amigos e a todos aqueles que me inspiram, em especial, à Adriane Queder, Fernanda Queder, Vanusa Nogueira, Esau Nogueira, Clarice Cardoso, Sinesia Lima, Marcos Martins.

Em memória de José Abrão Nogueira Queder

Agradecimentos

Agradeço à Deus por seu amor para comigo, sua fidelidade, bondade e presença constante. Sou grata a Ele e o louvo por aqui estar e por ter me capacitado ao longo de meu trajeto acadêmico, desde a infância até a fase adulta. Agradeço-Lhe por se revelar nos pequenos ocorridos e cuidar de mim e ser meu refúgio e fortaleza.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Ariane Barros Guerra que segurou minha mão quando tudo parecia perdido, quando senti medo e insegurança e eu não encontrava mais o caminho de volta à essência da pesquisa. Obrigada, Ariane, pelo companheirismo, zelo, excelência, apontamentos necessários e por contribuir com meu crescimento pessoal, acadêmico, artístico e profissional. Ela viu qualidade onde eu sequer via interesse. Curiosamente, a Prof.^a Ariane foi a primeira pessoa, ainda no primeiro semestre da Faculdade de Artes Cênicas, a sugerir-me a leitura de A Canoa de Papel, obra de Eugenio Barba, a qual foi companheira constante na elaboração deste trabalho. É curioso nos encontrarmos aqui, na porta de saída do NAC, digo isto simbolicamente, há dois anos não o vejo, mas é como se nunca tivéssemos nos separado.

À minha família amada e querida. Agradeço pela compreensão, paciência e acolhimento. Obrigada por me inspirarem e permitirem que eu floresça em nosso meio. Em especial, saúdo a minha mãe que não somente gerou-me, mas se fez presente nos momentos mais turbulentos e, à sua maneira, foi meu auxílio. Admiro-te e amo-te. A conclusão deste curso superior é uma vitória que contigo compartilho. Obrigada.

À minha irmã Fernanda, por me amar e cuidar, pela troca, sabedoria, preocupação... pela amizade.

À minha avó Vanusa, que nunca perdeu uma só apresentação minha, desde os tempos da escola até os espetáculos na Universidade. Obrigada por contribuir para todos os projetos que pedi ajuda, por se preocupar, por estar comigo nos momentos de alegria, por sempre torcer a meu favor e fazer o possível para me proporcionar bem-estar e felicidade.

Ao meu avô Esau, que sempre foi um pai, que se preocupou, que cuidou, que nunca negou uma carona e sempre esteve contente com minhas conquistas.

À Clarice, ou melhor, tia Ca, por me amar e cuidar, por preparar o café quente e cheiroso pela manhã e servir chipa, pão de queijo e lanchinhos enquanto eu escrevia este e muitos outros trabalhos - sempre fez-me feliz -, por contribuir nos meus projetos e estar em minha vida. Agradeço a dedicação, o afeto e o amor.

À Sinesia, que cuidou de mim.

Ao meu padrasto Marcos, por se preocupar e participar de minha vida.

À amiga de coração e irmã de alma, Tayná Campos, que trilhou ao meu lado cada batalha em classe e muitas fora dela, com quem compartilhei carona, espera pelo ônibus, o lanche nos ensaios de sábado. Compartilhar o palco com você foi uma honra e tê-la como amiga, um privilégio. Pela consideração, apoio e amor, obrigada.

Aos amigos do curso de Direito, Dayane Moreno, Nathália Eloi, Larissa Fernandes, Maria Luiza Azambuja, Vitor Rasslan, Pedro Henrique Pinheiro Vargas e Flávia Chagas. Queridos amigos, obrigada por caminharem comigo.

Aos amigos que a arte me presenteou, em especial, Adriano Paes, aquele que me animava quando eu não sentia propósito, que por sua paixão pela arte, me fez amar ainda mais meu ofício. Agradeço pela troca.

Ao amigo Pedro Lima, por ter me convidado para participar de seu Trabalho de Conclusão de Curso, oportunidade de construção do espetáculo MAC (2019).

À querida Cristiane Almeida (Criis Almeida), que conosco participou de MAC.

Agradeço ainda, aos companheiros da Academia, principalmente a Prof.^a Dr.^a Maria Regina Tocchetto de Oliveira que foi minha orientadora no PIVIC, projeto este que foi o início da discussão ora aprofundada, bem como o Prof. Me. Michel Mauch, que além de professor e amigo, foi o diretor do espetáculo MAC. Querido Michel, talvez você não saiba o impacto que trabalhar com você foi em minha vida artística, alterando minha perspectiva quanto ao fazer teatral. Reconheci minha força e consegui expressar meu potencial enquanto pessoa e artista. Obrigada pela sensibilidade, firmeza e contribuição à minha carreira.

A todos os professores do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados.

Ao Curso de Artes Cênicas, sobretudo, por sua contribuição à sociedade douradense e à produção artística regional.

À toda equipe do Núcleo de Artes Cênicas da UFGD.

À FACALE.

À Universidade Federal da Grande Dourados.

Findo os de carne, este trabalho é dedicado àquele que não pôde me ver no palco, nem vestindo a beca, mas é minha grande inspiração e a admiração que tenho a ele foi um motor de ânimo e vigor.

A meu pai, José Abrão (*in memoriam*), por tudo que gravou na história e por mais do que a herança, ao legado que me deixou. Você faz parte desta conquista, assim como de tantas outras, porque mesmo distante do mundo físico, o seu amor me alcança.

RESUMO

A presente pesquisa de conclusão de curso tem como objeto de estudo a noção de dilatação corporal em paralelo à reflexão e discussão de sua incidência em uma cena do espetáculo MAC. Para a realização da pesquisa foi necessário a revisão literária da obra de Eugenio Barba, em especial o que tange a sua investigação acerca da Antropologia Teatral. Inicialmente, o trabalho discorre da denominação de Antropologia Teatral e sua origem, para, posteriormente, aprofundar-se no conceito e aplicação da dilatação corporal na vivência artística da discente, o que leva-nos a verificar quais são as possíveis contribuições de um corpo-mente dilatado para o ator. A dilatação pode ser vista como um modo de trabalho que contribui para a representação orgânica e um elo para a presença cênica ou *bios* cênico do ator. A intenção desta pesquisa é refletir e debater a dilatação corporal desde seu nível mais superficial, sua conceitualização e aplicação na teoria de Eugenio Barba, visando compreender quais as possíveis contribuições do corpo-mente dilatado ao ator em situação de representação organizada.

Palavras-chaves: Dilatação. Antropologia Teatral. Eugenio Barba.

ABSTRACT

The present end-of-course research has as object of study the notion of corporal dilatation in parallel to the reflection and discussion of its incidence in a scene from the spectacle MAC. In order to carry out this research, it was necessary to review Eugenio Barba's work, especially his research on Theatrical Anthropology. Initially, the work discusses the denomination of Theatrical Anthropology and its origin, to, later, deepen in the concept and application of the corporal dilation in the artistic experience of the student, which leads us to verify which are the possible contributions of a dilated body-mind for the actor. Dilation can be seen as a way of working that contributes to the organic representation and a link to the actor's scenic presence or scenic *bios*. The intention of this research is to reflect and debate the corporal dilation since its most superficial level, its conceptualization and application in Eugenio Barba's theory, aiming to understand which are the possible contributions of the dilated body-mind to the actor in a situation of organized representation.

Key-words: Dilation. Theatrical Anthropology. Eugenio Barba.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1 UMA CANOA EM UM RIO DE CORREDEIRAS	17
1.1 EUGENIO BARBA E A DINÂMICA DO COMPORTAMENTO COTIDIANO E EXTRACOTIDIANO	17
1.2 AFINAL, DE QUE TRATA A ANTROPOLOGIA TEATRAL.....	24
1.3 O TREINAMENTO E ALGUNS PRINCÍPIOS	27
2 A QUALIDADE DO FOGO É SEU PODER DE QUEIMA	35
2.1 PEGO A CAIXA DE FÓSFOROS: A DILATAÇÃO CORPORAL	35
2.2 O FOGO IGNORA OS GRITOS SONOROS DAQUILO QUE QUEIMA: A MENTE DILATADA.....	39
3 ISSO VIROU UM FOGARÉU: A ATRIZ EM CENA	45
3.1 O ESPETÁCULO MAC E SEU IMPACTO NA PERCEPÇÃO DO CORPO DA ATRIZ	45
3.2 MAGDA: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM	47
3.3 EU TE CONTO UM SEGREDO: O CORPO NEGADO	50
3.4 NA CORDA BAMBÁ: O DESEQUILÍBRIO PARA O ATOR	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUEIMANDO É QUE ME REFAÇO	60
REFERÊNCIAS	62

O teatro me permite não pertencer a nenhum lugar, não estar ancorado a uma só perspectiva e permanecer em transição.

(BARBA, E. *A Canoa de Papel*, 2012, p. 21)

INTRODUÇÃO

Este presente trabalho de conclusão de curso é o carimbo sobre minha graduação¹ que atinge sua rota final no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD. Neste período de aprendizagem, meu trajeto artístico fundiu-se à descobertas pessoais e acadêmicas. Entendi-me artista. E do modo mais singelo possível, redijo este trabalho, fruto de muita pesquisa e dedicação, mas semelhante a tudo na vida, é por pequenas portas entreabertas que o conhecimento constrói ninho.

Assim ocorreu, quando durante a construção de um espetáculo teatral desta mesma instituição de ensino, intitulado MAC, em 2019, com direção do Prof. Me. Michel Mauch, deparei-me com a desafiadora tarefa de comunicação do ator². Em busca de respostas, tornei-me mais perceptiva e analítica à condução do ator e atriz em momentos de preparação e quando da representação em cena. Inicialmente, buscava essas respostas dentro de mim nos ensaios para este espetáculo e simultaneamente nas aulas práticas das quais participei.

Ao final do ano de 2019, estava inquieta e sem resposta alguma. Felizmente, no mês de dezembro deste mesmo ano fui agraciada com a residência artística “O voo e suas raízes: o pensar através de ações XII”, ministrada pelo diretor teatral Eugenio Barba e a atriz Julia Varley, os quais vieram a ser minhas inspirações de pesquisa. O evento ocorreu na cidade de Brasília/BR e perdurou entre os dias 5 a 9 de dezembro de 2019. Por longas oito horas diárias, fui observadora do trabalho contínuo do fundador e diretor da companhia dinamarquesa de teatro Odin Teatret e de sua atriz de longa data. Juntos, Eugenio e Julia não foram suficientes para colocar um ponto final em minha discussão interna. Eles, pelo contrário, não ofereceram respostas conclusivas, fazendo meu caderno de anotações transformar-se em uma ferramenta labiríntica. Eu caminhava dentro deste labirinto, sem rumo, sem ter ideia se haveria alguma saída.

Retornei à Dourados/MS confusa, mas instigada. Esperava concluir minha investigação acerca da presença cênica e do princípio elementar da dilatação corporal sob os postulados pela Antropologia Teatral, objeto de pesquisa de Eugenio Barba em sua companhia de teatro. Mas nada disso ocorreu. A cada leitura, a cada conversa, eu me distanciava de uma conclusão certa.

¹ Nesta monografia passeamos pela primeira pessoa do singular e do plural, bem como a terceira pessoa, para exemplificarmos processos e experiências próprios, sem preocupações com a dinâmica que se refere à conjugação verbal.

² Informamos que neste trabalho optamos por usar o termo “ator”, no masculino, por seguir as normas vigentes da língua portuguesa, sem contudo desconsiderar a atriz e o/a performer.

Dentre os meses de agosto do ano pandêmico de 2020 a agosto de 2021, fui pesquisadora voluntária no Programa Voluntário de Iniciação Científica - PIVIC-FC, ofertado pela UFGD. Com a orientação da Prof^a Dr^a Maria Regina Tocchetto de Oliveira, debruçei-me nos ensinamentos do pedagogo Arthur Lessac em paralelo à pesquisa de Eugenio Barba, visando maior compreensão acerca da presença cênica. Nosso trabalho intitulado “Estudos da Presença Cênica nas diferentes abordagens de Eugenio Barba e Arthur Lessac” resultou na apresentação do mesmo no IX Congresso da ABRACE, promovido pelo Programa de Graduação em Artes da Cena da Universidade de Campinas - Unicamp, e no ENEPE 2021 promovido por minha *alma mater*, UFGD. A elaboração desta pesquisa está intrinsecamente ligada à escrita do presente trabalho conclusivo, visto que foi no estado entre leituras das obras de Eugenio Barba que me direcionei a investigação do termo por ele cunhado, a saber, a dilatação corporal. A partir disto, ainda na Iniciação Científica, a dilatação corporal foi perscrutada em direção à sua contribuição ao *bios* cênico, isto é, à presença do ator, de acordo com a nomenclatura utilizada por Eugenio Barba em sua obra. Em nossa conclusão, não foi possível um consenso, visto ser a presença cênica uma “constante mutação” (BARBA, 2012). E isto é ótimo! É excelente a ausência de consenso. A divergência no campo artístico contribui para a propagação de trocas de ideias, de pensamentos e até mesmo de achismos, que não possuem, necessariamente, um caráter negativo. A pesquisa no ramo das artes cênicas está intimamente ligada a quem a faz. Já antecipo, busquei dentro de mim cada palavra, certamente embasada na teoria, mas para chegar até aqui, foi preciso sentir. E sobre isto dialogaremos. Sobretudo, o objetivo desta pesquisa é apresentar a Antropologia Teatral, com foco na Dilatação Corporal elaborada por Eugenio Barba. Para tal, é necessário voltar-se à contribuição de demais pesquisadores, como Renato Ferracini e Julia Varley.

Importante salientar que não há uma chave mestra que possibilite desobstruir todos os percalços do fazer teatral. A perspectiva verificada e debruçada nesta pesquisa é apenas uma das múltiplas variantes da teoria e prática do teatro. A que se demonstrar que os corpos são múltiplos e somam-se às experiências vivenciadas por cada indivíduo, como pondera Márcia Strazzacappa (2017), de modo que os princípios da Antropologia Teatral e o aproveitamento dos postulados do diretor italiano quanto à dilatação corporal são meras sugestões de uso e reflexão.

Após a análise dos princípios da Antropologia Teatral -, objeto de estudo de Eugenio Barba, diretor e pesquisador teatral - no Programa de Iniciação Científica Voluntário, oferecido pela Universidade Federal da Grande Dourados, teve a autora a possibilidade de debruçar-se sobre a obra do mencionado autor. Em especial, quanto à dilatação corporal e a

mente dilatada. Também, o desejo de direcionar-se à pesquisa da temática foi nutrido em aulas da Universidade, bem como em montagens de espetáculos, nos quais a presença cênica tornou-se um ponto de reflexão constante. Com a oportunidade de participar da residência artística, *A arte secreta do ator*, em Brasília (2019), no qual teve a aluna contato direto com Eugenio Barba e Julia Varley, claro ficou a necessidade de trabalhar no ator o corpo e a mente dilatada.

