

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Curso de Teatro Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

NARRATIVAS DE UM TRABALHO SOBRE SI MESMO

Elias de Oliveira Pintanel

Pelotas, 2014

ELIAS DE OLIVEIRA PINTANEL

NARRATIVAS DE UM TRABALHO SOBRE SI MESMO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para à obtenção do título de professor em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Adriano Moraes de Oliveira

Pelotas, 2014

Para minha família de sangue e teatral.

Agradecimentos:

Ao Prof. Dr. Adriano Moraes de Oliveira por estar sempre presente e atento em todos os meus momentos de formação atoral, de dúvidas e crises existenciais. Além daqueles mais plenos que vivi no teatro. Um muito obrigado!

Ao Marcelo Antonio da Silva por todas as trocas estabelecidas e pela presença constante de seu olhar ímpar do mundo;

Ao meu amigo Mauricio Rodrigues da Rosa que tantas cenas teatrais dividiu comigo;

Ao Núcleo de Teatro da UFPel como lugar de prática de meu exercício de autonomia e como lugar de tantas experiências lindas de minha solidão em público;

Aos meus amigos Vinícius de Moraes, Samuel Beckett, Oswald Andrade, Albert Camus, Meyerhold, Kantor, Copeau, Manoel Bandeira, Eugenio Barba, Artaud, Antunes Filho, Tom Jobim, Villa Lobos, Zé Celso Martinez Corrêa, Goethe, Reich, Bataille, Aldir Blanc, enfim, tantos artistas que mesmo não mencionando todos neste trabalho, estiveram presentes em minha trajetória e que me fizeram pensar sobre minhas ações no teatro e na vida;

A meus pais, Ceires e Carlos Augusto, e minha irmã Luana, pelo apoio a minha escolha profissional e existencial;

A todos aqueles que passaram pelo Núcleo de Teatro da UFPel: Inácio, Leonardo, Paula, Mauricio, Laerte, Giovanna, Rodolfo, Carlos, Tatiana, Rodrigo, o outro Mauricio, etc;

À Carolina por estar sempre do meu lado;

E, finalmente, a Dionísio, deus da metamorfose;

À todos lembrados aqui e aqueles que me esqueci de mencionar, um grande Evoéros!

Teatro é encontro.

Jerzy Grotowski

A vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida.

Vinícius de Moraes

Deve-se entrar em si mesmo armado até os dentes.

Paul Valéry

Resumo

PINTANEL, Elias de Oliveira. **Narrativas de um trabalho sobre si mesmo.** Trabalho de Conclusão do Curso de Teatro Licenciatura / Centro de Artes / Universidade Federal de Pelotas: 2014.

Como trabalho de conclusão de curso apresento cinco contos literários escritos a partir de meus registros pessoais no trajeto de trabalho sobre si mesmo que desenvolvi entre 2008 e 2013. Essa opção se deve ao fato de que construí um trajeto com tamanho envolvimento pessoal que após os cinco anos de trabalho a partir das poéticas de Stanislavski e de Grotowski ainda não me sinto suficientemente distanciado para fazer uma abordagem científica – nem sei se acredito em uma “abordagem puramente científica”. Por se tratar de literatura uso as referências de modo livre: dialogo com teorias que influenciaram o meu trajeto de ator de modo a fazer entender que um trajeto sobre si mesmo no teatro se aproxima de um trajeto de vida. Para uma melhor compreensão de meu trajeto, dividi os contos por temas: o primeiro é referente ao período de preparação e instauração de uma rotina de trabalho; o segundo trata sobre o processo de criação atoral; o conto número três pauta-se na relação do trabalho sobre si mesmo no contexto de grupo teatral; o quarto tem como foco o encontro entre o ator e os espectadores; e, o último, aborda a natureza mesma da arte teatral – sua efemeridade. Devo ressaltar que os contos foram escritos a partir das experiências que tive nas práticas realizadas em duas instâncias de formação complementar: o Núcleo de Teatro da UFPel (programa de extensão) e o Grupo de Estudos e Pesquisas em Processos Criativos em Artes Cênicas - GEPPAC. Tenho como objetivo principal estimular pesquisadores e estudantes de teatro para a compreensão de que o trajeto sobre si mesmo é feito por inúmeros caminhos e a narrativa desse trajeto pode contribuir para o aprofundamento do trabalho de quem quiser se aventurar pela arte do ator.

Palavras-chaves: formação de ator; experimento poético; (auto)biografia.

SUMÁRIO

Apresentação	8
O Primeiro Movimento	10
A solidão da criação.....	20
Trabalhando com o outro	27
Relato de um encontro em chamás	38
O horizonte sem fim	45
Considerações finais	48
Referências	50

Apresentação

Este trabalho de conclusão de curso é antes de qualquer coisa um ato de liberdade. Apresento com total liberdade normativa uma reflexão sobre os meus registros de trabalho durante a minha trajetória de trabalho sobre si mesmo que compreendeu o período de 2008 a 2013. O objetivo científico é o de relatar as recorrências técnicas nos processos de preparação e criação dos experimentos poéticos que participei. O objetivo artístico é o de revelar que um trajeto de (auto)formação atoral é um profundo mergulho no si mesmo.

Para cumprir esses objetivos usei como referencial o modo como Constantin Stanislavski escreve teoria: em um formato literário semificcional. Para a semificção utilizei todos os meus registros pessoais que abarcam este período, a saber, mais de dez cadernos de anotações.

Os cinco contos que resultaram dessa pesquisa em meus diários de trabalho, além de evidenciar as recorrências técnicas de meu trajeto no teatro, indicam subliminarmente um possível roteiro de trabalho. Essa indicação talvez seja a maior contribuição de minha jornada inicial no teatro para estudantes e pessoas interessadas na arte da metamorfose em que a vida particular cede lugar a um fantasma imaginário qualquer.

Os contos são divididos em cinco temas: o primeiro é referente ao período de preparação e instauração de rotina de trabalho; o segundo sobre o processo de solidão na criação atoral; o terceiro trata da relação do trabalho sobre si mesmo no contexto de grupo teatral; o quarto aborda o encontro entre atores e espectadores, razão de existência do teatro; e, o último, discorre sobre a necessidade da autonomia no exercício do ofício artesanal e efêmero do ator.

Devo confessar que durante a escrita dos contos obedeci a um ímpeto e inseri trechos inteiros dos registros tais quais os dos diários¹. Esse ímpeto de inserir memórias escritas ao texto semificcional obedeceu à lógica de liberdade do trabalho sobre si mesmo nas práticas realizadas em dois lugares de formação complementar universitária causadores dos registros: o Núcleo de Teatro da UFPel (programa de

¹ Esses trechos foram inseridos no corpo do texto e estão em outra formatação (fonte em itálico e margens do parágrafo diferente). Alguns textos foram colocados na íntegra neste trabalho. Outros foram modificados para se adequar aos objetivos do texto.

extensão) e o Grupo de Estudos e Pesquisas em Processos Criativos em Artes Cênicas (GEPPAC).

Para um esclarecimento científico, devo ainda dizer que o problema que norteou minha pesquisa foi a busca pelas **recorrências nos processos de preparação e criação dos experimentos poéticos que participei entre os anos de 2008 e 2013**. Esta questão serviu para que eu organizasse todo um pensamento e uma prática no e sobre o campo teatral que realizei de uma forma intensa nestes últimos anos.

Ao reler meus diários de trabalho e após ter entrado em contato com os estudos de Christine Delory-Momberger (2008) e de Marie-Christine Josso (2010) – que dão ênfase a pesquisa (auto)biográfica, percebi a grande fonte de pesquisa que tinha em minhas mãos. Organizar meus registros pessoais se tornou mais uma etapa do trabalho sobre mim mesmo. Espero que a leitura dos contos revele o quão profundamente mergulhei em mim na busca de autoconhecimento para me instrumentalizar a representar o outro do teatro.

Boa leitura!

O Primeiro Movimento

A essência do teatro é o ator, suas ações e o que ele pode realizar.
Jerzy Grotowski

Fazia muito calor. A temperatura estava perto de 30°C. Era começo de tarde. Outubro. A cidade parecia estar já acostumada com as ondas de calor intenso em plena primavera. A cidade fervilhava do centro às extremidades. Inúmeras pessoas andavam pelas ruas centrais. Entre as duas principais avenidas da cidade, Levi desceu do ônibus. Vestia-se com uma camiseta preta, uma bermuda também preta, tênis norte-americano tipo *all star* preto e meias, porém, brancas. Seus cabelos crespos estavam longos. Podia-se classificá-lo no gênero dos “roqueiros”, espécie dos autênticos adolescentes.

“Calor chato!”, pensava ensimesmado Levi. Há alguns anos atrás fazia calor também, mas naquela época Levi era menino de interior e não ligava muito para o calor. Olhou para as pessoas andando na rua. Sentiu vontade de correr. Não correu. Acompanhou com o olhar desinteressado uma senhora que esperava seu filho na frente da loja de eletrodomésticos. Sentiu pena e nojo da mulher que lambia um sorvete de modo obsceno. “Pena ter mais de 70”, pensou, “se não...”. O destino o fez olhar para o outro lado: seu ir tinha chegado ao fim momentâneo.

Levi entrou em um velho prédio no centro da cidade. Um daqueles prédios construídos no início do século XX para agradar olhos das senhoras e dos senhores. Levi subiu até o segundo andar daquele prédio. Eram salas enormes. Eram duas, mas suficientes para tomar conta de todo o andar. Ao entrar na sala, ele percebeu as marcas das mesas de sinuca no chão. Havia também aqueles suportes para colocar os tacos. Ele achou engraçado. Ficou imaginando os senhores bebendo, fumando e jogando sinuca. Bigodes, barrigas, paletós e coletes. Falando de mulheres, traições de ambos os lados do casamento, “bola três no canto esquerdo!”, negócios, dinheiro sendo perdido, sendo ganho, “bola sete na caçapa do meio!”, etc. Até a decadência daquele grupo, ou do próprio prédio, ele pensou. Mas desistiu de levar a diante aquele pensamento.

Olhando a grande sala, Levi percebeu as grandes janelas e o piso de madeira. O teto parecia estar a mais de quatro metros acima de sua cabeça. “Aqui está mais fresquinho! Não posso falar...” O silêncio reinava naquela sala. Foi o professor daquela turma de teatro que combinou com o grupo que haveria meia hora de silêncio antes do treinamento. O silêncio só era cortado apenas por sons de motocicletas e outros ruídos que vinham da rua. Era permitido fazer barulho na rua naquela época. Na sala havia em torno de dez pessoas. Todas com roupas folgadas. Homens e mulheres. O pessoal usava

roupas coloridas ao contrário de Levi. O que não quer dizer nada. Alguns estavam sentados no chão. Outros deitados. Alguns andavam pelo espaço alongando o corpo. Cada um estava realizando uma ação cotidiana. Era neste silêncio que Levi e todos os outros esperavam o início do treinamento de ator e atriz que iriam realizar.

Perto das 14h da tarde, para ser bem detalhista, o professor do grupo chegou. Bem jovial perto de seus 35 anos. Era o primeiro exercício: trinta minutos sem falar nada.

Texto criado a partir do exercício do silêncio:

O homem estava deitado em sua cama. Estava escuro. Permitia-se ficar em silêncio durante longos períodos. Mas não era um exercício, era a sua natureza. Havia crescido naquela cama. Se lembra vagamente de passeios com o seu falecido pai pela praia, mas isso há muito tempo. O homem em silêncio interrogava-se pela voz que escutava do outro lado da parede. Queria saber de quem era. Alguém conhecido? Alguém que viria falar com ele? Nunca veio esta tal pessoa. De tal modo a voz continuava a falar. “E se não for ninguém a falar? Se for os meus pensamentos?” O homem então começou a pensar que a voz que escutava era a sua própria pensando sobre sua situação. Não era uma situação peculiar. Nem de longe. O homem tentou entender porque os períodos de silêncio eram menores. Ficava em silêncio. Não pensava. Tentava não pensar. Pensava a todo o momento. As memórias o atravessavam naquela cama posta no escuro e ele em silêncio. Um dia ele iria falar. Mas e se não pudesse?

