

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Vinícius Assunção Albricker

VARIAÇÕES RÍTMICAS VIVAS NA ATUAÇÃO CÊNICA

Belo Horizonte

2019

Vinícius Assunção Albricker

VARIAÇÕES RÍTMICAS VIVAS NA ATUAÇÃO CÊNICA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2019

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Albricker, Vinícius, 1987-
Variações rítmicas vivas na atuação cênica [manuscrito] / Vinícius
Assunção Albricker. – 2019.
340 p. : il.

Orientador: Ernani de Castro Maletta.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Representação teatral – Estudo e ensino – Teses. 2. Atores –
Estudo e ensino – Teses. 3. Teatro – Estudo e ensino – Teses. 4.
Arte e ciência – Teses. 5. Teatro – Teses. I. Maletta, Ernani, 1963-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

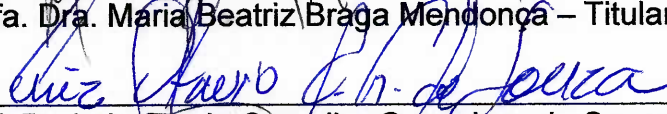
CDD 792.07

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese do aluno **VINICIUS ASSUNÇÃO ALBRICKER** Número de Registro **2015654156**.

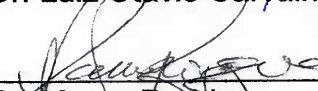
Título: **“Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica”**



Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Titular – UFMG



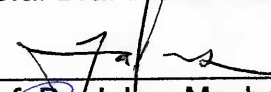
Prof. Dr. Luiz Otávio Caryalho Gonçalves de Souza – Titular – UFMG



Prof. Dr. Mauro Rodrigues – Titular – UFMG



Profa. Dra. Elena Vássina – Titular – USP



Prof. Dr. Jalver Machado Bethonico – Titular – UFMG



Profa. Dra. Francesca Della Monica – Titular – Università degli Studi di Firenze

Belo Horizonte, 12 de setembro de 2019.

*Para meu avô José Avelino (1939-2018),
Homem fraternal, meu grande mestre na vida.
O seu exemplo me ensinou a gostar de estudar
E a fazer por onde.*

*Sou muito feliz por ter sido tão amado por você, vô.
Sua memória vive em mim...
Com saudade...
Espero que essa velejada esteja muito boa.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Ernani Maletta, por sua orientação extremamente dedicada e cuidadosa. Serei sempre grato pela oportunidade de ter um orientador com quem aprendi tanto sobre a arte e sobre a vida. A sua inesgotável generosidade é a fonte de energia que todo pesquisador gostaria de ter à disposição.

Ao Prof. Dr. Luiz Otavio, meu grande mestre, que sempre me entusiasmou e incentivou com inestimáveis oportunidades. Agradeço também por participar da banca de defesa desta tese.

À Profa. Dra. Francesca Della Monica, grande artista, pelas conversas entusiasmadas que tivemos, pelas valiosas sugestões dadas no exame de qualificação e pela participação especial na banca de defesa deste trabalho.

À Profa. Dra. Elena Vássina, por sua inestimável contribuição no meu mestrado e, agora, por sua participação na minha banca de defesa de doutorado.

Ao Prof. Dr. Mauro Rodrigues, por sua importante participação na banca de qualificação e de defesa deste trabalho. Um dos momentos mais legais da minha graduação foi cursar a sua disciplina de Rítmica (em 2008).

Ao Prof. Dr. Jalver Bethônico, por sua participação na minha banca de defesa de doutorado. Agradeço também pela oportunidade de ser seu monitor de Design Sonoro (bolsista CAPES-REUNI), durante o mestrado, e de participar do *As Is*.

À Profa. Dra. Bya Braga, por assumir a presidência da banca de defesa desta tese com tanto carisma, permitindo-se transformar a mera formalidade em um acontecimento vivo.

À Profa. Dra. Mônica Ribeiro, pela competente coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes (EBA/UFMG), sempre muito atenciosa. Jamais me esquecerei das aulas de Improvisação Corporal do Curso de Graduação em Teatro (em 2008).

À Profa. Dra. Nair D'Agostini, importante referência deste trabalho, sempre me motivou muito com seus comentários sobre a pesquisa que desenvolvi até este momento.

Ao Prof. Dr. Maurílio Rocha, pelas críticas e sugestões dadas no exame de qualificação. Agradeço também pelas preciosas oportunidades de monitoria (com bolsa da PROGRAD), quando eu ainda estava na graduação.

Ao Prof. Dr. Ernesto Valença, por aceitar o convite para ser membro suplente da banca de defesa deste trabalho.

Aos funcionários e ao colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, pela escuta e pela presteza no atendimento e na organização.

Ao Departamento de Letras, Artes e Cultura da UFSJ, onde tive o prazer de trabalhar como professor substituto, no Curso de Graduação em Teatro, de 2015 a 2016, durante a primeira metade da pesquisa de doutorado.

Ao Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO, onde tenho o prazer de lecionar como professor efetivo do Curso de Bacharelado em Atuação Cênica, desde 2017.

Ao *Cheek by Jowl*, por me disponibilizar o acesso aos *Education Packs*, importantes fontes para o entendimento dos princípios e procedimentos de Declan Donnellan.

Aos geniais músicos Hermeto Pascoal e Itiberê Zwarg, por gentilmente me concederem entrevistas, em março de 2017, em Campinas-SP, durante o IV FMCB.

Ao meu amigo Daniel Ducato, grande artista, que, com sensibilidade estética e maestria artesanal, transformou o local da minha defesa em um espaço vibrante, cheio de variações rítmicas vivas.

Ao meu amigo Bruno Cordeiro, físico, por suas imprescindíveis revisões da seção *Visitando o conceito de vida na ciência*.

À minha mãe Cláudia, bióloga, por sua cuidadosa revisão da seção *Visitando o conceito de vida na ciência* e, também, por todo carinho e apoio nos momentos mais difíceis dessa jornada.

Ao meu padraсто Bernardo, biólogo e professor de inglês, pela revisão do Resumo, do Abstract e, principalmente, da seção *Visitando o conceito de vida na ciência*.

À minha linda amada Aksan Lindenberg, professora de língua portuguesa e história, pela fundamental revisão geral deste trabalho, e pelo apoio carinhoso de sempre.

Ao meu pai Marcos Albricker, meu maior ídolo na música, por suas sugestões e pelo incentivo criativo.

Ao meu irmão Jordan Abiahy, pelas belíssimas ilustrações que fez para enriquecer esta tese.

Ao gatinho Jarobira, fiel companheiro de todas as horas, amigo sensível e carinhoso. Eu e Aksan amamos ser os seus humanos de estimação. O gato sabe muito bem o que é a vida.

O mais intrigante sobre um espetáculo maravilhoso é que jamais conseguimos dizer por que ele é maravilhoso. É como escrever um obituário. Podemos tentar descrever a pessoa de várias maneiras, mas, no final das contas, a coisa mais bonita sobre ela é que estava viva.

Declan Donnellan

RESUMO

O trabalho criativo com o ritmo na atuação cênica é o objeto de pesquisa que provocou a escrita desta tese. O autor defende a importância do desenvolvimento de variações rítmicas na atuação cênica e sustenta que estas precisam ser vivas. Nesse sentido, seu pensamento privilegia a composição criativa do ator, explorando propriedades fundamentais do conceito de vida que podem contribuir com sua formação e desenvolvimento artísticos. Considerando-se o pequeno volume de publicações em português sobre esse objeto de pesquisa, esta tese contribui, especialmente, para a revisão e a proposição de princípios e procedimentos relativos ao tema. Portanto, o objetivo do autor foi delinear as definições de atuação cênica viva e de variações rítmicas vivas, além de, concomitantemente, propor princípios e procedimentos para o trabalho de ator nessa perspectiva. Para isso, estudou referências importantes do teatro, com ênfase no diretor britânico Declan Donnellan – com seu conceito denominado alvo –, no mestre russo Konstantin Stanislávski e alguns de seus discípulos – com inestimáveis descobertas sobre a organicidade do ator –, além de considerar outros artistas, como Jerzy Grotowski e Peter Brook, com suas relevantes contribuições na busca de uma atuação viva. Além disso, pesquisou referências da música e de outros campos do conhecimento, como a biologia e a física, propondo um diálogo entre arte e ciência para fundamentar a construção conceitual do que chama de variações rítmicas vivas e de atuação cênica viva. Ao conectar os trabalhos referenciados com suas próprias experiências como artista e professor de atuação, o pesquisador delineou um conjunto de ideias, estratégias e práticas pedagógicas para o ator e seus ritmos, enfatizando atitudes que podem aproximá-lo ou afastá-lo da atuação viva. Como resultado, o autor revela sua perspectiva de como se dá o entrelaçamento entre ritmo, vida e atuação, e apresenta propostas conceituais e metodológicas consideradas proveitosas para a arte de atuar cenicamente com variações rítmicas vivas.

PALAVRAS-CHAVE: Atuação cênica viva. Ritmo. Variações rítmicas vivas. Declan Donnellan. Konstantin Stanislávski.

ABSTRACT

The creative work with the rhythm in scenic acting was the trigger of the writing process of this thesis. We claim that the development of rhythmic variations in scenic acting is of major importance, provided that such variations are alive. In this sense, we focus on the actor's creative composition, exploring fundamental properties of the concept of life that may contribute to his/her artistic formation and professional development. Considering the small number of publications written in Brazilian Portuguese about the actor's creative work, the review and proposition of principles and procedures herein promoted are considered to be relevant contributions to the investigation of such theme. Therefore, we aimed at outlining the definitions of living scenic acting and living rhythmic variations concomitantly proposing principles and procedures to the actor's work. To achieve this, we had to study important theatre authors, such as the British director Declan Donnellan and his concept of target; the Russian master Konstantin Stanislavsky and some of his disciples, considering his inestimable discoveries about organicity in acting; also, we reviewed some novel proposals by artists like Jerzy Grotowski and Peter Brook regarding the search for an acting that is alive. Moreover, we explored references borrowed from music and fields of knowledge, such as biology and physics, in order to address a dialogue between art and science and, consequently, provide support to the conceptualization of what we call living rhythmic variations and living scenic acting. By connecting the information gathered and interpreted with our own pedagogical and artistic experiences, we outline a set of ideas, strategies and pedagogical practices, directed to the actor and his/her rhythms, highlighting attitudes that may stimulate the creation of a living scene. As a result, we reveal our particular perspective on how the interlacing among rhythm, life and acting occurs, and also offer conceptual and methodological proposals that can effectively contribute to the composition of living rhythmic variations in the art of scenic acting.

KEYWORDS: Living scenic acting. Rhythm. Living rhythmic variations. Declan Donnellan. Konstantin Stanislavski.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – O infinito dos seus olhos (de Décio Pignatari)	28
Quadro 1 – Primeira pessoa do singular e do plural	31
Esquema 1 – Esquema básico da pesquisa	32
Imagem 2 – Ritmo métrico	40
Imagem 3 – Ritmo não-métrico	41
Imagem 4 – Ritmo amétrico	41
Esquema 2 – Andamento (uma tarefa para cada 3 segundos)	49
Esquema 3 – Andamento (uma tarefa para cada 2 segundos)	50
Esquema 4 – Andamento igual ao representado no Esquema 2 (porém com ritmo diferente)	53
Esquema 5 – Ritmo igual ao representado no Esquema 4 (porém com andamento diferente)	55
Esquema 6 – “Quiálteras” de algarismos na ordem de letras	62
Esquema 7 – “Quiálteras” de letras na ordem de algarismos	62
Esquema 8 – Variações rítmicas no plano da agógica	83
Fotografia 1 – Konstantin Stanislávski	94
Fotografia 2 – Mikhail Tchekhov	100
Fotografia 3 – Richard Boleslávski	102
Fotografia 4 – Vassíli Toporkov	106
Fotografia 5 – Maria Knebel	111
Fotografia 6 – Vsevolod Meyerhold	113
Fotografia 7 – Evguéni Vakhtângov	120
Fotografia 8 – Jerzy Grotowski	124
Fotografia 9 – Peter Brook	138
Fotografia 10 – Declan Donnellan	152
Imagem 5 – A casa cheia de “eus” bloqueadores e o mundo exterior	161
Imagem 6 – <i>Frame</i> da cena final de <i>The Winter’s Tale</i> (direção de Donnellan)	181

Esquema 9 – A membrana como interior do sistema vivo	186
Esquema 10 – Triângulo semiótico do processo vivo de interpretar informação	190
Esquema 11 – Sequência periódica (A) e aperiódica (B)	196
Esquema 12 – Sequência Bx2	196
Imagem 7 – A tendência à desordem nas moléculas da água levada ao fogo	201
Imagem 8 – Copo com cubos de gelo quebradiços e copo com água	202
Imagem 9 – Pessoa vendo a maçã (o movimento da visão é de fora para dentro)	208
Esquema 13 – Laço de realimentação representando a pilotagem de um barco	210
Esquema 14 – O lema da atuação cênica viva (ver, receber e reagir)	225
Imagem 10 – Garotinha reagindo à sombra (em quadrinhos)	233
Esquema 15 – Garotinha reagindo à sombra (em etapas)	234
Quadro 2 – As regras do alvo e a perspectiva da menina	237
Quadro 3 – As regras do alvo e a perspectiva de Otelo	240
Esquema 16 – Sequência de sete <i>frames</i> da cena do palhaço em <i>Ne Me Quitte Pas</i>	243
Quadro 4 – As regras do alvo e a perspectiva do palhaço	245
Esquema 17 – Sequência de 10 <i>frames</i> da cena do Pai Ubu	247
Quadro 5 – As regras do alvo e a perspectiva do Pai Ubu	250
Fotografia 11 – Armação de um navio	279
Fotografia 12 – Décio Nogueira e Vinícius Albricker atuando juntos I	310
Fotografia 13 – Décio Nogueira e Vinícius Albricker atuando juntos II	313
Imagem 11 – Mapa mental de questões (do início da pesquisa)	331
Imagem 12 – Cartazes multimodais para estudar variações rítmicas	332
Imagem 13 – Primeira imagem para improvisação da obra <i>Evolon</i> (de Edson Zampronha)	337
Imagem 14 – Segunda imagem para improvisação da obra <i>Evolon</i> (de Edson Zampronha)	337
Imagem 15 – Partitura de <i>Solo De La Passion Selon Sade</i> (de Sylvano Bussotti)	338
Imagem 16 – Esquema do sistema de Stanislávski	339

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
OBJETO DE PESQUISA	15
RELEVÂNCIA DO ESTUDO	17
QUESTÕES PROVOCADORAS E OBJETIVO	18
METODOLOGIA: O CAMINHO DA PESQUISA	19
A dimensão prática da pesquisa	24
O RITMO DA TESE	27
DOIS AVISOS	31
ESQUEMA BÁSICO DA PESQUISA	32
PRÓLOGO MULTIMODAL	33
CAPÍTULO 1 – NO PRINCÍPIO ERA O RITMO...	35
O QUE DIZEM OS DICIONÁRIOS DE TEATRO SOBRE ANDAMENTO E RITMO?	37
O QUE DIZEM OS DICIONÁRIOS DE MÚSICA SOBRE ANDAMENTO E RITMO?	38
Cronos ou Kairós?	43
DIFERENÇAS ENTRE ANDAMENTO E RITMO NA ATUAÇÃO CÊNICA	46
O RITMO VAL... ESCOANDO OU SE ESCOANDO?	56
Matando o ritmo: exemplo multimodal nº1	59
O ritmo se apoia <i>em</i> e resiste <i>a</i> obstáculos	59
O ritmo e o sentido de ordem	61
O ritmo e o padrão que conecta	63
QUANTIDADE E QUALIDADE NA SENSAÇÃO DO RITMO	65
Matando o ritmo: exemplo multimodal nº 2	66
Outras analogias: os 24fps e o beijo	68
Mais uma analogia: a variação rítmica em um único som	69
ANDAMENTO E RITMO EM STANISLÁVSKI E JAQUES-DALCROZE	72
O temperamento do ritmo	75
A dinâmica, a agógica e o <i>rubato</i>	77

AMPLIANDO O CONCEITO DE RITMO	81
O ritmo é o como	84
O “como” transcende a métrica	86
CAPÍTULO 2 – ...E O RITMO ERA VIVO...	91
STANISLÁVSKI, O DESBRAVADOR DO UNIVERSO DA VIDA CÊNICA	94
Mikhail Tchekhov e o ator que irradia e recebe	99
Boleslávski e o <i>swing</i> que sustenta a vida do ritmo	102
Contra a mecanização: ritmo e espírito de improvisação em Kusnet	104
Toporkov: aprendendo a ver o mundo cênico com olhos humanos	105
Fugindo do teatralismo	107
O ritmo como processo na arte da experiência do vivo de Stanislávski	108
Knebel: cultivando uma fala cênica autêntica	110
O ATOR PRECISO E SURPREENDENTE EM MEYERHOLD	113
O ritmo vivo na perspectiva do grotesco e da teatralidade	114
Contraste: a alma do ritmo	116
O ritmo vivo lutando contra a métrica fria	118
VAKHTÂNGOV E A TEATRALIDADE ORGÂNICA: UM ELO ENTRE MEYERHOLD E STANISLÁVSKI	120
CONTATO E REAÇÃO NA ORGANICIDADE DO ATOR EM GROTOWSKI	123
A presença do ator na perspectiva da organicidade e do contato	126
Não existe reação sem relação	127
As ações físicas de Stanislávski e as contribuições de Grotowski	128
Intenção, impulso e organização: como nasce um ritmo vivo	132
A FAÍSCA DE VIDA DO ATOR EM PETER BROOK	137
Repetição, representação e assistência	140
O sacro e o rústico na atuação do teatro imediato	141
O ritmo da palavra falada é alimentado pelo interlocutor	144
Variações rítmicas vivas surgem de relações vivas	146
O natural e o artificial segundo Brook	148
Lançar as sementes do ritmo e cultivá-las	149
Ator sincero, espectador interessado	150
A ATUAÇÃO VIVA EM DECLAN DONNELLAN	151
O ator vivo como prioridade artística	153

A direção, o texto e a encenação sob o prisma da reação	156
O impulso exterior que pulsa a vida do ritmo	158
As escolhas incômodas: atitudes para uma atuação viva	160
Simpatia, empatia e ritmo	177
O ritmo vivo da fala cênica em Donnellan	178
VISITANDO O CONCEITO DE VIDA NA CIÊNCIA	183
Especulando a origem da vida	184
A memória da vida	188
Ordem e desordem: o ritmo vivo da vida	192
O ritmo seria Deus?	193
O experimento dos 100 metrônimos	194
Periodicidade e aperiodicidade: o ritmo na perspectiva da biomusicologia	195
A entropia do universo, da vida e do ator	199
A autopoiese e o padrão relacional do ritmo vivo	208
O ator como sistema vivo inserido no espetáculo-ecossistema	215
FINALMENTE: O QUE É A ATUAÇÃO CÊNICA VIVA E O QUE SÃO SUAS VARIACÕES RÍTMICAS VIVAS	217
Exterioridade, transformação e especificidade	221
Ver, receber e reagir	225
CAPÍTULO 3 – ...E O RITMO EMANAVA DO ALVO!	230
O ALVO: A FONTE DA ENERGIA DO ATOR	231
Exemplo 1: reagindo à própria sombra	233
Exemplo 2: o alvo de Otelo	239
Exemplo 3: reagindo à luz	242
Exemplo 4: alvos imaginários em <i>Ubu Rei</i>	246
O alvo não é um objetivo	251
O alvo como maestro do ator	253
O ritmo reage a outro ritmo	256
VERBOS: AS NOTAS MUSICAIS DO ATOR	256
Verbos com complemento: uma convenção para o ator	258
Os verbos mudam conforme as transformações dos alvos e das circunstâncias	262
As tarefas de Stanislávski conectadas às Leis de Newton	263

Tarefa, alvo, emoções e variações rítmicas vivas	265
DESBLOQUEANDO-SE PARA EXPERIMENTAR A EXPERIÊNCIA	269
As patas da aranha e a primazia do “eu”	272
Sobre não forçar a presença e não se expressar	275
O INVISÍVEL NÃO É OBRIGADO A SE MANIFESTAR NO VISÍVEL	277
Sobre aprender a esquecer	280
O ritmo, a respiração e a fala no trabalho invisível	281
Diferentes perspectivas de tempo	282
MARCAÇÃO X REAÇÃO NA RELAÇÃO ENTRE ATOR E DIRETOR	283
Por uma atmosfera de intimidade	288
O ESPAÇO COMO ALVO	290
O exercício de ver, receber e reagir na chuva imaginária	292
O espaço relacional e a comunicação vocal	295
PREPARANDO O SOLO	299
CONSIDERAÇÕES FINAIS	303
Breve comentário sobre o ato de pesquisar	304
Décio Décio Décio...	305
REFERÊNCIAS	315
APÊNDICE A – MAPA MENTAL DE QUESTÕES	331
APÊNDICE B – CARTAZES MULTIMODAIS	332
ANEXO A – EXEMPLOS DE NOTAÇÃO MUSICAL NÃO CONVENCIONAL	337
ANEXO B – ESQUEMA DO SISTEMA DE STANISLÁVSKI	339

INTRODUÇÃO

Para falar de atuação cênica viva, precisamos falar de variações rítmicas vivas. Para escrever **sobre** variações rítmicas vivas, precisamos escrever **com** variações rítmicas vivas. Então, para começar, introduzimos brevemente este trabalho, com algumas seções preparatórias, no intuito de facilitar a leitura dos três capítulos que se seguirão.

OBJETO DE PESQUISA

O trabalho criativo com o ritmo na atuação cênica: eis o objeto de pesquisa que nos provocou a escrever esta tese. Mergulhados profundamente nesse objeto e atentos às suas sutilezas, apresentamos uma reflexão sobre o conceito de ritmo, defendendo a importância do desenvolvimento de variações rítmicas na arte da atuação cênica e sustentando que estas precisam ser vivas.

Nesse sentido, investigamos também alguns fundamentos do conceito de vida, dialogando a perspectiva cênica com a de outras áreas do conhecimento, sempre em busca de conexões proveitosas para a arte do ator. Vislumbramos um ator capaz de jogar livremente com o ritmo, um ator capaz de compor uma cena imaginativa, surpreendente, instigante, específica, singular e, principalmente, reativa e transformadora. Pesquisamos o ator como o responsável por sua própria composição viva do ritmo. Assim, além de estudarmos o ritmo, também precisamos compreender as propriedades fundamentais do conceito de vida que podem contribuir com a formação e o desenvolvimento artísticos do ator.

Essa pesquisa começou como uma ampliação e um desdobramento da dissertação de mestrado *A Fala cênica sob o entrelaçamento dos princípios e procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan*, que defendi em 2014.¹ Seguindo a lógica dessa dissertação, iniciei o doutorado retomando e aprofundando as relações conceituais entre Stanislávski e

¹ Realizei o Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação de Ernani Maletta. Obtive a bolsa de estudos CAPES-REUNI, de 2012/2 a 2014/1.

Donnellan. Pouco a pouco, deparei-me com outras referências que contribuíram significativamente para o presente objeto de pesquisa, tais como: Jerzy Grotowski, Thomas Richards, Peter Brook, Vsevolod Meyerhold, Evguéni Vakhtângov, Richard Boleslávski, Mikhail Tchekhov, Maria Knebel, Murray Schafer, Giovanni Piana, Émile Jaques-Dalcroze, Francesca Della Monica, Sérgio Magnani e Hermeto Pascoal.

Assim, o “dueto” proposto no mestrado, por meio do entrelaçamento de dois célebres mestres do teatro, deu lugar, no doutorado, a um “coro”, uma articulação de diversas referências das artes da cena, da música e de outras áreas. No meio do processo de pesquisa, percebemos a necessidade de incluir também as vozes de cientistas e teóricos que se debruçaram no entendimento da vida, passando pela biologia, pela física e por áreas interdisciplinares. Em alguns momentos, esse “coro” apresenta alguns “solistas”. O nosso principal “solista”, a referência mais enfatizada neste trabalho, é o diretor britânico Declan Donnellan.

Donnellan nos provoca. Em especial, com sua dedicação a uma atuação viva que, em sua concepção, nasce da relação do ator com o alvo. Ele propõe este conceito – o alvo – para ajudar o ator a ir à cena com liberdade artística, sem bloqueios. Para o mestre inglês, tudo que o ator faz em cena, incluindo o seu ritmo, depende do alvo. Em síntese, podemos antecipar que o alvo é um elemento (uma coisa ou alguém) exterior, específico e ativo, que provoca o ator a reagir. Abordaremos esse conceito, em detalhes, no Capítulo 3. Ao estudarmos a obra desse artista, entrelaçando-a com a visão de outros autores, começamos a pensar no alvo como o “maestro” da composição rítmica do ator e, também, das nuances rítmicas do espetáculo cênico como um todo. Juntamente ao estudo do alvo, exploramos um trabalho específico com verbos, considerando a perspectiva cênica do jogo de ação e reação intrínseco à arte de ator. Nesse sentido, retomamos os ensinamentos de Konstantin Stanislávski no que diz respeito, principalmente, aos seus conceitos de ação física e andamento-ritmo.

A nossa ênfase em Donnellan se justifica por seu impacto na cena internacional como diretor que coloca o ator como centro vivo e pulsante da encenação. O grupo *Cheek by Jowl*, criado por Donnellan e seu parceiro Nick Ormerod, em 1981, já acumula mais de 30 espetáculos teatrais, com produções inglesas, russas e francesas. Apesar de já ter se apresentado com seu grupo no Brasil, Donnellan é pouquíssimo conhecido no meio artístico e acadêmico de nosso país. Felizmente, isso pode mudar graças à recente tradução para a língua portuguesa de seu único livro, já editado em mais de 15 idiomas diferentes: *O Ator e o Alvo*. Durante mais de

dois anos de trabalho intensivo, incluindo o primeiro ano do meu ingresso no doutorado, tive o prazer de colaborar com o professor Luiz Otavio Carvalho nessa tradução, que deverá ser publicada em 2019 pela editora Via Lettera.