Intenta-se a investigação da proposta de dilatação corporal, simultaneamente aos demais princípios de trabalho do pesquisador, teórico e diretor teatral Eugenio Barba. A metodologia aplicada nesta pesquisa de monografia dar-se-á, fundamentalmente, por meio de embasamento teórico, aliado à prática da análise de uma cena realizada pela autora, a ser discutida em capítulos finais.

No primeiro capítulo deste trabalho de conclusão de curso, apresento a origem do marco teórico, Eugenio Barba, sua criação italiana e a desafiadora passagem migratória pelos territórios europeus, desembocando na criação da ISTA - a ser posteriormente apresentada - e a elaboração da Antropologia Teatral, em conjunto a seus atores do Odin Teatret. Ainda, introduzo os principais objetivos de estudo da Antropologia Teatral e sua incidência na dilatação corporal e da mente dilatada do ator, por meio da distinção dos comportamentos cotidiano e extracotidiano. Por fim, o treinamento é um ponto de contraste na obra, pois não é voltado à análise única do treinamento dos atores do Odin Teatret, mas sim o que Eugenio Barba e Julia Varley entendem como treinar o corpo e a mente do ator.

Inspirada no poema de Ocean Vuong, trago para o trabalho a ideia do corpo do ator em chamas. Um incêndio controlado pela capacidade de consciência do artista. Partimos, então, pelas cascatas da dilatação corporal e o conceito de mente dilatada, buscando compreender muito além de sua conceituação, focados na contribuição dos mesmos à qualidade de presença, consciência e trabalho do ator em situação de representação do espetáculo.

No capítulo conclusivo, relembro minha atuação no espetáculo MAC (2019), analisando o comportamento da atriz na interpretação da personagem Magda. Aqui podemos observar alguns princípios de Eugenio Barba e da Antropologia Teatral, com foco na dilatação, no corpo e nos monólogos interiores da atriz.

Pois bem, é hora de irmos.

Primeiro sinal.

Segundo sinal.

Terceiro sinal.

O resto você já sabe.



Desenho de Carolina Queder (2019)

**UMA CANOA EM UM RIO DE
CORREDEIRAS**

1 UMA CANOA EM UM RIO DE CORREDEIRAS

1.1 EUGENIO BARBA E A DINÂMICA DO COMPORTAMENTO COTIDIANO E EXTRACOTIDIANO

Eugenio Barba tem como berço a Itália, nascido em 1936, fundador e diretor do Odin Teatret, companhia teatral com sede na Dinamarca. Estudou e trabalhou com o mestre Jerzy Grotowski (1933-1999), em Opole, na Polônia, durante os anos de 1961 a 1964. Também, Barba é fundador da ISTA - *International School of Theatre Anthropology*, cujo objetivo de pesquisa é compreender aquilo que chama de princípios extracotidianos do corpo e sua aplicação no trabalho criativo do ator-dançarino, na acepção ampliada do fazer artístico teatral.

Para compreender a chamada dilatação corporal, deve-se entender o trajeto trilhado por Eugenio Barba em seus estudos que estruturam a Antropologia Teatral. Na gênese de sua obra “A Canoa de Papel: tratado de Antropologia Teatral” (2012), Barba narra a origem de sua inquietação que resultou no presente livro. Inicialmente, pensava se tratar de questões e perguntas infantis e insensatas, tais como: o que é a presença cênica; por que um ator é crível e outro não, ainda que executem a mesma ação; se o talento também é uma técnica; como a imobilidade do ator pode conseguir a atenção do espectador; o que é energia no teatro e se há um trabalho pré-expressivo? (BARBA, 2012).

Motivado por seu amigo Fabrizio Cruciani, Eugenio Barba, compartilha seu ponto de vista após décadas de trabalho com a preparação física de atores e à frente do Odin Teatret e da ISTA - *International School of Theatre Anthropology*.

O autor reconta sua história pessoal, a qual incursiona-se na jornada do artista. Cada cultura, de seu modo particular, estabelece momentos que marcam a transição de uma etapa a outra, como as cerimônias de nascimento, entrada na puberdade e vida adulta. Após atravessar variados momentos que ocorrem naturalmente, conclui-se que cada transição contribui para a formação da consciência que possui na atualidade. Assim, passou a cultura da fé, da corrosão, da rebeldia quando emigrou da Itália à Noruega. Sua figura mediterrânea causava reações dúbias entre os conterrâneos, uns que se aproximavam, outros que buscavam distância. Contudo, a vida de imigrante e estrangeiro fez-lhe oscilar entre ser aceito e rejeitado em bases que veio a chamar de “pré-expressivas”, pois, apesar de nada expressar corporalmente, em situações cotidianas, as demais pessoas reagiam a sua presença, esta que,

para o autor, nada transmitia. (BARBA, 2012). Eugenio Barba exemplifica: ao entrar em um bonde, alguns se aproximavam e lhe davam espaço, outros distanciavam-se. Foram situações como esta que o fizeram estar alerta às atitudes que outros tinham em relação a ele, a sua condição de estrangeiro, que não podia disfarçar, diz advertir-se dos “mínimos impulsos, das reações inconscientes, da “vida”, das tensões mais microscópicas que se carregavam para mim, observador atento, de significados e propósitos” (BARBA, 2012, p. 17).

Sua vida de imigrante forjou os instrumentos para o ofício de diretor de teatro, aquele que, alertamente, escruta, indaga, a ação do ator, visto que sua jornada como estrangeiro em ensinou-lhe a ver, diz: “com esses instrumentos aprendi a ver, a individualizar em que lugar do corpo nasce um impulso, como se move, segundo seu dinamismo e trajetória” (BARBA, 2021, p. 17).

Novamente, uma nova transição foi vivenciada, mas desta vez, algo de histórico acontecia diante de seus olhos: a transição das técnicas e pensamentos teatrais e artísticos. Eugenio Barba estudou de 1961 a 1964 na companhia de Jerzy Grotowski, em Opole, Polônia. Grotowski, juntamente a Constantin Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Decroux e Brecht são os criadores de um teatro de transição. (BARBA, 2012).

Em 1964 Barba deixa Grotowski e funda o Odin Teatret, companhia teatral da qual exerce a função de diretor até o presente. Seu trabalho fez-lhe viajar com frequência aos países orientais. Como espectador europeu, tudo parecia novo ou, ao menos, distante das produções ocidentais. Todavia, uma coincidência singular lhe tocou: “os atores e bailarinos asiáticos atuavam com os joelhos dobrados, exatamente como meus atores do Odin Teatret” (BARBA, 2012, p. 19). Este comportamento cênico comum não estava diretamente relacionado ao espetáculo, mas aos princípios do trabalho dos atores (OLIVEIRA, 2007).

Logo após, em 1979, Barba funda a ISTA. Com sede na cidade de Holstebro, na Dinamarca, a ISTA, é o local de trabalho e de trocas multiculturais de artistas e estudiosos das artes cênicas com foco na Antropologia Teatral. De acordo com o site oficial da escola, a ISTA pesquisa o que chamou de base técnica do artista em uma dimensão transcultural³. Partindo-se de uma abordagem empírica, a ISTA vislumbra a compreensão dos princípios fundamentais que entende como geradores da presença ou vida cênica do artista. Desde 1980, essa instituição de ensino e pesquisa organiza, periodicamente, sessões com temáticas próprias para partilha de estudos, envolvendo diferentes artistas e, geralmente, em caráter internacional e multicultural.

³ Site oficial da ISTA, disponível em <<http://old.odinteatret.dk/research/ista.aspx>>. Acessado em 14 de julho de 2021.

Nos recorrentes seminários e encontros com outros artistas, os quais ocorriam na região de Holstebro, bem como em pequenos povoados, Barba e seus colegas perceberam a presença de comportamentos cênicos comuns aos artistas participantes (OLIVEIRA, 2007). Foi percebido por Eugenio Barba que a presença destes artistas, mesmo fora do contexto de espetáculo, fazia-se interessante, quando de demonstrações meramente técnicas do trabalho (OLIVEIRA, 2007). Narrou o mesmo que nestas oportunidades foram-lhe revelados um dos princípios da Antropologia Teatral, a saber, a alteração do equilíbrio (BARBA, 2012).

Ademais, Barba percebeu que uma alteração do equilíbrio cotidiano, de forma que posturas tais como a postura de base do balé clássico, “parecem gerar no ator uma energia extra, uma vitalidade diferente da que caracteriza a vida cotidiana e que se desenvolve independente da forma estilística a que o artista pertença” (OLIVEIRA, 2007, p. 29). A partir disto, Barba e seus colaboradores do Odin Teatret e da ISTA passaram a descobrir “o nível biológico do comportamento cênico: o nível da pré-expressividade do ator” (OLIVEIRA, 2007, p. 29), o qual é o campo de investigação da Antropologia Teatral.

Desta forma, o estudioso entende que há dois tipos de energia, ou de comportamento: o cotidiano e o extracotidiano. Tem-se, portanto, que o comportamento cotidiano pode ser entendido como as técnicas influenciadas pelo princípio do menor esforço para a obtenção do resultado máximo, enquanto o comportamento extracotidiano é observado no excesso de energia (BARBA; SAVARESE, 2012). Desta forma, a alteração de um equilíbrio cotidiano é compreendido por Barba como uma alteração extracotidiana, a exemplo da postura do balé, em que posições diferentes das habituais acessam energias também diversas das do dia-a-dia, podendo gerar o que denominamos de presença. A pré-expressividade, nesse sentido, estaria ligada, segundo percepção da autora, às descobertas do uso do comportamento e das técnicas extracotidianas. Assim, é viável melhor compreender a presença ou bios cênico do ator através da Antropologia Teatral, pois:

A antropologia teatral é 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 da vida cotidiana. Essa utilização extracotidiana do corpo é o que se chama de técnica (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 13)

O trabalho corporal compreendido pelo pesquisador é o envolvimento da mente em seu estado criativo ativo, em que busca o desligamento dos automatismos, e a expansão de técnicas como as cotidianas que não necessitam de muita reflexão antes de serem executadas

(BARBA, 2012). Os princípios semelhantes em diferentes culturas, identificados por Barba e outros pesquisadores, conduzem a um trabalho contínuo de reduzir a influência do comportamento cotidiano, pautado na economia de forças, e fortalecer o comportamento extracotidiano através do desperdício de energia, isto é, por meio do excesso (BARBA; SAVARESE, 2012).

Um dos aspectos do trabalho de Eugenio Barba pode ser entendido através da diferenciação de dois comportamentos, o cotidiano e o extracotidiano, visto que as técnicas por ele elaboradas implicam a dilatação do comportamento cotidiano. Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. Assim como diversos hábitos são incrustados no modo de agir e postar-se do indivíduo, as técnicas cotidianas são fortemente influenciadas pela cultura da qual precedem.

Enquanto as técnicas cotidianas são influenciadas pelo princípio do menor esforço para obtenção do máximo resultado, ocorre o reverso nas extracotidianas, pois o comportamento extracotidiano está baseado no excesso de energia. As técnicas extracotidianas encontram respaldo no que Barba aduz como desperdício de energia, quando o autor as conceitua como procedimentos físicos baseados na realidade, no entanto, que seguem uma lógica não reconhecida de imediato. Daí o trabalho energético máximo. Certo é que o autor também observa as técnicas extracotidianas através de sua caracterização de “vida” do ator, ainda, “antes mesmo que ela comece a representar ou expressar algo” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 16).

O primeiro passo para descobrir quais podem ser os princípios do *bios* cênico do ator, a sua “vida”, consiste em compreender que às técnicas cotidianas se contrapõem técnicas extracotidianas, que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo. As técnicas cotidianas do corpo são, em geral, caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes, até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo. (BARBA, 2012, p. 29).

Barba pondera que a diferenciação das técnicas cotidianas e extracotidianas não buscam unicamente o trabalho corporal, “há quem acredita que se trate apenas de um “teatro do corpo”, que só use ações físicas, e não mentais” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 53). É, sobretudo, um modo de pensar, “é um movimento que se desnuda” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 53). O trabalho conjunto do corpo e mente objetiva a criação de uma unidade.

Um ator que só usa o que já conhece acaba se fechando dentro de um charco, mesmo sem querer, utilizando sua energia de forma repetitiva, sem desorientá-la ou desviá-la com saltos em cachoeiras e cascatas, ou naquela quietude profunda que precede a fuga imprevista da água capturada por um novo declive (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 53).

A dilatação corporal contribui para a formação de um corpo decidido no momento de representação organizada – indica a disponibilidade para a criação (BARBA; SAVARESE, 2012). Para a Antropologia Teatral, o comportamento do ator quando da representação cênica deve ser diverso daquele da vida cotidiana, ou melhor, dos hábitos corporais já adquiridos e automatizados. As práticas cotidianas são ações não conscientes e recebem a influência da cultura e sociedade na qual o indivíduo está inserido.

Por outro lado, as práticas extracotidianas são explorações das descobertas da potência criadora do corpo e mente, haja vista que Barba não diferencia a atuação destes dois organismos. As chamadas técnicas cotidianas são, para Barba, mais funcionais, presentes em movimentos do dia a dia, como sentar, carregar pesos, assentir. Salienta-se que diferentes culturas possuem técnicas do corpo distintas. A relevância da compreensão da atuação distinta das técnicas cotidianas para as extracotidianas refere-se se tratar do primeiro passo para descobrir os princípios do *bios* cênico do ator, sua “vida”. Portanto, as técnicas cotidianas contrapõem-se às técnicas extracotidianas.

A diferenciação primária delas é encontrada no princípio governante de cada uma. Enquanto as técnicas cotidianas são regidas pelo princípio do menor esforço, o qual objetiva alcançar o rendimento máximo por meio da utilização mínima de energia, as técnicas extracotidianas vislumbram-se baseadas no esbanjamento energético, fala-se, pois, do princípio do uso máximo de energia para o resultado mínimo (BARBA, 2012). Todavia, o desgaste energético não é medidor para explicar a força caracterizadora da vida do ator.

As técnicas cotidianas do corpo tendem à comunicação; as do virtuosismo, a provocar assombro. As técnicas extracotidianas tendem à informação: literalmente *põem-em-forma* o corpo, tornando-o artístico/artificial, porém crível. Nisso consiste a diferença essencial que o separa das técnicas que o transformam no corpo “incrível” do acrobata e do virtuoso (BARBA, 2012, p. 30).