O professor observou cada um dos participantes com um olhar histriônico. Queria ver se o acordo inicial entre ele – o de não falar meia hora antes do treinamento – estava sendo exercício. O silêncio, segundo o professor, era necessário para concentrar a atenção numa prática de teatro que tem como característica principal colocar o corpo e a mente em um estado diferente do modo cotidiano. O professor de teatro se chamava Marco

Aurélio. Todos pararam de fazer o que os ocupavam e foram ao centro do espaço. Ali se sentaram em círculo para escutar o que o professor Marco Aurélio iria dizer. Tranquilo e sereno ele falou:

“Boa tarde a todos! Que calor hoje, nossa! Mas dizem que vai chover e vai dar uma amenizada. Espero que todos estejam bem. Nossa, Oscar, como você está colorido! Então, a gente começa hoje a nossa segunda semana de treinamento. Eu reorganizei algumas coisas para que fique mais claro o que nós estamos fazendo. Tenho a sensação que vocês estão um pouco confusos. É verdade? O que vocês entendem por treinamento de ator? Como que vocês veem essa prática?” Foi assim que o professor iniciou o trabalho daquele dia: tranquilo. Os estudantes ali logo responderam a Marco Aurélio:

“Nós estamos nos preparando para fazer teatro. Não é isso? Foi o que eu entendi pelo menos. Que isso aqui serve para preparar o nosso corpo para o ensaio, para a apresentação.” Falou Jean.

“Tu disse que a gente tem que treinar para poder ter resistência para poder fazer uma peça de duas horas. Mas acho que vai além do que isso.” Deu sua opinião um homem alto e magro. Engraçado este, pois trazia pepino em conserva para comer com seus colegas.

“Sinto que é uma prática que nos faz entrar em contato com o nosso corpo. No alongamento, por exemplo, vejo que consigo fazer algumas coisas e outras não. Acho que isso interfere na cena, tanto positiva como negativamente. O objetivo do treinamento do ator é preparar o corpo para o trabalho teatral.” Disse Clarice, uma ruiva magrinha.

“Acho que é pra deixar a gente forte e perder essas gordurinhas aqui do lado da barriga. Porque o ator e a atriz devem ser bonitos. Pois todos os olharam na cena. Eu estou ficando uma gatinha! Já me sinto colocando o biquíni e desfilando na praia do Laranjal! Desta vez eu desencilho pessoal, eu juro!” Falou Carla.

Naquele momento o professor interrompeu as falas para seguir o programado:

“O principal papel do ator é interpretar, representar um personagem. Se metamorfosear em outra figura. Não posso olhar uma peça onde está o Levi em cena e eu o vejo como ele é no dia a dia. Ele tem que me surpreender quando entrar em cena. A mãe dele tem que olhar a cena e não ver o filho dela. Ver outra coisa. Os espectadores devem ver o personagem que ele está representando. Tem um diretor russo, que vou falar muito nele e que é muito importante para o teatro, que se chama Constantin Stanislavski. Esse diretor foi um dos primeiros a falar que o ator deve se preparar para entrar em cena. Essa preparação é de seu material de trabalho: o corpo. Ele diz isso porque ele percebeu que o ator não consegue controlar as suas emoções nos ensaios e nos palcos, mas consegue controlar as ações que o corpo pode fazer. A ação física

orgânica é o principal elemento de trabalho do ator. O ator deve explorar as possibilidades do seu corpo. Deve ter controle sobre cada parte dele. Não é para ficar mais bonito, ou coisa parecida. Não. Deixar o corpo mais flexível permite ao ator criar mais máscaras corporais. Deve-se trabalhar o corpo sempre. Mantê-lo vivo. Porque este é o material de trabalho de vocês. Enquanto o pintor pinta um quadro e o coloca numa exposição para todos verem. Ele não precisa ficar do lado de sua obra para que ela seja apresentada ou apreciada. Mas e o ator? Vocês sempre estarão presentes em suas obras. Porque as obras que vocês fizerem, os personagens e as partituras de ações físicas que vocês criarem, tudo será feito com o corpo de vocês. O material de trabalho do ator é o seu corpo. O treinamento aqui serve como um processo de higienização, que é uma ideia do professor Paya, que eu gosto muito. Vocês no treinamento vão colocar o corpo de vocês em movimento. Vamos agora começar a sequência de treinamento que faremos nos próximos dois meses.”

Assim que o professor Marco Aurélio terminou a sua fala todos se levantaram e começaram a fazer os primeiros exercícios daquele treinamento.

O grupo fazia os exercícios de alongamento naquele momento. Já estavam no segundo mês de treinamento. Algumas pessoas já haviam saído do trabalho por não terem aguentado a rotina. Outros acharam que não havia sentido naqueles exercícios todos. “Pra que alongar tanto assim?” “Meu limite é este aqui, não está vendo?” “Eu adoro fazer teatro, não gosto de malhar!” “Tem que treinar dois, três meses para ver resultado na cena?” Falavam também outras frases contra aquela prática que realizam. Mas ainda havia pessoas que continuavam a treinar. O calor continuava. Já estava perto do final do ano. Muitas coisas já tinham passado. Mas o treinamento mantinha-se na sua rotina de sempre.

Enquanto o grupo realizava o primeiro exercício naquele dia, Gisele acabava de chegar. De postura reta e queixo empinado, fazendo barulho ao entrar. Era impossível não notar a presença dela entrando. Toda a atmosfera de concentração e ensimesmamento tinha-se perdido. O pessoal todo a olhou. Marco Aurélio interrompeu o trabalho e foi falar com a Gisele:

“Gisele, toda a vez que você perceber que irá chegar atrasada, por favor, avise. E quando chegar tenta fazer menos barulho, para não atrapalhar o trabalho dos seus colegas. O treinamento é um lugar de disciplina e de pesquisa pessoal. Todos aqui são os próprios sujeitos de pesquisa. Lembre-se do que Stanislavski falou sobre disciplina de trabalho.

Que construir uma atmosfera de concentração é difícil, mas desfazê-la é bem fácil. Aqueles que querem se tornar um bom ator ou uma boa atriz, devem se submeter a uma disciplina de trabalho rigorosa. Quando tomamos a decisão de começar o treino às 14 horas, todos aceitaram. Foi uma decisão tomada em grupo há mais de dois meses atrás. O teu atraso, Gisele, não é só um desrespeito a seu trabalho, mas ao trabalho de todo o grupo. Estavam todos concentrados e você chegou atrasada fazendo um barulho enorme. A poética de Stanislavski tem três características principais que você deve entender. Não só você, mas todos. Que são as seguintes: o trabalho sobre si mesmo, a aprendizagem em grupo e o desenvolvimento do método de ações físicas. A primeira prova é ter interesse no próprio trabalho no teatro. Isso eu não posso ensinar a vocês. Ninguém pode ensinar isto a vocês. Ter interesse é estar entusiasmado com o trabalho que irá se realizar. É preciso acreditar na ação que vocês estão realizando...”

Quando Marco Aurélio falava com Gisele, o telefone dela tocou. Ressoou o toque do celular dela dentro de sua enorme bolsa. Todos olhavam pra ela com a nítida vontade de pular em cima dela. Levi não só odiou a atitude dela como a própria música do toque. Alguma coisa parecida com uma faca entrando lentamente pela orelha. Pelo menos era esta a sensação que dava.

“Gostaria de falar uma coisa”, disse Clarice, enquanto Gisele se arrumava para fazer a prática.

“O que seria?” respondeu o prof. Marco Aurélio, em meio ao clima tenso que estava criado.

“Acho que esta situação está demais. Ultrapassou um ponto que não tem mais como voltar. Já não é a primeira vez que ela faz isso e que atrapalha o trabalho. Eu faço o treinamento já algum tempo, fazia com as meninas no ano passado. Só sobrou eu aqui daquele grupo porque o trabalho no teatro é muito difícil. Ainda mais um treinamento que está voltado para o trabalho sobre si mesmo. Eu tento muito me concentrar nos exercícios. Percebo que o grupo todo aqui quer muito avançar e fazer o treinamento. Mas estas pausas para conversar novamente com a Gisele já estão atrapalhando demais o treino...” Falou Clarice que era a mais velha no grupo. Oscar, menino magro e que se vestia de maneira colorida, também se sentiu a vontade para falar. Aproveitou a deixa de Clarice para colocar a sua opinião ao grupo inteiro:

“Tipo... ai... estou cansado também. Parece que tens que estar sempre aqui para as coisas acontecerem. A Gisele fica fingindo que está treinando. Fica falando coisas que não tem nada a ver com o trabalho. Eu meio que estou cansado também. Não estou dizendo que ela tem que sair, mas a gente paga o pato o tempo todo parece. Porque aí tu, Marco Aurélio, fica brabo e a

gente fica também, mas... né? Acaba não rolando o treino como devia. E isso a gente já percebeu durante o nosso trabalho. Poxa, se não vai fazer o treino e vir no horário, respeita pelo menos quem veio até aqui. Eu venho de outra cidade pra estar aqui. E quando chego aqui, chego a tempo ainda! Mas tu que mora a duas quadras daqui e não consegue chegar a tempo, Gisele. Bah!” Falou Oscar.

“Você está sugerindo tirar ela do grupo?” Perguntou Marco Aurélio, que sorria por dentro vendo o grupo se manifestar em prol do trabalho coletivo e teatral. Era o grupo que ganhava com aquela conversa.

“Ah, não sei... Só, falei o que tava pensando e tal.” Respondeu Oscar e fez-se novamente silêncio no espaço. Mas daquela vez não se fez um silêncio de concentração. Foi um silêncio desconfortável. Ninguém falava. Todos se olhavam. Outros ficavam sem saber o que fazer, olhavam as suas mãos. Levi ficava atento nas ações de Gisele. Ele ficou curioso pra saber como o corpo dela reagiria a tudo aquilo. Foi então que o corpo de Gisele reagiu e saiu da sala. Todos se olharam novamente. Fez-se um pequeno silêncio. Silêncio compartilhado. Todos estavam pensando a mesma coisa. Pensaram e se olharam. Voltaram a treinar.

Exercício para se fazer sentado:

Vamos supor que você esteja sentado lendo um livro. Contos! Faz um bom tempo que você está nesta posição. Por mais que você esteja envolvido na leitura, seu corpo está há muito tempo parado. Ele sabe disso. Então... Entrelace seus dedos (tire os óculos primeiro se você os usa) e vire a palma das mãos para o teto. De modo que você faça um arco para trás com as costas sobre o encosto da cadeira. Estique bem, mas lembre-se de respirar profundamente. Conte até vinte. Faça isso.

O que aconteceu? Você sentiu uma tensão nos ombros? As costas empurravam a cadeira para trás? Teve alguma parte do corpo que doeu? Foi difícil respirar? Ou conseguiu respirar tranquilamente? O pescoço ficou rígido? Quando você se sentou, deu vontade de esticar de novo as costas? Ou de alongar outra parte do corpo? Faça de novo esse exercício para perceber que será mais fácil fazê-lo.

Deve-se sempre manter contato com a parte de trás de seu corpo. Perceber se as costas doem, se estão rígidas ou flexíveis demais. Não se trata de buscar uma postura ideal para o corpo, mas, sim, mantê-lo vivo. Com vivacidade. Inteiro.

Já estavam em pleno inverno. Naquele momento, em plena temperatura que insistia em estar abaixo de 10°C, eram três alunos que treinavam. Foram eles que conseguiram passar por tanto tempo. Levi naquele momento estava ainda reclamando do tempo, sentia o corpo pesado e cansado. Mas, há seis meses treinava ao lado de Jean e Oscar.

Antes de começar cada dia de treinamento, eles realizavam um aquecimento. Corriam pelo espaço. Usavam calças leves e camisetas de mangas compridas. Era preciso manter o corpo levemente aquecido antes de começar a treinar. Eles já estavam acostumados com a rotina do treinamento. Sabiam que agora o que eles tinham que lidar o fato de saberem quais eram os objetivos dos exercícios. Eles sabiam o funcionamento de cada exercício, sabiam as partes dos corpos deles que apresentavam tensões que deviam ser trabalhadas. Mas sabiam que outros bloqueios e desafios se mostravam.