RELEVÂNCIA DO ESTUDO

Esta tese, portanto, apresenta uma contribuição inédita, em língua portuguesa, no que diz respeito à divulgação e investigação de princípios e procedimentos de Declan Donnellan. Além disso, o que torna a nossa reflexão autêntica é que não apenas revisamos os conceitos fundamentais do mestre britânico, mas também nos apropriamos de suas ideias, cruzando-as com o pensamento de diversas outras referências do campo das artes e das ciências, para desenvolvermos a nossa própria concepção de ritmo e de vida na perspectiva da atuação cênica.

Nesse sentido, consideramos que nossa principal contribuição seja a de dispor ao leitor uma visão profunda da relação entre os conceitos de ritmo e vida com a arte do ator. Em trabalhos acadêmicos das artes da cena, nos ensaios de espetáculos e nas salas de aula de teatro, adjetivos como ‘viva’, ‘verdadeira’, ‘orgânica’, ‘real’ e ‘espontânea’ são largamente utilizados para fazer referência à qualidade que se pretende alcançar na atuação cênica; entretanto, estes raramente denotam um sentido preciso, que pudesse nos levar a compreender, por exemplo, a efetiva diferença entre uma atuação verdadeira e uma falsa. Em contraponto a esse cenário, ousamos ir além do senso comum neste trabalho, desafiando a compreensão rotineira daquilo que se diz em relação ao ‘ritmo’ e ao ‘vivo’. Assim, autenticamente delineamos uma argumentação que pretende elucidar os princípios da atuação viva, sem nos bastarmos na superficial tautologia de que a vida seria o contrário da morte.

Ademais, vale dizer: ao considerarmos que o desenvolvimento ocidental de pesquisas e publicações sobre o ritmo na atuação cênica é recente, ocorrendo a partir do século XX, e que estudos dessa natureza não são tão frequentes no Brasil, entendemos que esta tese representa, também, uma contribuição no que diz respeito à revisão e à proposição de princípios e procedimentos relativos ao tema.

QUESTÕES PROVOCADORAS E OBJETIVO

A questão central que provocou a pesquisa que resultou nesta tese passou por uma transformação crucial. Essa transformação merece ser, aqui, compartilhada. Inicialmente, no projeto de pesquisa submetido ao Programa de Pós-Graduação, havia a seguinte questão: “**como** o ator poderia compor variações rítmicas vivas na sua atuação cênica?” (conferir Apêndice A, p. 331). Ao começar a pesquisa, percebemos um problema: não havia como encontrar uma definição suficientemente satisfatória sobre **o que** seria efetivamente uma atuação cênica viva, muito menos sobre variações rítmicas vivas. Então, aquela questão passou a soar precipitada, pois como poderíamos refletir sobre **como** trabalhar conceitos que não conseguíamos ainda compreender sobre **o que** se tratavam? Isso seria análogo a escrever um trabalho sobre “como preparar um baião de dois” sem saber, primeiro, o que é um baião de dois, de que é feito, quais são seus ingredientes, quais os seus sabores. Nesse sentido, a questão da pesquisa mudou para:

“**O que** são variações rítmicas vivas e atuação cênica viva?”, em outras palavras, “quais são os princípios da arte e da vida que apontam para uma definição do que seja o ritmo vivo e a atuação viva”?

Considerando essa questão central, temos que lidar também com outras interrogações, tais como:

O que é ritmo?

O que é vida?

Qual a conexão entre os dois?

E a conexão com a atuação cênica?

E podemos também nos perguntar, mais especificamente: o que ainda precisa ser desmistificado, ampliado e esclarecido sobre o ritmo na atuação cênica para impulsionar e

enriquecer o trabalho do ator? Que procedimentos poderiam contribuir para a formação de um ator capaz de compor conscientemente a sua atuação com variações rítmicas vivas? Que elementos concretos poderiam contribuir para o desenvolvimento da composição e da precisão rítmica do ator? Haveria algum dispositivo capaz de acionar a vida cênica do ator? Qual seria o papel do diretor e do professor de atuação nessa composição rítmica do ator? Seriam, estes, colaboradores que cuidam para que essa composição seja singular? Como? Com que tipo de estratégias eles poderiam ajudar o ator?

Todas essas questões impulsionaram e determinaram propósitos à nossa pesquisa. Assim, o nosso objetivo foi ***delinear as definições de atuação cênica viva e de variações rítmicas vivas, além de, concomitantemente, propor princípios e procedimentos para o trabalho de ator nessa perspectiva.*** Os objetivos específicos, correspondentes às perguntas que orbitam a questão central, são explicitados e desenvolvidos nas seções que compõem os capítulos deste trabalho. É importante dizer que não temos a pretensão de revelar soluções absolutas a essas questões; oferecemos, sim, algumas visões que condizem com a nossa perspectiva argumentativa, pretendendo provocar um aprofundamento na reflexão sobre essas interrogações.

METODOLOGIA: O CAMINHO DA PESQUISA

Instigados por essas questões, inicialmente estudamos trabalhos de artistas e pedagogos do teatro e da música, atores e encenadores modernos e contemporâneos, buscando os fundamentos para sustentar nosso pensamento sobre as variações rítmicas vivas. Nesse processo, revisamos gravações de espetáculos teatrais, além de materiais cinematográficos e musicais. Buscamos, também, conectar a minha própria experiência com os trabalhos de referências significativas para o estudo do nosso objeto de pesquisa, refletindo sobre as práticas que desenvolvi e os exercícios que experimentei, como professor, em aulas de graduação em teatro – na UFSJ, na UFMG e na UNIRIO –, em oficinas e minicursos de teatro, e processos de criação cênica – principalmente, no grupo de pesquisa em atuação cênica Estúdio Fisções.

Como princípio orientador da pesquisa, consideramos a abordagem que Ernani Maletta (2016) faz do conceito de **polifonia**. Nessa abordagem, a polifonia é entendida como uma multiplicidade de vozes autônomas e equipolentes – em que não há hierarquia. O termo voz significa, nesse contexto, não necessariamente a emissão sonora da fala, mas o discurso, a atitude e a expressão de ideias e pensamentos do indivíduo, “[...] qualquer que seja o veículo usado para tal” (MALETTA, 2016, p. 36). Nesse sentido, as vozes que investigamos (como as de Donnellan, Stanislávski e Jaques-Dalcroze) foram por nós entrelaçadas em um arranjo polifônico de princípios, conceitos, ideias, pensamentos, procedimentos e estratégias que possam estimular a criação de ritmos vivos, em uma atuação cênica viva – que guarda semelhanças com a atuação polifônica. Sendo um conceito importante para o desenvolvimento de variações rítmicas vivas, a atuação polifônica é, segundo Maletta, aquela por meio da qual o artista cênico,

[...] tendo incorporado os conceitos e princípios que fundamentam cada um [dos] múltiplos discursos criativos [que compõem a cena], é capaz de se apropriar das várias vozes autoras desses discursos – isto é, das proposições de todos os profissionais criadores do espetáculo – e atuar polifonicamente. (MALETTA, 2016, p. 67).

Sendo assim, para estimular no ator uma polifonia, em que fundamentos de natureza teatrais, musicais e até científicos possam ser apropriados por ele, precisamos assumir, como pesquisadores, uma atitude também polifônica. Isso significa ser capaz de articular discursos diversos e, sem destruir suas respectivas identidades, criar um novo. Para isso, além da apropriação que fazemos do conceito de polifonia, para sustentar o caminho da pesquisa, servimo-nos também de outros princípios importantes.

O conceito de **alvo**, de Donnellan (2019), além de determinadas escolhas incômodas que ele propõe – assunto abordado no nosso Capítulo 2 –, também foram importantes para fundamentar o nosso caminho. Donnellan não propõe explicitamente uma metodologia de criação artística e, muito menos, uma metodologia de pesquisa científica. No entanto, isso não nos impede de vislumbrar um horizonte metodológico que se abre a partir de suas ideias. Assim, se o alvo e as escolhas incômodas, por exemplo, servem para desbloquear o ator, por que não poderiam servir, também, para desbloquear o pesquisador?

Com base nesses princípios, fomos em direção ao objetivo da pesquisa, percorrendo um caminho que se fez de uma aprofundada revisão bibliográfica sobre o tema. Nesse processo, consideramos as referências de leitura mencionadas na seção *Objeto de pesquisa*, desta Introdução, além de outras que serão apresentadas ao longo da tese. Nessa etapa, produzi esquemas, anotações livres, fichamentos e resenhas a partir da leitura dos textos dos autores relacionados ao nosso objeto.

Como já explicitamos, a nossa principal referência foi o livro *O Ator e o Alvo*, de Declan Donnellan (2019). Além deste, estudamos diversos textos que falam sobre o autor, em publicações estrangeiras de reportagens, entrevistas e artigos acadêmicos, como Kirwan (2019), Swain (2011), Solga (2013), Shevtsova (2005), Delgado e Heritage (1996) e Carvalho (2019). Também analisamos cenas do espetáculo *Ubu Roi (Ubu Rei)*, texto de Alfred Jarry, encenado de 2013 a 2015 pelo *Cheek by Jowl*, a companhia dirigida por Donnellan. Consultamos a filmagem *livestream* da apresentação de 26 de julho de 2015, realizada no Gerald Lynch Theatre, como parte do Lincoln Center Festival, em Nova York, que ficou disponível na conta do *YouTube* do *Cheek by Jowl* até agosto de 2015.

Foi a partir dos princípios artístico-filosóficos e das estratégias práticas de Donnellan que nos encorajamos a investigar a hipótese de que o alvo seria o maestro do ator. No entanto, o mestre inglês quase não fala sobre ritmo. Por isso, tivemos que estudar outras referências, dentre as quais podemos especificar alguns capítulos importantes: o capítulo *Tempo-rhythm*, do livro *An actor's work*, de Konstantin Stanislávski (2008); o capítulo *Sexta lição: ritmo*, do livro *A arte do ator*, de Richard Boleslávski (2015); os capítulos IX, X, XII e XIV do livro *Rhythm, music and education*, de Émile Jaques-Dalcroze (2013); o capítulo *Tempo* do livro *A filosofia da música*, de Giovanni Piana (2001). Todos esses livros abordam o ritmo com originalidade, sendo os dois primeiros autores fundamentais no estudo da atuação cênica, e os dois últimos valiosos interlocutores da música com outras disciplinas.

Outra referência fundamental é o próprio orientador deste trabalho: Ernani Maletta. O seu livro *Atuação Polifônica: princípios e práticas* (2016) representa uma excelente contribuição no que diz respeito ao estudo cênico e interdisciplinar de conceitos pretensamente “musicais”, tais como a polifonia e o ritmo. Em vez de pegar conceitos emprestados da música, Maletta resgata a essência destes e, então, os utiliza estrategicamente no desenvolvimento das artes da cena em uma perspectiva polifônica. Por meio de Maletta, conheci Francesca Della Monica,

multiartista italiana com quem ele realiza diversas parcerias artísticas e acadêmicas, resultando na publicação de artigos em revistas científicas brasileiras. Esses artigos, como, por exemplo, *Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal* (2015), também são referências importantes na nossa pesquisa, na medida em que abordam o trabalho de ator com uma filosofia que consideramos consonante e complementar às ideias de Donnellan.

Além dessas referências, buscando a compreensão do ritmo na atuação cênica, estudamos diversos textos de Pavis (2005, 2010; 2017), Sarrazac (2012), Roubine (1998), Barba e Savarese (1995; 2012), Della Monica e Maletta (2015), Burnier (2009), Werlang (2016), Orani (1984), Novarina (2009), Lassalle e Rivière (2010). A fim de compreender o ritmo na música, visitamos também textos de Sadie (1994), Kennedy (1994), Kiefer (1987), Magnani (1996) e Schafer (1969; 1991). A partir da metade do tempo de pesquisa transcorrido, estudamos também Gombrich (2012), Bateson (1979) e Bergson (2006), autores sugeridos pela banca do Exame de Qualificação, por abordarem a questão do ritmo para além dos domínios das artes, estendendo-os às suas dimensões biológica, cognitiva e filosófica.

Sobre o livro *An actor's work*, de Stanislávski (2008), é importante dizer que optamos por utilizar a recente tradução de Jean Benedetti, feita diretamente do original russo *Rabota aktera nad soboi* para o inglês. Esse original é composto por duas partes, que integram as obras completas do mestre russo em *Sobranie sotchinéni v 9 tomakh* (1990), as quais Benedetti reúne em apenas um livro. Essa tradução norte-americana foi recomendada a nós pela pesquisadora russa Elena Vássina, que atesta que Benedetti traduz os originais na íntegra, sem cortes. Utilizamos também as traduções em espanhol (Stanislávski, 1997; 2003; 2009), a fim de comparar alguns trechos com a versão de Benedetti. Infelizmente, as publicações em língua portuguesa da editora Civilização Brasileira possuem inúmeros cortes e equívocos de tradução em relação às edições originais de Stanislávski. Para mais informações sobre as nossas escolhas de tradução em Stanislávski, conferir Albricker (2014, p. 21-24). Sobre assuntos relacionados aos equívocos de tradução das obras do mestre russo, recomendamos: Vássina e Labaki (2015); Mauch, Fernandes e Camargo (2009); e Martins (2011).

Contudo, felizmente, novas traduções de obras importantes relacionadas a Stanislávski têm sido recentemente publicadas diretamente do russo para o português, como os livros de seus discípulos diretos Vassíli Toporkov (2016) e Maria Knebel (2016), aos quais recorreremos diversas vezes. Além disso, tivemos a sorte de, durante a pesquisa, serem publicados livros

importantes sobre a obra do mestre russo, a saber: *Stanislávski: vida, obra e sistema*, de Elena Vássina e Aimar Labaki (2015), e *Stanislávski e o método da análise ativa*, de Nair D'Agostini (2018), que estudamos e citamos em diversas passagens do nosso Capítulo 2. Para complementar nossa revisão sobre as ideias do mestre russo, consultamos também o seu livro *Minha Vida na Arte*, do próprio Stanislávski (1989), além de recorrer a autores que apresentam consistentes considerações sobre o sistema do mestre russo, entre os quais podemos citar Pitches (2005), Carnicke (2009), Chekhov (2010), Boleslávski (2013; 2015), Kusnet (1975), Vassíliev (2016) e Carvalho (2019).

Quanto ao estudo do polonês Jerzy Grotowski, nome indispensável quando se fala de organicidade do ator, utilizamos principalmente os livros *Em busca de um teatro pobre* (1992) e *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* (Coord. Flaszen e Pollastrelli, 2007). Estudamos também os célebres textos *Resposta a Stanislávski* (2001) e *Leis Pragmáticas* (2012), ambos de Grotowski. Além disso, lemos o livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, escrito por Thomas Richards (2012), discípulo do mestre polonês. Consultamos também textos de pesquisadores brasileiros da obra desse autor, como Motta Lima (2005; 2018), Olinto (2011) e Peixoto (2011).

Para abordar o inglês Peter Brook, um grande entusiasta da questão da manifestação de vida na atuação cênica, estudamos os seus livros *O espaço vazio* (2015) e *Não há segredos* (2016). Lemos também os livros *O ator invisível* (2007) e *As artimanhas do ator* (2012), escritos pelo ator japonês Yoshi Oida, que trabalhou muitos anos com Brook. Além disso, consultamos o artigo *A verdade teatral em Stanislávski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de verdade* (Leite e Silva, 2007) e a entrevista de Donnellan no livro *On Directing: interviews with directors* (para Giannachi e Luckhurst, 1999), na qual ele fala sobre a influência de Brook em seu trabalho artístico.

Para a escrita da seção *Visitando o conceito de vida na ciência*, em nosso Capítulo 2, começamos lendo o livro *O que é vida?*, do importante físico e teórico Erwin Schrödinger (1997), concentrando-nos no entendimento da entropia, conceito fundamental para compreender o fenômeno da dissipação de energia, na vida e no universo. Estudamos também a autopoiese, conceito cunhado pelos biólogos Maturana e Varela (1980), importante para o entendimento da circularidade e da abertura no funcionamento dos sistemas vivos. Conhecemos a biomusicologia ao ler o artigo *Chorusing, synchrony, and the evolutionary*

functions of rhythm, de Ravnani, Bowling e Fitch (2014), que nos ajudou a compreender aspectos interessantes sobre o ritmo da vida, principalmente em relação aos conceitos de periodicidade e aperiodicidade. Complementarmente, estudamos textos de cientistas da biologia, da física e da ecologia, tais como Emmeche e El-Hani (2000), Tirard (2010), Razeto-Barry (2012), Capra (2005; 2006) e Schneider e Kay (1997), que, somados a todas as referências supracitadas, enriqueceram a nossa reflexão e nos instigaram a propor o que chamamos de princípios fundamentais da atuação cênica viva, que estão explicitados na seção *Finalmente: o que é a atuação cênica viva e o que são suas variações rítmicas vivas*, do Capítulo 2.

A dimensão prática da pesquisa

Para além da revisão bibliográfica, a pesquisa teórica foi acompanhada, sempre que possível, por experimentações práticas, ocorridas em minha trajetória como pesquisador do Estúdio Fisções, como professor na UFSJ e, em seguida, na UNIRIO, considerando também o Estágio Docência que realizei na UFMG.

O músico Murray Schafer (1991), questiona o fato de os professores serem os únicos que não se matriculam em seus próprios cursos. Procurei prestar atenção nessa questão irônica para não me isolar dos estudantes e voluntários que, direta ou indiretamente, participaram da pesquisa que desenvolvemos. Entendemos que o isolamento leva o professor a ocupar uma posição tradicional hierárquica de detenção de uma verdade praticamente inacessível. Tive a sorte de ter excelentes professores de improvisação teatral na minha graduação, como Eugênio Tadeu e Mariana Muniz, que me inspiraram a ocupar uma posição muito mais interessante: a de professor provocador. O desafio de ser provocador também implica o desafio de ser aberto a provocações, pois no jogo artístico e educacional, “o professor provoca e os alunos reagem, da mesma forma como os alunos provocam e o professor reage” (HORTA e MUNIZ, 2015, p. 101). A questão da reação – que será profundamente abordada nos Capítulos 2 e 3 – é fundamental nas pesquisas do Estúdio Fisções.

Desde 2008, participo do Estúdio Fisções desenvolvendo regularmente projetos no âmbito do Curso de Graduação em teatro da UFMG. Coordenado pelo professor Luiz Otavio Carvalho, o grupo desenvolve pesquisas sobre metodologias para o ensino de teatro e para o treinamento

de artistas em atuação cênica. Em 2015, como resultado de sete anos de trabalho com o Estúdio Fisções, realizei a supervisão técnica e crítica do livro didático *Ação física e o alvo: um percurso didático em atuação cênica*, escrito por Carvalho (2019), com quem também assumi parceria na tradução do livro *O Ator e o Alvo*, de Declan Donnellan (2019). Todas as minhas experiências com o Estúdio Fisções – como ator, diretor, pesquisador, criador e condutor de exercícios –, com ênfase no período de 2011 a 2015, reúnem diversos tipos de registros em cadernos, gravações em áudio e vídeo, e constituem importante material de consulta, reflexão e análise. Para mais informações sobre o Estúdio Fisções, conferir: Albricker e Carvalho, 2015, p. 93-97; e Albricker, 2014, p. 17-20.

A minha parceria com o professor Luiz Otavio Carvalho foi além do Estúdio Fisções e se inseriu na grade de disciplinas do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. No primeiro semestre de 2015, Carvalho me convidou para lecionar consigo a disciplina optativa *Treinamento de ator: alvo e tempo-ritmo*. A ementa desta foi baseada no meu projeto de pesquisa de doutorado e também nas pesquisas desse professor com o alvo e o conceito de Stanislávski de andamento-ritmo (que será abordado no nosso Capítulo 1). Essa valiosa e produtiva experiência integrou o meu Estágio Docência, previsto no currículo de disciplinas do Doutorado em Artes da UFMG. Ao lecionar essa disciplina, colhi relatórios semanais escritos pelos estudantes sobre as aulas. Esses relatórios apresentam as sensações, percepções e *insights* dos estudantes no desenrolar da disciplina e constituíram, portanto, importante objeto de reflexão para a construção da argumentação na escrita desta tese. No segundo semestre de 2015, Carvalho me convidou para conduzir uma oficina de fala cênica na disciplina *Atuação Cênica A*, obrigatória para o terceiro período do bacharelado e da licenciatura. Nessa ocasião, registrei por escrito o roteiro da oficina e as impressões dos estudantes que participaram desta.

Também em 2015, no Curso de Graduação em Teatro da UFMG, o professor Ernani Maletta – orientador deste trabalho – me convidou para ser o seu assistente de direção na disciplina *Prática de Criação Cênica A*, obrigatória para o quinto período do bacharelado. Essa disciplina, que resultou na montagem teatral de *A Comédia dos Erros*, de William Shakespeare, foi de grande valia para impulsionar o início da pesquisa de doutorado, principalmente em relação à observação dos princípios de Maletta colocados em ação pelo próprio autor e artista.

Além dessas importantes etapas realizadas na UFMG, no segundo semestre de 2015 e no ano de 2016, tive a oportunidade de ministrar aulas como professor substituto na Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ). Em um ano e meio no Curso de Graduação em Teatro da UFSJ, assumi o total de nove disciplinas da área de Jogos Teatrais, Interpretação e Improvisação. Graças à flexibilidade desse curso, em que não há uma grade de disciplinas obrigatórias, todas as que lecionei tiveram alguma relação com a nossa pesquisa. Em 2017, comecei a dar aulas no Curso de Bacharelado em Atuação Cênica da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), ficando responsável pelas seguintes disciplinas obrigatórias: Atuação Cênica III, direcionada ao estudo prático das ações físicas, tendo Stanislávski como principal referência da ementa; e Voz e Movimento II, que serve à descoberta das potencialidades sonoras, corporais e espaciais da voz cênica. Ambas as disciplinas dialogaram muito com o estudo teórico realizado para a escrita da tese e enriqueceu nossa reflexão.

Minha experiência na UFMG e meu trabalho na UFSJ e na UNIRIO foram fundamentais para realizar experimentações relacionadas à pesquisa e colher material para a análise e o desenvolvimento da escrita da tese. Segue uma lista de medidas que adotei para aproveitar essa experiência profissional, o máximo possível, e conjugá-la ao desenvolvimento do doutorado:

- Coletei uma quantidade substancial de relatórios, com impressões e sensações dos alunos sobre os princípios e procedimentos desenvolvidos em sala de aula;
- Realizei filmagens de exercícios que foram vivenciados em sala de aula, todas devidamente autorizadas em documentos assinados pelos estudantes envolvidos;
- Elaborei diversos questionários avaliativos que foram respondidos por escrito pelos estudantes;
- Produzi mostras abertas ao público dos exercícios cênicos desenvolvidos nas disciplinas e as registrei em vídeo;
- Registrei por escrito, nos meus cadernos, as minhas próprias observações, sensações e impressões das aulas que ministrei, e também em áudios gravados no meu aparelho celular.

Todas essas formas de registro da pesquisa foram muito importantes para a análise das estratégias pedagógicas e cênicas investigadas para a elaboração desta tese. Os estudantes se

mostraram muito instigados com os conteúdos que abordamos e as estratégias que experimentamos, contribuindo significativamente para o desenvolvimento da pesquisa e alimentando a reflexão que resultou na escrita deste trabalho. Um dos resultados dessa investigação prática pode ser conferido no Capítulo 3, na seção *O exercício de ver, receber e reagir na chuva imaginária*.

O RITMO DA TESE

Ao falarmos sobre variações rítmicas vivas na atuação cênica, buscamos escrever este trabalho com variações rítmicas vivas. Nessa busca, Ernani Maletta adotou uma postura de orientação muito generosa e eficiente: em todas as nossas reuniões, ele lia em voz audível os textos que eu tinha produzido. Nessas leituras, podíamos perceber não somente o encadeamento das ideias, mas, também, a sua sonoridade e as sensações que ela nos causava. A cada nova releitura, a tese foi sendo reanalisada – sempre através da ação de ler em voz audível – e transformada, até culminar na presente versão.

Então, buscando variações rítmicas vivas em nosso texto, procuramos desenvolver a nossa escrita por meio de alguns jogos multimodais. A **multimodalidade**, muito estudada na linguística e na semiologia, implica a utilização de, pelo menos, dois meios de comunicação (verbal e visual; auditivo e verbal; visual e auditivo; entre tantas outras combinações possíveis). Assim, o ator que, por exemplo, diz uma palavra ao espectador ao mesmo tempo em que faz um gesto com as mãos, vale-se de uma comunicação multimodal que envolve os signos verbal, sonoro e visual. Já o escritor que, por exemplo, utiliza imagens e esquemas, além do texto linguístico escrito, vale-se de uma comunicação multimodal que envolve os signos verbal e visual.

Em consulta ao Glossário Ceale, disponibilizado na internet pelo Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita da Faculdade de Educação da UFMG, encontramos algumas informações sobre a multimodalidade. Brian Street, por exemplo, enfatiza que “[...] os modos e os meios de comunicação são recursos dos quais nos apropriamos para produzir significados.”² Isso

² Disponível em <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/multimodalidade> (último acesso em 05/06/2017).

mostra que os recursos multimodais não são um mero adorno da linguagem verbal, mas constituem o significado do texto. Roxane Rojo, avaliando o impacto das novas tecnologias no hábito e no ensino da leitura, afirma que “[...] já não basta mais a leitura do texto verbal escrito – é preciso colocá-lo em relação com um conjunto de signos de outras modalidades de linguagem (imagem estática, imagem em movimento, som, fala) que o cercam, ou intercalam ou impregnam.”³ Em função disso, no intuito de proporcionar uma leitura instigante, buscamos incorporar esquemas, ilustrações, fotografias, links de vídeos e áudios ao corpo do texto desta tese.

Mas esses não são os únicos recursos de que lançamos mão; também **exploramos a disposição gráfica do texto e a sua tipografia** que, segundo Dionisio (2006), também são aspectos da multimodalidade. “Como exemplos da literatura, basta pensarmos nos poemas concretos” (DIONISIO, 2006, p. 135). Vejamos, então, um exemplo de poema concreto:

Imagem 1 – O infinito dos seus olhos (de Décio Pignatari)

seus olhos
são o infinito
e eu não
encontro o infinito

Fonte: <https://flaabarros.wordpress.com/mod-11-a-escrita-criativa/poema-visual-01/>
(último acesso em 23/07/2019).