As técnicas extracotidianas são aquelas que Barba entende ter relação com a pré-expressividade, isto é, a vida do ator. Significa que caracterizam a vida do ator em cena antes que esta expresse qualquer ação. Além disso, pode-se pensar sobre a existência de um nível da arte do ator que o faça estar vivo, sem nada representar. Este será o nível operado pelas

técnicas extracotidianas do corpo, ligadas à energia do ator “em estado puro”, o nível pré-expressivo (BARBA, 2012).

Ao trabalhar esses aspectos como técnica e o *bios* cênico, obtendo consciência de si, o ator poderá desenvolver seu próprio dinamismo de performance cênica (BARBA, 2012). A técnica é compreendida pelo italiano como a utilização extracotidiana do corpo-mente. Por sua vez, presença cênica é chamada, por Barba, de *bios* cênico. O autor reflete que a análise transcultural demonstra que as técnicas do ator, sejam elas codificadas, conscientes ou não conscientes, fazem-nos individualizar certos princípios-que-retornam.

Esses princípios, aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”. Desse modo, a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um “antes” lógico, não cronológico. (BARBA, 2012, p. 22)

Nesta passagem o autor fazia referência aos chamados princípios-que-retornam, como o uso dos joelhos flexionados nos atores orientais e ocidentais, o *koshi*, assim, tais princípios quando aplicados ao corpo do ator tornam a energia cotidiana em extracotidiana. Essa qualidade de energia é amplamente utilizada pelo ator, que dilata sua presença, seu *bios* cênico. Diante do exposto, verifica-se que um corpo-mente dilatado está muito mais propenso a atuar com organicidade através do treinamento de comportamentos extracotidianos, embasados no excesso energético. A energia ou gasto energético pode ser observado como a qualidade de vida do ator.

O agir orgânico do ator pode ser entendido de duas formas, uma que significa agir sem obstáculos, como Varley (2010) havia dito, e outra que pode-se encontrar em Burnier (2001). O diretor e pesquisador brasileiro Luís Otávio Burnier é também investigador do trabalho de Eugenio Barba e nele encontrei esta segunda visão sobre a organicidade. Pode-se seguir uma linha para entender, veja: organicidade - órgão - orgânico. Organicidade invoca duas palavras: complexidade e coerência. Assim como o corpo humano é orgânico e seus órgãos seguem um fluxo complexo de interligações, também a ação cênica que se desenvolve em dois planos, segundo expõe Burnier (2001). O primeiro se relaciona à organicidade interna real e viva, o real fluxo de vida da ação, a segundo é a impressão de organicidade. Então, aquela se refere ao real, aquilo que se assemelha à compreensão que se tem da realidade e da vida do ator, enquanto a segunda foi denominada pelo supramencionado autor como artificial

naturalidade. Segundo Burnier, “a organicidade referente à organização interna de uma ação, ou à intenção entre ações, não tem nada que ver com o “natural”, mas com a impressão de natural que a coerência da organização interna de um determinado sistema gera” (2001, p. 53). Portanto, que quer dizer organicidade? O espectador tem a nítida impressão de que o agir do ator em cena é orgânico porque além de crível é traz a impressão de ser natural, à medida que é coerente, isto é, cada ação está no seu devido lugar.

A organicidade está ligada à precisão, agindo sobre o potencial do ser humano e a possibilidade de reproduzir as leis naturais na composição da cena, semelhante ao que Stanislavski postulava (RICHARDS apud BURNIER, 2001). A precisão, por sua vez, pode ser entrecruzada à dilatação das potencialidades do ator e também potencializada em cena por meio da dilatação do corpo e da mente que age em organicidade. Burnier sustenta que o olhar de Barba sobre a precisão é na direção de ser exato e na epistemologia da palavra exatidão procede de exigir, assim a exigência está ligada à generosidade, posto que para Barba generosidade significa ser exigente (BARBA apud BURNIER, 2001).

As tensões que produzem e aprimoram a qualidade de energia do ator, tornando seu corpo teatralmente decidido, ganham vida e potência, “manifestam a “presença” do ator, seu *bios* cênico, atraindo a atenção do espectador antes do surgimento de qualquer expressão corporal” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 13). São essas tensões que Barba denomina nível pré-expressivo, são essas potências prévias que preparam o ator e seu corpo para a cena, fazendo-o presente, vivo e orgânico no palco.

O que Barba entende necessário para ator é que abandone seus automatismos e faça de seu corpo decidido. Sobre isto: "Decidir significa, etimologicamente, cortar. E aí a expressão “estar decidido” assume outra face: como se ela indicasse que a disponibilidade para a criação também está em separar-se das práticas cotidianas" (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 26).

A expressão “estar decidido” é observada por Barba como paradoxal, ainda que presença na gramática teatral de diversos artistas. Concordo, posto que a decisão não parte unicamente do ator e não é completamente externa a ele. Viu onde nos metemos? O diretor italiano aduz que por mais que seja paradoxal a expressão, ela não é ambígua, como fiz parecer acima, mas hermafrodita⁴, porque meras palavras são falhas para explicar aquilo que somente a experiência prática produz. Certamente, um ator sabe quando está decidido, quando seu corpo está decidido. Também o sabe o espectador, que é a criatura para quem não

⁴ O termo “hermafrodita” é trazido nesta monografia por se tratar de termo utilizado por Barba em sua literatura.

conseguimos sustentar uma mentira por muito tempo. Há pouco eu falava sobre expansão, excesso, desperdício e agora digo que a decisão é o ator de selecionar, lançar fora o que não auxilia. Como veremos em Julia Varley, o ato da decisão é aquele que faz o ator executar as ações cênicas necessárias no momento, isto inclui distanciar-se das técnicas cotidianas que baseiam-se na lei do menor esforço. Assim, ao mesmo tempo que o ator rompe com o comportamento cotidiano, lançando-o ao léu, seleciona as ações necessárias para aquele instante presente.

Diante do conteúdo narrado, Barba e Savarese sinalizam o núcleo de energia do ator, aquele que anteriormente foi encontrado nas performances dos atores orientais. É ele a união de pressupostos tais quais: amplificação e ativação das forças que agem sobre o equilíbrio, oposições que geram dinâmica dos movimentos e o conhecimento de omissões necessárias, selecionando elementos essenciais das ações que afastem o ator do corpo cotidiano para originar tensões e potência (BARBA; SAVARESE, 2012).

Poderá cada artista descobrir seu próprio caminho e criar seu jogo particular através das sugestões do diretor italiano e de seu parceiro na escrita, Nicola Savarese. Salienta-se que a pesquisa de Eugenio Barba não busca verdades absolutas, muito menos princípios soberanos e universais, somente “instruções úteis” (BARBA; SAVARESE, 2012). Agora, nossa canoa sai do cais. Está solta em um rio de corredeiras, bambeia, porque há incerteza, mas é a partir de algumas instruções úteis que nos auxiliarão a remar na direção da dilatação corporal, desbravando, um pouco, a Antropologia Teatral através de nossos mergulhos no universo de Eugenio Barba.

1.2 AFINAL, DE QUE TRATA A ANTROPOLOGIA TEATRAL?

A Antropologia Teatral desenvolveu-se gradativamente conforme Eugenio Barba presenciava o trabalho de seus atores, cujo repertório era variado, haja vista o intercâmbio cultural vivenciado por muitos deles no ano de 1978, quando viajaram por três meses para diversas localidades. Barba salienta que os atores adquiriram outros “esqueletos”, ou seja, determinado comportamento cênico, uma particular utilização do corpo, uma técnica específica, que por vezes, retornavam ao “esqueleto” do ator do Odin Teatret. Apesar das diferenças entre um agir e outro, havia princípios semelhantes. A partir disto, Eugenio identificou o “desvestir-se” e “vestir-se” da técnica cotidiana à técnica extracotidiana, e ainda, da técnica pessoal à formalizada, seja asiática, latina ou europeia.

O novo território ao qual foi introduzido era repleto de novidades, de autenticidades e desconhecimento. Era um desbravamento de um novo mundo que conduziu-o à transculturalidade dos princípios-que-retornam, aqueles que veio a elaborar posteriormente.

Eugenio elucida que não é um perito em teatro oriental, nem mesmo utilizou-se das tradições deste para seu bel-prazer, mas que foi por meio do conhecimento das práticas não-europeias que identificou um lugar-comum, “através do conhecimento do trabalho de atores ocidentais - os do Odin Teatret -, pude olhar além da superfície técnica e dos resultados estilísticos de tradições específicas” (BARBA, 2012, p. 21).

Aquilo que Eugenio Barba chamou de Antropologia Teatral foi anteriormente conceituado, mas retoma-se: trata-se do “estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 2012, p. 22). Ainda, o autor adverte no sentido de que o ator deve ser compreendido como ator e bailarino, igualmente o teatro como teatro e dança. Vislumbra-se que quando o ator se encontra em situação de representação organizada, sua presença física e mental não mais se mostra ou é modelada segundo os princípios dirigentes da vida cotidiana.

A Antropologia Teatral diverge das muitas correntes teatrais que narram o trabalho do ator, omitindo a virtude empírica, a ponto de ser esta o caminho a ser seguido, assim, dentro do território empírico há de encontrar diversas especializações disciplinares, de contrastantes técnicas e estéticas do campo da representação. O que faz pensar que há grande saber e descobertas à espera da experimentação pessoal do artista. Salienta-se que a Antropologia Teatral não visa o acúmulo pelo acúmulo do saber, muito menos a fusão ou catalogar as técnicas do ator, mas sim refere-se ao estudo sobre o ator e para o ator, à medida que é uma “ciência pragmática” e, por meio dela, o ator incrementa a liberdade do ator. Novamente, a prática caminha ao lado da teoria.

Antes de adentrarmos na discussão específica desta pesquisa acerca da dilatação corporal e tecer comentários sobre a experiência pessoal da discente, vale ponderar as duas diferentes categorias de atores ao que tange o modo de pensar, segundo a concepção de nosso marco teórico. Este alega que a identificação como “Teatro Oriental” e “Teatro Ocidental”, encontra-se equivocada, sendo a melhor nomenclatura aquela que utiliza o fator da geografia, de forma que trataremos de atores do Pólo Norte e atores do Pólo Sul. Apesar de seu código de ações físicas e vocais ser mutável, suscetível de inovações e evoluções, o ator do Pólo Norte é menos livre, isto porque segue à risca a modelação de seu comportamento cênico segundo regras definidas em um estilo ou gênero codificado. O ator do Pólo Sul não integra um gênero de teatro específico, no qual há regras codificadas ou trabalhadas taxativamente.

Cabe ao ator do Pólo Sul construir suas próprias regras, portanto, é, aparentemente, mais livre. Todavia, Barba cerca o leitor de uma constatação imprevisível. A realidade é que o ator do Pólo Norte é o, verdadeiramente, livre, haja vista o código de comportamento cênico que segue. Há de se falar que a liberdade do ator do Pólo Norte encontra-se limitada ao gênero ao qual pertence, de forma que vê-se em território conhecido e de difícil saída.

Inexistem regras cênicas absolutas, trata-se somente de convenções, e o caráter absolutista seria contraditório. Inicialmente já relatei que em minha pesquisa de Iniciação Científica não foi possível encontrar uma resposta absoluta à problemática da presença cênica. Este também não é o intuito de Eugenio Barba.

No entanto, alguns mestres asiáticos e europeus, como Etienne Decroux, proibiam seus estudantes de terem contato com novas formas espetaculares. Esse procedimento, à vista de Barba, possui uma vantagem a ser destacada: evita a tendência oriunda de relativização das regras que ocasiona a ilusão de que se acumula experiências, tornando sua própria técnica ampliada.

Na atualidade, o ator não encontra-se sozinho na prática teatral, sendo constante o contato com estrangeiros e intercâmbios de conhecimentos. É necessário seguir o caminho até o final, a fim de evitar impressões equivocadas ou mal-entendidos.

[...] O oposto de uma cultura colonizada ou seduzida não é uma cultura que se isola, mas uma cultura que sabe cozinhar do seu modo e comer o que traz ou chega do exterior. Entretanto, os atores e bailarinos [...] servem-se e serviram-se de alguns princípios comuns pertencentes a cada tradição em cada país. Em torno desses princípios, podemos reunir-nos sem perigo de praticar alguma forma de promiscuidade. (BARBA, 2012, p. 28).

Os diferentes fazeres teatrais conduziram o pensamento de Eugenio Barba e seus colaboradores do Odin Teatret e da ISTA à percepção da presença de princípios semelhantes nas diferentes tradições cênicas, os quais são conhecidos por ele como princípios-que-retornam, sendo, também, a primeira tarefa da Antropologia Teatral. Ademais, ao indicar as similaridades entre os princípios de trabalhos dos atores, nota-se a contribuição da Antropologia Teatral ao debruçar-se sobre o estudos destes princípios-que-retornam, pois são úteis tanto aos que participam de tradições codificadas quanto aos que delas não participam, ou seja, tanto aos atores do Pólo Norte quanto aos do Polo Sul.

Em sua obra *A Canoa de Papel* (2012), Eugenio Barba identifica a qualidade de presença dos bons atores do Pólo Norte, que são os bailarinos, mimicos da escola de Decroux, atores do teatro clássico asiático, modelados por suas tradições; presença esta que estimula a

atenção do espectador ainda que realizada fora do contexto do espetáculo, em demonstrações meramente técnicas, “entretanto, existe neles um núcleo de energia, uma irradiação sugestiva e sábia, mesmo que não premeditada, que captura nossos sentidos” (BARBA, 2012, p. 28).

Poder-se-ia pensar em uma “força” do ator, adquirida por anos de experiência e de trabalho, e em um dote técnico particular. Entretanto, a técnica é uma utilização particular do corpo. O nosso corpo é utilizado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. No contexto, a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação, existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana. (BARBA, 2012, p. 29).

Quando pensamos no agir cotidiano do corpo do ator, voltamos ao que Marcel Mauss, primeiro pesquisador a iniciar a noção de “técnicas do corpo”, na década de 1934, compreendia. Para este, as técnicas do corpo são os modos que nos servimos de nosso próprio corpo através das tradições às quais pertencemos (Apud STRAZZACAPPA, 2012). Mauss chegou na conclusão de que todas as singelas ações cotidianas são técnicas adquiridas, estas que seguem os costumes de cada sociedade. Assim, posto a distinção das técnicas do comportamento cotidiano e extracotidiano e seus respectivos usos da energia do ator, é possível entender que o indivíduo segue seu dinamismo particular e, apesar do prévio condicionamento às suas raízes, o ator, em situação de representação organização trabalha em níveis energéticos e utiliza-se de técnicas fundadas no desperdício de energia, fazendo exceder a potência de sua atuação. Assim, a força a qual Barba referia-se acima está relacionada ao uso das práticas extracotidianas do corpo, uma nova maneira de vislumbrar as técnicas adquiridas observadas por Mauss. O abandono da postura cotidiana é lapidado por meio de treinamentos diversos, gerados no núcleo dos ensaios das companhias teatrais ou no estúdio privado do artista. O treinamento - que não é um dogma - possibilita a consciência corporal e mental do ator sobre si mesmo. Seria um olhar aguçado e pormenorizado sobre o trabalho do ator.