Quando começaram a fazer o exercício das danças dos ventos, os seus desafios diários se apresentavam de maneira mais evidente. Levi começava o exercício já pensando que iria se cansar, sentir sede, que teria dor nas pernas, que iria querer diminuir o ritmo, etc. Mas ele tinha que pensar agora em outros desafios. Não se preocupava tanto com estas questões. Tinha que fazer o exercício. Se jogar. Desistir de não fazê-lo. Assim como todos os outros três.

Enquanto fazia o exercício, Levi tentava no primeiro momento manter um ritmo. Sabia que o exercício durava quarenta e cinco minutos. Era preciso manter certa tensão no final de cada tempo de respiração. Dividiu o corpo em pedaços. A respiração era o ponto de atenção principal, assim como os pés. O tornozelo não podia nunca bater no chão. Silêncio nos pés. Todos os três. Levi soltava a respiração e uma parte do corpo se cotorcia, esticava, se encolhia. Num momento eram os braços, em outro o quadril, o peito e a cabeça juntos, as mãos, trocando de lado, quadril próximo do chão, imaginando que estava voando, etc. Criava imagens em sua cabeça no momento do exercício. Além de explorar ações e movimentos do corpo, se divertia com as imagens que

criava. Era o modo que realizava o exercício. Não parava. Após o término do exercício ficava cansado.

Quando terminaram o exercício das danças dos ventos Jean se sentou no chão com muita dor na cabeça. Reclamava de frio. Os outros olhavam para ele. Já não era a primeira vez que ele tentava não fazer o próximo exercício que era o giro. Eles giravam no eixo de seus próprios corpos. Levi ao fazer este exercício observava a sua mão. Girava para o lado esquerdo e tentava de todo modo girar o mais rápido possível. Controlava os pés como uma criança controla os braços ao correr. Sabia que não iria cair como naquela primeira. Mas naquele momento estava frio e Levi, assim como Oscar, haviam vencido a temperatura. Eles haviam se jogado no exercício. Levi via apenas sua mão e o fecho da luz do teto fazendo um círculo em sua volta. Era o efeito da luz acesa da sala. Parecia que ia chover muito naquele dia. Mas continuava a girar, enquanto pensava no vento que tocava em sua pele, observava depois a mão inchada de sangue pelo efeito centrífugo que o exercício causava. Não havia objetivo em si no exercício. Era preciso girar como uma criança pequena. Era preciso ficar girando e girando. Deixando um dos braços ditar o ritmo, o outro, relaxado, se erguia pela velocidade do movimento. Ele sentia o acúmulo da energia. Jean ao seu lado, girando tão rápido quanto ele, começa a gritar sem parar. Mas não de desespero, nem de medo, mas de raiva! Um grito “Ah!” saía a cada expiração de Jean. O corpo de Jean reagia àquele movimento que ele realizava. Ao sinal do professor Marco Aurélio, Levi aumentou de velocidade e Oscar diminuiu. Levi girava cada vez mais rápido. Mentalmente pensou como iria parar. Contou até três. Parou de girar abruptamente, abrindo levemente as pernas e fazendo muita força com todo o corpo. Um enorme grito saiu de sua boca. Depois de dez minutos girando em alta velocidade e fazendo enorme força para não cair, Levi sentia que seu corpo estava radiando energia. Ele não conseguia ficar parado. Tentava controlar a respiração, mas tinha vontade de sair correndo. De subir pela parede, de dar pulos. Ele estava com muita energia. Se sentia bem. Olhava então Jean. Devagar Jean ia parando. Não parou abruptamente. “Você é um animal, Jean. Não tente raciocinar esse momento. Foi algo que seu corpo mostrou.” Disse o professor Marco Aurélio ao lado de Jean. Jean saiu da sala e foi para o banheiro. Levi começava a girar para o outro lado.

Reflexão sobre o trabalho do ator:

“Estás cheio de segredos que chamas de Eu. És a voz de teu desconhecido.” Paul Valéry.

[...]

Despenetrar o olhar

Talvez seja um pequeno devaneio de quem fica pensando na vida de ator. Talvez seja apenas um pequeno olhar sobre essa forma efêmera de arte – tão ardente em si. Talvez sejam os meus estudos e mais estudos, as peças e mais peças, treinamentos e mais treinamentos. Essa relação que crio com meu corpo a todo o momento. Esse olhar atento em mim. A arte de interpretar. In-ter-pre-tar. Bom, sabemos que hoje o ator não necessita estar interpretando um papel como o século 19, 18 ou outra coisa parecida. A coisa já ultrapassou esse limite. Fiquei pensando nisso ao ler o texto do Novarina, no qual ele diz que o ator deve ser dissecado em cena, para saber como o corpo funciona na hora da atuação. Um outro texto que li, de Grotowski, falava em autopenetração. Falava do ator “morrendo” em cena num autosacrifício. Grotowski ainda falava que devemos parar de representar para fazer teatro. Às vezes penso que o ator não interpreta. Talvez nem no máximo da interpretação ele esteja fazendo isso. É uma despenetração na verdade. Como dissecar um ator em cena? Como saber o que acontece com seu corpo quando está realizando uma ação? O ator em cena, o ator quando está realmente em cena, ele não existe! Ele queima no primeiro segundo de cena. E é justamente neste primeiro segundo que ele realmente sabe que não terá volta. A cena só acaba no final. Não há antes e depois. É ali e pronto. O tempo presente sendo vivido... vivido não... queimado! Sim! Porque o ator queima em cena. Como dissecá-lo então? Como dizer que ele está realizando um papel? Como que alguém que tem que estar inteiro no presente pode estar mentido no sentido da interpretação? Ele está deixando seu corpo livre. Não

há pensamentos ali, barreira que o impossibilita disso ou daquilo. Ele queima. No final o chão está preto, as paredes derretidas, nenhum resto de teto, o céu aberto sobre todos e o ator não se torna nem uma estrela, ele se torna alguma chama tão viva, mas tão viva que sua permanência diante de nossos olhos não pode seguir viva. Não conseguiríamos olhar aquela chama arder eternamente, com metros e metros de fogo, fazendo nossa pupila rejeitar a vontade de permanecer com os olhos abertos, o pulmão respirando um ar quente que paralisa os músculos do corpo deixando todos tensos...

A arte de se despenetrar! Deixar o corpo oco. Limpá-lo. Não ser nada! Nunca querer ser alguma coisa! Estar! Estar sempre! Corpo sem órgãos, como vociferou Artaud!

Isso é um pouco do que penso por agora. O corpo queimar e a chama tomar conta de qualquer lugar. Por maior que seja. Por maior que seja.

A solidão da criação

*Eu já estou asfixiada há muito tempo.
Há muito tempo que eu queria fazer este jogo diante de todo o mundo,
Gritar minha verdade sobre os tetos,
Descer à rua vestida de Madame...*
Jean Genet

Estava fazendo muito frio. A cidade parecia viver de extremos térmicos entre um verão e inverno. Era o auge da estação mais fria do ano. Levi estava sozinho na sala de ensaio. Estava preparando uma cena para apresentar de tarde no ensaio em grupo. Seu grupo iria apresentar a peça infantil "... E o gato não comeu!!!". Levi estava preparando a cena onde seria um rato no primeiro quadro da peça. Nos outros quadros ele faria outros papéis. Era um experimento. Diante daquela sala vazia, sem ninguém, apenas o ar frio e as folhas com as cópias dos textos.

Levi pegou as folhas dos textos e os leu em voz alta. Fez algumas anotações nas folhas. Ficou parado durante um tempo. "Eu vou representar um rato. Como fazer?" Olhando o papel e o espaço vazio, Levi então começou a criar o seu rato.

"Um rato. Está bem! Eu vou fazer um rato. Como seria um rato? Não essa pergunta está errada. Se eu fosse um rato como é que eu agiria?" Ao fazer esta pergunta Levi ficou de quatro no chão. Possibilidade esta que ele logo recusou. A primeira alternativa não o agradou. Colocou as mãos perto do peito. Recusou também. "Vou criar pelas características do rato. É melhor. Deixa ver... o rato é um animal que tem o olfato aguçado. Então ele vai cheirar tudo." Então Levi cheirava. Deixava mais exagerado aquela ação. Fazia barulho com o nariz, com a boca. Sentia cheiro ruim, cheiro bom, imaginava o que cheirava, onde estava, ia até o lugar onde estava o cheiro. Realizava as ações em pé. Era a ação de cheirar que ele improvisava. Gostou e manteve essa ação.

"Está bem. O rato tem predadores. Unhas grandes. Não. Unha grande o que! Vou ficar com a mão toda torta. O rato é ligeiro. Eu nunca matei um rato. Não conseguia pegar. Rápido. Pronto para correr. Lá vem gente! Lá vem um rato! Olha uma comida!" Levi corria para um lado e para o outro. A postura do corpo agora estava arqueada. Os joelhos estavam levemente dobrados. Podia-se notar que ele estava sempre pronto para pular, correr, parar, andar, subir, descer. Fez uma postura de prontidão. Criava sozinho aquela figura. Gostava daquela solidão ali. Depois entraria em contato com seus colegas, mas ali brincava com o corpo. Testava posturas novas, outras características para o rato. Levi estava sozinho na sala de ensaio. Criava o

personagem rato com calma e com tempo. Aquela solidão de criação era importante para Levi. Ele não gostava de estar pressionado para criar, ainda mais tendo aquele momento para criar. A solidão na hora de criar era fundamental para Levi.

Depois de vinte minutos seu rato estava pronto. O que comandava o cheiro agora era a coluna. O rato de Levi cheirava do chão até o topo da cabeça, o corpo inteiro cheirava e tremia com aquela sensação que sentia. Era rápido, corria para um lado e para o outro. Sempre em busca de alguma coisa. Cheirava devagar quando o cheiro era bom. O rato se deliciava com aqueles cheiros e o ator se divertia com aquela construção. No trabalho que realizava Levi aproveitava cada ação para descobrir novas possibilidades. Quando cheirava alguma coisa, por exemplo, aumentava o tempo do cheiro, exagerava no som que o rato fazia, na reação do corpo, etc. Ele improvisou primeiro a figura do rato e depois criou uma partitura de ações que representava o personagem. Daquele modo ele já podia se encontrar com seus colegas de cena para ensaiar.

Exercício corporal para alongar a parte posterior do corpo:

Fique em pé. Deixe seus pés afastados, numa distância de 25 cm (pode ser na largura dos ombros também). Os artelhos devem ficar ligeiramente voltados para dentro, para alongar o bumbum. Agora incline-se para frente tocando o chão com a ponta de seus dedos. Pode dobrar os joelhos neste momento. Só atente para você não sustentar o peso de seu corpo nas mãos. O peso e o equilíbrio devem ficar na ponta dos pés. Deixe a cabeça bem solta e respire profundamente. Tente não fazer força e nem deixar tensionado os músculos. É uma posição revigorante. Se você sentir um leve tremor nas pernas não há o que se preocupar, é assim mesmo! É energia circulando! Tente levantar um pouco os seus calcanhares depois de um tempo. Fique nesta posição uns trinta segundos.

O que sentiu? Doeu as costas ou outra parte do corpo? Deu vontade de alongar as costas para trás?

Gerou um certo calor no corpo? Respirasse bem? O tremor das pernas foi intenso ou fraco? Enfim, como o seu corpo reagiu a esta posição? E no dia a dia, como você percebe seu corpo?

Finalmente a temperatura estava amena naquela semana. Levi, naquele momento, tinha que criar uma partitura de ação para o seu monólogo “Pós-Fausto”. O professor Marco Aurélio falou para ele um pouco do mito moderno de Fausto. Levi ficou interessado naquele mito. A imagem de Fausto que Levi tinha era de um homem com cerca de seis metros de altura e que enfrentava a sua verdade suprema. Não era somente contra Deus que Fausto lutava na concepção de Levi, era contra si mesmo. A briga de Fausto era a de uma crença, a de um desejo, a de uma vontade maior que ele mesmo.