³ Disponível em <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/textos-multimodais> (último acesso em 05/06/2017).

A estrutura multimodal desse poema nos provoca uma leitura cíclica com um ritmo caleidoscópico. Essa sensação ocorre, provavelmente, pela ausência de sinais de pontuação e pelo desenho do oito deitado – que é o símbolo do infinito – formado pelas palavras “o infinito dos seus olhos me faz encontrar”. Além disso, a forma global do poema remete à imagem dos olhos.

Jogos multimodais como esse nos atraem. Acreditamos que o uso consciente da multimodalidade pode revelar camadas de sentido importantes em nossa escrita. Portanto, em diversos momentos, pediremos licença às regras da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) para jogar com variações no `TIP□` das *fontes*, no **tamanho** e no *espaçamento* dos caracteres, na medida das margens do texto, nas regras e/ou escolhas de pontuação, entre outros recursos que surgirão no decorrer da leitura. Entretanto, não propomos uma subversão total do gênero: este é um texto acadêmico, uma tese de doutorado. Assumimos, então, a conexão do conteúdo da tese com o ritmo da leitura, oferecendo um texto acadêmico e artístico, composto por uma diversidade de conexões e analogias que visam facilitar o acesso aos complexos conceitos abordados, e evitando vícios de escrita científica, tais como o abuso de notas de rodapé e de citações, que travam a leitura. Precisamos transcender algumas limitações impostas pela ABNT e pela gramática normativa se quisermos escrever sobre variações rítmicas vivas *com* variações rítmicas vivas.

Diante desse desafio, além desta Introdução, estruturamos o trabalho em três capítulos – cuja ordem está linearmente relacionada ao título *Variações rítmicas vivas na atuação cênica* –, que são seguidos das Considerações Finais. Assim, expomos na próxima página uma síntese de cada capítulo por meio do seu título e das questões centrais que provocaram a sua escrita.

– Capítulo 1 –

NO PRINCÍPIO ERA O RITMO...

O que é **ritmo**?

O que são **variações rítmicas**?

São importantes? Por quê? Para quê?

O que as variações rítmicas representam na atuação cênica?

– Capítulo 2 –

...E O RITMO ERA VIVO...

O que é **vida**?

O que é **atuação cênica viva**?

O que é um ritmo vivo?

O que são **variações rítmicas vivas**?

Quais são as atitudes que o ator deve assumir para sua atuação ser viva?

– Capítulo 3 –

...E O RITMO EMANAVA DO ALVO!

O que é **alvo**?

Por que Donnellan diz que ‘**o ritmo depende do alvo**’?

Isso pode ser proveitoso para o ator? Em que sentido?

Qual seria o papel do diretor e do professor no trabalho com a atuação cênica viva?

Que **exercícios, estratégias e procedimentos** poderiam ajudar o ator a compor e desenvolver variações rítmicas vivas na sua atuação cênica?

O leitor ou leitora perceberá que o Capítulo 2 é muito mais extenso, em quantidade de páginas, do que os outros. Esse fato se deve à complexidade das questões neste discutidas. Para facilitar a sua compreensão, tivemos o cuidado de “ritmá-lo” com diversas seções e subseções, além de utilizar, conscientemente, recursos multimodais que poderão contribuir para a conexão das ideias e do entendimento da tese como um todo.

DOIS AVISOS

- 1) Por gentileza, preste atenção na seguinte variação: neste trabalho, ora escrevemos na primeira pessoa do plural, ora escrevo na primeira pessoa do singular. Fizemos essa escolha para não deixar dúvidas sobre quem de nós dois – autor e orientador – está ou não diretamente envolvido nas experiências relatadas na tese. Confira o quadro abaixo:

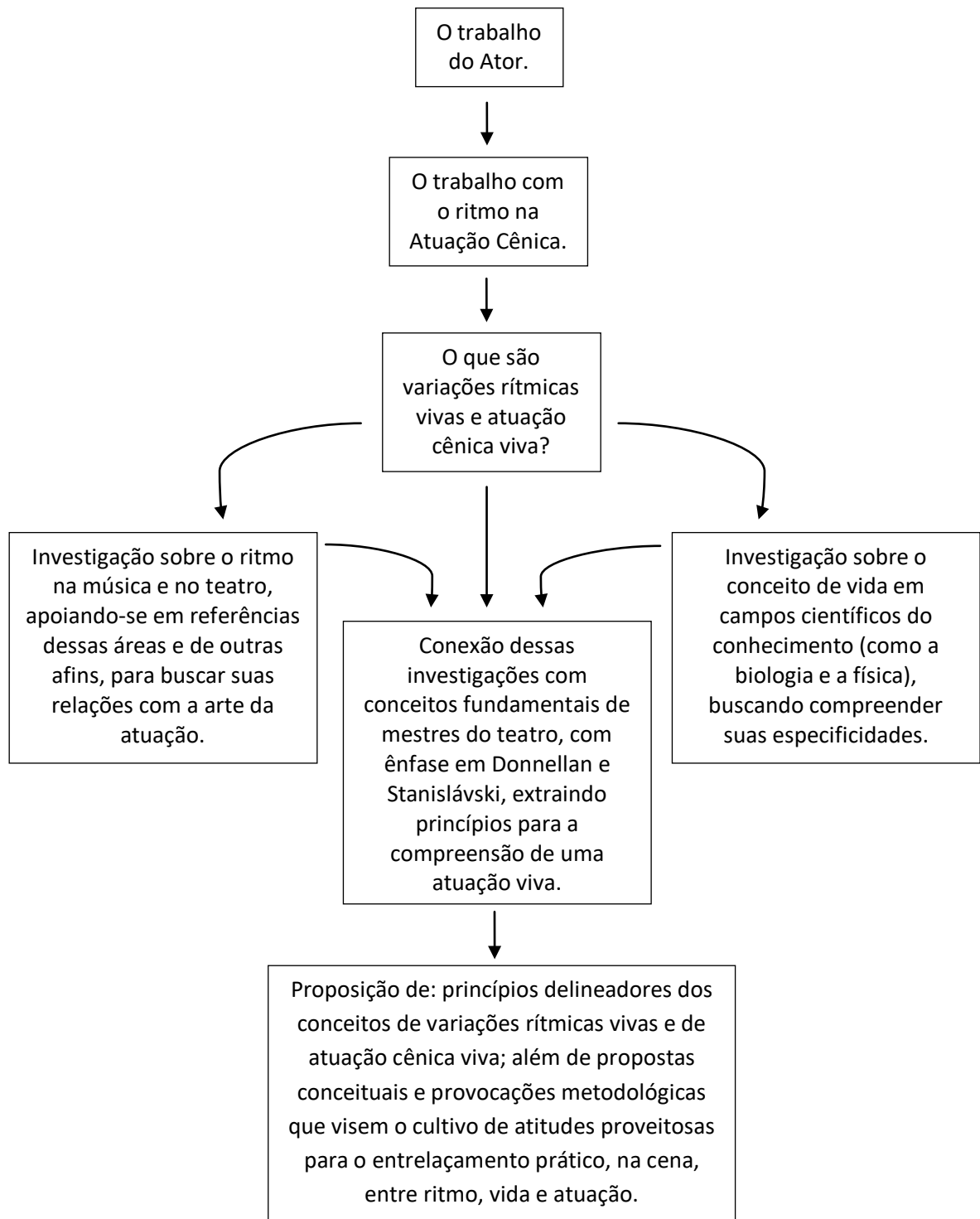
Quadro 1 – Primeira pessoa do singular e do plural

	Primeira Pessoa do Singular	Primeira Pessoa do Plural
Contexto de uso:	Quando apenas eu , Vinícius Albricker, estou afirmando, questionando ou relatando algo.	Quando nós , Vinícius Albricker e Ernani Maletta, estamos afirmando, questionando ou relatando algo.
Exemplos:	<i>“[...] ela me disse que é preciso ampliar o espaço da voz”</i>	<i>“Entendemos que o lema da atuação cênica viva – ver, receber e reagir – pode ajudar o ator [...]”</i>

- 2) São de minha autoria todas as traduções de citações que originalmente estão em inglês e espanhol para língua portuguesa. Nas outras traduções, cujos originais estão em idiomas diferentes (como o russo, o italiano e o francês), os tradutores são devidamente creditados nas Referências.

ESQUEMA BÁSICO DA PESQUISA

Esquema 1 – Esquema básico da pesquisa



PRÓLOGO MULTIMODAL

Sonho com um teatro vivo,
 Um delicioso banquete para os sentidos.
 Um teatro cheio de 'som e fúria'
 Feito por atordoados: atores que se doam.
 Que se doam curiosos aos desafios!
 Atores adeptos da liberdade e da confiança;
 Livres da independência e da certeza.

Sem medo do silêncio...

Sem medo do **еяяо!**
 Amar **еяяяя!**
 Ter o acerto como amante e com o **еяяо** se casar!

Sou amante da expectativa
 E cultivo variações rítmicas vivas
Forte e fraco
Sístole e Diástole

TEMPESTADE e cal.....ma.....ri.....a..... – **SU**bitamente!

Ou... Graaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

daaaaaaaaaaaaaaa

tiiiiiiiiiiiiiiiiiiii

vaaaaa

men

te.

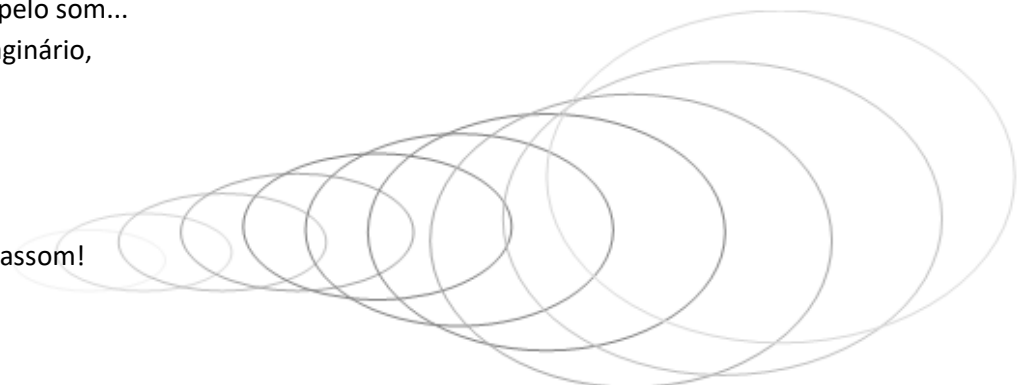
Gosto de cultivar a semente do **Ri̇TmO**

Gosto de ver **alvos** que me provocam

Gosto de reação

E gosto de som!

Tenho profundo afeto pelo som...
 Som concreto ou o imaginário,
 Vocal,
 Musical,
 Da palavra,
 Da canção,
 E o som do som: o metassom!



Fascinam-me as obras de arte repletas de variações rítmicas
 E sinto-me vivo (em tranquilo êxtase!!!)

Quando presencio momentos em que coexistem as dimensões *dionisíaca* e *apolínea*

Sonho com um ator-planta no ecossistema-espetáculo...

Sonho com a visão do ritmo originário se manifestando na cena viva...

Sonho com o ritmo do sonho...

Mas me esqueço
 do sonho

E daí?

Começo de novo, como a vida recomeça, a cada segundo, de novo.

Sonho com sons, ações, reações e transformações
 Sonho com um teatro em que um verso seja soberano...

Este verso dos meus pais,
 Feito canção antes que eu despertasse:

“mágicas e sons não vão faltar”.

– CAPÍTULO 1 –

NO PRINCÍPIO ERA O RITMO...

*A vida, por si mesma, é um ritmo, ou seja,
uma sucessão de múltiplas unidades,
formando um todo indivisível.*
Émile Jaques-Dalcroze

Para o título deste primeiro capítulo, pego emprestado de Ernani Maletta a frase que estampará a capa do livro que ele promete um dia escrever: ‘no princípio era o Ritmo’. Os títulos dos três capítulos desta tese formam uma sentença baseada na passagem bíblica “no princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1-4), mas sem absolutamente nenhum viés religioso. Trata-se apenas de licença poética, de uma brincadeira para instigar a leitura, sem prejuízo do rigor acadêmico com que apresentamos nossos argumentos em torno dos objetivos do trabalho.

Então, se ‘no princípio era o Ritmo’, isso significa que o Ritmo era Deus? Não. Acreditamos que o Ritmo é anterior a tudo; é ao mesmo tempo a gênese e o fim – e tudo que está entre a gênese e o fim – de tudo e de todas as relações entre tudo que existe e existiu de forma concreta ou abstrata. Assim, podemos imaginar que o Ritmo tenha sido o princípio que criou os Deuses e lhes soprou divindade. O Ritmo poderia ter preparado e acionado o *Big Bang*. E é bom observar o seguinte: se o Ritmo criou *tudo*, também deu origem, contrastivamente, ao *nada*; afinal, um não pode existir sem o outro. Como veremos, ao longo de todo este trabalho, o **contraste** é um fundamento intrínseco ao ritmo e especialmente indispensável ao ator.

O Ritmo é uma entidade tão metódica e didática quanto impetuosa e sublime. Seu temperamento é essencialmente polirrítmico, resultando sempre em contrastes e contraposições, que podem ser factuais ou potencialmente perceptíveis. Por isso, este capítulo assume, na própria escrita, variações rítmicas que propõem contrastes ora súbitos ora gradativos entre construções didáticas e sublimações. Em outras palavras, vamos fazer uma viagem por um fantástico universo onde ‘ter os pés no chão’ e ‘viver no mundo da lua’ podem

existir simultaneamente, gerando, pelo menos, uma terceira possibilidade: a de ‘viver no mundo da lua com os pés no chão’.

Para começar, vamos agora parar de falar sobre esta entidade, o Ritmo, com inicial maiúscula, para refletir sobre o **fenômeno ritmo**, com inicial minúscula, e suas implicações na arte de atuar cenicamente. Para isso, desenvolveremos nossa argumentação a partir das seguintes questões:

O que é *ritmo*?

O que são *variações rítmicas*?

São importantes? Por quê? Para quê?

O que as variações rítmicas representam na atuação cênica?

Em seu livro *Atuação Polifônica: princípios e práticas*, Ernani Maletta logra “liberar o conceito de polifonia das grades conceituais exclusivas da Música” (DELLA MONICA, p. 15, 2016). Neste trabalho, temos o mesmo intento, mas em relação ao conceito de ritmo. Intento esse nada original, tendo em vista que tal conceito é largamente abordado em publicações de outras áreas do conhecimento que não a música, como, por exemplo, a literatura, a dança, as artes visuais, a semiologia, a arquitetura e a biologia. No âmbito prático das artes da cena, entretanto, apesar de haver alguns trabalhos sobre esse conceito, percebemos uma insistente limitação que confina o ritmo nos domínios da acepção musical de andamento. Vale ressaltar que, mesmo após um século da publicação de diversos e valiosos escritos de Jaques-Dalcroze, a arte música – pelo menos aquela disseminada em larga escala no mundo ocidental – continua demasiadamente presa a convenções métricas, seguindo superficial demais em relação ao ‘temperamento’, princípio que, como veremos mais adiante, é indispensável para esse autor na dimensão rítmica da música, da dança e até da vida.

Para ampliar o conceito de ritmo e delinear-lo para além de questões métricas, aplicando-o ao universo da atuação cênica, dialogaremos com importantes referências do teatro e da música que contribuem para seu entendimento. Mas para que adotar referências da área da música se acabamos de dizer que pretendemos liberar o ritmo das grades conceituais dela? Justamente para poder abrir essas grades e nos surpreender com perspectivas diferentes que possam inspirar os artistas cênicos, principalmente os atores. Acreditamos que seja possível extrair da própria música considerações bastante libertas de dogmatismos métricos, que nos ajudarão a

elucidar, ao longo de todo este trabalho, as variações rítmicas vivas na atuação cênica. É importante dizer que não desprezaremos a métrica. Consideramos indispensável compreender alguns de seus fundamentos para, então, ir além.

O QUE DIZEM OS DICIONÁRIOS DE **TEATRO** SOBRE ANDAMENTO E RITMO?

Constatamos que não há definição para o termo ‘andamento’ no *Dicionário de Teatro* (PAVIS, 2005) nem no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (SARRAZAC, 2012) nem n’*A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral* (BARBA e SAVARESE, 2012). No entanto, estes apresentam artigos sobre o ritmo e o tempo nas artes da cena.

Pavis (2005) parte da métrica do texto poético, considerando a prosódia e a versificação, em uma perspectiva semiológica, para afirmar que os ritmos produzidos e estabelecidos na encenação de um texto estão sempre associados à produção e ao estabelecimento de sentidos (espetáculo→espectador). O autor também faz referência ao ritmo fisiológico, citando a respiração e a circulação sanguínea e salientando que sua gênese ocorre, basicamente, em dois tempos: “inspiração/expiração, tempo forte (marcado)/tempo fraco (não-marcado)” (PAVIS, 2005, p. 344). O autor aplica o mesmo esquema de oposições aos ritmos da ação teatral da dramaturgia clássica: “ascensão/queda da ação, nó/desenlace, paixão/catarse etc.” (PAVIS, 2005, p. 344). Esse raciocínio binário de Pavis contribui para o estudo da essência do ritmo, como veremos mais adiante. Contudo, as ponderações desse autor focam demais as questões de dramaturgia e encenação e apenas tangenciam os aspectos rítmicos específicos da arte do ator em cena.

No *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (SARRAZAC, 2012) há um artigo sobre ritmo escrito por Geneviève Jolly. Apesar de não definir o conceito de ritmo, a autora propõe “[...] dissociá-lo de uma concepção tradicional (a “métrica” dos versos ou a “expressividade”)” (JOLLY, 2012, p. 162). Partindo de pressupostos do poeta e linguista Henri Meschonnic, Jolly aborda o ritmo na linguagem escrita e oral. Nesse sentido, a autora menciona o papel da pontuação e da tipografia no ritmo estruturado pela diagramação da linguagem escrita. Ela observa, também, a importância do ‘branco tipográfico’ como recurso rítmico do drama contemporâneo, não restrito apenas a indicações de ‘pausas’ e ‘silêncios’.

Quanto à linguagem oral, Jolly apenas cita a relevância das consoantes e das vogais no ritmo prosódico, mas sem buscar o entendimento do ritmo na atuação cênica.

Eugenio Barba (1995), por sua vez, aborda o ritmo exatamente no que diz respeito à arte de ator, enfatizando o papel das pausas em sua composição: “o ator torna-se “ritmo” não apenas por meio de movimento, mas por meio de uma alternância de **movimentos e repousos**” (BARBA, 1995, p. 212, aspas do autor e grifos nossos). Esses movimentos e repousos do ator é que, parafraseando Barba (1995; 2012), esculpem o tempo para o ritmo se tornar tempo-em-vida.

Esse autor forja o termo ‘pausa-transição’ para se referir às transições entre as ações consecutivas, salientando que a maestria do ator em saber quando dilatar mais ou menos esse tipo de pausa afetará diretamente a qualidade da recepção. Ele também chama a atenção para o senso cinestésico – a consciência das qualidades de tensões dos nossos corpos e dos outros – , aspecto fundamental para o desenvolvimento rítmico da atuação, já que “o senso cinestésico leva o espectador, muitas vezes, a descobrir qual é a intenção do ator antes que ele a realize, destruindo o efeito surpresa que a ação deveria provocar” (BARBA, 1995, p. 213). Retomaremos essa questão quando abordarmos a reação e a atuação cênica viva, no nosso segundo capítulo.

O QUE DIZEM OS DICIONÁRIOS DE MÚSICA SOBRE ANDAMENTO E RITMO?

No *Dicionário Grove de música*, encontramos esta sucinta definição de andamento: “indicação da velocidade em que uma peça musical deve ser executada” (SADIE, 1994, p. 28). Para desenvolver a habilidade de sustentar um andamento durante a execução de uma peça musical, musicistas costumam utilizar um metrônomo. Este é um dispositivo que pode ser regulado para marcar sonoramente batidas constantes em uma velocidade escolhida. Atualmente, há diversos metrônimos digitais disponíveis em *sites* da internet⁴ e aplicativos de celular. Antes da invenção do metrônomo, “[...] utilizava-se como referência um pêndulo, a pulsação cardíaca, ou outros meios” (SADIE, 1994, p. 28).

⁴ Há, por exemplo, um metrônomo online gratuito neste site: <https://www.cifraclub.com.br/metronomo/> (último acesso em 15/05/2017).

No dicionário *Oxford music online*, há artigos recentes com discussões teóricas e aspectos históricos sobre o andamento. Em um destes, Justin London afirma que o “andamento está entrelaçado ao nosso senso de pulso e metro, pois, sem uma série regular de pulsos, é difícil imaginar algum senso de andamento qualquer” (LONDON, 20--, online). O metro remete à métrica que, para Latham (2011), é a dimensão da arte musical que mede a música em pulsos regulares, que são organizados em pulsações que, por sua vez, formam agrupamentos chamados de compassos. Para Sadie, “[...] a disposição da pulsação em grupos é a métrica de uma composição, e a velocidade das pulsações é o seu andamento” (SADIE, 1994, p. 788). Na reflexão que propomos na próxima seção deste capítulo, esses termos devem começar a fazer sentido ao leitor não habituado à terminologia musical.

Apesar de a regularidade ser uma condição para o estabelecimento do andamento musical, as durações entre os pulsos nunca são exatamente iguais. A precisão exata da música feita no computador com instrumentos virtuais pode causar grande estranheza a quem ouve, já que o cérebro humano pode captar e apreciar a regularidade de musicistas tocando ao vivo, sem trazer à consciência as mínimas inexatidões naturais do andamento estabelecido por seres humanos. Curiosamente, Scholes, Nagley e Latham (2011) atestam que, no século XIX, a marcação do metrônomo não era tida como muito confiável. Segundo esses autores, famosos compositores, como Brahms, mostravam-se avessos à rigidez imposta por esse dispositivo.

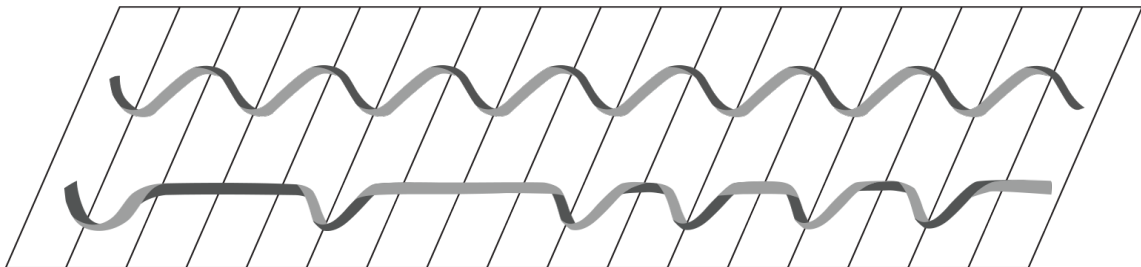
Já para o termo **ritmo**, encontramos dezenas de páginas com definições e discussões sobre seus aspectos nos dicionários de música citados acima. Em uma síntese dessas referências, o ritmo é formado por “[...] uma grande variedade de possíveis padrões de duração musical [incluindo sons e pausas], tanto regulares como irregulares” (LONDON, 20--, online). A relação do ritmo com a métrica é bastante complexa. Esses dicionários afirmam, por exemplo, que em toda música há ritmo, mas nem toda música é mensurável em unidades métricas. Segundo Sadie, “[...] em alguns tipos de música antiga, por exemplo, no cantochão eclesiástico, ao qual aparentemente faltava uma estrutura métrica, [o ritmo era realizado] de acordo com as convenções e conforme ditado pelo texto verbal” (SADIE, 1994, p. 788).⁵

⁵ Exemplos de cantochão medieval podem ser conferidos no vídeo *Music of the Middle Ages*, disponível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=Fi5CZ3ITXP8> (último acesso em 16/05/2017).

Em função da métrica, esses dicionários classificam o ritmo em três tipos: o **ritmo métrico**, com seus pulsos e compassos perceptíveis (como em *Sonata ao Luar*, de Beethoven); o **ritmo não-métrico**, sem qualquer percepção de unidade de medida que pudesse estabelecer um andamento (como em *Atmospheres*, de György Ligeti); e o **ritmo amétrico**, que se forma em uma temporalidade dilatada e múltipla que transcende a métrica (como na floresta de polirritmias de *Chronochromie*, de Olivier Messiaen, criador do termo ‘ritmo amétrico’).⁶

Para facilitar a compreensão dessas relações entre ritmo e métrica, apresentamos a seguir três ilustrações que representam, respectivamente, trechos musicais de ritmo métrico, ritmo não-métrico, e ritmo amétrico. Nessas ilustrações (Imagens 2, 3 e 4), os **SEGMENTOS EM TONS DE CINZA** representam os **MOVIMENTOS RÍTMICOS** dos trechos musicais escolhidos. Já o **paralelogramo listrado**, presente apenas nas imagens 2 e 4, representa o **plano métrico** da música.

Imagem 2 – Ritmo métrico



Nota: o autor dessa ilustração, que foi encomendada por mim, é Jordan Abiahy.

⁶ Exemplo de ritmo métrico: ouça os quatro primeiros compassos (de 00'27" a 00'48") de *Sonata ao Luar*, de Beethoven, disponível neste [link](https://www.youtube.com/watch?v=Qp6Coe-iJg): <https://www.youtube.com/watch?v=Qp6Coe-iJg> (último acesso em 16/05/2017).

Exemplo de ritmo não-métrico: ouça (do início até 01'02") *Atmospheres*, de Ligeti, disponível neste [link](https://www.youtube.com/watch?v=fXh07JJeA28): <https://www.youtube.com/watch?v=fXh07JJeA28> (último acesso em 16/05/2017).