1.3. O TREINAMENTO E ALGUNS PRINCÍPIOS

Seguindo a análise transcultural realizada por Eugenio Barba, é possível apontar a presença e individualizar certos princípios-que-retornam no trabalho das técnicas e, portanto, que podem conduzir ao treinamento do ator.

Esses princípios, aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas, as quais tratam-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”. Desse modo, a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Os níveis de organização do espetáculo não devem ser estudados de forma apartado ou individual, somente em possível análise abstrata ou pela via técnica, se assim se pretender.

Para Eugenio Barba, a profissão do ator inicia-se quando da assimilação da bagagem técnica que se personaliza. Por meio do conhecimento - e da consciência - dos princípios governantes do seu *bios* cênico, o ator será possibilitado a algo de suma importância: aprender a aprender. Não somente o ator deve se desafiar a novas descobertas, mas a aprender a aprender, ou reaprender aquilo que já é conhecido, é essencial a todos, pois é a maneira de dominar seu saber e não ser por ele dominado. Esta expressão utilizada por Eugenio Barba “refere-se ao processo de aprendizagem e assimilação de treinamento” (BORZILO, 2012, p. 24). Assim, o treinamento percorrido por Barba sustenta-se no aprofundamento do indivíduo, ator, sobre si mesmo, estando consciente de suas dificuldades e necessidades do corpo.

No Odin Teatret é importante que os atores se comuniquem na mesma linguagem, isto é, sigam treinamentos semelhantes e construam repertórios comuns, compreendidos por todos os envolvidos.

Quando da elaboração de sua pesquisa, a pesquisadora Nathália Borzilo (2012) intentava formular um glossário para os termos mais recorrentes na obra de Barba, e salienta como o mencionado pesquisador italiano registra em seus livros a elaboração de um treinamento particular, o qual veio a aplicar na companhia teatral Odin Teatret. Esses treinamentos físicos e vocais são executados para a construção de processos criativos de suas encenações. Borzilo pondera que o rígido treinamento dos atores do Odin inicia-se com sob a influência de outras culturas que não a europeia, como por exemplo, a indiana, a chinesa, balinesa e outras. Assim, parte-se da assimilação e imitação de treinamentos diversos. Por meio de ISTA e do amadurecimento do grupo, os artistas do Odin passaram a elaborar seu próprio treinamento através de suas individualidades e necessidades.

Vale ressaltar que o termo “treinamento” serve para a posterior explanação da dilatação corporal, prática extracotidiana que deste participa. Posto isto, o treinamento para Barba é um ato de disciplina. Borzilo (2012) afirma que por meio da disciplina e do ritmo de trabalho, o ator estará em imersão total em seus exercícios. Esse momento é adequado para

sentir-se à vontade, cometer erros, equívocos, reiniciar, refazer. Sobretudo, é sobre observar a si mesmo.

Qual seria a relevância deste treinamento? Certo é que por meio dele o ator afina seu instrumento de trabalho: ele mesmo. "O domínio de seu corpo-vocal, a ampliação de seu repertório artístico e o conhecimento que vem de tradições de outras culturas são fundamentais para a formação de um ator autônomo, pesquisador e criador" (BORZILO, 2012, p. 24). O treinamento não deve ser castrador, não viola a espontaneidade e criatividade. Portanto, a liberdade criativa é autoral, deve ser exercitada - a repetição e a disciplina não se opõem à espontaneidade e a vitalidade .

Barba destaca três aspectos diferentes que correspondem a três níveis de organizações dentro do trabalho do ator. Parte do individual ao comum a todos e, por fim, aquele que une atores de tempos e culturas distintas. Segundo Barba, os três aspectos são:

1. A personalidade do ator, sua sensibilidade sua inteligência artística, sua individualidade social, que tornam cada ator único e irrepitível;
2. A particularidade da tradição cênica e do contexto histórico-cultural, por meio dos quais a irrepitível personalidade do ator se manifesta;
3. A utilização do corpo-mente através de técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais, os quais constituem o campo da pré-expressividade, partindo-se do entendimento da Antropologia Teatral. (BARBA, 2012).

A utilização das técnicas extracotidianas por meio dos princípios-que-retornam e sua característica de transculturalidade é o nível do *bios* cênico, neste, chamado por Barba de "nível biológico do teatro" (BARBA, 2012, p. 24), e a partir destes, são fundadas as técnicas e o uso particular da presença cênica e do dinamismo do ator.

A transculturalidade e sua relevância no estudo de Eugenio Barba se revela na seguinte narrativa: "O estudo das práticas espetaculares do passado é essencial. É verdade, a história do teatro não é só a cisterna do antigo, é também a cisterna do novo, do conhecimento que uma e outra vez permitiu e permite transcender o presente" (BARBA, 2012, p. 24). Toda transição, a passagem de uma cultural a outra, de uma etapa do processo criativo a outra, bem como as transições teatrais de momentos históricos fez-se com a reconstrução do passado e da nova criação artística, de modo que Eugenio Barba indica a interdependência destes processos, pois não se pode viver esquecido do passado.

A compreensão advinda da consciência de ignorância e incompletude de uma só técnica é libertador ao estudioso das artes. Eugenio compara um historiador falto de informações ao artista preso às suas técnicas, “ignorante do curso completo do rio no qual navega seu barquinho e convencido de estar em contato com a verdadeira e única realidade do teatro”, isto é ser escravo do efêmero (BARBA, 2012, p. 25).

Conforme preleciona Borzilo (2012), a metodologia aplicada por Eugenio Barba aproxima-se da aculturação, isto é, buscar referências externas do indivíduo e as incorporar em seu processo criativo: “para combater o natural, o artificial é muito bem-vindo: uma nova aculturação” (BORZILO, 2012, p. 31). O treinamento é uma absorção das técnicas extracotidianas, que não são naturalizadas no corpo do ator-bailarino, mas oriundas de uma renovação do natural, uma fonte de novas criações e descobertas.

O treinamento e a absorção de técnicas extracotidianas, ou seja, técnicas que matam as culturas e automatismo do corpo para dar espaço a criação de novas formas, de novas tonicidades musculares, de tensões internas no corpo resultam num “corpo dilatado” - um corpo capaz de irradiar energia e vida. (BORZILO, 2012, p. 31)

A dilatação corporal desemboca no chamado *bios* cênico, presença cênica do ator, dando abertura a novas formas criativas expressivas, isto é, uma expressividade nova e autêntica que ocorre nas experimentações do ator. O corpo-em-vida, dilatado, quente, torna-se expressivo “nos “entres”, nos nascimentos e descobertas do novo e nas mortes dos hábitos já naturalizados” (BORZILO, 2012, p. 31).

Entre nascimentos e mortes, há um conceito que envolve uma suposta imobilidade, que predispõe de descobertas novas a partir do "antes". É como um suspiro antes da ação, a suspensão antes da queda, a preparação para o impulso. Estamos falando de *sats*. Para melhor explicarmos esse conceito, voltamos à postura de joelhos dobrados de atores orientais, em que a tendência de assumir posições nas quais os joelhos estão dobrados demonstra ao pesquisador Eugenio Barba o que ele veio a chamar de *sats*, isto é, “o impulso de uma ação que ainda se ignora e que pode tomar qualquer direção [...] O *sats* é a postura base que se reencontra no esporte [...] quando se deve estar preparado para reagir” (BARBA, 2012, p. 19). Em suma, o *sats* possibilita o ator a aprender a dominar sua energia e impulso quando o indivíduo se encontra no estado de imobilidade (BORZILO, 2012). Não é premeditado, o *sats* seguem a ideia de organicidade e trabalhá-lo significa evitar o artificial, pois é necessária tamanha concentração e controle do exercício. Salienta-se que a dilatação corporal pode ser observada neste ato: “a imobilidade em movimento causa uma implosão interna no ator,

ampliando e dilatando seu corpo com uma forte energia que é direcionada por meio do impulso” (BORZILO, 2012, p. 33).

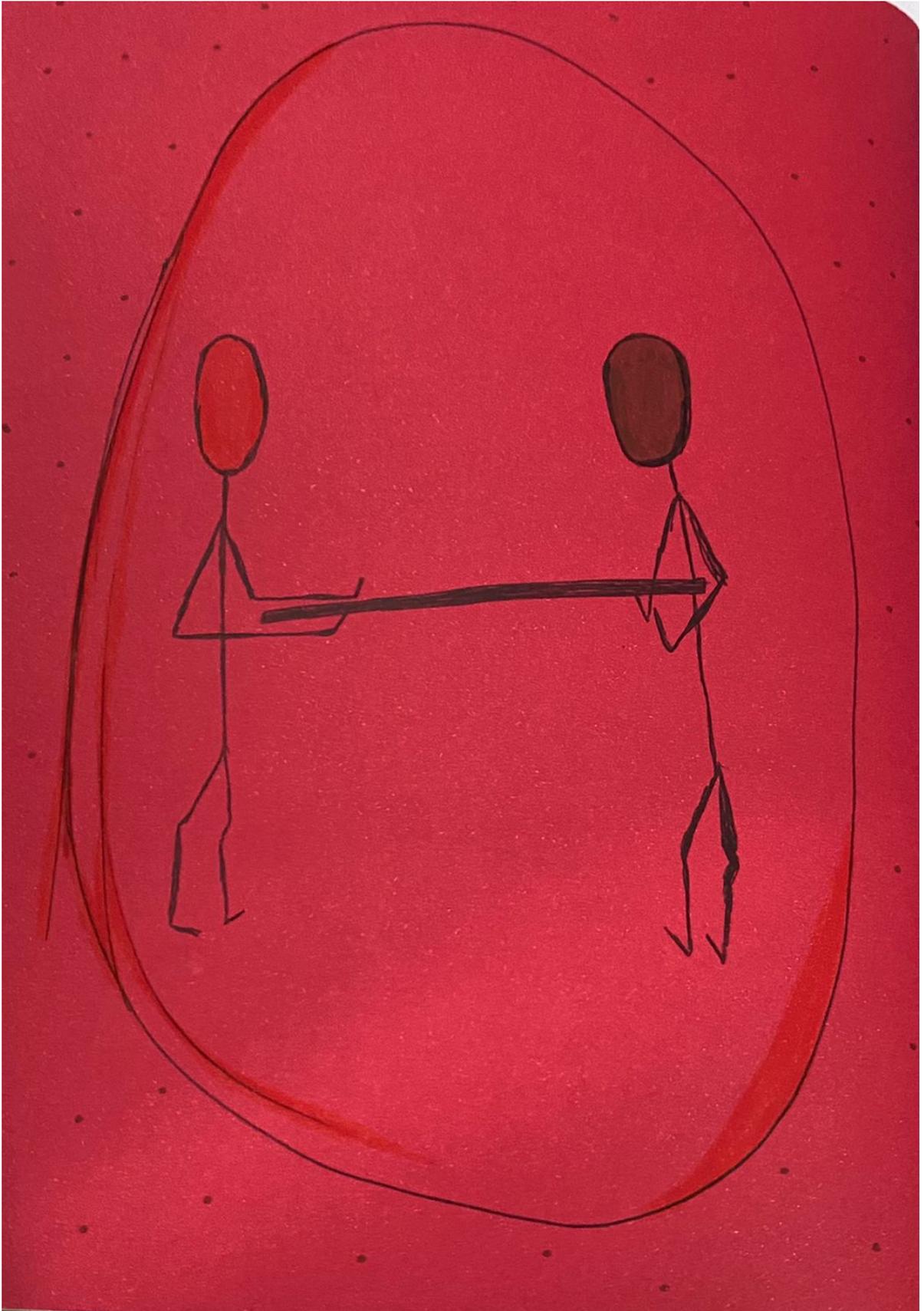
Ademais, o *sats* é uma forte e poderosa fonte de trabalho para o ator. Por meio dele, Borzilo (2012) elucida ser possível realizar transições, alterar a energia, a direção, a intensidade e o ritmo da expressão que se lapida nas práticas corporais. É um exercício de contradição: o corpo externamente está imóvel, enquanto que o ambiente interno encontra-se ativo, com energia e movimentos, um estado de alerta e prontidão para novas ações físicas do ator. Vê-se, portanto, que não somente há dilatação *sats*, mas também a presença do princípio do corpo decidido e preciso.

Assim como o *sats* trabalha com a contradição, Barba analisa a potência das forças opostas no corpo do ator-bailarino. Esta observação culminou no que veio a ser chamado de princípio da oposição. As forças antagônicas estão ligadas por uma tensão, que, por sua vez, dilata o corpo do ator “permitindo que estas forças forcem o corpo a estar em permanente equilíbrio instável” (BORZILO, 2012, p. 36). Este princípio pode ser observado no teatro Kakubi, na caminhada no *koshi* (a posição na qual os joelhos estão flexionados). Borzilo (2012) elucida que a tensão gera desconforto - e isto é muito bom, pois pelo desconforto o ator pode criar novas formas de se locomover pelo espaço, o que também faz nascer um novo equilíbrio dentro das oposições. Por meio do comportamento extracotidiano de seu corpo, o ator experimenta o desconforto e a novidade, o desequilíbrio, a instabilidade, tendo a percepção que sobre ele atuam diferentes forças opostas. A supramencionada pesquisadora relata que a “dança das oposições” faz transparecer o equilíbrio instável, a criação de energia, a resistência e o corpo dilatado. Outrossim, as ações, ainda que tenham sentidos opostos, quando partem do mesmo ponto, obrigam aquele que a executa a reencontrar seu equilíbrio, isto se faz por meio da dilatação do corpo, no qual atua a resistência e a tonicidade (BORZILO, 2012, p. 36).

Certo é que os princípios elaborados por Barba e abordados pela Antropologia Teatral seguem a essência de seu pesquisador chave: Barba; contudo, podem ser executados de variados modos, segundo o desejo de cada ator.