Levi estava naquele momento lendo sobre o mito de Fausto. O mito do Fausto foi ganhando espaço dentro da cabeça de Levi. A história de Goethe que tinha Fausto como principal personagem o deixava horas pensando. Levi fazia conexões entre Fausto e vários personagens de Beckett. E o que eles tinham em comum? Ele próprio: Levi. Ele não se interrogava qual era o sentido da vida. Sabia que não tinha sentido nenhum e ao mesmo tempo tinha vários sentidos e que estes mudavam a partir de inúmeras circunstâncias. Ele pensava que era um personagem beckettiano jogado dentro de um jogo onde as regras já estavam dadas. Fausto é consciente. Personagens de Beckett não tem consciência de sua situação. São inúmeros Sísifos alegres e felizes. Dias felizes! Noites felizes! Levi naquele momento relacionava as leituras que havia feito com o mito de Fausto. Lia Albert Camus, pois gostava daquele escritor, para tentar entender melhor aquele mito. Para Levi era importante saber do que se tratava o mito em que trabalhava e o que significava as palavras e ações que iria fazer no seu monólogo.

Porém, tudo aquilo não passavam de pensamento que mudavam a todo o momento. Mas a dúvida dele não era chegar a uma conclusão da vida e da morte. Nada disso. Ele queria achar uma forma de colocar este conflito do homem, de Fausto, de Levi, diante dessa situação. Mas passar essa sensação para os espectadores através de ações físicas! Como representar através do corpo o ressentimento dos homens? Como representar a solidão do homem sem Deus, sem a busca da verdade? Como representar a consciência disso?

Levi estava sozinho novamente tentando criar a cena. Mas estava difícil para ele criar a partitura de ações físicas.

Levi se perguntava isso numa tarde amena de sua cidade. Estava naquela mesma sala de sempre. Sozinho. Lia o texto de “Monsieur Teste”. Tentava entender o que ele iria dizer. Tentando transmitir aquilo tudo através de seu corpo. De sua ação. Pela primeira vez Levi renegou a solidão. Enquanto que no último trabalho a solidão na criação de sua partitura de ações ocorreu de forma tranquila e satisfatória, Levi não aguentava mais ficar sozinho. Era outro trabalho, era uma outra forma de se trabalhar nele.

O diretor Marco Aurélio percebeu esta dificuldade de Levi toda vez em que eles se encontravam para ensaiar. Levi falou sobre as dificuldades em que estava encontrando. Marco Aurélio foi apreensivo e propôs para Levi que eles se encontrassem três vezes por semana para treinar e ensaiar. Marco Aurélio queria que Levi construísse as partituras de ações nos ensaios com ele. Levi aceitou sua proposta. Durante um mês se encontraram e fizeram a primeira estrutura de ações físicas. Essa partitura surgiu de imagens que o diretor imaginou ao ler o texto de Valéry e dos exercícios que Levi fazia.

Levi percebeu que a solidão na criação é relativa. Depende do trabalho e do próprio nível técnico em que o ator se encontra. A solidão de Levi neste trabalho se daria apenas quando fosse apresentar, no momento em que estivesse sozinho em cena.

[...]

Partitura de ação física para o monólogo “Pós-Fausto”: Estrutura 01.

Posição inicial: cócoras.

1. *Mexer a coluna do cóccix até a cabeça.*
2. *Olhar para o teto.*
3. *Olhar para os livros.*
4. *Olhar a cruz.*
5. *Ficar em pé.*
6. *Olhar para o horizonte.*
7. *Descer a cabeça em direção aos pés.*
8. *Pegar a taça de vinho.*
9. *Erguer a taça de vinho.*
10. *Olhar a cruz.*

11. *Beber o vinho.*
12. *Afastar a taça com vinho do rosto.*
13. *Colocar a taça com vinho no chão.*
14. *Vestir o manto da cruz.*
15. *Erguer o bastão bem alto.*
16. *Esticar o pano com uma das mãos.*
17. *Olhar o pano e o bastão.*
18. *Jogar o pano e o bastão no chão.*
19. *Tirar o figurino.*
20. *Pegar a taça de vinho.*
21. *Derramar o vinho na cabeça.*
22. *Beber o vinho.*
23. *Pegar os livros.*
24. *Girar em torno do próprio eixo.*
25. *Deitar.*
26. *Arrumar os objetos de cena.*
27. *Pegar o guarda-chuva.*
28. *Abrir o guarda-chuva.*
29. *Olhar nos olhos de cada espectador.*
30. *Olhar o guarda-chuva.*
31. *Tapar-se com o guarda-chuva.*

Obs: fazer uma partitura de ação vocal e uma partitura de imagens que auxiliem o subtexto de cada fala e de cada ação.

[...]

Levi estava ensaiando na sala de trabalho. Tinha chegado cedo para ler o texto que servia de referência para o seu novo trabalho. O texto tinha como imagem principal a de um casal da década de setenta, oitenta, que morava em um grande capital. O casal morava na periferia de uma cidade grande. Sofria com a falta de emprego que assolava o país naquela época. A vida que levavam era muito pobre e triste.

Chegando no local da criação o professor Marco Aurélio deu uma notícia que iluminou a mente de Levi: ele devia criar a partir da poética de Meyerhold. Meyerhold foi um homem de teatro que lutou contra o realismo. Seria um desafio para Levi essa criação. O maior dos desafios era o de

abandonar aquele artista que mais o fascinava e se tornara quase um queridinho: Grotowski.

O contato com a poética de Meyerhold fez com que Levi criasse partituras de ações a partir de gráficos que o diretor Marco Aurélio desenhou. O interessante para Levi era que as ações eram de outra natureza. Levi fez ações que para ele pareciam que saiam de formas geométricas, de gráficos de trigonometria, ou essas coisas de matemáticas que ele já não entendia mais.

Levi dividiu o texto em unidades, conforme aprendeu na poética de Stanislavski. Para cada momento da cena, ele pensou em ações cotidianas para fazer. A grande diferença é que ele só poderia utilizar um objeto de cena: um pano de cozinha. Ao mesmo tempo em que fazia ações cotidianas, Levi tinha que exagerá-las para deixar mais evidente, ao futuro espectador, o que ele estava fazendo. Somavam-se às ações os gráficos que ele fez para cada momento da cena. As variações dos ritmos, das intensidades, do volume da voz, das pausas, da velocidade das ações vocais e físicas alternavam de uma ação para outra. Cada trecho do gráfico indicava uma mudança. Levi, sozinho naquela sala, memorizava não só o texto, mas também as ações e as imagens dos gráficos criados.

Como no trabalho que ele realizou na construção do personagem do rato, Levi via na solidão da sala de criação um ótimo momento para explorar novas ações a partir daquele modo de criar. Ele desenhava um gráfico em um momento do texto e experimentava com o corpo aquilo que o desenho mostrava. Ele percebia que o corpo naquele momento funcionava como se fosse uma mola propulsora. Uma ação servia de trampolim para outra. A agilidade e a forma das ações remetiam ao cotidiano, mas se pareciam, para Levi, como uma nova linguagem. O teatro se expandia de novo para ele: novas formas, novas ações a se realizar. Levi havia criado suas ações e depois foi passar com a colega de cena. Agora entrava em cena outra questão: a comunhão com o outro.

O trabalho sobre si devia, agora, ser em grupo. Outra etapa se iniciava em seu trajeto.

[...]

Partitura de ações físicas a partir do texto “As criadas”, de Jean Genet:

1. Clara tenta abrir a garrafa de champagne.
2. Clara escolhe joias.

3. *Clara bebe champagne.*
4. *Clara derruba champagne.*
5. *Clara limpa o vestido.*
6. *Solange entra arrumando o despertador.*
7. *Clara recompõem-se (abandona a limpeza).*
8. *Solange posiciona o despertador.*
9. *Solange pega o pano de limpeza.*
10. *Clara toma champagne.*
11. *Solange escarra no pano.*
12. *Clara deixa o copo.*
13. *Clara senta.*
14. *Solange ajoelha perto de Clara.*
15. *Clara levanta.*
16. *Clara gritando.*
17. *Solange observa.*
18. *Clara observa-se no espelho.*
19. *Solange afasta-se.*
20. *Clara arremessa um copo.*

[...]

As Criadas andam no espaço até hoje. Jogam entre si. Se amam e se odeiam. O corpo delas agora são fantasmas nos corpos dos atores. Eles carregam em si Clara, Solange, Madame. A intriga delas. Os seus corpos. Os modos de andar e de se olharem. A sedução das irmãs. O cheiro de seus quartos. O rosto molhado. Fazendo as escondidas aquilo que não ousariam mostrar para os outros. Suas solidões eram completas.

Trabalhando com o outro

*O outro, minha caricatura, meu modelo, ambos.
O outro que imolo justamente no silêncio;
que queimo nas barbas da minha – alma! E Eu!*
P. Valéry

O grupo continha quatro atores. Todos haviam feito treinamentos e todos os atores tiveram um tempo para a criação individual. Levi percebia inúmeras mudanças no modo como o trabalho era realizado depois de quase três anos de trabalho diário. A maior das mudanças era o lugar em que agora eles estavam ensaiando a peça “Os Alpinistas”, de O. Dragún. O texto do escritor argentino servia de ponto de partida para o grupo contar a história de quatro viciados em crack que conviviam juntos numa crackolândia. O lugar de ensaios em grupo era um velho teatro da cidade. Os ensaios eram todos noturnos e aconteciam próximos à meia-noite.

O espaço do teatro era realmente muito velho. Não com uma arquitetura velha, até porque o chão e a parede lembravam aqueles velhos salões de festas de paróquias de cidades pequenas: paredes brancas e o chão de parque. O espaço da plateia podia receber em torno de duzentas pessoas. Não havia camarotes. O palco era mais alto que o espaço da plateia. Tinha coxias, urdimento, refletores de luz. Havia também um camarim, cuja entrada ficava numa porta no fundo do palco. O camarim tinha um velho sofá e um banheiro que não fechava a porta. As luzes do espelho não funcionavam, mas o camarim possuía ainda cadeiras e um espaço suficientemente grande para que os atores pudessem se aquecer e alongar. Além das inúmeras precariedades, contavam ainda com a presença de morcegos, aranhas e uma quantidade considerável de pó. Pela primeira vez Levi iria ensaiar em um teatro. Era nesse velho teatro que o encontro com os espectadores ocorreria em breve.

Naquele dia, em torno de onze horas da noite, os atores chegaram para o ensaio. Haviam decidido, no último encontro, ensaiar mais cedo por causa do forte frio que estava fazendo. Todos chegaram muito agasalhados. Usavam jaquetas, blusões, calças grossas, tocas, cachecol, tênis. Mesmo assim, ainda sofriam com o frio: o velho teatro era também gelado, nenhum equipamento para aquecer o amplo vão da caixa construída para abrigar atores e espectadores.

Quase sem se falar, largaram seus pertences ao longo do palco. Eram bolsas, cadeiras, mochilas e sacolas. Estavam organizando o espaço para começar a ensaiar. Todos os dias de ensaio eles faziam este mesmo movimento

de levar os objetos e os figurinos que seriam usados nos ensaios e nas apresentações. O professor Marco Aurélio entrou no teatro com o computador que iria tocar as músicas em alguns momentos do experimento poético. O experimento poético era para eles uma metodologia de pesquisa teatral. Era uma maneira de pesquisar teatro que Marco Aurélio desenvolveu pensando na formação de atores. Nos experimentos poéticos os atores agiam a partir de determinadas formas (de poéticas teatrais, de textos dramáticos, contos literários, a partir de uma área de jogo, de um figurino, etc). O encontro com as formas determinadas contribuía para o crescimento deles dentro da linguagem teatral, pois as ações de cada ator ou atriz era sempre em relação à forma dada. Aquele modo de fazer teatro, que era extremamente consciente, fazia com que os atores tivessem mais controle das ações e de seus respectivos objetivos dentro da pesquisa teatral.

Assim que entrou e percebendo que o grupo já iniciava a organização dos materiais de cena o professor Marco Aurélio interrompeu: “Gente, espera um pouco para organizar o cenário. Queria falar algo para vocês. Falta apenas uma semana para a gente receber pessoas para ver como está o trabalho. Levi como está a divulgação?”

