



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MATEUS SCHIMITH

**PRESENÇA CÊNICA E JOGO:
ARTICULAÇÕES E TENSÕES NAS
CONSTRUÇÕES POÉTICAS COMO ATOR**

Salvador
2017

MATEUS SCHIMITH

**PRESENÇA CÊNICA E JOGO:
ARTICULAÇÕES E TENSÕES NAS
CONSTRUÇÕES POÉTICAS COMO ATOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção de título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz

Co-orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle

Salvador
2017

SC335 Schimith, Mateus

Presença cênica e jogo: articulações e tensões nas construções poéticas como ator / Mateus Schimith. -- Salvador, 2017.
146 f.

Orientador: Luiz César Alves Marfuz.

Coorientador: Gilberto Icle.

Tese (Doutorado - Artes Cênica) -- Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2017.

1. ator. 2. presença cênica. 3. jogo. 4. relação. 5. poética.
I. Marfuz, Luiz César Alves. II. Icle, Gilberto. III. Título.

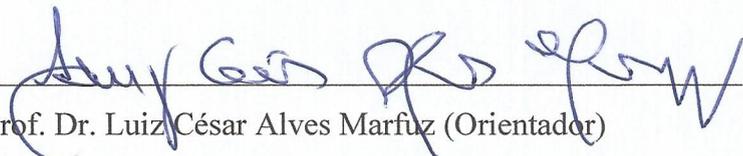
Mateus Schimith Batista

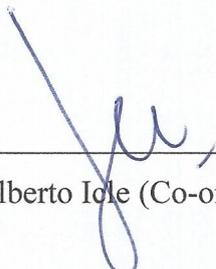
Presença Cênica e jogo: articulações e tensões nas construções poéticas como ator

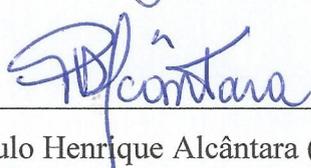
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 31 de março de 2017.

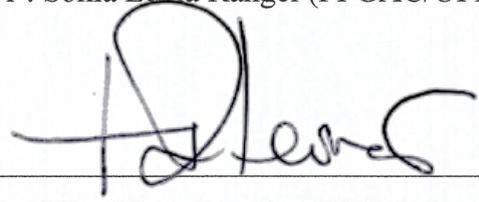
Banca Examinadora


Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (Orientador)


Prof. Dr. Gilberto Iole (Co-orientador - UFRGS)


Prof. Dr. Paulo Henrique Alcântara (PPGAC/UFBA)


Prof^ª. Dr^ª. Sonia Lucia Rangel (PPGAC/UFBA)


Prof. Dr. Tiago Porteiro (UMinho)

Dedico esta tese à minha família
que acreditou e não mediu esforços
para que eu chegasse até aqui.

AGRADECIMENTOS

O trabalho que deu origem a esta tese, construída ao longo de anos, só foi possível pela compreensão, apoio e companheirismo de algumas pessoas e instituições. Por isso, eu os agradeço imensamente.

Aos meus pais, Abilio Batista e Rosa Batista, com quem aprendi a batalhar por meus sonhos, sem perder a serenidade. Eles me ensinaram a andar e me permitiram voar.

Aos meus irmãos, Gabriela Schimith e Felipe Schimith, que se fizeram presentes de todas as formas que puderam, me acompanhando nesta caminhada.

Ao meu orientador, Luiz Marfuz, por seu carinho e perspicácia em me conduzir em tantas encruzilhadas em que me encontrei durante este processo. Sua paciência e generosidade me ajudaram, me acalentaram para além destes estudos.

Ao meu co-orientador, Gilberto Icle, por seu olhar detalhista e atencioso em partilhar seus conhecimentos comigo. Sua postura me inspira e me faz acreditar a continuar nesta caminhada.

Aos membros da banca Sônia Rangel (UFBA) e Paulo Henrique Alcantara (UFBA) e Tiago Porteiro (Universidade do Minho – Portugal) pela disposição e seriedade em me acompanhar neste momento decisivo.

À amiga-irmã Sandra Parra por ser uma extensão de mim e uma tradução do meu pensamento e expressão artística.

À professora Idelette Muzart por me receber calorosamente na Université Paris Ouest Nanterre La Defanse. Igualmente aos amigos Raiza Bastos, Remy Reber, Hanna Araujo, Natália Guerellus, Marcelle Pomponet e Graça dos Santos que conquistei nesta jornada e que me guiaram com carinho pelas novas descobertas.

Ao artista e mestre Alexandre del Perugia pelos infinitos ensinamentos, desafios e por me ensinar a coragem de viajar pelos meus sonhos e encarar os fracassos e as negativas como parte do jogo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, pelo apoio, infraestrutura, qualidade e a competência de seus professores, pesquisadores e funcionários. Em especial ao secretariado que me auxiliou com simpatia e dedicação ao longo desta jornada.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo apoio financeiro, que tornou esta pesquisa possível, sobretudo por acreditar em minha capacidade e por me permitir ingressar no Estágio de Doutorado Sanduíche.

Aos meus alunos, que me ensinam a organizar meu pensamento e me fizeram acreditar em meus conhecimentos. Parte destas descobertas fizemos juntos.

À Coordenação do Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM) de Belo Horizonte, que proporcionou encontros decisivos para a minha formação como ator.

Aos amigos que me impossibilitaram a imersão nos estudos, sempre renovando o desejo pela socialização, como meio de conhecimento. Aos Nefastos, pelo companheirismo de sempre, à República Doce Veneno que sempre esteve empenhada em me acolher aonde quer que eu fosse e por colocar em meu caminho as amigas Ana Luiza e Elydia Monteiro, que me receberam em suas casas com todo o carinho possível em minhas jornadas acadêmicas.

Aos colegas da turma de Doutorado, que me acompanharam nas incertezas e descobertas desta pesquisa. Em especial aos queridos amigos Lara Couto, Gessé Araujo, Taís Ferreira e Hayaldo Copque, que dividiram comigo dúvidas, descobertas e conquistas.

Às companheiras de sempre, Alexandra Dumas, Mônica Santana, Beatriz Santos e Bruna Valentim e ao parceiro Marcelo Barreto, por dividir comigo boas conversas e muitos aprendizados.

À Universidade Federal de Ouro Preto, reitoria, professores, funcionários que me ensinaram como melhor integrar a arte ao exercício acadêmico. Em especial, à Empresa Junior de Artes Cênicas e Música (MultiCultural) pelos ensinamentos únicos.

Ao amigo e diretor Edvard Passos, que me permitiu viver o processo do espetáculo “Dragões”, tão importante para minha formação e para a concretização desta pesquisa.

Ao grupo de capoeira Beribazu, que me ensinou a jogar capoeira e me permitiu desenvolver o conhecimento corporal. Em especial à Contra-mestre Sabrina Marinho, Instrutoras Carolina Zanchetta e Juana Zanchetta e Mestre Renato Vieira pela dedicação em passar seus conhecimentos.

Muito obrigado a todos por possibilitarem esta experiência tão intensa, de grande importância para minha formação como sujeito e profissional.

SCHIMITH, Mateus. **Presença Cênica e Jogo**: articulações e tensões nas construções poéticas como ator. 2017. 146 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Testro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

A tese aborda a noção de presença cênica, ao relacioná-la à prática de jogos no processo criativo, com ênfase nas construções poética do ator, no qual são levantadas questões autoetnográficas acerca do objeto. Trata-se de um estudo sobre as proximidades entre a presença cênica e o jogo na articulação das relações que o ator estabelece em cena. Para chegar a esse propósito, o estudo parte do reconhecimento da presença cênica nas poéticas de três pedagogos teatrais: Stanislavski, Brecht e Eugenio Barba, que se dedicaram a discutir diferentes concepções das relações entre ator e espectador na criação cênica. A partir disso, experimenta-se uma aproximação com a teoria do jogo, especialmente no que converge ao processo criativo, o qual se traduz em um reconhecimento do ator em sua natureza como jogador. Partindo dessa ideia, aproxima-se da metodologia desenvolvida por Alexandre del Perugia, para estabelecer aproximações entre a presença cênica e o jogo. A tese se conclui com a reflexão pessoal sobre as tensões e aproximações autoetnográficas que permitiram convergir essas noções como elementos fundamentais para uma poética como ator, na qual o seu autor encontra-se implicado. Finalmente, o estudo aponta possíveis caminhos a se pensar numa prática voltada para a presença cênica.

Palavras-chave: Ator. Presença Cênica. Jogo. Relação. Poética.

SCHIMITH, Mateus. **Présence scénique et jeu** : articulations et tensions dans les constructions poétiques chez l'acteur. 146f, Thèse (Doctorat en Arts du Spectacle) - Escola de Teatro/ Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RÉSUMÉ

Cette thèse aborde la notion de présence scénique dans son rapport à la pratique du jeu au sein du processus créatif. Elle met l'accent sur les constructions poétiques de l'acteur qui soulèvent des questions auto-ethnographiques sur cet objet. Il s'agit d'une étude des points de rapprochement entre la présence scénique et le jeu, dans l'articulation des relations que l'acteur établit sur scène. Pour ce faire, nous partons de l'observation de la présence scénique dans la poétique de trois pédagogues du théâtre : Stanislavski, Brecht et Eugenio Barba, qui se sont attachés à l'étude de différentes conceptions des relations entre l'acteur et le spectateur dans la création scénique. A partir de là, nous tentons d'effectuer un rapprochement avec la théorie du jeu, notamment en ce qui touche au processus de création, se traduisant par une reconnaissance chez l'acteur de sa nature de joueur. De cette idée émane une mise en rapport avec la méthodologie développée par Alexandre del Perugia, dans la recherche d'éléments de conjonction entre la présence scénique et le jeu. La thèse se conclut par une réflexion personnelle sur les tensions et rapprochements auto-ethnographiques ; celle-ci nous a en effet permis de faire converger ces notions en tant qu'éléments fondamentaux à l'élaboration d'une poétique de l'acteur, dans laquelle nous sommes engagé. Enfin, cette étude indique de possibles chemins à explorer en vue d'une pédagogie du théâtre tournée vers la présence scénique.

Mots-clés: acteur, présence scénique, jeux, relation, poétique.

SCHIMITH, Mateus. **Stage presence and game**: links and tensions in the actor poetic constructions. 146f, thesis (Doctorate in Arts) – Escola de Teatro/ Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2017.

ABSTRACT

This thesis discusses the concept of stage presence in relation to the practice of games inside the creative process, with emphasis on the actor poetic constructions. These questions are explored through self-ethnographic questions. This study aims to understand the approximation between scenic presence and game, which can be observed through the relationships that the actor creates on stage. For this purpose, this work starts with the observation of stage presence in three theatre pedagogues poetics: Stanislavski, Brecht and Eugenio Barba, who dedicated themselves to discuss different conceptions of the relation between actor and spectator in scenic creation. On this basis, our research tries to make connexions with the game theory as far as it is linked to the creative process, which can result in the actor self-recognition of his player nature. From that point, the work joins the methodology developed by Alexandre del Perugia, in order to make stage presence and game converge. The thesis concludes with reflections on the tensions and connections in a self-ethnographic approach, which allows an understanding of these notions as fundamental elements leading to the actor's poetic work. Finally, the study points out possible ways to think about a theatrical pedagogy focused on stage presence.

Keywords: actor, stage presence, game, relationship, poetics.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	POR UMA POÉTICA DA PRESENÇA	22
2.1	SOBRE AS ORIGENS DA NOÇÃO DE PRESENÇA CÊNICA	27
2.1.1	Cultura do significado e cultura da presença	34
3	A PRESENÇA NA REDESCOBERTA DA CORPOREIDADE	39
3.1	A PRESENÇA CÊNICA NA IDENTIFICAÇÃO TRIANGULAR	42
3.2	NO SENTIDO CONTRÁRIO OU NA CONTRA-PRESENÇA	50
3.3	PRESENÇA EXTRACOTIDIANA DA ANTROPOLOGIA TEATRAL	57
4	APROXIMAÇÕES ENTRE JOGO E PRESENÇA CÊNICA	68
4.1	POR UMA CARACTERIZAÇÃO DO JOGO.....	69
4.2	A PRESENÇA ENTRE-DOIS EM ALEXANDRE DEL PERUGIA.....	82
4.2.1	Ponto zero: o espaço entre-dois	88
5	PARA JOGAR COM A PRESENÇA CÊNICA	99
5.1	EM BUSCA DE UMA POÉTICA	99
5.1.1	Os elementos poéticos recorrentes	103
5.1.1.1	<i>O ator em busca de relações</i>	104
5.1.1.2	<i>A desconstrução do texto na criação</i>	107
5.1.1.3	<i>O diretor como um operador de fluxos</i>	109
5.1.1.4	<i>O espectador participativo</i>	110
5.1.1.5	<i>O espaço-tempo presente</i>	111
5.2	PRESENÇA E JOGO NAS CONSTRUÇÕES POÉTICAS COMO ATOR	113
5.2.1	A Flexibilidade dos aparatos cênicos	117
5.2.2	O desnudamento em cena	120
5.2.3	A consciência da morte no risco físico	124
5.2.4	O confronto entre elementos poéticos	127
6	CONCLUSÃO	132
	REFERÊNCIAS	136
	ÍNDICE REMISSIVO	145

1 INTRODUÇÃO

Nesta tese, proponho pensar a noção de presença cênica relacionada à prática de jogos no processo artístico, com ênfase nas construções poética do ator. Essa aproximação - e suas respectivas tensões - entre presença cênica e jogo nascem, na minha trajetória como ator, por meio de provocações que surgiram a partir de processos criativos em que fui levado a questionar minhas compreensões acerca da presença cênica. Trata-se de pensar como o jogo se torna um articulador das relações que o ator estabelece com outros corpos e como ele é beneficiado por esse efeito.

A partir do entendimento de que a presença cênica do ator resulta da relação entre corpos¹, início do pressuposto de que o exercício ativo e continuado do jogo na prática artística potencializa sensações, percepções e/ou sentidos, de modo a criar um engajamento intenso e integral do ator para o processo criativo e para o resultado em cena.

Embora as noções de jogo e presença possam ser percebidas em diversas poéticas, seja de modo claro ou não-intencional, parto da premissa de que essas relações tornaram novas formulações e criaram visibilidade por meio das pesquisas sobre o ator, notadamente no final (ou últimas décadas) do século XX e início do século XXI, quando os estudos das ações físicas derivados do trabalho de Constantin Stanislavski² (1863-1938), de Jerzy Grotowski (1933-1999) e de Eugenio Barba (1936) foram retomados e intensificados por artistas e pesquisadores contemporâneos (entre estes, Alexandre del Perugia, Matteo Bonfitto, Luis Otávio Burnier, Tiago Porteiro).

Da articulação entre as experiências artísticas (ou criativas) que integram meu percurso de ator, preparador corporal, educador e praticante das artes do jogo, defendo que é possível criar condições para se reconhecer e intensificar as potencialidades do ator no jogo da presença cênica em determinadas poéticas teatrais contemporâneas. Essas poéticas, para mim,

¹ Ao utilizar essa expressão, considero o ponto de vista do filósofo Espinosa, ao negar o homem como uma substância ou composto substancial. O corpo espinosano, como ressalta Chauí (2001, p. 55), é considerado como “uma individualidade dinâmica e intercorpórea” e “[...] por essência, o corpo é relacional: é constituído por relações internas entre seus órgãos, por relações externas com outros corpos e por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir, regenerando-se com eles e os regenerando. O corpo, sistema complexo de movimentos internos e externos, pressupõe e põe a intercorporeidade como originária” (CHAUÍ, 2001, p. 54).

² Seu nome original é Constantin Sergejevich Alexeyev, sendo Constantin Stanislavski uma escolha artística.

se assentam nas dimensões do risco e no estado de alerta proporcionados por certos modos de jogo que ampliam as percepções somatossensoriais³, podem intensificar a presença cênica e têm como princípio ativo o exercício contínuo e criativo do ator em busca de si mesmo, do outro e de sua relação com o espaço.

- Do percurso do pesquisador às escolhas metodológicas⁴

Desde os primeiros contatos com o exercício da atuação, ainda criança em minhas vivências pedagógicas, ficava fascinado com os efeitos que esse ofício causava em mim, antes, durante e depois de um espetáculo. Antes, com o aumento significativo da concentração nos movimentos, uma espécie de autorreflexão intimista; durante, com a sensação de vigor, de força e de atenção apurada para todos os detalhes das cenas; e, depois, com uma carga energética, uma euforia.

Nesse período era comum, entre colegas, traduzir essas sensações indescritíveis como sendo causa e efeito de uma presença cênica. Assim, na medida em que essa expressão agrupava mais características, qualidades e riscos na minha prática artística, crescia também minha fascinação por seu entendimento. Essa noção, que na prática sempre me pareceu intangível em sua plenitude, despertou em mim um interesse incessante por pesquisá-la. Pareceu-me coerente também pensar que essa presença cênica não se tratava de uma característica minha, como ator, mas resultado do meu trabalho direcionado a uma cena, que poderia ou não dar certo. Eu acreditava, inicialmente, que o termômetro para essa certeza estava centrado na reação dos espectadores.

No entanto, ao observar as temporadas⁵ em diferentes regiões do Brasil notava uma forma peculiar de cada público reagir aos estímulos de cena. Tal fato me fez entender que não era possível aferir com precisão a reação dos espectadores para uma determinada apresentação. Notei também que, em alguns espetáculos, mesmo com um público com

³ O termo somatossensorial refere-se à ação em totalidade do sistema sensorial humano (que recebem estímulos, processam informações e emitem respostas motoras). Os receptores podem ser exteroceptivos (somestesia, visão, audição, gustação, olfato e vísceras) ou interoceptivos (receptores dentro do organismo) (LENT, 2002).

⁴ Alguns títulos, que se encontram grafados em negrito e antecedidos por travessão, representam transições de pensamento ou conclusão de capítulos e, portanto, optei por sua não enumeração e/ou inserção no sumário deste trabalho.

⁵ Com o espetáculo *E nós que nem sabemos*, dirigido por Maurílio Romão, em que trabalhei como ator, nos apresentamos nas cidades de Ouro Preto (MG), Belo Horizonte (MG), Ipatinga (MG) Atibaia (SP), São Paulo (SP) e Curitiba (PR) entre 2007 e 2009.

reações mais contidas, era possível me perceber intenso e preciso em cena, assim como, também, em algumas apresentações em que a reação do público esteve mais calorosa, podia me perceber menos concentrado com a cena. Ou seja, embora soubesse que essa presença cênica se estabelecia a partir da minha relação com o espectador, concluí que não poderia depender de suas diversidades de respostas como único parâmetro.

Ainda assim, sempre me pareceu curioso o fato de o termo presença ser difundido no meio teatral, assim como em outras áreas (como na filosofia e na história), ao passo que a noção deriva de uma complexidade de fatores que envolvem o ator, não permitindo determinar um conceito preciso ou uma receita de como se obtê-la. Isso porque, ao tentar responder a essas questões (o que é ou como obtê-la), corre-se o risco de ignorar a subjetividade implícita nessa noção, bem como a necessidade de pensá-la sempre atribuída a uma situação específica. Digo isso por perceber que essa mesma noção apresenta características e nuances diversas em cada situação em que se possa pensar: nas diferentes linguagens teatrais que colocam o ator diante de uma relação específica com o espectador, ou em outros modos de conceber a arte, como nas performances e na dança ou, até mesmo, na vida cotidiana.

O meu primeiro pensamento diante da expressão presença cênica me leva a pensar em alguns fatores dos quais eu, como a maioria dos artistas, precisaria para me engajar na realização de um espetáculo teatral: acreditar no projeto, estudar, planejar, me preparar psicofisicamente para realizá-lo e produzi-lo. Além disso, lidar com a recepção do espectador (normalmente inesperada) e pensar em modos de manter o espetáculo em desenvolvimento constante. Essa necessidade de “tomar para si” um projeto teatral é um primeiro requisito que me parece recorrente no meu trabalho, e contribui para a compreensão da ideia de preenchimento que a presença cênica sugere ao ator. Ou seja, a noção, vista por essa perspectiva, pressupõe uma ideia de ação ou, mais precisamente, de uma *vontade de presença*⁶ (ICLE, 2013).

Por isso, entendo como quase inevitável que, para ser possível falar de presença cênica no trabalho do ator, eu tenha de determinar de qual perfil de ator estou falando, uma vez que, para cada poética de encenação, seja possível correlacionar caminhos de se desenvolver a presença cênica. Nesta pesquisa, escolho, dentro do vasto panorama de possibilidades éticas e

⁶ Tomo essa expressão emprestada de Icle (2013) como um reconhecimento de que a presença cênica acontece como um movimento, um ato de vontade nas relações.

estéticas do ofício do ator contemporâneo, estabelecer como recorte o universo ligado ao exercício do ator-criador: aquele que, mesmo ao trabalhar em parceria com dramaturgos, diretores e outros artistas em geral, é autor de seu próprio trabalho, e estabelece seu domínio de criação no mergulho em suas sensações e imagens pessoais⁷. Neste momento, então, escolho e me assumo como este ator em busca de descobrir, reconhecer e me apropriar de meus próprios elementos poéticos. Dessa forma, este *eu-pesquisador* torna-se nesta escrita inexoravelmente autorreferente⁸, como alicerce de uma descoberta que, por consequência, poderá servir a outros artistas que buscam encontrar suas próprias encruzilhadas. O discurso nasce em mim e se dirige ao outro.

Neste lugar em que me reconheço como mediador e, muitas vezes, como *corpus* de pesquisa, assumo a escrita em primeira pessoa como uma postura ética com as atividades artística e acadêmica, não concebendo pensar e articular uma investigação como sujeito de pesquisa impessoal. Contudo, essa proposta não é uma novidade no campo da pesquisa, uma vez que a escrita em primeira pessoa é um procedimento reconhecido na academia, especialmente no campo das artes. A professora canadense Sylvie Fortin (2009), por exemplo, caminha nesse sentido e defende a tendência de entendimento da corporeidade, das sensações e das emoções como fontes de informações de uma obra, mesmo que seja uma referência parcial por natureza. Assim, também nos Estudos da Presença, Gilberto Icle (2010a) entende que é tão relevante o esforço de pensar no nosso tempo como o de pensar-nos inseridos nesse tempo. Isso porque o estudo da presença e de seus efeitos e sentidos passam pela reflexão própria do pesquisador, que é, ao mesmo tempo, agente e produto de sua pesquisa.

Este processo de escrita – o de refletir a partir de processos de criação – tornou-se um desafio particular, por vários motivos. Primeiro, por reconhecer minha dificuldade de trabalhar a criação artística e construir um pensamento crítico, concomitantemente. Segundo, como consequência do primeiro, por me encontrar em um momento de necessidade de reflexão sobre a minha trajetória artística: o que construí, onde estou e, principalmente, por

⁷ A defesa de um ator que se reconhece como um criador de sua própria obra, em um ato de partilha com os outros artistas e espectadores envolvidos no espetáculo, se aproxima da perspectiva desenvolvida por Matteo Bonfitto (2002) que reivindica a existência de um ator-compositor. Para ele, o ator se torna preparado, por meio de um aparato técnico, a construir uma partitura de ações físicas e construir uma comunicação ator-espectador.

⁸ Gilberto Icle (2011, p. 11) reconhece nas pesquisas artísticas que se dedicam ao Estudo da Presença a recorrência de “[...] um caráter autorreferente, pois elas começam na reflexão do trabalho artístico do próprio pesquisador – sem que isso seja um impeditivo para uma suposta objetividade científica a ser perseguida –, ainda que essa modalidade, a de pesquisar a si mesmo, não seja a única possibilidade para aqueles que obruam em torno dos Estudos da Presença”.

qual caminho desejo seguir. Essa urgência em organizar os pensamentos éticos e estéticos me aproximou da pesquisa acadêmica, mantendo-a sempre articulada por uma vontade de questionar o ator que eu sou. No entanto, no decorrer desse tempo, alguns processos criativos despertaram problematizações sobre o objeto de pesquisa nessas especificidades e, por isso, percebi a importância de trazê-los como detonadores de uma discussão.

Nas diversas possibilidades que tive de experimentar e construir relações com os outros, seja no processo criativo, seja durante uma apresentação, reconheci que eram momentos únicos e intuitivos que me colocavam em *vontade de presença* (ICLE, 2013). Percebi, contudo, que o momento da apresentação (durante o qual poderia estabelecer relação com o espectador) era um instante muito rápido, efêmero, e que me demandaria uma preparação anterior para lidar com a multiplicidade de informações e a necessidade de estabelecer relações. Perguntava-me, frequentemente, se nós artistas deveríamos deixar apenas para o dia da apresentação o momento de experimentar as possibilidades de estabelecer relação com os espectadores.

Uma possibilidade que enxerguei para resolver tal impasse estava nos ensaios com espectadores convidados. No entanto, ainda assim, percebia que permanecer dentro do campo do ensaio poderia causar um enrijecimento da criação, em uma sedimentação de expectativas sobre a reação do espectador. Embora seja uma possibilidade agregadora da criação, esse caminho não me satisfazia no sentido de me preparar psicofisicamente para a relação com o espectador.

Foi nesse momento, em que estava fascinado com as relações possíveis que poderia estabelecer com o espaço-tempo, com outros atores e com os espectadores, que fui apresentado, quase inesperadamente, ao trabalho de Alexandre del Perugia. O artista e pedagogo francês esteve no Brasil em 2009, a convite de Jean-François Dusigne, para ministrar uma oficina prática no Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM), em Belo Horizonte. Nessa oficina, del Perugia apresentou a possibilidade de utilização de determinados jogos como proponentes de uma relação entre os jogadores (que se revezavam entre a ação de jogar e a de observar), tendo como objetivo experimentar caminhos para desenvolver uma presença cênica. O trabalho prático, que naquele momento raramente abriu espaço para discussões teóricas, me despertou uma chave de compreensão da aproximação da presença com a prática do jogo.

Ao sair dessa oficina, eu tinha uma sensação corporal ressignificada, mas sobre a qual eu não via possibilidades de explicar em palavras, e nem sequer entender racionalmente o que havia acontecido dentro daquela sala de trabalho. Havia algo naquela experiência que me fazia aproximar jogo e presença de forma que uma noção contribuía para a construção da outra. Recordo-me que, ao final do trabalho, eu confessei ao professor que eu o havia procurado para sedimentar meu trabalho como ator e que saía daquela experiência com as certezas psicofísicas desconstruídas.

Foi a partir de então que eu senti a necessidade de direcionar meus estudos para tentar compreender o que havia acontecido naqueles momentos que me faziam repensar o modo como eu lidava com o processo criativo e com a encenação, para dar vazão a uma enormidade de sensações que não tinha como descrever em palavras. Porém, para compreender essa aproximação, precisei aprofundar a minha compreensão sobre outras poéticas do ator, para que então pudesse relacioná-las com meu trajeto e entender como pensar a presença cênica na articulação com as práticas de jogos. Assim, procurei me dedicar a responder a seguinte questão de pesquisa: como pensar e experienciar a presença cênica na poética do ator, levando em consideração a relevância da prática do jogo na sua construção?

Como meio de reflexão para a presença cênica, busquei em diferentes referências da pedagogia teatral no século XX, sobretudo em Stanislavski e Bertold Brecht (1898-1956), informações de como esses artistas compreendiam a relação ator-espectador e como pensavam que ela afetava a concepção do processo criativo. A partir disso, e também reconhecendo as transformações dessa relação nas poéticas de outros artistas (em Grotowski, Barba, Burnier, por exemplo), compreendi que a presença cênica pode ser entendida como efeito da relação que se estabelece entre o ator, espectador e o espaço-tempo. Assim, esse efeito, demarcado nesta pesquisa pela perspectiva do ator (lugar em que me encontro), é fundamentalmente o resultado de uma relação com o outro, e não algo construído para (e, por isso, separado de) o outro.

Junto a isso, busquei aprofundar o entendimento dos conceitos e caracterização de jogo, com o objetivo de entender como essa prática poderia me ajudar a pensar o processo criativo e uma articulação com essa compreensão de presença cênica. Assim, ao retomar os estudos de Johan Huizinga (1872-1945) e Roger Caillois (1913-1978), percebi que o jogo é entendido como atividade voluntária, livre, com espaço-tempo e regras claramente demarcados, onde o jogador pode viver a imprevisibilidade dentro do contorno das regras. Ou seja, reconheci na

prática do jogo, por sua natureza deslocada da cotidianidade, um caminho propício e desprezioso de experimentar as relações com o espaço-tempo e com outros corpos, permitindo ao ator/jogador despertar sensações psicofísicas que beneficiam a descoberta de uma presença cênica.

O percurso que me pareceu mais possível, prematuramente, estava em retomar o contato com del Perugia, com o intuito de me aprofundar em sua prática de forma que ela pudesse me ajudar a encontrar os caminhos e conexões a respeito da presença cênica. Diante da impossibilidade de acompanhá-lo, por uma dificuldade de aproximação espaço-temporal entre nós, precisei encontrar meus próprios percursos na ideia de responder às questões pessoais que se tornaram um problema de pesquisa.

A escolha pela metodologia iniciou-se de forma intuitiva. Solidificou-se no interesse em articular questões que surgiram no campo das minhas experiências para ir ao encontro das reflexões poéticas sobre o trabalho do ator (que, por sua vez, também nasceram, de forma geral, no campo das experiências). Tal desenvolvimento me levou à autoetnografia, que é uma escrita em que o pesquisador, interessado em uma reflexão analítica sobre um campo de estudos, se reconhece como parte essencial desse campo estudado (ANDERSON, 2006).

Ao seguir a compreensão de Anderson (2006), as cinco principais características da análise autoetnográfica são: a inserção do pesquisador dentro do ambiente investigado; a disposição para a reflexão analítica desse ambiente; a visibilidade narrativa (ativa e reflexivamente) do próprio pesquisador; a promoção de diálogo com outros informantes além dele próprio; e o comprometimento com a proposta analítica das questões levantadas e da compreensão teórica. Para o autor, o pesquisador autoetnográfico assume-se como sujeito que busca formar e reformar as circunstâncias que ele estuda e o ambiente em que está inserido. É um processo em que o autoetnográfico se torna analítico e consciente de si mesmo, não se isolando do ambiente que estuda, mas estabelecendo constante diálogo com as outras partes.

Para corresponder a esses objetivos (ou requisitos), retomei os registros de cadernos de atuação que havia feito, tanto de experiências de processos criativos, em que essas questões se despertavam, quanto das anotações que fiz sobre a oficina prática desenvolvida por del Perugia. Ou seja, nesses registros fixados em um tempo e elaborados sem a perspectiva de tornarem-se *corpus* de uma pesquisa, encontrei os primeiros elementos empíricos que movimentam esta pesquisa. Além disso, a manutenção da prática cênica como ator, as conversas com professores e colegas de trabalho, assim como o exercício da docência da

pedagogia teatral se tornaram frequentes meios de verificação e ressignificação dos registros pessoais e do aporte teórico que foram agregados à sustentação da pesquisa.

Ademais, utilizei também anotações pessoais que foram elaboradas em meio à tentativa de abordar algumas memórias e sensações na construção de imagens poéticas. Essas imagens, que muitas vezes se constituíram em micronarrativas, apresentam elementos interessantes para a reflexão da pesquisa, auxiliando na compreensão do meu pensamento, elaborado por meio da escrita formal. Essas anotações pessoais foram estruturadas durante o desenvolvimento da tese, como uma forma particular de tornar mais claro meu pensamento. Ao reconhecer nelas elementos que não seria capaz de descrever de outra forma, incorporei-as no desenvolvimento poético da pesquisa como um alicerce reflexivo sobre uma perspectiva mais subjetiva da minha prática de ator.

A possibilidade de responder uma problemática de pesquisa que envolvia as noções de presença cênica e jogo me conduziu também para um retorno aos estudos bibliográficos em diferentes origens para a compreensão social, política e histórica desses termos (como Hans Ulrich Gumbrecht, no caso da presença, e Huizinga e Caillois, no caso do jogo). Na perspectiva da pedagogia teatral, busquei como referências artistas que lidam com a criação cênica como um processo orgânico de investigação das próprias pulsões do ator, cuja base fundante ou principal seria Stanislavski, sobre a qual se edificaram os estudos e práticas de outros artistas nesse campo, a exemplo de Brecht, Grotowski e Barba.

Dentre as dificuldades e limites desta pesquisa, destaco a presença cênica como um objeto que se apresenta com um teor flutuante, subjetivo, que afasta quaisquer tentativas de definições fechadas. E, além disso, torna-se inviável a tentativa de averiguação (ou valoração) de uma presença cênica em determinado trabalho de ator, por se tratar do efeito de uma relação que se estabelece sempre entre-dois (ICLE, 2011). Segundo Icle (2011, p. 16), a presença cênica pressupõe um compartilhamento, de forma que ela “[...] não é senão uma experiência de presença partilhada. Algo que se localiza na interação, portanto não podemos falar da presença em si, mas de uma experiência que compartilhamos quando somos performers ou quando assistimos a uma prática performativa”.

De modo geral, assumo o desafio de fazer transparecer a flexibilidade, e até mesmo o acaso, na construção do percurso de descoberta dessas vias de aproximação e tensão entre presença e jogo. Essa perspectiva se faz necessária para fugir de uma abordagem prescritiva do trabalho do ator, reconhecendo que os caminhos poéticos e os resultados que se aspira

deles são diversos e precisamos mantê-los assim. Neste percurso, que se tornou elementar para esta tese, em particular, reconheço também o desafio de que essa relação entre presença e jogo possa me levar a ressignificar a criação artística (agregando aspectos que evidenciam o jogo e a *vontade de presença* (ICLE, 2013)), mas também a me permitir romper com fronteiras que separam as artes de outros ritos.

- Estrutura da Tese

A tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro, interessado na articulação da presença cênica no trabalho do ator, estabeleço como objetivo o reconhecimento de alguns postulados pessoais sobre a presença cênica que se tornam recorrentes no desenvolvimento desta tese. A partir disso, identifico elementos sobre a origem do termo presença e suas primeiras utilizações escritas no meio teatral como evidência da relação que se estabelece entre ator e espectador. Para isso, retomo também alguns elementos na abordagem filosófica dessa noção, que dão conta de uma retomada de interesse pelos estudos do corpo, reverberando nas poéticas teatrais das principais referências do teatro ocidental desde o início do século XX até a contemporaneidade.

No segundo capítulo, utilizo como dispositivo de reflexão alguns artistas que buscaram, na sistematização do trabalho do ator, seguir uma via de pesquisa a partir do conceito de organicidade, dentre os quais destaco Stanislavski, Brecht e Barba, artistas que contribuíram para pensar a presença cênica, mesmo que não tenham utilizado explicitamente esse termo. Ao final deste capítulo, veremos que não se pode concluir que haja um consenso entre os quatro encenadores a respeito da presença cênica, mas suas perspectivas colaboram e verticalizam umas às outras no sentido de uma visão ampliada para a relação ator-espectador.

No terceiro capítulo, analiso a relação entre a presença cênica e o conceito de jogo. Para tanto, inicialmente retomo os principais estudos sobre o jogo como cultura e sua contribuição para o entendimento do fazer teatral, principalmente os apresentados por Huizinga e Caillois, que levantaram questões e caracterizações relevantes para o entendimento do conceito. Ao encontrar estes estudos, questiono algumas conexões que foram feitas desse conceito com o fazer teatral, problematizando-as para pensar sua relação com a presença cênica. A partir dessa busca pela presença cênica na prática do jogo, apresento o ponto de vista da metodologia do pedagogo francês Alexandre del Perugia, que

vem se dedicando há mais de trinta anos sobre o entrelaçamento dos dois temas em sua pesquisa pessoal. Nesse sentido, desenvolvo relatos do trabalho prático de que participei com ele em uma oficina, articulando os conhecimentos construídos na ocasião com os estudos de Tiago Porteiro (2006), que se tornou, até o momento, a principal referência teórica sobre o referido pesquisador e sua metodologia de trabalho.

No quarto capítulo, busco reconhecer a aproximação e tensão entre presença cênica e jogo no meu desenvolvimento poético como ator diante de diferentes concepções sobre o método de abordagem dos termos, de modo que consistem na relação de mutualidade da compreensão da poética cênica. Proponho essa reflexão, que tem como alicerce o exercício da escrita pessoal, e assim concatenar elementos levantados nos capítulos anteriores, como uma forma de ampliar a discussão da presença cênica para a articulação com o jogo, na construção de relações.

Por fim, na Conclusão, retomo como as descobertas acerca da presença cênica e da articulação com a prática do jogo me permitiram pensar numa perspectiva da poética de ator, pautada na construção de relações.

2 POR UMA POÉTICA DA PRESENÇA

O objetivo deste capítulo é reconhecer algumas possibilidades de compreensão da noção de presença cênica, algumas das quais permeiam os próximos capítulos e que se conectam de alguma forma com uma perspectiva etimológica e social atribuída ao termo em suas origens. Essa compreensão, que transpassa pelo entendimento pessoal, me ajudará a entender como posso encontrar aproximações e tensões entre a presença e a prática do jogo na criação cênica.

Para que isso aconteça, acredito que seja necessário traçar alguns postulados a respeito da presença cênica que contribuam para a compreensão de como suas nuances e diferentes percepções nos processos artísticos nos permitem inferir um pouco mais de sua concretude e complexidade. Nessa reflexão, começo a dissertar sobre minhas escolhas como artista, que servirão para articular e delimitar esta pesquisa, principalmente no que tange à aproximação da presença com a prática do jogo.

É perceptível que a presença cênica, atribuída ao ator em poéticas teatrais e em outras tentativas de escrita sobre o assunto, versa, em sua maioria, na defesa de que se trata de um poder que escapa ao domínio do próprio ator (DUSIGNE, 2011). Em uma espécie de magnetismo que ele pouco controla, apenas se manifestaria em seu corpo por meio de uma providência “mística” de sua prática. Por outro lado, também é recorrente seu reconhecimento por alguns artistas, que a explicam como atributo de atores que possuem uma longa carreira de treinamento e aperfeiçoamento de sua técnica artística, o que leva ao entendimento da presença como um atributo construído pelo sujeito artístico.

Além disso, para muitos artistas e pesquisadores – como se percebe em Féral (2010) e Ryngaert (2009)⁹ – a presença cênica também se traduz, em um determinado grau, pela

⁹ Ryngaert (2009) defende a compreensão de que o estado de viver o presente se baseia em não tornar aparente o que se passou e nem mesmo a antecipação do que está por vir. O estado de presença do jogador, para ele, trata-se de “[...] uma energia vibrante, da qual podemos sentir os efeitos mesmo antes de o ator agir ou tomar a palavra, no vigor de seu estar no lugar” (RYNGAERT, 2009, p. 55). Esse estado pode ser desenvolvido e está particularmente próximo da intensidade de concentração do jogador, que o leva a uma “disponibilidade sensorial e motora” que o potencializa na experimentação. Além disso, a importância da escuta, da capacidade de reação aos estímulos (com a imaginação), a cumplicidade entre os jogadores e uma parcela de ingenuidade que “[...] trata-se de estar presente no instante, portanto, de fingir ignorar o que vai se passar, a ponto de toda vez dar a impressão de uma descoberta” (RYNGAERT, 2009, p. 57). Ou ainda, de acordo com Féral (2009, p. 209), nesse jogo de transitoriedades “[...] o ator é chamado a ‘fazer’ (*doing*), a ‘estar presente’, a mostrar o fazer (*showing the doing*)” assumindo os riscos de uma criação. Esse modo de conceber o ator diante de sua personalidade no espetáculo o aproxima mais uma vez da ideia de colocá-lo em cena como um jogador, que representa a si mesmo, junto com sua equipe e com todos os membros do evento, em busca de viver a intensidade do jogo.

própria presença física do ator em cena, de forma que, por meio de sua fisicalidade (estar no espaço de forma íntegra e disponível para o jogo), já se consiga relacioná-la a uma possibilidade de presença cênica no encontro com o espectador. Essa forma de leitura propõe a presença do ator por meio do desenvolvimento de sua autonomia criativa em cena, tornando-o capaz de reagir aos desvios do que estava fixado na cena. Por outro lado, até mesmo a lembrança de uma pessoa ausente pode ser compreendida como um modo de presença.

Gosto de pensar, diante dessas diferentes concepções sobre a presença cênica, que todas elas convergem para uma possibilidade de entendimento legítimo para sua compreensão e que se encontram em alguma perspectiva. Se, por um lado, reconheço que um esforço voltado para a formação do desenvolvimento artístico ajude o ator a descobrir maneiras, ainda que imprecisas, de despertar os efeitos de uma presença cênica, por outro, acredito também que há um aspecto subjetivo nessa noção, que não depende apenas da vontade do ator, porque é fruto de uma mediação entre-dois, cabendo a ele estar ciente da necessidade de preparar-se para o encontro.

Portanto, não se pode afirmar que a presença cênica nasça exclusivamente no corpo do ator, nem tampouco no corpo do espectador. Assim, nesta perspectiva que busco desenvolver, a presença cênica não se traduz pela ideia difundida de que se trata da capacidade do ator de “[...] cativar a atenção do público” (PAVIS, 1996, p. 305). Ela não se encontra, desse modo, em um ou em outro, mas se estabelece no entre-dois, na relação que desponta entre os corpos.

Embora, em geral, pareça para nós como um elemento invisível e, muitas vezes, indizível, a presença cênica é concreta e perceptível nos corpos dos envolvidos nesse encontro. Se não podemos vê-la, podemos senti-la. O caminho mais concreto que reconheço para experimentar essa presença está nos momentos em que posso viver essa relação entre-dois, que frutifica nela.

Por isso, acredito que um ator capaz de experimentar a presença cênica seja, sobretudo, um profissional especializado em estabelecer relações. Essa especificidade demanda dele, primeiro, estar disposto a estabelecer relações em cena, abrindo-se a essa possibilidade (*vontade de presença* (ICLE, 2013)), e depois, principalmente, estar preparado (*savoir-faire*) para lidar com essa abertura para o encontro. Ou seja, a presença cênica se encontra nesse lugar de entrecruzamento entre o que é de ordem subjetiva e o que é de ordem objetiva da prática do ator.

O caminho que reconheci para desenvolver esse *savoir-faire* em estabelecer relações, seja comigo, seja com o espaço-tempo ou com o espectador, olhando e tendo como base meu percurso artístico, foi descoberto através da prática do jogo. É por meio do jogo cênico que eu reconheço um caminho concreto para a experimentação dessas relações que me levam a vivenciar os efeitos da presença cênica.

Inicialmente, ao chegar a essa hipótese, perguntei-me: mas por que o jogo? A resposta que me apareceu como mais clara, e que pretendo esmiuçar mais especificamente no desenvolvimento dos capítulos, é que essa prática (que pode ser entendida também como um dos fundamentos da ação cênica) oferece a seus praticantes um território aberto às experimentações, com sua liberdade controlada e alheio aos paradigmas sociais que nos bloqueiam e nos fecham para as relações. E, ademais, sua prática nos permite aceitar a influência do subjetivo, acreditar no invisível e reconhecer o indescritível.