Ao elaborar o fragmento acerca do treinamento na obra “A arte secreta” (2012), Richard Schechner pondera: treinamento é conhecimento, é poder. É o vínculo com aquilo que já foi em outros tempos. É conhecer um segredo guardado e compartilhado por uns. Os métodos de representação, de acordo com Schechner, são preservados aos grupos que os trabalham. Ademais, é relevante ao ator manter-se treinado em função da profissão que

escolheu. A atuação requer disciplina, vigor e preparo. O treinamento não engendra, mas vitaliza; não é um mero acúmulo de conhecimentos, mas um mar de possibilidades. Tendo-se em vista que o ator necessita nutrir em si multiplicidade para interpretar a vasta variedade de personagens que o aguarda - pertencentes à épocas e estilos diversos -, deve o mesmo ser flexível e isto se faz através do treinamento que optou para si e seu trabalho.



Desenho de Carolina Queder (2019)

**A QUALIDADE DO FOGO É SEU
PODER DE QUEIMA**

2. A QUALIDADE DO FOGO É SEU PODER DE QUEIMA

2.1. PEGO A CAIXA DE FÓSFOROS: A DILATAÇÃO CORPORAL

Talvez antes que todo tema fosse destrinchado, devia-se conceitá-lo. No entanto, o termo dilatação corporal, que abraça um segundo, o qual é denominado dilatação da mente, não é de fácil definição. Levou-me muitas leituras e reflexões sobre a obra de Eugenio Barba, para que, enfim, pudesse escrever e deixar, um pouco, a corda bamba em que me encontrava no início de minha Iniciação Científica, quando a temática foi abordada, evento narrado em páginas anteriores. Assim, para não deixar o leitor sem interesse, eu adianto que dilatação corporal é colocar o corpo-em-vida, de acordo com Eugenio Barba (2012). Mas também instruo: não se apegue somente a isto.

Convenhamos que não é incomum o espectador encontrar-se fascinado por um ator ou grupo de artistas. Mas que é isto, então? Barba também reconhece a existência de um jogo de sedução. Neste jogo, a atenção do público é atraída pelas ações executadas em cena, “o espectador é atraído por uma energia elementar que o seduz sem mediação” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 52). Portanto, a falta de mediação significa que não houve sequer a compreensão intelectual do público, é algo ligado ao mundo dos sentidos físicos, ao sensorial.

Em sua obra mundialmente reconhecida, “A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral” (2012), Barba, junto a Nicola Savarese e outros, narrou em passagem própria acerca da dilatação que esta refere-se a um corpo que vive, que pulsa, que é quente e vermelho. O corpo-em-vida, isto é, o corpo dilatado, atua de duas formas, pois não somente dilata a presença do ator, como também a percepção do espectador (BARBA; SAVARESE, 2012). Isto se dá, seguindo o entendimento de Barba, porque as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e como resultado geram mais energia e as tensões normalmente ocultas tornam-se visíveis.

Encontrei enorme dificuldade para compreender a dilatação e sinceramente acredito que a melhor maneira que pude fazê-lo não foi na leitura isolada, mas de modo inusitado. Durante a pesquisa para este trabalho de conclusão de curso, necessitei fazer aquilo que muitos míopes o fazem anualmente: ir ao oftalmologista. Minha patologia que, felizmente, distancia-se da seriedade requereu um procedimento simples, a dilatação das pupilas. O colírio próprio não toca somente a região da pupila, mas os olhos e é comum

misturarmos um ou outro, porque, afinal, somente o médico especialista sabe reconhecer com propriedade cada fragmento ocular. Então, permaneci na sala de estar por longo tempo, com olhos que recuperaram-se da ardência do produto. Logo abaixo, minha pele manchada de amarelo comunicava a qualquer um que passasse o que tinha me ocorrido: dilatação de pupilas. E enquanto esperava, pouco via. Era preciso trazer o celular para bem perto, forçar a visão e compreender uma palavra ou outra. Depois, retornei ao consultório e refiz os testes de visão. Via melhor. Parecia-me que minha capacidade de visão, de observar, ler e encontrar significado naquelas pequenas letras havia aumentado drasticamente. Dessa forma, passei a comparar a dilatação corporal com o método utilizado em todas as clínicas de oftalmologia.

Parece piegas, não?

Há a possibilidade de Eugenio Barba enfurecer-se com minha simplória comparação, mas fez-me entender que a capacidade de dilatar as potencialidades do corpo resulta em melhora de comunicação entre os envolvidos no espetáculo. Porque, sobretudo, a dilatação é o corpo-em-vida. Um corpo vivo e capaz de transmitir essa vida. Este que se faz por variadas maneiras, as quais vieram a ser elencadas pelo pesquisador italiano em técnicas baseadas em princípios semelhantes, recorrentes entre praticantes do teatro ao redor do mundo. São os princípios de alteração do equilíbrio cotidiano, ou ainda, o que foi chamado de busca pelo equilíbrio precário ou “de luxo” (BARBA; SAVARESE, 2012); a dinâmica das oposições e a utilização da incoerência coerente; todos elencados na obra “A arte secreta do ator” (2012).

Foi nas palavras de Julia Varley em sua obra “Pedras d'água” (2010) que encontrei a síntese do que buscava entender. Para a atriz que acompanha datas próximas à fundação e a atualidade do Odin Teatret, o objetivo da preparação do ator é construir um corpo decidido e preciso. Essas características da ação cênica fazem a atriz recriar um equivalente da força ativa na vida diária. De forma semelhante disse Eugenio Barba, referenciando a recriação do equivalente da vida que regula o equilíbrio cotidiano (BARBA; SAVARESE, 2012), ou seja, partir de uma prática codificada para outra, que ousa dizer, mais criativa porque parte do próprio indivíduo e é aplicada, executada, em seu propósito.

O corpo de uma atriz que age em cena me parece inteiro, isto é, preciso e decidido, quando não percebo bloqueios [...] que obstruem o fluxo dinâmico e a passagem de energia entre uma parte e outra do organismo. Os movimentos dos pés, dos dedos e das mãos, dos olhos são coligados, como uma corrente invisível, mas perceptível, que atravessa incessantemente o torso, como uma linha vital. A espinha dorsal assume uma posição elástica, que não freia o curso da respiração e o relaxamento da musculatura (VARLEY, 2010, p. 69)

O que percebo disto é que para Varley sua inteireza em cena se constrói através das mudanças de tensão, porque a trajetória desde o início da ação até seu término não é linear. Igualmente, a presença cênica foi entendida por Barba como uma mutação constante (BARBA; SAVARESE, 2012). O que faz perceber a maestria de saber deixar o movimento seguir rumo livre; é o que percebi na dilatação do corpo que também influi sobre a liberdade de criação, de fazer a ação cênica ser barro e tornar-se o oleiro, ao mesmo tempo que criamos, recriamos. E de forma dinâmica, tem-se o corpo inteiro e crível.

A dilatação corporal é um modo de fazer o corpo crível, e para Barba se dá através de uma qualidade extracotidiana. O corpo, então, é vivo, crível, decidido. Julia Varley ainda segue firmando sua fidelidade à intenção e precisão particular de cada ação. Segundo a autora e atriz, essa atitude ante à criação a fazer estar presente, no aqui, no agora, concentrada nas necessidades da ação, visto que agir com precisão é executar a ação necessária para o momento, deixando claro o desenho do corpo no espaço (VARLEY, 2010).

Na construção das cenas das personagens das bruxas no espetáculo MAC, sobre o qual tratarei em tópico próprio e posterior, percebi a qualidade da precisão no corpo do ator. Acredito que é sim possível deixar o espaço marcado pelas movimentações da cena, quando estas são pensadas e decididas. O corpo decidido traz presença, traz vida. Ele está preparado para ir de encontro com todos os elementos da cena.

Particularmente, observo como um sinal de respeito estar disponível no momento de ensaio e de apresentação. Assim, trabalhar as qualidades da precisão e da decisão foram muito importantes para meu amadurecimento enquanto atriz, fazendo-me concentrar nas ações que eram, como Varley diz, necessárias naquele momento. Focar no instante é enriquecedor ao ator; fazem-se claras as preciosidades ocultas de cada ação.

Segundo Varley (2010), a precisão é condição para a decisão. Ser preciso e, em consequência, decidido. Em primeira análise, a precisão é fruto da convicção do ator de que aquilo que faz é preenchido por significado, em sentido de que, há propósito e as ações não são executadas de forma aleatória, confusa ou despreziosa. Quando cremos que conseguimos e estamos firmes naquilo executamos é provável que quem veja, isto é, o espectador, seja persuadido a, juntamente conosco, acreditar.

Vejo beleza no corpo decidido e preciso. É como Barba disse, existe uma sedução entre ator e público. O que é não se pode realmente saber, porque vai além das capacidades intelectuais, pertencendo em sua maioria ao subjetivismo que cada ser carrega consigo. E nossos subjetivismos são, quase que em regra, sigilosos. Concordo com Julia Varley quando esta narra a relevância da experiência para saber selecionar uma ação e não outra. Na

elaboração de MAC, se não fossem os exaustivos e ricos ensaios, as primícias estariam indecisas, faltantes e lacunares. Portanto, para Varley (2010), a convicção vem de uma lógica interna.

Diante disto, pode-se reafirmar em uníssono ao que escreveu Julia Varley:

Um corpo decidido é o contrário de um corpo confuso, que incomoda o espectador. Não tem medo de cometer erros, não é dominado pela exigência de ser belo e perfeito, sabe também perder o controle e se arriscar, aceita momentos de incongruência, explosões inesperadas e tempestades de impulsos contraditórios. Se meu corpo é inteiro, isto é, preciso e decidido, caio e levanto, salto um obstáculo e chego a outro lugar, corro e tenho um porquê. (VARLEY, 2010, p. 72)

O corpo-em-vida dilata as potencialidades do ator e se utilizarmos o pensamento de Varley, teremos que o artista pode trabalhar sobre si mesmo para construir um corpo decidido e preciso, que transmite a sensação de vida. Não somente a sensação. O público sente-se vivo junto ao ator que não conta mentiras, é fiel à sua intenção para cada ação cênica e está pulsante, é quente. Bem, o calor pode ser visto de diferentes temperaturas, mas é certo que atinge a qualquer um. O ator dilatado é aquele como uma bola de fogo e quanto mais quente, mas vibrante, maiores as sensações que produz nos co-participantes da experiência cênica.

Não trago, por hora, exemplos pessoais, mas os que o próprio autor trabalhou em sua obra. Barba (BARBA; SAVARESE, 2012) exemplifica o ato de dilatar como selecionar, isolar, colocar o trabalho sob uma lente de aumento. Visualize uma cidade, pode ser nossa amada Dourados. Estamos sobrevoando seu território e de longe, do avião em que estamos, tudo é pequenino, as fazendas não medidas de ponta a ponta com os olhos, as ruas, mais finas que o dedo indicador, os prédios são caixinhas finas. Então, descemos alguns pés. Agora, bem ali, temos uma piscina. Ela não é tão pequena. O gado que víamos apenas como pontos embranquecidos no pasto, já mostra seus arroubos. Isso é a dilatação. À medida que nos aproximamos, percebemos uma infindável quantidade de possibilidades, conteúdo e vida. O que deve-se perceber é que a dilatação dilata a presença cênica do ator, e isto ocorre quando ampliamos o comportamento cotidiano, criando um equivalente dos mesmos, de modo que seu bios cênico, sua presença, constituirá um comportamento novo, o qual dilata a presença do ator (BARBA; SAVARESE, 2012).

Todavia, como instrui no início, a dilatação atinge seu propósito quando trabalhado em conjunto à mente dilatada. Portanto, não só o corpo-em-vida é dilatação, mas também o pensamento-em-vida. Vejamos.

2.2. O FOGO IGNORA OS GRITOS SONOROS DAQUILO QUE QUEIMA⁵: A MENTE DILATADA

Início com o fragmento do poema “De Cabeça” do vietnamita Ocean Vuong. A razão não é clara ou objetiva, mas no curso da escrita veio-me esta frase: a ignorância do fogo que desconhece ou não se importa com a dor do objeto queimado. E não é estranho saber que a mente desliga, apaga, quando não suporta mais a dor do corpo. Como supor que seriam organismos separados? Não é possível.

Em tópico anterior, vimos a que se refere a denominada dilatação corporal. Parte-se, agora, à explanação acerca da mente dilatada, seu complemento.

Durante as diversas leituras para a escrita desta pesquisa, alcancei a obra de Márcia Strazzacappa (2012), intitulada “Educação Somática: princípios e aplicações”, a qual merece considerável ponderação. Nesta obra, a autora esclarece os principais pontos da educação somática, termo este definido pelo norte-americano Thomas Hanna como “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o ambiente” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 18). Salienta-se que esses processos atuam em sinergia, isto é, de forma simultânea.

Gosto de pensar na sinergia dos corpos dos atores como aquilo que alcança a esfera psíquica e física do organismo. De forma esta que Strazzacappa sustenta a ideia de união entre corpo e mente, ainda, a sua indissolução. Não somente a pesquisadora brasileira assim pensa, mas Eugenio Barba, ao longo de sua obra, reafirma o trabalho conjunto dos dois organismos do homem: corpo e mente não se distinguem. Mas neste caminho, deve-se ressaltar a unicidade de cada corpo, pois suas particularidades individualizam, também, as técnicas que são aplicadas a eles. Assim, a dilatação corporal e mental chega a cada ator de modo privado e por meio deles se manifesta em sua singularidade. Poderia-se supor que se trata do uso somático do corpo.

Reforçada pelo espírito da educação somática, a dilatação das potencialidades do ator manifestam-se no ambiente da mente com o pensamento-em-vida. Enquanto o corpo-em-vida é um corpo quente, vermelho e pulsante, que seria o pensamento-em-vida? Um pensamento que vive? E como, então, seria isto?

⁵ Fragmentos do poema "De Cabeça" do vietnamita Ocean Vuong, do livro *Céu noturno crivado de balas*, Editora Âyiné, 2019.

Segundo a perspectiva de nosso autor base – Eugenio Barba -, tanto o corpo quanto a mente dilatada são aspectos constituintes da presença cênica (BARBA; SAVARESE, 2012). Ante isto, extrai-se que o estado de organicidade do ator em cena é sua presença física e mental. Assim, o nível pré-expressivo, o qual é construído antes que os objetivos finais da encenação sejam alcançados, independentemente dos resultados expressivos, possibilita o ator a dirigir sua presença em cena, um agir das esferas mentais e físicas.

Pode-se exemplificar a mente dilatada no sistema de Constantin Stanislavski (1863-1938), famoso diretor teatral russo e um dos grandes reformadores do teatro do século XX. Para este, um de seus objetivos era recriar a organicidade da vida real em cena (BARBA; SAVARESE, 2012) e com o treinamento proposto pelo mesmo, o ator poderia exercitar estar presente de forma orgânica. Stanislavski via a cena como uma segunda natureza, isto porque, semelhante ao que ocorre na natureza, a ação cênica deve ser coerente física e psiquicamente. A mente dilatada “induz e justifica uma ação coerente executada por um corpo dilatado, exatamente como acontece na natureza, mas graças ao trabalho consciente” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 63).