“Mande e-mail com a sinopse, data das apresentações e como fazer as reservas para todos os e-mails que tenho. Mande para o e-mail de divulgação da universidade e para os jornais também. Mande pra vocês hoje o cartaz também. Então encaminhem para seus contatos. Acho que está tudo certo. Só me confirma uma coisa: serão doze lugares por sessão?” Perguntou Levi.

“Acho que sim. Rogério, temos quantas capas para as cadeiras?” Perguntou o diretor para o figurinista e cenógrafo do grupo. As capas eram feitas de retalhos de roupas e se pareciam com os cobertores usados por “crackeiros” em “crackolândias”. As capas criavam uma boa unidade para o visual da cena. Os figurinos dos atores também eram feitos a partir dessa referência formal: partes de roupas constituía uma roupa feita para ser usada em teatro. A ideia principal dos figurinos era passar a ideia de que quem estava ali no palco eram homens que viviam na rua, de usuários de crack, traficantes, assaltantes, etc. Mas que não fossem realistas os figurinos, e sim esterilizados – que fizessem os espectadores se lembrarem a todo o momento que estavam no teatro.

“Marco Aurélio, eu fiz quinze. E mais umas capas sem costura para eles usarem em cena.” Respondeu Rogério enquanto mostrava ao grupo as capas que ele fez. Marco Aurélio assentiu com a cabeça voltou a falar após todos terem visto os figurinos:

“Está tudo encaminhado então. Hoje faremos o seguinte: vocês coloquem os seus figurinos e aqueçam primeiro antes de alongar. Está muito

frio. Enquanto isso o Rogério vai posicionar as cadeiras no entorno do palco e em cada uma delas uma lanterna que será utilizada na iluminação.”

“Como assim? As lanternas vão ser usadas para iluminação?” Indagou Oscar.

“Vocês apresentarão o experimento poético no escuro. Em cada cadeira haverá uma lanterna. Como as cadeiras estão em círculo e muito próximas da área de jogo, os espectadores usarão as lanternas para ver as cenas. Cada espectador irá iluminar o que quer ver. Compreenderam?” Perguntou o diretor ao grupo. Todos disseram que sim e o diretor prosseguiu:

“Hoje vamos apontar todas as lanternas para o centro da cena. Para manter o espaço minimamente iluminado. Mas já ensaiaremos no escuro. Então, organizem tudo o que vão utilizar em cena de modo que vocês saibam onde está cada coisa. Lembrem-se: vocês estarão no escuro! Busquem colocar os objetos de cena em lugares que seja fácil de pegar e que não fique no caminho de ninguém. Quem terminar de organizar os objetos pode começar a aquecer o corpo e a voz.”

Texto sobre o trabalho de ator:

Agora devo dormir.

Deve-se lembrar que é noite.

Um cachorro preto ronda minha cama-navio.

Navegando por entre réplicas ouço um poeta falar:

- Cuidado Poetinha, é noite de temporal! Hoje não tem pesca. É noite.

Devo pensar em que? Em nada. Chamarei o vento de qualquer maneira. Assoviarei baixinho. Será uma bela despedida. As despedidas são sempre fortes e inesquecíveis. Meu sono é colorido. Trabalhoso. Ainda não descansei. Espero morte de gozo eterno. Sairei pelo mar de réplicas, atravessarei solilóquios, sobre um mar imenso. Milhões de personas-afogadas. Algumas eu irei acordar.

- Têm gente, Poetinha, que sai e volta com as mãos vazias. Morre na beira da praia. Na areia branca, com o corpo cansado.

*Mas eu morrerei no verde do mar. Nas ondas verdes do mar.
Sonho em ser um afogado. Tornarei-me Poeta deixando de ser.*

- Eu ficarei aqui. O mar é bonito de se ver. Vou te ver lá.

*Ficarás me olhando. Eu irei me afogar e você não conseguirá fazer nada. Ficarás parado.
Dirás baixinho, olhando para as ondas, para o bem longe, tentando me achar em tanto mar, dirás baixinho:*

- Morreu. Morreu.

O aquecimento estava terminando. Após o aquecimento, todos alongaram e começaram a passar suas linhas de ações físicas. Todos estavam pensativos. Oscar estava visivelmente preocupado com a sua partitura de ações físicas, pois não havia terminado de criá-la. Pensou em umas ações a partir da última conversa que teve com Marco Aurélio, mas não conseguiu concluir.

João, por sua vez, pensava no texto que iria falar. Era um texto difícil. Cheio de quebras. Um monólogo extenso e repleto de imagens. O trabalho dele até aquele momento ainda estava na fase de memorização do texto. Cada ator tinha um tempo para memorizar e criar as suas partituras de ações. Lidar com essas diferenças de tempo era uma dificuldade para o diretor Marco Aurélio. João falaria o texto no quarto e último quadro do experimento poético.

Ju, embora tivesse o texto todo memorizado, parecia estar com a cabeça em outro lugar. Não conseguia se concentrar direito no trabalho. Ora pensava no texto da peça, ora nas ações físicas, ora pensava em Freud, depois

em Meredith Monk, José, Maria, Racine, trabalho para quinta-feira que vêm, etc. Havia um turbilhão de pensamentos em sua cabeça.

Levi não estava nervoso naquele dia, mas um pouco irritado. Ele havia reservado o teatro no período da tarde para que todos pudessem passar e fixar suas linhas de ações. A ideia era que no ensaio noturno todos já tivessem seus trabalhos individuais avançados: Oscar ficou o tempo todo tentando fazer sua linha de ações físicas sem êxito; João teve de ser ajudado no trabalho de memorização do texto e Ju, além de chegar atrasado, não fez nada. Essa atitude de Ju acabou afetando Levi que ficou de mau humor durante toda a tarde. Ainda com resquícios do mau humor, Levi tentava se concentrar para realizar as suas ações na cena. Cada um ao seu modo, cada um se envolvia no fazer teatral.

Percebendo que todos estavam aquecidos física e emocionalmente, o diretor interrompeu: “Vocês devem se acostumar a agir nessa atmosfera que foi criada. Eu sei que está difícil ver todo o espaço da cena, por isso tomem cuidado na hora de correr e de pular. A ideia aqui é que o espectador entre num local em que acontecem coisas que são escondidas. Aquilo que eles gostariam de ver numa crackolândia eles vão poder ver aqui. Vamos lá. Precisamos aquecer um pouco mais. Quero que nesse aquecimento vocês corram como se estivessem fugindo, indo atrás de alguém, tentando se esconder... Pensem em situações de tensão para este momento...”

Oscar, não conseguindo se conter, interrompeu: “Como os espectadores vão entrar se está escuro e a gente correndo?”

“Boa questão.” Disse o diretor Marco Aurélio.

“Cada um de nós pega na mão de um espectador e o coloca numa cadeira. Mas eles não podem subir pela escada do proscênio. Ela é muito íngreme. As pessoas podem cair. A gente pode cair! Ainda mais no escuro.” Disse Ju que buscava soluções para o problema.

João apresentou uma proposta que todos concordaram: “É só eles subirem pela coxia. Ali do lado palco. A escada é mais curta e bem menos íngreme. E só dá pra uma pessoa passar por vez também.” Resolvido o problema da entrada dos espectadores, todos os atores voltaram a correr pelo espaço cênico. Logo o diretor interrompeu:

“Antes de começar a passar o primeiro quadro, quero que cada um me fale quadro por quadro qual é o sintoma que escolheu e diga-me a ação principal de cada quadro. Vocês se lembram disso, não é? Cada quadro de vocês deve haver uma ação principal que o espectador deve saber de cara. Vamos fazer isso porque não há uma situação dramática definida. Desta forma, devemos deixar claro a todo o momento para os espectadores o que vocês estão fazendo em cena. Como diz o Grotowski, se o espectador não

entender o jogo que o ator está propondo de cara, o espectador não irá jogar também. Vamos lá. Quem começa? Levi, pode ser?”

O experimento poético era dividido em quatro quadros. Cada quadro independia do outro. Eles não contavam uma história específica, apenas evidenciavam situações que sugeriam uma atmosfera de crackolândia. Para aquele experimento poético ficou definido que cada ator deveria escolher quatro sintomas de usuários de crack para construir suas partituras de ações. Cada ator devia usar um sintoma para cada quadro. O sintoma escolhido serviria de princípio ativo para a criação das características corporais do “personagem” naquele momento. Era com essas questões que Marco Aurélio estava preocupado.

Levi falou: “Quadro 01: o sintoma é euforia e a ação principal é afiar uma faca. Quadro 02: o sintoma é agitação e a ação principal é tomar banho. Quadro 03: o sintoma é a “nóia” e a ação é fumar uma pedra de crack. Quadro 04: o sintoma é extrema autoconfiança e a ação é tocar um trompete. Foi isso que eu fiz. Porém cada quadro tem uma partitura de ação. Fiz aquilo que você pediu no que se referia a criar ações secundárias e terciárias...”

“Mas o que você pensou em mostrar em cada cena?” Perguntou o diretor Marco Aurélio.

“No Quadro 01 é um sujeito se preparando para um acerto de contas. Pensei nisso depois que me sugeriste usar a faca como objeto nesta cena. Somando ao trecho do texto “Os Alpinistas” do Oswaldo Dragún, foi isto que eu pensei para o primeiro quadro. Para o segundo, pensei naquilo que havias falado sobre mostrar um lado mais humano deles, já que a gente tende a pensar coisas negativas a respeito dos crackeiros. Então pensei em tomar banho. Só tenho que ver uma bacia e tal...” Levi foi interrompido pelo diretor.

“Você poderia usar uma garrafa plástica para tomar banho. Ficaria interessante. No meio desse frio tomando banho.” Ressaltou o diretor.

“Usarei isso então. Perfeito. No terceiro quadro eu escolhi a “nóia” como sintoma porque o texto que falo é do Fausto falando com o Mefistófoles. Acho apropriado juntar esses dois momentos. E no último eu vou tocar o trompete como sugeriste.” Levi terminou de falar e Oscar foi logo dizendo:

“Eu já pensei diferente na minha cena. A partir daquilo que falamos pensei em questões mais performáticas, que é o que mais gosto. Além disso, ontem eu estava andando na rua e vi um crackeiro, um homem de rua, sei lá o quê, ele estava muito chapado e numa nóia muito louca. Ele estava parado na frente de uma loja olhando pra frente, mas se via que ele não olhava nada. Ele se balançava para frente e para trás enquanto enfiava o dedo na goela provocando o vômito. Vocês tinham que ver como ele estava cheio de saliva.

A todo o momento parecia que ele ia vomitar, mas não vomitava.” Falou Oscar, enquanto todos o escutavam.

“Você pensou em fazer esta ação em algum dos quadros?” Perguntou o diretor.

“Não sei se consigo, Marco Aurélio. Tenho que treinar, mas...” Respondeu Oscar.

“Tente fazer hoje. Se te machucar você para. Não precisa provocar o vômito em si. Até porque vais ter de controlar uma musculatura do corpo que tens pouco controle. Se você ficar com o dedo na boca e provocar a produção de saliva, já pode ficar bom. Bem, temos que ver como que fica primeiro. Mas acho interessante utilizar essa imagem que você viu nas ruas, uma imagem real, e que pode ser usada aqui. É uma imagem muito bonita. Não sei o que vocês acham. Concordam?” Perguntou o diretor aos atores. E assim eles discutiram um pouco sobre as imagens de usuários de crack que eles viram na rua ou em vídeos na televisão ou internet.

Depois de conversarem um pouco houve mudanças em algumas ações que os atores escolheram e em algumas ações conjuntas. O grupo então estava pronto para o ensaio.