Ainda assim, esse *savoir-faire* exige um determinado tipo de comportamento do jogador diante da experimentação do jogo. Este só faz sentido, como meio de vivenciar relações, se sua prática permitir e provocar no jogador a abertura de si, levando-o a construir suas relações. Estar em constante confronto consigo mesmo. Nesse aspecto, as ideias de vencer ou sobreviver no jogo perdem o sentido diante do prazer da experiência de uma vertigem, se comparadas com a importância de como o jogador se colocou na prática diante do espaço-tempo, dos outros jogadores e do espectador.

Com base nesse pressuposto, não trato de um tipo de jogo específico e, muito menos, defendo que qualquer jogo possa ser praticado com a finalidade de levar seus jogadores a um processo de experimentação cênica. O que reconheço, neste caso, é que cada jogador encontre uma prática de jogo que desperte em si um enfrentamento¹⁰, um deslocamento das zonas de segurança para experimentar possibilidades de relação (que levarão, em última instância, ao

¹⁰ Neste caso, assim também observa Ryngaert (2009), ao defender que uma vez que o ator se recusa a colocar-se por inteiro em jogo (ou em risco), fatalmente estará afastando de si o desejo de se fazer presente em cena: [...] existe uma tendência a desenvolver a autonomia do ator, tornando-o disponível a todos os acidentes de jogo. Ao invés de dependerem de um ligeiro desvio em relação ao que está fixado, os atores treinam utilizar a mínima variação percebida no palco, reagindo a ela de maneira criativa, ainda que permanecendo no interior do quadro geral fixado (RYNGAERT, 2009, p. 58). Para Ryngaert (2009), ao lançar mão do termo presença como uma ideia de o ator estar “plenamente” em cena, evoca a necessidade de estar pronto para jogar, de forma que possa dialogar consigo, com os outros e diante dos outros – semelhante ao que propõe Grotowski (1992) – e o jogador que se coloca como individualista, em busca do narcisismo, tende a se afastar do jogo e da cena. Essa presença, ainda de acordo com o autor, ocorre quando o ator aprende a estar disponível, imerso¹⁰ na situação imediata e aberto à possibilidade da modificação da ação cênica.

surgimento da presença cênica). Assim, o ator/jogador aprende a observar o jogo cênico como um momento em que tudo e todos estão envolvidos e em uma relação coletiva, na qual ele é apenas mais um dos agentes. E o espectador tem uma função fundamental de agente nesse encontro, para que o evento cênico aconteça como um jogo de relações que levam à presença cênica.

- A capoeira como meu jogo de enfrentamento

Parte importante da minha formação como ator, naturalmente, aconteceu por meio da vivência constante com a prática do jogo como elemento-chave da prática cênica. A experiência de diferentes modalidades de jogos, aliás, esteve sempre presente no meu cotidiano em esportes escolares, jogos de tabuleiro, de improvisação, de cartas, que marcaram meu desenvolvimento na infância, época em que começava a experimentar o teatro amador. Uma prática de jogo, porém, me atraiu e se manteve até a idade adulta, servindo também para a reflexão sobre minha formação como ator: a capoeira. A percepção da aproximação entre estas duas culturas que me habitam (o teatro e a capoeira), me orientou à pesquisa no Mestrado do Programa de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA)¹¹.

Por meio da prática da capoeira, entendida como jogo ritualizado, busquei reconhecer a possibilidade de refletir sobre meu trabalho de ator, especialmente na tentativa de entender como se desenvolviam percepções sensório-motoras no momento em que estava em cena e no momento em que estava jogando no centro da roda de capoeira. Reconhecia, também, nessa manifestação cultural uma fonte de consciência corporal que me levou a desenvolver força, domínio e precisão do próprio corpo, além da necessidade de estar atento, como em uma zona de risco, no momento do jogo. Esses componentes psicofísicos que a capoeira me oferecia estavam aliados ainda a outros elementos impalpáveis, como explica Mestre Pastinha ao dizer que,

[...] o capoeirista deve ter em mente que a Capoeira não visa, exclusivamente, preparar o indivíduo para o ataque ou defesa contra uma agressão, mas, desenvolver ainda, por meio de exercícios físicos e mentais,

¹¹ A dissertação, com o título de *Estados de Corpo: vias de aproximação entre capoeira e teatro na poética de um ator*, foi defendida em janeiro de 2013, no Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (bolsa Capes), com orientação do Professor Dr. Luiz Cesar Alves Marfuz.

um verdadeiro estado de equilíbrio psicofísico, fazendo do capoeirista um autêntico desportista, um homem que sabe dominar-se antes de dominar o adversário. [...] A capoeira exige um certo misticismo, lealdade com o companheiro de jogo e obediência absoluta às regras que o presidem (PASTINHA, 1988, p. 25).

Nesse mesmo sentido, o desejo de conhecimento de mim mesmo, tratado por ele como um processo de autodomação, me levou a buscar na capoeira o caminho de enfrentamento que me permitisse estabelecer as relações possíveis dentro do jogo. Lidar com o risco físico, agir e reagir com os movimentos codificados provocavam em mim um esforço de construir os diálogos corpóreos entre jogadores e com a roda de capoeira como um todo (espectadores, instrumentos, espaço-tempo, musicalidade).

Outrossim, de acordo com Mestre Pastinha (1988), a capoeira agrega ao jogo tanto elementos essencialmente técnicos quanto sagrados¹². Os elementos técnicos são trabalhados continuamente por meio de treinamentos intensos de movimentações codificadas e que exigem do jogador uma experiência para o desenvolvimento do jogo que somente se adquire com a prática sistemática e com o tempo. No entanto, o jogo da capoeira só passa a fazer sentido a partir do momento em que se assimila o elemento do sagrado que a prática pressupõe. E, nesse caso, considero que o sagrado é entendido, acima de tudo, como uma construção que nasce no corpo, na técnica, no respeito à crença e na manutenção dos princípios do jogo ritualístico (estabelecidos pelo coletivo), que desperta a influência da subjetividade presente em sua prática.

Finalizado o processo de graduação em Artes Cênicas, comecei a me perguntar o que tinha da capoeira no meu processo de formação como ator, como prática de um jogo, que fosse capaz de movimentar tantas dimensões (de códigos, de técnicas e do sagrado, por exemplo), e de me fazer sentir os efeitos das relações que estabeleço durante o jogo, sem sequer compreender ou ser capaz de descrevê-los.

Na etapa de elaboração da dissertação, percebia que um jogo – naquele caso a capoeira – poderia me ajudar a compreender o desenvolvimento de estados corporais que surgem nessas relações – entre eles, a presença cênica. Mas não sabia explicar se essas sensações

¹² A ideia de sagrado a que me refiro alia-se ao extraordinário, aos processos subjetivos, e não se trata exclusivamente de uma dada compreensão de religiosidade, embora possa coexistir nela (CAILLOIS, 1988). A noção, definida por Caillois (1988) como uma categoria da sensibilidade que escapa à racionalidade, abarca uma ideia da experiência humana do mistério, do fascínio e da transcendência, que ultrapassa o sentido da realidade. Para o autor, a partir da consciência da misticidade, o sagrado se sustenta na codificação da crença, no regramento, que irão assegurar o êxito do rito.

tratavam-se especialmente da prática da capoeira ou se outros jogos poderiam me conduzir como ator a experimentar semelhantes sensações corporais que pudessem se refletir na poética de ator. E, se a resposta fosse positiva, como supunha, me questionei sobre quais características precisaria ter um jogo para que eu pudesse viver e despertar essas sensações.

Na minha formação artística, notei a utilização do jogo como ferramenta para solucionar diversos problemas que afetam a cena: concentração, precisão, dinâmica, ritmo, coletividade, improvisação. Mas esses princípios não me pareciam suficientes para a compreensão de quais níveis de relação posso estabelecer com outros corpos e com o espaço-tempo. O desejo de me colocar em risco, como forma de despertar em mim uma abertura psicofísica para experimentar outras zonas (não cotidianas) de comunicação corporal, de afetar e ser afetado, parecia ser a forma como melhor se traduzia a necessidade de manter-me em jogo para realizar a prática de ator.

Intuitivamente, sem saber explicar o motivo, se tornou natural para mim, também, a associação de jogos com a noção de presença cênica, principalmente os que sustentam uma aproximação com culturas ritualísticas, o que me induziria a pesquisar com mais complexidade a noção de presença cênica. No entanto, a partir do momento em que aprofundo essa pesquisa, bem como a diversidade de categorias dos jogos, essa proximidade me causa mais obscuridade do que clareza, embora seja concretamente percebida em cena.

2.1 SOBRE AS ORIGENS DA NOÇÃO DE PRESENÇA CÊNICA

A origem etimológica da palavra presença (*praesentia* em latim) é uma derivação da palavra presente (*praesens*, em latim), que tem como significado “o que está à vista”. Seu antônimo é a palavra ausência (*absens*, em latim), significando “estar fora, afastado”. Ambas as palavras têm origem comum no verbo ser ou estar (*esse*, em latim), assim como as palavras essência, apresentação e representação (RUNTZ-CHRISTAN, 2000 p. 45)¹³.

Os primeiros registros do termo no Ocidente são datados do início do século XII, sendo utilizada mais diretamente em referência à existência do divino (*presença real*). Sua utilização estava associada à Eucaristia, no ritual em que se celebrava a presença do corpo e

¹³ Por outro viés etimológico, a palavra espetáculo (*spectare*, *spectaculum*, derivado de *spectus*) significa o que se oferece aos olhos, que é suscetível a despertar sentimentos e reações (RUNTZ-CHRISTAN, 2000). Ou seja, neste mesmo caminho, pressupõe-se a existência, entre pelo menos dois, de uma relação observador-observado.

do sangue de Cristo, materializados na hóstia e no vinho. Gradativamente, a ideia de presença passou a ser atribuída ao homem religioso (que detinha uma *presença-de-espírito*), e somente no Renascimento se tornou usual na comunicação entre homens não religiosos (GOODALL, 2008).

Ainda assim, a palavra permaneceu associada sempre a uma dualidade entre o físico e o subjetivo¹⁴. Uma pessoa “com presença” está relacionada a uma energia, vibração, aura que passa pelo físico, mas atinge uma esfera de espaço e tempo para além dele, sendo possível ser percebido até mesmo quando ele não está mais ali (a constatação da ausência). De acordo com Goodall (2008), essa dualidade permaneceu no centro da compreensão do teatro ocidental até a atualidade: de um lado, a técnica corporal e vocal, o comportamento, o gesto e a expressão; do outro lado, uma qualidade misteriosa de magnetismo, que nasce no centro do corpo e irradia para o exterior. Embora sejam dois lados que causam uma tensão no entendimento do termo, eles se estabelecem indissociavelmente.

Pavis (1999) reconhece que as acepções do termo estão ligadas ao místico, ao idealismo do trabalho do ator, mas que tocam em um aspecto fundamental do teatro. De um ponto de vista semiológico, o autor propõe que a presença seja definida como uma “colisão do acontecimento” teatral com a ficção do personagem no ato da representação (o ator anima o personagem), gerando um processo de identificação no espectador: “[...] o que encontramos no corpo do ator presente nada mais é que nosso próprio corpo: daí nossa perturbação e nosso fascínio diante dessa presença ao mesmo tempo estranha e familiar” (PAVIS, 1999, p. 306).

Existe uma relação conceitual (ainda no âmbito etimológico) entre os termos presença e representação: enquanto a presença faz um espectador conhecer algo, alguma coisa ou alguém que está presente, a representação é igualmente um ato de mostrar, tornar visível e presente, porém, algo que estava ausente (PITKIN, 1967). Segundo Pitkin,

[...] a representação, em geral, significa o fato de tornar presente em algum sentido algo que, no entanto, não está presente literalmente ou de fato. Agora, dizer que algo é simultaneamente presente e não presente é

¹⁴ Entendo a subjetividade em consonância a Costa (2008, n. p.), ao compreendê-la “[...] não no sentido de referente a aquilo que é particular a um ‘si mesmo’, mas sim, subjetividade enquanto tentativa de apreender aquelas linhas fugidias que transpassam e constituem os fluxos produtores do nosso mundo vivido. Aquilo que é menor e mutável, que se encontra invisibilizado por representações gerais, tampões da diversidade, como as definições de normal e patológico”.

pronunciar um paradoxo, e assim um dualismo fundamental é construído no significado da representação (PITKIN, 1967, p. 9)¹⁵.

Ou seja, a representação indica em sua etimologia uma *re-representação*, por tornar presente novamente algo que se encontra ausente, ainda que o termo carregue em seu significado outros modos de concepção que extrapolam esse dualismo (PITKIN, 1967, p. 8). Enaudeau (1999) também explica como observa essa situação paradoxal da representação na prática cênica:

[...] o teatro concentra no palco o paradoxo da representação. Representar é substituir um ausente, dar-lhe presença e confirmar a ausência. De uma parte, transparência da representação: ela borra-se perante o que mostra. Gozo de sua eficácia: é como se a coisa estivesse ali. Mas, de outro lado, opacidade: a representação só se apresenta a si mesma, apresenta-se representando a coisa, eclipsa-a e suplanta-a, duplica sua ausência. Decepção por tê-la deixada presa na sombra, inclusive o júbilo por ter ganhado com a troca: a arte supera a natureza, completa-a e realiza-a (ENAUDEAU, 1999, p. 11)¹⁶.

Ou seja, o paradoxo da representação se constitui numa dinâmica de simultaneidade entre presença e ausência, de forma que ao mesmo tempo em que torna presente algo que estava ausente, confirma a sua falta, mimetizando-a. Por isso, de acordo com Enaudeau (1999), “[...] não se pode ir ao teatro para captar nele o ato da ‘presença’ (do ator ou de alguma coisa), onde só será apresentado, ou seja, representado” (ENAUDEAU, 1999, p. 27)¹⁷.

A discussão acerca da questão da representação é vasta e permanece sempre paralela à reflexão da presença, dado o fato de terem uma origem etimológica semelhante e estarem em

¹⁵ No original em inglês: “[...] representation, taken generally, means the making present in some sense of something which is nevertheless not present literally or in fact. Now, to say that something is simultaneously both present and not present is to utter a paradox, and thus a fundamental dualism is built into the meaning of representation” (PITKIN, 1967, p. 9).

¹⁶ No original em espanhol: “[...] teatro concentra en el escenario la paradoja de la representación. Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza” (ENAUDEAU, 1999, p. 11).

¹⁷ No original em espanhol: “[...] no se puede ir al teatro para captar allí en acto la ‘presencia’ (del actor o de la cosa), que sólo será presentada, es decir, representada” (ENAUDEAU, 1999, p. 11).

tensão¹⁸ constante no estudo das artes cênicas. Nas poéticas cênicas, em muitos momentos essas noções caminham juntas – principalmente até a crise do teatro textocêntrico¹⁹ – sendo uma busca constante tornar o ator presente em uma representação.

O termo presença, aplicado ao trabalho do ator, no teatro e no cinema, é utilizado desde antes da década de 1950 (FARCY; PRÉDAL, 2001), sendo possível observá-lo no romance de Sartre (1982) *os caminhos da liberdade* – com sua primeira edição em 1945 –, em que o autor constrói um diálogo de um homem e de uma mulher e nele se discutem a timidez dela e a sua intenção de passar despercebida ao olhar dos outros. O personagem masculino, então, a interpela, dizendo:

[...]– Pensa que pode passar despercebida?

– Não sou muito barulhenta – disse Odette.

– Não. Nem fala muito. Além disso faz o que pode para que a esqueçam. Pois isso não é certo: mesmo quando fica muito quietinha a olhar o mar, sem fazer mais ruído do que o de um ratinho, sentimos que está perto. E assim mesmo. No teatro, eles chamam a isso **presença**; há actores que a têm, e outros que não. Você tem-na.

Odette corou um pouco:

– Está estragado pelos russos – disse ela com vivacidade. – A **presença** deve ser uma qualidade muito eslava. Mas não creio que esse seja o meu género (SARTRE, 1982, p. 20; grifo meu)²⁰.

Nessa passagem, além do fato de que aparentemente esse termo já estava recorrente no vocabulário do romancista para referir-se ao trabalho do ator, particularmente no teatro russo, nota-se que existe uma associação com algo para além do campo físico, responsável pela sensação de presença, uma vez que esta reflete (ou é indissociável de) uma ausência. Ela (a personagem feminina) está em busca constante de se ausentar. É possível notar ainda nesse romance a forma como a noção de presença já era reconhecida no trabalho do ator, como a

¹⁸ A tensão a que me refiro está no seio da teatralidade e coloca em questão a duplicidade entre a representação (em que o ator mimetiza o real) e a presença (em que o ator busca uma aproximação com o real). De acordo com Sarrazac (2012, p. 118), em meio a confusões conceituais, “[...] o problema da representação em arte origina-se no século XX de uma crise da mimese, ou seja, um novo questionamento da relação mimética da obra artística com o real”.

¹⁹ No início do século XX, motivado especialmente pelo desenvolvimento tecnológico cênico (iluminação e aparato cenográfico) e pela importância crescente do encenador como criador da obra teatral, a hierarquia do texto dramático e do autor, cujo poder de concepção se sobressaía até o momento, passaram a ser questionados, revelando um deslocamento (ainda em percurso) do “logocêntrico” ou “textocêntrico” para a emancipação poética dos artistas na criação cênica (ROUBINE, 1998).

²⁰ Esta passagem encontra-se em português de Portugal.

sensação de que ele está presente sem que seja necessário falar ou gesticular de forma exagerada.

Além disso, também é possível observar os primeiros registros em atribuição ao trabalho do ator feitos por Francis Ambrière²¹, entre 1945 e 1948, em uma coletânea de artigos críticos de espetáculos encenados a partir de 1945. Em seu livro *La Galerie Dramatique – 1945-48*, diversas utilizações do termo são grafadas ora de forma ordinária, ora em itálico ou entre aspas como modo de diferenciação dos significados dos termos.

O crítico utilizou a grafia regular para o termo presença quando pretendia atribuir a ela o sentido subjetivo da noção, a do fato de uma pessoa irradiar sua presença em determinado espaço, como na passagem que faz referência ao trabalho da atriz no espetáculo *Les Épiphanies*: “Mme. Maria Casares é muito bela no segundo quadro, mais ainda no quarto, onde ela não diz uma palavra e irradia a sua **presença** apenas pela inteligência sensível da sua atuação” (AMBRIÈRE, 1949, p. 244, grifo meu)²². Vale destacar, também, a utilização recorrente do termo irradiação como modo de transmissão da presença.

Em outra passagem, o crítico faz uso da palavra presença utilizando a grafia itálica, sinalizando-a como uma qualidade do trabalho técnico do ator na realização da encenação, como ao dissertar sobre a peça *Les Nuits de La Colère*, na qual:

[...] os personagens e o conflito que o Sr. Salacrou usa desfrutam desta qualidade de *presença*, que é o sinal em si da vocação dramática. Mas o sacrifício consiste no fato de que os personagens desaparecem resolutamente por trás do conflito e das concepções rivais que nele se enfrentam (AMBRIÈRE, 1949, p. 132, grifo meu)²³.

Esse trecho torna explícito, ainda, a acepção de presença como qualidade que transparece uma “vocação dramática”. Ou seja, mais uma vez a presença é aproximada a um

²¹ Farcy (2001) destaca Sartre como primeiro utilizador do termo *presença* referindo-se ao trabalho do ator. Não se pode concluir que essa seria a origem da noção que levou Ambrière a cunhar o termo em suas críticas, porém, certamente o pesquisador teatral teve acesso à obra de Sartre, a quem faz frequentes menções em seu livro.

²² No original em francês: “Mme Maria Casarès est très belle dans le deuxième tableau, davantage encore au quatrième, où elle ne dit pas un mot, et rayonne sa présence par la seule intelligence sensible de son jeu” (AMBRIÈRE, 1949, p. 244).

²³ No original em francês: “Les personnages et le conflit que M. Salacrou met en œuvre jouissent de cette qualité de présence qui est le signe même de la vocation dramatique. Mais le sacrifice consiste en ceci, que les personnages s’effacent résolument derrière le conflit et les conceptions rivales qui s’y affrontent” (AMBRIÈRE, 1949, p. 132).

termo ligado à crença religiosa (a vocação), uma vez que a ideia de vocação denomina uma aptidão que está alheia à vontade e experiência do sujeito.

A terceira forma como Ambrière (1949) redige o termo presença é entre aspas, também atribuindo a ela uma qualidade de estado do ator, como faz na passagem que fala do espetáculo *Albertina*: “[...] A peça é notavelmente desempenhada pela Sra. Catherine Toth, cuja ‘**presença**’ é real e cuja dicção é exemplar e, especialmente, pelo Sr. André Reybaz no papel do soldado dispensado do serviço militar” (AMBRIÈRE, 1949, p. 309, grifo meu)²⁴ ou então na passagem em que fala do espetáculo *Partage de Midi*: “[...] a ‘**presença**’ e a beleza física, a música da voz, a inteligência do papel, uma emoção que lhe faz derramar lágrimas de verdade, ela tem tudo o que pode fornecer o talento assegurado e reforçado pelo estudo” (AMBRIÈRE, 1949, p. 374, grifo meu)²⁵.

Percebe-se, com isso, nas obras de Sartre (1982) e de Ambrière (1949), que a palavra presença vinha sendo cunhada na prática para caracterizar o trabalho de um ator, principalmente referindo-se a uma qualidade, ora técnica, ora espiritual da atuação, mesmo em momentos em que nenhum texto era mencionado. Vale salientar que, nesse período, a qualidade dos atores franceses estava completamente ligada à capacidade de representar um personagem de uma obra escrita, portanto, muito centrada no texto dramático.

No entanto, Farcy (2001) identifica, nessa mesma obra de Ambrière (1949), uma passagem em que o crítico aprofunda seu pensamento sobre o trabalho de um ator: Jovet, em *La Folle de Chaillot*, fazendo ressalvas à sua forma de atuação. Mesmo não utilizando o termo presença nessa passagem, ele aborda uma situação em referência ao efeito da presença causada no espectador. Na seguinte passagem, ele afirma que

[...] antes mesmo que a cortina se mova, a atmosfera é criada e o clima dramático emerge. Vamos tomar cuidado com esse sortilégio; vamos tomar cuidado com Jovet e com nós mesmos. Ou melhor, sacrificando-o, assim também como não está em nosso poder evitá-lo completamente, não nos abandonemos à complacência e saibamos que o nosso primeiro dever é manter-nos lúcidos (AMBRIÈRE, 1949, p. 112)²⁶.

²⁴ No original em francês: “La pièce est remarquablement jouée par Mme. Catherine Toth, dont la ‘présence’ est réelle et dont la diction s’améliore, et surtout par M. André Reybaz dans le rôle du soldat démobilisé” (AMBRIÈRE, 1949, p. 309).

²⁵ No original em francês: “La ‘présence’ et la beauté physique, la musique de la voix, l’intelligence du rôle, une émotion qui lui fait verser de vraies larmes, elle a tout ce que peuvent procurer les plus beaux dons assurés et fortifiés par l’étude” (AMBRIÈRE, 1949, p. 374).

²⁶ No original em francês: “Avant même que le rideau ne bouge, l’atmosphère est créée et le climat dramatique

Ou seja, mesmo exaltando a qualidade da interpretação do ator em questão, ele chama a atenção para o efeito tênue dessa presença causada por ele no espectador, podendo levá-lo a perder a lucidez e a capacidade de olhar para a obra com uma visão crítica. Dessa forma, para o crítico, é preciso tomar cuidado para que a presença do ator em cena não desvie o espectador do caminho do entendimento da encenação.

A forma com que se pode visualizar a utilização do termo presença, seja em sua origem etimológica, seja em sua aplicação para caracterizar a atuação cênica, se torna decisiva para a compreensão de como esse termo passou a ser frequente no trabalho do ator, a ponto de se tornar determinante na poética teatral e, ao mesmo tempo, como gerou e continua gerando confusões e complexidade em sua tentativa de estudo, sobretudo na diferenciação de perspectivas, que permanece no entendimento da presença cênica e pode ser entendida como fator complicador de uma compreensão concreta no trabalho do ator: ao mesmo tempo em que se reconhece a existência de princípios técnicos corporais, sustenta-se a ideia de uma propriedade mística que irradia um magnetismo, cuja fonte é misteriosa e inexplicável.

É nessas circunstâncias que a presença cênica aparece citada nos primeiros registros escritos em referência ao trabalho do ator, em Sartre (1945) e Ambrière (1949), versando entre as características inatas dos atores e o desempenho técnico corporal utilizado por eles, além do papel fundamental representado pelo personagem para a construção do efeito de cativar o espectador. E, a noção de presença cênica construída até aqui oferece uma abordagem de como foi desenvolvida, desde sua origem até seu emprego como referência para o trabalho de atuação: ela se divide entre uma estrutura física, por meio de técnica, características corporais do ator²⁷; e subjetiva, concebida como manifestação da existência do

obtenu. Défions-nous de ce sortilège; défions-nous de Jovet et de nous-mêmes. Ou plutôt, en y sacrifiant, puisque aussi bien il n'est pas en notre pouvoir d'y échapper tout à fait, ne nous abandonnons pas à la complaisance et sachons que notre premier devoir est de demeurer lucides" (AMBRIÈRE, 1949, p. 112).

²⁷ Ainda assim, permanece no entendimento da noção de presença cênica a ideia de uma concepção dualista entre o que é físico, ou seja, técnico do trabalho do ator, e de processos subjetivos, relativo ao que é mágico, espiritual e intangível. No entanto, essas noções se articulam de forma separada apenas didaticamente, uma vez que o trabalho do ator se constrói na indissociabilidade desses fatores. Ou, como diria Ferracini (2005), são "[...] pontos de convergência dimensional nos quais cada dimensão se confunde e se funde com a outra" (FERRACINI, 2005, p. 118). E, ainda, para Fischer-Lichte (2008), a presença assume um significado agregador dessas dicotomias: "[...] na minha opinião, a presença representa um fenômeno que não pode ser compreendido por uma dicotomia como corpo versus mente ou consciência. Na verdade, a presença erradica tal dicotomia. Quando o ator traz seu corpo com energia e, portanto, gera presença, ele se apresenta como mente incorporada. O ator exemplifica que corpo e mente não podem estar separados um do outro. Cada um é sempre implícito no outro. Isso não se aplica apenas aos atores e bailarinos orientais que Eugenio Barba testemunhou, ou ao ator 'santo' Ryszard Cieslak. Embora a sua presença especialmente forte e intensa destaque a dissolução da oposição

divino, sendo transmitida ao outro por meio de irradiação. Em todos os casos, passa pelo estudo das capacidades psicofísicas do ator, como uma perspectiva norteadora para pensar o processo criativo.

2.1.1 Cultura do significado e cultura da presença

O interesse pelos estudos do corpo na poética do ator, que desponta na contemporaneidade, traz à tona uma questão sobre a abordagem metodológica da pesquisa acerca do processo criativo. Não é novidade que a prática científica, assim como também a arte, as humanidades e a filosofia, de forma geral, elegeu a hermenêutica, na interpretação de imagens e textos, como perspectiva essencial e legítima para o alcance do conhecimento, ao passo que o corpo é considerado um entrave que prejudica o acesso à profundidade, na qual se escondem os significados (ICLE, 2013). Gumbrecht (2010) abre a possibilidade de vislumbrarmos outros pontos de vista acerca da compreensão das coisas do mundo. Para ele, a própria tentativa empírica de esgotar a descrição de um objeto colocaria o pesquisador diante de perguntas, respostas, ou até mesmo reconheceria os equívocos como parte do processo de reconhecimento do objeto.

O filósofo nota que o homem moderno está marcado pelo distanciamento hierárquico entre presença e significado, devido à hegemonia atribuída ao procedimento de “autocompreensão” afastado das humanidades, nascida concomitante à modernidade, e que se fortaleceu com o pensamento cartesiano e com o dualismo moderno. Essas dicotomias, legado do pensamento clássico, tende a separar e hierarquizar em diversos modos de perceber o mundo, como em espírito e matéria, mente e corpo, significado e significante, sendo que o primeiro (o que é de ordem metafísica) é sempre concebido como superior e mais profundo do que o segundo (o que é de ordem física)²⁸, que é visto como superficial.

Dessa mesma forma, Gumbrecht (2010) denuncia que há uma tendência gradual na cultura contemporânea de abandonar e esquecer o contato com as coisas do mundo, fundada na presença – a esse processo, ele chama de “cultura do significado” – como resultado de uma

entre corpo e mente/consciência, a dissolução é verdadeira para todos os performers com presença” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 98-99).

²⁸ Contudo, o autor defende que seu estudo não é filho de uma escola de pensamento, não pertencendo por isso nem a uma tradição hermenêutica e nem a uma tentativa de ser uma desconstrução dela. Com isso, defende a importância de o pesquisador repensar e desconstruir o funcionamento do sistema, sem que para isso seja necessário declarar guerra a algum procedimento.

predominância metafísica da cultura hermenêutica nas ciências humanas (legado do pensamento cartesiano) de buscar significado em tudo como forma de legitimação. Por outro lado, a “cultura da presença” é vista por ele como desejo de reconectar, nas relações humanas, o corpo com o mundo (outros corpos e coisas). Para o autor, no entanto, o homem está se distanciando gradualmente dessa conexão ao reconhecer apenas a interpretação como procedimento de conhecimento nas ciências humanas.

Em Gumbrecht (2010), a presença refere-se ao que está à nossa frente e ocupa espaço, que é tangível aos olhos e não depende necessariamente de uma relação de significado para que seja apreensível. Em seu estudo, ele trata-a como relação espacial (por ser deslocada de um espaço-tempo específico) com o mundo e com os objetos, causando um impacto imediato nos corpos humanos. Ao que indica o pesquisador, esse impacto proveniente da presença, fenômeno perceptível nas artes e também na literatura, não está subordinado a uma dimensão de significado.

É possível observar que a interpretação (como identificação e atribuição de significados) possui uma posição centralizada na humanidade, se comparada ao impacto causado por aquilo que é tangível, uma vez que “[...] se atribuirmos um significado a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos” (GUMBRECHT, 2010, p. 14). Assim, ele considera a recorrência humana de perceber-se como uma “entidade intelectual e incorpórea” (GUMBRECHT, 2010 p. 46).

A partir do questionamento da supremacia do significado para a compreensão do mundo que se evidenciou, Gumbrecht (2010, p. 36) nomeia o pensamento como “campo não hermenêutico”, evidenciando um desejo de se reconectar com o contato corporal, ainda que estejamos gradualmente sendo influenciados pelas tecnologias²⁹ como mediadoras das relações corporais.

Gumbrecht (2010), todavia, não espera que superemos a cultura do significado, nem mesmo que abandonemos a dimensão cartesiana de compreensão do mundo, até porque isso

²⁹ A visão do historiador sobre a tecnologia sendo usada como mediadora de relações não é vista como algo necessariamente pejorativo, uma vez que “[...] se é verdade que se pode descrever a moderna cultura ocidental (incluindo nela a cultura contemporânea) como um processo gradual de abandono e esquecimento da presença, também é verdade que alguns ‘efeitos especiais’ produzidos hoje pelas tecnologias de comunicação mais avançadas podem revelar-se úteis no despertar do desejo de presença. A satisfação desse desejo, porém, não deverá acontecer por meio de uma simples substituição do significado pela presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 15).

seria impossível. Sua defesa está pautada na ideia de que esse modo de conceber e examinar a cultura humana não cobre mais toda a complexidade da sua existência – como fomos levados a crer.

Se compreendermos o nosso desejo de presença como uma reação a um ambiente cotidiano que se tornou tão predominantemente cartesiano ao longo dos últimos séculos, faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência (GUMBRECHT, 2010, p. 146).

Nesse sentido, o autor faz uma abordagem da noção de experiência estética, observando-a como um tipo particular de percepção do mundo que tem um impacto sobre os corpos³⁰. Essa experiência, que ele prefere traduzir como “momentos de intensidade” (2010, p. 151), é excepcional, se comparada às cotidianas (mundo diário pragmático e pautado pela comunicação de significados), porque impõe efeitos de presença (efeitos dos significados, efeitos corporais), que extrapolam o semântico na fruição da obra artística. Para ele, os efeitos de presença (perceptível) e de significado (semântico) sempre aparecem juntos, em tensão, e não podem ser dimensionados em uma relação estável:

É verdade, em princípio, que todas as nossas relações (humanas) com as coisas do mundo devem ser relações fundadas ao mesmo tempo na presença e no significado, mas, nas atuais condições culturais, precisamos de uma estrutura específica (a saber, a situação de ‘insularidade’ e a predisposição para a ‘intensidade concentrada’) para a verdadeira experiência [*Erleben*] da tensão produtiva, da oscilação entre significado e presença – em vez de ignorar o lado da presença, como parece que fazemos, de modo muito automático, nos nossos cotidianos de vidas cartesianas (GUMBRECHT, 2010, p. 136).

Assim, a experiência estética ocorre por meio de uma oscilação precária e instável entre os efeitos de presença (por meio de uma relação sensível e perceptível com os objetos) e de significado (por meio da interpretação) (GUMBRECHT, 2010). Ao se concentrar em um dos lados, é possível percebê-lo, mas não plenamente, por meio de uma oscilação da percepção

³⁰ Gumbrecht (2015) observa, ainda, que a noção de autonomia da experiência estética – associada ao entendimento de Kant como desinteresse do julgamento estético – exerce um desligamento do impacto causado pela experiência estética nas outras atuações da vida prática cotidiana, tornando-a progressivamente imbricada na cultura ocidental contemporânea. O que se pode perceber é que os efeitos estéticos são cada vez mais frequentes e penetrados na sociedade, sobretudo na abordagem mercadológica. Cada vez menos excepcional, Gumbrecht (2015) acredita que ela tende a se banalizar e a desaparecer entre as experiências cotidianas.

dessa experiência. Portanto, sua reflexão não trata de uma substituição do efeito de significado pelo efeito de presença, mas de uma relação oscilante entre esses pilares que, por isso, ultrapassa a dimensão do belo e do prazer (GUMBRECHT, 2009). Ou seja, o campo não hermenêutico abre a necessidade de expandir a compreensão para além da significação, reconhecendo a presença no processo de assimilação e conhecimento do mundo.

Nesse aspecto, reconheço nessa perspectiva um caminho de estudo em que esta pesquisa se transforma em escrita por meio de uma experiência corpórea na qual o *eu-pesquisador* é parte integrante e agente do mundo. Assim, percebo a relevância de levantar os questionamentos provenientes da prática no processo criativo como um meio legítimo de revelação do ofício do ator. Especialmente para falar em presença cênica, que oferece uma compreensão que, em sua maioria, foge ao campo do visível e dizível.

- A presença e suas complexidades e amplitudes

Foi possível constatar, no decorrer deste capítulo, uma complexidade e uma amplitude no entendimento da noção de presença cênica desde suas compreensões etimológicas até suas primeiras aparições teóricas. Será possível reconhecer, a partir daqui, por meio da reflexão de outros artistas e pesquisadores, como essa noção transita entre diversos modos de ver, mas que normalmente se convergem nas primeiras concepções teóricas: de que se trata tanto de um domínio físico quanto subjetivo.

Isto posto, reafirmo o fato de ter percebido na capoeira os elementos que me ajudariam a entender a prática desse jogo como uma atividade que agrega tanto a perspectiva da técnica quanto a do sagrado, e que poderia ser o caminho pelo qual poderia construir uma conexão entre as noções de jogo e de presença cênica. Principalmente por encontrar na prática de jogos a conexão entre os efeitos corporais provocados pelas zonas de risco e o modo de lidar com essas sensações dentro da prática do jogo, dividindo-as com os outros jogadores (em que o espectador é parte), abrindo possibilidades para que se estabeleça um campo de irradiação entre ambos.

Nesse mesmo sentido, a ideia de irradiação atrelada à presença cênica, utilizado também anteriormente em relação à prática do ator, me remete ao pesquisador e encenador Chekhov (2010), quando a descreve como um ato de transmitir algo a outra pessoa, em contrapartida ao

ato de receber. A atuação cênica, para ele, ocorre no intercâmbio entre essas duas forças em relação. Para ele, “[...] receber realmente significa atrair para nosso próprio eu, com o máximo de poder interior, as coisas, pessoas ou eventos da situação” (CHEKHOV, 2010, p. 23)³¹.

Dessa forma, é importante não perder de vista que a presença cênica que busco discutir aqui não pode ser compreendida como um efeito do trabalho do ator, mas, sim, como um acontecimento coletivo, produto de uma relação em que influem tanto os atores e os espectadores quanto o espaço-tempo em que estão inseridos. Ainda que eleja, neste momento, a poética do ator como ponto de vista para a reflexão prática-teórica, é preciso reconhecer a essencial função coletiva de construir relações multissensoriais para trabalhar com a presença cênica.

³¹ O artista propõe, ainda, jogos de imaginação em que o ator possa construir o motor de força corporal nascendo no interior do corpo, nos quais este centro corporal emana uma energia que antecede o movimento. O processo de irradiação, então, nasce da imaginação no centro do corpo, numa emissão de forças em diversas direções (para além do corpo). No entanto, o artista alerta que “[...] o ator não deve ser perturbado por dúvidas sobre se está realmente irradiando ou apenas imaginando o que faz. Se sincera e convincentemente imagina que está emitindo raios, a imaginação conduzi-lo-á gradual e fielmente ao processo real de irradiação” (CHEKHOV, 2010, p. 15). O termo irradiação é utilizado também por Stanislavski, mesmo que provisoriamente, para refletir sobre a capacidade de comunicação do ator com o espectador, por meio da atenção e da sensibilidade, sem a utilização da palavra (STANISLAVSKI, 1980).

3 A PRESENÇA NA REDESCOBERTA DA CORPOREIDADE

Neste capítulo, pretendo reconhecer algumas características atribuídas à presença cênica, em relação às diferentes concepções da poética do ator, evidenciadas aqui nas contribuições de Stanislavski, Brecht e Barba. Para tal, reconheço a necessidade de pensar essa noção sem perder de vista as problemáticas que foram levantadas pelo processo criativo descrito no capítulo anterior.

No estudo da presença cênica é preciso sempre fundamentalmente considerar o modo com que os atores se colocam em cena, a forma como se relacionam com os espectadores e outras dezenas de fatores que podem influenciar essa relação entre-dois. Diante disso, nota-se o teor flutuante do estudo da presença cênica, ao passo que essa compreensão “[...] pode ser concebida, distinguida, mas ela permanece insubmissa às definições” (DUSIGNE, 2011, p. 29) ou, como reconhece Gilberto Icle (2011, p. 15), “[...] entre nós, ela produz cada vez mais perguntas e lacunas, pois se trata, sem dúvida, de uma noção de difícil delimitação, de caráter fugidio e reativa a definições”.

Outro risco estaria na ideia recorrente de que a presença cênica implica necessariamente em um estudo de recepção do espectador e, por isso, ela estaria imersa em condições nem sempre palpáveis e atrelada a um campo específico com regras metodológicas próprias. É realmente preciso reconhecer, *a priori*, que o estudo da presença cênica passa constantemente pelo impacto causado no espectador de uma determinada cena ou espetáculo, e outra grande parte desse processo se passa no corpo do ator e no modo com que ele lida com o fazer teatral. Para falar em presença cênica, como efeito de uma relação entre-dois, é essencial considerar também os dois aspectos corporais correlacionados.

Seria errôneo, portanto, atribuir ao espectador apenas a função de estar no espaço para que haja uma relação, por negligenciar uma ação mútua que ocorre entre corpos (ação e reação), o que torna o espectador um agente capaz de modificar a obra. Ou seja, não há meios de isolar uma parcela da outra quando se trata de uma relação. Dito isso, pretendo me concentrar no ponto de vista relativo ao trabalho do ator, como os efeitos dessa relação nascem internamente e se expandem em estados corporais, por uma necessidade de recorte de pesquisa, mas não pretendo perder de vista o papel do espectador como um dos agentes desse encontro.

O desejo de valorização dos efeitos de presença, pautados no reconhecimento de uma relação que nasce no corpo, não é uma exclusividade do meu trabalho como ator. Como abordado no capítulo anterior, o decorrer do século XX pode ser considerado como transformador na crescente retomada dos estudos corporais pelas ciências humanas. Assim também, no campo teatral, de acordo com De Marinis (1995, p. 59), esse século foi marcado pelo interesse em restituir a “riqueza sinestésica” e a “plurissensorialidade”, que eram características presentes em espetáculos ocidentais entre os séculos XV e XVII e que foram sistematicamente perdidas desde o século XVIII. Ainda de acordo com o mesmo autor,

[...] agora pode parecer trivial dizer que a relação teatral coloca em jogo o corpo assim como a mente, os músculos não menos que o pensamento, os sentidos e os nervos pelo menos tanto quanto a imaginação e a emoção, e isso tanto para o espectador quanto para o ator ou para o performer. Tudo isso as pessoas de teatro sabem desde sempre, mas muito menos, sem dúvida, o sabem a teoria teatral e os teatrólogos. [...] na verdade, é somente durante o século XX que a teoria teatral começou a assumir plenamente e explicitamente no seu interior a dimensão corporal da experiência teatral, de ambos os lados da cerca, ultrapassando assim os paradigmas desencarnados, logocêntricos e culturalistas, na qual ela esteve aprisionada a partir de Aristóteles (DE MARINIS, 2012, p. 44).

Essa retomada ou *redescoberta do corpo*³² (DE MARINIS, 1995) no teatro pode ser entendida como contracorrente a uma lógica de valorização do sentido, ou uma das medidas de compensação pela falta da dimensão de presença descrita por Gumbrecht (2010), que conduziu a sociedade ao interesse pelas questões voltadas à sensação e percepção corporal.

³² Ao falar sobre redescoberta do corpo, utilizo ainda como parâmetro a contribuição da historiadora Denise Bernuzzi de Sant’Anna (2000) em sua publicação, *As infinitas descobertas do corpo* (Cadernos Pagu, n. 14). De acordo com ela, se observarmos a segunda metade do século XX, por exemplo, após a década de 1960 os estudos de corpo se alastraram nas artes, na política, na ciência e, conseqüentemente, no cotidiano: “[...] enquanto jovens de várias partes do mundo reivindicavam o fim de todos os tabus relacionados ao corpo, as lutas políticas pareciam integrar naturalmente o combate pela liberação sexual. Tratava-se de valorizar a liberdade juvenil, buscar a ampliação dos sentidos conscientes e inconscientes, mesmo que fosse preciso contrariar as intenções de trabalho produtivo e de reprodução disciplinada da raça” (SANT’ANNA, 2000, p. 263). A sociologia do corpo dos anos 1930, encabeçada por Marcel Mauss e Norbert Elias, ganham atualização e a sexualidade ganha destaque na História da Sexualidade de Michel Foucault e posteriormente com Thomas Laqueur. Ainda de acordo com Sant’Anna (2000, p. 264), “[...] as redescobertas do corpo na década de 60 também favoreceram à criação de revistas especializadas na análise das técnicas corporais, ligadas, por exemplo, à educação física, sem contar na importante emergência de trabalhos de artistas plásticos e fotógrafos dispostos a evidenciar as centenas de usos do corpo na sociedade contemporânea. Corpos em pedaços, corpos híbridos, monstruosos, estereotipados, mas também corpos que mostravam sem pudor a homossexualidade, a velhice, as sinuosidades do desejo e do sofrimento cravadas na carne [...]. Transgredir as fronteiras do possível era, para diversos campos da criação humana, confrontar-se com espaços do corpo ancestralmente repudiados pela cultura; ou seja, tratava-se de se colocar face a face com aquilo que Antonin Artaud já havia anunciado em sua complexa obra: ‘orgânico e, mais ainda, a inegável repulsão diante do que é considerado ‘imundícies do corpo e da sociedade’”.