Adentrando brevemente nos estudos stanislavskianos, temos a presença de dois conceitos que servem de apoio ao outrora exposto. São eles a noção de objetivo e superobjetivo. Ao assimilar a peça de teatro, quando de sua preparação nos ensaios, Stanislavski propõe que a mesma seja dividida em unidades menores, que facilitem a compreensão do trabalho a ser feito (MARSICANO, 2007). A divisão em unidades menores facilitará a descoberta e compreensão dos objetivos das ações da peça. Como ocorre a divisão, o autor russo não explica. Assim, o objetivo e o superobjetivo guiam o ator à compreensão dos motivos pelos quais a cena ou a peça acontecem, quais os desejos da personagem, suas ambições e demais motivações. São, portanto, a razão que orientou a escrita da peça, seu motivo de existência, isto é, “[...] a motivação mais intrínseca da peça. Teríamos então que para o superobjetivo haveria o quadrado fundamental do discurso embasando o objetivo de valor buscado” (MARSICANO, 2007). A descoberta do superobjetivo é árdua, ocorre ao longo dos ensaios ou durante a encenação, com o auxílio do público.

Na obra “A arte secreta do ator” (2012), frequente fonte de informações a esta pesquisa, Franco Ruffini, escritor convidado pelos organizadores da obra, aprofunda-se na temática da mente dilatada. Sobre esta, escreveu Ruffini que é caracterizada por três modalidades, a saber:

- a) a peripécia mental, refere-se aos saltos energéticos da “ação-em-vida”, isto é, à ação negada, que se opõe à inércia, fazendo que a ação se torne imprevisível

(sobre este item tratemos pouco à frente, quando analisarmos a construção de personagem para o espetáculo MAC);

- b) a precisão da mente dilatada, a qual se refere “à eliminação da redundância na ação física do corpo dilatado”, de modo semelhante, investiguei em Julia Varley a criação de um corpo crível, fruto da precisão e decisão, como já narrado;
- c) a desorientação mental, que equivale à negação do que já é conhecido, obrigando o corpo-em-vida do ator a surpreender e ser surpreendido com ações não premeditadas, que nasceram no momento.

É recorrente Barba utilizar o vocábulo peripécia ao tratar das ações negadas, e essas peripécias significam uma trama de acontecimentos com resultados imprevisíveis. É claro que entre o jogo de sedução do ator e público a imprevisibilidade do resultado expressivo é de enorme riqueza, causando surpresa em quem assiste. A surpresa é a força que mantém a instigação do espectador. Mas a mente dilatada contribui para o corpo dilatado, e conseqüentemente, à organicidade em cena, pois afasta os obstáculos gerados no campo psíquico que impedem ao ator de agir com vigor, verdade e disponibilidade. Isto é o que? A ausência de dilatação, a que percebi, obstrui a construção de um corpo crível ao ator em estado de representação.

A precisão é como um poço de água, uma fonte cristalina e pura, mas que deve ser tratada regularmente, evitando impurezas, isto é, o supérfluo para o corpo artístico orgânico. Deste poço vem a decisão. A capacidade de ser preciso e decidido torna um corpo crível, segundo vimos em Varley (2010), mas não somente o corpo é carregado de precisão, também o é a mente. Para Barba (2012), a precisão da mente elimina redundâncias das ações físicas, o que Varley (2010) veio a declarar a execução das ações que são necessárias ao momento.

O pensamento também é uma ação e os processos característicos da mente dilatada seguem para possibilitar o resultado criativo. Trata-se, portanto, de um caminho, e um caminho de muitas descobertas. De igual maneira como movemo-nos no palco, na rua, em casa, onde quer que seja, há modos e modos de portar-nos, correto? Assim também é com a mente. Contudo, se concentrarmos nossa análise à mente do ator, teremos que ela é perturbada por diversas distrações, seja a iluminação, o jogo entre os próprios atores, o barulho que alguém emitiu na plateia. Como pode a mente dilatada auxiliar?

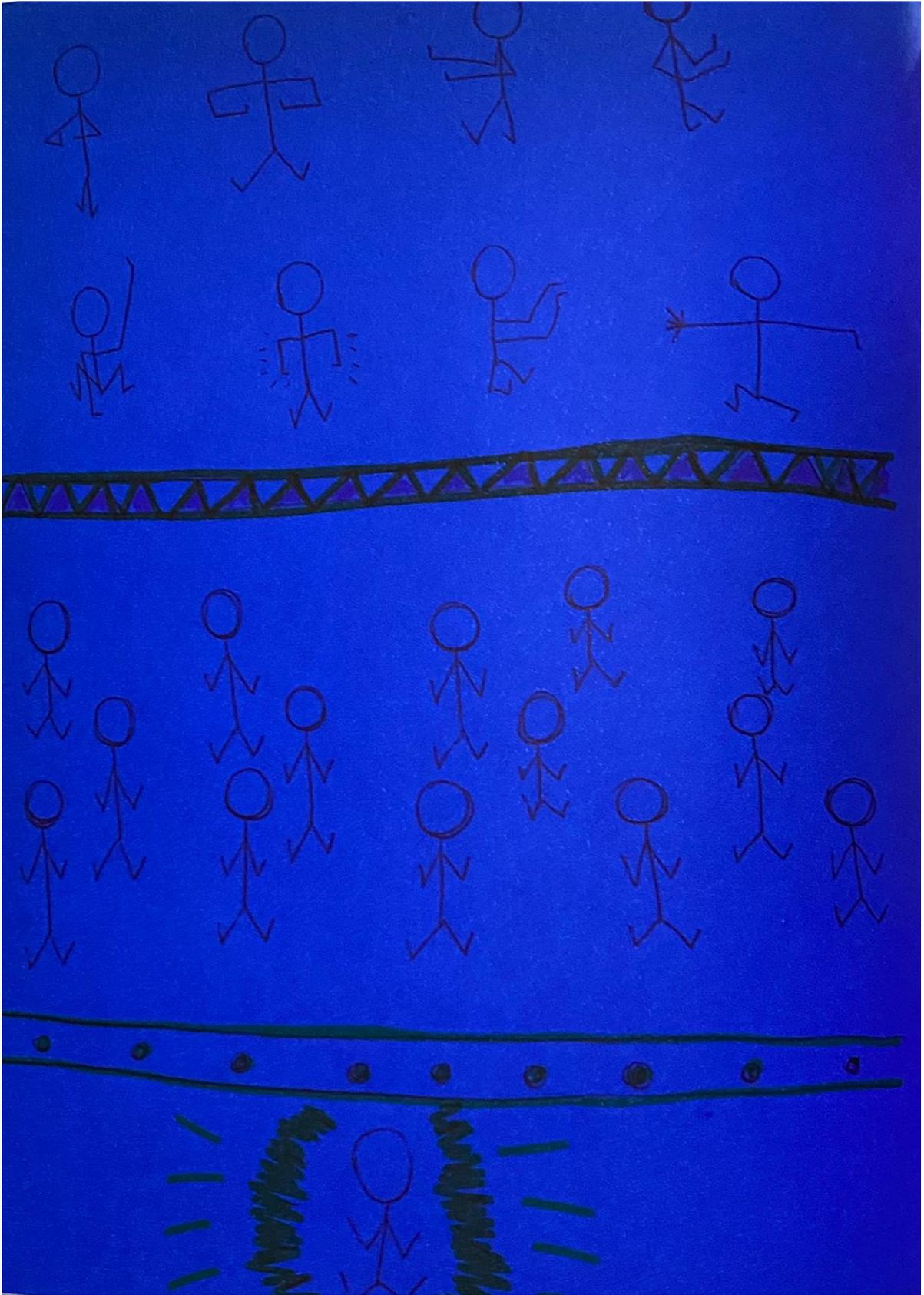
A resposta desta pergunta é a seguinte: é importante ao ator manter a unidade entre as movimentações físicas e mentais, seus pensamentos que são quentes, carregados de

vida e pulsam, fazendo que suas ações físicas ganhem maior potência. O organismo trabalhado como inteiro traz potência.

Assim como existe um modo preguiçoso, previsível e cinza de se mover, também existe um modo cinza, previsível e preguiçoso de pensar. A ação de um ator pode ficar pesada ou bloqueada pelos estereótipos, assim como o fluxo de pensamento também se bloqueia com estereótipos, julgamentos e perguntas prontas. (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 53)

Verifica-se a existência da dilatação como o trabalho do corpo por inteiro. Não é possível guilhotinar a cabeça e seu poder de criação do corpo e sua potência de expressão. Barba afirma que a dilatação da mente é um complemento. Vimos que unidos tornam-se potentes, contribuindo para o corpo crível que também é orgânico e consegue expressar o equivalente da sensação de vida.

Foi ao longo da produção do espetáculo teatral MAC, realizado como trabalho de conclusão de curso (Artes Cênicas/UFGD) do discente Pedro Gonçalves, com direção do Prof. Me. Michel Mauch, oportunidade esta na qual figurei como atriz e pude experimentar alguns aspectos da dilatação proposta por Eugenio Barba. Dessarte, faz-se propício expor o trabalho de construção da personagem da bruxa Margô, apontando percepções do referente princípio da Antropologia Teatral.



Desenho de Carolina Queder (2019)

ISSO VIROU UM FOGARÉU

3 ISSO VIROU UM FOGARÉU: A ATRIZ EM CENA

3.1. O ESPETÁCULO MAC E SEU IMPACTO NA PERCEPÇÃO DO CORPO DA ATRIZ

O espetáculo MAC⁶ é o trabalho prático para obtenção do título de bacharel em Artes Cênicas do acadêmico e amigo Pedro Gonçalves. O projeto contou com a direção de Michel Mauch, atuação de Carolina Queder, esta que vos fala, Pedro Gonçalves e Criis Almeida, além das vozes de Guilherme Godoy e Ludmila Lopes. Estreamos no dia 4 de novembro de 2019, mas nosso processo criativo teve início muito antes, em dezembro de 2018, quando Pedro me convidou para assumir o papel desafiador de Lady Macbeth e então ocorreu a primeira reunião do grupo já formado e o início das leituras da peça clássica de William Shakespeare, a qual serviu-nos de base para a criação de MAC, com dramaturgia de Beto Mônaco. Foi Beto o responsável por transportar o cenário escocês de Shakespeare ao Morro do Macaco, local fictício que encontrou morada no Brasil. Além das alterações entre as personagens que deixaram seus nomes originais, como o general Macbeth que passa a ser Mac, a adaptação ocorreu tanto na dramaturgia quanto na peculiaridade do cenário e figurinos.

Ao longo do processo de criação, mantive um diário de trabalho, ao qual recorro agora. Para mim, participar deste espetáculo foi o que costumamos dizer “um divisor de águas”. Já estava inquieta em outras montagens dentro da Academia, mas em MAC tive acesso ao treinamento contínuo e delongado da encenação teatral. Em recorrentes encontros semanais, debruçamo-nos para a construção dessas personagens: Mac, Dibanco e Lady M. Mas por trás de cada um, como uma sombra persistente, que se nega a abandonar o corpo, outras três criaturas surgiram. As famosas bruxas da peça original foram encenadas pelos mesmos atores que representavam a humanidade. Por meio desta dicotomia, percebi meu corpo alternando entre cenas, isto é, precisava ser ágil o bastante para manter-me fiel às minhas personagens.

A inquietação acerca da presença cênica - objeto de pesquisa em minha Iniciação Científica - também surgiu em MAC, quando em um ensaio meu diretor afirmou que meu maior desejo era estar bem longe dali. É certo que o cansaço queria afastar-me de meu potencial criativo, mas o ator é o ferreiro que não se cansa frente às chamas, mas continua a

⁶ MAC teve direção de Michel Mauch, atuação de Carolina Queder, Pedro Gonçalves, Criis Almeida, vozes de Guilherme Godoy e Ludmila Lopes, cenário, sonoplastia e iluminação por Rodrigo Bento, figurino e maquiagem por Áurea Novaes e fotografia por Raique Moura. Foi encenado nos dias 4 e 5 de novembro de 2019 no NAC - Núcleo de Artes Cênicas da UFGD. A obra pode ser visualizada através do link: <https://youtu.be/OBGrqn065QU>.

criar, construir, independente do conforto. Isso era claro, minha mente cansada transmitia cansaço para meu corpo, que, após um período, se negava a trabalhar e isso para mim queria dizer que o corpo estava ausente. Minha percepção é que antes do físico se ausentar a mente já havia se distanciado da cena muito antes.

Por orientação do diretor Michel Mauch, as leituras de Macbeth seguiram a seguinte ordem: a primeira leitura seria individual e as percepções ali encontradas partiam unicamente do leitor, a segunda tinha como foco encontrar cores, texturas e cheiros na dramaturgia, a terceira e quarta focava-se nos cheiros, a quinta aos sentidos do tato, paladar e olfato, a sexta aos sons e músicas, a sétima à visões e a oitava aos sentimentos. Quando lia o texto concentrada nesses aspectos, minha mente começava a armazenar pequenos segredos do texto e era muito mais fácil acessá-los durante os ensaios quando, enfim, colocávamos o corpo em cena.

Foi em MAC que passei a perceber a tridimensionalidade do corpo do ator, o ritmo que se altera e prende o espectador na dúvida, no suspense. Foi em MAC que percebi a dilatação das potencialidades do ator que se expandiram pelo espaço, exalando energia de si e recebendo dos colegas de cena e do público. Foi em MAC que me percebi como atriz, e pude trazer para discussão os apontamentos de Barba que aqui reflito. O espetáculo teatral é uma troca energética, visto que as ações cênicas são perceptíveis pelos sentidos de todos os envolvidos. A conexão é entre o próprio ator consigo mesmo, com seus colegas, com o que acontece ao seu redor e por isso chamo o teatro de um jogo, nada é certo que acontecerá como se pensava.

Meu intento era gerar ações orgânicas e desinibidas, firmes, precisas e decididas, que aproximassem o público da ideia de realidade, no sentido de que eles pudessem acreditar que cada palavra, cada movimentação era possível de acontecer no mundo fora do teatro. Depois de conhecer Julia Varley eu pude entender que eu buscava a presença cênica e consegui trabalhá-la com a dilatação corporal, isto porque, ao que percebi, o ato de dilatar o corpo-mente envolve o uso de práticas extracotidianas do corpo e do pensamento, isto além dos automatismos e dos bloqueios pensantes, que nos inibem de explorar novos modos de agir em cena. O uso das práticas extracotidianas, por sua vez, é o uso da energia alterada que se distancia do estado energético que utilizamos no dia a dia, mas isto já foi melhor explorado anteriormente.