Sequência de um treinamento realizado por Levi:

- sentar sobre os pés;
- apoiar o corpo nas mãos e nos joelhos – projetá-lo para frente;
- sentar os pés;
- apoiar o corpo nas mãos e pés – projetá-lo para frente e para trás;
- apoiar o corpo nas pontas dos pés – pular na vertical cuidando para não encostar os calcanhares no chão;
- apoiar o corpo nas pontas dos pés – projetar os pés e as pernas para o alto (tentado deixar as pernas retas);
- colocar as costas no chão – usar o corpo em movimento espiralado;
- girar as articulações do corpo;
- projetar o tronco por meio de pequenos deslocamentos para frente para trás;
- explorar torções corporais;
- soltar o corpo/ar – levantar/respirar;
- caminhar para frente flexionando os joelhos/voltar pelo mesmo trajeto;
- explorar estados/máscaras corporais;

- *relaxamento: plantas dos pés unidas/mãos unidas
acima do peito;*
- *memorizar um texto.*

“Está bom gente. Por hoje deu. O ensaio foi bem produtivo. Acredito que estamos chegando num resultado melhor. Só tenho algumas coisas para dizer para vocês.” Falou Marco Aurélio no final do encontro. “Ju, você está sem linha de ação. Não há nenhuma. Fica muito evidente que está perdido em cena. Toda vez que você interage com algum colega de cena você só improvisa. De que serviu nossos estudos sobre Stanislavski? Qual é o propósito da ação física na cena? Alguém aqui sabe por que se deve fazer a linha contínua de ações físicas?”

“Para que a gente não se perca. Para poder repetir toda vez que for ensaiar as ações que fizemos. Dessa forma, podemos detalhar e aprofundar o trabalho de ator. Tendo a partitura de ações físicas, onde cada ação possui um objetivo claro, podemos isolar qualquer parte e dar mais acabamento para ela, ou até mesmo trabalhá-la melhor. Como no meu caso, como as ações físicas do primeiro quadro estão já memorizadas e fixadas, posso me concentrar em pontos específicos da partitura de ação vocal.” Falou Levi.

“É importante também porque é aonde a gente se sustenta. Digo sustenta porque é o lugar de segurança do ator. Na peça infantil que eu fiz aconteciam muitas coisas em cena: crianças entravam na área de jogo, elas gritavam onde não era previsto, jogavam bolinhas de papel em cena, faltava algum colega pra apresentar, etc. No meio desse caos havia uma estrutura, uma forma a ser seguida: a linha de ações físicas. Enquanto aconteciam fatos inesperados que nos obrigavam a improvisar, ao mesmo tempo sabíamos que não estávamos perdidos porque tínhamos uma estrutura de ação, uma partitura de ações físicas que podíamos voltar a qualquer momento. Partitura de ações físicas que todos da cena sabiam qual era.” Acrescentou Oscar.

“Mas eu fiz essa linha de ação. Uma ação depois da outra. No quadro um mesmo é: fazer a comida, comer, ir até o Levi, brigar com Levi...” Falou Ju, mas o diretor logo o interrompeu.

“É sobre isso que estamos falando. Você criou uma linha de ações muito vaga. Essa linha geral se cria no início do processo de criação de uma cena. O que você não tem é o que vem depois do geral: quais são as ações que tem dentro da ação geral “fazer a comida”? O que você faz primeiro? Coloca a água para ferver? Lava os legumes? Procura o que tem de comida? Verifica se tem gás? Lava as mãos? Pergunta para os outros se eles vão comer também?”

Se você escolhe iniciar por lavar os legumes, qual que você lava primeiro? Aí vem outra questão: onde você lava, etc? Entendeu? O segredo da linha de ação física bem construída está no detalhamento! É isso que eu estou dizendo que falta em sua partitura: detalhamento. Quando eu digo que você não fez a linha de ação física é que porque eu, como espectador, não consigo acompanhar o que você está fazendo. E como diretor digo que você não avançou em nada da semana passada pra cá. Há um titubeio na cena o tempo todo. Isto é perigoso e mostra dentro da nossa prática uma falta de compreensão sobre o que estamos fazendo.” Disse o diretor de forma enfática, num tom de voz que se percebe que não é a primeira vez que ele fala sobre isso. Ju, ainda sem se dar por vencido, voltou a falar:

“Mas eu compreendo de fato a poética do Stanislavski. É que às vezes eu não entendo o que você quer. Você diz que não precisa saber de todo o texto, mas cobra quando a gente o erra. Quando faço uma estrutura pequena você já muda no mesmo ensaio e pede para eu acrescentar distorção na voz, melhorar a intenção, o subtexto, sei lá. Talvez o que faltou no meu trabalho aqui seja mesmo o detalhamento, mas para fazer isto eu precisaria de tempo para realizá-lo.” Falou Ju. Levi então entrou no debate:

“A gente nunca vai ter este tempo, Ju. Não podemos nem mesmo comparar o trabalho que fazemos aqui com o que era realizado Teatro Laboratório do Grotowski, lá na Polônia, em 1960. Ou o trabalho do Odin Teatret do Barba, na Dinamarca. Não temos nem uma sede com equipamentos técnicos para ensaiar. Nunca trabalhamos com luzes. Nem com um lugar com aquecedor, olha o frio que está aqui. Você nos fala de tempo? E o ensaio hoje de tarde? Marcamos o horário para ensaiar hoje de tarde e você chegou atrasado. Sem falar que não fez nada. Qual tempo que você ainda quer?” Levi terminou de falar, mas além de tentar esclarecer o seu ponto de vista, ele estava mais com raiva pela atitudes de seu colega do que qualquer outro ponto de vista.

“Calma gente! Não é sobre isso que estamos falando aqui.” Ressaltou o diretor. “Quando digo que é perigoso não ter a linha de ação física e não ter claro os objetivos da sua cena, Ju, quero dizer que não tens controle estético do que estás fazendo. Criar uma cena com partitura e com objetivos é sinônimo de autoria. A cena vira sua e não minha, como acontece em muitos casos. Ou deveria acontecer. Nós estamos há três meses neste trabalho. Grande parte dos objetos que estão sendo usados em cena vieram de ideias minhas e do Rogério. E o Rogério deu essas ideias a partir dos textos que vocês usam. Ele nem viu as cenas. E vocês? No que contribuíram com a cena na totalidade? O que experimentaram poeticamente, isto é, fazendo?”

“Me preocupa esta questão técnica do Ju porque é o mínimo que eu espero no trabalho do ator.” O diretor se dirigiu agora para todos. “Mas é o

mínimo. Tem muitas outras coisas a se fazer. Fazer a linha de ações físicas é o primeiro passo. A gente não conseguiu ainda uni-las. Unir cada uma das linhas de ações criadas por cada um de vocês é o que temos de fazer juntos e o que dá mais trabalho. O espectador tem de ver as linhas como um tecido. Se o espectador percebe linha por linha a cena ficará fria porque cerebral. O tecido é resultado de trama e a trama é o que nos atrai enquanto espectadores para cena. Não posso, como diretor, ficar na grande maior parte do tempo só como observador: preciso ser atraído pela cena. Vocês entendem o que quero dizer?” Perguntou o diretor Marco Aurélio. Então se fez um silêncio.

Depois da pergunta do diretor todos se calaram. Marco Aurélio continuaria a puxar o grupo. Eram todos jovens atores. A crítica ali servia para fazê-los crescer. A fala do diretor servia para manter todos atentos e vivos no trabalho. Se alguma coisa saísse errada e o tecido não fosse construído por meio de comunhão de todos o erro não seria de uma pessoa só, mas do grupo. Era com o todo que o diretor se preocupava. Inclusive com o seu próprio papel ali. “O teatro é uma arte que se faz com pessoas, entre pessoas e para pessoas”, pensou Levi. “Que trabalho duro!”

Reflexão sobre um ensaio de teatro:

Um ensaio de teatro é uma teia de aranha. A aranha é a má vontade. O não envolvimento. Em todo o momento do trabalho o diretor busca criar um espaço de proteção para o trabalho do ator. O ator é um ser frágil. E o teatro é o lugar de concentração de energia. Muitos pensam o teatro como uma relação sexual entre os atores e os espectadores, pelo fato de concentrar energia durante a peça e soltá-la no final, através do clímax. É uma interpretação bonita. É preciso que os integrantes de um grupo se envolvam de corpo e alma no projeto. Mas porque eles não fazem? Porque eles não se jogam de todo na cena? Que aranha é essa que o diretor tenta espantar e matar? Essa aranha tenta de todas as formas tirar o ator do jogo que ele quer fazer. Ela cria uma teia enorme e vai encasulando os atores por dentro deles. Quais são essas intimações que fazem com que os atores não confiem uns nos outros e até em si mesmos? Acredito que a resposta esteja além do teatro. Na educação de todos, na forma como levamos

nossas vidas, ou como fazem a gente viver e pensar nossas vidas.

Dentro do teatro, vejo que nós acabamos se descobrindo. Não apenas questões sobre si, mas além de si, ou mais profundo de si ainda. Na cultura que está inserida, na forma de falar, de se comportar, etc. Mas o que inibe uma ação sincera e inteira no teatro? O treinamento é uma atividade que ajuda a soltar o corpo, a deixá-lo mais vivo, mais atento. Como já disse antes. Agir e pensar ao mesmo tempo, esse é o estado que se busca aqui. Mas que desprendimento precisa se fazer?

Essas quebras de barreiras que impossibilitam o ator de se jogar por inteiro, será que isso tem fim? Até que ponto há barreiras? Até que ponto há o ator? O teatro acaba me colocando sempre em movimento. Não há corpo e mente parada aqui. A movência, a mudança, o eterno incompleto e insatisfeito, parece prevalecer neste campo.

Relato de um encontro em chamas

*São os outros que me parecem reais,
as grandes figuras que gritam no palco.
Para não fugir, então,
é preciso lembrar-se que cada um dos espectadores tem,
também,
um encontro consigo mesmo;
que ele sabe disso, e que,
daqui a pouco,
terá de comparecer a este encontro.
Logo ei-lo de novo fraternal:
as solidões reúnem aquilo que a sociedade separa.*
Albert Camus

Que frio aquela noite. Devia estar quente, porque era primavera, mas o ar gelado soprava com força. Havia inclusive neblina. O tempo estava pesado. Por volta de nove horas e trinta, pelas ruas desertas da cidade, algumas pessoas se encaminhavam para presenciar mais um experimento poético: Levi apresentaria pela primeira vez seu “Pós-Fausto”.

O local do encontro era uma antiga casa do centro da cidade. Uma casa extensa com um grande corredor que ligava a porta da entrada à todos os seus demais cômodos. Em um deles, Levi aquecia o corpo realizando exercícios de seu treinamento. Era seu primeiro monólogo.

Além do nervosismo habitual de uma estreia, o tempo frio exigia uma preparação corporal mais intensa. Era necessário manter o corpo aquecido o suficiente para que não se machucasse. Enquanto aquecia, passava mentalmente todas as falas do experimento poético. Também mentalmente repassava ação por ação de suas partituras. Verificava pela terceira e última vez se todos os objetos de cena estavam nos seus respectivos lugares. Se o vinho já estava servido na taça a ser usada em cena.

Aquele momento que antecedia o encontro com os espectadores era o pior de todos para ele. Aqueles dez, cinco minutos antes de iniciar a apresentação de seu trabalho eram como uma tortura para ele. O diretor Logo apareceu, colocou vinho em uma taça erguendo-a e bebendo após dizer “Evoé!”. Levi fez a mesma sequência de gestos e entornou o restante do vinho. Concluiu o rito também com o “Evoé!”. Olharam-se de modo cúmplice. O diretor o abraçou forte e disse que faltava muito pouco saindo da sala. Deixando-o novamente sozinho.

Levi tentava manter o corpo aquecido, enquanto na sala ao lado, já se podia ouvir o barulho dos espectadores. Todos esperavam ansiosamente a chegada das 22h quando começaria o experimento poético. Os espectadores conversavam entre si sobre algumas banalidades da vida, sobre alguns acontecimentos do cotidiano, algumas pretensões para o próximo sábado. Um ator do grupo deu boa noite a todos os espectadores, pediu que desligassem os aparelhos eletrônicos e que ouvissem com atenção um texto. O texto fazia referência ao trabalho teatral realizado no grupo de Levi. Os espectadores eram convidados a integrarem ativamente o rito.