Nessa crescente valorização do corpo, o teatro incorporou também o pensamento de uma educação ou reeducação corporal na formação do ator. Para De Marinis (1995), ao mesmo tempo em que surgiam as ideias de que o ator precisaria ter o maior domínio possível de técnicas corporais, existia a intenção de torná-lo consciente de si, dos próprios limites, para ajudá-lo a romper com o que o impedissem de ser orgânico e sincero. Ou seja, não bastava um ator virtuoso, capaz de executar com precisão uma técnica, era preciso ser, além disso, um ator capaz de ser livre, autêntico e espontâneo em cena.

Entendo corporeidade como uma abordagem do corpo em sua dimensão psicofísica e somatossensorial que transcende a compreensão mecânica da fisicalidade. A corporeidade se constitui, para além da estrutura, pela assimilação do “estar no mundo” como parte integradora e corporificada do ser humano. Burnier (2001, p. 55) entende essa corporeidade pela “[...] maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu *dinomorítmo*, ou seja, por um processo de entendimento da totalidade material e imaterial do corpo”.

Assim, a noção de corporeidade não se aplica apenas ao ator no processo de estudo da presença cênica, uma vez que ela é constituída em uma ideia de relação ator-espectador, pressupondo uma mudança na tomada de consciência tanto dos efeitos provocados pela percepção corporal do ator, quanto do espectador que faz do espetáculo uma simbiose entre corporeidades. De Marinis (2012) observou uma mudança de postura nas artes cênicas quando passou a considerar o espectador como parte essencial ao espetáculo, ao afirmar que:

Particularmente importante foi a tomada de consciência que, não apenas o ator, mas também o espectador tem um corpo, além de uma mente e uma competência enciclopédica e intertextual, e que é com o seu corpo e no seu corpo que ele vivencia a experiência do espetáculo, ou seja, percebe, vive, compreende e reage ao espetáculo (poderíamos falar, talvez, de técnicas corporais, no sentido de Marcel Mauss, também para o verdadeiro e real trabalho que o espectador executa enquanto tal no teatro) (DE MARINIS, 2012, p. 45).

A noção da presença cênica, como reconhecimento da relação existente entre corporeidades, representa não só a ideia de efemeridade do espetáculo, uma vez que os corpos são determinados por seu tempo e espaço e, também, fortalece a compreensão de que a pedagogia do ator caminha para além do tecnicismo cotidiano, em busca da integridade psicofísica do ator.

No entanto, embora pareça lógico que o modo como o ator passa a lidar com sua função em cena e em relação ao espectador seja determinado pelo contexto teatral, é importante também o reconhecimento de que esse contexto resulta da compreensão da presença cênica. Por isso, nesta pesquisa, é possível diferenciar três concepções da presença cênica, sobretudo em Stanislavski, Brecht e Barba. Ainda que elas possam se entrelaçar entre si, mostram como presença cênica pode ser concebida diferentemente de acordo com cada poética:

Presença cênica como *identificação triangular* – Reconhece-se em Stanislavski (1980) uma relevância hierárquica do texto teatral (ainda que as questões corporais tenham importância no trabalho do ator), condicionando a ideia de presença cênica a uma relação que acontece por meio de uma identificação triangular: ator-personagem, personagem-espectador e ator-espectador.

Contra-presença – O termo sugere observar a presença cênica para uma perspectiva diferente da identificação triangular vista em Stanislavski, ao agregar características da concepção teatral de Brecht (1990) em uma relação dialética (ou quase oposição) à identificação total do ator em relação ao personagem. A supressão, ainda que provisória, da identificação no teatro épico, levou Farcy (2001) a supor que essa diferença na ideia de presença cênica seria um momento, em comparação com a anterior, de *contra-presença*.

Presença cênica extracotidiana – percebe-se na evolução dos estudos do corpo na pedagogia do teatro uma tendência de defesa do ator pela investigação corporal pautada na desautomatização, ao considerar que o automatismo cotidiano poderia impedi-lo de viver plenamente a presença cênica durante a cena (momento extracotidiano). Barba (2012), assimilando as transformações da poética do ator, propõe uma reflexão que leve o ator a investigar a possibilidade de construir um corpo diferente do padrão cotidiano.

3.1 A PRESENÇA CÊNICA NA IDENTIFICAÇÃO TRIANGULAR

A noção de identificação³³ triangular, pela qual me interesso, pode ser entendida como a relação que se estabelece entre ator, personagem e espectador, e convida a problematizar o

³³ A identificação se trata de um fenômeno complexo que se presta a muitas interpretações, por isso, tomarei o termo de empréstimo da psicologia nos aspectos que convergem para um reconhecimento de suas principais características presentes no fenômeno teatral e pela recorrência com que a psicologia dialoga nesse campo com o teatro, o ator e a noção de personagem. Pode-se observar em Freud (2010, p. 144-145) que “[...] a base deste processo é o que se chama de ‘identificação’, isto é, o assemelhamento de um *Eu* a outro, em que o primeiro *Eu*

papel do ator como um “mediador” entre o texto corporificado e o espectador. Essa ideia de mediação permite pensar nas conexões corporais que o ator estabelece na construção de um personagem, tendo em vista as possíveis relações sensoriais entre ele e o espectador como resultado do encontro entre corpos. A relação de identificação triangular reflete como efeito de uma presença cênica, que nasce da percepção psicofísica do espectador da construção do personagem no corpo do ator.

A associação entre as noções de identificação e presença cênica, no entanto, não é uma novidade. Como se pode perceber nas reflexões teatrais de Roubine (1998), a presença cênica está diretamente associada à sensação do real (uma *teatralidade do real*) que causa no espectador a identificação, o deslocamento (suspensão) e o reconhecimento. Assim, também, Pavis (1996) acredita que a presença cênica se trata de uma ideia de “manter-se vivo”, ao defender que ela é o reconhecimento da capacidade de “[...] cativar a atenção do público e impor-se; é também, ser dotado de um quê que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar num eterno presente” (PAVIS, 1996, p. 305).

Pretendo ainda me concentrar no entendimento da identificação triangular na poética de Stanislavski (1989) para elucidar sobre a relação que se estabelece entre ator, o personagem e o espectador em sua obra. Reconheço, com isso, que a problematização dessa identificação triangular, embora já ocupasse parte central da argumentação filosófica de Diderot (1979)³⁴, ganhou força de articulação com a presença cênica a partir do interesse pela corporeidade do ator nessa relação, promovida por Stanislavski (1989).

se comporta como o outro em determinados aspectos, imita-o, de certo modo o assimila. A identificação já foi comparada, não sem razão, à incorporação oral, canibalesca, da outra pessoa. É uma forma muito importante de ligação com outro alguém, provavelmente a mais primordial; não é a mesma que a escolha de objeto. Pode-se exprimir assim a diferença: quando o menino se identifica com o pai, ele quer ser como o pai; quando o faz objeto de sua escolha, ele quer tê-lo, possuí-lo; no primeiro caso seu *Eu* é modificado segundo o modelo do pai, no segundo isto não é necessário. Identificação e escolha de objeto são, em larga medida, independentes uma da outra; mas é possível alguém se identificar com a mesma pessoa que tomou por objeto sexual, mudar seu *Eu* segundo ela”.

³⁴ O ator assumindo a função de ser um transmissor (ou mediador) entre espectador e personagem é também a forma como Diderot (1979) observa o processo teatral, em 1770. Para o filósofo, cabia ao ator o esforço de provocar no espectador a identificação com o personagem, mas sem que ele mesmo (o ator) se deixasse identificar (GONÇALVES, 2011). Com isso, precisaria encontrar um modo de expressar um sentimento sem que deixasse se mover pelas sensações, como que executasse uma minuciosa partitura, guiado por cordões como marionetes (DIDEROT, 1979). Para Diderot (1979), o ator que empresta ao personagem as suas próprias sensações o tornará imperfeito “[...] como há na estátua do escultor que traduziu fielmente um mau modelo. Admiramos tais verdades, mas achamos o todo pobre e desprezível” (DIDEROT, 1979, p. 384). Dessa forma, para ele, cabia ao ator ter a capacidade de um olhar racional, distanciado do personagem para emprestar a ele sua melhor execução física (não emocional), tornar a dramaturgia crível e causar a empatia do espectador.

O encenador russo se dedicou à concretização de uma pedagogia do ator, no início do século XX, estruturando sua poética no sentido contrário da rotina, do cabotismo, dos truques de emoção e de cenário. Para isso, seu ator era levado a conhecer meticulosamente o espaço cênico, a aprofundar sua relação com os outros atores e a ignorar as reações superficiais com os espectadores. Logo, a ideia de relação ator-espectador, nesse período, nasce de uma conscientização de uma identificação triangular³⁵.

É importante lembrar que Stanislavski (1989) esteve inserido em um contexto teatral russo, ainda no final do século XIX, pautado pela clara defesa de uma *desidentificação* do ator em relação ao personagem nas formas de expressão cênica que ultrapassava a questão teatral e afetava também um comportamento social da época (SULLIVAN, 1990). Essa situação de não identificação se projetava nos estudos corporais que eram considerados irrelevantes se comparados à importância do estudo interpretativo e racional do texto teatral.

Em uma sociedade regida, muito de perto, por regras ordenadas, em que o comportamento e boas maneiras são regulados por fortes pressões de grupo, códigos sociais e estereótipos, os significados, compartilhados em comum, poderiam ser comunicados de forma precisa e ser amplamente compreendidos. O desaparecimento destas expressões comuns a todos, a dissolução de costumes reguladoras e códigos sociais de comportamento, significava que os atores tiveram que encontrar um novo método para capturar e comunicar os diversos estados de espírito (SULLIVAN, 1990, p. 462)³⁶.

A identificação triangular se tornou relevante a Stanislavski (1980) justamente como o reconhecimento de que cabia ao ator identificar e corporificar, em ações psicofísicas, os registros dos personagens presentes no texto, para estabelecer uma relação com o espectador. Com o objetivo de encontrar uma precisão, sinceridade e autenticidade do gesto, Stanislavski (1980) explora as experiências mais íntimas do ator. Uma das grandes contribuições de sua

³⁵ Segundo De Marinis (2012), a noção de identificação, “[...] no decorrer do século XX, demonstrou também funcionar no que diz respeito à relação teatral, ou seja, para a relação ator-espectador. Nesse caso se tratará evidentemente das sensações-sentimentos que os movimentos do ator induzem estimulam no espectador, frequentemente até os mesmos que experimenta-sente o ator, em razão de uma capacidade-força eficácia particular desses movimentos (falo de movimento, mas provou-se que o mesmo fenômeno verifica-se também com a voz, da dicção ao canto) (CULTURE TEATRALI, 2010)” (DE MARINIS, 2012, p. 48).

³⁶ No original em espanhol: “[...] En una sociedad regida, muy de cerca, por normas ordenadas, en la que la conducta y los modales están regulados por fuertes presiones de grupo, códigos sociales y estereotipos, los significados, compartidos en común, podían ser comunicados con precisión y ser ampliamente comprendidos. La desaparición de estas expresiones comunes a todos, la disolución de los códigos sociales reguladores de modales y conductas, significaba que los actores tenían que encontrar un nuevo método de plasmar y comunicar los diversos estados de la mente” (SULLIVAN, 1990, p. 462).

pedagogia, pode-se reconhecer, foi legitimar a contribuição pessoal do ator para a construção do personagem, algo que sempre esteve presente na criação teatral, mas que permeou sem uma clara consciência e devido entendimento na teoria teatral. A partir disso, essa tomada de consciência, fatalmente, colocou em dúvida qualquer tentativa de criação metodológica padronizada de técnicas para a pedagogia do ator, sem que fosse reconhecida a relação subjetiva e, por isso singular, de se pensar a poética de atuação.

De Marinis (2005) esclarece, no entanto, que a noção de identificação, associada ao trabalho de Stanislavski, demanda cautela. Mesmo que o convite ao ator para *reviver* a ação passe pelo processo de identificação dele com o personagem, para De Marinis essa relação não se esgota nisso e, nem mesmo, acontece por completo, uma vez que, “[...] para Stanislavski, a identificação é sempre necessariamente parcial, porque o ator não pode reviver mais que seus sentimentos, naturalmente relacionada ao que experimenta o personagem, mas não pode experimentar os mesmos sentimentos do personagem” (DE MARINIS, 2005, p. 24)³⁷. Assim, a identificação precisa ser sempre parcial para não produzir uma anulação do ator em seu personagem. A *perspectiva do ator*, ainda segundo De Marinis (2005), deve se manter sempre ativa e vigilante à *perspectiva do personagem*, uma vez que ele conhece tanto o passado quanto o futuro do personagem (o que ocorre durante o espetáculo), podendo dar coerência às ações cênicas.

Para Stanislavski (1980), a criação de um personagem resulta da fusão de *elementos do ator* e de *elementos do personagem*, que se convergem em uma única atitude cênica. Seu objetivo parece estar sempre pautado em levar o espectador a acreditar naquela realidade posta, tanto dos sentimentos quanto dos desejos do personagem, a partir da premissa de que o ator vive a ação cênica, como quem age na própria vida. Para isso, utiliza como instrumento a reflexão da verossimilhança (agir como se fosse determinada situação) para encontrar uma ação natural, na qual, partindo das informações do personagem (biografia, comportamento e circunstâncias), o ator desencadeia um processo psicofísico de viver as ações e reações, consciente do fato que “[...] toda ação no teatro deve ter uma justificativa interna e ser lógica, coerente e possível na realidade” (STANISLAVSKI, 1980, p. 63).

³⁷ No original em espanhol: “[...] para Stanislavski la identificación es siempre necesariamente parcial, porque el actor no puede revivir más que sus sentimientos, naturalmente afines a los que experimenta el personaje, pero no puede experimentar los mismos sentimientos del personaje” (DE MARINIS, 2005, p. 24).

Stanislavski (1989) apresenta a ideia de que o personagem é o resultado da investigação das próprias sensações do ator, transformando-o em uma simbiose entre gerar a vida do personagem com os elementos de sua própria vida. Com isso, o encenador abriu algumas lacunas na hegemonia do autor, mesmo que buscasse seguir a condução proposta pelo texto, ao tomar decisões pessoais sobre como construir a cena e, conseqüentemente, apropriando-se da obra. Esse primeiro passo para uma pequena parcela de autonomia dos artistas na criação, transformou o modo de conceber a encenação.

Se a obra do autor dramaturgo está escrita com talento e baseada na verdade da natureza humana, nos sentimentos humanos, vivências, e se a lista de ações foi ditada a ele pela natureza humana, nas comoções vivas, então resultará que existe a tal concordância em vários pontos; e, especialmente, nos principais e básicos das primeiras fases. Estes serão os momentos de sua abordagem humana para o personagem, os momentos de emoção familiar para você. Encontrar-se a si mesmo, ainda que parcialmente no personagem e o personagem parcialmente em si mesmo. Não é isso uma grande realização? Uma vez que é o princípio da união com o personagem, o princípio da sua identificação. Também nos momentos restantes do papel em que o artista não consegue sentir ainda, se manifestará certamente o homem vivo porque o personagem escrito com talento é humano e nós, os homens, sentimos os homens (STANISLAVSKI, 1990, p. 275-276)³⁸.

O desafio que Stanislavski (1989), nos seus últimos anos de vida, conduzia o ator a enfrentar, era o da mobilização de seu corpo para não perder o frescor de sua atuação, não a deixando cair na rotina, no automatismo e na perda da sinceridade. Ao utilizar suas próprias referências pessoais, o ator era provocado, por meio das ações físicas, a reviver suas sensações de forma clara no processo criativo. Desse modo, a ideia de reviver assume um contraponto à noção de representação, em que a criação se baseia no encontro dos elementos da ação dramática proposta pelo autor e das experiências pessoais do ator.

Essa diferente postura (representar e reviver) de pensar a encenação na obra de Stanislavski (1989) é discutida pelo pesquisador Raul Serrano (1981, p. 35) em sua *Dialéctica*

³⁸ No original em espanhol: “Si la obra del autor dramático está escrita con talento y basada en la verdad de la naturaleza humana, en los sentimientos humanos, vivencias, y si la lista de las acciones les fue dictada por la naturaleza humana, las conmociones vivas, entonces resultará que existe la total concordancia en varios puntos; y especialmente en los principales y básicos de las primeras etapas. Estos serán los momentos de su acercamiento humano hacia el personaje, los momentos familiares emocionalmente para ustedes. Encontrarse a sí mismo, aunque sea parcialmente en el personaje y el personaje parcialmente en sí mismo ¿no es eso un gran logro? Puesto que es el principio de la unión con el personaje, el principio de su identificación. También en los momentos restantes del rol donde el artista no llega a sentirse todavía, se manifestará seguramente el hombre vivo porque el personaje escrito con talento es humano y nosotros los hombres sentimos a los hombres” (STANISLAVSKI, 1990, p. 275-276).

del trabajo creador del actor, como sendo uma mudança de postura do encenador para a encenação: “[...] de um lado se obtém uma comunicação clara, precisa e elegante, ao passo que de outro, se busca a identificação emocional do espectador. Um dos dois modos convida a observar, a aplaudir, e o outro, a participar com um elevado grau de emoção e identificação” (SERRANO, 1981, p. 35)³⁹. Essa mudança⁴⁰ percebida no encenador trata-se, ainda segundo Serrano (1981), de duas fases presentes nas metodologias de Stanislavski.

Em sua primeira fase, o encenador russo está preocupado em garantir que o ator represente de forma fiel o personagem criado pelo autor e, em sua segunda fase, estaria mais comprometido em fazer com que o ator viva as questões apresentadas pelo personagem, trazendo para a cena a sua visão da encenação. Ou seja, em ambas as fases, Stanislavski (1980) carrega consigo a premissa da relevância dada ao estudo do texto teatral como parte fundamental da montagem. Para Serrano (1981), em sua primeira fase, o ator não aparece realmente envolvido com o que acontece em cena, ao passo que, na segunda fase, o ator é levado a viver o real, o aqui-agora, por meio de ações que transformam o espaço, o parceiro e a si mesmo.

De acordo com Serrano (1981), os atores que *vivem* a cena a constroem como única, acontecendo no aqui-agora, o que faz com que “[...] eles não só dirigem seu comportamento real para a transformação objetiva do parceiro de cena, mas também procuram criar condições mais favoráveis para o surgimento de seus próprios sentimentos cênicos” (SERRANO, 1981, p. 37). Assim, esses sentimentos não são mostrados (representados), mas são produzidos e expressados, por meio de ações físicas, como parte do comportamento do ator.

A mudança de postura no processo criativo, na obra Stanislavski (1980), ao contrapor a representação com a ideia de revivescência, significou uma aproximação ainda mais relevante da reflexão da presença cênica. Enquanto a representação toma por base a premissa da ausência (e *vontade de presença* (ICLE, 2013)), a revivescência se sustenta na necessidade de se fazer presente, por meio do envolvimento psicofísico do ator em relação ao personagem. A necessidade do ator de reviver as ações físicas, mais característica em sua última fase, abriu as portas para o estudo do corpo na poética do ator como uma ferramenta essencial da pedagogia

³⁹ No original em espanhol: “En un caso se consigue la comunicación clara, precisa, elegante. En el otro se logra la identificación emocional del espectador. Uno de los modos invita a observar, a aplaudir, el otro a participar con un elevado grado de emotividad e identificación” (SERRANO, 1981, p. 35).

⁴⁰ Para Serrano (1981), é importante lembrar que, em ambas as fases, se têm como ponto de partida o texto que antecede o trabalho teatral. O que se transforma de um para o outro é o modo como serão desenvolvidos os trabalhos do ator mobilizados pelo texto.

do teatro, o que traz consigo a necessidade de entendimento e desenvolvimento dos efeitos da presença.

Destarte, as ações físicas representam, na obra de Stanislavski (1989), um método psicotécnico de “[...] criar *a vida do espírito humano do papel* e transmitir essa vida na cena por uma forma artística” (STANISLAVSKI, 1989, p. 32)⁴¹, por meio do próprio corpo do ator. Ou seja, o método das ações físicas seria uma investigação da própria vida do ator, extrapolando a dimensão física do seu corpo. Assim, o encenador não exclui a necessidade da análise e reflexão do personagem, mas propõe um envolvimento corporal nesse processo, interno e externo, de forma que a ação experimenta e desenvolve a perspectiva do ator para a criação do personagem.

Em toda *ação física* que não seja puramente mecânica, mas animada desde o interior, se encontra a *ação* interna, ou seja, a vivência. Desta maneira, se criam duas plataformas na vida do papel: interna e externa. As duas se infiltram mutuamente. Seu objetivo comum as atrai e fixa sua inseparável relação (STANISLAVSKI, 1990, p. 259)⁴².

Para Stanislavski (1989), um ator que não realizasse uma ação com um engajamento psicofísico, seria mecânico, ao passo que, um ator que conseguisse essa mobilização, teria um corpo-mente orgânico⁴³ em cena e suas sensações seriam reconhecidas pelo espectador. O grande desafio, nesse caso, estava em conseguir reviver e coordenar, de forma clara, suas sensações. Essa noção de organicidade está baseada na capacidade de resposta psicofísica do ator, livres de vícios e de reações *autocontraditórias* e *contraproducentes* (RUFFINI, 1990).

Segundo De Marinis (2005), somente por meio de uma ação física verdadeira, por conseguinte, orgânica, é possível que o ator seja realmente espontâneo, a ponto de convencer e seduzir o espectador. De acordo com o pesquisador, uma *ação real* (crível) depende de uma

⁴¹ No original em espanhol: “[...] crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística” (STANISLAVSKI, 1989, p. 32).

⁴² Do original em espanhol: “En toda *acción física* que no sea puramente mecánica sino animada desde el interior, se encuentra la acción interna; es decir, la vivencia. De esta manera se crean dos plataformas en la vida del rol: interna e externa. Las dos se infiltran mutuamente. Su fin común las atrae y fija su inseparable relación (STANISLAVSKI, 1990, p. 259).

⁴³ O corpo-mente orgânico pode ser entendido pela simplicidade da ação humana, e por isso, paradoxalmente, torna-a mais complexa a ser desenvolvida em cena. Para Ruffini (1990, p. 188) essa relação é “[...] intrigante, mas é verdade, todos nós sabemos. Antes mesmo de estar em cena, o corpo tende a se tornar redundante, informal e inconsistente: produz um vácuo, se recusa a reagir, ele se contradiz” (RUFFINI, 1990, p. 189)⁴³ e basta sair de cena, para voltar a ser orgânico.

precisão do movimento ao mesmo tempo em que demanda de uma justificação anterior, o que significa, conforme ele, dizer que há uma *presença real do ator* (DE MARINIS, 2005, p. 48).

Poderíamos resumir as duas condições necessárias e suficientes para que uma ação física possa ser real em cena (ou, um modo mais geral, para que uma ação cênica seja real) da seguinte forma: a) a precisão, ou seja, a coerência formal exterior; b) a organicidade como coerência interior, correspondência externa-interna, assegurada pela presença integral do ator (DE MARINIS, 2005, p. 48)⁴⁴.

Com efeito, ao elaborar o método das ações físicas, Stanislavski (1980) reconhece que o corpo em ação desenvolve um processo mais natural e seguro para a postura cênica do ator em relação ao personagem e, conseqüentemente, na percepção do espectador (MEYER, 2007). Essa constatação, proveniente da última fase do encenador, está relacionada à ideia de que o ator não possui controle sobre suas emoções⁴⁵, porém, por meio das ações físicas pode estimular, despertar e *reviver* suas sensações das experiências no corpo de forma orgânica a ponto de causar a identificação do espectador.

A presença cênica, vista sob a óptica da identificação triangular, relativa aos desdobramentos da obra de Stanislavski (1980), constrói a dimensão mais recorrente de presença atribuída ao trabalho do ator que se encontra no senso comum: a noção de que ela se desenvolve por meio do envolvimento corporal do ator com o personagem, causando o reconhecimento do espectador através das sensações vividas em cena. Essa aproximação se tornou tão predominante na pedagogia do teatro que se pode entender a associação entre as noções, feitas por Pavis (1996) e Roubine (1998), por exemplo, demonstradas no início desta seção.

A proposta de Stanislavski (1980) apresenta um fator importante para a presença cênica, principalmente em um contexto de valorização do texto teatral, ao retomar o interesse pelo

⁴⁴ No original em espanhol: “Podríamos resumir las dos condiciones necesarias y suficientes para que una acción física pueda ser real en la escena (o dicho de un modo más general, para que una acción escénica sea real) de la siguiente manera: a) la precisión, es decir la coherencia formal exterior; b) la organicidad en tanto que coherencia interior, correspondencia exterior-interior, asegurada por la presencia integral del actor” (DE MARINIS, 2005, p. 48).

⁴⁵ Em relação às emoções vividas pelo ator em cena, Meyer (2007, p. 101) pondera que, ao contrário do que se considerava na primeira fase do encenador, “[...] Isolados das suas causas naturais, as emoções e sentimentos deveriam ser revividos através de um processo introspectivo e a mente e a vontade seriam as responsáveis por desencadeá-los. As emoções do ator estavam, para o diretor, ligadas à evocação de resíduos da memória de suas experiências, passíveis de serem relacionadas às da personagem e em circunstâncias dadas. Essas circunstâncias diziam respeito aos elementos, geralmente ditados pelo texto teatral, relativo ao contexto existencial e histórico da personagem e aos demais aspectos da encenação”.

estudo do corpo do ator como meio de desenvolvimento de uma relação com o espectador. Essa retomada do interesse pela corporificação significa uma possibilidade de equilibrar os efeitos de sentido, proveniente da interpretação do personagem, com os efeitos de presença, pensado pela capacidade de construção de percepção pelo corpo.

Contudo, a defesa de que a presença cênica se resume ao processo de identificação tornar-se-ia não só reducionista, mas também condicionada a apenas um modo de percepção da encenação e do trabalho do ator. Mesmo no contexto marcado pelo texto teatral, outras possibilidades de relação entre ator, personagem e espectador podem ser vistas sob a égide da presença cênica, como desenvolvo na seção seguinte. Além disso, os estudos sobre o corpo na poética do ator ganharam tantas dimensões na criação artística que os efeitos dessas relações podem ser também percebidos independentemente do ator necessariamente trabalhar com o texto teatral, como também abordarei mais adiante.

3.2 NO SENTIDO CONTRÁRIO OU NA CONTRA-PRESENÇA

Ao tomar como referência a concepção que aproxima a noção de presença cênica com a identificação triangular (ator, personagem e espectador), desenvolvida na seção anterior, sigo na ampliação (e até certa medida, em contraposição) da abordagem da presença no trabalho do ator. Para tanto, me aproximo da perspectiva de Brecht sobre a identificação triangular observada, por ele, em Stanislavski, reconhecendo seu ponto de vista na compreensão da presença cênica. Se comumente a presença cênica é associada como processo de identificação, como identificamos em Pavis (1996) e Roubine (1998), Farcy (2001), então no modelo brechtiano, pode-se encontrar uma relação de *contra-presença*⁴⁶.

Antes disso, gostaria de retomar que, se analisarmos as primeiras acepções a respeito da presença no trabalho do ator, em Ambrière (1949), a sua associação com a identificação seria alvo da crítica, uma vez que ele defendia o efeito dessa relação de reconhecimento, afastaria o espectador de uma adesão e compreensão do espetáculo, além de contribuir para uma redução

⁴⁶ Acredito que essa expressão seja um pouco controversa por trazer em sua estrutura uma ideia de oposição. Veremos nesta seção que Brecht não se opunha completamente à utilização da identificação, tal como utilizava Stanislavski. Aliás, ele reconhecia a utilidade desse efeito para a construção de significados no espetáculo. O questionamento dele parece levantar a possibilidade de que a presença não se limita a um processo de identificação, podendo ser sentida e percebida também nos momentos em que o espectador é afetado pela lucidez crítica que os artistas aspiravam na criação cênica. Contudo, eu decidi permanecer com o termo, como forma de reconhecimento de uma relação apresentada por Farcy (2001), ainda que carregue problematizadores.

da noção apenas à recepção do espectador. De acordo com Farcy (2001), Ambrière denotava uma visão pejorativa sobre esse efeito da presença, quando causava a identificação do espectador, por ser uma forma que o leva a ser “pernicioso, cego e alienante” (FARCY, 2001, p. 16).

Essa visão, em parte, o aproximaria do pensamento de Brecht, que via com ressalvas a utilização da identificação triangular, tal como se reconhece em Stanislavski (1980). Na verdade, Brecht (1990) concordava com a utilização de elementos de identificação no período de ensaios e, até mesmo, em menores proporções, no resultado final da encenação. Aliás, ele supõe que a ideia de identificação em Stanislavski (1980) seja uma forma eficaz, encontrada pelo encenador, de fazer com que o ator deixasse de buscar uma troca superficial com o espectador e se concentrasse em um processo de subjetivação para desenvolver seu personagem.

Brecht (1990) observa que um fator importante do processo de criação de Stanislavski (1980) se concentrava em um *superobjetivo* comum a todos os artistas, no qual o ator precisaria seguir de forma precisa em direção a ele. Para isso, Brecht problematiza a relação de proximidade que se possa estabelecer com o personagem, no desenvolvimento desse *superobjetivo*, que muitas vezes poderia ser compreendido como uma fusão em apenas um ser, fazendo com que o ator mergulhe em emoções e esqueça a necessidade da visão geral do espetáculo.

Porque o ator aparece em cena como ator e como personagem, ao mesmo tempo, e essa contradição deve estar presente em sua consciência; na verdade, é essa contradição que dá vida real para a figura representada. Compreenderá quem conhece a dialética. Ao atender o *superobjetivo* de acordo com o conceito de Stanislavski, o ator estava adotando o ponto de vista da sociedade frente a seu personagem (BRECHT, 1990, p. 236)⁴⁷.

Apresentava, nesse sentido, uma oposição ao que se entende normalmente pelo método de Stanislavski (1980) que, de acordo com ele, levava o ator a “[...] descartar sua própria consciência e substituí-la pelo do homem representado” (BRECHT, 1990, p. 237)⁴⁸. Para o

⁴⁷ No original em espanhol: “Porque el actor aparece en escena como actor y como personaje, al mismo tiempo, y esa contradicción tiene que estar presente en su conciencia; en realidad, es esa contradicción la que otorga verdadera vida a la figura representada. Eso lo entenderá cualquiera que sepa de dialéctica. Al cumplir el superobjetivo según el concepto de Stanislavski, el actor estaba adoptando el punto de vista de la sociedad ante su personaje” (BRECHT, 1990, p. 236).

⁴⁸ No original em espanhol: “[...] descartar su propia conciencia y reemplazarla por la del hombre representado”

encenador, o ator não deve chegar a diluir-se no personagem e, por sua vez, o espectador é induzido a se encontrar com um modelo diferente do habitual da época, em que o ator não demonstra uma identificação total com o personagem.

Ademais, o encenador destaca também o combate de Stanislavski às grandes “estrelas” no elenco, uma vez que defendia que uma atuação individual só poderia alcançar o seu efeito máximo por meio de uma atuação pensada em coletivo. Brecht (1990) aponta outros pontos que reconhece como importantes a se aprender com Stanislavski, principalmente no que diz respeito a sua última fase de criação:

Temos, por exemplo, a diferenciação de suas posições em cena, as incontáveis sutilezas, a captação das contradições nos homens e nas situações, a naturalidade artística, a luta incessante contra os clichês (que, juntamente com as chatas idealizações, são as pragas de nossa cena). Temos seus esforços para estimular a imaginação do ator e para que isso adquira contornos concretos. Temos exercícios que intensificam a observação e a tomada de consciência. Provas de como os atores podem se libertar das influências perturbadoras de sua vida privada para se dedicar totalmente ao papel. Provas de como o ator pode consumir o ato de sua identificação com o personagem de ficção (BRECHT, 1990, p. 235)⁴⁹.

Um elemento importante de diferenças entre os dois encenadores, na própria visão de Brecht (1990), consiste no fato de que Stanislavski (1980) era um ator e articulava o trabalho de atuação a partir desse ponto de vista, enquanto Brecht era um autor que buscava levar um pensamento ao espectador também a partir de sua perspectiva. O artista alemão acredita que o ator deve se colocar no lugar de observador, crítico do próprio personagem, um “espectador de si mesmo” uma vez que “[...] é pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa” e que desenvolve uma atitude de observador (BRECHT, 1978, p. 56-57). Para ele, há um risco grande no teatro em que o ator busca a identificação total com o personagem, em razão da obscuridade que envolve a intuição do ator, devido à incapacidade humana de controlar o subconsciente, no qual se busca essas sensações;

(BRECHT, 1990, p. 237).

⁴⁹ No original em espanhol: “Tenemos, por ejemplo, la diferenciación de sus puestas en escena, las innumerables sutilezas, la captación de las contradicciones en hombres y en situaciones, la naturalidad artística, la incesante lucha contra los clichés (que, junto con las chatas idealizaciones, son la plaga de nuestra escena). Tenemos sus esfuerzos por estimular la fantasía del actor y lograr que ésta adquiriera contornos concretos. Tenemos ejercicios a través de los cuales se intensifica la observación y la toma de conciencia. Pruebas de cómo los actores pueden liberarse de las influencias perturbadoras de su vida privada para poder dedicarse totalmente al papel. Pruebas de cómo el actor puede consumir el acto de su identificación con el personaje de la ficción” (BRECHT, 1990, p. 235).

Stanislavski preconiza um grande número de artifícios, todo um verdadeiro sistema, por intermédio do qual é possível provocar de novo, ativamente, em cada espetáculo, aquilo a que chamou de *creative mood*, disposição criadora. O ator habitualmente, não consegue por muito tempo sentir-se como se na realidade fosse outro; começa logo, extenuado, a copiar apenas certos aspectos superficiais da atitude e da entonação do outro o que faz que seu efeito junto do público decresça, então, a olhos vistos (BRECHT, 1978, p. 59).

Diante disso, Brecht (1990) reconhece os importantes avanços desenvolvidos pelos estudos do corpo do ator empreendidos por Stanislavski (1980), principalmente na defesa de que o ator precisaria conhecer muito bem a si mesmo e conhecer o personagem que vive em cena, sendo capaz de construir suas ações de forma orgânica e precisa. Nesse sentido, reconhece que “[...] nada que o ator não tenha extraído da observação ou não tenha sido confirmado pela observação é digno de ser observado pelo público” (BRECHT, 1990, p. 234).

O combate sistemático à ideia de que o espectador se identificasse totalmente com a obra, no que tange ao trabalho do ator, fez com que Brecht buscasse na sua admiração pela arte dramática chinesa o efeito de distanciamento como instrumento de criação no teatro épico. Na tradição do teatro chinês, o ator usa códigos corporais, indícios, para representar as sensações, de modo que fique claro para o espectador o que o personagem sente, sem que para isso tenha a ilusão que o ator sente do mesmo modo. É uma construção organizada de “fora para dentro” no ator para evitar que as sensações do personagem se tornem também as sensações do espectador (BRECHT, 1978).

O efeito de distanciamento se caracteriza pela ação momentânea e consciente de desvio do aspecto natural, conhecido ou evidente da obra, que provoque o espectador a questionar, criticar e a fazer uma reflexão sobre determinadas situações. Esse efeito era pensado desde a elaboração do texto brechtiano, caracterizado por uma dramaturgia não-aristotélica, aparecendo também na cenografia, nos elementos cênicos, na concepção da direção, até chegar ao espectador como uma totalidade (BORNHEIM, 1992).

Embora legitimasse a importância de a peça ser percebida pelo espectador, por meio do reconhecimento e da identificação das emoções, Brecht (1990) propõe um contrabalanço com o efeito de distanciamento da obra na fruição. Isso garantiria uma percepção mais racional da ideia apresentada pela peça, em uma presença não centrada apenas no trabalho do ator. Ou seja, esse momento de *contra-presença* também se baseia na ideia de que Brecht compreendia

que o espectador não deveria se relacionar apenas com o ator (para uma presença cênica), mas também com o espaço-tempo em que está localizado, construindo uma relação com a coletividade de signos que constitui a encenação.

Para isso, seria necessário dosar a relação pautada pela identificação proposta em Stanislavski. Essa supressão, ainda que provisória, da identificação no teatro épico, levou Farcy (2001) a supor que essa ideia de presença cênica seria diferente do senso comum, o que preferiu nomear como momento de *contra-presença*. Contudo, a percepção de como deve ser o trabalho do ator nesse teatro épico não parece caminhar completamente no sentido contrário à ideia estabelecida no trabalho com o personagem para chegar até o espectador.

Devido a isso, Farcy (2001) propõe a existência de uma presença cênica baseada em uma noção oposta ao que se atribui, atualmente, como sendo presença. O pesquisador acredita que o teatro épico exige do espectador uma colaboração e não uma fascinação e, por isso, demanda do ator outro tipo de presença: “[...] uma presença clara e esclarecedora, serena e segura, pedagógica no melhor sentido do termo, estendendo seus efeitos até depois da representação; uma presença não utópica para uma utopia do teatro [...]” (FARCY, 2001, p. 18)⁵⁰. Essa presença cênica se anuncia mais próxima do entendimento do ator para a importância política que assume ao estar em cena, diante de um espectador, como motor de um raciocínio crítico, consciente do simulacro, mas também compreendendo o impacto de seu corpo para a construção desse pensamento.

Para Brecht, o modelo dramaturgicamente não aristotélico chamado de teatro épico (em contraposição ao teatro dramático) fora pensado para evitar, até mesmo no texto teatral, que uma identificação total da obra acontecesse e que o espectador, imerso na ilusão, perdesse a oportunidade de ter uma atitude crítica do espetáculo. O texto épico, rapsódico, pautado pela narrativa, busca uma alternativa para transmitir uma história livre de uma tradição representativa (pautada no diálogo) dramática, como era o padrão das grandes obras teatrais realistas de seu tempo. Isso resulta, pensando especificamente no trabalho do ator, em uma desconstrução da ideia de uma presença cênica pautada apenas na identificação (que constrói uma ilusão), quando Brecht (1978) propõe uma finalidade ao trabalho do ator em relação ao espectador, declarando que

⁵⁰ No original em francês: “[...] une présence éclairée et éclairant, sereine et sécurisante, pédagogique dans le meilleur sens du terme, prolongeant ses effets jusqu'après la représentation; une présence non utopique pour une utopie du théâtre...” (FARCY, 2001, p. 18).

[...] não se pretendia ‘inflamar’ o público dando-se rédea solta ao temperamento, nem ‘arreatá-lo’ com uma representação feita de músculos contraídos. Não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado (BRECHT, 1978, p. 79).

Para o encenador, a compreensão é comumente renunciada, quando a ação se torna evidente (BRECHT, 1978). No entanto, engana-se quem pensa que, nessa proposta de teatro épico, o espectador não se comove com a cena. A diferença de comoção, para Brecht (1978), entre uma abordagem e outra, é que, no caso do teatro dramático, o espectador se comove sobretudo por identificação, e, no teatro épico, ele se comove também por se questionar o motivo pelo qual nunca havia pensado naquilo, em uma oscilação entre identificação e desidentificação. Para isso, utiliza-se um *efeito bumerangue*⁵¹, buscando momentos de identificação para depois provocar um distanciamento. É nesse aspecto que o encenador reconhece a importância do estudo das ações físicas para o desenvolvimento das sensações no ator.

A teoria de ações físicas também contém muitas coisas dignas de ser conhecidas, se é que eu a interpreto bem, e o que eu interpreto é que as emoções, as explosões, as manifestações psíquicas devem produzir-se como resultado das ações decorrentes da história e não deve impedi-la. É claro que quando eu falo de ações físicas não me refiro aos movimentos, gestos e manipulações de objetos que se transformam em estados internos visíveis. Decepcionar-me-ia se esta teria sido a intenção de Stanislavski..., Mas, também, ele utilizou os efeitos de distanciamento, ainda que não o tenha feito de forma consciente (BRECHT, 1990, p. 235).

Ou seja, Brecht (1978) aponta que, embora a identificação seja vista como oposição ao efeito de distanciamento, em determinados momentos não é preciso renunciar completamente a tal recurso, nem mesmo à emoção, no teatro épico. Isso porque a identificação é um elemento utilizado em qualquer momento em que um sujeito, não necessariamente ator, narra

⁵¹ O encenador coloca em cena inicialmente uma síntese do que o espectador deseja ver de sua vida no teatro, ao passo que, devolve a ele, em seguida, o que não esperava ver, a exemplo de seus próprios desejos sendo criticados. Segundo Dort (1980, p. 205), “[...] de facto, o que o espectador descobre, na irrealidade de uma tal imagem, é a si próprio. No espelho deformador que é a cena e que lhe devia oferecer a visão de um outro mundo, é o seu próprio rosto que lhe aparece, surgindo dos elementos inextricavelmente misturados de um puzzle desmanchado. Brecht vai mais longe na magia do teatro, mas é para melhor a destruir: o espelho que é a cena já não reflecte o mundo da sala, mas os seus disfarces ideológicos. É então que, bruscamente, esse espelho nos remete para a nossa própria realidade. Volta as imagens do espectáculo contra nós, como um boomerang’”.

uma história do cotidiano que presenciou, sem que haja necessariamente o desejo de induzir o espectador. Além disso, o encenador reconhece que, mesmo um teatro cuja tradição aristotélica busca a identificação, recorre a elementos racionais, da mesma forma que o distanciamento pode ser aplicado de maneira sentimental (BRECHT, 1990).

Como autor teatral preciso dessa capacidade do ator para identificar-se totalmente e para transformar-se sem reservas o que Stanislavski desenvolveu inicialmente de forma sistemática; mas eu também preciso dessa tomada de distância sobre o personagem que o ator deve atingir em sua qualidade de representante da sociedade (de seu setor progressista) (BRECHT, 1990, p. 235)⁵².

Ou seja, o que Brecht propõe para a encenação é um equilíbrio em que se possa, ao mesmo tempo, aproximar o espectador, por meio de reconhecimento das emoções, de um processo de identificação, e utilizar efeitos de distanciamento para permitir que ele, além de emocionado, reflita e desenvolva um pensamento crítico com a obra teatral. Essa diferente proposta de lidar com o trabalho do ator em relação ao espectador, sem perder de vista a relevância do texto teatral, amplia a possibilidade de compreensão da presença cênica para além de um processo de identificação triangular. O efeito de distanciamento, por isso, não é um afastamento completo para a racionalização do espectador. Brecht (1990) parece propor um equilíbrio delicado em que ele convida o espectador a racionalizar, sem perder o interesse pela cena.

A relevância dos estudos do corpo do ator, sistematizados por Stanislavski (1980), principalmente em sua última fase, com a elaboração do método das ações físicas, foi reconhecida por Brecht (1990) como um importante instrumento da poética de atuação. Mesmo que parta de perspectivas e resultados diferentes, o encenador alemão percebeu que esses estudos caminhavam por uma linha promissora para a relação a se estabelecer com o espectador.