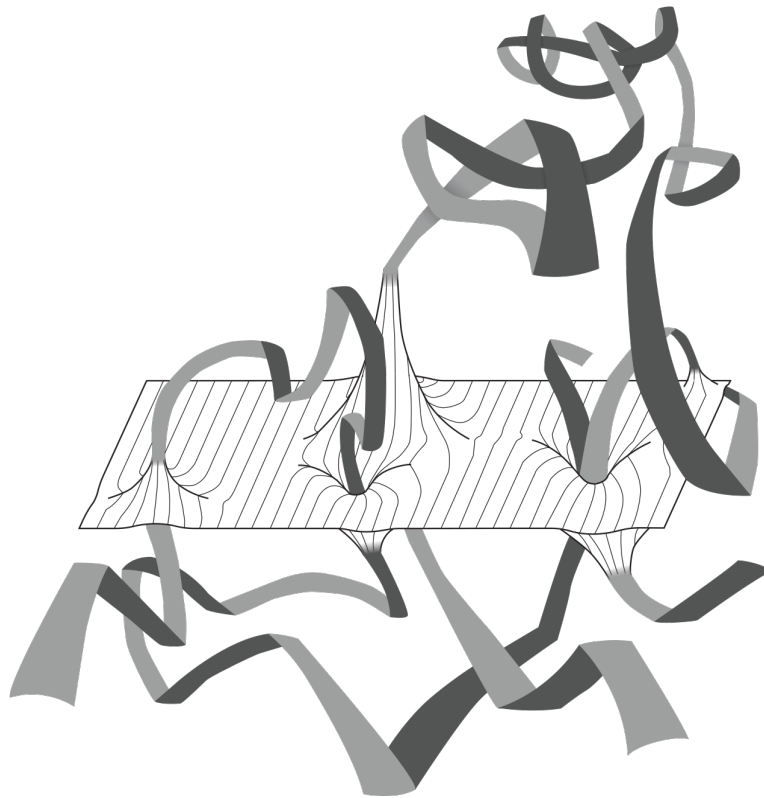
Exemplo de ritmo amétrico: ouça (de 18'00" a 18'48") *Chronochromie*, de Messiaen, disponível neste [link](https://www.youtube.com/watch?v=_0b7mpiz-xc): https://www.youtube.com/watch?v=_0b7mpiz-xc (último acesso em 16/05/2017).

Imagem 3 – Ritmo não-métrico



Nota: o autor dessa ilustração, que foi encomendada por mim, é Jordan Abiahy.

Imagem 4 – Ritmo amétrico



Nota: o autor dessa ilustração, que foi encomendada por mim, é Jordan Abiahy.

Na Imagem 2, do ritmo métrico, percebemos uma regularidade bem acentuada no movimento dos dois segmentos paralelos. Notamos, também, que o movimento rítmico representado por esses segmentos coincide precisamente com as linhas diagonais do plano métrico. Já na Imagem 3, do ritmo não métrico, constatamos a ausência do plano métrico. Dessa forma, observamos que os segmentos na cor cinza sugerem um movimento rítmico esférico e rotacional: os sons giram e giram, causando uma sensação estacionária de expectativa. Finalmente, na Imagem 4, do ritmo amétrico, percebemos que os segmentos transcendem o plano métrico e lhe provocam distorções. A movimentação intrincada desses segmentos nos sugere uma qualidade rítmica difícil de quantificar: o plano métrico existe, mas não persiste.

Sadie ressalta que “[...] mesmo nos períodos em que aceitavam a ‘tirania da barra de compasso’ [absoluta conformidade com a métrica musical] os compositores usaram vários recursos para **evitar estruturas rítmicas monótonas e estéreis** [...]” (SADIE, 1994, p. 788, aspas do autor e grifos nossos). Entre esses recursos estão, por exemplo, a síncope, que desloca os acentos sonoros em relação aos acentos métricos que demarcam os compassos. A síncope pode ser feita de diversas formas, como encurtando a duração de um som e/ou aumentando a sua intensidade em um momento em que a expectativa, decorrente da regularidade métrica, era de um som mais longo e/ou menos intenso. O ritmo sincopado é muito comum em gêneros musicais como o jazz e o samba. Voltaremos a falar da síncope mais adiante.

Para complementar nosso estudo, vejamos mais uma explicação de ritmo advinda da música:

A palavra ritmo é usada para descrever os diferentes modos pelos quais um compositor agrupa os sons musicais; principalmente do ponto de vista da duração dos sons e de sua acentuação. No plano do fundo musical, haverá uma batida regular, a pulsação da música (ouvida ou simplesmente sentida), que serve de referência ao ouvido para medir o ritmo (BENNETT, 1986, p. 12).

Bennett nos mostra que o ritmo, na música, está atrelado às durações dos sons musicais e também, implicitamente, às durações das possíveis pausas entre esses sons, sempre em relação a um determinado andamento. Entendido assim, o ritmo tem sido útil há séculos para

músicos de variados estilos, das tendências ditas clássicas às proclamadas populares, pelo menos na cultura ocidental. Mas e para o ator de teatro? Será que essa perspectiva métrica do ritmo lhe é tão proveitosa quanto o é para o músico? Falaremos disso mais adiante.

Resumindo esta seção, o andamento musical mede a velocidade de uma sequência de pulsos que compõem uma pulsação que divide o tempo em compassos. Nesses compassos, são distribuídas variadas combinações de diferentes durações de sons e pausas que se alternam entre curtas e longas, fortes e suaves. Essas combinações ora se repetem, ora se dissolvem, ora se desenvolvem, ora se dividem, ora se escalonam, dentre outras infinitas variações, dando origem ao ritmo musical. O ritmo se trata, portanto, de um jogo de durações e intensidades entre sons e pausas dentro de um andamento dividido em compassos (ritmo métrico). Vimos que o ritmo também pode transcender a métrica (ritmo amétrico), ou até mesmo existir sem esta (ritmo não-métrico). Em todos os casos, o ritmo musical se faz de um jogo de durações e intensidades entre sons e pausas, independentemente de quão largas ou curtas sejam essas durações.

Cronos ou Kairós?

Quando ouvimos o início de *Atmospheres*, de Ligeti (sugestão de ritmo não-métrico oferecida anteriormente), podemos ter a sensação de estarmos envoltos em sons longos e estacionários que giram infinitamente sem plano métrico. Porém, essa não é a única sensação possível, pois a nossa atenção também pode “metrificar” o ritmo não-métrico: se focarmos a atenção na vibração do som, poderemos notar que daquela massa de sons contínuos da orquestra surgem ciclos vibratórios – alguns longos, outros curtos –, que são perceptíveis devido ao encontro das ondas sonoras dos vários instrumentos, cujos pontos coincidentes resultam em momentos de maior intensidade. Esses momentos de maior intensidade podem nos dar a sensação de emergir um ritmo métrico ou amétrico do ritmo não-métrico, pois os ciclos vibratórios criam variadas “pulsões” no interior da sonoridade contínua.

O ritmo musical se dá no tempo. Portanto, a relação do ouvinte com o tempo é que o permitirá ouvir um ritmo métrico, amétrico ou não-métrico. Da mesma forma que, como argumentamos no parágrafo anterior, o ouvinte pode “metrificar” o não-métrico, ele também pode “desmetrificar” o ritmo métrico, apesar da intenção do compositor. A *Sonata ao Luar*, de

Beethoven, por exemplo, apesar de entrar na categoria de ritmo métrico, pode causar em alguém a sensação de uma fluidez ininterrupta até mais nítida do que o ritmo não-métrico de *Atmospheres*, de Ligeti. Tudo depende da relação do ouvinte com a música, da natureza de sua escuta. E a escuta dependerá da relação que cada um de nós tem com o tempo, se somos mais parecidos com Cronos ou com Kairós.

Na mitologia grega, há dois deuses do tempo: Cronos, o ceifador do tempo, aquele que o subdivide em partes cada vez menores (os anos, os meses, os dias, as horas...), ordenando-as em sequência linear e cronológica diante de nós; e Kairós, a representação do momento fluido e indivisível, aquele que nos possibilita viver o tempo de maneira imensurável, apegando-nos não à sua passagem cronológica, mas às experiências sensoriais e emocionais que ele nos proporciona. Em outras palavras, Cronos seria aquele que controla a dimensão da quantidade supostamente mensurável do tempo, enquanto Kairós seria o guardião de sua qualidade.⁷ Para melhor imaginarmos o tempo de Kairós, podemos tentar percebê-lo em camadas aleatórias que vão se desdobrando, como na sugestão de Novarina de que “o tempo não é uma linha, muito pelo contrário! Mas se desdobra, se abre, se desenvolve, se cruza e multiplica, ele reina por desdobradura sem limite.” (NOVARINA, 2009, p. 90).⁸

Sobre essa questão, precisamos citar o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), cuja obra trata profundamente do tema do tempo e de como o percebemos. Podemos relacionar suas ideias a essa distinção entre Cronos e Kairós. Para esse autor, o conceito de **duração** se opõe à ideia de tempo compartimentado. O tempo cronológico (de Cronos), ou o tempo do relógio, é, para Bergson (2006), uma mera invenção da nossa consciência analítica, que tenta domar um processo que, na realidade, não é linear e feito de instantes iguais e sucessivos. Para o filósofo, o tempo real é o tempo que **dura** e que não pode ser analisado, mas somente sentido e vivido em sua experiência totalmente indivisível (semelhante ao tempo de Kairós). Para ele, a duração é o tempo em sua qualidade, em que cada instante é diferente um do outro, sempre imprevisível, não linear, seguindo um fluxo que implica “[...] o prolongamento ininterrupto do passado num presente que invade o futuro” (BERGSON citado por WORMS, 2004, p. 147). Entendemos o conceito de duração, de Bergson, como o tempo contínuo que sentimos e

⁷ Para mais informações sobre a questão do tempo em Cronos e Kairós, sugerimos SOCHA, 2015.

⁸ A música contemporânea dos séculos XX e XXI segue uma lógica rítmica e temporal semelhante a essa “desdobradura sem limite” de que fala Novarina. Muitas vezes, a notação musical é feita sem a utilização de barras de compasso, o que possibilita uma liberdade rítmica mais ampla ao intérprete (conferir Anexo A, p. 337-338).

intuímos internamente como um processo incalculável de constante transição e transformação. Para tentar facilitar a compreensão do complexo conceito de duração, de Bergson, transcrevemos a seguir o elucidativo exemplo do pesquisador Eduardo Socha:

Você está parado no trânsito às 6 da tarde. Ouve a rouquidão opaca dos motores dos ônibus, o zumbido das motos, a impaciência ocasional das buzinas. O tempo parece amordaçado como se não quisesse fluir também. Então você resolve tirar do bolso seu tocador de mp3, ajeitar bem os fones de ouvido e escolher uma faixa do álbum predileto. Sua experiência do tempo vai assumindo outra feição, e os instantes passam a se amalgamar uns aos outros com uma *qualidade* bastante distinta do tempo anterior. A *quantidade* de tempo não muda: um segundo continua um segundo, tautologia assegurada pela isocronia do ponteiro (ou *display*) do relógio. Mas você sente agora que os instantes se dilatam e se contraem segundo uma contingência peculiar, promovida pelo encadeamento sonoro da música. Antes amordaçado, o tempo agora corre mais rápido ou anda mais devagar, dando-lhe a certeza de que sua percepção da passagem do tempo, enquanto ouve música, não coincide com aquela enquanto ouvia apenas ruídos do trânsito. Ao contrário do que sugere a cadência fixa do relógio, você realmente não sente os instantes de maneira quantitativa e exata. Ou seja, a passagem do tempo não é *vivida* pela sua consciência à semelhança de um relógio, no qual uma série quantitativa, marcada pela divisão em segundos, minutos e horas estabelece previamente a equivalência de todos os instantes. Na realidade, você vive uma sucessão ininterrupta de momentos qualitativos que não são divisíveis entre si, que se misturam uns aos outros e se organizam em sua memória com um aspecto único e intraduzível (SOCHA, 2010, p. 67).

A questão filosófica do tempo e da duração é interessante, mas ultrapassa os limites deste trabalho. Citamos Bergson por estes dois motivos: 1) para complementar o raciocínio sobre diferentes percepções do tempo (Cronos e Kairós) e, conseqüentemente, problematizar a questão das três classificações de ritmo (métrico, não-métrico e amétrico); e 2) advertir que, neste trabalho, não utilizamos a palavra ‘duração’ no sentido de Bergson, mas sim na acepção do senso comum de um “espaço” ou “fatia” de tempo, de delimitação de duração de um ato específico (por exemplo, a duração de um som, de uma pausa, de um gesto, de uma tarefa, de uma reação, de uma postura, de um movimento). Não falamos de uma duração necessariamente exata, ou medida com precisão; o importante, para nós, é que possamos reconhecer delimitações entre eventos e, assim, diferenciá-los para compreender suas relações

(em cena, por exemplo, determinado movimento do ator pode durar mais ou menos tempo, dependendo da situação dramaturgica e dos desígnios da personagem).⁹

DIFERENÇAS ENTRE ANDAMENTO E RITMO NA ATUAÇÃO CÊNICA

Partindo de um raciocínio fundamentado nos princípios da métrica e da matemática, Ernani Maletta (2008) explica uma clara diferenciação entre andamento e ritmo para contribuir com a atuação cênica.

Na definição de Maletta, o **andamento** é “[...] *a velocidade média segundo a qual o evento, como um todo, é executado*” (MALETTA, 2008, p. 01, grifos do autor). Para o autor, esse conceito é análogo ao que na física é chamado de velocidade média, comumente medida em **quilômetros por hora** (km/h) e **metros por segundo** (m/s). Também podemos estender essa definição ao cinema, que mede o andamento em *frames per second* (fps), normalmente 24fps, ou seja: 24 quadros por segundo de filme. Já o andamento de uma música costuma ser medido em **batidas por minuto** (bpm). Em um relógio, por exemplo, o ponteiro dos segundos segue o andamento de 60bpm.

Na métrica musical, essas ‘batidas’ são chamadas de **pulsos**. O pulso está para uma obra musical assim como o minuto está para o dia. Isso quer dizer que, como vimos na seção anterior, o pulso é a unidade de medida convencionalmente padronizada para metrificar a passagem do tempo musical. O conjunto de pulsos forma uma pulsação que estabelece compassos, analogamente aos minutos do tempo de Cronos, que formam horas que estabelecem os períodos dos dias, que formam semanas, que formam meses, que formam...

Precisamos, por enquanto, ressaltar que os pulsos – as “batidas” – nem sempre são audíveis. Podemos ouvi-las claramente, por exemplo, quando são marcadas pelo som regular de um ou mais instrumentos percussivos (como os ataques simultâneos de bumbo, surdo e chimbal em *Seven Nation Army*, do duo The White Stripes)¹⁰ ou até mesmo da melodia (como as 12

⁹ Para mais informações sobre o tempo e a duração em Bergson, sugerimos WORMS, 2004.

¹⁰ Música disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ELu094t17m8> (último acesso em 01/06/2017).

primeiras notas da melodia principal de *Ode à Alegria*, na *Nona Sinfonia* de Beethoven).¹¹ Mas também podemos perceber essas “batidas”, apesar de não ouvi-las, quando os sons musicais não coincidem completamente com os pulsos (como no início de *Carry On Wayward Son*, da banda Kansas,¹² que começa com um coro de vozes entremeado por pausas no lugar de algumas dessas ‘batidas’). O que nos possibilita perceber os pulsos que não são marcados por algum som é a **regularidade** da pulsação. Dentre as músicas mais difundidas no rádio, na TV e no cinema, são raras as que não possuem um andamento perceptível e regular: quase tudo que toca nessas mídias provoca uma reação espontânea de bater os pés, os dedos, as mãos ou até pular e se movimentar seguindo os pulsos regulares que caracterizam o andamento da música.

Mas e no teatro? É possível medir o andamento de uma cena? Em contraste com a música, os espetáculos de teatro não costumam acontecer com um andamento perceptível, pelo menos não no nível das batidas por minuto (bpm). Certamente há exceções, como quando um espetáculo é todo elaborado coreograficamente a partir de trilhas musicais: nesse caso, tanto atores como espectadores podem perceber o andamento do espetáculo em bpm. Porém, quando não há o recurso musical, a ‘velocidade média’ dos espetáculos teatrais parece imensurável, resultando de uma complexa teia entrelaçada por diversos fatores. Nesse sentido, os atores e os espectadores podem perceber o andamento de uma peça através das mudanças de luz e de cenário, dos deslocamentos corporais no espaço cênico, das palavras pronunciadas, dos ruídos e movimentos dos objetos, enfim, da **ação** de tudo isso sobre eles. Nessa perspectiva, é difícil indicar esse andamento com um número absoluto, pois o andamento cênico é, na verdade, uma polifonia de andamentos.

Quando fala sobre a polifonia cênica, Maletta (2016) salienta que há um ponto em comum entre os discursos da imagem, do movimento, do som e da palavra: todos realizam **ações** que compõem a dramaturgia do espetáculo. O ator domina esses discursos e compõe suas ações basicamente com movimentos, posturas, deslocamentos e pausas corporais, incluindo sons ou não. Por isso, consideramos que a ação é para a cena o que o pulso é para uma peça musical: sua unidade de medida – mesmo que não haja, no caso da ação, a mesma precisão que o pulso pressupõe na perspectiva da métrica musical.

¹¹ Música disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yIi72FRnZp8> (último acesso em 01/06/2017).

¹² Música disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2X_2IdybTV0 (último acesso em 01/06/2017).

Stanislávski (2008) investigou profundamente o conceito de ação, uma das bases de seu sistema.¹³ Alguns elementos fundamentais para seu conceito de **ação física** são importantes para desenvolvermos essa reflexão sobre andamento e ritmo na atuação cênica. São estes: tarefa, propósito e circunstâncias propostas. Nos próximos capítulos, apresentaremos reflexões aprofundadas sobre esses elementos e sobre a ação física. Por enquanto, é suficiente compreender que uma ação física não é algo tão simples como, por exemplo, ‘arrumar a casa’. Isso é uma tarefa. Para realizar uma ação física, o ator precisa complementar essa tarefa com um propósito adequado às circunstâncias propostas. Vejamos um exemplo:

Circunstâncias propostas: o ator interpreta o dono de uma empresa pequena que despertou o interesse de um milionário investidor estrangeiro que quer, urgentemente, visitá-lo em sua casa para uma reunião de negócios. Tudo parece conspirar positivamente para o dono da empresa, exceto pelo fato de que a sua casa está uma bagunça;

Tarefa: arrumar a casa;

Propósito [de ‘arrumar a casa’]: impressionar o milionário investidor estrangeiro.

Nesse exemplo, considerando as circunstâncias propostas, temos a ação física de ‘arrumar a casa para impressionar o milionário investidor estrangeiro’. Levando em conta a perspectiva de Stanislávski de que uma ação física é mais complexa que uma tarefa, reformulamos agora a nossa afirmação anterior – de que ‘a ação é para a cena o que o pulso é para uma peça musical’; na verdade, sem a pretensão de fazer uma comparação absoluta, **a tarefa é para a cena o que o pulso é para uma peça musical: sua unidade de medida.**

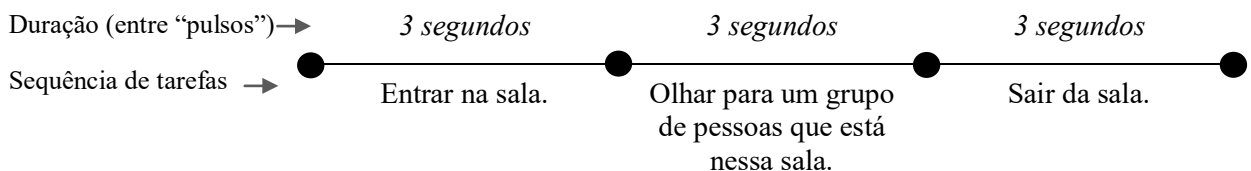
¹³ Algumas vezes, Stanislávski escrevia “sistema”, entre aspas, para evitar interpretações dogmáticas, pois o sistema está sempre em transformação, sempre subordinado à experiência viva da atuação. Para nós, as aspas parecem indicar que Stanislávski falava não de um sistema fechado, porém aberto. Sobre sistemas abertos e fechados, na perspectiva científica, conferir p. 199-203 (no Capítulo 2).

Maletta (2008) nos ajuda a investigar essa questão, sugerindo o exemplo de uma hipotética cena que pudesse ser dividida em uma sequência de três ações realizadas por um ator. A seguir, adaptamos essa sequência para três tarefas, em vez de ações:

- I. Entrar na sala;
- II. Olhar para um grupo de pessoas que está nessa sala;
- III. Sair da sala.

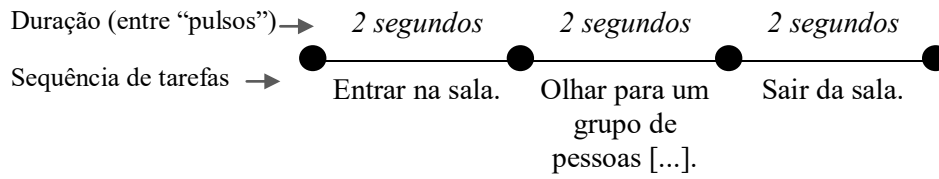
Retomando a definição: **andamento** é “[...] *a velocidade média segundo a qual o evento, como um todo, é executado*” (MALETTA, 2008, p. 01, grifos do autor). Então, imaginemos que essa cena inteira – o evento, como um todo – seja executada em 9 segundos. Dessa forma, o **andamento** dessa cena seria de **uma tarefa para cada 3 segundos**. Ou seja, teoricamente, cada uma das três tarefas duraria exatamente 3 segundos, dividindo o tempo em três durações idênticas. No esquema abaixo, o **andamento** é representado graficamente pela sequência de círculos preenchidos na cor preta, que representam o que seriam, em música, os pulsos da pulsação fundamental:

Esquema 2 – Andamento (uma tarefa para cada 3 segundos)



Se essa cena tivesse uma duração total de 6 segundos em vez de nove, o seu **andamento** seria de **uma tarefa para cada 2 segundos**. Esquemáticamente:

Esquema 3 – Andamento (uma tarefa para cada 2 segundos)



Comparando esses dois esquemas, podemos inferir que o Esquema 3 representa um andamento mais rápido do que o Esquema 2, pois a realização das **mesmas três tarefas**, nos dois esquemas, ocorre em menos tempo no Esquema 3. Além disso, podemos imaginar que esses dois exemplos de andamentos diferentes resultariam em cenas distintas, com sensações diferentes tanto no espectador como no ator, pois, como constatamos no estudo do texto de Maletta (2008), os sentidos dramáticos são influenciados pelos andamentos das cenas.

Assim, no Esquema 2, para que a duração de 3 segundos para cada tarefa seja dramaturgicamente justificada – isto é, para que o andamento ‘**uma tarefa para cada 3 segundos**’ faça sentido –, podemos imaginar os propósitos que complementaríamos essas tarefas e, também, as circunstâncias propostas que deflagrariam essa cena. Vejamos:

- I. O funcionário de uma empresa entra na sala para participar de uma reunião de trabalho [3 segundos];
- II. Olha para as pessoas que estão lá dentro para verificar quem já está presente e percebe que o seu chefe ainda não está [3 segundos];
- III. Sai da sala para tomar um café [3 segundos].

Já no segundo exemplo (Esquema 3), cujas tarefas são executadas no transcorrer de 2 segundos cada, podemos imaginar um contexto um pouco diferente do anterior:

- I. O funcionário de uma empresa, que está um pouco atrasado para uma reunião, entra na sala [2 segundos];
- II. Olha para as pessoas que estão lá dentro e percebe que entrou na sala errada [2 segundos];

- III. Sai da sala, antes que os presentes notem a sua presença, para procurar a sala correta [2 segundos].

Se um ator realizasse a cena do Esquema 2, com suas tarefas e propósitos específicos, utilizando o andamento do Esquema 3, provavelmente, essa cena perderia conexão com suas circunstâncias propostas e não seria executada adequadamente. O mesmo valeria para a operação contrária: fazer a cena do Esquema 3 com o andamento do Esquema 2.

Até aqui, podemos concluir que o andamento é um conceito importante no teatro, na medida em que atores e diretores podem experimentar cenas em andamentos diversos para escolher o mais adequado à proposta dramática, seja esta uma criação que parta de um texto prévio ou não – pois o texto, sendo ou não registrado por escrito, pode até mesmo ser elaborado a partir de experimentos com diversos andamentos. Entretanto, no dia a dia teatral, observamos atores, diretores e professores se limitarem às mudanças de andamento, sem explorar as possibilidades rítmicas das cenas que desenvolvem. Também é muito comum ouvir a palavra ‘ritmo’ ser limitada e utilizada em contextos que ‘andamento’ seria o termo mais adequado. Isso ocorre, por exemplo, quando o diretor estala freneticamente os dedos enquanto grita com o ator: ‘Mais ritmo! Mais ritmo!’, solicitando, na verdade, que diminua a duração total da cena, realizando as mesmas tarefas, ou seja, que atue com um andamento mais rápido.

Mas, então, o que é o ritmo na atuação? E por que trabalhar o ritmo das ações físicas é diferente de trabalhar o andamento de uma cena?

Continuando o seu raciocínio fundamentado na métrica, Maletta afirma que o ritmo diz respeito “às *relações entre as durações das unidades que constituem o evento [...]*” (MALETTA, 2008, p. 02, grifos do autor). Retomando as cenas anteriores, seus ritmos se referem às relações entre as durações das suas três tarefas. Assim, nos dois casos – Esquemas 2 e 3 – teríamos o mesmo ritmo, pois, **proporcionalmente**, as relações entre as durações de cada tarefa seriam as mesmas! Observando novamente os esquemas acima, constatamos a proporção 3:3:3 no primeiro e 2:2:2 no segundo, ou seja: pelo princípio da equivalência matemática, ambos os ritmos sucedem à proporção 1:1:1. Sendo assim, ao comparamos os Esquemas 2 e 3, o andamento foi modificado – sendo mais rápido no Esquema 3 do que no Esquema 2 –, porém o ritmo se manteve o mesmo.