Durante a leitura, todos escutaram com atenção o que era dito. Até mesmo Levi escutou o texto. Essa leitura era a deixa para o experimento poético começar. O silêncio da sala em que se encontrava Levi foi quebrado por passos. O experimento tinha sido iniciado. Não havia mais retorno. A representação começara.

Texto reflexivo sobre o trabalho sobre si mesmo:

Imaginemos a seguinte comparação. O ator e um quadro.

Acredito que o ator só se torna um grande ator quando ele se transforma num imenso quadro branco. Para se tornar um quadro branco ele deve se limpar por inteiro. Ao iniciar no teatro todo ator é um imenso quadro sujo, com algumas pinceladas objetivas, outras conhecidas, cores as mais variadas, alguns borrões, há uns que possuem até mesmo rasgos. Porém é tudo tinta que pode ser removível. Aliás, para ser removível é necessário o “dono do quadro” querer limpar o seu quadro. Mas então o dono pergunta: “Porque limpar o meu quadro? Você não consegue ver quantas cores bonitas eu tenho? Esse traço aqui, você consegue fazer? Ele é perfeito, não?” Ele não compreende. O que ele irá pintar neste quadro? O que será visto nesta nova pintura? Essas cores são conhecidas! Esses traços então... Não, você deve

entender uma coisa: em um quadro branco o menor ponto pintado é perceptível. E se você avançar na limpeza do quadro, e pintá-lo com muita dedicação e entrega, enchendo ele com luz, fogo... Você pode pintar o quadro com luz, com fogo, com pássaros, com sons. Você não sabia? Mas se você se entregar a essa limpeza, querer não querendo, você poderá pintar o meu também, ou limpar uma parte minha... Eu não tenho como explicar isso. Como ser um quadro branco?

A sala tinha as paredes tapadas por panos pretos. Os espectadores se sentaram no chão em colchonetes de modo que ficavam a um metro e meia da área de jogo do ator. No canto da sala havia um canhão de luz iluminando a cena de vermelho. Havia um leve cheiro de vinho no ambiente.

Levi-Fausto estava em pé no fundo da sala olhando todos que entravam. Ele estava usando apenas uma calça. Tinha a cabeça raspada e havia deixado o cavanhaque crescer. O corpo estava todo pintando de branco. Levi olhou cada um dos espectadores que ingressou na sala e, após os espectadores terem se sentado, pegou o bastão com o pano vermelho pendurado de forma que lembrasse uma cruz e também a taça de prata transbordante em vinho. Levantou o bastão como se esse fosse a cruz em que Cristo esteve pregado. A taça foi colocada logo abaixo do pano, como se o vinho fosse o sangue. Levi-Fausto andou até a frente e se ajoelhou diante do bastão com o tecido vermelho. Apoiado num velho guarda-chuva que estava preso em sua calça, começou a tremer o corpo. Toda a coluna estava envolvida naquela ação que passava a sensação de um sofrimento muito grande.

Fisicalizada a ação, Levi-Fausto disse frase após frase o texto do primeiro quadro, trechos de “Monsieur teste” de Paul Valéry. Levi-Fausto utilizava toda a sua energia nas ações deste primeiro quadro. O rompimento, a luta, o desafio, o ultraje, a resistência física, o sabor do orgasmo, tudo isso deveria ficar evidente para o espectador. A imagem inicial era a do rompimento com Deus e um aceitamento de ser efêmero. Como uma apresentação teatral, diante dos espectadores, Levi-Fausto lutava contra si mesmo. A partitura de ação física que Levi-Fausto fazia era extremamente difícil para o seu corpo. Era uma luta contra ele mesmo. Levi-Fausto, após ter dito parte do texto prostrado diante da cruz, transformou o objeto

sagrado do cristianismo em cetro de poder levantando o bastão para cima, jogando-o abruptamente na direção do chão. O pano vermelho foi arremessado para o lado. Nesse momento o texto de Valéry era emblemático:

“Aquilo que me obriga não faz parte de mim!”

Após essa sentença, Levi-Fausto ficou nu diante dos espectadores. Pegou a taça de vinho e derramou todo o vinho-sangue em seu corpo. O primeiro quadro estava chegando ao fim.

Sobre o ator e a cena:

O ator é frágil. O momento do ensaio ou de um contato com os espectadores deixa isso evidente. A fragilidade do ator-homem anda de lado com sua precariedade. Ambas são parceiras, adoram andar juntas, mas quem as vê na cena? Na ação do ator? Depende muito do tipo de teatro. Depende muito do ator-homem e sua relação com colegas e diretores. Essa fragilidade é colocada em cena onde as ações são feitas uma atrás da outra como que para serem vencidas. O ator-homem-frágil necessita a todo o momento desfragmentar a última ação, necessita matá-la. Só assim algo novo pode aparecer. E esse novo não é ligado à novidade, mas sim com aquilo que é vivo. O que é esse vivo? Talvez seja necessário não pensar sobre ele no momento. A única forma de escrita no teatro, a mais potente, a que mais mexe com quem participa do fenômeno, é a ação física. Nesta ação física o ator-homem, quando está vivo na sua execução-criação fica no limiar do teatro. Sua efemeridade se apresenta de tal forma que sua existência pessoal ganha peso. Um homem é visto realizando um ato. Esse ato o destrói. O constrói. Ele se renova. Ele se contrai ao extremo, ele tensiona uma energia e atua em prol de... De quê? Ele se doa, mas doa o que? Nada.

Molhado de vinho-sangue, Levi-Fausto, segurou livros em uma das mãos e passou a girar em torno de seu próprio eixo. Enquanto girava falava o restante do texto em que Fausto sente a necessidade de voltar ao centro inicial de sua energia: o primeiro momento de sua existência. Como numa simulação de um orgasmo, de um momento de morte e renascimento, o giro em tono de seu eixo ganhava força.

Para não perder o equilíbrio e controle das ações, Levi-Fausto mantinha o seu foco nos livros que segurava em uma das mãos, pois era importante manter o olhar em um ponto fixo enquanto girava. O corpo pulsava e o suor escorria por todo o corpo misturando-se ao vinho. A pele transpirava sem parar. O giro era potencializador, era fabricante de energia, reabastecedor de vigor, de entusiasmo. O corpo liberava energia para toda a sala. A voz não era para dentro, enchia o espaço inteiro! Parando de girar e deixando-se transformar em grito gozoso, o quadro chegava ao fim: Fausto estava instituído.

No segundo quadro, ainda nu, Levi-Fausto trabalhava usando apenas um guarda-chuva como objeto de cena. Ele o abria e virava a parte de cima para os espectadores. Escondia-se atrás dele, pois naquele momento ele não representava apenas Fausto, era também o Mefistófeles. Nesse quadro a energia usada era menor. Era um quadro em que a brincadeira era a principal característica da cena. Brincava com o guarda-chuva, com o cachorro imaginário, com as palavras, com o próprio corpo. Ali o jogo que Levi-Fausto-Mefistófeles fazia com o texto “Fausto”, de Goethe, era o de transformar a cena em um grande *playground* teatral. Brincava de metamorfose: o jogo do diabo/o jogo do ator.

Depois das estripulias de Fausto/Mefistófeles, o terceiro quadro era iniciado em outra sala, cuja cor predominante era o azul. Levi-Fausto estava sentado, também nu, em uma cadeira de rodas. Diante de si havia uma mesa com muitos livros. Acima da mesa uma enorme cruz. O fundo musical do quadro era composto pelo “Réquiem” de W. A. Mozart. Os espectadores entravam lentamente na sala para ver o último quadro.

Levi-Fausto tocava seu pênis. Estava de costas para os espectadores, mas era possível perceber que ele estava tentando se masturbar. Ele tentava, mas não conseguia, pois estava impotente diante de sua própria vida. Levi-Fausto era impotência do homem depois de ter se separado de Deus, de tê-lo matado. Ele estava sozinho. Levi-Fausto estava sozinho em cena. Sabendo disso, olhou com sarcasmo para os espectadores e os encarou, depois de um

período de curto choro, falou: “Para onde foi Deus? Deus está morto!”, de Nietzsche.

Para o ator o que acontecia nesse momento eram inúmeras ações que ele havia ensaiado antes. Todas as ações que ele fazia tinha o intuito de aproximar os espectadores da cena. Ele não tinha como ter o domínio disso. Não havia como fazer com que em todas as apresentações todos os espectadores se envolvessem totalmente com as suas ações. Ele só tinha controle de suas próprias ações. Era nisso que ele se concentrava naquele momento. E todas aquelas ações e todo o trabalho que ele desempenhava naquele experimento poético tinham muita relação com a biografia de Levi. Era uma pesquisa sobre si mesmo que ele fazia diante de espectadores.

Fechando o último quadro, Levi-Fausto falava em falsete: “Deus está morto e nós somos seus assassinos!” Ele se desmanchava. Estava cansado por demais. Os espectadores estavam cansados. Após olhar nos olhos todos os espectadores, ele saiu de cena. O “Réquiem” de Mozart seguia tocando.

Ao sair da sala, Levi saiu da cadeira de rodas com dores no corpo. Não estava machucado. Apenas com o corpo dolorido do trabalho feito. Não voltou para aplausos. Todos, após uma pequena espera, foram embora. “Cada qual voltou para a sua solidão”, pensou Levi. Levi estava cansado e feliz: voltaria para sua própria solidão um tanto diferente desta vez.

A respeito do sacrifício do ator em cena:

Respeito todas as pessoas que demonstraram amor a vida e a arte através de palavras, gestos, traços, notas, abraços, ritos, sangue (“Até a última gota de sangue negro!”), falava Artaud com Van Gogh)... Todas as formas e não formas de extrair a essência da vida, ou do espírito humano, seja como você queira.

Grotowski fala do sacrifício do ator em cena. Ator que se sacrifica. Que mostra a ferida aberta, o pilar de sustentação que segura todo o seu poder de existência, que no fundo guarda os seus medos, suas mentiras, suas máscaras mais sujas e as mais limpas. Leves. Soltas. Com isso, os espectadores o vê queimar.

(E o espaço cênico agora é uma fogueira. Os atores têm os corpos flamejantes. Toda a sala esta escura, e apenas lá no meio, grandes chamas vermelhas começam a queimar. Transmite calor, e a brasa é forte! E linda! Todos que presenciam o momento

estão iluminados. Não é um lugar sagrado, não tem religião ali, não tem santos, nem nada. Mas acontece alguma coisa. Algo que não tem palavras. Perto do divino? Acima do Céu? Catarse? Êxtase? Teatro! Atores e espectadores queimam! O fogo se faz! Se alastra e não morre. Não vira cinza. Nunca!)

O que é a entrega total? Pergunto-me já sabendo da resposta, intelectualmente falando. Por isso tem que ser corporalmente. Os meus pilares de sustentação se mostraram nessas duas últimas semanas. Foi uma crise. É complicado pegar sua fraqueza e estender ela a um desconhecido, e deixar que este espete com uma faca aquilo que dói só pelo fato de já existir.

Você teria coragem?

Entrega total! Puro sacrifício.

Toca Tchaikovsky agora, enquanto escrevo esse pequeno depoimento.

Espero que minhas palavras tenham feito surgir alguma coisa em você, pois Tchaikovsky está em erupção!

Não fique tranquilo. Queime!

Horizonte sem fim

“*Eu quero a Lua!*”

Albert Camus

Depois de um tempo Levi percebeu que estava sempre aprendendo. Percebeu também que ele era no presente o que havia passado. Quando ele começou a se estudar, a se pesquisar, percebeu que seu passado está gravado em seu corpo. Então ele percebeu que não precisa ter controle total de sua vida. Nunca precisará ter, porque sua memória está ali sempre no presente e entranhada na carne. De vez em quando ele se verá em contato com inúmeros paradoxos. Suas paixões o moverão.

Quando Levi se deu conta teve a consciência de que há cinco anos atrás era um menino que possuía inúmeros desejos. E que mantinha também muitas máscaras. Olhando para seu passado e para tudo o que experimentou, sabe que as máscaras ainda estão presentes. Muitas permanecem e outras se ocultaram por algum tempo. Outras estão enraizadas. E os desejos? Mudaram sim. A própria visão do mundo mudou muito para ele. Porém, algo de forte permaneceu nele. Não foi só o desejo de se aprofundar numa arte tão antiga e tão bonita como a do teatro que o transformou. O que trouxe um pouco de consciência de sua existência foi o desejo de penetrar em si e mergulhar no universo que havia dentro dele mesmo.