A preocupação de Brecht com essa relação ator-espectador apresenta também uma consonância com o que pensava Stanislavski sobre os riscos de uma interação forçada e superficial na qual o ator poderia acreditar ser a chave para uma presença cênica. Para ambos

⁵² No original em espanhol: “Como autor teatral necesito de esa capacidad del actor para identificarse totalmente y para transformarse sin reservas que Stanislavski desarrolló por primera vez en forma sistemática; pero también necesito de esa toma de distancia respecto del personaje que el actor debe lograr en su calidad de representante de la sociedad (de su sector progresista)” (BRECHT, 1990, p. 235).

os encenadores, o caminho da concentração em busca de uma organicidade era mais capaz e eficaz de atingir o espectador do que um contato direto e despropositado. A busca pela naturalidade artística, evitando formas exageradas e clichês, e o preenchimento das ações compostas pelo trabalho sistemático da imaginação, são considerados por Brecht (1990) os elementos auxiliares de um engajamento coletivo representado pelo estudo do *superobjetivo*.

Esse envolvimento coletivo em torno de um único objetivo também apresenta uma característica fundamental para a presença cênica quando desconstrói a ideia de eleger alguns atores como grandes “estrelas”. Ao exigir que todos trabalhem em direção a um grande objetivo comum, faz com que o ator renuncie a uma postura de estrelismo (pautado no narcisismo e no exibicionismo) para construir um espetáculo e amplia também a noção de presença cênica, fazendo com que o ator se comprometa pessoalmente em um projeto coletivo.

Aliás, a perspectiva de Brecht (1990) para o trabalho do ator demonstra uma preocupação em construir uma presença cênica que, além de emocionar o espectador, possa levá-lo à reflexão político-social proposta pelo espetáculo. Para isso, o trabalho do ator é pensado para mantê-lo consciente da sua função de observador, do passado, do presente e do futuro do personagem, para levar ao palco o resultado minucioso de sua concepção cênica. Esse comprometimento do ator parece condicionar o espectador, por meio da relação, a um processo que estende a fascinação, entendendo-o como um corpo presente e colaborador do evento cênico.

A ideia de uma proposição da presença como uma *contra-presença* demonstra-se favorável ao pensamento de que a noção não se limita a um processo de identificação. Dentro de um contexto em que o texto teatral apresenta relevância decisiva para a obra, a função do estudo do corpo para a construção do personagem oferece ao ator a possibilidade de estabelecer uma relação com o espectador de forma consciente e reflexiva.

3.3 PRESENÇA EXTRACOTIDIANA DA ANTROPOLOGIA TEATRAL

[...] dizer que um ator está acostumado a controlar a própria presença física e a traduzir imagens mentais em impulsos físicos e vocais significa, simplesmente, dizer que o ator é um ator (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 18).

Interessado em aprofundar os estudos do corpo, Eugenio Barba desenvolve, junto com a criação e direção do *International School of Theatre Anthropology*, desde 1979, estudos sobre o trabalho do ator em suas diversas origens multiculturais em busca de um diálogo reflexivo – por vezes distanciando do cunho científico e acadêmico – que nomeou de Antropologia Teatral. Nesses estudos, é possível compreender o esforço do encenador em busca de elucidar a noção de presença cênica no trabalho do ator, utilizando como referências frequentes as culturas orientais e mestres artistas como Zeami, Decroux, Stanislavski e Grotowski.

As proposições da Antropologia Teatral, como linha de pesquisa, buscam uma independência das teorias da antropologia cultural e estão focadas na elucidação do trabalho do ator, em uma diversidade de práticas cênicas. Barba (2012), observando diversos procedimentos tanto no ocidente quanto no oriente, acredita que seja possível notar em uma determinada técnica a existência de um nível superficial que é determinado pela situação histórico-cultural em que seus criadores estão inseridos e pela qual se objetivam determinados elementos particulares da representação. Ou seja, cada cultura ou microcultura produz suas técnicas de acordo com suas experiências, e tais técnicas, se comparadas a de outras culturas, aparentam ser completamente distintas. Esse seria o nível expressivo da representação.

Em outro nível de profundidade, o encenador acredita que seja possível encontrar outro grupo de percepção dessas diferentes representações e que pode se comunicar com outras técnicas, que está por baixo das estruturas histórico-culturais das pessoas que a praticam. Assim, embora possam parecer distintas, essas técnicas apresentam elementos que se assemelham entre si. Esse seria o nível pré-expressivo. Não se trata de instâncias diferentes, mas de modos diferenciados de se observar um mesmo procedimento.

A pré-expressividade trata do nível organizacional do trabalho do ator, identificado por Barba (2012) como o que trabalha, por meio de princípios comuns entre diversas culturas, as energias do trabalho do ator em busca de uma presença cênica. Além disso, é uma noção operacional, uma vez que “[...] não é um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, umas práxis que, no decorrer do processo de trabalho, visa fortalecer o bios cênico do ator” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 228).

Em sua concepção, a presença pode ser entendida como a capacidade psicofísica do ator de causar impacto no espectador durante uma situação de representação. Para que isso aconteça, Barba (2012) acredita que existam princípios técnicos capazes de desenvolver no ator essa capacidade de se colocar presente diante de outra pessoa. Por outro lado, seria algo

que acontece independentemente da necessidade de sentido, uma vez que “[...] diante de certos atores, o espectador é atraído por uma energia elementar que o seduz sem mediação. Isso acontece antes mesmo que ele tenha decifrado cada ação, que tenha se interrogado sobre seu sentido e que o tenha compreendido” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 52).

É possível perceber, com isso, que a presença defendida por Barba (2012) carrega em seu entendimento aquela ambivalência entre físico e subjetivo que reconheci anteriormente. Uma vez que, para ele, *estar presente e ter presença* convergem em uma única presença cênica, que alia elementos técnicos da prática do ator aos elementos alheios à vontade do próprio ator. É nesse aspecto que destaco a importância de uma indissociabilidade nessa ambivalência para que haja uma presença cênica.

Esses princípios físicos são denominados por Barba (2012) como técnicas extracotidianas, um conjunto de procedimentos que colocam o ator em uma zona de ação diferente daquela que ele está habituado em sua vida cotidiana. Para o pesquisador, esses princípios extracotidianos são os elos entre diferentes culturas de representação, uma vez que ele reconhece alguns princípios recorrentes e transculturais. Quando são associados a fatores psicofísicos, produzem tensões orgânicas, que geram uma qualidade de energia capaz de atrair a atenção do espectador mesmo antes de qualquer expressão corporal: a presença cênica (BARBA; SAVARESE, 2012). Nesse sentido, o trabalho do ator é visto como a fusão de três aspectos: a personalidade do ator, por meio de suas características psicofísicas e suas singularidades; o contexto histórico-cultural em que está inserido; e as técnicas extracotidianas que ele utiliza.

Barba (2012) propõe que o ator utilize seu corpo de forma sensivelmente diferente em momentos cotidianos dos momentos em que está em situação cênica (extracotidiana). Nas situações cotidianas, o ator utiliza gestos que são culturalmente determinados por um coletivo, ao contrário das situações extracotidianas, nas quais não são respeitadas as condições habituais e automatizadas do uso do próprio corpo. O pesquisador reconhece, porém, que, em determinadas regiões, essas diferenças técnicas entre a vida cotidiana e as situações cênicas são quase imperceptíveis. Além disso, nos dois casos ele os diferencia de um procedimento virtuoso do corpo do ator.

Para Barba (2012), os estudos do corpo do ator, estudos que motivaram à investigação das situações extracotidianas, fizeram com que percebesse que a presença cênica não estava relacionada, necessariamente, a uma premissa de representação, de atribuir um significado ao

trabalho do ator. Mesmo reconhecendo que o modelo ocidental teatral lida com relutância a essa evidência, o pesquisador considera que os artistas japoneses consideram normal essa compreensão. Desse modo, o encenador parafraseia o artista oriental Moriaki Watanabe⁵³ ao afirmar que, na essência do teatro japonês, o ator em presença pré-expressiva (na obrigatoriedade de representar), representa a própria ausência.

Não obstante, Barba (2012) reforça que, ao falar de princípios, não trata de uma constatação de uma “ciência do teatro” ou de leis universais, obrigatórias para o ator. Pelo contrário, oferece apenas indicações úteis (que o ator possa escolher se segue ou ignora) sobre princípios recorrentes em diversas técnicas observadas por ele. De acordo com Barba (2012), são tentativas de possibilitar ao ator o conhecimento que está por trás da técnica e não como executar a técnica. Dessa forma, com tais conselhos não se pretende doutrinar os atores a seguir regras, muito menos oferecer uma fórmula para se tornarem mais presentes em cena, mas criar a possibilidade de instrumentalização para que a construção artística possa ampliar-se para além da reprodução de um texto.

Para desenvolver essas indicações, no *Odin Teatret*, os artistas buscaram conhecer diferentes tradições teatrais do oriente e do ocidente com o intuito de compreender como elas se comunicavam entre si, mesmo que objetivassem linguagens diferentes e estruturas rígidas ou muito flexíveis do trabalho técnico.

Certos atores ocidentais e orientais possuem uma qualidade de presença que impacta o espectador imediatamente, obrigando-o a olhá-los. Isso acontece mesmo quando fazem uma demonstração técnica, fria. Em situações desse tipo, os atores não expressam nada; no entanto, neles existe uma espécie de núcleo de energia, como se fosse uma irradiação sugestiva e sábia, ainda que não premeditada, que captura nossos sentidos. Durante muito tempo achei que fosse uma ‘força’ particular do ator, adquirida após anos e anos de experiência e de trabalho, uma qualidade técnica especial. Mas o que chamamos de ‘técnica’ é uma utilização específica do nosso corpo (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 15).

Entre estes princípios técnicos recorrentes entre culturas, destaco dois como sendo essenciais para minha compreensão da abordagem de Barba (2012) em suas pesquisas para a Antropologia Teatral: o equilíbrio e a oposição. Esses princípios são recorrentes entre as culturas abordadas por ele e são também frequentes em sua busca de compreender como um

⁵³ Moriaki Watanabe é diretor teatral e professor de teatro na Universidade de Tokyo.

ator se torna presente em algumas situações de representação. Porém, não se pode confundir tais princípios, como a defesa de um procedimento específico, como sendo o caminho para tal presença, uma vez que tal busca deve ser singular a cada ator e cada situação em que ele se dispõe estar em cena.

Ao falar de equilíbrio, Barba (2012) reconhece que, entre os diversos procedimentos que observou no trabalho do ator, os que propõem a alteração do equilíbrio físico estão no cerne de um corpo em presença física. Para isso, os atores buscam formas de desafiar o corpo, restringindo a base em busca de um “equilíbrio precário”. Ele percebe que, nas técnicas extracotidianas do ator *Kabuki* e do ator *Nô*, o quadril permanece imóvel quando o corpo se desloca, ao contrário do gesto natural da técnica cotidiana. Essa imobilidade do quadril faz com que o corpo encontre tensões opostas (na parte inferior e na parte superior do corpo), obrigando o ator a encontrar um novo equilíbrio, como um meio de ativar o movimento corporal.

Barba (2012) atribui a expressão “dança da oposição” a forças contrapostas que um ator precisa fazer em seu corpo em situações extracotidianas. Além disso, em algumas tradições, acredita-se que todo movimento em cena deve começar na direção oposta ao movimento que ele se dirige. Nessas diversas técnicas se busca compreender se o ator se encontra em desconforto em cena como sinal de que está em um estado esperado. Para ele, “[...] o desconforto se torna um sistema de controle, uma espécie de radar interno que permite ao ator-dançarino se observar enquanto age” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 21). Ao criar oposições, o ator desenvolve uma resistência que aumenta a densidade do movimento, dando intensidade energética e um tônus muscular particular. O encenador, porém, esclarece que não se pode confundir presença cênica com maior movimentação no espaço ou exagero nos gestos, pelo contrário, o trabalho está muito mais próximo de um trabalho de contenção e resistência da energia corporal no tempo-espaço.

A noção de presença cênica esbarra em outras duas noções frequentes nas pesquisas de diversos encenadores teatrais e aproximadas por Barba (2012) nos estudos da Antropologia Teatral: a dilatação e a organicidade, que não devem ser confundidas como sinônimos de presença, e, no entanto, permanecem em constante diálogo no trabalho do ator.

A Dilatação no ator é uma resposta psicofísica ao trabalho proveniente da alteração do equilíbrio e da dinâmica da oposição, capaz de causar impacto no espectador, tornando-o presente. Para Barba (2012), porém, a presença não é algo que existe e que está à nossa frente,

[...] é mutação contínua, um crescimento que se dá diante dos nossos olhos. É um corpo-em-vida. O fluxo das energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi dilatado. As tensões ocultas que regem nosso modo de estar fisicamente presente no cotidiano afloram no ator, tornam-se visíveis, imprevistas (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 52).

É possível reconhecer, segundo Barba (2012), duas codificações em atores que buscam o corpo dilatado. Uma delas é a dilatação no espaço, que amplia a dinâmica dos movimentos, a outra é por meio de oposições internas no corpo do ator, em que é possível ativar seus tónus muscular. Em ambas as situações é perceptível uma dinâmica não cotidiana nas ações corporais, que podem ser notadas mesmo na imobilidade (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 230).

Porém, não se pode confundir dilatação com sentimento e emoção. Para o encenador, sentimento e emoção são consequências do trabalho para o ator e para o espectador. A dilatação está próxima de um efeito técnico do trabalho com a alteração do equilíbrio, a dinâmica da oposição e uma “incoerência coerente”, que nasce no ator, mas pode ser sentida na encenação (no modo de pensar a cena) e no espectador.

Barba (2012) conclui que a presença cênica no ator está relacionada com um corpo-dilatado numa interdependência recíproca. Com isso, o pesquisador defende que existe uma instância do corpo do ator, a mental, que também é dilatada e que dialoga com as suas instâncias motoras. Pode-se perceber essa defesa quando se observa o nível de concentração que se exige do trabalho de ator, para que seja capaz de executar determinada ação, codificando-a, e pensar e lidar com os múltiplos estímulos da cena, sem deixá-los se perder e garantir, com isso, a efemeridade do evento cênico diante da atenção dos espectadores.

A mente dilatada, com suas características específicas, está baseada nos mesmos princípios que definem o corpo dilatado. É, de fato e concretamente, a dimensão mental do nível pré-expressivo. A mente dilatada corresponde ao corpo dilatado porque ambos são aspectos de uma presença indivisa e indivisível: a presença física e mental. O corpo dilatado e a mente dilatada são duas faces de um mesmo processo, que tem a ver com o corpo/mente-em-vida do ator (RUFFINI, 2012, p. 65).

Não se pode, todavia, entender a dilatação unicamente como excesso de movimento ou aquecimento corporal. Embora passe naturalmente pelo aquecimento, o processo de dilatação para uma presença cênica está muito próximo à contenção de uma potência energética

corporal no ator em cena, de forma que seja capaz de transmitir sua força energética mesmo estando imóvel em cena.

A noção de organicidade, para Barba (2012), está intimamente ligada à presença cênica. Utilizada como sinônimo de “estar viva”, foi introduzida no meio teatral por Stanislavski (1980), que a identificava como qualidade essencial na ação do ator, fundamental para ser crível ao espectador. Essa noção se tornou essencial para os artistas europeus nas transformações político-sociais que reinventaram a profissão do ator no final do século XX.

Stanislavski, Appia, Craig, Meyerhold, Vakhtângov, Mikhail Tchêkhov e Copeau – a primeira geração dos reformadores – sentiram, cada um à sua maneira, a exigência de se opor à perda da existência da arte teatral. A palavra ‘existência’ deve ser compreendida literalmente: uma capacidade de estar e se sentir vivo, e de transmitir essa sensação aos espectadores (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 206).

Dessa forma, esses artistas defendiam que o ator precisava criar a percepção de organicidade nos sentidos e diante dos espectadores, mesmo que para isso os atores estivessem em uma situação inorgânica para seu corpo, uma vez que o que importava era a forma com que o espectador observava a cena. De acordo com Barba (2012), a principal tarefa do ator não é ser orgânico, mas “[...] é criar a percepção de organicidade nos sentidos e diante dos olhos do espectador” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 206) mesmo que, para isso, tenha que viver uma sensação inorgânica em cena.

De acordo com De Marinis (2012), organicidade, como uma coerência interna garantida pela presença do ator, juntamente com a precisão (uma coerência formal externa), são as duas condições básicas necessárias para que uma ação em cena seja real. Ainda de acordo com ele, “[...] somente a organicidade, como ‘inteireza psicofísica da ação’, garante a margem indispensável da liberdade dentro da precisão, ou melhor, de improvisação dentro da partitura, permitindo adquirir as qualidades da verdadeira espontaneidade” (DE MARINIS, 2012, p. 212).

Essa precisão defendida por De Marinis (2012), aplicada às técnicas de representação, indica a exatidão, justeza e rigor da ação, de acordo com Burnier (2001), que também observa que essa precisão vai além de uma compreensão física da ação, entrando também em um aspecto energético do corpo. Em ambos os casos, o pesquisador indica a necessidade de se interromper uma linha de ação antes que ela perca força, energia. Antes que ela se enfraqueça.

A organicidade, por sua vez, é uma noção complexa que diz respeito a um nível de organização interna do corpo do ator ao executar determinada ação (mesmo que esta seja manter-se imóvel) (BURNIER, 2001). Logo, “[...] para se obter uma organicidade em uma ação física, ou em uma sequência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações” (BURNIER, 2001, p. 53).

A percepção de Eugenio Barba (2012) sobre a presença cênica pode ser compreendida, portanto, como uma linha sucessória, iniciada por Stanislavski, de direcionar a poética teatral para os estudos do corpo do ator, desde os primeiros estudos sobre organicidade. Por meio das noções de laboratório e treinamento, promoveram uma reflexão acerca da formação artística do ator, levantando a necessidade de um trabalho direcionado para o corpo antes do processo de ensaio de um espetáculo.

A concepção de presença cênica, apresentada na Antropologia Teatral de Barba (2012), ganha um valor direcionado especificamente para o estudo do corpo do ator, independentemente da relação que a encenação estabeleça com um texto teatral. O autor apresenta o caminho de libertar o corpo do ator dos automatismos e limites estabelecidos pelo cotidiano, em sua maioria pautados no menor gasto energético possível para a maior quantidade de movimento.

Barba (2012) propõe uma investigação das técnicas corporais do ator, por meio da observação de manifestações cênicas em que ele reconhece, como espectador, um desenvolvimento de energias corporais que fundamentam uma presença cênica. Essas observações são aproximadas por sua perspectiva de artista, que oferecem conexões entre princípios técnicos que são recorrentes na pedagogia teatral. Esses princípios, embora não sejam estruturados de forma equacional (que apresenta uma fórmula a ser desenvolvida para se obter resultados), permitem que os artistas reflitam suas próprias experiências na investigação dos estados corporais.

Foi esse o caminho que escolhi no período de elaboração da pesquisa de Mestrado em Artes Cênicas em que estava instigado pela representatividade da prática de capoeira na minha formação e no meu trabalho de ator. Por meio dos estudos desses princípios apresentados por Barba (2012), no meu caso especificamente para os princípios de equilíbrio, oposição e energia de espaço e energia de tempo, pude desenvolver uma reflexão da minha própria prática de ator, através do estudo da capoeira.

Mas a reprodução de formas técnicas parece não ser suficiente para a construção dessa integralidade do corpo do ator em plena presença cênica. Barba (2012), assim como Artaud e Grotowski, percebeu que era preciso o investimento na percepção ritualística do trabalho do ator, que pudesse estar aliado à técnica (e por meio dela), transcendendo-a e ao próprio corpo. Ao tomar como referência manifestações culturais ritualísticas, refletiu sobre caminhos de reaproximar o sagrado em suas práticas cênicas. Dessa forma, investindo em um nível de relação do trabalho do ator, essas proposições buscam desenvolver um encontro com o espectador, também em outro nível.

- O fio condutor entre poéticas

Essa visão acerca da relação entre ator e espectador reflete uma mudança de pensamento que resulta nas escolhas cênicas e no entendimento de uma presença cênica. A associação entre presença e identificação na investigação poética do ator é uma proposição recorrente por teóricos nas artes cênicas. Essa aproximação, de que a presença cênica se trata do processo de identificação que o ator ativa no espectador, tem como principal alusão a poética do ator em Stanislavski (1980). Embora tenha despertado para uma autonomia da criação, na qual o ator se colocava na obra por meio de sua subjetividade psicofísica, Stanislavski (1980) buscava considerar a importância do texto como norteador para o processo criativo. Essa necessidade de triangulação (ator, personagem e espectador) elevou a ideia de identificação como objetivo fundamental para estabelecer as relações.

Por outro lado, Brecht (1990) apresenta outras possibilidades de se pensar a relação ator-espectador, sem perder a relação com o texto teatral, ao relativizar a importância e a frequência do processo de identificação como norteador das relações que suscitam uma presença cênica. A busca de uma outra presença (ou *contra-presença*) se baseia na ideia de que se espera despertar no espectador uma relação que se sobreponha à fascinação, para provocar nele um desejo de colaboração, que se estenda ao momento da encenação.

Essa relação ator-espectador se construiria, para Brecht (1990), a partir do equilíbrio entre evitar tanto destempero quanto a apatia diante da encenação. Sua crítica, que toca na compreensão da presença cênica, é que a identificação triangular desmedida em cena pesa no espectador como uma apatia, diante do arrebatamento. Por isso, seria preciso encaminhar o processo criativo, ainda que casualmente, para o sentido contrário.

Ao traçar um “fio condutor” que entrelaçasse essas poéticas de ator e a presença cênica, eu destacaria o avanço alcançado por cada um desses artistas para os estudos do corpo, conduzindo o ator a uma busca incessante de autoconhecimento. Esse avanço resultou no interesse de uma corrente de atores e diretores-pedagogos que emergiram junto com a busca dos estudos do corpo do ator em cena, para além do ensaio de um texto a ser encenado, ressignificando o entendimento do ofício do ator e a abordagem da compreensão de seus estados corporais.

Essa transformação nos estudos do corpo foi decisiva para a presença cênica, principalmente por retirar de sua compreensão a unívoca ideia de que se trata apenas de um domínio metafísico (como um dom divino), que o ator não pode desenvolver. Por meio de uma ambivalência indissociável, pode-se reconhecer que o desenvolvimento técnico do ator também permite aprimorar sua capacidade de construir relações em cena e, estando aliado ao campo do subjetivo, permite construir uma relação de presença cênica.

A transformação nos estudos do corpo também possibilitou a retomada do entendimento da presença cênica como elemento que transcende o físico, aproximando-se de uma compreensão mística e sagrada (subjetiva) do trabalho do ator, exigindo dele uma integralidade de suas forças. Nesse sentido, Enaudeau (2001) faz uma metáfora interessante ao propor que a presença está diretamente ligada à consciência da morte, uma vez que o ator presente, diferentemente do homem no cotidiano, sabe que é mortal e age para manter-se vivo, presente:

O teatro é como a guerra: você tem que ganhar imediatamente, desde o início do jogo. O momento de incandescência é muito curto, é o momento efêmero, ele não dura muito. Mas você ainda pode dramatizar e dizer, como Michel Bouquet, que todos os outros homens vivem como se nunca fossem morrer e que o ator, sozinho, sabe que ele é mortal. Razão pela qual os outros vivem, mas que ele joga. Não é viver nem morrer, mas se posicionar na fronteira, no entre-dois da vida da morte (ENAUDEAU, 2001, p. 39)⁵⁴.

⁵⁴ No original em francês: “[...] Le théâtre, c’est comme la guerre: il faut gagner tout de suite, d’entrée de jeu. Le moment d’incandescence est très bref, c’est le temps de l’événement, il n’a pas de durée. Mais on peut encore dramatiser et dire, comme Michel Bouquet, que tous les autres hommes vivent comme s’ils ne devaient jamais mourir et que l’acteur, seul, sait qu’il est mortel. Raison pour laquelle les autres vivent, mais lui joue. Ce qui n’est ni vivre, ni mourir, mais se poster à la frontière, dans l’entre-deux de la vie et de la mort” (ENAUDEAU, 2001, p. 39).

Dentre os estudos que se tornaram fundamentais para a perspectiva da presença cênica, os estudos de Eugenio Barba, que ainda estão em desenvolvimento, representam uma mudança na concepção do corpo do ator no processo criativo e das relações que estabelece com o espectador. Barba se interessa por uma presença que acontece na relação ator-espectador, independentemente de um texto, numa tentativa hipotética de isolar as questões corporais da construção de significados. Ele convida o ator a investigar em sua própria corporeidade, com a finalidade de experienciar uma zona de ação diferente daquela que ele está habituado em sua vida cotidiana.

Nesse sentido, tomando como base essas diferenciações de concepção para a presença cênica, sinto a necessidade de continuar esta investigação sobre presença cênica, dentro de uma perspectiva da experiência corpórea proveniente da prática do jogo, como meio de reflexão sobre as possibilidades de construção de relações.

4 APROXIMAÇÕES ENTRE JOGO E PRESENÇA CÊNICA

Neste capítulo, pretendo desenvolver uma aproximação entre presença e jogo na compreensão da poética do ator. Para isso, busco nas teorias do jogo, principalmente apresentadas por Huizinga (2000) e Caillois (1990), alguns elementos norteadores para a concepção e caracterização do jogo, para então estabelecer as conexões com os estudos da presença cênica. Dessa forma, assumo o risco de reconhecer algumas tentativas de conceituar o jogo, mesmo percebendo que a prática está associada ao comportamento humano durante todo seu desenvolvimento, agrupando características e funções que extrapolem quaisquer tentativas de sistematização, embora se possa perceber que as tentativas de teorizar sobre os conceitos e caracterizações do jogo aconteceram, em grande parte, tardiamente nas primeiras décadas do século XX. Essa investida na compreensão do jogo, além de servir como elemento introdutório e fundamental para a compreensão do ator-jogador, contribui também para me ajudar a repensar os conceitos e características de jogo que podem me auxiliar para a busca de um desenvolvimento da presença cênica.

Em busca da aproximação entre presença e jogo, utilizo ainda a reflexão acerca da preparação do ator, elaborada por um diretor-pedagogo contemporâneo, o francês Alexandre del Perugia. O artista desenvolveu um estudo particular de abordagem da presença cênica na formação do ator, buscando como referência a prática do jogo como meio de trabalhar tanto a consciência psicofísica do ator quanto as relações que ele estabelece com outros parceiros de cena, com espectadores e com o espaço-tempo. Ao utilizar como referência a teoria do jogo, bem como sua aplicabilidade no circo, no teatro e no desenvolvimento infantil, del Perugia estabelece caminhos técnicos e reflexivos sobre a capacidade de desenvolvimento da presença cênica de seus jogadores.

Para apresentar uma perspectiva de aproximação entre a prática do jogo e a presença cênica, utilizarei como referência uma oficina prática em que participei como ator-jogador, em que ele desenvolveu, em cinco dias de trabalho, suas principais concepções para o estudo da pedagogia teatral, fazendo paralelos com as diferentes influências que passou em sua formação e prática cênica (consigo perceber frequentemente estudos do circo, do jogo, da física e do teatro, por exemplo). Para tanto, utilizo como referência para a discussão da prática

que experienciei as raras teorias⁵⁵ desenvolvidas sobre sua prática pelo próprio artista e, principalmente, pelo artista Tiago Porteiro (2006).

Por meio da experiência com del Perugia, percebo a existência de modos de abordagens e perspectivas de conceber o jogo na prática cênica, como ferramenta para desenvolver a organicidade, ou abertura para que eu possa, como ator-jogador, estabelecer níveis de relação com o espectador, que vão além de uma interação pautada na oralidade. Por isso, busco articular presença cênica por meio de um jogo que me permita observar a relação que estabeleço com o espectador. Além disso, procuro reconhecer na prática do jogo, em minhas experiências pessoais, tanto a importância da técnica, das regras (em uma dimensão física) quanto a relevância da noção de ritual e sagrado (em relação ao subjetivo) para a formação de um corpo em cena orgânico e presente em sua integridade psicofísica.

Para tal intento, precisarei desenvolver a noção de jogo, em suas tentativas de definição e caracterização, me distanciando, a princípio, da reflexão sobre a presença cênica, para poder retomar essa aproximação no decorrer da última seção em que abordo a pesquisa de del Perugia e, mais confluyente, no capítulo seguinte. A partir disso, pretendo refletir a concepção de teatro e, conseqüentemente, a prática do ator, como manifestação que nasce da experiência do jogo. Sendo assim, ao retomar sua prática como fundamento da minha poética teatral, busco reconhecer as possibilidades de aproximação com uma atuação pautada pelo desejo de construção da presença cênica.

4.1 POR UMA CARACTERIZAÇÃO DO JOGO

O jogo é uma atividade fundamental da existência humana. Essa afirmação, que parece ser facilmente aceitável na atualidade, se desenvolveu dessa forma por meio dos avanços epistemológicos nos campos da filosofia, psicologia, sociologia, especialmente concentrados na segunda metade do século XX, que reconheceram a importância da prática do jogo para a sociedade. Mas nem sempre foi assim. Por muito tempo, estudar o jogo e o comportamento dos jogadores como uma teoria pareceu ser pouco relevante para a compreensão da sociedade

⁵⁵ A respeito do desenvolvimento metodológico de Alexandre del Perugia, tenho como referência, além da experiência prática relatada em um caderno de artista, dois artigos escritos pelo próprio artista, para a revista *Repertório* (2011) e para o livro *El Training del actor* (2007). Além disso, utilizo também a tese de Porteiro (2006), e o livro de Gambrelle (2003).

(DUFLO, 1999). Exclusivamente atribuída à infância, a prática do jogo permaneceu sem grandes avanços teóricos até o século XVIII, por ser considerada uma atividade de pouco valor, ligada ao divertimento e descanso. Ainda segundo Duflo (1999), embora muito presente na sociedade (por meio de competições, encenações, rituais) e também nos escritos filosóficos de Heráclito, Platão e Aristóteles, o jogo era visto sem uma finalidade construtiva e, por isso, sempre esteve ligado aos valores corporais (irascíveis), inferiores ao campo das ideias (ideal metafísico no período clássico).

No meio adulto, as competições envolviam, em grande parte, o desejo pelo poder, pela dominação, que resultavam frequentemente em violência. Esse apetite pela agressividade era colocado até mesmo em cena, nas reconstituições “realistas” de batalhas em festas das cidades. Até o início do século XVI era comum a presença de duelos e “combates em massa” institucionalizados (VIGARELLO, 2012).

A prática de alguns jogos também esteve condenada pelo cristianismo, que acreditava na perda do controle dos jogadores sobre suas próprias paixões, os levando a brigas e blasfêmia contra a igreja, contra a própria família e contra si mesmo. Por isso, segundo Duflo (1999) e Vigarello (2012), a igreja tentou proibir ou regulamentar a prática de jogos, principalmente durante suas comemorações religiosas.

Nos jogos, o corpo também reflete uma visão particular do orgânico: o movimento físico ajudaria a evacuar as ‘partes’ internas, expulsando os humores cuja estagnação seria um perigo. O jogo pode então ser exercício, atividade benéfica: ele purifica agindo por fricção e aquecimento. Mas o corpo ‘antigo’ ainda reflete uma visão da moral: ele pode, no jogo, abandonar-se ao divertimento, à inatividade, paixão que corre o risco de tornar cada um estranho a si mesmo e a Deus (VIGARELLO, 2012, p. 303).

Foi o interesse dos estudos matemáticos, de acordo com Vigarello (2012), que desbravou as primeiras reflexões sobre o jogo, ignorando o juízo de valor atribuído à atividade para auxiliar na compreensão do conhecimento humano. Além disso, o interesse pela compreensão do divertimento e pelo lúdico, presentes na prática, atraiu a reflexão da filosofia para o estudo do comportamento individual e coletivo.

Apenas no século XVIII o jogo passa a ser atribuído como função educativa na formação infantil para o trabalho adulto (NUNES, 2013). Os tratados da educação passam a compreender, especialmente em Rousseau, a importância do divertimento para a construção do conhecimento. Nesse momento, o jogo é visto como uma atividade exclusivamente

infantil. Somente com Schiller (1993) – influenciado pelo pensamento de Kant – o jogo é entendido como fundamental para o desenvolvimento físico e espiritual do homem. Quando o homem consegue se libertar das suas limitações sensíveis e racionais, ele é capaz de atingir um impulso lúdico. Por meio dessa experiência lúdica o homem se torna capaz de se formar e de se transformar. Porém, o lúdico não é um instrumento, e, sim, o resultado da formação do indivíduo.

Schiller (1993) lida com o jogo – como impulso lúdico – como mediador entre polos opostos (sensível e racional) que equilibra suas faculdades em busca de atingir um ser humano estético e moral. Pelo jogo, o homem equilibra suas diferenças, mantendo suas singularidades, se aproximando de uma existência completa (NUNES, 2013). Para o autor, o jogo é um elemento fundamental para o desenvolvimento da humanidade, uma vez que “[...] o ser humano só joga quando realiza o significado da palavra homem, e só é um ser plenamente humano quando joga” (SCHILLER, 1993, p. 64).

Foi somente em 1933 que o então reitor da Universidade de Leyde, Johan Huizinga, em um pronunciamento solene na instituição, ao discursar sobre “Os limites do jogo e do sério na cultura”, problematizando a relevância e ausência dos estudos sobre o jogo para a sociedade, deu origem aos primeiros passos em direção à tentativa de conceituar e caracterizar essa prática que faz parte da natureza animal (CAILLOIS, 1990). Ao tornar-se uma das maiores referências para a compreensão teórica da prática do jogo, Huizinga difundiu seu discurso em formato de livro, em 1938, que nomeou de *Homo Ludens* [o homem lúdico].

O historiador sempre foi visto como à frente de seu tempo pela contribuição na crítica à cultura e ao comportamento europeu do final do século XIX e início do século XX. A publicação de seu livro representa o primeiro passo na tentativa de reconhecer o jogo como intrínseco ao homem e aos outros animais. Sua abordagem para o tema é declaradamente distanciada da compreensão científica, biológica ou psicológica, em busca de reconhecê-lo como um fenômeno cultural (HUIZINGA, 2000) ou, além disso, quando o historiador percebe que a prática do jogo é anterior e constitutiva à concepção de cultura.

A própria constituição da palavra jogo⁵⁶ apresenta diversas variações estruturais e semânticas nas diversas línguas. No latim, a palavra jogo pode ser compreendida por um

⁵⁶ Entre as dezessete acepções possíveis para a palavra jogo, o dicionário eletrônico do Instituto Antônio Houaiss (2011) aponta como principal a de que se trata de uma “[...] atividade cuja natureza ou finalidade é a diversão, o entretenimento” e que essa atividade é um “[...] conjunto de condições, regras, convenções estabelecidas para

único termo: *ludus*. Este termo refere-se tanto a jogos infantis, recreações, competições, representações e jogos de azar. Nas línguas românicas, jogo é derivado do termo *jocus*, sendo possível notar suas variações semelhantes nas línguas francesa (*jeu*), italiana (*gioco*), espanhola (*jugo*) e portuguesa (jogo), porém criando uma diversidade de significados (HUIZINGA, 2000).

Huizinga (2000) considera a prática do jogo tão importante para o desenvolvimento humano quanto o foram o raciocínio e a capacidade de fabricar objetos, uma vez que “[...] é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve” (HUIZINGA, 2000, p. 3), sendo presentes na forma de ritual, de sagrado, na linguagem e na poesia, e é possível percebê-lo em todas as artes de expressão, competição, no discurso, no direito e na guerra.

Para o autor, quando se joga haverá sempre “alguma coisa em jogo” que extrapola as necessidades da vida e de atribuir um sentido à ação. Ao apontar que todo o jogo significa alguma coisa, Huizinga (2000, p. 39) especula algumas teorias que apontam a prática como uma preparação para uma tarefa séria, ou como um exercício de autocontrole ou, ainda, a possibilidade de exercer o impulso inato de dominar e competir. Além disso, ele se pergunta o que há de tão divertido no jogo que seja capaz de provocar prazer, paixão e que ultrapasse a racionalidade em quem pratica.

Nessas premissas, pode-se estabelecer algumas proximidades do jogo para a compreensão de relações que envolvem a presença cênica. Uma delas é pela associação do jogo a um nível de imprevisibilidade dos acontecimentos, do qual o jogador e o espectador aceitam passar por esse desafio do ato aleatório⁵⁷. Outro aspecto fundamental está na ideia de o jogo despertar sensações, até mesmo não racionais, em seus participantes, o que permite a eles experimentarem reorganizar percepções cotidianas ou estabelecer novas, a partir dos momentos extracotidianos.

determinada situação”. O dicionário também mostra, entre possíveis locuções, a expressão jogo cênico, como sendo “[...] conjugação dos efeitos obtidos numa peça, como marcação do elenco, a composição cromática dos figurinos, os cenários, os diálogos, a iluminação e etc.; jogo de cena, jogo dramático”.

⁵⁷ Utilizo esse termo em relação a Henriot (1989) que reconhece como característica fundamental do jogo ser uma atividade em que reconhecemos seu aspecto aleatório. Devido à existência das incertezas nas ações do jogo, sua prática se torna, essencialmente, imprevisível. Para isso, o autor destaca que o jogo acontece por meio de decisões tomadas no campo das incertezas e que refletem na ação e no resultado do jogo. Henriot (1989) ainda destaca o aspecto arbitrário como característico do jogo, uma vez que cabe sempre ao jogador fazer uma escolha e tornar-se o único responsável por seus atos. Dessa forma, tanto o ator quanto o espectador (ambos jogadores) se dispõem ao jogo cênico com a premissa de que sua prática envolve tomadas de decisões, das quais não podem prever seguramente seus resultados.

Mesmo sendo uma atividade não material, segundo Huizinga (2000), o jogo não desempenha uma função moral, ou moralizante, por reconhecer que se encontra em seu cerne as suas próprias regras, independentemente das regras sociais praticadas por determinada cultura. É nesse aspecto de descolamento do cotidiano que o jogo pode ser visto como um terreno fértil para a experimentação das práticas extracotidianas, tão importantes para se pensar na presença cênica, sobretudo pelo fato de estar alheio às questões morais, tão caras para a realidade.

Esse aspecto me remete ao jogo de capoeira. Durante a prática desse jogo, é aceito e esperado que os jogadores, em determinados momentos, possam utilizar de mecanismos de ludibriação, o que chamam de *malandragem*, em que se aproveitam da desatenção ou inocência do outro jogador para atacar. Posso traduzir isso com um exemplo hipotético: um jogador recebe um golpe do outro jogador, na roda, e finge ter sido atingido. Quando o outro jogador percebe que pode ter abatido seu adversário, baixa a guarda. O jogador fingidor, então, aproveita desse momento de distração, para contra-atacar e pegá-lo de surpresa. Essa situação, na cotidianidade, poderia ser condenada como uma ação imoral, contudo, a partir do momento em que o jogo aceita essa transgressão, isso passa a ser regra. Assim, ao ser insubmisso a definições exatas ou termos lógicos, Huizinga (2000, p. 24) propõe a descrever as principais características do jogo:

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida quotidiana'.

O autor coloca em dúvida a ideia de seriedade intrínseca ao jogo, uma vez que, mesmo podendo ter um aspecto sério, com frequência leva os jogadores ao riso. A noção de jogo está associada, em alguns idiomas, ao divertimento e ao humor, o que determina a separação entre jogo e trabalho, sendo este último mais associado à ideia de seriedade. No entanto, Huizinga (2000) reconhece que, em alguns jogos, principalmente os que possuem uma conexão com o sagrado (religiões, por exemplo), a seriedade é incluída como uma característica fundamental.

Huizinga (2000) ainda identifica uma aproximação entre a noção de jogo e de ritual por meio da compreensão do sagrado⁵⁸, percebendo que suas estruturas se entrecruzam e, muitas vezes, se confluem como sendo uma só coisa. O sagrado está presente dentro do jogo assim como é possível perceber as características de jogo dentro dos ritos sagrados. Essa mesma relação de proximidade se estabelece em relação ao jogo e à guerra (competição, combate).

O mesmo não acontece com a noção de lúdico⁵⁹. Embora o jogo possa conter o lúdico, não é um conceito suficiente para suportar o seu sentido. São conceitos próximos, porém possuem suas autonomias. Para Huizinga (2000), “[...] a essência do lúdico está contida na frase ‘há alguma coisa em jogo’” no sentido de se alcançar um êxito, uma vez que “[...] a essência do espírito lúdico é ousar, correr riscos, suportar a incerteza e a tensão. A tensão aumenta a importância do jogo, e esta intensificação permite ao jogador esquecer que está apenas jogando” (HUIZINGA, 2000, p. 39).

É nesse ponto que Huizinga (2000) denuncia uma mudança no comportamento social do final do século XIX, início da modernidade, quando uma sistematização e regulamentação dos jogos passam a crescer em detrimento às características lúdicas da prática. Tal desequilíbrio pode ser percebido facilmente na prática do esporte, na diferença em que se estabelece entre os jogadores profissionais e os amadores, na qual os primeiros são mais virtuosos, porém não veem o jogo mais como jogo, enquanto os segundos, tidos como inferiores, mantêm o espírito lúdico vivo no ato de jogar.

⁵⁸ Peter Brook (1999) oferece uma possibilidade de compreensão sobre o sagrado, que tanto se aplica ao jogo, de forma ampla, quanto ao que tange a prática cênica. Para o encenador, o sagrado é uma instância que não tem forma, trata-se de um invisível que não precisa ser visível. Fruto de uma representação, “[...] o sagrado é uma transformação qualitativa do que originalmente não era sagrado. O teatro baseia-se em relações entre seres humanos que, por serem humanos, não são sagrados por definição. A vida de um ser humano é o visível através do qual o invisível pode aparecer” (BROOK, 1999, p. 50). No que se relaciona ao teatro sagrado, para o autor, “[...] implica a existência de algo mais, abaixo, em volta e acima, uma outra zona ainda mais invisível, ainda mais distante das formas que conseguimos identificar ou registrar, e que contém fontes de energia extremamente poderosas. Nesses campos de energia quase desconhecidos existem impulsos que nos guiam para a ‘qualidade’. Todos os impulsos humanos direcionados para o que chamamos, de modo impreciso e canhestro, de ‘qualidade’ provêm de uma fonte cuja verdadeira natureza é totalmente desconhecida, mas que somos perfeitamente capazes de reconhecer quando se manifesta em nós ou nos outros. Ela não se comunica por sons ou ruídos, mas através do silêncio. É o que chamamos — já que temos que usar palavras — de ‘sagrado’” (BROOK, 1999, p. 50).

⁵⁹ O conceito de lúdico é polissêmico e em qualquer tentativa de descrevê-lo baterá em uma estruturação que não comporta sua dimensão. No entanto, acompanho o raciocínio de Freinet (1998) ao entender que as “práticas lúdicas fundamentais” não se tratam de exercícios específicos de alguma atividade, uma vez que qualquer atividade pode ser corrompida na sua essência, dependendo do uso que se faz dela. Assim, a dimensão lúdica se trata, para ele, de “[...] um estado de bem-estar que é a exacerbação de nossa necessidade de viver, de subir e de perdurar ao longo do tempo. Atinge a zona superior do nosso ser e só pode ser comparada à impressão que temos por uns instantes de participar de uma ordem superior cuja potência sobre-humana nos ilumina” (FREINET, 1998, p. 304).