Ainda observando os dois exemplos anteriores, notamos que, em ambos, o ritmo das tarefas, por ser regular, “coincide” com o andamento da cena. Mas por que “coincide”? Imaginemos que o diretor da cena representada pelo Esquema 2 marcasse o seu andamento com a ajuda de um cronômetro. Assim, ele daria um estalo de dedos a cada 3 segundos, exatamente nos instantes grafados com os círculos preenchidos na cor preta. Dessa forma, o início de cada tarefa coincidiria com o som do estalo de dedos do diretor. Por isso dizemos que o ritmo, nesse caso, “coincide” com o andamento. O mesmo aconteceria se fizéssemos essa experiência com a cena representada pelo Esquema 3, sendo que, desta vez, o diretor estalaria os dedos a cada 2 segundos.

Podemos pensar nessa relação entre andamento e ritmo em uma viagem de carro. Se levarmos uma hora para percorrer uma distância de 100 quilômetros, teremos uma velocidade média de 100km/h. Teoricamente, é possível que a velocidade do carro seja constante durante todo o percurso da viagem, resultando em um ritmo que coincida com o andamento. Porém, se pensarmos bem, na prática, uma viagem de carro costuma ter trechos variados que vão impor acelerações e desacelerações ao motorista. Por exemplo:

Trecho 1: linha reta;

Trecho 2: subida muito acentuada;

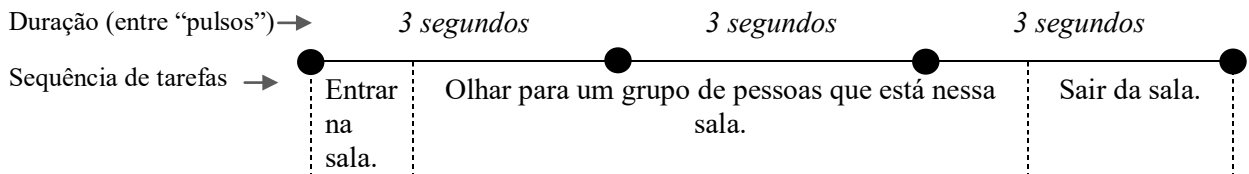
Trecho 3: curvas sinuosas.

Provavelmente, em função das diferenças na estrada, cada trecho dessa viagem seria percorrido com uma velocidade diferente. As relações entre as durações dos tempos gastos para percorrer cada um desses trechos é que definem o ritmo da viagem. O andamento, por sua vez, é dado simplesmente pela razão entre a distância total percorrida na viagem e o seu tempo total de duração.

Aproveitamos essa analogia para chamar a atenção: em uma sequência de tarefas cênicas, assim como em uma viagem de carro, sempre haverá ritmo. No entanto, a estrutura rítmica de uma cena pode ficar muito limitada e monótona se sempre seguir a proporção 1:1, isto é, se o início e o fim de cada tarefa obedecer a uma regularidade tão estrita e repetitiva que chega a martelar o andamento da cena para o espectador. O diretor russo Jurij Alschitz (2012) diz que um motorista não dorme em uma estrada montanhosa, mas em uma estrada regular sim. Então, vamos imaginar ritmos que não fiquem “confinados” à regularidade pressuposta pelo

andamento. Para isso, continuamos utilizando as mesmas três tarefas dos esquemas anteriores. Por exemplo:

Esquema 4 – Andamento igual ao representado no Esquema 2 (porém com ritmo diferente)



No Esquema 4, continuamos a representar o andamento pelo recurso gráfico da sequência alinhada de círculos preenchidos na cor preta. Abaixo dessa linha, representamos o início e o fim de cada tarefa por meio de segmentos verticais tracejados. Podemos observar que o andamento representado no Esquema 4 é o mesmo do Esquema 2, seguindo a convenção de uma tarefa para cada 3 segundos. Mas como podemos identificar o ritmo dessa cena? Apropriando-nos do raciocínio de Maletta, devemos começar constatando as durações de cada tarefa para, em seguida, **observar a relação entre as suas durações**. De acordo com o Esquema 4, a tarefa I dura 1 segundo, a tarefa II dura 6 segundos, e a tarefa III dura 2 segundos. Assim, notamos que a segunda tarefa dura o sêxtuplo da primeira, e a terceira dura um terço da segunda. Temos, portanto, um ritmo estruturado por meio das relações de sêxtuplo (6:1) e um terço (1:3), considerando que essas relações são estabelecidas entre as durações das três tarefas.

O Esquema 4, apesar de possuir o mesmo andamento que o Esquema 2, apresenta ritmos distintos, isto é: há a mesma quantidade de tarefas (três) e a mesma duração total (9 segundos) para a realização dessas tarefas, porém o jogo de durações entre as tarefas é diferente entre esses dois esquemas. A mudança no jogo de durações implica alteração nas relações de proporção entre as tarefas, e isso significa, em termos métricos, mudança de ritmo. Essa mudança de ritmo afeta, também, o sentido dramático da cena e as sensações do espectador e do ator. Assim, para o terceiro exemplo (Esquema 4), podemos imaginar o contexto da cena e os propósitos que complementam as três tarefas, na seguinte sequência:

- I. O funcionário de uma empresa entra na sala para dar um recado urgente a um de seus colegas [1 segundo];
- II. Olha para as pessoas que estão lá dentro para procurar o seu colega e, em meio à agitação caótica de uma reunião de emergência, percebe que ele não está ali [6 segundos];
- III. Sai da sala para procurá-lo em outras partes da empresa [2 segundos].

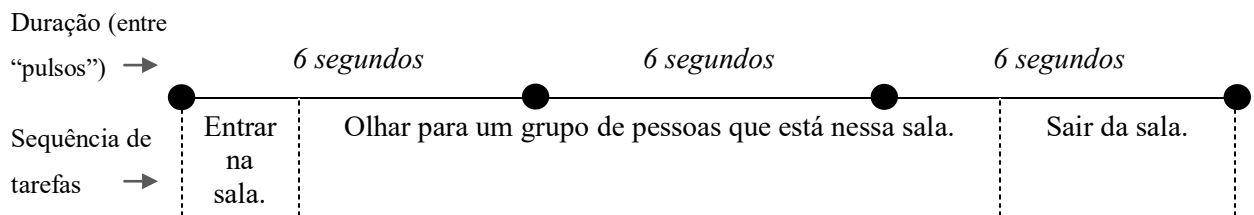
Seria possível, ainda, subdividir essa estrutura rítmica em outras tarefas. Por exemplo: a tarefa II, que dura 6 segundos, poderia ser decomposta em 5 segundos para ‘olhar para as pessoas que estão lá dentro para procurar o seu colega’ e 1 segundo para ‘constatar que ele não está ali’. Há infinitas possibilidades de estruturação rítmica, mesmo em uma cena aparentemente simples como essa. O que nos interessa, por enquanto, é observar que o ritmo é um conceito diferente do andamento e que ambos influenciam diretamente nas sensações e no sentido dramático.

Para revisarmos a reflexão que propusemos até aqui, citamos as palavras de Maletta:

Os conceitos de ritmo e andamento são muitas vezes confundidos, talvez porque ambos se relacionam com as ideias de *duração* e de *velocidade*. No entanto, há um fator que define uma grande distinção entre eles: no caso do andamento, a duração e a velocidade **referem-se ao evento como um todo**; no caso do ritmo, **referem-se às relações entre as unidades que constituem o evento** (MALETTA, 2008, p. 02, grifos do autor).

Nesse sentido, além de podermos modificar o ritmo de uma sequência de tarefas sem alterar o seu andamento – como observamos na relação entre as duas cenas resultantes dos Esquemas 2 e 4 –, podemos também modificar o andamento sem alterar a estrutura rítmica. Vejamos o Esquema 5, na página a seguir:

Esquema 5 – Ritmo igual ao representado no Esquema 4 (porém com andamento diferente)



Podemos observar que o andamento da cena representada no Esquema 5 é mais lento que o da cena do Esquema 4. Entendamos por quê. No Esquema 4, assim como no Esquema 2, medimos este andamento: uma tarefa para cada 3 segundos. Já no Esquema 5, a duração total da cena é de 18 segundos – o dobro da duração dos Esquemas 2 e 4 – e temos as mesmas três tarefas que acontecem nesse período. Portanto, para medir o andamento, basta dividir o tempo total da cena pela quantidade de tarefas, isto é: $18 \div 3 = 6$. Logo, a cena representada no Esquema 5 tem este andamento: **uma tarefa para cada 6 segundos**.

Apesar de apresentarem andamentos diferentes, as cenas representadas nos Esquemas 4 e 5, sob a perspectiva métrica, possuem o mesmo ritmo. Entendamos por quê. De acordo com o Esquema 5, a tarefa I dura 2 segundos, a tarefa II dura 12 segundos, e a tarefa III dura 4 segundos. Assim, notamos que a segunda tarefa dura o sêxtuplo da primeira, e a terceira dura um terço da segunda. Temos, portanto, o mesmo ritmo do Esquema 4, estruturado por meio das relações de sêxtuplo (6:1) e um terço (1:3).

Para o Esquema 5, podemos imaginar propósitos semelhantes aos que imaginamos para complementar as tarefas do Esquema 4. Porém, nesse caso, o contexto deflagrador da cena deveria ser mais desafiador, a fim de provocar um andamento mais lento que o anterior:

- I. O funcionário da Bolsa de Valores entra no salão para dar um recado urgente a um de seus colegas [2 segundos];
- II. Olha para as muitas pessoas que estão lá dentro para procurar o seu colega e, em meio à agitação caótica de um pregão, percebe que ele não está ali [12 segundos];
- III. Sai do salão para procurá-lo em outros lugares [4 segundos].

Os exemplos de cenas e tarefas, com seus contextos e propósitos, que utilizamos nesta seção foram fundamentados e inspirados pelo artigo *Reflexões sobre os conceitos de Ritmo e Andamento e suas possíveis aplicações na Cena Teatral*, de Ernani Maletta (2008). Nesse artigo, o autor oferece interessantes exemplos de cenas com andamentos e ritmos diferentes desses que foram aqui apresentados.

O RITMO VAL.. ESCOANDO OU SE ESCOANDO?

A palavra ‘ritmo’ vem do substantivo grego *rythmós* (ῥυθμός), cuja raiz é o verbo *réo* (ῥέω), que significa fluir, escorrer, escoar. Refletindo sobre a raiz etimológica do termo, o filósofo italiano Giovanni Piana (1940-2019) questiona o fato de diversos autores definirem o ritmo como fluxo (aquilo que flui, escorre) a partir de analogias com o movimento do rio e das ondas do mar.

Vejamos alguns breves exemplos que encontramos com esse tipo de definição. Em *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*, lemos que: “literalmente, ritmo significa ‘um meio particular de fluir’” (BARBA, 1995, 211). No *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, Jolly (2012) fala do ritmo linguístico como um fluxo que constitui a totalidade do discurso. O músico e pedagogo Murray Schafer diz que “originalmente, ‘ritmo’ e ‘rio’ estavam etimologicamente relacionados, sugerindo mais o movimento de um **percurso inteiro** do que sua divisão em articulações” (SCHAFER, 1969, p. 21, grifos nossos). Em todos esses casos, que buscam referência na etimologia, o ritmo é visto como um fluxo que escoar em uma temporalidade contínua, escorrendo sem interrupções.

Piana (2001), em seu livro *A filosofia da música*, questiona esse tipo de definição de ritmo baseada nessa questionável origem etimológica. Podemos resumir a inquietação de Piana na seguinte questão: será que o ritmo não deixaria de ser ritmo se fosse realmente um fenômeno totalmente fluido?

Na seção anterior, entendemos que o andamento é o conceito que se refere ao evento como um todo; o ritmo diz respeito às relações entre as partes que constituem o todo. Então, se compreendêssemos o ritmo a partir da analogia do fluir de um rio, como poderíamos

diferenciá-lo do conceito de andamento? Para não cairmos nessa contradição argumentativa, fazemos referência a Piana, que apresenta um elucidativo estudo sobre a história da palavra ‘ritmo’, investigando os **contextos** de utilização dos termos gregos que lhe deram origem. O autor fundamenta seu pensamento nos estudos de Werner Jaeger, filólogo alemão, e Émile Benveniste, linguista francês.

Primeiramente, Piana (2001) afirma que o verbo grego *réo* não foi e não é usado para fazer referência às ondas do mar, ainda mais que o mar não escorre; para o autor, o que escorre é o rio. Além disso, a palavra *rythmós* (ritmo), em seus usos mais antigos, “nunca é aplicada nem mesmo no sentido de escorrer da água em geral” (PIANA, 2001, p. 174). Em contraposição, ele defende que o ritmo está mais relacionado às **barragens** do que à água que flui no rio. O autor enfatiza que o *rythmós* está associado à ideia de **freio**, de **impedimento**: “[...] não se trata de *fluxo*, mas de *barreira* ao fluxo; não se fala de *rio*, mas de *barragem*” (PIANA, 2001, p. 175, itálicos do autor). Retomaremos essa analogia do ritmo com a barragem do rio em diversas passagens dos capítulos seguintes, pois esta será fundamental para a compreensão da atuação cênica viva e das variações rítmicas vivas.

O musicólogo brasileiro Bruno Kiefer fala do ritmo à semelhança de Piana. Apesar de apresentar a origem grega do termo ‘ritmo’ como ‘aquilo que flui’ – o que Piana aponta como um equívoco –, Kiefer logo nos alerta que:

Se pensarmos no fluir tranquilo e contínuo de uma corrente de água ou na emissão contínua de um som no qual nada se altere, não teremos a noção de ritmo. **Falamos em ritmo a partir do momento em que o fluir apresenta descontinuidades.** Exemplos: emissão de sons de duração desigual; determinado movimento dos braços; acidentes numa corrente de água. A percepção das descontinuidades traz consigo a comparação, a medida, entre os fragmentos daquilo que flui (KIEFER, 1987, p. 23, grifos nossos).

A ideia de Kiefer sobre as descontinuidades nos leva a pensar no ritmo como obstáculo ao fluxo, noção que fica ainda mais saliente em Piana, que entende o ritmo como ‘barreira ao fluxo’. Quem também faz eco a esse pensamento, do ritmo como fenômeno diferente da pura fluidez, é a pesquisadora brasileira Jacyan Castilho, que apresenta uma revisão desse conceito à luz das ideias de Bruno Kiefer, Sérgio Magnani, Werner Jaeger e Paul Zumthor. Para ela, “o ritmo bem poderia ser definido como “aquilo que estanca”, ou melhor, que ordena, regula e organiza o movimento contínuo em sequências de descontinuidades – sendo esse movimento,

no mais comum dos sentidos, o tempo” (CASTILHO, 2013, p. 23, aspas da autora). Apesar de compreendermos o raciocínio da autora, divergimos quanto à sua sugestão de ritmo como “aquilo que estanca”, pois ‘estancar’ significa, para nós, esgotar, secar, acabar, parar, estagnar, ter um fim, extinguir, que são palavras que matam o ritmo porque matam completamente o movimento. Preferimos dizer que o ritmo é aquilo que se dá em um caminho com barreiras, barragens, obstáculos, estreitamentos, descontinuidades, que são palavras que desafiam o movimento, exigindo-lhe transformações.

Retomando Piana (2001), observamos que o filósofo italiano cita alguns exemplos interessantes do antigo uso do termo *rythmós*. Um deles se refere à tragédia *Prometeu Acorrentado*, escrita por Ésquilo no século V antes de Cristo. Nesta, o titã Prometeu diz “eu estou aqui preso neste ritmo”.¹⁴ Quando diz isso, Prometeu está imóvel pelas correntes que o prendem a uma grande rocha exposta ao Sol e às ondas do mar; preso em movimento corporal, mas não em relação aos movimentos do pensamento. Como se não bastasse a agonia dessa situação, uma águia aparece para devorar o seu fígado e torna a devorá-lo toda vez que este se regenera. Já na obra *Os Persas*, também de Ésquilo, o rei Xerxes “[...] pretendia dar um ritmo às águas do Helesponto, significando com isso a ideia de represá-las, interpondo uma barragem ao seu escorrer” (PIANA, 2001, p. 175).

Podemos, também, estender a inversão da analogia entre ritmo e rio proposta por Piana, pensando em outros obstáculos ao fluir contínuo do rio, além da barragem, tais como: a vegetação, as pedras, os estreitamentos, as quedas d’água, a lama, a enchente que faz transbordar, a aridez que faz secar. Assim, notamos que o ritmo não está no escorrer do rio; o ritmo do rio está na relação entre os diversos elementos que obstaculizam o seu fluir. Podemos afirmar, portanto, que **o ritmo não esco; ele vai se escoando**.

Na próxima página, propomos um exemplo multimodal de como o ator pode acabar assassinando o ritmo...

¹⁴ Piana (2001) cita esse verso de Prometeu a partir da obra de Jaeger. Procuramos a referência em traduções para a língua portuguesa, mas não encontramos nestas nem sequer a palavra ritmo.

Matando o ritmo: exemplo multimodal nº1

Sobre a questão do escoamento podemos dar um exemplo multimodal com uma brincadeira de escrever assim sem pontuação para você leitor ou leitora observar como essa ausência gráfica de vírgulas dois pontos ponto e vírgula travessões e pontos finais altera o ritmo da leitura as possibilidades de interpretação são nesse caso tão múltiplas sem nenhuma sensação de repouso como se as ideias estivessem à deriva que a leitura pode acabar causando certo desconforto o olho é sugestionado a ler em um fluxo contínuo um escoamento de ideias enquanto a mente fica se esforçando para agrupar essas ideias como se fossem compassos musicais para digerir satisfatoriamente as informações apresentadas é claro que na literatura esse recurso pode ser utilizado com maestria como por exemplo o faz José Saramago em algumas de suas obras entretanto não estamos discutindo literatura e sim teatro mais precisamente o ritmo da atuação então sem a pretensão de desqualificar o estilo de Saramago fazemos essa brincadeira apenas para pensar por analogia em um ator que se movimenta e fala sem variações rítmicas como se tudo que diz fosse a mesma coisa sem desenvolvimento sem surpresas sem contrastes quase à maneira robótica da voz do google tradutor essa proposta dá a impressão de um escoamento ininterrupto de ideias não há obstáculos para possibilitar a percepção do ritmo há apenas esse fluxo contínuo que parece mais um balde fundo cheio de água despejado de uma vez sobre você que está lendo essa sensação pode ser ainda mais incômoda sim estamos de propósito induzindo a sua leitura preste atenção se eliminarmos os espaços entre as palavras reduzindo o branco tipográfico que estava ajudando você a pontuar o texto mesmo sem sinais gráficos de pontuação. Ufa! Percebeu o alívio que o ponto final e a exclamação acabaram de provocar? E a sugestão implícita nessa interrogação? E que tal a sensação causada por esta próxima? Divertida? Estas reticências são... no mínimo, um descanso para seus olhos e sua mente, não acha?

O ritmo se apoia *em* e resiste *a* obstáculos

Vamos, agora, retomar a nossa afirmação de que ‘o ritmo não esco; ele vai se escoando’. Isso significa que o **fenômeno ritmo** não é um escoamento, um fluxo. No teatro, na música, nas outras artes, na natureza, no universo, o ritmo não é um fenômeno que escorre como um rio ou como qualquer outro tipo de fluido; o ritmo é um fenômeno que implica o escoamento

em e **de** obstáculos. ‘Escoramento **em** obstáculos’ significa escorar-se neles, no sentido de apoiar-se, sustentar-se, amparar-se neles; já ‘escoramento **de** obstáculos’ significa escorá-los, no sentido de resistir a, de tentar deter o avanço, golpe ou ataque de alguma coisa ou alguém.¹⁵ O ritmo de um rio, por exemplo, pode ser definido em função da relação de pelo menos dois de seus componentes: fiquemos com a água e as barragens. Nesse caso, a água vai se escoando, apoiando-se nas barragens; estas, por sua vez, vão escoando, resistindo à água que avança em sua direção.

Optamos pela palavra ‘escoar’ em contraposição a ‘escoar’, justamente porque a diferença estrutural entre as duas é uma letra **r** – e isso não é um só um ornamento poético. Essa consoante funciona como um obstáculo às vogais entre as quais se interpõe. Consideramos esse detalhe importante para o entendimento do ritmo e convocamos você que nos lê a experimentar falar essas duas palavras, prestando atenção às sensações auditiva e tátil que provocam. Diga ‘escoar’ e, em seguida, ‘escoar’. Percebeu como ‘escoar’ é mais fluida na sua boca e nos seus ouvidos? Reparou como ‘escoar’ soa mais resistente, esbarrando no obstáculo da língua que vibra no céu da boca por um breve instante? Certamente, as três consoantes da palavra ‘escoar’ também representam obstáculos que lhe conferem ritmo na fala, mas nenhuma destas é tão vigorosa quanto o **r** vibrante no meio da palavra ‘escoar’. Sobre essa questão da sonoridade e do ritmo na articulação de vogais e consoantes, citamos esta instigante visão de Francesca Della Monica, conforme relatada por Maletta: “as vogais são de natureza angélica, pois representam união, entonação, afinação, imaginação, criação, emoção; as consoantes são de natureza diabólica, pois representam divisão, articulação, afastamento” (MALETTA, 2011, p. 38).

Em comparação ao **fenômeno ritmo**, a nossa **sensação do ritmo** nem sempre implica a percepção de escoamentos. Podemos ter a sensação de um fluxo contínuo – de um escoamento – quando escutamos uma música ou apreciamos um ator em cena. Isso significa que, na perspectiva das nossas sensações, o ritmo pode, sim, escoar. Nesse caso, é como se o ritmo, apesar de ser um fenômeno que se escoar, na verdade escoasse elasticamente em nossa sensação interna, aquela que Bergson (2006) chama de duração. Em outras palavras, às vezes

¹⁵ Consultamos o verbete ‘escorar’ no *Dicionário do Aurélio*, no site <https://dicionariodoaurelio.com/escorar> (último acesso em 29/05/2017), e no *Dicionário Caldas Aulete*, no site <http://www.aulete.com.br/escorar> (último acesso em 29/05/2017).

podemos sentir mais o impacto do ritmo em seu aspecto qualitativo – nesse caso, a sua qualidade de escoamento, como se fluísse junto ao tempo indivisível – do que perceber com precisão as suas relações quantitativas – seus escoamentos, que lhe conferem existência como fenômeno.

O ritmo e o sentido de ordem

Para o vienense Ernst Gombrich (1909-2001), célebre historiador da arte, os seres vivos possuem uma tendência inata à busca da regularidade, lançando a hipótese de que estes sejam dotados de um sentido de ordem. Ele entende o organismo vivo como um “[...] agente ativo que busca o ambiente não às cegas e de modo aleatório, mas guiado por seu inerente sentido de ordem” (GOMBRICH, 2012, p. 05). Nesse sentido, ele diz ainda que “o organismo deve experimentar o ambiente e deve, por assim dizer, comparar a mensagem que recebe com aquela expectativa elementar de regularidade que subjaz ao que chamo de sentido de ordem” (GOMBRICH, 2012, p. 03).

Nessa perspectiva, entendemos o sentido de ordem como aquilo que possibilita o reconhecimento da regularidade para podermos dela nos desviar, quando necessário. Esses desvios podem ocorrer na luta pela sobrevivência, quando um animal precisa quebrar a regularidade de seu deslocamento para poder fugir de uma presa, mas também podem se manifestar na arte, com diversos recursos de rompimento da ordem, despertando e renovando a atenção de quem a aprecia. Nas palavras do autor, “é o contraste entre desordem e ordem que alerta nossa percepção” (GOMBRICH, 2012, p. 06). Entendemos que esse contraste nem sempre se dá quantitativamente em nossa percepção; na maioria das vezes, na verdade, predomina uma sensação qualitativa do contraste.

O sentido de ordem, de que fala Gombrich, tem a ver com o reconhecimento de padrões, seja na arte, seja na natureza da vida em geral. Ele diz que “é porque podemos criar ordens que também as reconhecemos e respondemos a desvios” (GOMBRICH, 2012, p. 289). Na música, por exemplo, esses desvios são muito evidentes em recursos rítmicos como a síncope e a quiáltera. A síncope é “o deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso” (SADIE, 1994, p. 868). O gênero samba, por exemplo, é feito fundamentalmente de síncopes, pois a sensação de

apoio do compasso binário não se faz no primeiro pulso, como seria de se esperar (**um** dois), mas no segundo (um **dois**). Já a quiáltera ocorre quando há a intromissão, em determinada ordem, de uma estrutura rítmica de outro tipo de ordem. Em termos de notação musical, quiáltera significa:

Alteração convencional no valor das figuras musicais, permitindo que três delas sejam executadas no tempo que pertencia a duas. Também chamada de “tercina”, é indicada por uma linha curva e pelo algarismo 3. Por extensão, costuma-se aplicar o termo a alterações análogas abrangendo 5, 7, 9 notas, ou a transformação de um grupo ternário em binário (SADIE, 1994, p. 758).

A quiáltera faz o compasso de tipo simples parecer momentaneamente composto e vice versa, causando sensação de surpresa. Trata-se, então, de uma interferência que renova o ritmo. Se pensarmos, por exemplo, em uma ordem composta apenas por letras e nesta introduzirmos alguns algarismos, estes terão a função de quiáltera, pois estarão “alterando”, ainda que por um breve instante, a ordem predominante. Ilustremos:

Esquema 6 – “Quiálteras” de algarismos na ordem de letras

a b c d e f g **7** i j k l m n o **3** q r s **1** u v w x y **2**

O mesmo valeria para o contexto oposto: uma ordem de algarismos, com letras na função de quiáltera:

Esquema 7 – “Quiálteras” de letras na ordem de algarismos

1 5 4 3 2 6 **g** 9 8 7 **z** **k** 3 4 5 6 7 8 9 **u**

O ritmo e o padrão que conecta

Quando pensamos em ordem, também vislumbramos padrões. O notório pensador inglês Gregory Bateson (1904-1980) diz que “[...] o ritmo é continuamente modulado” (BATESON, 1979, p. 80), sempre inserido em um contexto sistêmico de padrões. Essa visão sistêmica, em que as partes não podem ser analisadas sendo isoladas do todo, sem considerar suas **relações contextuais**, também guiava o pensamento do músico Jaques-Dalcroze, para quem “toda arte é baseada em contrastes. Um *accelerando* ou um *ritardando* ganha vitalidade somente quando contrasta com o andamento normal [padrão, regular]” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 1837).¹⁶

Bateson (1979) pensa em padrões sistemicamente, priorizando as relações entre as partes que o compõem, e não descrevendo as partes em si. Nessa perspectiva, se o contexto muda, todas as suas partes também mudam, e vice versa. Consideremos um exemplo musical: um violinista toca longamente o som de uma nota sol enquanto um pianista arpeja um acorde de dó maior; a sensação do som do violino muda completamente – mesmo com o violinista sustentando a mesma nota sol – quando o pianista passa a arpejar um acorde de mi menor no lugar daquele de dó maior. Para o pensador inglês:

Sem contexto, as palavras e as ações não fazem sentido algum. Isso é verdade não apenas na comunicação humana em palavras, mas também em absolutamente todo tipo de comunicação, em todo processo mental, em toda a mente, inclusive aquele que diz à anêmona do mar como crescer e, à ameba, o que deve fazer em seguida (BATESON, 1979, p. 15).