Seguimos na direção da análise de fragmentos de MAC, cenas nas quais participei, em especial as que agia sozinha e, por tratar-se de um teatro de arena, minha mensagem não era capaz de ser transmitida apenas quando meu olhar atingia o público, eu

precisei entender que o corpo conversa, ou melhor, ele sabe gritar quando é permitido rasgar o espaço - e acredita um corpo dilatado transpassa o espaço de espetáculo. Ele o perfura, porque age em alta temperatura e se torna consciente e crível, é o trabalho sobre excessos. Afinal, o que se deseja indo ao teatro senão a imersão na realidade a ponto de que o palco aparenta ser, verdadeiramente, todo o mundo?

3.2. MAGDA: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Em Mac atuei como Lady M e Magda, este nome que não surge ao longo da dramaturgia de Beto Mônaco, isto porque não há chamamento definido para as Sinistras Irmãs, as bruxas de Shakespeare que foram reconfiguradas na adaptação de 2019. O apelido surge na passagem da Cena III, em um diálogo entre as irmãs. Sinistras Irmãs, eu diria, é o melhor termo para chamá-las, ou melhor, invocar o misticismo que cerca as criaturas típicas de contos de fadas e narrativas de vilania.

Neste fragmento de trabalho, buscarei esclarecer como foi a construção da personagem de Magda, a bruxa, em paralelo à discussão de tópicos anteriores.

Apresento-vos, Magda (Figura 1).

Figura 1 - Magda

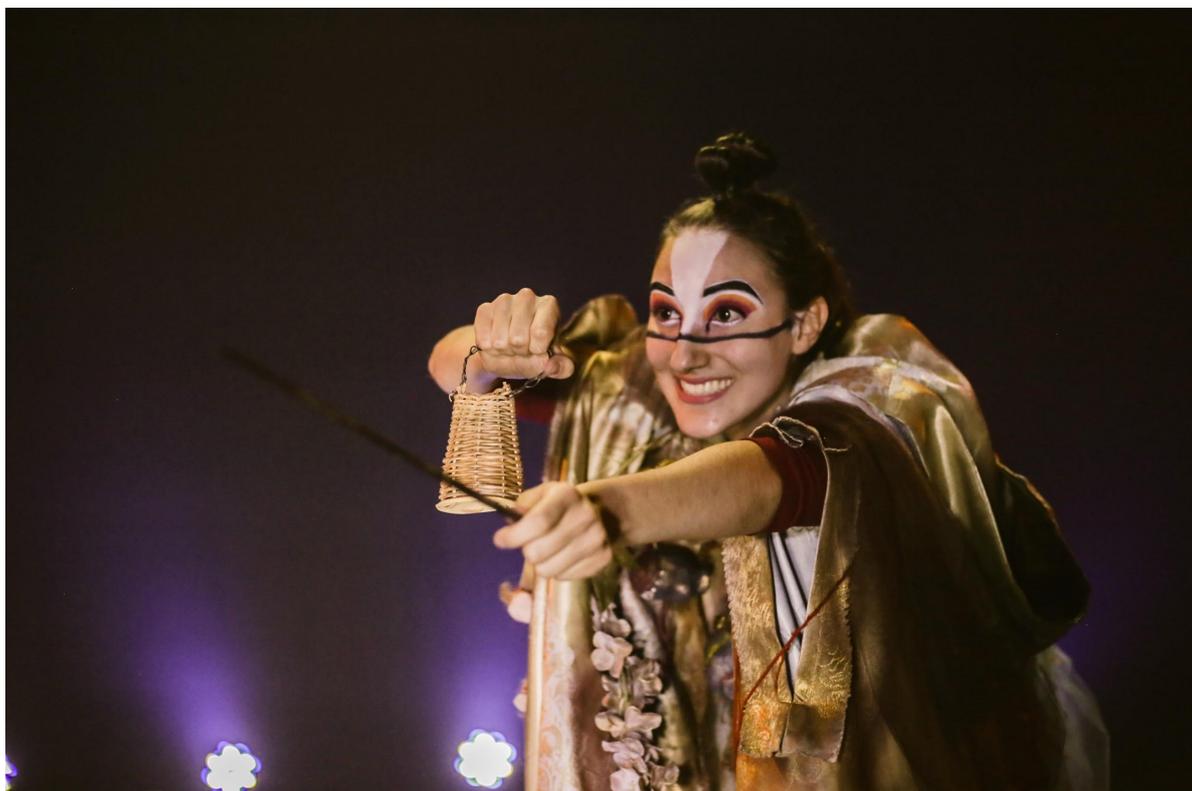


Foto de Raique Moura, Núcleo de Artes Cênicas - UFGD, 2019.

As irmãs bruxas que interpelaram Macbeth e Banquo no pântano escocês de Shakespeare aparecem em MAC nas figuras infantis de três crianças. Na gênese da criação do espetáculo, as crianças eram distinguidas por numeração: primeira, segunda e terceira, e ao longo do processo criativo, em conversas com os colegas de cena, confessamos uns aos outros como já chamávamos nossas personagens. Individualmente, em oculto, já havíamos nomeado as personagens. Foi um misto de curiosidade e encanto quando soube o nome de meu colegas, éramos, então, Thorus (interpretado por Pedro Gonçalves), Magda (interpretada por mim) e Olga (interpretada por Criis Almeida). Isso acontece na concepção de um espetáculo, com o tempo e a ligação entre os seres e elementos que o compõem, passa a existir um elo de consciência mútua, uma energia compartilhada entre atores, direção, cenografista e outros. Isso nos ocorreu.

Como um fato de destaque que passei a incorporar em Magda: suas cabeças. No figurino idealizado por Áurea Novaes, acrescentei pequenas cabeças de bonecas, com papel machê, linhas, miçangas e botões fiz com que carregassem a ideia das vidas que a bruxa já havia aterrorizado, além dela mesma e suas irmãs. A ideia partiu ao recordar as bruxas da mitologia grega, voltou-me a imagem de quando era criança e assisti o desenho Hércules (1997), produzido pela *Walt Disney Pictures* e *Walt Disney Feature Animation*. Neste longa, três bruxas seguram o fio da vida de cada indivíduo debaixo do sol. Ao cortá-lo, é encerrada aquela caminhada terrena. Essa imagem levava-me a entender melhor a força das bruxas, que na trama pareciam ser o fio condutor das vidas humanas, gargalhando de suas falhas, torcendo contra, movendo mares e terras para a desgraça dos homens. Como crianças maldosas e cruéis, as irmãs bruxas viviam para si - digo isso no singular, cada uma por si, pois pareciam formar um só corpo, como Cérbero, o cão de três cabeças, guardião do mundo inferior. Sua monstruosidade é como a das bruxas, sendo a delas mais sutil e risonha.

As bruxas agiam uma contra a outra, brigando entre si, discutindo, mas com um fim comum: a destruição de MAC.

Abaixo (Figura 2) podemos notar as pequenas cabeças pendendo do figurino, a capa que serviu de pele. Esta ideia partiu da própria figurinista. De fato, o uso dos figurinos fez grande diferença, porque passou a integrar a personalidade das personagens, a ponto de me fazer sentir estar nua quando não era possível ensaiar com eles. O peso da capa refletia em minha postura. Ao mesmo tempo que deveria manter o corpo disponível e de movimentos fluídos, orgânicos, de fato, precisava estar atenta a não machucar-me.

Figura 2 - Figurino e suas cabeças pendentes (à direita)



Foto de Raique Moura, Núcleo de Artes Cênicas - UFGD, MAC, 2019.

Entendo que a construção da personagem percorreu o caminho do superficial aos monólogos internos da criatura, de modo que o corpo da atriz - meu corpo - buscava encontrar respostas aos impulsos internos e externos, advindos da iluminação, ritmos da cena e da sonoplastia. Mas, certamente, foi no contato Magda-Magda que percebi a expansão não física do corpo.

Isto soou estranho, não?

Vamos lembrar que a dilatação corporal é trabalhar com uma lente de aumento e está relacionada com o agir extracotidiano, porque utilizamos na cena energias diferentes das do dia a dia. O vigor físico que necessitei em Magda foi lapidado nos ensaios, que não envolviam exatamente o texto ou as personagens, voltavam-se ao trabalho corporal e vocal. Através deles consegui gerar uma performance orgânica e precisa, além disso, manter um corpo decidido e crível no momento de representação. A dilatação, então, parece fazer mais sentido para mim depois desta vivência, mas só pude compreender depois de trabalhar com Barba e Varley em Brasília (2019) e ao longo do processo de pesquisa da Iniciação Científica

e deste trabalho, visto que a experiência dá sentido e a teoria compreensão. Saliento que esta pequena frase não é absoluta. Neste trabalho, a verdade única e total é uma falácia.

Voltemos à MAC e à Magda. Entendi que precisava manter minha energia excitada, dentro de mim as partículas se agitavam e não podiam dormir. Ao entrar na coxia, mantinha-me ativa, atenta. Encontrei isto em um livro antigo de meu pai, como um segredo para a felicidade e prosperidade: mente ativa e alerta. O ator não ensaia e reproduz o que já ensaiou no dia da apresentação. Não é sobre reprodução do que já foi criado, como se a criação do espetáculo se restringisse somente aos ensaios e no dia da estreia, como no cinema, os atores se prontificaram a apresentar o que foi gravado. Não. Não há o último corte de cena no teatro. Essa é a parte boa, porque, diferente de tudo que é efêmero, o teatro é infinito. O momento da apresentação é também o momento de criação, como Renato Ferracini (2014) entenderá a presença cênica, a qual se compreende como um co-experiência poética, ao passo que é formada ao longo da experiência de cena, não como uma habilidade técnica, mas uma criação entre os participantes do espetáculo, envolvendo público, atores, e demais elementos cênicos.

Procurei trabalhar em Magda um corpo em chamas, vermelho, capaz de persuadir o espectador, seduzi-lo. Hoje posso identificar alguns princípios de Eugenio Barba que fizeram presentes em minha representação, como o *sats*, o princípio da negação e a dilatação do corpo-mente. Por meio deles pude recriar o equivalente à vida cotidiana, atuando com organicidade, ainda que orgânico não signifique natural, mas referindo-se à ação cênica coerente ainda que não integrante da realidade tal como a concebemos.

3.3. EU TE CONTO UM SEGREDO: O CORPO NEGADO

Em meu artigo de Iniciação Científica, publicado nos Anais do IX Congresso ABRACE, em 2021, e orientado pela Prof.^a Dr.^a Maria Regina Tocchetto de Oliveira, entendi que a ação dilatada originado no trabalho da dilatação das potencialidades do ator pode ser treinado pelo chamado princípio da negação. Barba o compreende como o ato de enganar o espectador que espera uma determinada atitude do ator, e este executa uma ação contrária antes de executar a ação final. Seria, portanto, um “fingir fazer” (BARBA; SAVARESE, 2012).

Na atuação da bruxa Magda eu sentia que ela sabia de assuntos que não podiam ser, imediatamente, revelados ao público ou aos personagens humanos, por vezes, eram tão

sigilosos que nem suas irmãs tinham conhecimento - como ao final da Cena III em que Magda “rouba” no jogo de par ou ímpar e tem o privilégio de revelar o destino que Mac e Dibanco aguardam. Percebemos que a personagem possui segredos que devem ser descobertos no momento propício.

O princípio da ação negada ou negação foi um mecanismo que utilizei - inconscientemente, pois somente tive acesso ao termo durante a pesquisa de Iniciação Científica - e frutificou em riqueza de imagens e força na encenação. Como a brincadeira de gato mia, na qual uma criança é o gato e as demais imitam seu miado, o espectador caminha cego no espetáculo e tem a chance de desvendar suas artimanhas conforme os atores e elementos cênicos “miam”. A cegueira do público enriquece a performance do ator quando este sabe brincar com a enganação, gerando suspense, semelhante à pré-expressividade, existe a energia acumulada interna no ator que se expressa na proporção correta, sem esvaziá-lo ou enfraquecendo a atuação, mas existe com precisão e decisão.

Nas imagens a seguir (Figuras 3 e 4), vemos o início da ação que ocorreu na segunda transição do espetáculo MAC, localizada entre na Cena III. A bruxa Magda, logo após sair vencedora do jogo de par ou ímpar, encena a “Pescaria de Traidores”, entoando nova versão da canção de ninar “Nana Neném”. Magda canta: “Traidor, traidor filha da puta”. A vara de pesca é substituída por um berimbau, objeto este que ao longo do espetáculo ganhou diversas formas e finalidades. Agora, é a vara que pesca Mac e Dibanco, envolvendo-os na sedução das profecias da bruxa.

Neste momento, era preciso levar o corpo para trás e voltar para frente, no habitual gesto de lançar a isca, mas de forma exagerada. A ação se repetia algumas vezes. Então, o princípio da negação é executar o oposto da ação que se deseja fazer e então realizá-la.

Figura 3 - Corpo de Magda voltado para trás

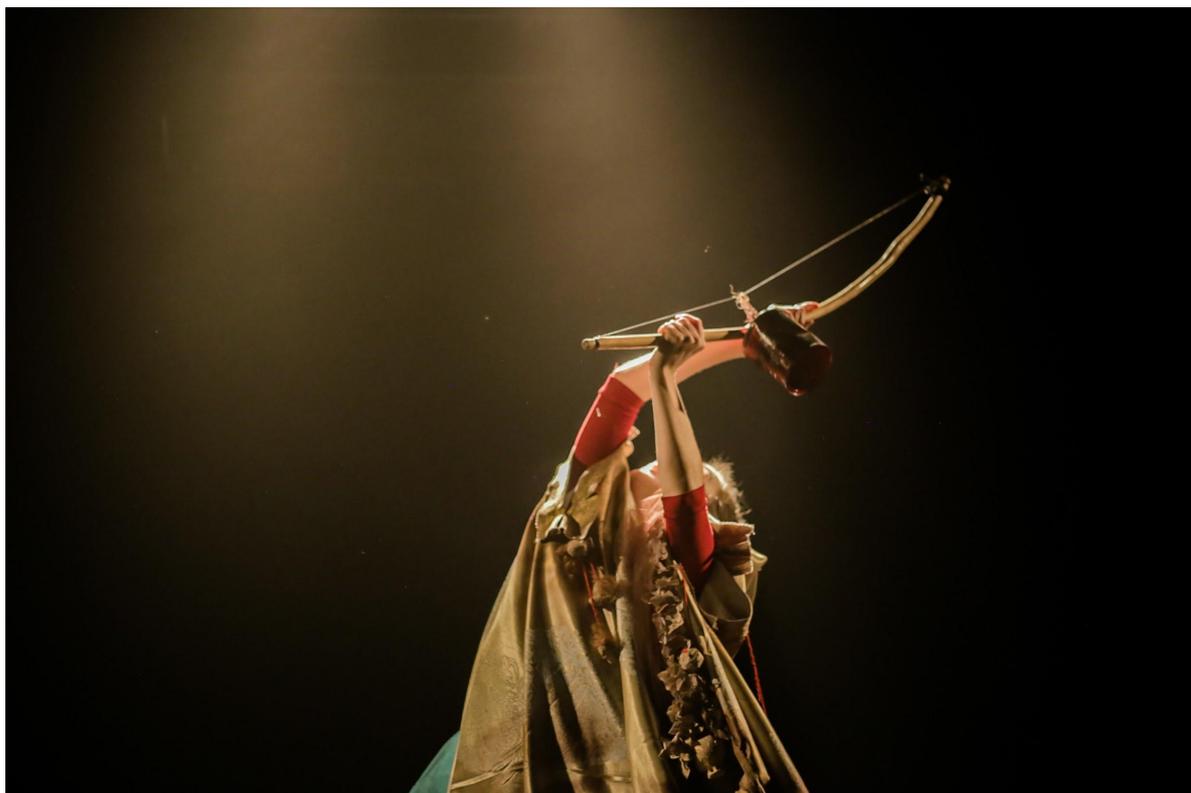


Foto de Raique Moura, Núcleo de Artes Cênicas - UFGD, MAC, 2019.