O espírito lúdico do profissional não é mais o espírito lúdico, pois lhe falta a espontaneidade, a despreocupação. Isto afeta também os amadores, que começam a sofrer de um complexo de inferioridade. Uns e outros vão levando o esporte cada vez mais para longe da esfera lúdica propriamente dita, a ponto de transformá-lo numa coisa *sui generis*, que nem é jogo nem é seriedade. O esporte ocupa, na vida social moderna, um lugar que ao mesmo tempo acompanha o processo cultural e dele está separado, ao passo que nas civilizações arcaicas as grandes competições sempre fizeram parte das grandes festas, sendo indispensáveis para a saúde e a felicidade dos que nelas participavam. Esta ligação com o ritual foi completamente eliminada, o esporte se tomou profano, foi ‘dessacralizado’ sob todos os aspectos e deixou de possuir qualquer ligação orgânica com a estrutura da sociedade, sobretudo quando é de iniciativa governamental (HUIZINGA, 2000, p. 141).

Esse trecho, em que Huizinga (2000) fala sobre o distanciamento entre o esporte e a capacidade de jogo (espontaneidade e despreocupação), me faz pensar se essa situação de desgaste se assemelha, em certos aspectos, à minha prática cênica. Minha suspeita se dá porque percebo como o processo criativo se tornou *pesado*, no sentido de estar carregado de expectativas, cobranças e prazos que me fazem perder, muitas vezes, a essência lúdica e ritualística que a criação demanda. Isso porque entendo que esse ambiente despreocupado e espontâneo da essência do jogo constrói a possibilidade de experimentar despreziosamente as relações que despertam presenças. No entanto, para Huizinga (2000) essa perda do sagrado é característica da vida moderna, acompanhada pelo declínio do elemento lúdico na cultura, tendo como resultado que “[...] o autêntico jogo desapareceu da civilização atual, e mesmo onde ele parece ainda estar presente, trata-se de um falso jogo, de modo tal que torna cada vez mais difícil dizer onde acaba o jogo e começa o não-jogo” (HUIZINGA, 2000, p. 148).

O sociólogo Roger Caillois, em 1958, buscou retomar os conceitos defendidos por Huizinga duas décadas antes, problematizando-os e apresentando uma abordagem que inaugura uma nova fase dos estudos do jogo. Mesmo entendendo a importância fecunda desenvolvida pelo historiador para o reconhecimento da presença do jogo na sociedade, Caillois (1990) percebe a necessidade de problematizar alguns elementos da teoria de seu antecessor, propondo uma diferenciação por meio da descrição e da classificação dos jogos, para reconhecer a natureza diversa dessa noção.

O primeiro aspecto que Caillois propõe reformular na obra de Huizinga (2000) é sobre a relação do sagrado e do jogo. Para Caillois (1990), o jogo pressupõe uma maior influência da ficção e do divertimento, mesmo que o mistério e o simulacro sejam também uma forte tendência sua. Caso contrário, o autor acredita que, onde haja uma função sacramental, não há

jogo, mas uma instituição. Ou seja, ao reconhecer que a atividade sagrada demanda uma crença e a seriedade, acredita que se distancia a noção do jogo⁶⁰.

Apesar da característica fundamental de entretenimento, Huizinga (2000, p. 14) destaca que o jogo possui uma carga de tensão, principalmente quando se aborda a “[...] qualidade do jogador: sua força e tenacidade, sua habilidade e coragem e igualmente, suas capacidades espirituais, sua lealdade”. A relação entre tensão e solução, para o pesquisador, é o elemento característico que torna o jogo apaixonante. Essa tensão pode, também, ser compreendida a partir da reflexão desenvolvida por Caillois, por intermédio da associação de jogo à noção de risco. Ele diz que “[...] a avaliação dos recursos disponíveis e o cálculo das eventualidades previstas fazem-se de súbito acompanhar duma outra especulação, uma espécie de aposta que supõe uma comparação entre risco aceito e o resultado previsto” (CAILLOIS, 1990, p. 11). Em contraponto a esse pensamento, ambos os autores concordam que o jogo é uma atividade livre, na qual o jogador pode sempre escolher se permanece ou não nele. Além disso, o jogador pode aproveitar da liberdade possível dentro do rigor estabelecido pelas regras.

Para tanto, Caillois (1990) não vê possibilidade de existência de jogo em uma prática que não seja constantemente livre e voluntária, delimitada em espaço e tempo, incerta em seus resultados, improdutiva, regulamentada e/ou fictícia, tendo como característica fundamental a entrega espontânea do jogador. Além disso, o pesquisador propõe uma categorização⁶¹ dos jogos na qual estes são distinguidos por princípios originais (competição, sorte, simulacro ou vertigem), de forma que se reconheça a possibilidade de existência de jogos que não se encaixam nesses setores ou que se comportam simultaneamente em mais de uma categoria.

A prática teatral é por natureza um jogo em que os jogadores aceitam a convenção do evento cênico (em espaço e tempo delimitados e organizados para o olhar) de forma que reconhecemos algumas regras específicas e recorrentes dessa prática. Na perspectiva de

⁶⁰ Outro aspecto que causa conflito entre as teorias está na questão de Huizinga (2000) desassociar o jogo do interesse material, o que foi contraposto por Caillois (1990) sob o argumento de que esse postulado ignoraria a prática da aposta e da maioria dos jogos de azar (independente da questão moral envolvida nisso). Esse ponto de vista esbarra na diferenciação da noção de jogo para o trabalho ou para a produção de arte, uma vez que o principal elemento separador dessas práticas, para ambos os pesquisadores, está na sua impossibilidade de gerar riqueza ou valores. A partir do momento em que os jogadores passam a ter um valor como resultado, tornam-se trabalhadores.

⁶¹ São eles, em síntese: 1- Competição (*Ágon*): fundamentado por atividades competitivas. Nesse caso, vence o mais preparado, embora tenha interferência direta do meio; 2- Acaso (*Alea*): o jogador é passivo no resultado, não requerendo preparo prévio, já que é determinado pelo acaso, destino ou sorte; 3- Simulacro (*Mimicry*): adotam-se personagens que levam a aceitação temporária da subversão da realidade e das regras sociais; 4- Vertigem (*Ilinx*): busca-se romper com a estabilidade de percepção do corpo humano do cotidiano.

Caillois (1990), o teatro está principalmente contemplado dentro da categoria de simulacro (*mimicry*), na qual são adotados personagens fictícios que guiam o comportamento dos jogadores. Para o autor, o prazer desses jogos está no desejo de se passar por outra pessoa, de ludibriar o espectador, sem tentar fazer crer que é “a sério” (CAILLOIS, 1990, p. 41).

Ao verificar a ideia de Caillois (1990) a respeito do teatro, ainda que não seja conclusivo como um jogo de simulacro, é possível reconhecer que a perspectiva do autor seja um reflexo do contexto teatral francês da década de 1950, uma vez que reconhece o fazer cênico pelos postulados da representação cênica, que são, em sua grande maioria, baseados na construção de um personagem e na reprodução do texto dramático. Para tal condição, compreende-se que o pesquisador enxergue que no jogo de *mimicry*, do qual o teatro é parte, se verifica a recorrência de apenas uma regra: “[...] para o ator consiste em fascinar o espectador, evitando que um erro o conduza à recusa da ilusão” (CAILLOIS, 1990, p. 43).

No entanto, a prática teatral, vista de forma mais ampla na contemporaneidade, não consegue mais ser comportada apenas dentro da categoria do simulacro (embora também não a abandone), especialmente pela explosão das estruturas da construção cênica que não a condiciona mais apenas à necessidade de manter a ilusão na cena, nem mesmo à ideia de ludibriar o espectador. Ainda que se mantenha um pacto entre ator e espectador em compreender as ações com um jogo cênico, preponderantemente ao longo do século XX, abriu-se um lastro de possibilidades de conceber a cena, alternando inclusive na afirmação e no questionamento da própria ilusão cênica.

Além disso, a concepção do personagem que representa a realidade – apresentada por Caillois (1990) – é ampliada em algumas práticas teatrais contemporâneas, quando se abre mão de uma simulação do real, para valorizar a experiência do corpo real em cena, como ocorreu em Artaud e por exemplo. Um dos motivos possíveis para o interesse em um corpo em cena está na busca de reencontrar o sagrado em cena, diante da vontade de despertar uma presença cênica. Para tal possibilidade, percebo que essas reflexões cênicas caminham (ou procura caminhar), se observarmos pela perspectiva do jogo, para uma maior influência da vertigem (*ilinx*) na prática cênica.

Na prática do jogo de vertigem, o jogador se coloca diante da liberdade de quebrar limites, romper com a realidade, e até mesmo perder o controle de si e da situação em que se encontra. Para Caillois (1990), na vertigem trata-se de colocar o jogador em um “atordoamento” orgânico e psíquico, que pode ser causado pela condição que o jogo propõe

(como no ato de rodar em volta do próprio eixo corporal) ou por meio de ingestão de substâncias alucinógenas, como se propõem alguns rituais.

Para tanto, a princípio, parece inconcebível a união entre as categorias de simulacro e de vertigem. Contudo, essa junção, por mais paradoxal que possa parecer, está presente nas práticas de jogo de diversas culturas, principalmente nas que possuem uma ligação mais próxima com a prática de manifestações sagradas. Nesse mesmo caminho, como retomarei mais à frente com a poética de Alexandre del Perugia, é possível perceber que muitas das práticas teatrais contemporâneas permitem essa confluência.

Outra contribuição de Caillois (1990) para a reflexão sobre o jogador e suas estruturas de análise do jogo foi o conflito que ele percebeu nas noções, nomeadas por ele, de *paidia* e *ludus*. Por um lado, o *ludus*, que representa a necessidade irrevogável das regras e do rigor do jogador em cumpri-las para que o jogo se mantenha; por outro lado, a *paidia* é o desejo pela liberdade, pelo repouso e pela distração. Vale lembrar que, neste caso, ao falar de *ludus* e *paidia* não se trata de categorias, mas de maneiras de jogar.

O termo *paidia* pode ser reconhecido pela reação espontânea do jogo, quando o jogador age em resposta com seu efeito mais instintivo. Seu caráter improvisacional e desregrado torna essa noção mais próxima da perda do controle da situação. Já em *ludus*, busca-se a alegria e o fascínio de “[...] uma necessidade crescente de subordinar-se a regras convencionais, imperiosas e incômodas, de cada vez mais a contrariar criando-lhe incessantes obstáculos com o propósito de lhe dificultar a consecução do objetivo desejado” (CAILLOIS, 1990, p. 33). O *ludus* está associado à persistência, ao gosto pela dificuldade gratuita, à habilidade e ao desejo próprio de superar os próprios limites.

O desejo de manter essas duas forças em vigor é o que torna o jogo tão atrativo para o jogador e o que mais o aproxima da reflexão de sua realidade no meio social. Mediante à manutenção e respeito a essas duas pulsões é possível tornar o jogo divertido e, ao mesmo tempo, comprometido. Segundo Caillois (1990), a cultura do jogo sofre constantemente uma maior valorização do *ludus* nas práticas do jogo, em detrimento da improvisação e do instinto da *paidia*. Nesse ponto, há uma reafirmação de uma tendência moderna percebida por Huizinga (2000), de perda da espontaneidade na medida em que as regras se tornam mais rígidas e os jogadores mais profissionais.

O jogo acontece plenamente quando comporta em sua estrutura tanto as regras (*ludus*), quanto a liberdade (*paidia*). As regras, sendo claras ao jogador, servem como um

delineamento do jogo, oferecendo a garantia da justa sobrevivência e superação de obstáculos a quem joga. No momento em que o jogador desrespeita as regras, não há jogo. Esse amparo das regras oferece também um contorno ao jogo que permite ao jogador viver a liberdade dentro de seus limites estabelecidos. Sem perseverar na liberdade, o jogo se torna enrijecido, perde sua função e se aproxima de um trabalho. O prazer, a felicidade e o lúdico encontram-se na manutenção desses dois elementos, que são interdependentes, colocando o jogo em ameaça sempre que um desses elementos se sobrepõe ao outro. Nessa experiência de equilíbrio tênue exigido pelo jogo, se encontra a possibilidade de experimentar relações que os levem à presença cênica. A prática do jogo leva o jogador a conviver plenamente entre as regras e a liberdade, entre a técnica e o sagrado. É nessa interdependência (não oposição) que acontecem as relações entre corpos, a presença cênica.

A *mimicry*, comumente associada como a prática teatral, pelo menos em referência ao contexto de Caillois (1990), está mais próxima da pulsão do *ludus*, das regras e convenções, enquanto a *paidia* pode ser facilmente preponderante nas práticas de jogo da *ilinx*, nas quais a vertigem permite o descontrole. No entanto, há práticas de jogos que se sustentam nessas categorias e conseguem comportar pulsões distintas, como o caso das imitações infantis (exemplo de *mimicry* rica em *paidia*) e das acrobacias (exemplo de *ilinx* no qual o *ludus* se torna fundamental).

Embora pareçam bastante distantes como categorias de jogo, a *mimicry* e a *ilinx* podem estar combinadas em algumas práticas, o que para Caillois (1990) se torna, entre todas as possíveis combinações de categorias, a que pode provocar no jogo uma perda total do controle.

[...] na simulação verifica-se uma espécie de desdobramento da consciência do actor entre a sua própria pessoa e o papel que desempenha. Na vertigem, pelo contrário, há pânico e desordem, para não dizer até eclipse total da consciência. Mas está criada uma situação fatal pelo facto de a simulação ser, por si mesma, geradora de vertigem e o desdobramento ser fonte de pânico. Fingir que se é um outro aliena e extasia. Usar uma máscara embriaga e liberta. De maneira que, neste perigoso domínio onde a percepção vacila, a combinação da máscara e do transe é de todas a mais temível (CAILLOIS, 1990, p. 97).

A prática teatral esteve imersa nessas duas polaridades, principalmente em sua origem, quando se buscava o valor ritualístico e sagrado do fazer cênico, como meio de acessar em cena a transcendência, o contato com o divino, como são relatados nos atos dionisíacos, na

gênese do teatro ocidental⁶². Ainda que o desregramento dos ritos dionisiacos, que se aproximariam de uma característica do *ilinx*, tenham sido sucedidos pelo culto às regras competitivas que aproximaram o ato teatral de um simulacro, reconhece-se vestígios⁶³ de uma nascente dionisiaca.

O processo de desenvolvimento da civilização tem contribuído para a perda dessa confluência entre a vertigem e o simulacro, ocupando espaços cada vez mais reduzidos na sociedade (CAILLOIS, 1990). Uma vez que podem ser vistas como categorias opostas para a compreensão do jogo, perde-se a oportunidade de oscilação entre suas características como meio de manter vivo o caráter lúdico e sagrado do jogo. Por outro lado, à medida que essas aproximações vão se tornando rarefeitas, principalmente no que tange à aceitação temporária da perda do controle na prática do jogo, encontramos exemplos de práticas que buscam retornar a essas relações, como se pode perceber nas poéticas teatrais de Artaud, Grotowski e Barba, por exemplo.

De tal modo que a união entre essas duas categorias, para Caillois (1990), pode inclusive parecer mais interessante, em se tratando de autoridade, valor e intensidade, do que a própria noção de realidade, levando os jogadores a buscarem imergir nessas práticas. Assim, o autor entende que “[...] a simbiose da simulação e da vertigem é tão poderosa, tão irremediável que se insere naturalmente na esfera do sagrado e fornece provavelmente um dos principais impulsos para a mistura de terror e fascínio que define esse nível do sagrado” (CAILLOIS, 1990, p. 97).

Assim, a ideia de jogo como uma atividade essencialmente livre é passível de alteração. Mesmo que a princípio se espere que o jogador tenha a liberdade de entrar e sair,

⁶² Sobre a gênese do teatro ocidental, Huizinga (2000) considera que “[...] é evidente que tanto a tragédia como a comédia tiveram origem no jogo. A comédia ática deriva do komos licencioso das festividades dionisiacas. Foi só numa fase posterior que ela se transformou num exercício conscientemente literário, e mesmo nessa fase, na época de Aristófanes, conserva numerosos vestígios de seu passado dionisiaco. [...] Do mesmo modo, também a tragédia não é em sua origem uma reprodução voluntariamente literária do destino humano. Originalmente era uma coisa muito distante da literatura destinada ao palco, era um jogo sagrado ou um ritual lúdico. Mas, com a passagem do tempo, a ‘representação’ dos temas míticos tornou-se uma interpretação teatral, com mímica e diálogos, de uma série de acontecimentos que constituem uma estória com enredo” (HUIZINGA, 2000, p. 105).

⁶³ De acordo com Huizinga (2000, p.105), pode-se notar como vestígios das festas dionisiacas na prática teatral antiga que, “[...] no decorrer do cortejo do coro chamado parabase, o coro divide-se em filas e movimenta-se para trás e para a frente, volta-se para o público e aponta as vítimas, com frases de escárnio. O vestuário fálico dos atores assim como as máscaras animais com que os elementos do coro se disfarçam são vestígios de uma remota antiguidade. Não é apenas por capricho que Aristófanes usa as vespas, os pássaros e as rãs como tema de suas comédias; o fundamento dessa escolha é toda a tradição da personificação teriomórfica. Com suas censuras públicas, com a troça mordente que utilizam, as ‘velhas comédias’ pertencem inteiramente ao domínio daquelas canções antifonais, ultrajantes provocadoras, mas sempre festivas, a que antes fizemos referência”.

ao seu tempo, o jogo oferece armadilhas que o impedem de exercer sua livre escolha. Se em um jogo houver, por exemplo, esse risco, que torna a sua prática apaixonante e um interesse material, como o status social, ele pode assumir uma estrutura viciosa que o impede de abandonar o jogo. E não é por essas situações que a atividade deixa de ser jogo.

Nos escritos de Huizinga (2000), em sua teoria do jogo, é possível perceber sua reflexão no que tange às mudanças de paradigmas da sociedade. Sua percepção sobre as transformações sociais do início da modernidade, que tiveram consequências no aumento da regulamentação dos jogos em busca de uma profissionalização de suas práticas, resultou em uma perda sistemática da ludicidade, do desejo pelo risco e da influência do sagrado no jogo.

Diante disso, seria possível uma reflexão entre as caracterizações apresentadas por Caillois (1990) pela tensão entre *ludus* e *paidia*: enquanto o *ludus* representa um desejo de racionalização pelas regras, pela consciência do controle dos limites do jogo, a *paidia* convida ao transbordamento da liberdade, dos prazeres corporais. Ambos os pilares estão presentes em quaisquer práticas do jogo, oscilando em menor e maior grau. Na medida em que o jogo caminha para um contorno pautado pelas regras, no qual o jogador tende a tornar-se mais virtuoso e racional, diminuem-se suas capacidades de viver o risco, o sagrado, ou os efeitos de sua corporeidade.

O percurso que noto nas descrições de algumas poéticas teatrais ao longo do século XX (como em Copeau e Dullin) está justamente em direção de uma retomada da prática do jogo como elemento fundamental para o trabalho do ator, jogador por natureza, em uma direção contrária ao automatismo cotidiano moderno que tende a afastá-lo da zona de risco, isolando-o em uma estrutura de controle e precisão e previsibilidade do ato cênico. Ainda que o ofício do ator tenha ganhado espaço de estudo em busca de uma profissionalização, a pedagogia do ator (representada por Stanislavski, Grotowski e Artaud, por exemplo) caminhou para uma retomada do teatro como um jogo próximo ao lúdico e ao sagrado, buscando como consequência uma relação de proximidade entre os participantes.

Na fronteira entre a vertigem e o simulacro é que se expande a abertura entre o *ludus* e a *paidia*, na prática teatral. Ao reconhecer a função do regramento, de comum acordo para o evento espetacular, o *ludus* apresenta-se como essencial para a realização da cena. No entanto, quando esses limites da regra são submetidos à vertigem, amplia suas dimensões para a possibilidade de expansão do caráter libertário que promove a *paidia*, fazendo com que os jogadores se lancem em uma zona de risco e de integridade psicofísica. É essa sensação que

causa, para Caillois (1990), uma fascinação tanto em quem vive essas sensações, quanto em que é tocado por essa relação como observador e testemunha.

Huizinga (2000) alerta em sua obra para essa tendência da sociedade moderna: de fortalecimento do *ludus* em detrimento do enrijecimento da *paidia*. Uma movimentação que se naturalizou como causa e consequência do processo de profissionalização dos ofícios humanos, em benefício de um progresso da industrialização global. Quando penso em um jogo direcionado para a descotidianização do meu trabalho de ator, estou em busca de uma prática que me leve a equilibrar as estruturas de *ludus* e *paidia*, para que possa viver o risco de jogar, experienciando as múltiplas sensações corporais possíveis no exercício da liberdade do jogo.

É nesse caminho que apresento meu interesse em pesquisar o jogo como meio de exercitar uma presença cênica que se estabelece na relação ator-espectador. Assim, busco perceber que o exercício ativo e continuado do jogo na prática artística intensifica sensações, percepções e/ou os sentidos de modo a criar uma articulação intensa entre o engajamento integral e psicofísico do ator no processo criativo e no resultado em cena. Para tanto, essa noção de fronteira expandida se alastra para além do processo criativo. Nesse aspecto, o ator deixa de ser apenas um intérprete e passa a ser também um jogador em um espaço e tempo organizados para a efemeridade e imprevisibilidade, que são as naturezas constituintes do jogo.

4.2 A PRESENÇA ENTRE-DOIS EM ALEXANDRE DEL PERUGIA

Para apresentar uma perspectiva contemporânea de um artista cuja pedagogia ainda está em desenvolvimento, acerca da proximidade do jogo com a noção de presença cênica na relação ator-espectador, retomo uma experiência prática que vivenciei com o artista francês Alexandre del Perugia, em 2009. Na oficina intitulada “*O jogador: a presença do intérprete e o espaço do palco*”⁶⁴, durante o *Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM)* em Belo

⁶⁴ A proposta desta oficina é “[...] oferecer instrumentos para que o ator possa se colocar em ‘estado de corpo’ para atuar. Como a imobilidade do movimento pode levar a uma atividade intensa do ator-jogador e levá-lo a uma partilha com o espectador. A oficina parte de exercícios lúdicos ou de sensações corporais para fazer proposições criadoras. Aprender a encontrar a liberdade na dificuldade. Como acompanhar o jogador e ajudá-lo a encontrar sua própria escrita para uma melhor interpretação. Trata-se de partir de uma situação ou de uma proposição do jogo e encontrar a precisão do intérprete. Buscar a singularidade do intérprete para tocar o universal dos espectadores” (Disponível em: <<http://ecum.wordpress.com/category/oficinas/>>. Acesso em: 19 out. 2009).

Horizonte, Minas Gerais (MG), ele desenvolveu uma síntese de sua metodologia de preparação de atores, por meio de jogos, amparado pelos estudos da *biomecânica do movimento*⁶⁵ e de técnicas circenses. O artista reúne um vocabulário particular que coloca seus atores-alunos diante de constante instabilidade e os leva a experimentar sensações diversas, ajudando-os a compreender seus estados corporais.

No embasamento de seu trabalho, del Perugia utiliza como referência o conceito de jogo desenvolvido por Roger Caillois, principalmente no que tange à proximidade dos jogos de simulacro e de vertigem, associados aos ritos de passagens, como categorias presentes na prática teatral. Com o propósito de tirar os jogadores de uma possível estabilidade corpórea, del Perugia utiliza jogos que causam uma sensação de vertigem, forçando-os a buscar novamente sua estabilidade. Tal necessidade demanda no jogador a reorganização da dinâmica corpórea de busca pelo *equilíbrio*, o que ativa o corpo, trazendo a impressão da vivacidade, de estar presente naquele tempo-espaço.

Alexandre coloca a vertigem ao serviço do simulacro para incentivar seus alunos a trocarem seus corpos prisioneiros de formas apreendidas, por outro, que os tornam livres. A acrobacia não é somente uma preparação física destinada a realizar proezas corporais no palco. Ela desperta a agilidade do corpo e do espírito no espaço cênico. Os jogos de vertigem, que Alexandre prefere chamar de Jogos Icarianos, servem ao indivíduo em formação que é, por excelência, o ator (GAMBRELLE, 2003, p. 43)⁶⁶.

Outrossim, del Perugia apresenta uma visão sobre o ato de jogar que remete à infância: “[...] o jogo, para mim, é como encontrar sua infância” (DEL PERUGIA, 2000 apud PORTEIRO, 2006, p. 248)⁶⁷. Em seu plano de trabalho propõe frequentemente que o jogador busque revisitar as pulsões infantis que o leva a uma necessidade despreziosa de praticar o

⁶⁵ Biomecânica do Movimento é o estudo estrutural e funcional dos sistemas biológicos utilizando métodos da física mecânica para pensar um movimento orgânico e ágil (HALL, 1993). Embora del Perugia tenha contato com os estudos de Meyerhold (1992), cuja metodologia também é contemplada pelo nome de “biomecânica”, a abordagem do conhecimento se diferencia em sua constituição por estar direcionada à criação artística. Para Meyerhold (1992), sua biomecânica destina-se a levar o ator, por meio do estudo da mecânica corporal e da precisão, a desenvolver seus meios expressivos para a criação.

⁶⁶ No original em francês: “Alexandre met l’ilinx au service du masque pour inciter ses élèves à troquer leur corps prisonnier de formes apprises, contre un autre, qui les rend libres. L’acrobatie n’est plus seulement une préparation physique destinée à réaliser des prouesses corporelles sur un plateau. Elle réveille l’agilité du corps et de l’esprit dans l’espace scénique. Les jeux de vertige, qu’Alexandre préfère appeler jeux icariens, servent l’individu en formation qu’est le comédien par excellence” (GAMBRELLE, 2003, p. 43).

⁶⁷ No original em francês: “[...] le jeu, pour moi, c’est comme retrouver son enfance” (DEL PERUGIA, 2000 apud PORTEIRO, 2006, p. 248).

jogo, livre de um julgamento e em busca do prazer. Porteiro (2006, p. 248)⁶⁸ reconhece essa necessidade ainda mais evidente ao afirmar que “[...] podemos deduzir, por isso que, para ele [del Perugia], nos adultos, o verdadeiro jogo acontece a partir do momento em que cada indivíduo é capaz de transcender o que o impede de acessar este comportamento livre e pleno que sente a criança”. O fato de essa proposição procurar a liberdade dos jogadores, contudo, não exclui da prática a implicação de regras, ainda que fortaleça o caráter imprevisível e metafórico (entre a ficção e a realidade), além do engajamento do jogador que se dispõe ao jogo.

Nos jogos de vertigem investigados por del Perugia, propõem-se atividades que causam a sensação de vertigem corporal, que podem ser simples como o ato de girar sobre o próprio eixo, perdendo o controle parcial da estabilidade corporal, até jogos mais elaborados. Em um desses jogos, o pesquisador pede que os jogadores se reúnam em duplas, sendo que um deles permanece deitado e o outro executa uma massagem nos pés, direcionado para sensibilizar os pontos de apoio dos pés. Essa massagem pode durar até vinte minutos em cada pé e, em seguida, um grupo de pessoas coloca o jogador, que estava deitado, na posição vertical. Sob a vigilância do seu parceiro de jogo, o jogador que estava deitado busca reestabelecer a sua estabilidade ao ficar em pé, percebendo o que acontece com o corpo, enquanto fixa sua visão em um ponto da sala. A partir de então, abre-se a possibilidade de o jogador se movimentar e estabelecer contato/relação com os outros jogadores que estão na mesma situação.

Como não há uma orientação para o que deveria ser feito no momento em que os jogadores são dispostos de pé e na progressão para a interação com os outros jogadores, a proposição abriu um lastro de possibilidades e de incertezas nos participantes. Experimentando uma sensação de equilíbrio precário e de uma imprecisão do que poderia fazer, os jogadores foram lançados em uma zona de suspensão por movimentos involuntários e ações psicofísicas extracotidianas.

Quando experimentei tal exercício, percebi uma perda momentânea de referência da base dos meus pés sobre o chão, e perdi a certeza de que poderia ficar naquela posição, ereto. Embora estivesse plenamente consciente, sentia um formigamento nos pés que me tirava do

⁶⁸ No original em francês: “On pourrait en déduire par conséquent que, pour lui, chez l’adulte, le vrai Jeu jaillit à partir du moment où chaque individu est capable de transcender ce qui l’empêche d’accéder à ce comportement libre et plein qu’éprouve l’enfant” (PORTEIRO, 2006, p. 248).

controle dos pontos de apoio. Pode-se imaginar que tal sensação causaria uma tensão extracotidiana no corpo para encontrar novos mecanismos de estabilidade, mas a minha sensação foi exatamente contrária: mesmo identificando a dificuldade do corpo em encontrar a estabilidade, percebi que diversas musculaturas e articulações do tronco se encontraram em um relaxamento particular. Tal relaxamento me fez liberar algumas tensões cotidianas desencadeando, por exemplo, uma necessidade incontrolável de chorar, o que se estendeu durante todo aquele dia de trabalho.

No momento em que se abria a possibilidade de interação, a perda momentânea da estabilidade corporal, somada à falta proposital de um direcionamento (sentido) para um jogo dramático, fez com que as interações acontecessem de forma discreta, valorizando os pequenos toques, olhares e relações que se sustentavam por uma fração de minuto. O único enunciado que foi dado sobre o final do exercício era que os jogadores deveriam caminhar até a extremidade da sala antes de finalizar, somente deixando o estado corporal passar quando tocasse na parede da sala.

Para tanto, o pesquisador desenvolveu um processo de instrumentalização dos alunos-atores, por meio de atividades técnicas para que absorvessem alguns conceitos fundamentais de sua metodologia para a defesa de seu ponto de vista da prática desses jogos. O primeiro elemento que ele trabalha constantemente com os jogadores é a importância da intenção para executar um movimento. De acordo com Porteiro (2006), não basta que o jogador execute um movimento proposto pelo jogo (como no ato de pular “amarelinha”), del Perugia defende que é preciso direcionar uma intenção clara antes e durante a execução de um movimento para que o corpo se organize para executar uma determinada ação, uma vez que “[...] o importante, não é o movimento em si, mas o que queremos dizer no interior do movimento” (DEL PERUGIA, 2001 apud PORTEIRO, 2006, p. 258)⁶⁹.

Em um dos jogos que ele utiliza para tornar clara a necessidade dessa intenção, propõe que os jogadores passem por debaixo de uma corda, que é manipulada por dois outros colegas (fazendo movimento circulares como no jogo de “pular corda”), sem tocá-la. Depois ele propõe que a ação seja executada em duplas e é quando sentimos a dificuldade de cumprir a atividade proposta. Nesse momento, del Perugia explica que o problema não é o entendimento do tempo-rítmico, mas sim um problema de intenção, uma vez que projetamos

⁶⁹ Do original em francês: “L’important, ce n’est pas le mouvement en soi, mais ce qu’on veut dire à l’intérieur du mouvement” (DEL PERUGIA, 2001 apud PORTEIRO, 2006, p. 258).

a intenção para passar pela corda, quando deveríamos projetar para o ponto de chegada, e desse modo nos tornaríamos mais capazes de executar a ação. Para ele, “[...] se você envolver a intencionalidade do lançamento, o processo de início do movimento do corpo acontece naturalmente” (DEL PERUGIA, 2001 apud PORTEIRO, 2006, p. 270)⁷⁰. Para a compreensão dessa possibilidade, ele propôs, então, que cantássemos uma cantiga de roda (cujo tempo-rítmico fosse constante), e então finalmente assimilávamos a intenção de caminhar em uma determinada pulsação e atravessar a corda, sem grandes esforços.

Com o exercício, del Perugia buscava evidenciar que o movimento pelo movimento perdia sua importância se não estivesse associado a um processo de intencionalidade (PORTEIRO, 2006). Nesse aspecto, um gesto intencional se aproxima, na perspectiva de um preenchimento psicofísico materializado, a uma ação mobilizadora que se estabelece no jogador, mas que é determinada também por suas relações contextuais.

Em outro momento, pedi sua ajuda para executar um movimento de capoeira que tinha dificuldade. O movimento, chamado comumente de *macaquinho*, trata-se de um salto no qual o jogador se posiciona de cócoras e direciona o corpo para trás, fazendo com que as pernas passem sobre a cabeça e o corpo e caia novamente na posição de cócoras. Após ver minha tentativa frustrada, del Perugia me orientou que utilizasse a intenção para preencher o movimento, direcionando o olhar para um giro que ampliasse o movimento. Com esse conhecimento aplicado à técnica, o movimento aconteceu com mais naturalidade e sem muito esforço.

Para isso, del Perugia faz um apelo à necessidade de o jogador aprender a escutar a si mesmo, conhecer seus próprios movimentos e sensações. De acordo com o artista, se colocar intimamente no jogo “[...] está mais próximo do *savoir-être* [saber-ser] que do *savoir-faire* [saber-fazer]” (DEL PERUGIA, 2001 apud PORTEIRO, 2006, p. 291)⁷¹. Nesse mesmo sentido, busca-se valorizar que, na prática do jogo, o processo (como se faz uma ação) se torne mais relevante do que seu produto (o que se faz). Em uma de suas proposições para elucidar a importância da escuta de si, o artista distribuiu cadeiras pelo espaço de jogo e posiciona os espectadores de forma frontal ao espaço. Ele convida cada jogador a experimentar as sensações de cada cadeira, em relação ao espaço e aos espectadores. Para del

⁷⁰ Do original em francês: “[...] si tu t’engages dans l’intentionnalité du lancer, le processus de mise en action de tout le corps se fait naturellement” (DEL PERUGIA, 2001 apud PORTEIRO, 2006, p. 270).

⁷¹ Do original em francês: “[...] plus proche du côté du *savoir-être* que du *savoir-faire*” (DEL PERUGIA, 2001 apud PORTEIRO, 2006, p. 291).

Perugia, é fundamental que o ator-jogador compreenda as sensações que cada espaço lhe oferece para executar uma ação.

Quando fui experimentar esse exercício, o artista me direcionou para sentar em algumas cadeiras do espaço, observando tanto o ambiente quanto os espectadores. Depois ele me questionou se eu percebia alguma diferença entre as cadeiras. Eu percebi que, em determinado lugar, estava mais exposto aos olhares dos espectadores, me causando constrangimento e, em outro, mais ao fundo, sentia-me superior a todo o espaço, tendo o controle da visão de todas as cadeiras e espectadores. Por fim, ele me perguntou qual a cadeira que eu escolheria como sensação mais prazerosa e eu escolhi a que estava mais próxima dos espectadores, por uma sensação de risco, de enfrentamento. Notei com isso que cada jogador desenvolvia uma sensação específica e concreta nos diferentes espaços.

Dessa maneira, segundo Porteiro (2006), o artista reconhece a importância dada à visão para o desenvolvimento do jogo, assim como no processo de intencionalidade. Todavia, del Perugia direciona o trabalho de instrumentalização do jogador, privando-o, em alguns momentos pontuais, da visão, para que perceba a possibilidade de ativar outros sentidos corporais para o desempenho da ação, e assim não traga para a visão uma responsabilidade exagerada, mesmo que preponderante. Durante os jogos de vertigem, em que o jogador busca investigar suas próprias sensações, del Perugia incentiva que os participantes estejam com a visão e com os outros sentidos igualmente atentos.

Para o ato de visualização, ele diferencia a possibilidade de um olhar preciso, focado, e de um olhar periférico, no qual o primeiro está atento a um ponto específico, concentrado, e o segundo está atento ao todo, num sentindo ampliado. Em uma atividade ele mostra a diferença e importância das duas formas de visualização: inicialmente um jogador lança uma bola de tênis em direção a outro jogador, que deve, por sua vez, segurar a bola. Nesse momento, o jogador deve direcionar o olhar para a bola, para controlar seu movimento. Em um segundo momento, são dois jogadores que lançam a bola, posicionados em lugares diferentes da sala, obrigando o jogador que tem a missão de segurar as bolas a utilizar a concentração ampliada da visão periférica para o espaço de jogo.

Além disso, del Perugia utiliza essas atividades para lembrar a importância de o jogador saber utilizar os estados corporais passivos e ativos durante o jogo: ele propõe que o jogador entenda a necessidade de um nível de relaxamento em uma ação para executá-la livre de tensões desnecessárias. Na prática, ele apresentou duas atividades para esse conhecimento.

A primeira, com uma baqueta japonesa um jogador a posiciona na altura do peito, em horizontal, segurando com uma mão, até abri-la e deixar que a baqueta caia no chão (sem fazer um esforço para acelerar sua velocidade). Outro jogador deve manter-se atento para conseguir recuperar a baqueta com uma mão antes que ela caia no chão. Del Perugia lembra que é necessário um nível de atenção durante todo o momento (quando está imóvel, quando percebe a queda e quando age para segurar a baqueta) e que, quando atingimos essa atenção, somos capazes de visualizar a queda da baqueta como se estivesse em “câmera lenta”. Na segunda atividade, del Perugia solicita que o jogador se deite no chão, com a barriga para cima. Outro jogador, em pé, posiciona-se na altura da cabeça do colega, segurando uma bola de tênis da mesma forma que segurava a baqueta. Porém, quando a bola cair irá atingir o rosto do jogador deitado. Para que isso não aconteça, ele convida o jogador deitado a visualizar a bola caindo em “câmera-lenta” e se desviar da bola, utilizando-se apenas das tensões necessárias para isso.

Esses exemplos praticados por del Perugia chamam a atenção para a capacidade desenvolvida pelo jogador em utilizar seu autocontrole psicofísico para agir e reagir às possibilidades do jogo com precisão, tensionando as musculaturas necessárias para a ação, ao passo que se mantenha em um nível de relaxamento de outras musculaturas, permitindo a fluidez do movimento e o gasto energético eficaz. Essa capacidade se soma ao conhecimento do próprio corpo, como elemento essencial para se jogar plenamente e experienciar a presença cênica.

Porteiro (2006) ainda identifica, como um elemento transversal à pesquisa de del Perugia, a atitude passiva-ativa do jogador. Ao mesmo tempo em que uma parte de mim está passiva (sem fazer nada) outra parte está ativa (agindo). Segundo o autor, o jogador desenvolve seu estado de atenção, ainda na prévia da ação, colocando-se em um nível de permeabilidade psicofísica, em que se deixa ser atravessado passivamente por tudo que o rodeia, ao passo que se torna capaz de decidir quais elementos, disponíveis a ele, utilizará para agir.

4.2.1 Ponto zero: o espaço entre-dois

Diante de sua busca de instrumentalização do jogador para uma investigação das próprias sensações, del Perugia se aproxima da noção de presença cênica. Segundo Porteiro

(2006), a presença pensada por del Perugia, que está intimamente ligada à capacidade de pré-visão e visão do jogador, pode ser percebida por meio do estudo do ponto zero. O ponto zero (termo que ele recuperou dos estudos da biomecânica do movimento) pode ser percebido como o espaço entre-dois, como o espaço entre o momento em que capto e o momento em que ajo, ou entre o final de uma ação e o início de outra, ou até mesmo o espaço entre duas pessoas.

O ponto zero estudado pelo artista se baseia nas diferentes fases de um movimento no qual existe um momento único, em que um corpo está em *equilíbrio*⁷², estável e em suspensão, exercendo força zero em todas as dimensões de seu corpo (e por isso o nome hipotético ponto zero). O artista alerta, porém, que o ponto zero não existe verdadeiramente, porque está em mudança a todo o instante – assim como o presente – o que nos permite considerar a “[...] sua natureza como instável, inacessível, por essência ao qual não podemos nunca verdadeiramente possuir, nem mesmo alcançar” (PORTEIRO, 2006, p. 364)⁷³.

Além disso, para del Perugia, estudar determinado ponto zero demanda uma situação específica, uma vez que para cada referência se pode encontrar um ponto zero próprio. Nesse aspecto, o artista defende, com base nos estudos teatrais, que a formação do ator-jogador contemple a consciência⁷⁴ e importância de uma posição de base para se iniciar qualquer ação – como o praticado por Decroux, Grotowski e Barba. Para Porteiro (2006), por depender sempre de uma referência a determinada situação, o estudo do ponto zero se distancia de um modelo exato a ser seguido, mas se aproxima de uma concretude que se joga, que se adapta e que leva o jogador a um caráter de incerteza e de vertigem.

Ainda de acordo com Porteiro (2006), o ponto zero pode ser caracterizado, também, como o momento de uma imobilidade exterior, com um dinamismo interno, de forma que haja um movimento de instabilidade, mesmo na estabilidade do corpo. Del Perugia entende que o

⁷² Entende-se por *equilíbrio*, termo oriundo dos estudos da física mecânica, quando aplicado ao corpo humano, como a capacidade de o indivíduo controlar a estabilidade do seu corpo sobre a terra (WIRHED, 1986). Para que isso aconteça, utiliza-se o que se chama de *força de estabilidade*, que consiste numa força de resistência a outras forças que levariam o corpo ao desequilíbrio.

⁷³ Do original em francês: “[...] ce point comme instable et insaisissable par essence, et qu’on ne pourra donc jamais véritablement ni le posséder ni l’atteindre” (PORTEIRO, 2006, p. 364).

⁷⁴ A pesquisa de del Perugia aborda, segundo Porteiro (2006), um entendimento particular da noção da tomada de consciência pelo jogador. Para ele, a ideia de se tornar consciente em jogo dialoga com um estado de suspensão em que o jogador é capaz de lançar, por um momento, um olhar ampliado (que assimile o todo) entre uma ação e outra, ajudando-o na tomada de novas decisões. Ou seja, reconhece que essa tomada de consciência não deve invadir o jogador durante a execução de uma ação, mas sim, entre as ações.

movimento é dependente da imobilidade, assim como a música depende do silêncio e a presença da ausência, de forma que

[...] o movimento não será concebido inicialmente como deslocamento no espaço, mas como a ‘corrente’ que é expressa no interior de uma imobilidade. Deste ponto de vista, ele será concebido como uma qualidade ou um estado dinâmico capaz de tornar a imobilidade móvel e viva (PORTEIRO, 2006, p. 366)⁷⁵.

Ou seja, o movimento não é necessariamente um sinônimo de deslocamento pelo espaço, sendo possível percebê-lo também, e principalmente, quando se encontra na imobilidade. O caminho para uma presença cênica, de Alexandre del Perugia, está exatamente nessa imobilidade dinâmica do corpo do ator.

Outra questão postural no corpo do ator-jogador leva del Perugia a questionar um detalhe a respeito da intencionalidade como resultante na presença do ator: o contar para o alto. Para visualizar seu argumento, o artista pede que dois jogadores se posicionem de forma que um fique atrás do outro, sendo que o jogador que está atrás segura com as mãos na cintura pélvica do outro. O jogador que está na frente, deve contar e saltar, sendo que o jogador que está atrás, apenas sente a força usada para o movimento. Depois de experimentar tal ação, del Perugia esclarece que normalmente direcionamos a nossa intenção para baixo, da mesma forma que fazemos com a contagem. Em geral, os jogadores deixam para dizer o número do salto no momento da descida. Assim, ele estimula uma mudança de intencionalidade, de forma que o jogador se projete para o alto e, com isso, utilize a contagem no momento da subida. O jogador que está atrás percebe facilmente a diferença de força usada para executar esses dois movimentos. Nesse sentido, para Porteiro,

[...] se a imobilidade é portanto, segundo ele [del Perugia], considerada como movimento, e se o contar para o alto oferece ao ator uma atitude postural de adaptação projetiva em direção ao futuro, o ponto zero decorrente não deve nunca ser nem uma imagem estática, nem uma figura terminada (PORTEIRO, 2006, p. 372)⁷⁶.