A questão do contexto perpassa a história da vida e é fundamental para entendermos a natureza do ritmo. Essa questão será aprofundada no Capítulo 2, quando mergulharmos no conceito de circunstâncias propostas, de Stanislávski, relacionando-o com alguns pressupostos científicos do conceito de vida.

Bateson (1979) insiste que os padrões da vida são muito mais qualitativos do que quantitativos, pois, se no pensamento sistêmico são as relações que devem ser objeto da atenção – e não as partes isoladas –, é preciso levar em conta que a qualidade das relações vai variar em função do contexto. Quando ele analisa a simetria do caranguejo, por exemplo,

¹⁶ Em citações extraídas de eBooks, que não possuem paginação, utilizamos “loc.” como abreviação de localização.

percebe que dificilmente esta será quantitativamente exata, pois uma das suas “patas” (garras, pinças) costuma sempre ser um pouco maior que a outra. Apesar disso, é possível notar que as funções dessas partes, em relação ao todo, parecem ser as mesmas. Nesse sentido, considerando-se ambas as “patas” dentro do contexto, descobrindo as relações destas com o todo, é possível dizer, segundo Bateson (1979), que há no caranguejo uma simetria sim, mas de ordem qualitativa.

O mesmo raciocínio pode ser levado em conta, de acordo com esse autor, quando uma criança se refere à tromba como o nariz do elefante: ela não precisa saber a função da tromba (por exemplo, cheirar e respirar), para inferir que esta corresponde ao nosso nariz humano; se observarmos a relação da tromba com o todo, poderemos reparar que, assim como ocorre com o nosso nariz, ela está disposta logo acima da boca e logo abaixo dos olhos – então, não é a função da tromba em si que nos faz correspondê-la ao nosso nariz, mas a semelhança da relação boca-tromba-olhos com a relação boca-nariz-olhos.

O padrão boca-tromba se relaciona com o padrão tromba-olhos que se relaciona com o padrão boca-olhos, formando uma polifonia de padrões. Ou, nas palavras do autor inglês, “o padrão que conecta é um metapadrão. É um padrão de padrões” (BATESON, 1979, p. 11). Na perspectiva de Bateson (1979), o artista é um exemplo vivo de quem lida criativamente com os padrões, reconhecendo-os e modulando suas redundâncias, sem permitir seu afundamento na monotonia. Isso acaba criando novos padrões, tornando o padrão geral da obra um metapadrão, composto de inúmeras relações entre diversos padrões. Para nós, esse fenômeno fica muito evidente em um espetáculo teatral, cuja polifonia envolve padrões discursivos diferentes que se entrelaçam formando um contexto cheio de diversidade rítmica. Assim, o ritmo do espetáculo também pode ser considerado um metarritmo se pensarmos que as variações rítmicas de um ator se cruzam com as dos outros, e com as da luz, da música, dos objetos, e até dos pensamentos e sensações do espectador. São muitas camadas de padrões rítmicos, em constante transformação, que formam o ritmo global do espetáculo, um metarritmo que será percebido diferentemente por cada indivíduo.

Na música, no teatro e na arte em geral, os desvios são fundamentais para estimular e surpreender o sentido de ordem, de que fala Gombrich. Também é importante considerar que os padrões captados por nosso sentido de ordem nunca estão isolados de contexto, mas estão sempre em relação com outros padrões, formando metapadrões em nossa mente, como diz

Bateson. Ordem e padrão são noções importantes para a compreensão do ritmo, esse fenômeno que, para Kiefer, “[...] dá vida a uma obra ou, talvez melhor, é através do ritmo que a vida se expressa numa obra musical” (KIEFER, 1987, p. 25). Acreditamos que o mesmo vale para a obra cênica, de forma semelhante: é através da relação do ator com o ritmo que a vida se manifesta em cena. No Capítulo 2, na seção *Visitando o conceito de vida na ciência*, propomos um aprofundamento nessa questão, desenvolvendo o raciocínio sobre ordem e padrões em termos de regularidade e irregularidade, periodicidade e aperiodicidade (conferir p. 192).

Um dos pontos a que muito chamamos à atenção nas três últimas subseções foi o das dimensões quantitativa e qualitativa do ritmo. A seguir, propomos algumas analogias para desenvolver essa questão, buscando compreender as possibilidades de sensações qualitativas que o ritmo pode nos provocar, em diversas situações hipotéticas.

QUANTIDADE E QUALIDADE NA SENSAÇÃO DO RITMO

Em uma conversa entre duas pessoas, pode até ser possível medir a quantidade de palavras, sílabas e letras bem como a duração das pausas e os alongamentos e encurtamentos de vogais e consoantes – este seria, provavelmente, o trabalho de uma máquina. No entanto, não é isso que normalmente fazemos quando participamos ativamente de uma conversa. A nossa percepção parece caminhar por um terreno bem mais qualitativo do que quantitativo porque, para estabelecermos uma comunicação efetiva com o outro, temos que reagir a uma profusão de fatores que compõem o ritmo vocal de nosso interlocutor, tais como as variações de amplitude dos gestos, direção do olhar, entonação das palavras, encadeamento das ideias (em frases ora mais curtas ora mais longas), intensidade sonora e timbre. Em uma conversa, recebemos todas essas informações *instante após instante*, o que nos impele a uma relação mais qualitativa do que quantitativa com nosso interlocutor, isto é: ouvimos e falamos muito mais atentos ao efeito global da comunicação do que à análise calculista de cada informação verbal, sonora e visual que os nossos sentidos conseguem captar. Computadores já podem conversar com seres humanos, mas sua participação é totalmente quantitativa, pois, nesse

caso, os seus programadores criam algoritmos para possibilitar essa “humanização” da máquina.¹⁷

Relacionando essa ideia de qualidade e quantidade com o teatro, a repetição presente nos ensaios e nas temporadas impõe um grande desafio para o ator: lidar com uma quantidade repetitiva de trabalho sem perder o fulgor de sua qualidade artística. Em vez de atuar como um computador programado com algoritmos, o ator precisa desenvolver sensibilidade para jogar livremente com as qualidades rítmicas da cena e conquistar a atenção do espectador. No livro *Minha Vida na Arte*, Stanislávski (1989) critica a falta de *legatos* na fala cênica, isto é: a falta de fluência do ator em dizer o texto. Ele se incomoda com o fato de os atores martelarem tanto o texto, separando palavras e sílabas de um jeito forçado demais, com uma afetação que não leva a nada, só à monotonia.

E por falar em “martelar” o texto...

Matando o ritmo: exemplo multimodal nº 2

Dado o momento oportuno da argumentação, aproveitamos para propor um exemplo multimodal que, desta vez, apresenta-se como o inverso do exemplo anterior, aquele do qual, estrategicamente, suprimimos os sinais gráficos de pontuação, chamando a atenção, agora, para o fato de que, como afirmam Badréglia e Trometélias¹⁸, em seu livro *A Perspectiva Epistemológica do Anti-Ritmo na Escrita e na Leitura Ou o Desvelar do Não-Lugar do Discurso Pseudo-Taxonômico na Linguística Pós-Estruturalista e nas Artes Performativas*, “[...] quando obstaculizamos demasiadamente as ideias, seja pelo excesso de sinais de pontuação ou de repetições de conjunções, na escrita, seja pelo abuso no uso de pausas, na fala cênica, acabamos por dificultar, desnecessariamente, a sua compreensão” (BADRÉGLIAS e TROMETÉLIAS, 2017, p. 171).¹⁹ Perceba, caro leitor, ou cara leitora,²⁰

¹⁷ O termo ‘algoritmo’, na linguagem da Informática, significa uma “sequência finita e não ambígua de instruções computáveis que, aplicadas a um conjunto de dados, conduzem à solução de um problema ou permitem realizar certa tarefa”. Citado do dicionário *Caldas Aulete*, no link <http://www.aulete.com.br/algoritmo> [acessado em 30/05/2017].

¹⁸ Badréglia e Trometélias são irmãs pesquisadoras que, nascidas na Grécia, foram cedo para a França, onde vivem até hoje, palestrando sobre Epistemologia Intersemiótica do Pós-Estruturalismo Contemporâneo.

¹⁹ Todas as referências citadas neste parágrafo **são inventadas**, ou seja, Badréglia e Trometélias **não existem** na realidade! Inventamos também, aleatoriamente, os conceitos e citações atribuídos a essas autoras fictícias.

que acabamos de elaborar, em um total de nove linhas (!), um período inteiro, fato que, provavelmente, dificultou, sobremaneira, a sua compreensão (certamente, você teve que reler esse período, pelo menos, mais uma vez, para, intrepidamente, captar o sentido da nossa proposta) e, seguramente, fez você refletir, sobriamente, sobre o que mais, além do uso inconveniente, penoso, fagedênico²¹ e excessivo de vírgulas, poderia afetar, negativamente, o ritmo da leitura e, *ignotum per ignotius*, a apreensão das ideias de um texto. Segundo Badréglia e Trometélia, “[...] o uso indiscriminado de advérbios e de adjetivos também pode causar desvios de atenção no leitor [ou na leitora], **travando o ritmo de sua leitura**, fato este agravado, *pasmê[m sic]*, pelo emprego de termos desconhecidos²² e, às vezes, até incompreensíveis, quando usados em contextos inapropriados²³ [...]” (BADRÉGLIAS e TROMETÉLIAS, 2017, p. 171, itálicos das autoras e grifos nossos). Ufa! Agora chega! Que alívio!... Foi chato ler este parágrafo, né? Imagina pra gente que escreveu!²⁴

Nesse exemplo multimodal, ficamos diante de tantos obstáculos que não conseguimos imprimir um ritmo adequado à leitura! Não é verdade? Por ‘imprimir um ritmo adequado à leitura’ entendemos conseguir fruir das ideias do texto com uma sensação de fluência adequada, percebendo as relações entre as partes sem perder a perspectiva do todo. Nesse caso, a “falta” de ritmo, ou até mesmo a sua morte, ocorre pelo excesso de obstáculos que interpomos a você que nos lê.

²⁰ Fazemos questão de nos referir ao caro leitor, ou cara leitora, sempre em ambos os gêneros – masculino e feminino –, para evitar ponderações sexistas. O fato de o termo aparecer, primeiro, no gênero masculino e, logo em seguida, no feminino, não implica a priorização do primeiro em detrimento do segundo; dado o fato que a leitura ocidental transcorre da esquerda para a direita, tivemos que optar por uma ordem e, para garantir a nossa imparcialidade, essa ordem foi definida por meio de um sorteio realizado pelo Conselho de Ética das Universidades (CÉU). Mais informações no site <<https://www.ceu.org.net.com/>> [último acesso em 01/04/2014]. Inventamos, aleatoriamente, todas as informações desta nota de rodapé.

²¹ Segundo o dicionário Houaiss, ‘fagedênico’ é um adjetivo que significa, nas ciências médicas, algo “que corrói e se estende rapidamente pelos tecidos (diz-se de úlcera)” (HOUAISS, 2001, verbete ‘fagedênico’).

²² Um termo desconhecido ao caro leitor, ou cara leitora, é, provavelmente, ‘fadegênico’ (Cf. nota de rodapé número 21).

²³ “Epistemológico” e “perspectiva intersemiótica” são exemplos de termos que são, muitas vezes, incompreensíveis, por serem utilizados indiscriminadamente em contextos nem sempre adequados ao seu emprego (trabalhos acadêmicos costumam se valer desse tipo de anti-estratégia). A propósito, o abuso na hifenização de termos, como acabamos de fazer com a palavra ‘anti-estratégia’, surge, também, como um possível problema rítmico da escrita que pode acabar mais confundido do que esclarecendo as ideias do texto para quem lê.

²⁴ Colocamos mais essa nota de rodapé para que você, caro leitor, ou cara leitora, perceba como é árdua a leitura de um texto com muitas notas de rodapé (usamos sete, em apenas um parágrafo!). Fizemos isso no intuito de provocar, de propósito, uma leitura dura, difícil, cansativa para você, nosso leitor, ou leitora, pois pretendemos ilustrar, por meio do ato em si da escrita e da leitura, a morte que acomete o ritmo quando este é tão terrivelmente massacrado pela repetição excessiva dos mesmos e insistentes obstáculos como, por exemplo, na escrita, o ritmo enfadonho causado pelo exagero no uso das vírgulas e das notas de rodapé.

Essa digressão sobre escrita e leitura também vale para a arte de atuar, pois o ator deve ter muita atenção para desenvolver adequadamente o ritmo de sua atuação. Assim como quem escreve, o ator deve ser capaz de perceber ‘as relações entre as partes sem perder a perspectiva do todo’. Além disso, consideramos fundamental que ele jamais ignore a presença imprescindível do espectador que está ali buscando algum tipo de conexão humana e artística.

Mas você pode se perguntar: e se o ator tiver que interpretar uma personagem que fale com um ritmo truncado e enfadonho? Nesse caso, ele deve compreender o contexto cênico dessa personagem, com sagacidade, para que o ritmo de sua fala tenha sentido dramaturgicamente. Isso significa que o ator precisa justificar esse ritmo, de forma análoga ao que fizemos ao brincar com a escrita. O nosso longo parágrafo multimodal tem um ritmo truncado e enfadonho, mas se justifica pela ‘dramaturgia’ desta tese na medida em que se configura como uma crítica para elucidar questões sobre o nosso objeto de pesquisa.

Outras analogias: os 24fps e o beijo

Podemos fazer outra analogia sobre quantidade e qualidade na sensação do ritmo, com o cinema e seus 24fps. Há, sim, uma quantidade implícita em cada segundo de um filme: 24 *frames*. Porém, nossos olhos não captam cada *frame* separadamente; em vez disso, percebem qualitativamente essa evolução de *frames*, tendo a ilusão de uma movimentação contínua. E é exatamente nessa ilusão de percepção que reside a magia do cinema.

Agora uma analogia com um ato comum a quase todos os seres humanos: o beijo. Quando beijamos, sentimos o ritmo quase que exclusivamente em seu temperamento, em suas qualidades que transcendem os domínios da métrica e perturbam o reino das quantidades. Em um beijo, pelo menos em um beijo apaixonado, não ocorre, por exemplo, de medirmos o tempo de sua duração. Não nos atemos à pulsação das línguas ou à velocidade que giram e executam todo tipo de manobras. Não contamos quantas vezes os lábios se tocam, se abrem e se fecham. Não percebemos quantas vezes tomamos fôlego durante o ato. Então, será que faria sentido se os atores se ocupassem com esses mecanismos tão quantitativos para realizar uma cena de beijo apaixonado? Provavelmente não, pois, durante um beijo, reagimos a estímulos rítmicos praticamente imensuráveis e quase inomináveis. Não percebemos cada movimento que compõe o beijo isoladamente. Percebemos o todo, recebendo e respondendo

às suas vibrações. Vibrações essas que são resultado de uma polirritmia que entrelaça todos os sentidos humanos em uma profusão de nuances de tonicidade, temperatura, aroma, sabor... E essa polirritmia provoca multissensações, que estimulam dimensões primitivas da nossa percepção, sem convidar o arbítrio da consciência analítica. Há muitas variações rítmicas vivas em um beijo.

Mais uma analogia: a variação rítmica em um único som

Também é possível falarmos de variações rítmicas em um único som. A qualidade específica de um som costuma ser chamada de timbre. No *Dicionário Grove de música*, encontramos esta definição de timbre: “termo que descreve a **qualidade ou o ‘colorido’ de um som**; um clarinete e um oboé emitindo a mesma nota estarão produzindo diferentes ‘timbres’” (SADIE, 1994, p. 947, grifos nossos). A sensação humana do timbre é qualitativa, mas o fenômeno timbre é regido por quantidades e, portanto, pode ser medido. Mas que tipos de quantidades compõem o timbre? Para compreendermos isso, precisamos entender um pouco dos aspectos físicos básicos do som.

O som é uma onda que se propaga pela vibração das moléculas de um meio, como o ar. Os seus ciclos vibratórios são mais curtos em um som agudo e mais longos em um som grave. A frequência desses ciclos é medida em hertz, que define a altura do som.²⁵ E quanto maior a frequência, menor é o comprimento de onda (mais “encurtados” são os ciclos vibratórios) e vice versa. Quando, por exemplo, um músico toca um som de 220hz em um violoncelo, temos a sensação de ouvir um único som, mas, na verdade, ouvimos muito mais do que um! Isso acontece porque uma onda sonora se desdobra em infinitas ondas complementares que vibram em frequências mais agudas. Nesse caso, a onda de 220hz é chamada de **som fundamental** e as suas ondas complementares são chamadas de **harmônicos**. Se o som fundamental tem 220hz, os seus harmônicos terão 440hz, 660hz, 880hz, 1100hz, assim por diante. O filósofo, músico e matemático Pitágoras foi quem descobriu as leis que regem as relações quantitativas entre os harmônicos e o som fundamental.²⁶

²⁵ Atenção: não confundir altura com intensidade sonora, que diz respeito à quantidade de energia transportada pela onda. Altura é medida em hertz; intensidade em decibéis.

²⁶ Para mais informações sobre essa descoberta de Pitágoras, sugerimos GORMAN, 1993.

Os harmônicos apresentam intensidades sonoras – medidas em decibéis (dB) – bem menores que o som fundamental, mas o conjunto de harmônicos é imprescindível para resultar na qualidade que chamamos de timbre. Por que, então, por exemplo, o timbre de um violoncelo é diferente do timbre de um trompete? Imaginemos que ambos os instrumentos toquem um som de 220hz. Nesse caso, precisamos levar em conta que o formato e o tipo de material desses instrumentos ressoarão de forma diferente. O amplo corpo de madeira do violoncelo vai ressoar os harmônicos mais graves com mais intensidade em relação aos mesmos harmônicos do trompete, resultando em um timbre encorpado; já os estreitos tubos de metal do trompete vão ressoar os harmônicos mais agudos com mais intensidade em relação aos mesmos harmônicos do violoncelo, resultando em um timbre penetrante.

Outro aspecto que influencia na determinação do timbre é o espaço acústico. Além de ressoar no corpo do instrumento, o som fundamental e os harmônicos também ressoam no espaço em que se propagam. Isso pode explicar porque as pessoas costumam gostar mais de suas vozes quando cantam no banheiro. O banheiro, composto por materiais muito reverberantes, como os azulejos, é um espaço que amplifica bastante os harmônicos dos sons da nossa voz, resultando em um timbre cheio e reverberante.

Então, qual é o nosso objetivo com toda essa digressão sobre o timbre e a física do som? Estamos desenvolvendo a reflexão sobre relação entre quantidade e qualidade na sensação do ritmo. Assim, com essa analogia, percebemos que o timbre é uma qualidade sonora que não está livre de uma relação quantitativa intrínseca. Nesse caso, mesmo sem entrarmos muito no estudo da física, notamos que elementos como hertz, decibéis, harmônicos e ressonância participam de um jogo quantitativo, criando uma verdadeira polirritmia que culmina na qualidade do timbre. Nessa perspectiva, podemos dizer que o timbre é uma qualidade determinada por variações rítmicas dos elementos que o constituem. O timbre é como a qualidade de ‘escoar se escoando’ do rio.

Para nós, em toda qualidade há alguma quantidade. Portanto, qualidade e quantidade **não** são conceitos opostos, mas complementares. O ritmo, princípio de tudo, existe também nessa relação entre qualidade e quantidade que ocorre, por exemplo, no fenômeno sonoro do timbre. Podemos ter a sensação do ritmo em fenômenos que percebemos essencialmente em suas qualidades (como o beijo), mas isso não significa que as quantidades não estejam lá.

O canto harmônico (*overtone singing* ou *throat singing*), por exemplo, muito característico dos povos de Tuva e da Mongólia, traduz bem essa ideia de variações rítmicas em um único som. O *throat singer* domina uma técnica vocal que o permite aumentar a intensidade do harmônico que ele quiser enquanto sustenta, simultaneamente, o som fundamental que emite por suas pregas vocais, dando a impressão de que possui não somente uma voz, mas várias. Muitas vezes, seus cantos são entoados em homenagem a paisagens e elementos da natureza, como os rios. O interessante é que a forma com que procuram traduzir vocalmente o movimento de um rio nos remete à ideia de Piana do ritmo como barragem: o som fundamental sustentado contínua e longamente nos dá a sensação de um escoamento eterno, talvez associado ao fluir das águas, enquanto os harmônicos que se sobressaem nos dão a sensação de barragens ao fluxo, de escoamento rítmico.²⁷

Até aqui, refletimos bastante sobre a questão do escoar e do escoar no **fenômeno do ritmo**, observando como os obstáculos, limites e barreiras são fundamentais para a sua gênese. Desenvolvendo essa questão, também refletimos sobre a **sensação do ritmo** em uma perspectiva em que os seus aspectos qualitativos e quantitativos estão entrelaçados. Para sintetizar nosso pensamento, aproveitamos para citar Schoenberg, um dos músicos mais influentes na música ocidental do século XX:

Se nos perguntarmos por que medimos a música no tempo, poderemos apenas responder isto: porque, de outro modo, não conseguiríamos concebê-la. Medimos o tempo para torná-lo semelhante a nós mesmos, para conferir-lhe limites. Conseguimos transmitir ou retratar somente o que possui limites. A imaginação criativa, no entanto, pode vislumbrar o sem limites – ou, pelo menos, o que é aparentemente sem limites. Portanto, tratando-se da arte, sempre representamos algo sem limites por meio de algo com limites (SCHOENBERG citado por WHITTALL, 2011, *online*).

Esse raciocínio de Schoenberg também vale para o teatro. Por exemplo: para dizer um longo texto com fluidez, dando a impressão de que as palavras escoam “sem limites”, o ator precisa trabalhar cuidadosamente para identificar os obstáculos que dão limites ao seu texto e que, portanto, lhe possibilitam jogar com as variações rítmicas de modo a propiciar uma sensação de “fluidez” artística. A ideia de Schoenberg, de ‘vislumbrar o sem limites’, parece

²⁷ Para apreciar um pouco da arte do canto harmônico, sugerimos os seguintes vídeos: *Tuvan Throat Singing Alash TEDxBaltimore*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V76psBrEypg> (último acesso em 14/07/2019); e *Alash Demonstrates Throat Singing Styles*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHdOT64Ycwc&t=217s> (último acesso em 14/07/2019).

semelhante ao desafio do ator vislumbrado pelo diretor inglês Peter Brook, de tornar visível o invisível, alcançando a dimensão sacra do teatro. No próximo capítulo, retomaremos esse pensamento de Brook.

ANDAMENTO E RITMO EM STANISLÁVSKI E JAQUES-DALCROZE

Em todas as traduções de Stanislávski para o português, o termo *temp-ritm* (темпо-ритм) é traduzido por ‘tempo-ritmo’. Contudo, na dissertação de mestrado de Philippsen (2016), encontra-se a tradução ‘andamento-ritmo’. Nas traduções em inglês, lemos sempre *tempo-rhythm*, sendo que *tempo*, nesse idioma, é diferente de *time*: *tempo* é andamento; *time* é tempo. Em conversa com a pesquisadora russa Elena Vássina, realizada por e-mail entre 27 de abril e 08 de maio de 2017, ela me confirmou, após consultar Irineu Perpetuo, crítico musical e tradutor da literatura russa, que a tradução mais adequada para a palavra *tempo* é, de fato, andamento. Com base nesses fatos, optamos por escrever andamento-ritmo, em vez de tempo-ritmo, para sermos coerentes com o raciocínio de Stanislávski, profundamente enraizado em seu conhecimento musical. Ressaltamos, ainda, que o problema da tradução ‘tempo-ritmo’ é que a palavra *tempo* tem uma infinidade de significados em português, predominando o de ‘transcorrer’ e o de ‘duração’ – seja esta entendida como “espaço” de tempo ou como o ‘contínuo indivisível’ de Bergson. Essas acepções de tempo são diferentes do conceito musical específico de andamento do qual o mestre russo se apropria.

Stanislávski forjou a noção de andamento-ritmo a partir da investigação e da aplicação de seu vasto conhecimento musical à cena teatral, com implícita influência das ideias do músico vienense Jaques-Dalcroze. Ao decompormos a expressão do mestre russo, observamos à esquerda o termo ‘andamento’, que deve ser entendido segundo os princípios da métrica musical. Relembrando, o andamento pode ser medido por um metrônomo, em batidas por minuto (bpm), pois se faz de uma sequência regular de pulsos que demarcam durações temporais idênticas entre si.

O andamento musical é regido por uma pulsação dividida em compassos que são demarcados cada qual por um apoio, isto é, um pulso ligeiramente mais evidente que os outros. Se o apoio

ocorre, por exemplo, de dois em dois pulsos, dizemos que o compasso é binário; de três em três, temos um compasso ternário e assim por diante.

Já o termo ‘ritmo’, para Stanislávski (2008), designa uma sequência de durações curtas e longas alternadas em diversos graus. Durações de quê? No caso da música, de sons e pausas; no caso do teatro, das **ações físicas** do ator e, também, podemos dizer, da **ação** polifônica de todos os discursos da encenação como a dramaturgia, a iluminação, a cenografia e a sonoplastia, entre outros, que compõem as circunstâncias propostas – o contexto de relações entre diversos padrões.