Figura 4 - Corpo de Magda voltado para frente



Foto de Raique Moura, Núcleo de Artes Cênicas - UFGD, MAC, 2019.

O princípio em questão possui para mim grande valia, pois desvincula a ação de uma ordem pré-estabelecida ou de dependência com o resultado. Além disso, o jogo de negação pode sugerir a enganação, que por sua vez reforça a sedução do espectador ante o ator.

O momento da negação, segundo Barba (BARBA; SAVARESE, 2012), é aquele no qual se nega tudo aquilo que está atrelado ao resultado, gerando uma desorientação voluntária. O ator estará obrigado a ativar sua energia como pesquisador, é sua vez de ser o cego no espetáculo. O que acontece é a dilatação das potencialidades do ator, que deve estar atento para não perder o controle e passar a nutrir ações obsoletas. O princípio da negação é, sobretudo, um momento de descobertas e experimentação, porque desprende o ator da dependência do resultado. O vazio que antes existia agora é preenchido por uma ação com significado imprevisto, este que aparece gradualmente.

Assim como o *sats*, o impulso sem direção definida, o princípio da negação não tem fim premeditado e coloca o ator em posição de disponibilidade. É válido lembrar que por meio dos princípios da omissão e da simplificação, Barba (2012) entende que o comportamento cênico que aparenta ser mais complexo que o cotidiano está embasado no uso simplificado das ações, que vistas sob a óptica do jogo de oposições, faz-nos observar que a vida do ator está em seu uso antieconômico - já que as técnicas cotidianas atuam em economia de tempo e energia do ator -, isto é, as ações aparecem em seu estado mais simples, omitindo alguns elementos para destacar outros. Para Barba, a beleza da oposição está na ação indireta, esta que revela a intensidade máxima no mínimo de atividade (BARBA, 2012).

Nas ações de Magda, busquei trabalhar oposições em seus movimentos que trouxessem à personagem ambivalência, já que o lema das irmãs bruxas era: “O bem é mal, o mal é bem”. Em minha experiência, trabalhar com negação das ações, antes de executá-las, fazia-as mais interessantes ao espectador, pois durante a negação era possível perceber as tensões opostas no corpo do ator e a ambivalência das mesmas.

3.4. NA CORDA BAMBA: O DESEQUILÍBRIO PARA O ATOR

Em cena quase tudo é possível, menos negar a incidência da gravidade. Bem, o ator beira a queda, porém, se treinado, ri ao voltar ao centro de seu equilíbrio.

O equilíbrio é um ponto de relevância ao ator e a esta pesquisa, visto que a desorientação do equilíbrio cotidiano em favor do equilíbrio precário ou extracotidiano, fundado em maior esforço físico que aquele utilizado no comportamento cotidiano, faz com que as tensões - deste intenso esforço físico - que trabalham no corpo do ator se dilatem, fazendo-o parecer um corpo vivo, antes mesmo que ele dê início à sua expressividade visível (BARBA; SAVARESE, 2012). O corpo-em-vida retorna.

Figura 5 - O correr bambo de Magda



Foto de Raique Moura, Núcleo de Artes Cênicas - UFGD, MAC, 2019.

Na foto acima (Figura 5) estou em cena. Na elaboração de Magda precisei trabalhar o alcance vocal e o desequilíbrio. Estas foram as maiores dificuldades, pois eram as mais distantes do que meu corpo estava habituado. A voz aguda bruxa e seu caminhar e correr bambo. Digo exatamente isto: caminhar e correr bambo. No momento da foto, na Cena III de MAC, a inspiração era o agir do Preto Velho, figura das religiões de matriz africana. Magda corria, rodopiando, em uma única linha, enquanto gargalhava. Como atriz, eu estava atenta ao meu corpo, não o expondo demais a ponto de não ser capaz de sustentar o desequilíbrio proposital.

Nas tradições asiáticas, a postura de base dominada por meio de exercícios e treinamentos é o caminho para a conquista de um novo equilíbrio - o extracotidiano. Quando analisamos a Índia, conforme verificou Barba (BARBA; SAVARESE, 2012), tem-se a tripla divisão do corpo denominada *tribhangi*, ou seja, três arcos. Assim, o corpo é dividido em cabeça, tronco e quadris, pelos quais passa uma linha arqueada. No Ocidente, é possível observar semelhante postura na *Commedia dell'Arte*, que também trabalha com o desequilíbrio do ator. Barba utiliza a expressão “deformar a posição cotidiana” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 92), pois os corpos parecem ter sido quebrado e remontados em uma só linha. Assim, podemos pensar como o ator pode trabalhar seu desequilíbrio em cena e qual a relação do mesmo com a dilatação de suas potencialidades.

Inicialmente, vemos ser preciso abandonar o equilíbrio cotidiano e aventurar-se na precariedade proporcionada pelo equilíbrio extracotidiano, contudo, surge um novo termo. Barba chama de equilíbrio de luxo aquele que recusa o equilíbrio “natural”, o qual “desemboca numa estilização, numa sugestividade estética” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 92). Este equilíbrio de luxo é para Barba aparentemente supérfluo e requer o gasto excessivo de energia. Recorda-se que o uso extracotidiano do corpo é o agir excessivo, o desperdício de energia.

O equilíbrio de luxo trabalha junto a posições físicas que podem atrapalhar, como Barba indica, por exemplo, passos excessivamente maiores que os dados em situações cotidianas, a cabeça pende para um lado de maneira que não é habitual ou natural. Mas aí está a riqueza. O desequilíbrio atrapalha na mesma proporção que enriquece a performance do ator, como exposto acima, pois dilata seu corpo, colocando-o em vida. O desequilíbrio é uma bateria que faz o corpo sambar.

Em MAC, conforme a imagem abaixo (Figura 6), Magda trabalha em diversos planos de postura: baixo, médio e alto - em comparação à proximidade com o chão. Nesta oportunidade de encenação, observei que interesse que causava em mim enquanto atriz atuar em desequilíbrio, o qual não precisava estar exorbitante, como na Cena III vista na imagem anterior, em que a personagem rodopia por quase todo o espaço de cena. O desequilíbrio pode se manifestar minimamente, quase tímido, mas ali está. É perceptível, porque dilata a presença do ator, expande seu corpo e transmite a vida que nele habita.

Figura 6 - O desequilíbrio de Magda



Foto de Raique Moura, Núcleo de Artes Cênicas - UFGD, MAC, 2019.

Observo a semelhança entre o desequilíbrio vivenciado em MAC com o *desèquilibre* do mimo europeu narrado na obra de Barba e Savarese (2012), pois em ambos o fator de retirada do equilíbrio cotidiano transformou as condições de atuação. De maneira esta que o desequilíbrio foi utilizado como “não como um meio expressivo, e sim como meio de intensificação de determinados processos orgânicos, de determinados aspectos da vida do corpo” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 93).

Barba orienta acerca do equilíbrio que este deve ser dinâmico, posto que: “o ator que não é capaz de dominar esse equilíbrio precário e dinâmico não é vivo em cena: ele conserva apenas a estática cotidiana do homem, mas, como ator, parece morto” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 97). Assim, ao entendermos o equilíbrio humano como um complexo sistema de contrapesos, podemos vislumbrar a alteração do centro de gravidade do indivíduo conforme este dispõe seu corpo em posturas e movimentos diversos e suas implicações. Barba pontua a existência de um sentido muscular, o qual serve-nos de guia para compreender nossos limites físicos, até onde podemos forçar o desequilíbrio. Este sentido muscular gera no

ator a percepção sobre seu estado de contração e repouso dos músculos, bem como o esforço requerido para nos sustentar em determinada postura (BARBA; SAVARESE, 2012).

Abaixo temos mais uma cena de Magda (Figura 7), na qual a personagem parece recuar, ao mesmo tempo que mantém parte do corpo à frente. O deslocamento do centro de gravidade, além de gerar interesse de quem assiste, ocorre de maneira proporcional ao deslocamento do próprio corpo e quanto maior este deslocamento, maior será o esforço físico e muscular exigido.

Figura 7 - Alteração no centro de gravidade de Magda



Foto de Raique Moura, Núcleo de Artes Cênicas - UFGD, MAC, 2019.

A dinamicidade do equilíbrio do ator em cena se manifesta pelo conflito entre as forças que cercam a ação cênica e as posturas assumidas pelo ator. Novamente, o jogo das oposições se faz presente. Vejamos o que diz Barba: “o equilíbrio dinâmico do ator, baseado nas tensões corporais, é um *equilíbrio em ação*, produz no espectador a sensação de movimento mesmo quando há imobilidade” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 99). A imobilidade não é ruim, é potente e carregada de símbolos e significados. Só porque algo não se move, não quer dizer que está morto. O desequilíbrio não é o único caminho para gerar

presença e dilatar as tensões do corpo do ator. Então, o agir do ator pode ser doce e lento e possuir vigor e força, pode ser veloz, fragmentado, em *staccato* e estar em chamas, pulsante e em vida. Vale ressaltar que a importância da consciência de cinestesia ao equilíbrio em ação, ou seja, a percepção interna que cada um possui de movimento, assim, é mister que cada ator desenvolva para si seu próprio centro de equilíbrio, construindo seu dinamismo cênico particular.

Considerações Finais:

QUEIMANDO É QUE ME REFAÇO

CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUEIMANDO É QUE ME REFAÇO

Deixamos o cais. Nossa canoa aqui chegou e, por ora, é o fim.

Ao longo deste intercruzamento de conceitos e percepções de artista, pude perceber a contribuição da dilatação corporal enquanto meio de expandir o corpo do ator no espaço e tempo cênicos. De semelhante modo, o pensamento-em-vida e o agir da mente dilatada possibilitam a criação apartada dos obstáculos do pensar habitual. Assim, a dilatação aproxima-se das técnicas extracoditianas do corpo, à medida que também distancia-se do comportamento cotidiano.

À procura da inteireza da atriz, apego-me à Julia Varley e sua concepção acerca da ação precisa e decidida. Saliento a posição de Burnier (2001), sendo que a precisão aproxima-se da dilatação, visto que ambas se referem ao ato de selecionar. Burnier (2001) exprime ao tratar da precisão que esta é trabalhada no limite da linha de energia da ação, isto é, corta-se a ação antes que ela seja enfraquecida. Lembra-nos Varley, não? Para esta, a precisão é agir na conformidade do que é necessário ao momento e ao que a ação requer.

A desorientação do ator também é um mecanismo de dilatação de suas potencialidades, por retirar da ação o resultado previsto ou já pré-concebido, como ocorre na ação negada que torna visível as tensões opostas no corpo do ator. Por fim, ao tratarmos do equilíbrio do ator, entendemos que ao trabalhar um equilíbrio precário ou extracotidiano encontramos a recusa ao habitual ou natural, trabalhando com o excesso de energia do ator e sua dinamicidade através da alteração do centro de gravidade deste.

Em 2019, parti a Brasília à procura de respostas. Obtive mais incertezas. Hoje, caminho com pés firmes, mas sem respostas exatas. Não há exatidão no campo das artes e como Barba escreveu, sei que meu trabalho é o conjunto de instruções úteis que podem servir a quem desejar. Foram observadas ao longo da construção prática da personagem Magda no espetáculo MAC (2019) e eclodiram em novas redescobertas no processo de escrita teórica. Porque é sobre ver e re...fazer, reobservar, recriar, redescobrir, re...

Por esta jornada, sou grata.

Sei que o campo artístico não se encerra para mim, tampouco a pesquisa acadêmica. Tenho convicção que o Curso de Artes Cênicas impactou minha vida pessoal e nas artes, um processo de dor e liberdade. Se olharmos bem que faz o teatro conosco, ou melhor, o que a arte nos causa seria como ser imerso nas nebulosas, que, por sua força

gravitacional, atrai as moléculas habitantes do espaço para perto de si, unem-se e quando a temperatura não é mais suportável de tão quente, contraída, a nebulosa emite luz, libera energia e assim inicia a vida de uma estrela.

REFERÊNCIAS

BARBA, E. **A Canoa de Papel**: Tratado da Antropologia Teatral. 3ª edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2012.

BARBA, E. e SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BORZILO, N. B. **Conceitos e terminologias usados na obra de Eugenio Barba**: sua aplicação na formação do ator. Relatório Final de Pesquisa. Universidade de São Paulo, CAC - ECA, jan., 2012.

FERRACINI, R. A presença não é um atributo do ator. In: Eni. P. Orlandi. (Org.). **Linguagem, Sociedade, Políticas**. 1ed. Campinas e Pouso Alegre: RG e Univás, 2014, v. 1, p. 227-231.

MARSICANO, D. **A semiótica e princípios da construção teatral**. Estudos Semióticos, n. 3, 2007. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2007.49187>> Acessado em 14/10/2021.

ODIN TEATRET - Nordisk Teaterlaboratorium. **ISTA**: Internacional School of Theatre Antropology. Disponível em: <http://old.odinteatret.dk/research/ista.aspx> Acessado em 22/05/2021

OLIVEIRA, M. R. T. de. **As energias corporais no trabalho do actor**. Universidade de Lisboa. Dissertação de mestrado. Portugal, 2007.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

STRAZZACAPPA, M. **Educação Somática e Artes Cênicas**: princípios e aplicações. Campinas/SP: Papyrus, 2012 (1ª Reimpressão, 2017).

VARLEY, J. **Pedras d'água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Tradução de Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. – Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.