⁷⁵ Do original em francês: “[...] le mouvement ne sera pas conçu d’abord comme déplacement dans l’espace, mais comme le ‘courant’ qui s’exprime à l’intérieur d’une immobilité. De ce point de vue, il sera conçu comme étant une qualité ou un état dynamique capable de rendre l’immobilité mobile et vivante” (PORTEIRO, 2006, p. 366).

⁷⁶ No original em francês: “Si l’immobilité est donc, chez lui, considérée comme mouvement, et si le compte en haut offre à l’actant une attitude posturale d’adaptabilité projective vers l’avenir, le point zéro qui en découle ne doit jamais être ni une image arrêtée ni une figure terminée” (PORTEIRO, 2006, p. 372).

Del Perugia considera que o ponto zero do corpo se aproxima do termo *centro de gravidade*, oriundo da *biomecânica do movimento* e presente também nos estudos de Decroux. Entende-se por centro de gravidade⁷⁷, ou centro de equilíbrio da massa, o ponto central entre as três dimensões espaciais do corpo (altura, largura e comprimento) em relação aos pontos de apoio de seu corpo. Quando o corpo se move para fora de sua base de apoio, rompe a estabilidade do centro de gravidade e provoca a sensação de desequilíbrio (D'AGOSTINI, 2004), uma vez que é na instabilidade que há movimentação da massa corpórea.

O artista propõe um exercício que induz o jogador a perceber/sentir o centro de gravidade de seu corpo quando está na posição sentada: primeiramente, solicita que os jogadores brinquem com uma cadeira de forma que tentem equilibrá-la apenas utilizando dois dos quatro apoios até que ela se aproxime da estabilidade (que não acontece, mas se aproxima). Nesse momento, ele explica que, ao equilibrar a cadeira, conseguimos fazer com que, em relação ao peso do objeto, a força de gravidade se anule. Diante disso, em um segundo momento, del Perugia orienta os jogadores (em total segurança e amparado por outros jogadores) a repetir o procedimento com uma pessoa sentada na cadeira.

Quando experimentei o exercício, pude perceber um formigamento, uma sensação de leveza (como quem flutua) partindo da região umbilical, interno ao corpo. Na medida em que a cadeira se movimentava, era possível perceber que essa sensação também se modulava. Del Perugia, então, nos explicou que essa sensação pontual (concentrada em uma região) se tratava da consciência do nosso centro de gravidade corporal naquela posição. Essa percepção, que inicialmente causou relaxamento e prazer, se transformou em algo concreto quando precisávamos imaginar nossas intenções no centro de gravidade.

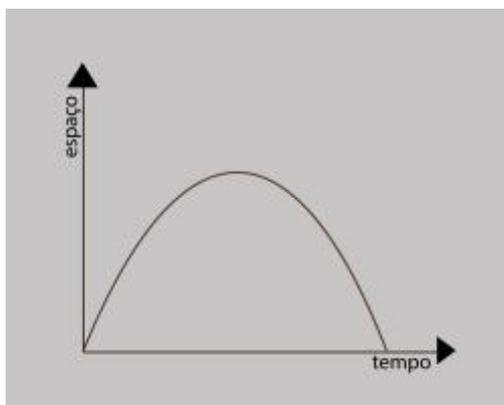
Del Perugia faz uma relação metafórica do ponto zero com a vida vegetal, que se deve à forma como as árvores parecem ter como “objetivo” o próprio desenvolvimento sempre em direção ao sol, mas cria também contorções em seu corpo, como estratégia de adaptar-se às circunstâncias, conservando a referência no *ponto zero*, para se manter em *equilíbrio* (no caso da árvore, em estabilidade) (PORTEIRO, 2006). Assim, para del Perugia, a investigação do

⁷⁷ Rolf Wirhed (1986, p. 102), em seu Atlas de Anatomia do Movimento, esclarece que “[...] o centro de gravidade de uma pessoa na posição de descanso e também na posição anatômica localiza-se aproximadamente na altura do umbigo, alguns centímetros à frente da vértebra L3. Obviamente a posição do centro de gravidade varia se levantarmos um braço, uma perna, se ficarmos nas pontas dos pés, etc., isto é, varia se a posição do corpo for alterada”.

ponto zero nasce e se concentra no interior do corpo do ator em relação ao meio externo. Dessa forma, ele desenvolve o *centro de gravidade* do corpo, como resultante do peso do corpo sobre a terra e a força contrária que a terra faz no corpo, para mantê-lo estável.

Além disso, del Perugia também atribui como ponto zero o momento de transição entre uma ação e outra. Como em uma parábola, o artista acredita que o momento de “pausa” ao terminar uma ação e antes de começar outra seria esse ponto zero, inserido em um espaço-tempo em que as ações acontecem. Um exemplo para ilustrar essa ideia é a parábola desenvolvida por um objeto que vai executar as ações de subida e descida, em que o cume da parábola do objeto atinge um momento de estabilidade (em que as forças se anulam), como se pode observar na Figura 1, abaixo:

Figura 1 - Parábola de relação entre espaço e tempo



Fonte: Elaboração do autor

Nesse sentido, Porteiro (2006) aproxima a concepção de ponto zero, para o momento de transição entre uma ação e outra, à ideia de *sats*, em referência a Eugenio Barba (1994, p. 65), que considera o termo como um “estar preparado” para o impulso no espaço-tempo entre duas ações, no momento em que precede a segunda ação, em que “toda a energia está presente, pronta para intervir, porém suspensa”, em *contenção*. Del Perugia propõe, em sua compreensão sobre o ponto zero, que o

[...] ator deve saber organizar o desenrolar de seu jogo por meio da criação de ‘pontos’ que cortam seu comportamento em sequências de ações, como também deve saber gerir a modulação rítmica de seus enunciados, o desenvolvimento deste campo de aprendizagem do movimento se torna essencial (PORTEIRO, 2006, p. 373)⁷⁸.

⁷⁸ No original em francês: “[...] l’actant doit savoir organiser le déroulement de son Jeu à travers la création de

Na pesquisa prática, del Perugia desenvolve, inicialmente, a experimentação do ponto zero do ator, propondo uma investigação individual relacionada ao espaço-tempo de uma ação. Esse processo está próximo de uma busca pela autopercepção em relação às condições externas, que caminha para a descoberta das sensações no corpo. O segundo passo, para del Perugia, está em trazer essas sensações para o nível relacional com os parceiros de jogo e com os espectadores. No momento da relação entre parceiros, o ponto zero se estende para a compreensão do equilíbrio entre-dois, podendo percebê-lo mesmo em um diálogo. De acordo com Porteiro (2006):

Entre parceiros de jogo, a pesquisa do ponto zero pode ser um meio que, pela suspensão que ele introduz no interior da relação, permitirá o surgimento de novos rumos de jogo. Quando chegar o momento, os jogadores vão ser atravessados por um instante à sensação de ‘apnéia’, momento fugaz em que o tempo será suspenso. ‘Indutor de Jogo’ pode, portanto, ser outro nome para o ponto zero (PORTEIRO, 2006, p. 374)⁷⁹.

Nesse caso, del Perugia traz o ponto zero para além de uma investigação pessoalizada, com o objetivo de trabalhar com o coletivo de pessoas que participam do jogo cênico. Nessa experimentação, em que o jogador é convidado a lidar tanto com suas próprias sensações, quanto dialogar com seus parceiros e com o espectador, é que será possível que ele desenvolva sua presença cênica.

Para del Perugia, a presença cênica pode, portanto, ser desenvolvida. Para isso, segundo Porteiro (2006), ela também deve ser concebida e pesquisada diante de um contexto e um projeto de ação específico. E, para conceber essa habilidade tão fundamental para o ator, ele acredita ser necessário que o ator entenda que o ponto zero de sua presença não se “instala” no corpo; sendo preciso sempre estar a sua procura. Essa busca, que se torna constante pela instabilidade, em um processo de equilíbrio e desequilíbrio, demonstra-se como uma alternativa para formar um ator presente.

‘points’ qui découpent son comportement dans des séquences d’actions, comme il doit aussi savoir gérer la modulation rythmique de ses énoncés, le développement de ce domaine de l’apprentissage du mouvement devient essentiel” (PORTEIRO, 2006, p. 373).

⁷⁹ No original em francês: “Entre partenaires de jeu, la recherche du point zéro peut être ainsi un moyen qui, par la suspension qu’il introduit à l’intérieur de la relation, permettra le surgissement de nouvelles directions de jeu. Au moment venu, les joueurs seront traversés par un instant ressenti ‘d’apnée’, moment fugitif où le temps sera suspendu. ‘Inducteur de jeu’ peut être donc une autre acception pour le point zero” (PORTEIRO, 2006, p. 374).

Assim, para del Perugia, estar presente implica dizer que o ator não está instalado com conforto em determinado espaço-tempo, ao passo que “[...] entre o conforto e o desconforto da presença, há um entre-dois a ser encontrado” (DEL PERUGIA, 2000 apud PORTEIRO, 2006, p. 376)⁸⁰. Aliás, del Perugia defende que a presença cênica está atrelada a uma sensação de urgência que desperta a presença. Um caminho possível para essa urgência seria, de acordo com del Perugia, que o ator pratique a amnésia: uma vez que o ator saiba a ação que está por vir, ele precisa simultaneamente esquecê-la, para ser surpreendido. Segundo Porteiro (2006, p.376)⁸¹, “[...] a pesquisa do ponto zero que é a condição básica da presença, deve ser vista como um processo sempre em desenvolvimento, que envolve, no nível perceptivo, um despertar da atenção, uma abertura, uma experiência de risco”.

Com efeito, Alexandre del Perugia, em um dos jogos propostos, cria uma metáfora para a experiência dos impulsos internos que transbordam no ator, diante de espectadores e que transparecem a sensação da presença cênica: no enunciado do jogo o encenador nos pede que um jogador se deite no chão e feche os olhos. Outro jogador sussurra, no ouvido do jogador deitado, um segredo íntimo. O jogador deitado, que ouviu o segredo, levanta-se, abre os olhos e fica de frente para os espectadores. O jogador busca meios de contar o segredo do colega, mas no momento em que fosse necessário verbalizar o segredo, ele deveria sair de cena. Assim, o espectador assume o papel de receptor e provocador do jogador, para que ele revele o segredo. O ator, por sua vez, busca lidar com os próprios impulsos, diante dos espectadores, para contar o segredo que vem de uma terceira pessoa. Estabelece-se uma relação ator-espectador, sem que um dependa da reação do outro para reagir.

Desenvolver um ‘corpo’ presente e permeável capaz de se adaptar e reagir de uma forma muito direta e imediata a partir do que nós percebemos do contexto, desenvolver um corpo ‘inteligente’ como identidade globalmente reativa, em rapidez e urgência, são particularmente os grandes domínios mobilizados e os objetivos a alcançar na pedagogia de A.d.P. (PORTEIRO, 2006, p. 410)⁸².

⁸⁰ No original em francês: “[...] entre le confort et l’inconfort de la présence, il y a un entre-deux à trouver” (DEL PERUGIA, 2000 apud PORTEIRO, 2006, p. 376).

⁸¹ No original em francês: “[...] la recherche du point zéro qui est l’état de base de la présence, doit être envisagée comme un processus toujours en devenir qui implique, au niveau perceptif, un éveil de l’attention, une ouverture, une prise de risque” (PORTEIRO, 2006, p. 376).

⁸² No original em francês: “Développer un ‘corps’ présent et perméable capable de s’adapter et réagir de façon très directe et immédiate a partir de ce que nous percevons du contexte, développer un corps ‘intelligent’ comme identité globalement réactive, en rapidité et urgence, sont plus particulièrement les grands domaines mobilisés et les objectifs à atteindre dans la pédagogie d’A.d.P.” (PORTEIRO, 2006, p. 410).

Em todos os jogos, del Perugia evidencia a importância de o praticante permanecer no estado corporal até o momento em que ele atravesse o limite do espaço cênico. Muitas vezes ele analisa as ações, junto com os espectadores, mostrando que os jogadores decidem terminar o jogo e sair do espaço cênico depois de já ter perdido seu estado desenvolvido antes e durante a ação. Por isso insiste que o jogo só termina quando o sujeito atravessa a linha que separa o espaço da prática e o espaço cotidiano.

Em uma conversa, promovida também pelo ECUM, do artista Alexandre del Perugia com os participantes da oficina e de outros interessados, perguntaram a ele como o ator deveria transformar esses estados corporais, que foram vivenciados na oficina, em um material artístico para a cena. A resposta de del Perugia foi muito clara ao dizer que aquela experiência que ele proporcionou era direcionada para o jogador e não para um ator em cena. De acordo com o artista, coube a ele levar instrumentos para o jogador perceber a si mesmo e às próprias sensações e que, a partir disso, seu jogador poderia utilizar essa vivência para direcionar sua pesquisa para uma cena específica, contudo, não se trata de uma receita, já que cada situação exige um modo de compreender o jogo e a presença cênica.

Baseado no interesse de investigar jogos que provocam a vertigem nos jogadores, por meio de técnicas que podem ser reproduzidas dentro dos limites do espaço cênico, del Perugia investe em procedimentos que levam os jogadores a experimentarem a perda temporária de seu equilíbrio psicofísico. Os jogos, que em muitos momentos se aproximam das investigações recorrentes do desenvolvimento infantil, me induziram a uma resignificação da minha consciência corpórea e das possibilidades de criação derivadas deles.

- O que está em jogo?

A prática do jogo demonstra-se para mim como um caminho seguro de experimentação da presença cênica, tanto no que tange aos elementos técnicos e lúdicos quanto ao que se trata de elementos subjetivos, ligados à prática do jogo como um ritual e como sagrado. No entanto, se tornou necessária a percepção de que a busca por uma presença cênica, através da prática do jogo, demanda uma abordagem consciente, tanto do modo como concebo o jogo (em suas estruturas de regras e sentido), quanto na forma com que me disponho ao ato de jogar, individualmente e coletivamente.

Nesses jogos, a necessidade de flexibilização das regras para que o jogador possa se aproximar ao máximo de uma zona de liberdade, na qual precisa redescobrir o imaginário e a espontaneidade, características intrínsecas da infância, aproxima-se da visionária compreensão de Huizinga (2000) para a salvaguarda do ato de jogar, em contraponto à profissionalização e ao virtuosismo moderno que promove, segundo ele, um processo da perda de capacidade de jogo.

Vale lembrar ainda que, como apontado por Caillois (1990), assim como o jogo depende de regras, a própria prática da liberdade no jogo (*paidia*) pressupõe um limite estabelecido e assegurado pelas regras (*ludus*), em uma relação de interdependência. O foco desse trabalho de del Perugia, e também o que se tornou determinante para minha pesquisa pessoal, consiste no fato de que é preciso encontrar um equilíbrio entre essas forças para que o jogo seja garantido pela prática da liberdade, assegurado pela mínima quantidade de regras possível.

Tal condição é necessária uma vez que, durante a prática do jogo, percebo-me sistematicamente conduzido pelo automatismo a perder o senso de liberdade nos momentos em que exerço uma valorização acentuada das regras, em busca do maior controle sobre o desenvolvimento da prática e dos resultados. Reconheço ainda que esse processo gradual, que tende a transformar o jogo em trabalho, se torna um importante movimento a ser combatido na pedagogia teatral como um meio de desautomatização e reaproximação com a prática do jogo.

É curioso o fato de que uma busca pela desautomatização leve ao estudo e absorção de elementos técnicos, como os abordados por del Perugia. Contudo, o interesse do artista francês, de exploração pela compreensão técnica do trabalho do ator, parece visar exatamente ao autoconhecimento, de modo que essas técnicas sejam absorvidas de forma tão orgânicas que o jogador seja capaz de agir para além delas. É nessa questão que está a diferença entre o *savoir-être* e o *savoir-faire* evidenciada por ele como a constatação de que a técnica serve a seus jogadores mais como meio de autoconhecimento do que para aprender a jogar, uma vez que é a partir da escuta de si que o jogador se torna capaz de arriscar-se para o jogo.

Del Perugia também foi decisivo para o entendimento de que esse engajamento integral psicofísico do ator não se confunda com uma hipertensão muscular. Ele nos fez compreender que o equilíbrio entre relaxamento e tensão das musculaturas corporais, de acordo com o que fosse proposto pela intencionalidade do movimento, nos ajudaria a ser mais precisos e

íntegros no jogo. Esse esforço de instrumentalização do ator, desenvolvido por del Perugia, está associado à sua tentativa de levá-lo a entender os mecanismos de estabelecimento de relações que o jogo pode proporcionar ao jogador. De forma hipotética, complexa, mas facilmente perceptível na prática, o artista apresenta sua concepção acerca do ponto zero, como um meio de levar o ator a relacionar-se consigo mesmo, com a ação, com o espaço e com o outro. O estudo do ponto zero, capaz de oferecer ao corpo uma imobilidade dinâmica que, quando aliada à intencionalidade precisa, oferece ao jogador uma capacidade de aproximação e relação com o outro, sempre partindo de uma consciência interior.

Por isso, a presença cênica para del Perugia é algo em que o ator-jogador precisa sempre estar em busca, de forma que se coloque frequentemente em situações de instabilidade psicofísica, de urgência, lidando com a ação no jogo e na cena como um espaço-tempo de imprevisibilidade. É essa sensação de pertencimento ao aqui-agora do jogo que faz com que o jogador, segundo del Perugia, possa se sentir inteiro para arriscar-se.

Sinto a necessidade, por isso, de reconhecer, em minha prática como ator, elementos que constituem e que problematizam a experiência com a presença cênica e como a noção de jogo me ajuda a compreender caminhos possíveis para estabelecer uma relação com o espectador. Para isso, busco reconhecer alguns problemas enfrentados em processos criativos na tentativa, muitas vezes frustrada, de utilização de jogos que me conduzam a uma experiência de presença cênica, bem como na reflexão de possibilidades futuras para lidar com essa aproximação entre noções tão importantes, amplas e complexas para a pedagogia teatral, como a presença cênica e o jogo.

Assim, por meio da reflexão das experiências teatrais que tive como ator, pretendo desenvolver, no próximo capítulo, uma reflexão sobre alguns pensamentos que se tornaram decisivos para minha compreensão de presença cênica e que me ajudaram a entender as fronteiras e encruzilhadas que essas noções de presença supracitadas exercem em meu trabalho de ator. Com esse objetivo, parto da premissa de que é fundamental a compreensão do contexto espaço-temporal em que estou inserido como ator, para o qual recorrentemente denomino como teatro contemporâneo.

Para ser possível falar em teatro contemporâneo, entendo como princípio básico a necessidade de trazer referências dos pensadores que foram estudados neste capítulo, interligando-os, ao mesmo tempo, com as diferentes possibilidades de interação entre as linguagens artísticas (cênicas, visuais e musicais) transformando a relação que eu, como

artista, posso estabelecer com o espectador. Assim, essas estruturas e modos de compreensão da cena continuam existindo e se transformando em um mesmo espaço e tempo, sem que haja necessidade de se excluir uma linguagem para a existência de outra. Da mesma forma, a compreensão de presença cênica permanece existindo nas diferentes formas (ou híbridas delas), de acordo com o que se objetiva como resultado do modo de conceber a cena.

5 PARA JOGAR COM A PRESENÇA CÊNICA

Após abordar aspectos teóricos que fortalecem a relação entre presença cênica e jogo, tenho como objetivo, neste capítulo, retomar a relação entre essas duas noções, evidenciando alguns aspectos particulares da minha poética como ator. Para isso, utilizo como parâmetro as anotações e memórias que carrego de uma trajetória artística que venho desenvolvendo como ator, professor e pesquisador.

Inicialmente, busco reconhecer de forma sistemática como percebo algumas recorrências nos fundamentos da linguagem cênica na concepção de espetáculos em que participei como ator. Para isso, reconheço meu interesse em pensar a cena como um momento em que procuro estabelecer relação com o espectador, para identificar como essa premissa influi nas nossas escolhas cênicas. Busco também estabelecer uma visualização transversal em alguns desses processos criativos, destacando como observo a noção de jogo nas escolhas cênicas, e como essas decisões me permitiram entender algumas nuances das relações que estabeleço com o outro, bem como entender algumas conexões com a presença cênica.

Como um meio de aprimorar a capacidade de me tornar claro, sem perder o caráter subjetivo implícito nessa reflexão, utilizo alguns recortes pessoais de narrativas poéticas, desenvolvidas sob a perspectiva da memória de experiências, com o intuito de ajudar na construção de imagens que auxiliem na construção de significados, em meio à discussão dos seus contextos.

5.1 EM BUSCA DE UMA POÉTICA

O interesse pela presença cênica desperta em mim um movimento de procura constante, ainda que não tenha a garantia de que vou encontrá-la em algum momento, uma vez que ela é o efeito de uma relação entre-dois. Esse pressuposto de ação, de “abertura para”, me coloca frequentemente em um desejo de estabelecer novas relações, trazendo sempre a sensação de necessidade de estar preparado, em cena, para o jogo.

Dito isso, conquanto possa parecer um contrassenso, durante um processo criativo não me preocupo se estou sendo presente ou não. Uma vez que a presença cênica se tornou, para mim, o efeito causado pela relação que se estabelece entre os corpos, encaro, como objetivo

claro da minha poética de ator para a criação cênica, o treinamento para a disponibilidade de estabelecer essas relações, seja com o espectador, seja com o espaço-tempo em que estou inserido. Entendo a presença cênica como resultado dessa relação.

E o jogo, em suas infinitas possibilidades circunscritas entre regras, se estabelece como momento propício de vivenciar essas relações. É importante reconhecer ainda que a ideia de desenvolver a capacidade de construir relações e sua proximidade com a noção de jogo sejam formas de pensar que aprendi, em grande parte, na prática da capoeira, observando-a em suas particularidades. Esses aprendizados, que me tornaram um jogador de capoeira, ao longo dos anos de prática, também me influenciaram na forma de pensar e idealizar o processo criativo.

Destaco, como primeiro aspecto da capacidade de desenvolver relações, que a capoeira me ensinou a diferença entre ver e olhar: o jogador aprende a estar ciente de tudo o que está acontecendo na roda, durante o jogo. Além disso, ele compreende constantemente em que espaço e tempo se encontra. Assim como também foi abordado na experiência com del Perugia, o jogador entende que deve sempre manter outro jogador em seu campo de visão, direcionando a ele o foco central, mas ativando também o olhar periférico para compreender o entorno do jogo.

Curiosamente, apesar da ideia de manter o campo de visão ativado para perceber o jogo como um todo, os movimentos codificados e circulares da capoeira causam constante vertigem nos jogadores, o que dificulta a concentração no outro e a própria percepção de si e do espaço. Para isso, os jogadores agregam em sua técnica corporal o entendimento de enraizamento e a utilização de variados pontos de apoio com o chão, que os auxiliam em manter o corpo em movimento, sem perder completamente o próprio equilíbrio.

Outro aspecto que percebo como fundamental para essa capacidade de relação está no entendimento de que o jogo de capoeira só acontece quando há uma vontade de diálogo entre os jogadores. A *mandinga*⁸³ começa a acontecer quando o jogador compreende que o jogo de capoeira não se trata de um momento em que ele mostra seus conhecimentos, mas principalmente na sua capacidade de dialogar com o outro jogador por meio de movimentos. Ou seja, o jogo acontece quando seus participantes estabelecem uma relação de ação e reação, sem a qual não há jogo.

⁸³ No contexto da capoeira, a *mandinga* se trata de uma habilidade do jogador de surpreender (ludibriar) o outro. Esta malícia de jogo é entendida como positiva e esperada durante o jogo, sendo possível perceber a menção a essa habilidade em diversas músicas.

Com base nessas condições, os movimentos da capoeira, em sua maioria, são ensinados como uma reação ao movimento do outro jogador. Para cada ataque existe um tipo de defesa que melhor se encaixa no movimento, ou algum contra-ataque que busca usar o impulso do jogador para desestabilizar seu corpo. O desafio está na sua capacidade de prever o movimento que o outro jogador usará e conseguir reagir antes que seja atingido.

A abertura para diálogo, porém, demanda ao jogador estar atento a todo o contexto da roda. Espera-se que ele perceba, no entorno do círculo, os participantes que delimitam espaço, ritmo, cantos e comandos vindo dos instrumentistas (normalmente guiados pelo mestre), que ditam o compasso do jogo e delimitam o chão em que estão jogando. Assim, a capoeira exige do jogador uma abertura para esse diálogo corporal instantâneo que ocorre no momento do jogo. Inclusive, é frequente no processo de aprendizado da capoeira que os professores interrompam a prática na roda para avisar aos jogadores aprendizes que eles não estão de acordo com o ritmo estabelecido pelos instrumentos, ou que não respeitaram os limites espaciais ou até mesmo quando não estão se comunicando entre si para estabelecer o jogo.

O maior desafio de estabelecer essas relações é que a capoeira, embora seja amparada por inúmeras regras e códigos corporais, coloca os jogadores dentro de um ambiente de improviso em que eles precisam lidar com todos esses estímulos simultaneamente, sem ter a possibilidade de definir o que está por vir. A marca da imprevisibilidade, por vias similares, pode ser percebida também no teatro, ainda que contrabalanceada pelas certezas da partitura cênica decorada e ensaiada.

É fato que o teatro, assim como a capoeira, nasce e permanece como um jogo em que atores e espectadores compreendem as regras e funções claras a serem exercidas. Da mesma forma, os estudos da presença me levam a crer que nas diversas possibilidades de criação seja possível compreender uma presença cênica específica para cada situação. O que venho defender aqui, contudo, é que embora o teatro seja visto como um jogo, não é sempre que o ator e o espectador se colocam em estado de jogo, assim como, também, não é sempre que se colocam dispostos a estabelecer uma relação ator-espectador, ainda que acreditem que a presença cênica é parte da natureza do fazer cênico, em diferentes intensidades.

Não pretendo, com esses pontos de vista, convencer os outros artistas de que a capoeira seja o melhor caminho de descoberta do jogo, das capacidades de relação e de uma presença cênica. Esse foi o caminho que eu desenvolvi, predominantemente intuitivo e que me despertou essas aproximações. No entanto, defendo a importância do entendimento de que o

ator é, em sua essência, um jogador. Assim, entendo que seja saudável a prática de jogos, sobretudo aqueles que sustentam as noções de técnica e sagrado, para a manutenção do espírito jogador do ator.

O que entrevejo como elemento decisivo na manutenção do estado de jogo no meu trabalho de ator está ligado à capacidade de viver plenamente o risco da liberdade oferecida dentro dos limites assegurados pelas regras, como reconhecimento no desafio da prática da capoeira. Sem viver o equilíbrio entre esses fundamentos, perco a capacidade de jogo e a oportunidade de construir relações, ou seja, de desenvolver uma presença cênica.

A prática do jogo, seja qual ele for, demanda que o jogador esteja disposto a estabelecer relações, consigo, com os outros jogadores, com os espectadores e com o espaço. Como ator, estar disponível para a presença cênica me permite ampliar, dilatar minhas sensações corporais no momento de cena/jogo, tornando-me concentrado e atento às ações e reações em sua prática. Esse estado construído na relação entre corpos me permite tanto responder aos estímulos de forma precisa e consciente, quanto colocar-me em interação com as possibilidades do jogo. Como jogador, ao conseguir estabelecer uma presença cênica, baseada na relação que estabeleço com o outro, permito-me transbordar a técnica, as regras, acessando o prazer da liberdade. A presença, na condição de um engajamento integral do corpo se torna, então, uma aliada.

Além disso, percebo no jogo o potencial transformador que desperta relações entre corpos por levar o jogador ao processo de experiência deslocada do cotidiano em que pode observar suas próprias decisões, bloqueios e obstáculos. Como abordado anteriormente, o jogo pode ser entendido como uma atividade que se sustenta em paralelo às regras cotidianas. Da mesma forma que acredita-se que é possível terminar e começar um jogo sempre que se quiser, construindo novas decisões e descobertas sem consequências relevantes, por estar desassociado da estrutura e lógica cotidiana. A possibilidade de expandir os limites da liberdade próprias do corpo, dentro de um contorno de regras, permite ao jogador experimentar uma zona paralela do próprio cotidiano em que os padrões, leis, limites se reinventam à revelia das leis externas ao jogo. Nessas zonas paralelas, os jogadores podem desenvolver e ampliar suas percepções somatossensoriais, estabelecendo diferentes possibilidades de relacionamento corporal consigo, com o espaço e com o outro, ativando possibilidades de presença cênica.

O jogo, por sua imprevisibilidade, exige do jogador um estado de alerta que comprometa todos os sentidos corporais na possibilidade da perda do controle (risco), da necessidade de agir ou reagir. Esse engajamento integral e psicofísico de um jogador, que dilata capacidades e possibilidades de ação no espaço-tempo, levanta a possibilidade de estabelecer relações multissensoriais consigo mesmo, com o espaço e com o outro. Essas possibilidades de integridade no aqui-agora do jogo demonstram-se como fatores decisivos para as diferentes nuances de presença cênica.

Esse engajamento corporal não é necessariamente externado, nem mesmo verborrágico. O jogo demanda a contenção das energias corpóreas do jogador para a necessidade de manter-se íntegro (inteiro) durante todo o jogo. Igualmente, a presença cênica se estabelece na contenção das forças sensoriais do corpo, sendo partilhadas com cautela e de forma gradual para a sobrevivência no espetáculo. Ou seja, a presença também se estabelece no silêncio e na imobilidade do ator.

A partir da vontade de estabelecer uma relação com os outros corpos, de estabelecer uma presença cênica, o ator/jogador se permite deslocar-se de si, do cotidiano, e lançar-se em uma zona de risco, na perda do controle que se estabelece em uma interação onde a ação e reação é mediada entre-dois, e não mais somente a si. O desejo de presença situa o ator em um movimento inicial, essencial para colocar-se em jogo.

Essa busca pela reconexão da prática cênica com o jogo, como meio de experienciar relações que nos levem a uma presença cênica, resultou ao longo dos últimos anos em um contorno poético dos processos artísticos em que me envolvi como ator. As concepções e escolhas metodológicas de criação, percebo, se tornaram particulares a partir de um desejo de centralidade da busca pela presença cênica em minhas práticas. Por isso, acredito que alguns elementos recorrentes em minhas práticas possam elucidar o caminho poético que traduz minha visão da presença, do jogo e do trabalho do ator.

5.1.1 Os elementos poéticos recorrentes

Ao realizar uma retrospectiva dos espetáculos⁸⁴, em que participei como ator, e das concepções, nas quais mais reconheço minhas visões de mundo e do teatro em que acredito ou

⁸⁴ Para essa reflexão, estou me baseando nos seguintes espetáculos em que atuei: *Uma lição Longe Demais*, de

quero fazer, estabeleço algumas características recorrentes, que creio serem reveladoras de um desenvolvimento poético dos meus processos criativos. Vale lembrar que frequentemente me envolvo em processos criativos com coletivos de artistas independentes, não tendo trabalhado consecutivamente com grupos teatrais em mais de uma encenação⁸⁵. Por isso, penso que essas características recorrentes se tornam explicações de um caminho poético pessoal, ainda que sejam o resultado de um trabalho coletivo.

5.1.1.1 O ator em busca de relações

No que consiste às minhas concepções sobre o papel desempenhado pelo ator, destaco o fato de conceber as cenas sempre com o objetivo de estabelecer relações, seja comigo mesmo, seja com o espectador, com os outros atores e com o espaço e tempo em que estou inserido. Nesse sentido, penso minha função no teatro como sujeito que precisa estar preparado para estabelecer essas relações momentâneas, ainda que tenha em mente um roteiro a ser seguido.

Esse propósito de estabelecer relações nos leva, frequentemente, para a possibilidade de interromper um roteiro cênico para a improvisação teatral. No espetáculo *E nós que nem sabemos*, por exemplo, desenvolvemos um trabalho direcionado para a preparação dos atores a lidarem com as imprevisibilidades da cena, que eram frequentes: celular tocar, alguém sair da sala, espectadores subindo ao palco, respostas verbais aos atores em cena eram situações recorrentes e desenvolvidas nas salas de apresentações. Ou seja, a própria concepção do espetáculo pressupunha uma preparação de ator que contemplasse essa disposição para a imprevisibilidade.

Zeno Wilde, em 2005; *E nós que nem sabemos...*, de criação coletiva, em 2007; *Othello*, adaptação da obra de Shakespeare, em 2009; Experimento *Dragões*, adaptação do conto de Caio Fernando Abreu, em 2013; e *Théâtre*, de criação coletiva, em 2015. Além disso, utilizo como referências os processos criativos estudados no exercício da docência, como meio de reflexão sobre a criação cênica com os alunos dos cursos de Artes Cênicas.

⁸⁵ Devido a constantes mudanças de regiões que fiz devido aos estudos, fui me associando a artistas e amigos com quem desenvolvi projetos artísticos, pautados pelo desejo de criação em coletivo. Durante o período que passei em Ouro Preto (MG), para a graduação em Artes Cênicas, me envolvi com três espetáculos produzidos paralelamente à Universidade, por alunos e professores do curso. *Uma lição longe demais*, *E nós que nem sabemos...* e *Othello* foram concebidos nesse período, em espaços alternativos da cidade. Durante o período de pós-graduação, que me levou à cidade de Salvador, mais preocupado com uma formação teórica, desenvolvi o experimento *Dragões*, também em um espaço alternativo da Escola de Teatro da UFBA. No período de Estágio Sanduíche na Universidade Paris X, participei do processo criativo de *Théâtre*, que também foi concebido em um espaço alternativo. Esses processos foram desenvolvidos concomitantemente à formação acadêmica e iniciação na docência no ensino superior, se tornando fundamental para a compreensão do ofício artístico e do fazer cênico.

A forma que encontramos para conseguir nos preparar para a interação cênica no interior do espaço da encenação, nesse caso específico, foi através do desenvolvimento de diferentes propostas de intervenção nas ruas de Ouro Preto (MG), onde o coletivo residia. Preparamos performances, histórias a serem contadas para pessoas desconhecidas, intervenções com pinturas de tela, por exemplo, para servirem como pretextos para uma interação ator-espectador. No entanto, a proposta mais desafiadora de preparação aconteceu com a ideia de um *teatro invisível*⁸⁶, em que os atores entravam em espaços públicos sem o auxílio de um personagem, sem que ninguém soubesse que se tratava de uma cena. Em todas essas intervenções, a proposição inicial era a de não ignorar nenhuma vontade de interação dos espectadores.

Além da necessidade de interagir com os espectadores, o coletivo desse espetáculo estava preocupado também em desenvolver uma proximidade entre os atores, para que estes fossem capazes de perceber as nuances do jogo de improvisação uns dos outros e conseguissem se ajudar nesse processo. Então, passamos a perceber os vícios, alguns amuletos usados em jogo, a reconhecer a linha de raciocínio de cada um, para que pudessemos nos compreender em cena, sem que fosse preciso combinar alguma coisa.

Em comparação a essa preparação entre os atores para compreender a capacidade de jogo de cada um dos parceiros, percebi em outras experiências o quanto a falta de sincronicidade entre os atores pode desestruturar o jogo cênico no momento de improvisação. Ou seja, ficou um aprendizado: não basta ser capaz de improvisar, mas era preciso, sobretudo, conhecer o modo como os parceiros jogam, para nos permitir viver a coletividade do jogo.

O processo de autodescoberta e descoberta do outro, para além do estudo do personagem, demonstra ser muito importante para os processos criativos em que estive envolvido. Conseguir reconhecer minhas próprias características para lidar com os desafios da cena, e dividir tais caracteres com meus parceiros de jogo, se tornaram essenciais para a

⁸⁶ Refiro-me ao teatro invisível proposto como metodologia por Augusto Boal (1990). Para o encenador, o teatro do invisível se baseava na preparação de uma cena flexível pelos atores a serem apresentados em espaços públicos, sem que os espectadores tivessem a consciência de que se tratava de um evento previamente ensaiado. Essa proposta visava explorar as reações dos espectadores diante de uma cena que julgassem que fosse real, expondo os atores à necessidade de interação de acordo com os efeitos causados por suas ações roteirizadas. No nosso caso, no entanto, não ensaiávamos uma cena anteriormente nem assumíamos um personagem, apenas combinávamos uma ação problemática e entrávamos no espaço como improvisadores anônimos.

possibilidade de uma construção artística, pautada pela necessidade de estar atento aos momentos de improvisação, de saída do roteiro inicialmente proposto.

Talvez seja preciso reconhecer que a improvisação se torna mais difícil em determinadas encenações devido a processos criativos pautados por uma partitura de cena mais rígida, como nas encenações de Bob Wilson, que trabalha um recorte de luz milimétrico e rítmico que limita o ator na execução da cena. Por outro lado, há espetáculos que são pautados pela improvisação, como no caso do *Teatro experimental de Montréal*, com a técnica do *Match D'improvisation*. Assim, a improvisação torna-se cabível dependendo da encenação e do acordo feito pelos artistas envolvidos. Nos espetáculos em que atuei, certamente movido pelos interesses pessoais dos artistas participantes, os criadores (tanto os atores quanto o restante da equipe técnica) tinham a expectativa para o improviso, como no caso de *E nós que nem sabemos*, *Othello* e *Dragões*, ou combinava-se um momento específico em que era possível improvisar, como no caso de *Théâtre*. Entendo que o ato de pensar a encenação para a possibilidade de improviso seja uma especificidade desses espetáculos em que participei, uma vez que estive centrado na valorização das relações possíveis entre ator e espectador.

É importante perceber, com isso, que essa busca por elementos pessoais (ou autobiográficos) foram também frequentes em processos criativos nos quais estive presente. Mesmo que a busca de si não se tornasse clara na cena, procurávamos dar um preenchimento para as próprias ações cênicas e para a aproximação entre os atores. Além disso, por meio desse recurso, percebo um desejo de pessoalidade na premissa de sempre me perguntar o motivo pelo qual me disponho a criar esse espetáculo. Esse questionamento me ajuda a buscar uma clareza objetiva dos meus impulsos pessoais (aquilo que me move a fazer uma criação).

Com isso, acredito ser frequente, em minhas escolhas cênicas, uma contraposição à completa ilusão cênica, na qual o ator finge estar em um lugar deslocado da cena. Mesmo nos casos em que assumi um personagem de um clássico, como no caso da encenação de *Othello*, concebemos a cena para que fosse ambientada em um picadeiro de um circo, no qual os atores lidavam frequentemente no roteiro com a presença dos espectadores no aqui-agora, dentro de uma lona, em Ouro Preto (MG).

Este aqui-agora a que me refiro é um elemento relevante nos espetáculos em que participei. O interesse dos artistas, com quem desenvolvi processos criativos, recorrentemente assimilava a ideia de que a cena aconteceria naquele momento, mesmo que estivesse previamente roteirizada. Esse fator abria precedentes para a possibilidade de conviver com o

inusitado em cena, forçando que os atores que estivessem nela se preparassem para a possibilidade de romper com o roteiro e tivessem a capacidade de posteriormente retornar, costurando novamente a encenação.

Esse estado me remete a um exemplo de jogo de bola, conhecido como queimada (ou “jogo do mata”), no qual o jogador precisa fugir de levar uma bolada dos jogadores adversários, que, por sua vez, ficam dispostos tanto na frente quanto nas costas do jogador. Ele tem, como única solução, fugir, agarrar a bola sem que ela caia no chão, ou recuperar a bola desde que ela tenha batido no chão antes. O estado de alerta que esse jogo propõe me parece muito interessante para pensar o jogo cênico: não basta fugir, é preciso acompanhar o jogo e perceber o momento certo de agir e sobreviver aos desafios.

Isso acontece por um desejo de reconhecer no momento da encenação a possibilidade de transformação máxima possível, dentro dos limites do jogo cênico, estabelecido pelo coletivo de criadores. Essa sensação, que busca viver o momento da cena (aqui-agora), parte de um desejo pessoal de intensificação do momento presente do espetáculo, a ponto de permitir que o espectador tenha consciência do caráter efêmero que a peça propõe, ainda que siga um texto e uma partitura corporal codificada.

Para que todos esses aspectos fossem possíveis nas encenações que participei, percebo que há no processo criativo uma autonomia de todos os artistas envolvidos em propor e transformar a cena, sem que fosse necessário limitar-se a uma única concepção do fazer teatral. Isso acontece pelo entendimento de que nossas encenações se baseiam em uma criação coletivizada, em que o espetáculo é um resultado (ainda que inacabado) de uma mediação de ideias entre diversos artistas e elementos cênicos.

5.1.1.2 A desconstrução do texto na criação

O texto teatral é um elemento também recorrente em minhas experiências cênicas. Em alguns casos, escolhemos como etapa inicial o estudo do texto e das nossas conclusões sobre onde poderíamos chegar com a encenação, de forma que posso concluir que o texto assumiu um dos elementos disparadores no processo criativo. Pude perceber essa estrutura, por exemplo, nas encenações de *Uma lição longe demais* de Zeno Wilde, em *Othello*, adaptação da obra de Shakespeare, e em *Dragões*, com a utilização do conto literário *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu.

De forma geral, não havia um apego entre os artistas desses projetos para a necessidade de trabalhar uma dramaturgia escrita para ser encenada, nem mesmo de um respeito irretocável às ideias dos autores. Nossa preocupação recorrentemente esteve voltada a pensar o que os artistas queriam provocar em si e nos espectadores com o processo criativo e como o texto teatral nos auxiliaria (e não necessariamente pautaria) à chegada nesse lugar.

Em nenhum momento, até então, a linguagem verbal deixou de ser utilizada em espetáculos em que estive presente, sobretudo por haver um consenso sobre a capacidade comunicadora que a oralidade nos permite alcançar. Para isso, no entanto, em alguns momentos, sentimos a necessidade de equilibrar a importância dada à oralidade, de forma que pudéssemos contemplar da mesma forma outras instâncias comunicadoras em cena. Assim, agregamos à cena partituras, sons, melodias e até mesmo o silêncio, utilizando-os com a mesma importância interlocutora e artística que a oralidade do texto.

Com isso, não nego a possibilidade de utilizar um personagem como interlocutor entre minhas próprias pulsões autobiográficas e o espectador, uma vez que reconheço a possibilidade de algumas palavras de outras pessoas terem a capacidade de me causar reconhecimento e se tornar, em suas medidas, parte de mim também. Para que seja possível, no entanto, acredito que o processo criativo se trata do momento em que tudo é passível de ser proposto e questionado, ainda que isso provoque uma transformação do que os artistas haviam pensado inicialmente. O respeito a essa instância, que permite tudo ser pensado e repensado, faz da encenação o produto do contexto específico em que foi concebido.

Por isso, em muitos momentos o próprio texto foi criado no próprio processo, passando por testes, experimentos, até chegar a um momento em que se avaliou a sua inserção na encenação. Percebo que, quando ocorria isso, promovia-se naturalmente uma confluência entre elementos, sem que o texto impedisse outros elementos de serem explorados e desenvolvidos em cena.