Até aqui, a noção que o mestre russo faz de andamento-ritmo parece ser equivalente à noção métrica advinda da música, em uma simples tradução semiótica, ou seja, em vez de “sons musicais”, a matéria que compõe o ritmo teatral é a ação. No entanto, com uma visão singular para as artes da cena, Stanislávski enfatiza que a manifestação do andamento-ritmo na atuação cênica se dá em duas vias, simultâneas e complementares: existe o andamento-ritmo interior e o andamento-ritmo exterior. As ações físicas estão sempre imbuídas dessas duas dimensões, que podem ser concordantes ou contrastantes entre si. A fala cênica, por exemplo, é articulada em um jogo de durações temporais tanto das palavras ditas (texto) como das não ditas (subtexto). Para isso, na perspectiva de Stanislávski, o ator distribui ênfases, pausas lógicas e psicológicas ao longo das palavras que profere e, também, cria subtextos – imagens mentais, visualizações – que impulsionem, justifiquem e imprimam camadas de sentido ao que efetivamente diz.

Ao lermos Stanislávski somos provocados a supor: será que o andamento-ritmo interior revela um caráter subjetivo e não metrificável desse conceito? Reflitamos: havendo um andamento-ritmo interior, este não pode ser medido nem por um espectador nem pelo próprio ator. Apenas o andamento-ritmo exterior é mensurável – e nem sempre! Podemos pensar, por outro lado, que o andamento-ritmo exterior reverbera e ecoa o andamento-ritmo interior, provocando sensações tanto em quem observa como em quem atua: há algo mais naquilo que se vê e que se ouve de fato. Algo que podemos nos dar conta sem precisar fazer contas.

Tomando, como exemplo, técnicas de cinema de animação, alguém até poderia medir o jogo de durações de deslocamentos espaciais do ator: deu um passo em 1 segundo, saltou em ½ segundo, rolou em 4 segundos, levantou-se em ½ segundo – semelhante aos exemplos que

propusemos anteriormente na subseção *Outras analogias: os 24fps e o beijo*. Mas como alguém poderia medir o jogo de durações da profusão de emoções, sentimentos, sensações e memórias que habitam o interior do ator? Essa impossibilidade não diminui a riqueza do conceito de andamento-ritmo; pelo contrário, consegue ampliá-lo, agregando-lhe o sabor simbólico e sensorial da arte do teatro.

Devemos lembrar que o primeiro elemento de base do sistema de Stanislávski é a **ação** (conferir Anexo B, p. 339). Para Stanislávski, são as **ações físicas** que **iscam** as emoções e sentimentos do ator. Trabalhar com as ações físicas não é, portanto, criar um roteiro de emoções ou uma linha de sentimentos para depois encarná-las no palco. Trabalhar com as ações físicas é desenvolver um jogo físico concreto – visível, audível, perceptível pelos sentidos humanos – que tenha a potencialidade de catalisar emoções e sentimentos. Nas palavras do mestre russo, “o andamento-ritmo afeta diretamente o sentimento” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 503).

A expressão andamento-ritmo parece evidenciar que o ritmo depende do andamento. Pois qual seria o motivo de Stanislávski ter colocado um hífen para unir as palavras andamento e ritmo? Talvez tenha sido para pararmos de confundir ritmo com andamento, já que não faria sentido conectar com hífen dois termos que significassem a mesma coisa. Outras razões podem ser presumidas, mas parece bem claro que o ritmo, tanto o interior quanto o exterior, implicam um andamento. Atentemos para as palavras do mestre russo: “(...) onde há *vida*, há *ação*; onde há *ação*, há *movimento*; onde há *movimento*, há *andamento*; onde há *andamento*, há *ritmo*” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 473, itálicos do autor). Se lermos essa citação de trás para frente, podemos entender o seguinte: o ritmo existe no andamento, que existe no movimento, que existe na ação, que existe na vida. A conexão entre ritmo e vida, que exploraremos nos próximos capítulos, já começa aqui a ser feita com base em Stanislávski. E, nesse sentido, não podemos deixar de notar que a qualidade de andamento-ritmo interior, proposta pelo mestre russo, em muito se assemelha à noção de temperamento, preconizada por Jaques-Dalcroze.

O temperamento do ritmo

O músico vienense Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) revolucionou o ensino de música com sua metodologia denominada Rítmica – ou *Euritmia* ou *Eurrítmica*, como alguns pesquisadores se referem. Conforme atestam estudos recentes de pesquisadores como Fernandes (2010), Ribeiro (2012), Mauch e Camargo (2013), a Rítmica de Jaques-Dalcroze exerceu importante influência no sistema de Stanislávski. O mestre russo, sempre atento às inovações artísticas de sua época, incorporou aulas de Rítmica em seus estúdios de pesquisa e se apropriou de alguns de seus princípios para rever e aprimorar o conceito de andamento-ritmo.

Nessa metodologia, Jaques-Dalcroze conduz o indivíduo por um aprendizado musical do ritmo que se dá pela vivência de todo o corpo, pela apreensão sensorial e muscular da música em um jogo de movimentos e deslocamentos corporais, explorando complexas habilidades motoras. A pesquisadora brasileira Mônica Ribeiro considera que o aprendizado da música por intermédio do movimento corporal foi uma importante ação inovadora de Jaques-Dalcroze na pedagogia musical, pois ela diz que “o movimento é o meio ideal para aprender sobre o ritmo, porque combina em si mesmo as possibilidades de variações das intensidades – dinâmica –, das velocidades – agógica – e do espaço” (RIBEIRO, 2012, p. 25). Essa afirmação condiz com o pensamento do mestre vienense, para quem as “sensações musicais de natureza rítmica exigem respostas musculares e nervosas de todo o organismo” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 33). A base da Rítmica de Jaques-Dalcroze está, portanto, em “reagir fisicamente à percepção musical do ritmo” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 33), pois, na Rítmica, os sons musicais estimulam reações sensoriais e emocionais no aprendiz, conduzindo-o à consciência do ritmo no seu próprio corpo, em suas posturas e movimentos.

Para esse autor, a consciência do ritmo tem a ver com a capacidade de incorporar “toda sucessão e combinação de frações de tempo em todas as suas gradações de rapidez e força [intensidade]” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 1053). Em seu método, essa consciência é adquirida pelo estudo das contrações e relaxamentos musculares nos variados níveis de rapidez e intensidade possíveis, desafiando a agilidade, a tonicidade e o vigor muscular do corpo a assumir diversas qualidades contrastivas, sempre trabalhando com oposições como forte/fraco, rápido/lento, continuidade/interrupção etc. Ele entende que “os músculos foram feitos para o movimento, e ritmo é movimento. É impossível conceber o ritmo sem pensar em

um corpo em movimento” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 1087). Nesse sentido, para esse autor, o ritmo sempre envolverá o tempo, diretamente associado ao ritmo musical, e também o espaço, atrelado ao ritmo plástico. Para trabalhar, por exemplo, a oposição ‘continuidade/interrupção’, que representa um contraste fundamental do ritmo, Jaques-Dalcroze (2013) propõe uma série de exercícios que envolvem caminhadas e paradas. Dessa forma, o corpo aprende a importância das pausas no jogo rítmico, experiência sensorial e física que acaba melhorando a qualidade de seu fraseado quando toca um instrumento musical. A noção de fraseado precisa ser compreendida antes de falarmos de temperamento. Vejamos as palavras do autor:

Em música, o fraseado é a coligação de elementos dependentes um do outro, constituindo uma unidade mais ou menos completa. No movimento plástico, podemos dizer que “todo conjunto de gestos em sucessão lógica constituem uma frase.” Em outras palavras: se um gesto resulta de outro, os dois formam uma frase (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 3224, aspas do autor).

O fraseado musical pode, portanto, ser transposto para o movimento plástico.²⁸ E o fraseado não é mera soma de ingredientes, mas um movimento rítmico “temperado” ao sabor das emoções mais genuínas, extrapolando a dimensão quantitativa do andamento e da métrica. É aqui que os pensamentos de Stanislávski e Jaques-Dalcroze se encontram com bastante ressonância. Para o mestre russo, o andamento-ritmo correto é capaz de fazer emergir os mais sutis sentimentos e as mais belas qualidades da vida do espírito humano do papel, visão que coaduna com a do músico vienense, para quem os “ritmos físicos e espirituais se combinam, constituindo o temperamento” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 3558). O temperamento de Jaques-Dalcroze seria análogo, portanto, ao andamento-ritmo interior de Stanislávski.

Curiosamente, ao pesquisarmos sobre a palavra ‘temperamento’, descobrimos que esta possui o mesmo elemento de composição latino (*temper-*) das palavras ‘tempero’ e ‘temperatura’ (HOUAISS, 2001, verbete “temper-”). Temperar soa como uma palavra muito proveitosa para a arte: o músico, o ator, o pintor, o dançarino, não oferecerão mais do que um apanhado de técnicas se faltarem com o “tempero”, ou o temperamento, em suas composições. A “refeição” artística precisa ser bem temperada, e isso vai além da habilidade em combinar ingredientes; é preciso também, como diria Hermeto Pascoal, ter bom gosto – e ter bom gosto

²⁸ Para conhecer alguns exercícios da Rítmica de Jaques-Dalcroze, sugerimos o vídeo *Dalcroze Eurhythmics teacher John Colman gives a demonstration*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n5DdjXZkPfg> (último acesso em 16/07/2019).

significa ser capaz de saborear cada gesto, som, silêncio, frase e movimento que se faz no palco.²⁹

Nem sempre a quantidade exata de ingredientes de uma receita mostra-se suficiente para determinado *chef* conseguir a explosão de sabor que imagina. Intuitivamente, ele pode colocar um pouco mais ou um pouco menos do que manda a receita, sem precisar medir tudo com precisão matemática. O mesmo deve ocorrer com o artista. E na música e na dança, segundo Jaques-Dalcroze, o temperamento não se faz presente quando o artista se atém ferrenhamente à métrica, o que acaba excluindo a sua intuição rítmica. Nas palavras do autor:

O metro, por ser um mecanismo intelectual, regula mecanicamente a sucessão e a ordem de elementos vitais e suas combinações, enquanto o ritmo assegura a integridade dos princípios essenciais da vida. O metro envolve o raciocínio, o ritmo depende da intuição. (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 3576)

Para ele, a métrica é uma “ciência de natureza puramente mecânica” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 105), mas o ritmo não: “uma das qualidades essenciais do ritmo – senão a qualidade essencial – é o seu poder de transmitir a presença da vida” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 3641). Essa presença de vida se traduz no temperamento, que é capaz de conectar as sensações e as “memórias” musculares do ritmo aos sentimentos e emoções do indivíduo que pratica a Rítmica de Jaques-Dalcroze.

A dinâmica, a agógica e o *rubato*

Em termos concretamente musicais, para o músico vienense, o temperamento tem a ver principalmente com nuances de dinâmica e agógica. A dinâmica implica variações de força e peso dos sons, associando-se diretamente à intensidade sonora que, na física, se expressa em decibéis. Essas variações podem ocorrer “abruptamente, como efeito de contrastes repentinos, ou progressivamente [gradativamente], por meio de um *crescendo* ou de um *decrecendo*” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 3152). Podemos pensar no seguinte exemplo: no *Bolero*, de Ravel, o mesmo tema é entoado repetidamente, muitas vezes, em *ostinato* rítmico e melódico, sempre no mesmo andamento, ao passo que a dinâmica avança em um longo e

²⁹ Informação obtida oralmente. Hermeto Pascoal concedeu entrevista a mim, gravada em vídeo, em 16 de março de 2017, durante o IV Festival de Música Contemporânea Brasileira, realizado em Campinas-SP.

gradativo *crescendo*, que começa com uma intensidade sonora em *pianissimo* (muito suave) e termina em *fortissimo*. Para estabelecer essa dinâmica, o compositor recorre, principalmente, aos seguintes recursos: 1) a orquestração, estabelecendo o acúmulo progressivo de massa sonora, cada vez mais intensa, com cada vez mais instrumentos tocando simultaneamente; e 2) a expressão, pela indicação do aumento cumulativo de intensidade de cada linha melódica, que implica cada vez mais energia imprimida para o ataque que produz o som de cada instrumento. Além disso, é muito interessante observar como os corpos do maestro e dos instrumentistas vão, ao longo da apresentação da obra, assumindo gestos cada vez mais amplos, expansivos e vigorosos, o que significa que podemos também ver a dinâmica do *Bolero*, de Ravel se materializar diante de nós em plasticidade rítmica.³⁰

A agógica, por sua vez, relaciona-se diretamente com o conceito de andamento, distorcendo o seu padrão regular estabelecido, desviando-o de sua velocidade média. Para o músico vienense, analogamente, a agógica é para o tempo o que a sombra é para a luz, ou seja, a agógica cria sombreamentos no tempo, imprimindo no conjunto de ritmos musicais o equivalente às nuances de luz e sombra da pintura. Podemos pensar no seguinte exemplo: na canção russa *Kalinka*, de Ivan Larionov, a melodia inicial se faz de um motivo³¹ que se repete com cada vez mais velocidade, em um movimento gradativo de aceleração que, ao atingir o seu ápice, se sustenta por um tempo até que seja subitamente interrompida por uma pausa do coro e dos instrumentistas. Nessa pausa, o solista sustenta uma longa nota sol, passando depois para um fá, em movimento descendente. Nesse momento, os instrumentos voltam a soar, em um andamento muito mais lento que aquele logo antes atingido em conjunto pelo coro. Há também nessa música muitas alterações na dinâmica, que enriquecem ainda mais as variações rítmicas de sua dimensão agógica. O jogo de proporções entre aceleradas gradativas e desaceleradas súbitas, juntamente com as variações na dinâmica, confere à *Kalinka* instigantes variações rítmicas, repletas em nuances de “luz e sombra”.³²

Nas palavras do músico vienense, a função da agógica, na música, é:

³⁰ Sugerimos a apreciação da versão da *London Symphony Orchestra*, com a regência do maestro russo Valery Gergiev, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dZDiaRZy0Ak> (último acesso de 13/07/2019).

³¹ Motivo é uma “ideia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independentemente de seu tamanho, é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase” (SADIE, 1994, p. 624). Voltaremos a falar de motivo no Capítulo 3.

³² Sugerimos ouvir a versão do *Ensemble Alexandrov*, o famoso Coro do Exército Vermelho Russo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3PkXpCsgj5U> (último acesso em 13/07/2019).

Introduzir variações na duração do tempo e sombrear os sons em todos os seus níveis de velocidade, tanto metricamente (por uma divisão matemática de cada som em frações de metade, terço, quarto, oitavo, etc., considerando-se a unidade de tempo estabelecida), quanto pateticamente [emocionalmente], através de pausas e do uso de *rubato*, *accelerando*, *rallentando*, etc. (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 3173).

O *rubato* é um recurso especialmente interessante de agógica. A palavra italiana *rubato* significa “roubado”. Então, literalmente, um *tempo rubato* é um andamento roubado, que implica uma maneira de tocar “furtando” do tempo metrificado a persistência de sua regularidade de pulsos equidistantes. Quando não “rouba” o andamento, o músico toca de acordo com a indicação *a tempo*, que costuma vir escrita na partitura quando o compositor pretende que o intérprete sustente o desenrolar do ritmo com a manutenção de um andamento precisamente estável. O *Bolero*, de Ravel, por exemplo, citado anteriormente, é executado *a tempo*. Porém, quando há a indicação de *rubato*, ou *tempo rubato*, o intérprete tem liberdade para ampliar o andamento, prolongando-o em alguns momentos, acelerando-o em outros, de acordo com o seu próprio senso rítmico.

O célebre compositor e pianista polonês Frédéric Chopin foi um mestre do *tempo rubato*, guiando a nossa escuta por um mundo imprevisível e imensurável, com tantas sutilezas de temperamento que não importa tanto o ritmo das relações de quantidades entre cada nota, aquelas supostamente presas a compassos, mas sim o ritmo qualitativo que emerge das relações entre os momentos de “furto” do andamento que vão acariciando nossos ouvidos.³³ Na música nacional, podemos citar os cantores Milton Nascimento, João Gilberto e também Elis Regina, como mestres do uso do *rubato*, que sempre nos surpreendem com a qualidade viva com que alargam ou encurtam a duração de certas palavras e sílabas cantadas, deliciosamente quebrando a nossa expectativa.

Na perspectiva da Rítmica de Jaques-Dalcroze, a dinâmica e a agógica se relacionam intimamente em um jogo de “sombreamento”, aguçando o temperamento que liberta o ritmo natural de cada indivíduo. Para o autor, “o ritmo é a essência viva do sentimento” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 2241), frase que ressoa no pensamento de Stanislávski sobre o andamento-ritmo. Ele diz também que “**o sentimento nasce da sensação**” (JAQUES-

³³ Sugerimos ouvir o *Noturno Op. 09 n° 1 em Si bemol menor*, de Chopin, interpretada pelo pianista polonês Arthur Rubinstein, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WnFs85pLmj4> (último acesso em 13/07/2019).

DALCROZE, 2013, loc. 1546, grifos nossos), ideia que, como veremos no Capítulo 2, além de ecoar no pensamento do mestre russo, também reverbera nas concepções de atuação cênica de Meyerhold, Vahktângov, Grotowski, Brook e Donnellan.

Vimos que Jaques-Dalcroze sugeriu que a articulação rítmica dos sons e silêncios, com suas dinâmicas e agógicas, poderia provocar sensações de luz e sombra no ouvinte. No caso do teatro, no livro *Diante da Palavra*, Novarina parece seguir um raciocínio semelhante ao do mestre vienense: para ele, no teatro, é preciso “tratar o espaço como matéria do tempo; manejar o tempo como material do espaço, é isso que faz o teatro onde o espaço é atravessado diante de nós pelas silhuetas humanas como a matéria espetacular do tempo.” (NOVARINA, 2009, p. 88). Nesse sentido, se pensarmos na voz do ator, por exemplo, com suas variações rítmicas umedecidas com temperamento, entendemos que ele seja capaz de, com a voz, acelerar o espaço e de iluminar o tempo. Para nós, assim como o *rubato* de Chopin pode tornar o espaço mais lento e o tempo mais escuro, a voz do ator, quando atua com vida, também deve poder fazê-lo.

Jaques-Dalcroze (2013) criticava o musicista virtuoso que tocava como uma máquina, com muita agilidade e apresentando uma coleção de efeitos decorativos, porém sem temperamento, sem conseguir imprimir sutilezas dinâmicas e agógicas que conectassem seus músculos às suas emoções. De maneira análoga, Stanislávski (2008) criticava veementemente a ação puramente mecanizada do ator que era incapaz de evocar a vida do espírito humano no palco. A mera imitação de ritmos sonoros é muito diferente, para Jaques-Dalcroze, da expressão de ritmos diretamente conectados às emoções que os inspiram. Essa ideia se conecta com a noção de arte da experiência do vivo, de Stanislávski, para quem o teatro deveria despertar a verdade das paixões e das relações humanas, assunto para mais adiante.

Um exemplo interessante dado pelo músico vienense é o do maestro dotado de temperamento: ele não fica apenas contando os compassos e lembrando os músicos da métrica da obra que executam na orquestra; na verdade, todo o seu corpo traduz muscularmente as variadas nuances rítmicas da música. A esse propósito, vale a pena rever o vídeo do *Bolero*, de Ravel, que sugerimos anteriormente (conferir p. 78). Neste, podemos nos impactar com o inusitado e potente temperamento do maestro russo Valery Gergiev, que usa um palito de dente como batuta e irradia confiança e precisão no olhar.

Para Jaques-Dalcroze, as variações de agógica e dinâmica “são o produto direto da emoção espontânea, criando vida individual na ordem social e diversidade na unidade” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 1872). Ele era um grande idealista, com um pensamento humanitário muito consistente. Essa consideração sobre a conexão indivíduo-coletivo perpassa todo seu método de trabalho. Ele acreditava que o trabalho com a Rítmica poderia contribuir para o “caminho físico e espiritual de conquista de si mesmo” (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 122), ajudando o indivíduo a desenvolver apurado senso moral e estético para a vida em sociedade. Para concluir esta seção, citamos uma de suas belas e utópicas passagens sobre o poder do ritmo na vida e na arte:

O ritmo é uma força análoga à eletricidade e aos importantes elementos químicos e físicos – é uma energia, um agente radioativo e radiocriativo – que conduz ao autoconhecimento e à consciência não somente de nossos poderes, mas daqueles dos outros, uma consciência da própria humanidade. O ritmo nos leva às inexploradas profundezas de nosso ser. Ele nos revela os segredos do eterno mistério que governa a vida do homem através dos tempos; imprime em nossas mentes um caráter religioso primitivo que eleva esses segredos, e coloca diante de nós o passado, o presente e o futuro. (JAQUES-DALCROZE, 2013, loc. 1492).

Exploraremos essa ideia de ritmo como energia viva no Capítulo 2, quando abordarmos o conceito físico de entropia. Por enquanto, sigamos com a discussão sobre o ritmo no entrelaçamento entre música e atuação cênica.

AMPLIANDO O CONCEITO DE RITMO

Stanislávski atribuía tanta importância ao ritmo no trabalho de ator que somos instigados a refletir sobre a possibilidade de ampliar essa noção para aproximá-la ainda mais das artes da cena, sem ficarmos dependentes de acepções tradicionalmente metrificadoras. Inspirados pelo pensamento do mestre russo e de Jaques-Dalcroze, podemos considerar tanto a instância métrica do trabalho de ator – que será indispensável em algumas estéticas – como sua dimensão sensorial não metrificável, falando de ritmo cênico de uma forma aberta, ampla e flexível. Sem a pretensão de encontrar uma definição absoluta entre uma pilha de tentativas de definições que há para a palavra ritmo, o que propomos é ampliar a visão sobre esse conceito.

Nesse sentido, consideramos que o jogo rítmico do ator pode se fazer pela composição de **qualquer variação quantitativa e/ou qualitativa de reações físicas que possam ocorrer no tempo e no espaço da cena**. Por exemplo: variações de amplitude, de agógica, intercorrência de pausas, alternância de direcionalidades, mudanças na espacialização da voz, transformações timbrísticas, contrastes de postura, dentre outras variações de tantos elementos quanto possível na arte de ator. A dinâmica pode ser entendida na arte de ator, por exemplo, como diminuição e aumento do espaço ocupado pela sua voz e pelas partes visíveis e invisíveis de seu corpo em movimento, variando sua amplitude corporal. A agógica cênica, por sua vez, pode ser entendida como aceleração e lentificação – variando súbita ou gradualmente – do fluxo de movimentos do corpo e da fala, em deslocamento pelo espaço ou não.

Entendemos a atuação cênica como um tecido costurado por contrastes rítmicos. Há ritmo em tudo que o ator faz. Ao longo de um espetáculo, por exemplo, o timbre da sua voz pode apresentar características ora mais nasaladas, ora mais raspadas, ora mais macias etc. Nesse caso, poderíamos observar qualidades de timbres diferentes entre si, distribuídos alternadamente ao longo do tempo da cena: teríamos um ritmo de timbres. Para Kiefer, “a variação de timbre pode gerar ritmo” (KIEFER, 1987, p. 25). Assim, porções de palavras ditas de forma nasalada, raspada ou macia compõem um jogo de variação singular, uma camada rítmica – quantitativa e qualitativa – da atuação e do espetáculo.

Essa forma de pensarmos o ritmo aproxima-se do conceito de musicalidade. Alguém poderia ficar tentado a dizer: para que chamar de ‘aspectos rítmicos’, ou de ‘variações rítmicas’, essa coisa que, no jargão do teatro, já tem o nome de ‘musicalidade’? Essa pergunta é pertinente, pois se já estamos acostumados demais com o termo ‘musicalidade’, pode parecer inútil mudar de nome. Mas será que temos clareza do que queremos dizer com ‘musicalidade’ no teatro?³⁴ Notamos que, mesmo no ambiente da música – nas salas de ensaio de grupos, bandas e orquestras –, a palavra ‘musicalidade’ costuma ser proferida em contextos em que os músicos percebem que precisam tocar com mais atenção às dinâmicas e às variações do plano agógico, isto é: sabem que devem não apenas reproduzir as notas de uma partitura em sincronia com os outros músicos, em função de um dado andamento, mas também imprimir nuances de, por exemplo, intensidades de execução instrumental (variando entre forte e fraco)

³⁴ Para mais informações sobre a musicalidade no teatro, sugerimos Fernandino (2008) e Werlang (2016).

e de velocidade em alguns trechos específicos (variando entre acelerar e ralentar o andamento). Esse tipo de nuance, como vimos em Jaques-Dalcroze, influencia no temperamento, uma qualidade indispensável do ritmo.

Entendemos como variações rítmicas essas transformações na dinâmica e na agógica em uma interpretação musical. Podemos, por exemplo, ouvir alguma música que seja tocada com as seguintes variações, no plano da agógica, do seu início ao seu fim:

Esquema 8 – Variações rítmicas no plano da agógica

a n d a m e n t o o r i g i n a l e s t á v e l
a c e l e r a n d o
a n d a m e n t o o r i g i n a l e s t á v e l
a c e l e r a n d o
a n d a m e n t o o r i g i n a l e s t á v e l
r u b a t o
a n d a m e n t o o r i g i n a l e s t á v e l
r a l e n t a n d o
a c e l e r a n d o
subitamente ralenta n d o

O que significa essa sequência? Para nós, uma sequência rítmica. Podemos falar de uma camada rítmica que há no jogo de durações de *accelerandi*, *rallentandi*, *rubato* e estabilizações do andamento. Poderíamos também, por exemplo, falar de uma camada rítmica que há no jogo de intensificações, suavizações e estabilizações da intensidade – provocando variações rítmicas feitas de dinâmica. Pois, então, questionamos: para que nos referiríamos à ‘musicalidade’ se podemos nos referir à sua matéria prima que é o ‘ritmo’?