Mas isso não significa que ele utilizou o teatro apenas como meio de se conhecer ou até mesmo se transcender. Não. Fazer teatro, para Levi, não é apenas o exercício de si. No mergulho no teatro aprendeu com um grande artista que essa arte era um veículo para se encontrar com *outro*. Este homem sabia que o caminho para esse encontro era difícil. O ator devia ser educado. Devia se submeter a uma rotina de trabalho. Trabalhar o corpo respeitando os seus limites. Romper com outros limites. Os limites do ego já domado, os bloqueios que impedem que você acredite em você mesmo, no outro.

Levi, então, estava olhando o mural de notícias de seu curso. Olhava para as notas finais das últimas disciplinas que havia realizado escritas numa folha de ofício. Ao lado destas notas estava uma lista de nomes de alunos formados. Lá estava seu nome. Aquilo para ele não era de todo uma grande surpresa. A surpresa para ele era o futuro. Não sabia o que iria acontecer. Traçava na sua cabeça mil lugares para ir, outras tantas coisas para se fazer. Era agora oficialmente um professor de teatro.

“Levi! O que estas fazendo aqui?” Perguntou o seu colega de curso Gilberto enquanto entrava no saguão do prédio do teatro. “Pensava que já tinhas saído da cidade.”

“Vim aqui ver as notas finais e devolver uns livros emprestados que peguei com o Marco Aurélio.” Respondeu Levi e acrescentou: “E você, o que está fazendo aqui?”

“Ah! Tenho ensaio agora às três horas da tarde. Vou apresentar o meu monólogo neste final de semana. Estou achando meio estranho, entende?. Sabe quando parece que não está pronto o trabalho e tens que apresentar?” Falou Gilberto.

“Nunca vai estar pronto. Por experiência própria te digo isso. A cada apresentação tu vai ver uma coisa diferente, vai tentar melhorar isso e aquilo. Ainda mais a gente que trabalha sobre si mesmo. Mas tem que estar inteiro. Cada ensaio deve ser considerado como último e cada apresentação também. Eu gosto de pensar que vou apresentar para aquela pessoa que nunca foi no teatro e vai me ver na próxima apresentação. Tudo tem que ser verdadeiro e eu tenho que estar inteiro. Para que a pessoa pense em voltar pro teatro ou que pense sobre o que viu um pouco, que fale para alguém que viu uma peça. Entendeu? Não pensa como deveria estar ou como que tu queria que fosse. Trabalhe atrás disso, mas quando estiver trabalhando *esteja* por inteiro. Não tente *ser* um bom ator, ou agradar o público. Se você fizer a coisa com sinceridade e inteireza vai acontecer. Ou tem mais chance de acontecer. Não é uma ciência exata. É como dar aula. Tu vai pensando uma coisa e dificilmente acontece aquilo. Tu prepara o plano de aula, mas é totalmente diferente na hora de dar aula. Tu não sabe quantas pessoas irão ir, se irá chover, se alguma coisa aconteceu antes, sabe?” Falou Levi para Gilberto que respondeu:

“Entendo. Mas é isso que estou tentando e vou atrás. Mudando de assunto: para aonde tu vai agora? Deve ser difícil se desprender das pessoas que estavas trabalhando aqui. Como vai ser agora que vais te formar?”

Aquela pergunta Levi estava se fazendo há pouco tempo. Levi pegou sua mochila que estava encostada na parede, sorriu e falou:

“Não sei. Mas eu vou atrás da Lua!” Respondeu Levi que riu com Gilberto.

“Como assim tu vai atrás a Lua?” Perguntou Gilberto rindo.

“É uma fala do Calígula de uma peça do Camus. Estou brincando com a frase, mas não com o sentido dela. Vou atrás do que eu quero. E eu quero fazer teatro, quero dar aula. Quero ver peças por aí. Ler outras coisas. Conhecer pessoas. Aprender outras línguas, conhecer lugares novos. Não estou dizendo que quero sair por aí para me aventurar. Não é assim. Depois de tudo o que aprendi dar uma de aventureiro não seria minha cara. Vou dar aula de teatro em alguma escola. Vou me virar, rapaz!”

Quando terminou de falar os dois riram e seguiram conversando. Levi estava convicto que a vida naquele momento pegaria outro rumo. Como se

estivesse numa sala de ensaio, sozinho, criando uma cena ou fazendo o treinamento de ator, ele teria que usar todas as suas forças para seguir em frente. Sabia que não seria fácil, mas também sabia que cada momento dentro de uma sala de ensaio, nos treinamentos, nas apresentações, nada disso tinha sido fácil também para ele. Tudo foi suado. Mas ele se entregou. Se doou para tudo o que fazia.

Quando perguntavam para Levi o que ele iria fazer agora sozinho ele estranhava. E com razão. Pois ele não estaria mais sozinho. Tudo o que ele aprendeu, todas as técnicas teatrais, as experiências em produção teatral, as inúmeras oficinas que deu, as apresentações, os processos, isso não servia de nada para Levi? E a convivência com todos?

Ele sabia que o mundo em si era totalmente diferente de seus pensamentos. Mas também sabia que não era ele que ditava todos os movimentos que fazia. Ele pensava na frase que Marco Aurélio dizia: “Não há destino, só um ir!” Pensando nisso Levi decidiu seguir caminho pela vida. Arrumou as malas, escreveu um cartão para a família e saiu na eterna busca de si mesmo. Não podia mais ser somente aquele de anos atrás. Tinha por demais aprendido o sentido dos mistérios antigos do deus do “Evoé!”

Considerações finais

Quando decidi adotar os meus registros pessoais como lugar de pesquisa, inúmeras imagens se passaram na minha cabeça: o local de trabalho; as minhas variações de humor; uma conversa em especial; algumas discussões mais acaloradas; muitas sensações; dentre tantas outras imagens. Ao mesmo tempo tive que organizar meu trajeto de modo a estimular no leitor a compreensão daquilo que significa trabalhar sobre si mesmo.

O trabalho (auto)biográfico que realizei mais a experiência que ganhei no teatro me permite ver que meu trajeto está apenas iniciando. O trabalho sobre mim mesmo aumentou minha atenção e responsabilidade na maior parte do tempo. As questões pessoais ocuparam o foco no trabalho sobre mim, mas não posso deixar de dizer que o foco principal, para mim, sempre foi o teatro. Sempre foi o outro: o meu colega de cena, o meu diretor e, principalmente, o espectador.

Minha pesquisa não teve como objetivo apenas evidenciar que um trajeto de trabalho sobre si mesmo no teatro é cheio de caminhos incertos, difíceis, mas também mostrar que o caminho para se relacionar com o outro é longo e difícil. Tentei inserir nos contos a complexidade do trabalho no teatro em que o ponto de partida é o próprio corpo-vida do ator.

O si mesmo é sempre incompleto e inconstante, por esse motivo o trabalho nessa perspectiva é extremamente mutável. Percebi, por meio deste estudo, que o mais importante no trabalho é aprender a lidar com a efemeridade do teatro. Que o mais importante é o estar. Que o trabalho corporal, os processos de criação e todas as experiências com o poético só tem sentido se abandonadas após a realização. A busca da presença do ator não é governada por aquilo que ele *será*, mas sim como ele *estará* em cena.

O trabalho então passa a ter como foco o material de trabalho do ator, o lugar onde sua memória vive e pulsa, onde é sua casa, onde sua cultura se evidencia e se mostra: o corpo. Mas não se faz teatro com o corpo que se quer ter. Se faz teatro com o corpo que se tem agora, nesse exato momento. O treinamento de ator visa liberá-lo, deixá-lo mais livre, solto, longe de suas amarras, mais resistente. Não é uma recusa da mente até porque a mente e o corpo funcionam juntos. É apenas um estreitamento das barreiras que os separaram.

Embora me refira a um trabalho de corpo, não me refiro a um atletismo físico, mas sim a um atletismo afetivo (ARTAUD, 2006, p.151). O que se necessita realmente no teatro é se doar. Doar e doar. Doar-se para o papel, para o personagem, para o não-personagem, para a ação que se realiza, para o colega, para si mesmo e, principalmente, para o espectador. É ele que deve receber tudo. Por mais difícil que seja a sua ação, por mais pessoal que seja, o espectador deve presenciar toda a sua energia.

Os nossos limites vão sempre mudando e se modificando. Não há uma fórmula específica no teatro. Não há uma fórmula específica para a vida. Mas sim um seguir em frente. Esta minha pesquisa me fez ver que estar sempre presente é uma premissa básica para o ator. Básica e difícil. Estar presente requer sinceridade absoluta e doação total de si. E como não há fórmulas, sigo o meu caminho. Fazendo o meu trajeto, ou deixando ele mesmo se fazer a partir daquilo que escolho trabalhar em meu corpo, em minha alma.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Suplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Van Gogh: o suicida da sociedade**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2007
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BECKETT, Samuel. **Companhia**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1982.
- BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. Lisboa: Editora Estampa, 2010.
- BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. – São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOOK, Peter, **Avec Grotowski**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- CAMUS, Albert. **Calígula**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- CAMUS, Albert. **O avesso e o direito**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- DE MARINIS, Marco. **La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral**. Buenos Aires: Galema/GETEA, 2004.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e Educação: figuras do indivíduo-projeto**. Natal, RN: EDUFRRN; São Paulo:Paulus, 2008.
- FERAL, J. “¿Dijo usted ‘training’?”. In: **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires:Galerna, 2004.
- GOETHE, J.W. **Fausto I e II**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy & FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- JOSSO, Marie-Christine. “As narrações do corpo nos relatos de vida e suas articulações com os vários níveis de profundidade do cuidado de si”. In: **Sentidos, potencialidades e usos da (auto)biografia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- LIMA, Tatiana Motta. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. São Paulo: Summus, 1982.
- MARIZ, Adriana Dantas de. **A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa**. / Adriana Dantas de Mariz. – São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MARQUES, Mario Osorio. **Escrever é preciso: o princípio da pesquisa**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- MÁSCARA - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. **Homenaje a Grotowski**. Ano III, nº 11-12. México: Escenologia, 1993.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Do Teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia de Letras, 2009.

OLIVEIRA, A. M.; PIINTANEL, E.O.; RODRIGUES, M. R.. O atorprofessor e a formação em teatro: diálogos sobre a reeducação do sensível. In: Ursula Rosa da Silva; Mirela Ribeiro Meira. (Org.) **Ensinar e pesquisa: a reversibilidade da formação docente**. 1ed. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária – UFPel, 2012, v. 1, p. 9-131.

OLIVEIRA, Adriano Moraes de. **As intimações do Imaginário na formação do atorprofessor: cartas sobre a reeducação do sensível** / Adriano Moraes de Oliveira; Orientador: Lúcia Maria Vaz Peres – Pelotas, 2011.

PINTANEL, Elias de Oliveira. O treinamento de ator como método de pesquisa, trabalho e formação atoral. In: Congresso de Iniciação Científica, XX, Pelotas, 2011. **Anais...** Pelotas: UFPel, 2011. Disponível em: http://ufpel.edu.br/cic/2011/anais/pdf/LA/LA_01365.pdf. Acesso em 08/out/13.

PINTANEL. E. O. ; OLIVEIRA. A. M . Modos de produção e interdependência do mercado da economia criativa no teatro de grupo. In: **XI Seminário de História da Arte**, 2012, Pelotas. Seminário de História da Arte. Pelotas: Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas - SEER, 2012. v. 2. p. 1-1.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

VALÉRY, Paul. **Monsieur Teste**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

<http://heteronimosteatrais.blogspot.com.br/>, acessado a última vez no dia 31 de Janeiro de 2014, às 15:47.

<http://nucleoteatroufpel.blogspot.com.br/2011/01/pos-fausto-obejtivos.html>, acessado no dia 27 de julho de 2013, às 20:32