No espetáculo *E nós que nem sabemos*, por exemplo, os textos foram produzidos pelos próprios atores, com supervisão do diretor, concomitantemente com a pesquisa de partituras físicas e experimentos com pintura. Esses elementos deram origem a um roteiro de ações simultâneas entre os atores, para realizar a encenação. Ainda assim, é preciso reconhecer que o texto era aceito pelos artistas como norteadores do tempo-ritmo da peça, determinando marcações e intervenções.

O elemento textual teve muito menos influência no espetáculo *Théâtre*. Embora fossem frequentemente inseridos textos no processo criativo, assim como fragmentos de espetáculos célebres, o elemento ocupou um espaço reduzido na encenação, que fora marcada pela regência musical e sonora. O interessante nesse processo foi que o diretor buscou dramaturgias reconhecidas mundialmente para serem inseridos trechos em sua língua materna. Dessa forma, foram ditos textos em grego, espanhol, inglês, português, por exemplo.

O que também me parece marcante, e sinal do tempo em que estou inserido, é que os textos para as encenações em que participo e pelos quais me interesse não estão, necessariamente, atrelados a uma história a ser contada, com uma estrutura dramática linear (como o recurso do clímax, por exemplo), para se reconhecer na criação de um espetáculo cênico.

5.1.1.3 O diretor como um operador de fluxos

Uma das características marcantes da direção dos espetáculos nos quais me identifico como artista está na capacidade de o diretor se tornar um agregador de ideias dos demais artistas, filtrando e organizando os fluxos criativos em desenvolvimento. Para que isso fosse possível, é preciso reconhecer a abertura e flexibilidade em se deixar influenciar pelas proposições coletivas a ponto de transformar suas concepções de cena. Nesse aspecto, os espetáculos se tornavam uma mediação entre os envolvidos, de forma que cabia ao diretor concatenar os fluxos de ideias na encenação, percebendo-os com o olhar do espectador para o todo.

Outra característica marcante dos diretores com quem tive experiência de criar, foi que todos possuíam uma aptidão mais voltada para a direção de cena e menos focada na direção de atores, exigindo que os próprios atores se colocassem no papel de pensar e dirigir a si mesmos na perspectiva da atuação. Por isso, em muitos momentos, cabia a nós fazer proposições para que o diretor pudesse observar, aprimorar o experimento e o transformasse em cena. Por conseguinte, as cenas se formavam por uma mistura de proposições dos artistas envolvidos.

Outro movimento importante dos espetáculos estava no momento em que o grupo convidava espectadores para assistir um ensaio aberto e depois discutir sobre a cena. Com isso, o diretor podia ter elementos fornecidos por outros espectadores para contribuir na

criação cênica. Todavia, nesses momentos, tínhamos a clareza de que perceber as reações, as interações possíveis durante a peça, era mais importante do que o próprio retorno que os espectadores dessem após a finalização da encenação. A partir do momento em que pensamos o espetáculo como um meio de relação, de proximidade espaço-temporal com o espectador, pressupomos que esses participantes possuem uma função muito clara de compartilhamento dessas relações. Para isso, entendemos que deve ser uma escolha do espectador a vontade e a intensidade de compartilhamento.

5.1.1.4 O espectador participativo

Para que isso fosse possível, pensamos a preparação do ator para que este seja capaz de operar com qualquer possibilidade de interação com os espectadores, seja de forma intimista, seja de forma declarada. Na forma intimista, me refiro à troca de olhares, de pequenos sons, respiração, temperaturas, sensações que se manifestam em risos e choro, por exemplo. Na forma declarada, me refiro aos diálogos improvisados entre ator-espectador, a uma intervenção dele no espaço cênico, ou até mesmo a proposição de uma ação que interfira na cena. Isso faz com que nenhuma proposta do espectador seja ignorada em nome do roteiro cênico. Acreditamos ainda, em diferentes proporções para cada encenação, que não podemos ignorar a entrada e a saída do espectador, os sons, toques de telefone, gestos, movimentos e até falas são incorporadas como proposição cênica passível de alterar o espetáculo.

Além disso, não havia uma preocupação em ser didático com a construção cênica do processo criativo, por entender que cabe ao espectador o desejo de participação e a interpretação do que ele vê. Percebemos, assim, a autonomia do espectador, com suas experiências, sua história, para construir conexões com o que está vendo, mesmo que elas o distanciem de nossas perspectivas particulares.

Uma vez que a presença cênica é o efeito da relação entre ator e espectador, ainda que não se possa aferir ou controlar a intensidade de afetação entre os dois, entendo a necessidade de despertar e respeitar a autonomia do espectador em construir essa relação em cena para que isso não seja confundido com uma interação forçada entre os envolvidos. Por isso, evitamos propor o contato físico, ou até mesmo forçar um contato visual com o espectador, para que ele não seja pressionado a interagir. No lugar disso, nos preparamos para a possibilidade de que o espectador proponha em cena, de forma que não ignoremos essas construções de relação.

5.1.1.5 O espaço-tempo presente

Outro elemento recorrente nos processos criativos de que fiz parte está na articulação do pensamento sobre espaço e tempo em consonância com um desejo de presentificação da cena e, com isso, dos elementos que a constituem. Uma das características marcantes que percebo na concepção dos espetáculos é a utilização do espaço circular (arena ou semiarena) para a disposição dos espectadores. Em todos esses casos, prezávamos por uma aproximação física entre os dois agentes, optando por espaços alternativos em que pudéssemos reconfigurar os lugares ocupados pelos participantes. Até mesmo nos momentos em que tivemos de utilizar espaços tradicionais pela disposição frontal, o grupo optava por colocar os espectadores dispostos no palco, junto com a cena, com o objetivo de desconstruir a concepção espacial.

Essa caracterização do espaço acontecia, frequentemente, por acreditarmos em um espetáculo que valorize a proximidade entre os participantes, tornando a encenação o mais intimista possível. Dessa maneira, tornou-se frequente também a opção por um número reduzido de espectadores, com o objetivo de proporcionar maior intimidade entre os participantes.

No elemento de temporalidade, percebo também uma repetição de escolha de adequação de trazer o espetáculo para o tempo presente da cena. Em muitos momentos, para isso, havia um reconhecimento dos atores de que aquele espetáculo se tratava mesmo de uma cena, evitando, com isso, uma sustentação de uma ilusão espaço-temporal. Esse aspecto do tempo real abria a possibilidade, em nossas concepções, de transformação da cena a partir da possibilidade de interação com o espectador, com o objetivo de colocar em evidência o espetáculo do encontro que surge a partir da relação entre os corpos.

Os elementos cênicos, como um todo, são pensados para fortalecer essa relação que os artistas pretendem estabelecer com o espectador. A determinação espaço-temporal do ator e do espectador é determinante para a escolha dos elementos que compõem a cena. Em nossa perspectiva, os artistas que concebem os elementos cênicos possuem uma autonomia de criação, trocando informações com as outras concepções e permitindo que o espetáculo seja uma obra coletivizada, ainda que cada um tenha sua função finalizadora bem determinada⁸⁷.

⁸⁷ Em muitos momentos, é bom lembrar, alguns artistas acumulam diferentes funções na criação desses elementos. Isso acontece frequentemente por uma necessidade, sobretudo, orçamentária, em maior quantidade do que falta de profissionais a serem envolvidos no projeto.

Acreditamos também que uma equipe de criação reduzida tem uma característica interessante para o processo criativo, por tornar evidente sua característica intimista. Contudo, reconheço que o acúmulo de funções, embora coloque os artistas em uma sintonia maior com o envolvimento da completude do espetáculo, demanda uma dedicação que comumente extrapola a tranquilidade na criação cênica.

Embora essa reflexão, de forma geral, possa parecer uma padronização de princípios orientadores do processo criativo, dada a reconhecida recorrência de uma concepção do processo criativo e até mesmo uma conformidade ao que se aponta como uma tendência contemporânea, a repetição de um *modus-operandi* não me preocupa. O que busco como estímulo relevante para a criação está associado com uma ideia de engajamento integral no processo artístico, o desejo de me lançar em uma zona de risco, de um descontrole, mesmo que temporário.

Neste espaço não me cabe uma normatização de um modelo de criação, por permitir a possibilidade de constante reinvenção, ainda que os elementos se coincidam em determinados momentos. As ideias se transformam no processo criativo, ao mesmo tempo em que as características se tornam mais claras para os artistas. Logo, não me pergunto no momento da criação se o que estou propondo trata-se de teatro, performance, dança, música ou outro procedimento artístico. A partir do momento em que estou preocupado em encontrar elementos pessoais que contribuam para uma criação coletiva, pautada na construção de relações, pré-determinar formas e identidades resultaria em limitar o processo criativo. Busco em toda a liberdade possível o caminho de expressão criativa, para que depois se torne uma obra artística, seja qual ela for. Reconhecer uma estrutura é uma etapa, quando necessária, posterior à criação.

Embora seja a prática teatral a vertente de maior aprofundamento em minha formação artística, acredito em uma obra que seja elaborada como uma arte sem fronteiras, sem estruturas estabelecidas e que se desenvolva por uma conexão interdisciplinar, o que permite aos artistas experimentarem quaisquer possibilidades que acreditam agregar ao processo artístico.

5.2 PRESENÇA E JOGO NAS CONSTRUÇÕES POÉTICAS COMO ATOR

Como disse anteriormente, a presença cênica revela, para mim, o efeito construído de uma relação que se estabelece entre ator e espectador, durante a cena, e que é capaz de ser sentida e percebida pelas duas partes relacionadas. Por isso, defendo que minha prática como ator esteja voltada para o propósito de me permitir construir relações (comigo mesmo, com o espaço-tempo, com os outros atores e, sobretudo, com o espectador). Nesse processo, entendo que a presença cênica se demonstra como resultado da relação, e não o início dela.

O meio pelo qual encontrei um terreno fértil para experimentar e desenvolver diferentes possibilidades de estabelecer zonas de relação foi na prática do jogo. Essa aproximação, que reconheço entre o efeito de uma relação e a prática do jogo, se traduz para mim em algumas lembranças sobre minhas primeiras experiências como ator. Em meio às decorrências do meu processo de formação como sujeito, essas descobertas dos efeitos dos encontros cênicos se tornaram determinantes para a consciência da minha prática cênica:

12 anos: eu tenho medo. Olhos nos olhos, a gente a se observar, eu vítima, ele agressor. Numa vontade de correr e embevecido por uma tensão que me deixa imobilizado. Não há lugar para me esconder. Não tenho forças para me mover, não tenho tempo para pensar em fugir. Só me resta, então, 'aceitar o castigo imerecido', como profetizava Bandeira. No impulso de me esconder, dia-a-dia, me dirijo para dentro de mim, impeço a passagem, fecho o plexo solar e recolho-me em minha curvatura. Aos 12, eu escapo de mim para me anestesiá-lo do mundo. Passo o dia imerso em dramatizações silenciosas em que cultivo os lugares onde posso ser plenamente alguém que apenas vive, sem medo das regras sociais, da repulsa do diferente. Na proteção encantatória do jogo, dentro de uma quadra de esportes, esqueço esse eu-doze-vítima para deixar brotar um guerreiro, que luta até o último suspiro do apito, com uma ira acumulada que não ousa experimentar fora dali. Nos palcos amadores, a aceitação do foco como castigo prazeroso, daqueles que experimentamos pela simples curiosidade da dor. Aproveito a oportunidade de banhar-me de luz. Nessa plateia, o meu agressor é espectador. Eu não me permito vê-lo, mas eu sei que ele está ali e ele sabe disso. Vivo a excitação da desobediência e deixo-me uma vez mais ser alvejado por seu olhar, desta vez com o peito aberto, sem o medo de sentir o medo. Estou pronto para a guerra (SCHIMITH, 2017, não publicado)⁸⁸.

Ao lançar um olhar distanciado pelo tempo, reconheci na prática do jogo um momento de libertação de uma realidade que se demonstrava difícil de ser suportada para uma criança.

⁸⁸ Os trechos citados nesta seção de forma direta e destacada em itálico se tratam de anotações pessoais, não publicadas.

Nessas sensações de liberdade, dentro da proteção que as regras ofereciam, descobri um terreno fértil de exploração da criatividade e imaginação que me fizeram reconhecer uma força pessoal até então desconhecida. Essa vontade de enfrentar esses medos me conduziu também a experimentar o jogo da cena, diante de espectadores.

A partir dos lugares através dos quais podia reinventar o real, dentro de uma permissão de experimentar a liberdade, encontrava, na sensação de risco e vertigem, a potência para agir e reagir aos estímulos dentro do jogo e da cena. O risco é, para mim, parte essencial do ato de jogar, porque é sempre uma opção do jogador, algo que depende de uma ação de escolha, o qual posso decidir enfrentar, mesmo sem conhecer suas consequências. É por meio dessa sensação que percebo quando me coloco em uma situação de instabilidade, que me tira do conforto cotidiano.

Reconheço, com isso, que o primeiro passo a ser conquistado por mim, como atitude de um jogador, está na vontade de lançar-me na aventura da imprevisibilidade. Essa vontade envolve a compreensão do relaxamento e tensão corporal necessária para se deixar afetar e reagir com precisão e organicidade. Assim, a abertura psicofísica para ser afetado é essencial para o jogo, porém não é o suficiente: percebo que a atitude para o jogo está principalmente no desenvolvimento da instrumentalização do jogador para conseguir transformar essa vertigem em um movimento de abertura capaz de construir relações.

Assim, entrevi, nesse desejo de experimentar a vertigem, um caminho concreto de viver o encontro proporcionado pela cena e permitir-me perder, mesmo que temporariamente, o controle sobre o espaço-tempo. Acreditava na capacidade de despertar em mim os elementos sensoriais para estabelecer relações, mas sem ainda compreender um caminho possível que me pudesse instrumentalizar a lidar com seus efeitos, assimilando na prática do jogo a intuição para agir, sentir e reagir.

A permissão de me estabelecer dentro da proteção de um jogo me oferecia possibilidades de exercer o prazer e o desafio de lançar-me aos riscos. Vertigem que não ousava experimentar fora dali. Nesse momento de fuga da realidade, eu era integralmente eu, às vezes sob a justificativa de um personagem, mas em minha essência, mais verdadeiramente eu do que conseguia estando fora dali. Habitei os lugares onde escolhi para fugir, e quando dei por mim, construí minha morada, com flores e frutos, que me fizeram acreditar que tudo aqui se tratava, na verdade, da realidade, enquanto todo o resto não era nada mais do que edificações em ruínas. Quanto mais intensa era minha cena pessoal, quanto mais descobria particularidades e revelações sobre mim, menos sentia a necessidade de sair

de mim. Aceitar a iluminação merecida, eu diria (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Ou seja, as práticas do jogo e da experiência cênica significaram para mim um caminho palpável, tanto para reagir a um problema social que havia acometido justamente as minhas relações, quanto para me capacitar a me relacionar de outras formas com o mundo. Assim, frequentemente, diante de uma situação de vertigem, como jogador disposto a vivê-la, percebo-me diante de duas reações psicofísicas antagônicas: uma de fuga, tentativa de me livrar e desejo de terminar o jogo; e outra, da qual sempre estou em busca, a de abrir-se para as consequências das escolhas, vivendo ao máximo a possibilidade de jogar. Essas duas posturas representam uma dualidade entre fugir e entregar-se ao jogo, diante da sua imprevisibilidade. A entrega que eu escolhi, como um caminho de enfrentamento pessoal, exige de mim, por isso, além de uma decisão perante o jogo e a vigilância perante o medo, a descoberta de meios de despertar uma dilatação dos sentidos que me inspire a construir essas relações.

Então, esse medo, que poderia me tornar uma pessoa introspectiva, foi aos poucos, por meio do jogo, se transformado em um impulso que poderia me ajudar a criar a consciência de mim. Além disso, me permitiu também descobrir sinais que não conseguia perceber em meu comportamento (postura corporal, modo de falar, modo de reagir aos imprevistos cotidianos), e tornar-me cada vez mais capaz de operacionalizar esse movimento de abertura para a vertigem. E foi justamente a sensação de me sentir protegido por uma estrutura de regras que me permitiu arriscar novas experiências, sendo para mim como que uma ferramenta promissora para reconstruir novas redes de contato.

A vertigem se tornou um vício. Nenhum desejo extravagante de me ferir, de sangrar, porque agredir a pele não me faz sentir o prazer de me lançar ao caos. O machucado não traduz o meu enfrentamento. Há outro lugar, psicofísico, sensorial, em que enfrentar os medos, os limites pessoais, me causa vertigem, euforia. É nessa esfera que o risco psicológico me transmuta em um corpo relacional. Um corpo que se fere para além da pele, que transforma o sangue, pulsante, mas não necessariamente magenta, em criação, na arte do contato, da comunicação. É nesse sentido que a gente se encontra (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Nesse mesmo propósito de me aventurar em zonas de risco, por exemplo, foi que comecei a praticar a capoeira. Embora fosse um lugar em que experimentava constantemente o desafio de estar em perigo, em meio ao jogo me sentia protegido pela estrutura que a prática

comporta em sua ritualidade. Foi por meio dela que consegui perceber a vontade de enfrentar os medos e torná-los potência para agir também em cena. Encontrei na prática um lugar de aprendizado de disciplina, de rigor para o treinamento, que resultaram em aprendizado, desempenho físico e psicológico diante dos desafios, como meio concreto de lidar com os medos que a prática oferece.

Junto a esse aprendizado de criar caminhos de relação interpessoais, mesmo dentro de um ambiente de desafio, encontrei na prática cênica o lugar onde gostaria de permanecer e investigar as possibilidades de utilizar essa fonte de energia pessoal. Dentro do processo de formação como ator, ainda em um período inicial de instrumentalização teórico-prática para lidar com essa sensação de vertigem, entrei em um caminho natural de autodescoberta como meio de entendimento dos caminhos próprios de criação cênica.

Decidi fazer daquilo que era uma fuga, minha profissão. Naquele lugar em que me sentia pleno, organizei a casa, limpei as paredes e varri os tapetes. Encontrei nos medos a potência para arte, na ansiedade a disciplina. O rigor da autodescoberta e do enfrentamento me levaram a querer compreender e viver a explosão desse jogo. Entre burocratas e intelectivos encontrei os parceiros de loucura. Cabeças despreocupadas com normas e pactuadas com as desedificações. Nos primeiros suspiros dos novos ares especializados, eu me coloquei novamente em cena. Magro, ávido e cru, estava inevitavelmente desnudado em um novo ambiente de risco, sob a égide de um personagem. Desprovido de técnicas e amparado pelo intuitivo, levei como bagagem apenas o respeito a me permitir construir relações. O jogo aqui é primo-irmão da ação. Permitir-me perder o controle, aceitar o imprevisto. Lançar-me em uma zona de turbulência (para lembrar-me de Ferracini) em um lugar em que o eu-corpo se concentra e, ao mesmo tempo, aquece e dilata. Um lugar em que a consciência e a razão se faz presente e divide o espaço com a embriaguez do risco e atenção do tempo ralentado que me leva a ver o mundo em câmera-lenta. Lugar onde a precisão da ação e o respeito ao combinado ganham força à medida que o respeito aos ritos coletivos nos permitem transformar nossas decisões (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Os estados corporais provocados pelas sensações de vertigem que o jogo cênico me assegurava, assim como os sentidos na prática da capoeira, se transformaram em diferentes formas de vivência nos processos criativos. Significou para mim, sobretudo, o reconhecimento do campo subjetivo presente na prática cênica, que auxilia e extrapola o domínio técnico do ator. Assim, a cada experiência cênica, de acordo com seus desafios e concepções, despertava diferentes situações que me forçavam a me relacionar com as

imprevisibilidades e as multissensações possíveis da cena. Nessas diferentes situações, também, diferentes respostas e aprendizados me foram apresentados.

Fazendo uma retrospectiva dos espetáculos de que participei como ator, consigo perceber alguns exemplos relevantes em que os processos criativos e a concepção cênica do espetáculo me colocaram em uma situação vertiginosa e que me fizeram compreender alguns aspectos do jogo cênico nas relações construídas no seio do processo criativo e da apresentação do espetáculo.

5.2.1 A Flexibilidade dos aparatos cênicos

Encurralado. Essa é a imagem-sensação que se sobressai na montagem do texto *Uma lição longe demais*, de Zeno Wilde, em que é proposta uma ação de sequestro de uma professora por um aluno e um amigo em busca de vingança. Os três personagens apresentam, no decorrer do espetáculo, suas fragilidades e perversidades em diferentes níveis. Para essa montagem, que carregava em sua abordagem realista uma grande carga de agressividade nas ações propostas e nas palavras ditas, o diretor escolheu um galpão inutilizado (cedido pelo dono) para que pudéssemos realizar o espetáculo. Além de sua carga dramática, a encenação colocava os três atores em cena, praticamente o espetáculo inteiro, não oferecendo possibilidades de saída para coxias e de receber quaisquer instruções da equipe técnica. Além disso, como o espetáculo aconteceu em um espaço alternativo de cerca de 20 metros quadrados, os espectadores eram dispostos em semiarena, dentro do espaço cênico, sendo confrontados pela extrema proximidade das ações cênicas.

Três atores, um diretor, um texto e um galpão abandonado. Naquele espaço, eu estava preso em uma arena: sem possibilidade de saídas, isolado em um galpão abandonado, eu mergulhado em meu personagem, com meus colegas e nossas testemunhas. Ambiente escuro, marrom cor-de-barro, teias de aranha e um cheiro de esquecimento. Natureza inóspita de um lugar entregue ao tempo. Uma cena realista e chocante de um sequestro que exige da precisão à perda do controle. Três atores intensos, jogando em seus limites, aceitando os imprevistos da cena, sem o auxílio e proteção do aparato cênico. O risco aqui se pinta em cenas agressivas, em uma proximidade com o olhar do espectador que tornava tudo ainda mais violento, tanto para ele quanto para mim. Não havia espaço para muitos recursos ilusionistas. Todos sabiam que era uma cena, mas ninguém sabia o limite entre ilusão e realidade impresso na encenação. Misturado em sentimentos de um personagem, um caldeirão de raiva, medo, rancor, euforia e a necessidade de manter o mínimo de controle do que se passava.

Num jogo em que aceitamos a maleabilidade das regras, descobrimos a arriscada liberdade de viver a cena. E sentir o corpo sendo consumido pelo confronto entre tensão e excitação. Eu queria mais (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Nesse espetáculo, embora tenha acontecido um período de preparação e ensaios no processo criativo, abria-se uma margem necessária para o imprevisto. As cenas eram construídas em meio à tortura de uma mulher por dois homens. Em muitos momentos era preciso usar a agressão física de uma forma que parecesse o mais real possível e que mantivesse a segurança dos atores. O maior problema estava na proximidade com os espectadores, que nos impedia de usar recursos ilusionistas e de nos controlarmos entre parceiros. Em muitos momentos, não sabia se os gritos de dor eram encenados ou se a atriz realmente sentia um golpe. Além de lidar com essa tênue relação de segurança física, precisávamos lidar com as ações e conduzir os diálogos para o desenrolar proposto pelo autor.

A flexibilidade dos contornos das regras que comumente asseguram o jogo cênico nos conduzia a uma sensação de viver uma liberdade acentuada e, por consequência, nos colocava diante de uma zona de risco. Essa flexibilidade, que causava uma mistura de medo e fascinação, demandou uma corporeidade diferente do cotidiano, para que fôssemos capazes de acelerar a percepção das ações, podendo reagir aos estímulos, para além do que era previsto pelo roteiro.

A sensação de ausência de uma segurança do aparato cênico para a construção da cena e a possibilidade de machucar um colega, me fazia buscar uma postura concentrada e precisa em meio à turbulência que aquela imprevisibilidade nos oferecia. Além disso, entendemos como necessário um estudo dos personagens, para além das coisas que são ditas, discutido entre os artistas, com o propósito de reconhecer a lógica dos seus pensamentos, que nos auxiliasse na necessidade de conduzir uma improvisação, respeitando a estrutura apresentada pelo autor.

Nada extraordinário aconteceu. E também não se tratava da necessidade de que algo surpreendente de fato acontecesse. Bastava o risco, a possibilidade, a iminência, um suspiro, um grito preso, um riso, para despertar no corpo a turbulência da perda do controle sobre o todo. Apesar da afetação do risco, o momento em que mais se prende na memória foi o dia em que o escapulário que usava como elemento da história do personagem se rompeu e caiu no chão, no meio da cena. Um sentimento de perda, de angústia, que durou menos de um minuto, mas que paralisou o eu-corpo, imerso em um luto de uma perda. Pego o cordão, abatido ao chão, com carinho olho para ele e o guardo no bolso, imerso em um raciocínio

que está além das linhas escritas, penso em minha mãe (SCHIMITH, 2017, não publicado).

A aproximação que eu percebo entre essa zona de vertigem e a presença cênica é que essa situação nos tirou de um lugar de controle, de equilíbrio psicofísico, nos forçando a lidar com as ações e reagir a elas dentro de uma consciência do personagem. A capacidade de articular com a identificação triangular era o único meio de segurança que sentíamos. Ou seja, diante dos riscos, tivemos que buscar no estudo dos personagens e no trabalho coletivo entre os atores a capacidade de agir em equipe para lidar juntos com os efeitos daquele encontro. Essas percepções de forçar um desequilíbrio, uma perda de controle, ao passo que se administra uma prática coletiva, demonstrou-se naquele momento como caminho palpável de estabelecer uma relação entre atores e o espectador, que testemunha esse desafio de lidar com as ações cênicas, ainda que não o perceba.

Essa sensação de risco era dividida entre os atores em troca de olhares cúmplices, até chegar aos espectadores, estupefatos com a agressividade de cena. Na maleabilidade de entrar e sair do texto, na permissividade em mudar do que precisava ser falado, a tranquilidade de transformar o verbo sem prejudicar o roteiro. Sabíamos de onde começamos e para onde deveríamos ir. O que acontece neste meio é poroso e flexível, facilmente penetrável e modificado no curso de suas águas. Sabíamos que elas chegariam naturalmente ao desaguadouro. A proximidade entre os corpos, a ação precisamente descontrolada, somam-se às forças da palavra para construir uma frase multissensorial que faz a relação entre dois ganhar vida. Do texto brotam imagens, cores e sons que transpassam e transformam o corpo de quem o fala, na convergência com os sentidos dos que observam. A linguagem semeando o que faz de melhor, a comunicabilidade, sendo delicadamente utilizada para que não impeça outras zonas de contágio entre os corpos. A palavra, que passa pelo corpo, também afeta. Esse efeito aproxima, reconhece, transborda, acende, ilumina o percurso que leva ao encontro (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Nesse meio de múltiplas ações e estados corporais, a linearidade apresentada pelo texto se torna um dos meios de manter a comunicação entre ator e espectador de forma que imagens sejam construídas no decorrer da narrativa, permitindo-lhes acompanhar e recriar os pensamentos propostos em cena. Com o intuito de permitir um reconhecimento do espectador em relação ao personagem, que transparece suas complexidades, buscamos como elemento principal o processo de identificação dos atores com a linha de pensamento do personagem. A partir do momento em que compreendemos a lógica de cada perspectiva, estabelecemos

caminhos de construção de imagens que permitam ao espectador desenvolver suas conclusões particulares.

A palavra, ainda que silenciosa, desperta em eu-corpo lembranças, e até mesmo memórias do que poderia ter acontecido, revela a incongruência do existir, em suas composições despreziosas ou não, constrói um significado para a pele, que transparece ou oculta o reflexo de mim. A dúvida é o segredo da palavra. Nessa relação, entrego o verbo que tenho, mas não ofereço tudo, por uma manutenção de um fluxo corrente entre os dois corpos. Mas não há porque te iludir, sabemos que ainda é possível, sob o verbo e a ação, esconder outro sentido ou nenhum sentido para o que é posto. A palavra, aqui, não é o fim (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Assim, aproveitamos da palavra, juntamente com as ações e os elementos cênicos, o poder de estabelecer relações de comunicação por meio de imagens construídas. Nesse lugar em que um dos objetivos é o de abrir-se para as potencialidades de estabelecer relações, respeitamos os elementos cênicos, utilizados em equilíbrio, diminuindo-se a hierarquia que possa existir entre um ou outro, para centralizar nas capacidades do encontro entre ator e espectador no espaço-tempo que nos colocava em um estado de alerta constante.

5.2.2 O desnudamento em cena

Em outro processo criativo, *E nós que nem sabemos*, de autoria coletiva, utilizamos exatamente essas potencialidades da palavra para extrapolar sua utilização, com o objetivo de construir uma denúncia não declarada da tênue capacidade de comunicação que possuímos quando acreditamos estar dialogando. Com esse intuito, ousamos criar textos escritos pelos próprios atores, com um cunho autobiográfico, que pudessem transparecer nossa vontade, reconhecidamente falha, de construir relações interpessoais.

Da palavra incomunicabilidade surge um processo criativo. E nós que nem sabemos. Eu, isolado dos outros dois atores, desenvolvo uma escrita reveladora transformada em ação, em gesto. Corpo nu, cubro-me de vermelho e espanto o frio com uma fresta de luz, entreaberta da janela. Por meses a fio, busco em mim o verbo que me leva à ação. Junto com os outros atores, estabelecemos conexões, trocamos confidências e aproximamos nossos corpos. Enfrentamos juntos, a nós mesmos, um ao outro e ao diretor. Rejeitamos a desculpa de um personagem, o choro complacente, e lutamos para estabelecer diálogo com o mundo à nossa volta. Entre banhos de tinta, a premissa do imprevisível em cena, estávamos nos preparando para um jogo no qual éramos o alvo principal (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Nesse processo, a vertigem se manifesta na forma de autorrevelação. A busca por uma construção cênica que fosse capaz de colocar os atores diante de um enfrentamento de si levava-nos a um processo de revelação em que fugíamos dos próprios medos, dos bloqueios, e nos mostramos o mais despidos possível diante dos espectadores. Com isso, aliado à pressão da proximidade física entre os envolvidos, à recusa de ignorar a presença do espectador ou criar uma ilusão cênica, a cena se convertia em algo ainda mais próximo e aberto à interação. Nessa corrente de pensamento, até mesmo a nudez física dos atores se tornou um elemento de enfrentamento para a cena.

Aqui o risco se revela na nudez de nossas existências: não apenas em mostrar nossos corpos nus, mas também em desnudar nossas personalidades diante dos olhares de nossos espectadores e livrar-nos de quaisquer armaduras que nos impedissem de enfrentar nossos próprios medos. Estado de alerta que domina o corpo, dilata as pupilas, acende os sentidos, ralenta o tempo, permite o raciocínio rápido e acelera o poder de resposta. A cena nos coloca no alerta do imprevisto, da rápida reação, do raciocínio acelerado para absorver quaisquer estímulos para a cena (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Essa interação, no espetáculo, tornou-se tão latente que era frequente a intervenção dos espectadores para subir ao palco, propor ações, abraçar os atores e responder, de alguma forma, à abertura proposta para a relação ator-espectador. Em uma das apresentações do espetáculo, na cidade de Ouro Preto (MG), um espectador que já havia assistido o espetáculo em Ipatinga (MG), viajou para rever a peça. Em um determinado momento, ele levantou-se de sua cadeira, se despiu, subiu ao palco e disse um texto que ele havia preparado em casa e decorado. Diante dessa intervenção tão energética quanto inesperada, coube aos atores reconhecer o momento dele, de reagir à abertura permitida a ele no espetáculo, e incorporar esse momento como parte legítima ao evento cênico que propusemos.

Entre o singelo e o bruto, abrimos a porta para o espectador entrar. Sem metáforas, eles subiam ao palco, reivindicavam seu momento democratizado de revelação. A nós, cabia suportar o peso dos corpos girando, dialogar com o inesperado, aceitar os efeitos de uma relação estabelecida. Porém, quanto mais tentávamos nos comunicar, mais subíamos paredes de tinta, e mais distantes nos tornávamos. A efêmera ameaça de uma interrupção vinda de qualquer lado deixou de ser um problema e passou a ser uma potência para a cena. Não se tratava de entregar-se ao imprevisto e às possibilidades de interação, mas de aceitar que uma relação se constrói por múltiplos lados e assumir o desafio de conduzir um roteiro para seu fim, diante das

curvas proposta pela ação do efêmero. O ensaio processual se tornou o caminho de pensar em possibilidades, de se abrir ao ambiente ao contrário de fechar-se para a marcação. Junto com a definição das cenas, havia uma aceitação para a transformação momentânea. O resultado da relação era a cena (SCHIMITH, 2017, não publicado).

A abertura para o imprevisível, neste espetáculo, foi construída durante o processo criativo. Isso se deu principalmente por meio de um trabalho de aproximação de parceria entre os atores, de forma que pudéssemos nos comunicar nas entrelinhas, por meio dos sons, dos gestos e até mesmo do silêncio. A partir dessa confiança mútua que estabelecemos, sem torná-la palavras, conseguimos lidar com os riscos a que nos dispusemos e pelos quais entramos juntos em sucessivas crises.

Em busca da construção de uma estrutura psicofísica permeável, experimentamos algumas propostas de exercícios, jogos e performances em que pudéssemos questionar, colocar em jogo e ressignificar nossas relações conosco e com os outros. Nesses momentos em que aceitávamos a experiência do descontrole, acreditávamos que os efeitos da sensação de alerta nos permitiria ampliar nossos contatos, no momento em que estivéssemos diante dos espectadores.

O caminho que identificamos para conseguir tornar essa experiência possível foi também por meio da instrumentalização (*savoir-faire*), capaz de nos orientar minimamente sobre como lidar com essas sensações. Além disso, dessa busca por uma organicidade diante do constante enfrentamento, estava o reconhecimento do caráter subjetivo desse processo e a vontade de experienciar relações que nos levassem a uma presença.

A busca por uma permeabilidade acontecia também em relação ao espaço e ao contexto em que nos apresentávamos. A cada viagem e novos espaços cênicos aos quais deveríamos nos adaptar, promovíamos um estudo de experimentação das possibilidades sonoras, acústicas, de temperatura, cheiros e imagens que nos eram oferecidos pelo ambiente. O jogo acontecia em não negar nenhum estímulo. E, ao final, o espectador era incluído como parte desse jogo com as necessidades de adaptação espaço-temporal.

Nesse jogo, encontro no conforto de uma parceria de cena a tradução de meus pensamentos, a idealização de meus gestos fora de mim. A capacidade de comunicação, mesmo em isolamento visual, pelo timbre da voz, pelo suspiro ou pelo silêncio. Uma troca sensível de informações entre dois e uma sensação de estar completamente conectado, em relação, dentro e fora de cena. Relação esta que reflete no espectador e retorna para a cena.

Aceitar o seu abraço e sua participação. A compreensão de que este encontro não é apenas para essa cena, mas para a vida. Entre cenas simultâneas, textos, ruídos, partituras, canções, uma colcha de retalhos multicolor e sensorial, amarrada por cada olhar, em sua especificidade de ponto de vista (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Assim, o roteiro cênico foi construído em um plano de simultaneidades, de forma que, ao mesmo tempo em que um ator faz uma partitura de movimentos, outro diz um texto pessoal, enquanto outro pinta as paredes com tintas. Essa simultaneidade criava uma composição de sons, de movimentos e de silêncio a partir da qual conseguíamos manter um contato sobre o andamento do espetáculo e de uma possível necessidade de improvisação, para adequar-se ao momento.

Além disso, parte do desafio era o de construir uma cena em que não justificássemos nossas ações com a desculpa de que somos um personagem. Acreditávamos que o arrebatamento causado pelo reconhecimento do espectador poderia ter um caráter pernicioso que os levasse ao mesmo processo de incomunicabilidade, denunciado pela encenação. Por meio do desnudamento de nossas pessoalidades escancaradas para o espectador, numa poesia alheia ao didatismo ou à melancolia, nos apoiávamos uns nos outros para a aceitação dessa abertura, em uma relação que tocava profundamente o íntimo dos atores.

Ser ou não ser um personagem, não é a questão. O quanto revelador sobre o personagem-de-mim eu poderia ser, em qualquer circunstância, me colocaria em melhor situação de ser reconhecido por quem me observa. O personagem é uma questão de justificativa. O corpo relacional que estaria ali, fatalmente, era o meu, com sensações, bloqueios, emoções momentâneas que traduzem o contexto em que me disponho habitar (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Aqui, a zona de vertigem se comunica com a presença cênica por meio do ato de entrega dos atores para o evento cênico, desnudando-se diante do espectador que, por sua vez, reconhece a revelação do ator e se coloca como testemunha, mas também como coautor do evento cênico. Nesse lugar, cada apresentação se torna única, dado o poder de participação e de transformação do coletivo.

Essa permissibilidade para que o imprevisível tomasse conta da cena se tornou também, nesse espetáculo, uma situação que nos obrigava a estar atentos a quaisquer possibilidades de transformação do roteiro cênico sem um acordo prévio. O objetivo estabelecido entre artistas era o de não fugir da possibilidade de interação proposta pelo espectador, ao mesmo tempo

em que era preciso manter-se atento à condução do roteiro, para que caminhasse em direção à conclusão programada.

Assim, o corpo era consumido por um misto entre tensão do alerta que despertava uma dilatação sensorial, para ser capaz de reagir a todos os sinais, ao mesmo tempo que exigia um grau de relaxamento, de aceitação, para se permitir deixar-se guiar pelo tempo estabelecido pelo coletivo.

5.2.3 A consciência da morte no risco físico

Um *continuum* de tensão e relaxamento. Assim defino o processo criativo da montagem da adaptação de *Othello*, de Shakespeare, realizada dentro de um picadeiro de circo. Tensão porque colocava os atores em uma constante situação de risco físico, pela utilização de acrobacias no tecido e no trapézio fixo. Ainda assim, era necessário um relaxamento possível, capaz de permitir que os atores fossem precisos nos movimentos e soubessem conciliar a atividade com a interpretação do personagem.

Viver as imagens criadas na palavra, submeter-se às sensações criadas pelas ações, aliadas ao encantamento e exigência de precisão dos movimentos mortais do tecido acrobático. A cada movimento pulsado pelo compasso musical, o suor escorre, uma sensação de alívio e outra de concentração para encenar e preparar-se para uma nova acrobacia. A extremidade do risco físico diante dos doze metros que nos levam a um iminente impacto com o chão avermelhado e desprotegido. Não há muito tempo para pensar, em suas quase duas horas de show: acrobacias, tempo da música, interpretar, seguir a iluminação, entradas de cena e se permitir construir relações (SCHIMITH, 2017, não publicado).

O desafio, para mim, era o de executar as partituras aéreas no tecido, as acrobacias de solo, construir um personagem que conseguisse despertar a graça no espectador e atingir a carga dramática esperada para a encenação shakespeariana. Ou seja, apenas o risco físico ao qual nos submetíamos não seria suficiente para dar conta desse espetáculo, uma vez que ainda era reivindicados aos atores também a capacidade de usar essa potencialidade proveniente do perigo (consciência da morte) para a criação de cenas com objetivos dramáticos muito claros.

Na construção das cenas entre os comparsas Rodrigo (meu personagem) e Iago, concebidos como uma dupla de palhaços (inspirados na relação do Augusto e Branco), estávamos focados no amor platônico do primeiro personagem, capaz de entrar em uma trama

perversa do segundo personagem para conseguir atingir seu objetivo possessivo de conquistar Desdêmona. Com esse objetivo claro em nossas cenas, em uma gradação de intensidade, encontramos na capacidade do ridículo de uma pessoa apaixonada, que extrapola a civilidade, a nossa chave para a construção da cena cômica.

Com o passar das cenas, uma a uma, a relação de confiança com os espectadores era construída e os sorrisos apareciam gradualmente. Até que chega um momento em que a simples presença do personagem em cena se torna motivo para risos largos. Nesse instante em que o jogo cênico se estabelecia conforme o esperado, o personagem sofre uma reviravolta e se entrega ao destino trágico na mão de seu melhor amigo e algoz.

Debaixo da lona de um circo, sob uma torre de pano e um nariz de palhaço, propositalmente, você acha graça e eu choro. Rodrigo (que eu poderia chamar também de Augusto) desperta nos olhos de um espectador o brilhantismo da virtuose acrobática, a ingenuidade de um olhar apaixonado, o encantamento do gesto desengonçado. A magia do reconhecimento da paixão levado ao extremo do risível. Tudo isso só faz sentido, porém, porque do meu lado passa a dor. O jogo aqui se faz. Me consome o entendimento de que o personagem, em sua verdade, sofre enquanto seu espectador sorri. Em sua íntima revolta do amor impossível, arrisca-se a amar além do limite, e quando percebe que seu coração está inflado de ar, experimenta-se pleno e em perigo. Os risos construídos no seio de uma parceria entre amigos-irmãos. Dos aprendizados em jogar em dupla, dois palhaços e o desafio de edificar uma cena cômica que nos levaria à tragédia. A confiança formada para além da lona tornou essa dupla uma capacidade de brincar em cena, de fugir do esperado, de incentivar um ao outro e propor. Uma dupla de três, em que tudo passa a fazer sentido quando é dividido com o espectador (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Em nossas discussões sobre a dramaturgia, concluímos que a morte de Rodrigo representaria para a encenação a morte da cena singela, da alegria, para que os demais personagens caminhassem para o último ato sob o manto do trágico. Em uma das cenas anteriores à morte, os personagens retiram a maquiagem colorida circense para destacar que a partir daquele momento a magia do circo se transformaria, juntamente com o destino trágico dos personagens. Por isso a construção do personagem cômico se tornou tão simbólica para o elenco, principalmente porque sua morte chega no ápice de sua comicidade e de sua coragem.

Habitado por personagens dramáticos, encarei a ideia de experimentar a comicidade como um desafio. Utilizando os estudos do palhaço, entendi que poderia utilizar os mesmos elementos fundantes do personagem dramático, com o intuito de criar um reconhecimento e

uma identificação com o personagem, para em seguida exacerbá-lo ao ridículo. Entendi, com isso, que um caminho para a comicidade, naquele caso, estava na possibilidade de acreditar no que eu estava experimentando com o personagem para causar o reconhecimento do espectador. O riso seria uma consequência do encontro.

Em um dia de ensaio, sol quente sobre a lona, longas jornadas de preparação, proximidade de estreia, recebemos a visita inesperada de uma criança vizinha. No momento que começamos a passagem de cena e que eu vi aquela presença, o diretor tornou em palavras uma sensação que já despertava em mim: aquela visita era a minha oportunidade de perceber o que havíamos construído. Todos os nove atores fizemos aquela passagem para ele, nosso ilustre espectador. Percebi desde o olhar desconfiado, os primeiros sorrisos despreziosos e os risos do encantamento brotando em seu corpo. Na minha última cena, reconheci em seu rosto a cumplicidade da felicidade encontrada no momento de vitória do personagem escorrendo e dando lugar ao espanto de presenciar a morte do palhaço que havia se tornado seu companheiro. Carrego na memória aquela troca de olhares. Essa percepção de que minha ação se abre para uma troca com alguém, me permite viver uma relação, construir e reconstruir a cena, me emociona, me conecta comigo mesmo, com meus medos passados e com meus prazeres presentes. Ainda que não possa saber o que o outro pensa, a crença de que há alguma mudança naquele olhar. De certa forma, sinto essa transformação acontecendo em mim, a cada contato, a cada resposta. Sinto o efeito de um encontro (SCHIMITH, 2017, não publicado).

A resposta espontânea do espectador, seja pelo riso, pelos olhos brilhando ou pelo espanto, ajudou a tornar claro que uma comunicação se estabeleceu com o personagem por meio do ator, despertando sensações, tornando essa relação uma zona de troca de energias. A partir disso, reconheço a importância de não se tornar dependente de uma reação específica, mas de me preparar para jogar com as diferentes reações, percebendo as nuances e a capacidade de transformação dos seus efeitos em meu corpo e no corpo do outro.

Para isso, era preciso trazer para a cena a sensação de uma certa ingenuidade (RYNGAERT, 2009), em que buscávamos ignorar o que sabíamos o que iria se passar na cena, para tentar experimentar o aqui-agora da cena, e ser consumido pela sensação de descoberta a cada momento que se passa a encenação. O fator do risco físico causado pelas partituras no tecido acrobático potencializava essa sensação, porque frequentemente nos guardavam uma surpresa que não estava prevista nos ensaios (um erro na execução da acrobacia no tecido ou uma reação inesperada ao movimento do equipamento, por exemplo).

A condição de execução das acrobacias aéreas como parte do desenvolvimento dramático dos personagens nos obrigava a conciliar dois elementos importantes do nosso

trabalho como ator: por um lado, a rigorosa precisão exigida para conseguir executar a técnica acrobática; por outro, a sensibilidade para saber lidar com os efeitos das relações estabelecidas pela cena, cumprindo um roteiro cênico. Acreditávamos que o reconhecimento causado no espectador, da consciência da morte presenciada na cena, pudesse ser uma porta para ampliar a construção das relações que estabeleceríamos naquele espetáculo.

O risco físico me tira do lugar. À sensação de perigo, seja qual for a instância e intensidade, sou retirado do meu lugar de conforto e colocado repetidamente em uma arena em que sou obrigado a abrir-me para o jogo. O que eu estou fazendo aqui? Sem saber a resposta, essa sensação sempre me fez desejar voltar para a cena. Esse alerta me expande os sentidos, me conecta com o outro, com o todo. Descobrir nessa potência a capacidade de expandir as zonas de convergência sensoriais entre os corpos. Neste lugar posso me comunicar, sem muitos filtros, respeitando a efemeridade de uma legítima resposta rápida a um estímulo. Pisa o chão. Perco a consciência do tempo, mas capto detalhadamente qualquer movimento, em precisão. Estou expandido e perco a dimensão do eu-corpo para sentir a imensidão de uma massa relacional (SCHIMITH, 2017, não publicado).

O jogo se estabeleceu, nesse lugar, no momento em que aceitamos passar pela zona de perigo, reconhecendo a potencialidade energética proveniente desse estado e encontramos um caminho palpável de canalizar esse medo-potência em uma ação cênica que nos permitisse abrir para a relação que se estabelece entre os corpos.

5.2.4 O confronto entre elementos poéticos

Em um novo desafio cênico, provocado pelos estudos teóricos em que já estava envolvido na pós-graduação, visualizei no processo *Dragões*, baseado em texto de Caio Fernando Abreu, uma possibilidade de experimentar um caminho de criação que me colocasse em zonas de vertigem semelhantes à que eu encontrei nas vivências passadas. Tratava-se sobretudo da minha primeira experiência em um monólogo, privando-me de uma mediação com outros parceiros de cena (além do espectador), justamente na época em que busquei problematizar a noção de presença cênica.

Como mecanismo de enfrentamento, então, busquei reconhecer em mim o que eu precisava dizer em cena e que não conseguiria dizer no meu dia a dia. Por meio da reflexão de que iria expor exatamente uma fragilidade pessoal que tentava ocultar, reconheci nessa possibilidade os elementos que me forçavam a enfrentar alguns medos. O grande desafio,

específico a esse projeto, estava em assumir as rédeas de ser o provocador e provocado para conseguir atingir esse ato de revelação em cena.

Um artista em confusão intelectual, buscando apalpar a base de um terreno movediço. Isolado em um espaço e tempo de uma cidade inóspita, tenta se ver diante de um espelho turvo, mergulhado nos próprios sonhos adiados. Ele não consegue se reconhecer, preso em seu apartamento, busca dizer sem que ninguém o possa entender. 'Que seja doce'. Esse sou eu em minha condição de tentar não me afogar dentro de minha reclusão. O que eu tenho a dizer? O que eu tenho a dizer? Me vejo sozinho e preciso, sozinho, falar dessa solidão (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Determinado a construir uma cena que fosse capaz de me colocar diante da necessidade de enfrentar desafios e construir relações possíveis em cena, comecei a travar uma batalha cênica que pudesse me situar em um caminho de criação. Encontrei em um conto literário o motor de uma revelação, porque me via integralmente reconhecido e desnudado por suas palavras. Embora não fosse uma escrita autobiográfica, a motivação era claramente pessoalizada para encenar aquele texto.

Comecei a negar, desse modo, a ideia de que estava representando um personagem. Sistemáticamente, me reconhecia naquela cena como o sujeito que precisava dizer aquelas palavras para alguém. Para que isso fosse possível, buscava também negar a ideia de que fingia não estar em cena, diante de espectadores. Ou seja, embora lançasse mão de uma narrativa metafórica e poética para a condução do experimento, buscava tornar claro, enquanto realizava a própria cena, que eu falava de um assunto que me tocava direta e pessoalmente, diante dos espectadores.

Nesse processo, senti a dificuldade de encontrar parceiros de criação com quem eu pudesse dialogar sobre meus anseios e desafios. Muito se devia por eu estar em uma nova cidade (naquele período eu residia em Salvador (BA)), um espaço-tempo que me causava constante estranhamento para conceber a criação. Ainda assim, percebi, nas parcerias que eu pude encontrar, ainda que incompletas, que precisava do apoio dos outros para conseguir me mover diante da vontade de retornar para a clausura a que o texto me expunha.

O enfrentamento aqui é o de lutar contra a própria imobilidade. Sob minhas pernas, carregar o peso de um projeto de vida depositado em um experimento que podia se tornar uma encenação. Trago para o jogo todas as cartas escancaradas, personagem de mim mesmo, cara-a-cara com meus interlocutores. Me coloco no centro, sozinho, em busca de construir relações, de afetar e me permitir ser afetado. Estar preparado para assumir o barco, suportar com leveza cada palavra e aceitar a ideia de jogar, não

como um fardo, mas como o sabor de me permitir desconstruir e reequilibrar os tijolos, desordenadamente harmoniosos (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Reconheci como caminho possível, para esse desafio de me colocar em cena em um processo autoinduzido de revelação, me apoiar na estrutura proveniente da prática do jogo. Essa proposta acontecia de forma mais vertical no processo criativo, por buscar entender o momento da cena como um jogo, no qual eu, como mais um jogador, precisava estar preparado para lidar com o caráter imprevisível que existia ali, assim como também ser capaz de tomar decisões frente aos estímulos recebidos dos outros participantes envolvidos nesse mesmo jogo (a equipe técnica e os espectadores, por exemplo).

Esse estado de prontidão que buscava estava associado à capacidade de me deixar afetar pelos estímulos alheios a mim e, ao mesmo tempo, conseguir encontrar caminhos de reação a esses estímulos. O caminho que havia experimentado, para isso, estava no entendimento de uma “lógica” do personagem; porém, naquele caso, recusava a acreditar que eu me colocava em cena representando um personagem: em uma hipotética escala de medida em que o personagem ficasse em uma ponta, no máximo da ilusão cênica, e eu mesmo em outra, no máximo da vivência real, o fio da balança estaria muito mais próximo de mim mesmo, e o personagem, ao invés de fim ou mesmo meio da criação, poderia ser visto muito mais como um provocador e um direcionador das minhas pulsões de criação. Isso também se refletia nas escolhas das ações cênicas, uma vez que buscava evitar gestos, sensações que não fossem condizentes a um processo de um testemunho autobiográfico.

Para esse jogo, me despi de armaduras, assumi o risco de estar em cena, diante de uma pirâmide de olhares e mostrar-me em minhas completas imperfeições e desequilíbrios, sem um recurso, gesto ou palavra que me impedisse ou justificasse a ideia de não ser visto em cena. Não havia com quem mediar o olhar, não havia com quem dimensionar a ação, estava sozinho em cena, sendo apenas e banalmente eu. Mesmo rodeado de olhares, estar no foco, sozinho, para falar de solidão, me corroía. Solidão como reconhecimento da ausência que escancara o vazio da incompletude do existir. Perceber-me incapaz de preencher as minhas próprias lacunas me colocava em uma insegurança voraz, desnudada em um lugar onde poderia, mas não conseguia, estar pleno da minha própria existência. O que falta? O reconhecimento desse buraco me condenava a duvidar de mim e depositar inutilmente no outro a capacidade de me reconhecer e, de sua maneira, me preencher (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Justamente a sensação de incompletude, que me levava a um sentimento cortante de solidão, se tornou o maior desafio para a construção daquele experimento. Havia me proposto

falar de um assunto pessoal no qual estava mergulhado e sobre o qual não sabia conscientemente refletir ou explorar as potencialidades e bloqueios desse sentimento. Ao mesmo tempo em que me sentia pleno diante dos espectadores, era tomado por essa sensação de incompletude, que me dificultava a encontrar os momentos de saborear a liberdade e a leveza inerente à prática de um jogo.

Inacabado, confuso, com mais dúvidas do que certezas, apenas guiado por onde não queria chegar, eu fui. No consentimento corrosivo da imperfeição reside a dúvida. Nesse lugar de fragilidade a que me condicionei diante dos olhos das pirâmides de gente, a aceitação de se permitir ser humano me aproxima e conecta com o outro onde não há palanque que me separa, privilegia ou condena (SCHIMITH, 2017, não publicado).

Embora tenha se tornado um processo inacabado, tendo como resultado uma única apresentação, esse experimento me serviu como um aprendizado sobre os elementos que sobressaíram, ao longo dos anos, na minha poética como ator: a escolha de me colocar em *estado de jogador*, que reconhece na imprevisibilidade do jogo o incentivo a estar preparado para qualquer possibilidade; e a utilização de uma vertigem consciente como mecanismo de uma integralidade na cena. No momento do encontro entre ator e espectador, ainda que sigamos um roteiro pré-estabelecido, o ocasional é recorrente na cena e não precisa ser entendido como um erro, mas pode ser o elemento fundamental para reconhecer que o jogo permanece vivo.

Assim, ficou o aprendizado de que na cena, por mais marcada que esteja e próxima de um roteiro pré-estabelecido, no momento do encontro, existe como um organismo cuja vida é determinada pelo coletivo participante do encontro. A partir desse entendimento, que despertou em mim a consciência da prontidão para o jogo cênico, foi possível também entender um nível de permissibilidade de que as relações construídas no entorno da cena influenciam em um evento único e efêmero.

- Confluência dos pontos

O pensamento e a experiência cênica que me levaram a vivenciar relações em que pude me aproximar do efeito da presença cênica que afetava meu corpo, ocorreu em diferentes situações. Nesses momentos, distintos motivos me conduziram a um processo de abertura psicofísica, desencadeada pela consciência de uma postura como jogador em cena.

Essa abertura, como abordado inúmeras vezes neste capítulo, se apresentou em diferentes compreensões dos fundamentos da linguagem cênica: na minha prática como ator, por meio da aceitação da improvisação, da imprevisibilidade que nos submetia constantemente a lidar com o aqui-agora da cena; na compreensão do texto, que permitiram aos artistas improvisarem sem que perdessem a consciência do grande objetivo que decidiram alcançar com a cena; no aparato cênico pela coesão estabelecida entre os artistas para lidar com os imprevistos; e no reconhecimento do papel decisivo do espectador na realização do evento cênico.

A forma que encontrei para me preparar para todas essas possibilidades de aberturas que nos propusemos realizar nos diversos espetáculos que participei, estive na compreensão de uma postura de jogo que acreditava ser imprescindível para lidar com os desafios e ser capaz de construir as relações que me levassem a uma presença cênica. A postura como jogador, para lidar com os desafios da cena e ser capaz de estar aberto a construir relações com os outros atores, o espectador e com o espaço-tempo, se baseou na consciência dos modos como o processo criativo me situou em zonas de vertigem.

Experimentar essas zonas de vertigem, que me tirava constantemente de um lugar de controle cotidiano, me condicionava a diferentes sensações de risco, seja pela consciência da morte (causada pelo risco físico), seja pelo ato de revelação ou pela proximidade e intervenção do espectador na cena. Era nessa aceitação do enfrentamento dos riscos do jogo causados pela cena, de forma explícita ou sutil, que encontrei o caminho para me colocar em um movimento de abertura psicofísica que me possibilitou experimentar as relações cênicas, que, por sua vez, me fizeram conhecer os efeitos de uma presença cênica.

Diante disso, entendo que não se pode ensinar um ator a ser presente em cena. Entretanto, qualquer pessoa tem a potência e a possibilidade de desenvolver uma relação de presença com outros corpos. O caminho de desenvolvimento, no meu caso, parece estar próximo de um autoconhecimento, que leva a compreender no corpo as possibilidades de colocar-se em uma zona de risco, de interação, de ação e reação. A partir do conhecimento das próprias potencialidades e do desejo de colocar-me plenamente em relação é que surge a possibilidade de construção de presença. Nesse processo, a prática do jogo é um momento propício para o ator/jogador, tanto para o conhecimento de suas próprias condições psicofísicas, quanto para a possibilidade de se colocar em relação com outros corpos, de forma descompromissada e alheia aos padrões cotidianizados.

6 CONCLUSÃO

O desenvolvimento desta tese possibilitou uma análise de práticas em relação à presença cênica e de sua aproximação com o jogo, relativos ao ofício do ator. Uma reflexão acerca das relações entre o ator e o espectador e das dificuldades encontradas em trabalhar esse conteúdo. Além disso, também permitiu reconhecer um contorno poético pessoal e perceber como esses elementos se tornaram determinantes para a minha visão da prática cênica.

De modo geral, a presença cênica foi apresentada de modo a permitir múltiplas possibilidades de definição, muitas vezes condicionadas à concepção de cada artista para as relações estabelecidas entre ator e espectador na encenação. Ou seja, como resultado de cada estrutura cênica, pode considerar um contorno singular para se pensar as relações e, conseqüentemente, a presença cênica. Alguns artistas, como Stanislavski e Brecht, pressupõem a utilização do texto e do personagem como intermediadores de uma relação de identificação ator-espectador. Além deles, mais recentemente, encontramos Barba, que busca uma relação ator-espectador que não seja dependente de um texto ou da necessidade de se construir significados por meio das suas questões corporais.

O que parece convergir entre as várias poéticas que pressupõem a construção de relações entre ator e espectador está na investigação da própria corporeidade e organicidade do ator. Com a finalidade de potencializar sensações, percepções e/ou sentidos corporais, os atores são conduzidos a um processo de autoconhecimento que os levem a criar um engajamento intenso e integral, aberto às possibilidades de relação, para o processo criativo e para o resultado em cena. Assim, chego ao pressuposto de que o exercício ativo e continuado do jogo na prática artística intensifica sensações, percepções e/ou os sentidos de modo a criar uma articulação intensa entre o engajamento integral e psicofísico do ator no processo criativo e no resultado em cena.

Por meio da teoria do jogo e sua aplicabilidade no processo criativo, entre outros pela prática da capoeira, no meu caso, pude perceber que o jogo, de modo geral, pode ser apreendido como uma atividade que alia técnica e sagrado em um ambiente particular e propício para a experimentação das relações que induzem seus participantes a vivenciar as nuances da presença cênica. Diante de tais evidências, o objetivo de perceber essas

aproximações e tensões entre noções foi alcançado graças às recorrências teórico-práticas que elas me apresentaram durante os processos criativos e estudos bibliográficos.

Tal constatação se deve ao fato de já ter reconhecido anteriormente que o jogo acontece plenamente quando comporta em sua estrutura tanto as regras (*ludus*), quanto a liberdade (*paidia*). As regras, sendo claras ao jogador, servem como um delineamento do jogo, oferecendo a garantia da justa sobrevivência e superação de obstáculos a quem joga. Esse amparo das regras oferece também um contorno ao jogo, que permite ao jogador viver a liberdade dentro de seus limites estabelecidos. Sem perseverar na liberdade, o jogo se torna enrijecido, perde sua função e se aproxima de um trabalho. O prazer, a felicidade e o lúdico encontram-se na manutenção desses dois elementos, que são interdependentes, ameaçando o jogo sempre que um desses elementos se sobrepõe ao outro.

Nesse aspecto, percebi outra aproximação entre a presença cênica e o jogo: a presença cênica agrega em sua compreensão as duas dimensões (física e subjetiva) que caminham juntas na construção da relação ator-espectador; assim também o jogo depende de suas duas dimensões (regras e liberdade) para que permaneça vivo. Na aproximação entre a dimensão física da presença e a regra do jogo, reconheço a técnica como elemento agregador. Ao aproximar a subjetividade e a liberdade, encontro o elemento do sagrado⁸⁹. Ou seja, em ambas as noções, a confluência entre técnica e sagrado são imprescindíveis para sua manutenção.

Foi essa junção dos elementos da técnica e do sagrado que mais me chamou a atenção na prática da capoeira como um jogo propício para que eu pudesse experimentar relações que me levassem a uma presença cênica. Mas são inúmeros os jogos que podem despertar no jogador esse entendimento de conciliação entre técnica e sagrado, dependendo principalmente de quem joga e de como o faz – o entendimento de que um jogo, por mais que seja codificado, amparado por muitas regras e ritualísticas, exige do jogador a capacidade de viver a liberdade dentro do espaço-tempo, pondo em diálogo seu conhecimento com outro jogador, sem a garantia do que acontecerá.

⁸⁹ Como abordado anteriormente (vide página 26), a ideia de sagrado que sustento aqui está relacionada ao extraordinário, aos processos subjetivos, extrapolando uma compreensão de religiosidade, para reconhecer uma categoria humana que é sensível e que escapa à racionalidade (CAILLOIS, 1988). Esse elemento aproxima, de fato, a experiência humana ao mistério, ao fascínio que não se sustenta no sentido da realidade, mas na sua relação com a crença pautada no regramento que leva ao êxito do rito.

A capoeira, dentre outros jogos que pratico, despertou esse olhar em mim por carregar em sua estrutura, desde sua gênese, a convergência entre princípios técnicos e a manutenção de uma ritualística para manter o aspecto sagrado que o jogo demanda. Não é à toa que a prática frequente desse jogo tenha influenciado tanto minha forma de perceber meu próprio corpo, as relações que estabeleço com os outros e minha compreensão de mundo, e tenha afetado tanto a forma como eu observo a prática teatral e a presença cênica.

Nessa experiência de equilíbrio tênue entre a técnica e a aceitação da perda do controle exigido por alguns jogos e práticas teatrais, encontro a possibilidade de construir as relações que me conduzem, como ator/jogador, a vivenciar a presença cênica. Para tanto, acompanho o pensamento de Huizinga (2000, p. 39), quando defende que, no ato de jogar, haverá sempre “alguma coisa em jogo”, que vai além das necessidades da vida e da atribuição de sentido na ação. A prática do jogar, como um lugar que sempre coloca *algo em jogo*, me leva a conviver plenamente entre as regras e a liberdade e é nessa interdependência (não oposição) que acontecem as relações entre corpos e se desperta a presença cênica. A presença cênica, como resultado da relação entre corpos, demonstrou-se como efeito que nasce do evento teatral como prática do jogo. Desse modo, entendi que, onde há presença cênica no teatro, há jogo.

Da mesma forma, a presença cênica se tornou fundamental para que o jogo acontecesse. A prática do jogo demanda uma disposição a estabelecer relações, comigo, com os outros jogadores, com os espectadores e com o espaço. Estar disposto à presença cênica me permite ampliar, dilatar minhas sensações corporais no momento de cena/jogo, tornando-me concentrado e atento às ações e reações em sua prática. Esse estado, construído na relação entre corpos, me permite tanto responder aos estímulos de forma precisa e consciente, quanto colocar-me em um estado de interação com as possibilidades do jogo. Como jogador, ao conseguir instituir uma presença cênica, baseada na relação que estabeleço com o outro, permito-me transbordar à técnica, às regras, acessando o prazer da liberdade. A presença, como engajamento integral do corpo, se tornou, então, uma aliada.

Além disso, percebo na prática dos jogos o potencial transformador que desperta relações entre corpos por levar o jogador ao processo de experiência deslocada do cotidiano, no qual se torna possível observar suas próprias decisões, bloqueios e obstáculos. O jogo pode ser entendido como um exercício paralelo do cotidiano. De forma que, se termina e se começa um jogo sempre que quiser, construindo novas decisões e descobertas sem consequências relevantes, por estar desassociado da estrutura e lógica cotidiana. Nessas zonas paralelas, os

jogadores podem desenvolver e ampliar suas percepções somatossensoriais, estabelecendo diferentes possibilidades de relacionamento corporal consigo, com o espaço e com o outro, ativando possibilidades de presença cênica.

A presença cênica construída no jogo/cena me permite ressignificar relações espaço-temporais em diferentes níveis de dilatação e afetação. Senti nesses efeitos da presença a ampliação da dimensão do aqui-agora do momento do jogo/cena, fazendo com que o jogador concentre a maior quantidade de energia (atenção) corporal para o mínimo de espaço-tempo possível.

Por intermédio da última experimentação cênica relatada em *Dragões*, desenvolvida durante o processo de pesquisa da tese, pude problematizar a relação ator-espectador e diferentes situações criativas, despertando questões acerca da aproximação entre presença e jogo na poética do ator e suas consequências na concepção cênica. Essas informações, refletidas com outras experiências anteriores, me permitiram tocar em questões provenientes da prática cênica como motores de reflexão teórica.

O ancoramento em uma metodologia autoetnográfica, por meio da análise autorreflexiva de memórias, registros, conversas e oficinas práticas, permitiu encontrar os elementos particulares que me despertaram para a busca do entendimento da multiplicidade da presença cênica e da importância de se evidenciar o desejo de construir relações no processo criativo, permitindo que o espectador se torne um participante ativo da encenação.

Diante da importância do tema, sou movido pelo desejo do desenvolvimento de projetos artísticos que visem experimentar esses avanços pedagógicos reconhecidos, problematizando-os e lançando novos desafios de pesquisa sobre a presença cênica e as possibilidades provenientes da imprevisibilidade aspirada na prática teatral vista pela óptica do jogo. Ainda permanece a vontade de entendimento futuro da perspectiva do espectador nessa relação, capaz de resultar numa presença cênica.

Finalmente, pensar a noção de presença cênica, relacionando-a à prática de jogos no processo artístico, com ênfase nas construções poéticas do ator, tornou-se possível ao reconhecer a evidência de um desenvolvimento, sobretudo no final do século XX, de poéticas voltadas para a reflexão da pedagogia do ator. A partir dessas formulações foi possível alcançar um objetivo pessoal de compreender mais a respeito da minha poética de ator, em relação à presença cênica e sua inserção no jogo.

REFERÊNCIAS⁹⁰

- ABIRACHED, R. **La Crise du personnage dans le théâtre moderne**. Paris: Grasset, 1978.
- ABREU, C. F. **Os dragões não conhecem o paraíso**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ABUJAMRA, M. A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 72-85, 2013.
- ADLER, S. **Técnica da representação teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- AMBRIERE, F. **La Galerie dramatique 1945-1948**. Paris: Ed. Correa, 1949.
- ANDERSON, L. Analytic Autoethnography. **Journal of Contemporary Ethnography**, v. 35, n. 4, p. 373-395, 2006.
- ANJO, L. O jogo na dimensão humana: uma possível classificação antropológica. **Revista Digital**, Buenos Aires, ano 10, n. 90, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd90/jogo.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2012.
- ARAÚJO, A. A encenação performativa. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. XX, p. 253-258, 2009.
- ARAÚJO, N. **História do Teatro**. 2. ed. Salvador: EGBA, 1991.
- ARISTÓTELES. Poética. In: GAZONI, F. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASLAN, O. **O ator no Século XX**: evolução da técnica, problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BANU, G. O ator estrangeiro ou o *outro* no teatro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 385-403, jul./dez, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acesso em: 19 jun. 2014.
- BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes**. Trad. Luís Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec, 1991.
- BARBA, E. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Tradução: Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, E. **Queimar a casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. Tradução: Luiz Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. Tradução: Patrícia Furtado Mendonça. São Paulo: É realizações. 2012.
- BIRCK, B. O. **O Sagrado em Rudolf Otto**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

⁹⁰ Em razão de maior facilidade de acessar as referências, adoto a repetição dos nomes dos autores em todas as suas publicações.

- BOAL, A. "Invisible theater: Liège, Belgium, 1978". **The Drama Review**, Cambridge, MA, v. 34, n. 3, 1990.
- BOLES LAVSKI, R. **A arte do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BONDER, N. **O crime descompensa**: um ensaio místico sobre a impunidade. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2012.
- BONFITTO, M. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORNHEIM, G. **Brecht: A Estética do Teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORTOLINI, N. G. Práticas psicomotoras e jogos dramáticos – Artes Cênicas. In: CONFAEB, CONGRESSO DA FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL, 17; COLÓQUIO SOBRE O ENSINO DE ARTE, 4, 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2010.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, B. Lo que se puede aprender de Stanislavski. In: JIMENEZ, S. **El evangelio de Stanislavski**: segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. Gaceta: México, 1990. p. 188-207.
- BRECHT, B. Dramaturgia não-aristotélica. Seleção e tradução: Luciano Gatti. **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 14, 2013.
- BROOK, P. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BROOK, P. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2001.
- CAILLOIS, R. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CAILLOIS, R. **O jogo e o homem**. Lisboa: Portugal, 1990.
- CAMARERO, J. **Autobiografía**: escritura y existencia. Barcelona: Anthropos, 2011.
- CAMARGO, R. G. **Função estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CARLSON, M. The resistance to theatricality. **Substance**, issue 98/99, v. 31, n. 02/03, p. 238- 250, 2002.
- CARLSON, M. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução: Thais Diniz, Maria Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARREIRA, A. L. A. N.; OLIVEIRA, S. D. Ator-criador. Ator-autor. Ator-encenador. Aspectos da autonomia do ator nas criações do teatro de grupo. **DAPesquisa. Revista de Investigação em Artes da UDESC**, Santa Catarina, v. 2, n. 2, ago. 2006/jul. 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Andre%20-%20Daniel.pdf> Acesso em: 29 maio 2013.
- CARREIRA, A. A Intimidade e a Busca de Encontros Reais no Teatro. **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 331-345, jul./dez. 2011.
- CARVALHO, Ê. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

- CHAUI, M. S. **Espinosa**: uma filosofia da liberdade. São Paulo: Editora Moderna, 2001.
- CHEKHOV, M. **Para o ator**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CHEKHOV, M. **Para o ator**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- COPEAU, J. Aos Atores. Tradução de José Ronaldo Faleiro. In: DASTÉ, M.-H.; MAISTRE, S. **Registres. Appels**. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard. Paris: Gallimard, 1974. p. 203-215.
- COPEAU, J. Improvisação. Tradução de José Ronaldo Faleiro. In: **Registres III**. Les Registres du Vieux-Colombier. Paris: Gallimard, 1979. p. 323-363.
- COPEAU, J. **Apelos**. Tradução de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CORNAGO, Ó. Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. **Latin American Theater Review**, Kansas City, Kansas University, v. 39, n. 01, p. 05-28, Fall 2005.
- CORNAGO, Ó. Atuar “de verdade”: a confissão como estratégia cênica. Tradução: André Carreira. **Revista Urdimento**, Florianópolis, n. 13, p. 99-111, set. 2009.
- COSTA, J. **Teatro contemporâneo no Brasil**: presença dividida e sentido em deriva. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- COSTA, L. A.; GALLI FONSECA, T. M. Da diversidade: uma definição do conceito de subjetividade. **Revista Interamerican Journal of Psychology**, v. 42, n. 3, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-96902008000300011#1a>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- CRAIG, E. G. **Da arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.
- CRAIG, E. G. O ator e a supermarionete. Tradução Almir Ribeiro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 1, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/422/411>>. Acesso em: 3 ago. 2013.
- D’AGOSTINI, A. **O jogo da capoeira no contexto antropológico e biomecânico**. 2004. 85 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Programa de Pós-graduação em Educação Física, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2004.
- DE MARINIS, M. Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel, Copeau l’Éveilleur. Tradução e notas José Ronaldo Faleiro. **La Cerisaie/Lecture**, Bouffoneries, n. 34, p. 127-143, 1995.
- DE MARINIS, M. **En busca del actor y del espectador**: Comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- DE MARINIS, M. Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências - Pequeno glossário interdisciplinar. **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 42-61, 2012.
- DEL PERUGIA, A. Las reglas del juego. In: MULLER, C. (Coord.). **El Training del actor**. Tradução: Maria Dolores Ponces G. México: UNAM-INBA, 2007.
- DEL PERUGIA, A; HEGGEN, C. Entre là dans l’ailleurs, réflexions sur l’art du jeu. **Revista Repertório**, Salvador, n. 17, p. 156-161, 2011.
- DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

- DIDEROT, D. O paradoxo do Comediante. In: DIDEROT, D. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).
- DIDEROT, D. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução: Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DORT, Bernard. **Leitura de Brecht**. Lisboa: Forja, 1980.
- DUFLO, C. **O jogo de Pascal a Schiller**. Tradução: Francisco Settineri e Patrícia Ramos. Porto Alegre: Ed. Artmed, 1999.
- DULLIN, C. Improvisação. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 01, n. 18, 2012.
- DUSIGNE, J. F. A incandescência, a flor e o anteparo. **Revista Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 22-42, 2011.
- ENAUDEAU, C. **La paradoja de la representación**. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- ENAUDEAU, C. Le corps de l'absence. In: FARCY, G.-D.; PRÉDAL, R. **Brûler les planches, Crever l'écran**. La présence de l'acteur. Montpellier: Éd. de L'Entr'temps, 2001.
- FARCY, G.-D.; PRÉDAL, R. **Brûler les planches, Crever l'écran**. La présence de l'acteur. Montpellier: Éd. de L'Entr'temps, 2001.
- FÉRAL, J. Foreword. **Substance**, Issue 98/99, v. 31, n. 02/03, p. 03-13, 2002.
- FÉRAL, J. La teatralidade: en busca de la especificidad del lenguaje teatral. In: FÉRAL, J. (Org.). **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004. p. 87-105.
- FÉRAL, J. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In: MOSTAÇO, E. et al. (Org.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009a. p. 49-86.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Tradução: Lígia Borges. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 08, p. 197-210, 2009b.
- FÉRAL, J. O real na arte: a estética do choque. In: CONGRESSO DA ABRACE, 6, 2010, São Paulo. Conferência proferida por Josette Féral. Gravação feita em duas fitas cassetes (120min.). São Paulo, 10 nov. 2010.
- FÉRAL, J. Entrevista com Josette Féral: depoimento. Entrevistadores: Julia Guimarães e Leandro Silva Acácio. **Revista Urdimento**, Florianópolis, n. 16, p. 179-185, jun. 2011.
- FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.
- FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Revista Repertório**, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011.
- FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp; Imprensa Oficial do Estado – Imesp, 2001.
- FERRACINI, R. Lume: 20 anos em busca da organicidade. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 05, n. 01, p. 117-128, 2005.
- FERRACINI, R. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FERRACINI, R. Nem interpretar, nem representar. Atuar. In: MOSTAÇO, E. (Org.). **Para um história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design, 2010. p. 309-331.
- FERRACINI, R. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- FERRACINI, R. A performance solo como engrenagens de memórias e coletividades. **Conceição**, Campinas, v. 3, n. 2, p. 2-6, 2014. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/241>>. Acesso em: 16 mar. 2015.
- FERRARA, L. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.
- FISCHER-LICHTE, E. **The Transformative Power of Performance**. London and New York: Routledge, 2008.
- FISCHER-LICHTE, E. **Estética de lo performativo**. Tradução: Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madri: Abada Editores, 2011.
- FLASZEM, L.; POLLASTRELLI, C. (Coord.). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FO, D.; FRANCA, R. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Ed. SENAC, 1998.
- FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Maria Melo. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 07, p. 77-88, 2009.
- FREINET, C. **Educação pelo trabalho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FREUD, S. **O mal-estar na civilização**, novas conferências introdutórias e outros textos (1930-136). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAMBRELLE, F. **Alexandre del Perugia**: une autre vision de l'acrobatie. 2003. Disponível em: <www.manuscrit.com>. Acesso em: 19 fev. 2014.
- GAZONI, F. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GONÇALVES, C. P. **A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- GOODALL, J. **Stage presence**. New York: Routledge. 2008.
- GREINER, C. **O corpo**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GUINSBURG, J. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- GUMBRECHT, H. U. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. Trad. Bruno Diniz e Juliana Jardim. **Revista História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 03, p. 317-327, 2009.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GUMBRECHT, H. U. A experiência estética perdeu sua autonomia? Uma dupla reflexão genealógica. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL: POR UMA ESTÉTICA DO SÉC. XXI. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2015.

- HALL, S. **Biomecânica Básica**. Tradução: Adilson Dias Salles. Rio de Janeiro: Guanabara/koogan, 1993.
- HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo (parte I)**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- HENRIOT J. **Sous couleur de jouer: la métaphore ludique**. Paris: José Corti, 1989.
- HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa** (versão 3.0). Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ICLE, G. Estudos da presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, p. 9-27, 2007.
- ICLE, G. Improvisação: da espontaneidade romântica ao ‘momento presente’. In: FLORENTINO, A.; TELLES, N. (Org.). **Cartografias do ensino de teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 95-102.
- ICLE, G. Da antropologia teatral à etnocenologia: pré-expressividade e comportamento espetacular. **Revista Repertório**, Salvador, n. 13, p. 28-34, 2009.
- ICLE, G. Estudos da Presença: Itinerários Interdisciplinares para a Pesquisa nas Artes do Espetáculo. **Revista Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 21-29, 2010a.
- ICLE, G. **O ator como xamã**. São Paulo: Perspectiva, 2010b.
- ICLE, G. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 09-27, 2011.
- ICLE, G. Vontade de presença, vontade de corpo: para pensar o teatro brasileiro contemporâneo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 13, p. 180-192, 2013.
- JASMIN, M. Apresentação: efeitos de uma intensa presença. In: GUMBRECHT, H. U. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. p. 7-12.
- JEUDY, H. **Le corps comme objet d’art**. Paris: Armand Colin, 1998.
- KUSNET, E. **Ator e método**. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.
- LEAL, M. L. **Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena**. 2011. 216 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Tradução: Sonia Fuhrmann. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- LE BRETON, D. **Passions du risque**. Paris: Metailiè, 2000.
- LEHMANN, H. T. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, H. T. **Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Benjamin, Müller, Schleef**. Tradução: Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- LENT, R. **Cem bilhões de neurônios: conceitos fundamentais de neurociência**. São Paulo: Atheneu, 2002.

- LESCOT, D. Apprendre à rayonner: l'acteur selon Chekhov. In: FARCY, G.-D.; PRÉDAL, R. **Brûler les planches, Crever l'écran**. La présence de l'acteur. Montpellier: Éd. de L'Entr'temps, 2001.
- LIMA, T. M. **Les mots pratiques**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. 2008. 366 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- MEYER, S. O corpo em equilíbrio, desequilíbrio e fora do equilíbrio. **Revista Urdimento**, Florianópolis, n. 04, p. 90-100, 2002.
- MEYER, S. As ações físicas e o problema corpo-mente. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 1, p. 97-109, 2007.
- MEYERHOLD, V. E. **Meyerhold**: Textos Teóricos. Madrid: Edición y publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992.
- MULIK, Z.; CAMPO, G. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik**. Tradução: Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2012.
- NUNES, A. **A Educação estética de Schiller na contemporaneidade**: o uso da arte para uma educação moral. 2013. 112 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Letras de Lisboa, Universidade de Lisboa, 2013.
- ORTEGA Y GASSET, J. **A ideia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PARENTE, J. **Voix et Corps**. Site oficial de Jorge Parente. Disponível em: <<http://www.jorgeparente.com/conteudo/seminaires.html>>. Acesso em: 29 set. 2016.
- PAREYSON, L. **Problemas da estética**. Tradução: Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PASTINHA, V. P. **Capoeira Angola, por mestre Pastinha**. Salvador: FUNCEB, 1988.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução: Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução: Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, P. **A encenação contemporânea**: origem, tendências, perspectivas. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- PITKIN, H. F. **The concept of representation**. Berkley: University of California Press, 1967.
- PORTEIRO, T. M. **Contribution à la formation corporelle de l'acteur**: l'expérience d'Alexandre del Perugia. 2006. Doctorat – Université de La Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 2006.
- PORTICH, A. **A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII**: da *commedia dell'arte* ao Paradoxo sobre o comediante. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2008.
- QUILICI, C. S. Antonin Artaud o ator e a física dos afetos. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 2, p. 96-102, v. 02, 2002.
- RANGEL, S. **Olho desarmado**: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design, 2009.

- RICHARDS, T. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- RIZZO, E. P. **Ator e estranhamento**: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.
- ROCHA, R. M. Cultura da visualidade e estratégias de (in)visibilidade. **Revista E-Compós**, Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v. 7, 2006.
- ROSENFELD, A. **A Arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Publifolha, 2009.
- ROUBINE, J. J. **A arte do ator**. 2. ed. Tradução: Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ROUBINE, J. J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- RUFFINI, F. Un comentario italiano. In: JIMENEZ, S. **El evangelio de Stanislavski**: segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. Gaceta: México, 1990. p. 188-207.
- RUFFINI, F. A mente dilatada. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. Tradução: Patrícia Furtado Mendonça. São Paulo: É realizações. 2012.
- RUNTZ-CHRISTAN, E. **Enseignant et comédien, un même métier?**. Paris: ESF, 2000.
- RYNGAERT, J. P. Encarnar fantasmas que falam. Tradução: Marta Isaacsson. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 06, p. 111-124, 2008.
- RYNGAERT, J. P. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- RYNGAERT, J. P. Crise do personagem. In: SARRAZAC, J.-P. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 136-140.
- SALLES, C. A. **Gesto Inacabado Processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.
- SANT'ANNA, D. B. As Infinitas Descobertas do Corpo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, p. 235-249, 2000.
- SARRAZAC, J. P. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARTRE, J. P. **Pena suspensa**: os caminhos da liberdade. Tradução: Amélia Petinga. Rio de Janeiro: Bertrand, 1982.
- SCHILLER, F. **Sobre a Educação Estética do ser Humano numa série de cartas e outros textos**. Lisboa: Imprensa Nacional casa da Moeda, 1993.
- SCHIMITH, M. **Estados de corpo**: aproximações entre capoeira e teatro na poética de um ator. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2013.
- SEUPHOR, M. **Le jeu, la règle**. Mortemart: Rougerie, 1975.
- SERRANO, R. **Dialéctica del trabajo creador del actor**. Buenos Aires: Grupo Editor, 1981.
- SHAKESPEARE, W. **Otelo, o mouro de Veneza**. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

- SLADE, P. **O jogo dramático infantil**. v. 2. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 1978.
- STANISLAVSKI, C. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias**. Buenos Aires: Quetzal, 1980.
- STANISLAVSKI, C. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- STANISLAVSKI, C. El Método de acciones físicas. In: JIMENEZ, S. **El evangelio de Stanislavski**: segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. Gaceta: México, 1990.
- STANISLAVSKI, C. **A criação de um papel**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995a.
- STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995b.
- STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- SULLIVAN, J. J. Stanislavski y Freud. In: JIMENEZ, S. **El evangelio de Stanislavski**: segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. Gaceta: México, 1990. p. 455-473.
- UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VIEIRA, J. L.; BATISTA, M. I.; LAPIERRE, A. **Psicomotricidade relacional**: a teoria de uma prática. 2. ed. Curitiba: Filosofart/CIAR, 2004.
- VIGARELLO, G. **História do Corpo**: da Renascença às Luzes. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- VIRILIO, P. “Olho por olho ou o crash das imagens”. **Revista Margem**, São Paulo, n. 8, dez. 1998.
- WILDE, Z. **Uma lição longe demais**. São Paulo: Museu Jenny K. Segall, 1985.
- WIRHED, R. **Atlas de anatomia do movimento**. Tradução: Anita Viviani. São Paulo: Manole, 1986.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Ambrière, 31, 32, 33, 50
 Anderson, 18
 Artaud, 40, 65, 77, 80, 81, 143
 autoetnografia, 18, 136
 autoetnográfica, 136

B

Barba, 7, 12, 17, 19, 20, 34, 39, 42, 58, 59, 60, 61, 62,
 63, 64, 65, 67, 80, 89, 92
 Bonfitto, 12
 Brecht, 7, 17, 19, 20, 39, 42, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
 57, 65, 66, 138, 140, 144
 Burnier, 12, 17, 41, 64, 137

C

Caillois, 17, 19, 20, 26, 68, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81,
 82, 83, 96
 capoeira, 6, 25, 26, 65, 73, 86, 144
 Chekhov, 38, 143
Contra-presença, 42, 50, 54, 57, 66

D

del Perugia, 7, 12, 16, 18, 20, 68, 69, 78, 82, 83, 84, 85,
 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 141,
 143
 Diderot, 43
 Dilatação
 dilatado, 62
 dilatado, 62, 63
 distanciamento, 34, 53, 54, 55, 56, 75
 Duflo, 70
 Dusinge, 16

E

efeito bumerangue, 55

Enaudeau, 29, 66
 equilíbrio, 26, 56, 61, 62, 65, 66, 79, 83, 84, 89, 91, 92,
 93, 94, 95, 96, 97, 143
 extracotidianas
 extracotidianos, 59, 60, 61, 73, 84

F

Farcy, 31, 32, 42, 50, 51, 54
 Féral, 22, 140
 Ferracini, 33
 Fortin, 15

G

Godall, 28
 Grotowski, 12, 17, 19, 24, 58, 65, 80, 81, 89, 141, 143,
 144
 Gumbrecht, 19, 34, 35, 36, 40

H

Huizinga, 17, 19, 20, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 80,
 81, 82, 96

I

Icle, 1, 3, 5, 14, 15, 39
 identificação, 28, 35, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51,
 52, 53, 54, 55, 56, 57, 65, 66
 irradiar
 irradiação, 31

L

lúdico, 70, 71, 74, 75, 79, 80, 81

M

Marinis, 40, 41, 44, 45, 48, 63, 64
 Molik, 143

O

organicidade, 20, 48, 49, 57, 62, 63, 64, 69, 140
 orgânico
 organicidade, 19, 40, 41, 48, 63, 69, 70, 77, 83

P

Pavis, 28, 43, 49
 ponto zero, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97
 Porteiro, 5, 12, 21, 69, 84, 85, 87, 89, 90, 92, 93, 94

R

representação, 27, 28, 29, 30, 46, 47, 54, 55, 58, 59,
 60, 61, 64, 74, 77, 80, 137, 138
reviver, 45, 46, 47, 48, 49
 Roubine, 43, 49
 Ryngaert, 22, 24

S

sagrado, 26, 65, 69, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 80, 81, 96,
 138
 Sartre, 30, 31, 32, 33
 Schiller, 71, 140, 143
 Serrano, 46, 47
 simulacro, 54, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 83
 somatossensorial, 13, 41
 Stanislavski, 7, 12, 17, 19, 20, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46,
 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 64,
 65, 81, 138, 141, 144, 145

T

teatro épico, 42, 53, 54, 55, 56

V

vertigem, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 87, 89, 95