O ritmo é o como

Toporkov (2016) fala muito sobre a importância que seu mestre Stanislávski dava ao ritmo. Diz que ele considerava que seria impossível dominar o método das ações físicas sem o domínio do ritmo, pois “cada ação física está inseparavelmente ligada a um ritmo e é por ele caracterizada” (TOPORKOV, 2016, 9. 195). Essa afirmação nos faz pensar no ritmo, com todas as suas variações inerentes, como o fenômeno que define a identidade global do resultado artístico da atuação cênica. Nesse sentido, assim como o timbre pode ser compreendido como uma “impressão digital” do som, o ritmo pode ser visto como a identidade da ação cênica, em outras palavras, o “como” da ação.

Quem pensa no “como” significando ritmo é Richard Boleslávski (1889-1937), outro discípulo de Stanislávski, sobre quem também falaremos no próximo capítulo. Ao exemplo do mestre, ele pensa o ritmo em uma perspectiva ampla, sem se prender às tendências métricas da definição do conceito, mas ao mesmo tempo sem desconsiderá-las, pois também fala de andamento, na mesma acepção de Stanislávski. Nesse sentido, consideramos proveitoso o raciocínio de Boleslávski (2015), que vê na palavra “ritmo” apenas um termo erudito que, na verdade, é sinônimo de uma palavra mais popular e de direta compreensão: o “**como**”. Ele argumenta que a diferença entre uma atuação e outra se dá no “como” o artista articula o “o quê”. Esse “como” é, portanto, a composição rítmica em que o ator apresenta seus movimentos, suas falas, suas posturas, seus deslocamentos, suas pausas etc. Então, por curiosos que somos sobre a arte de atuar, pensamos: **como articular esse “como”?** Em outras palavras: de que maneira podemos combinar as variações rítmicas possíveis e pertinentes para lograr uma atuação cênica viva? Abordaremos essa questão no Capítulo 3.

Magnani (1996) considera que a linguagem musical seja composta de quatro elementos morfológicos, a saber: altura, intensidade, duração e timbre (conferir Apêndice B, p. 332). Desses quatro derivam todos os outros elementos que compõem a música, a partir de infinitas combinações. Da intensidade e da duração, por exemplo, podem decorrer variações de dinâmica e agógica que, combinadas, contribuem para o que Jaques-Dalcroze chama de ‘sombreamento’ musical, fundamental para o temperamento do ritmo. As variações rítmicas podem ser feitas por meio de jogos de durações de qualquer um desses elementos e de seus derivados, combinando-os em diferentes graus de regularidade e níveis de contrastes, sempre se desenvolvendo por uma cadeia de transformações. Sim, o ritmo pode ser o “como”, mas é

preciso garantir que esse “como” não seja “escorrido” nem “estanque” (conferir exemplos multimodais nº 1 e 2, respectivamente nas p. 59 e 66).

Juntamente com a melodia e a harmonia, o ritmo constitui a tríade fundamental da música. Para Sadie (1994), o ritmo não pode ser dissociado da melodia e da harmonia, na medida em que afeta diretamente o fraseado melódico e a progressão harmônica. Para esse autor, o ritmo também “[...] desempenha papéis em questões como textura, timbre e ornamentação” (SADIE, 1994, p. 788). Quando observamos o ritmo em suas relações com melodia, harmonia, textura, timbre, ornamentação, entre outros, começamos a vislumbrar uma definição que vai além dos pressupostos métricos, pois melodias e harmonias não existem sem ritmo. Em relação a essa ideia, citamos novamente Sadie:

Melodia, ritmo e harmonia são considerados os três elementos fundamentais da música; **encará-los como independentes, porém, seria uma simplificação excessiva. O ritmo é componente importante da própria melodia** não apenas porque cada nota tem uma duração, mas também porque a articulação rítmica numa escala mais ampla lhe dá forma e vitalidade. (SADIE, 1994, p. 592, grifos nossos).

Essa escala mais ampla que ‘dá forma e vitalidade’ à melodia pode muito bem ser entendida pela ideia de “como” – o “como” da melodia. O elo indissociável que há entre ritmo, harmonia e melodia se manifesta de forma poética e bastante esclarecedora na visão do músico brasileiro Hermeto Pascoal. Para ele, a música é feita de uma trindade pai-mãe-filhos(as), sendo o ritmo o pai, a harmonia a mãe, e os temas (ou as melodias) os filhos(as).³⁵

A artista italiana Francesca Della Monica, ao discorrer sobre a voz cênica, considera que o “o que” seja a dimensão do logos, da história, enquanto o “como” representa a região do mito, do surpreendente e desconhecido.³⁶ Para ela, no “como”, as vogais ganham evidência e a amplitude dos gestos se extrema. No trabalho vocal dessa artista, a inteligibilidade das palavras é fundamental na relação com o(s) interlocutor(es); as qualidades sonoras da voz não prescindem da compreensão daquilo que se diz. Em suas palavras, “a possibilidade da vogal de ser dita continuamente permite a extensão do gesto vocal em um espaço/tempo variável. A

³⁵ Informação obtida oralmente. Hermeto Pascoal concedeu entrevista a mim, gravada em vídeo, em 16 de março de 2017, durante o IV Festival de Música Contemporânea Brasileira, realizado em Campinas-SP. Pode-se aprofundar na questão da trindade musical de Hermeto Pascoal consultando os trabalhos de Neto (2009; 2010).

³⁶ Informação obtida oralmente em palestra proferida por Della Monica, no VI Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, em 16 de fevereiro de 2017, na UNICAMP, em Campinas-SP.

característica instantânea da consoante, por sua vez, permite a articulação rítmica ao interno da palavra e do gesto vocal” (DELLA MONICA citada por MALETTA, 2011, p. 39). Nesse sentido, entendemos que as variações rítmicas vocais, se consideradas na perspectiva de Della Monica, não são apenas o “como”, mas se dão por meio do entrecruzamento entre o “o que” e o “como”, ideia que tornaria mais complexa a visão de Boleslávski. No Capítulo 3, retomaremos as ideias de Della Monica, a fim de propor estratégias e princípios pedagógicos com a atuação cênica viva e as variações rítmicas vivas.

Retomando a visão de Boleslávski sobre a questão do “o que” e do “como”, podemos pensar em alguns exemplos. Tomemos uma situação cotidiana: em discussões e brigas, muitas vezes o problema que afeta uma pessoa não é o que a outra disse, mas sim **como** ela disse. Por causa de uma ênfase maior em uma frase, palavra ou sílaba, dois amigos podem entrar em uma discussão ferrenha. Às vezes, a pessoa pode até não se dar conta, mas acaba se irritando porque a outra alternou demais sua entonação com súbitas variações entre graves e agudos extremos, em vez de lhe dirigir a palavra com um ritmo de variações de entonação mais sutis e moderadas.

Sobre essa questão de associar a altura com o ritmo, vale a pena citar a questão do termo ‘grave’. Em italiano, assim como em português, ‘grave’ pode significar os sons de frequência baixa, oposto aos sons agudos, e, também, pode ser usado como um adjetivo similar a pesado, austero, sério, problemático (o paciente está em um quadro muito grave). Curiosamente, em música, o termo italiano ‘grave’ também é utilizado como uma indicação de andamento (de 41 a 44bpm)³⁷ mais lenta que o ‘largo’. Grave é um andamento lento sério e solene. O “como” certamente será influenciado por esse contexto “grave”, pois o ritmo é um fenômeno que se dá por ritmos reagindo a outros ritmos, em circunstâncias propostas específicas (assunto dos capítulos seguintes).

O “como” transcende a métrica

Falemos um pouco de jazz. As partituras do jazz são, em geral, bastante simples se comparadas a partituras de repertório erudito de orquestras sinfônicas: apresentam bem menos

³⁷ Conferir: [https://it.m.wikipedia.org/wiki/Tempo_\(musica\)](https://it.m.wikipedia.org/wiki/Tempo_(musica)) (último acesso em 13/07/2019).

detalhes sobre o “como” tocar a composição do que as partituras de sinfonias orquestrais. Dessa forma, no jazz, os instrumentistas de bandas pequenas ou grandes, regidas ou não por *bandleaders* – em *big bands*, o correlato do maestro de orquestra – têm bastante abertura para definir o “como” tocar a música, recriando-a em um jogo de vastas possibilidades rítmicas.

O renomado jazzista Chick Corea, por exemplo, interpreta suas próprias composições de maneira diferente a cada execução. Ele consegue imprimir nuances rítmicas às suas diversas interpretações de uma mesma música, não apenas por reservar espaço para improvisações, mas também e, principalmente, por se permitir relacionar com sua música sempre de uma maneira especial e singular. Por exemplo, o mesmo trecho de uma melodia, com durações específicas, pode ser tocado uma vez com uma articulação toda contínua – reduzindo a percepção da passagem de uma nota para outra – e outra vez com uma fluência não tão contínua – evidenciando algumas dessas passagens. Acreditamos que essas mudanças de fraseado alteram o ritmo da música.

Podemos perceber nuances rítmicas ao apreciarmos dois vídeos de dois concertos de épocas diferentes em que a dupla Chick Corea (piano) e Gary Burton (vibrafone) toca, ao vivo, a música *La Fiesta*. Podemos identificar os mesmos temas melódicos e praticamente o mesmo andamento (bpm) nas duas interpretações da dupla. No entanto há incontáveis variações rítmicas entre uma interpretação e outra, como por exemplo: em um mesmo trecho de 10 segundos da música, percebemos uma **dinâmica crescente e gradual**, na gravação de 1978, e uma **dinâmica decrescente quase súbita** após ataques firmes do vibrafone, na gravação de 2011.³⁸

Chick Corea também nos ensina que mudar o andamento pode às vezes causar mudanças no ritmo. A mudança de andamento de um mesmo tema musical provoca mudança de *mood*, de caráter, ânimo, estado de espírito (de temperamento). Isso quer dizer que o ritmo pode até não mudar muito em relação às suas proporções, preservando sua identidade, sua ordenação, mas dificilmente não reagirá à mudança de andamento, nem que sejam com micro nuances na

³⁸ Para conferir as referidas variações rítmicas, sugerimos assistir aos vídeos que estão disponíveis nos seguintes links: https://www.youtube.com/watch?v=iTdQA_NUZt4 (ouvir de 2’59’’ a 3’09’’ – gravação de 1978 – título do vídeo: “*La Fiesta*” Chick Corea and Gary Burton Tokyo Concert, último acesso em 13/07/2019); e https://www.youtube.com/watch?v=-Uok_WpjCTc (ouvir de 1’47’’ a 1’57’’ – gravação de 2011 – título do vídeo: Chick Corea & Gary Burton - *La Fiesta*, último acesso em 13/07/2019).

articulação, na acentuação, na dinâmica etc. Isso fica evidente nas demonstrações jazzísticas de Chick Corea.³⁹

Acreditamos que esses tipos de variações rítmicas não sejam exclusividade do jazz; podemos observá-las em diversos contextos artísticos. Vamos retomar a analogia com o maestro de um concerto. Ele guia a orquestra ditando toda sorte de variações rítmicas e não apenas marcando seu andamento, como poderia fazer um metrônomo em seu lugar – como de fato ocorre no filme *Ensaio de Orquestra*, de Fellini. O maestro, tanto nos ensaios como nas apresentações públicas, indica à orquestra, por exemplo, nuances de acentuações sonoras, ora mais ríspidas, ora mais suaves; e também sinaliza, por exemplo, variações no andamento, fazendo os músicos ora acelerarem, ora desacelerarem uma sequência breve ou longa de sons – e essas variações também podem incluir pausas, é claro. Por mais indicações que o compositor coloque na partitura, na intenção de configurar o “como” tocar sua música, sempre haverá espaço para a interpretação do maestro e, também, dos músicos: o “como” – os aspectos rítmicos – será reconfigurado. A maneira como enxergamos as nuances rítmicas na música nos instiga a uma pergunta: qual seria o maestro do ator? Essa questão será abordada no Capítulo 3.

Após toda essa reflexão sobre o ritmo, dialogando com referências do teatro e da música, e também da filosofia, consideramos que este seja um fenômeno que se desenvolve por meio de variações, contrastes, transformações, nuances, justaposições, matizes. O ritmo é inquieto, não aceita viver de um padrão apenas, precisa de um metapadrão, de uma polifonia de movimentos sonoros e plásticos que vão se escoando nas margens do rio, que é o espetáculo cênico.

Na música, as variações rítmicas se desdobram diretamente do elemento morfológico da *duração* (como andamento, pulsação, tempo, acento, síncope e quiáltera) e, também, de elementos que compõem o seu temperamento, em conexão vital com os elementos morfológicos da *intensidade*, da *altura* e do *timbre*: dinâmica e agógica, pausa e silêncio, regularidade e irregularidade, quantidade e qualidade, *a tempo* e *rubato*, consonância e

³⁹ Sobre essa questão de o andamento provocar variações no ritmo, podemos observá-las no vídeo *Reharmonizing*, do *Chick Corea Workshop*, disponível apenas para assinantes, no site <http://chickcoreamusicworkshops.com/> (último acesso em 14/07/2019).

dissonância, melodia e harmonia, entre outros. Sendo métrico, ou não-métrico, ou amétrico, o ritmo sempre luta contra a monotonia e a esterilidade.

O ritmo, independentemente de o tempo ser reinado por Cronos ou por Kairós, ou pelos dois juntos, constitui-se sempre como um fenômeno decorrente da **relação** entre as partes que constituem o todo. Como vimos, as relações qualitativas do ritmo vão sempre depender do contexto. No entanto, no teatro do nosso tempo, e nas salas de aula de atuação, costumamos observar as variações rítmicas serem ignoradas ou até maltratadas. Muitas vezes, ouvimos diretores dizerem aos atores: “aumentem/diminuam o ritmo”, “acelerem/desacelerem o ritmo”, “sustentem/mantendam o ritmo”. Expressões como essas tendem a associar o ritmo somente ao manejo da velocidade. Dessa forma, pode até ser que a agógica esteja sendo contemplada. Mas e a dinâmica, as mudanças de timbre, o *rubato*, as cadências, as texturas imagéticas e sonoras, as síncopes, quiálteras, anacruses, contratempos, polirritmias? Onde foi parar o caminho rítmico das barreiras, barragens, obstáculos, escoamentos e descontinuidades que podem provocar vivas transformações nas ações físicas do ator? Não devemos continuar a tratar o ritmo como se fosse andamento, gritando e estalando os dedos para que os atores se apressem ou se conttenham em cena. Isso é limitador demais...

É com essa provocação que passaremos ao próximo capítulo. Até aqui, refletimos sobre e ampliamos o conceito de ritmo, delineando as propriedades do que entendemos por variações rítmicas. Em síntese, podemos expressar nosso pensamento sobre o ritmo da seguinte forma:

As variações rítmicas se fazem de movimentos de escoamento, envolvendo múltiplas relações entre as partes que integram um todo, em um contexto sistêmico. Essas relações são sempre caracterizadas por contrastes (graduais ou súbitos), em um jogo sempre transformativo de durações e intensidades, que implicam desvios no sentido de ordem. Esses desvios provocam o surgimento de um metapadrão (ou, podemos dizer, de variações metarrítmicas), considerando-se também – e talvez principalmente – sua dimensão qualitativa, embebida em temperamento.

Mas não estamos satisfeitos ainda. Para a arte da atuação cênica viva, não parece o bastante compreender as variações rítmicas; é preciso algo mais: queremos vislumbrar o que seriam as variações rítmicas **vivas** para, assim, cultivar uma atuação cênica **viva**. Para isso, vamos ao próximo capítulo.

– CAPÍTULO 2 –

...E O RITMO ERA VIVO...

*Sei lá, sei lá
Só sei que é preciso paixão
Sei lá, sei lá
A vida tem sempre razão
Vinícius de Moraes*

No primeiro capítulo, investigamos o conceito de ritmo e elucidamos o que chamamos de **variações rítmicas**. Agora, precisamos definir do que se trata ritmo **vivo** e variações rítmicas **vivas**. Para elaborar essas definições, devemos também refletir sobre uma questão mais ampla: o que é vida?

Por se tratar de um conceito ontológico, não podemos delinear “o que é vida” com total precisão e não é nosso objetivo contornar a imensa abrangência desse conceito. Entretanto, podemos encontrar indicações valiosas para a questão “o que faz com que um ser esteja vivo?” para refletirmos sobre “**o que faz com que um ator esteja vivo em cena?**” Em outras palavras, queremos refletir sobre o que diferencia a atuação cênica viva da não viva. Nosso objetivo com este capítulo é, portanto, apresentar uma reflexão sobre o conceito de **vida** e revelar a nossa perspectiva de entrelaçamento entre ritmo, vida e atuação cênica.

Vamos então começar refletindo sobre o que seria uma atuação cênica viva.

Ao pesquisarmos sobre o diretor britânico Declan Donnellan, detectamos um ideal que perpassa todos os seus princípios: a atuação cênica tem que ser viva. Em suas palavras:

Para mim, a prioridade mais importante é que o trabalho que realizamos seja vivo, e não morto. Aceito que isso norteie o meu trabalho e me entrego à simplicidade desse objetivo. Então, a prova de fogo não é “está certo ou errado?”. A prova de fogo não é “gosto ou não gosto?”. A prova de fogo é, sempre, e tem que ser sempre, “está vivo ou não está?” (DONNELLAN, 2010, p. 31).

Ainda que Donnellan considere a manifestação de vida como a prioridade de seu trabalho artístico, o autor não explicita a sua definição desse conceito, a não ser de forma tautológica – é vivo o que não é morto. No entanto, ao nos aprofundarmos no universo conceitual que sustenta a ideia desse autor do que seja o vivo na atuação, além de estabelecermos conexões entre a sua perspectiva e a de outros autores das artes da cena que abordam ideias análogas, incluindo também digressões sobre o conceito de vida em outras áreas do conhecimento, como a biologia e a física, podemos delinear nossos conceitos de atuação cênica viva e variações rítmicas vivas.

No senso comum, atores e espectadores parecem saber muito bem o que é uma atuação viva. Até mesmo artistas iniciantes e espectadores leigos conseguem identificar quando há vida ou não no palco. É tão improvável haver um ator que não queira ‘se sentir vivo’ em cena, quanto um espectador que não se incomode em assistir a um espetáculo ‘sem vida’. E não adianta forçar a vida em cena, pois o espectador será capaz de perceber isso. Thomas Richards afirma que “um espectador sente na mesma hora quando um ator está forçando” (RICHARDS, 2012, p. 117). Em *A arte secreta do ator*, lemos que “o ator, quando tem consciência da própria presença, [...] não precisa se esforçar: o espectador o segue, o escuta” (BARBA, 2012, p. 210). Mas se atuar é uma profissão, certamente algum esforço precisa ser feito pelo profissional que vai ao palco. Talvez não exatamente um ‘esforço’, no sentido de fazer força, mas uma dedicação em favor dessa vida cênica que tanto encanta quando acontece. Para reforçar essa ideia, citamos o pensamento do ator japonês Yoshi Oida:

Nosso trabalho, como atores, não é exibir virtuosismo técnico, mas, ao contrário, **fazer com que o palco ganhe vida**. Quando isso acontece, o público é levado junto com o artista e entra no mundo que o palco cria. As pessoas se sentem como se estivessem num desfileiro, ou no meio de um campo de batalha, ou em qualquer outro lugar que possa existir no mundo. O palco contém todas as possibilidades. É responsabilidade do ator fazer com que elas apareçam (OIDA, 2007, p. 18-19, grifos nossos).

Podemos pensar também que o palco já está cheio de vida e que, na verdade, o nosso trabalho, como atores, é **aprendermos a não matar essa vida**, a deixá-la livre e a se nutrir dela para que o espectador também possa saboreá-la. Acreditamos que há muito trabalho por trás da suposta magia que faz atores e espectadores sentirem a vida em cena e se deliciarem com um espetáculo teatral. Sabemos que a vida é vital para a cena, mas não sabemos dizer exatamente

por que algumas atuações são vivas e outras não. A resposta ‘porque uns têm talento, e outros não’ pode até ser verdadeira, mas não diz nada sobre o fenômeno da vida cênica em si. Essa resposta parece somente ser capaz de frustrar as expectativas daqueles que supostamente não teriam dom ou talento algum.

Raramente o termo ‘viva’ é o único utilizado para se referir à qualidade da atuação em um espetáculo. Tanto em conversas entre iniciados na arte do teatro como entre leigos, ouvimos dizer que a atuação é... ‘orgânica’, ‘verdadeira’, ‘crível’, ‘espontânea’, ‘real’, ‘autêntica’, ‘natural’, que aquele ator tem... ‘inspiração’, ‘criatividade’, ‘sinceridade’, ‘energia’, ‘presença’, ‘alma’. Importantes encenadores e pesquisadores do teatro utilizam termos diferentes para designar esse misterioso fenômeno da cena viva, aquele que até mesmo o mais leigo dos espectadores e o mais iniciante dos atores são capazes de captar com seus sentidos, embora não consigam explicá-lo com palavras. Porém, acreditamos que uma cena orgânica, verdadeira, espontânea etc. não seja exatamente sinônima de uma cena viva, ainda que organicidade, verdade, espontaneidade etc. possam traduzir qualidades da cena viva. Nenhum desses termos nos parece tão adequado como a palavra **viva** para designar o fenômeno de uma atuação cênica viva. Veremos o porquê ao final deste capítulo.

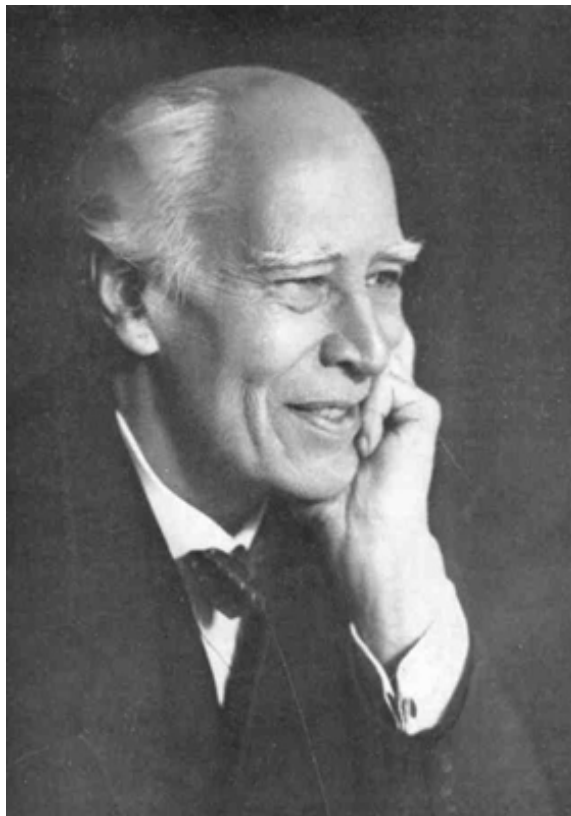
O ser humano teve que aprender a andar, falar, comer, rir, chorar, lutar, comunicar... No decorrer desse aprendizado, na vida, o ser humano observa outros seres humanos com seus diversos ritmos no andar, falar, comer, rir, chorar, lutar, comunicar. Então, quando o ser humano vai ao teatro para ver outro ser humano, ele tem uma sabedoria sobre o que é ser humano. Ele não sabe tudo sobre ser humano, por isso vai ao teatro para saber mais. Mas o que ele já sabe é suficiente para perceber se o outro humano consegue ou não irradiar a vida, do palco, independentemente da forma mais contida ou mais arrojada de seu andar, falar, comer, rir, chorar, lutar, comunicar.

Sigamos, então, com a exposição e revisão de conceitos análogos ao que chamamos de atuação cênica viva, oriundos de encenadores, pesquisadores e mestres do teatro. Começaremos por Stanislávski.

STANISLÁVSKI, O DESBRAVADOR DO UNIVERSO DA VIDA CÊNICA

O mestre russo Konstantin Serguéievitch Alekséiev (1863-1938), de nome artístico Konstantin Stanislávski, é um dos nomes mais importantes da arte do teatro, com uma vasta e consistente obra. Sua experiência artística como ator, diretor, encenador, pedagogo e obstinado pesquisador foi pioneira e ressoa com relevância, até hoje, nos escritos que nos deixou – para que aprendêssemos com suas descobertas e continuássemos suas buscas.

Fotografia 1 – Konstantin Stanislávski



Crédito: autor não encontrado.

Fonte: https://biblioclub.ru/index.php?page=author_red&id=1491 (último acesso em 23/07/2019).

Em 1898, Stanislávski e Nemiróvitch-Dántchenko (1858-1943) fundaram o *Teatro de Arte de Moscou* (TAM), companhia que revolucionou a maneira de se fazer teatro no mundo ocidental. No TAM, uma importância sem precedentes era conferida à preparação dos espetáculos: muito tempo era dedicado a sua criação; longos períodos de estudos e de ensaios

eram realizados para uma criação inovadora e cuidadosa de cenário, figurino, iluminação, sonoplastia etc. e, principalmente, para a conquista de uma atuação cênica orgânica e verdadeira. Stanislávski também inaugurou importantes estúdios – que serão mencionados no decorrer deste capítulo –, onde pôde experimentar com profundidade os elementos do sistema e desenvolver procedimentos de trabalho que fossem proveitosos para o ator na busca pela organicidade cênica.

Stanislávski desbravou o universo da vida cênica, também muito explorado por grandes artistas e pesquisadores que vieram depois dele. Graças aos que passaram, pudemos vislumbrar a vastidão desse universo e constatar que ainda há muitas regiões recônditas esperando por nossos esforços em trazê-las à luz. Na pesquisa que resultou na escrita deste trabalho, inquietos com a questão do vivo na atuação e no ritmo, encorajamo-nos a explorar um pouco desse universo que fora iluminado, originariamente, por Stanislávski. Ele vislumbrou o ator criador, aquele capaz de compor sua arte de forma ativa, sem precisar esperar pelas ordens, indicações e marcações do diretor. Nesse sentido, o mestre russo mergulhou fundo no fazer do ator, em seu ofício artístico, investigando conscientemente os elementos de seu trabalho, a fim de capacitá-lo a despertar a inspiração do seu inconsciente criativo. Para isso, ele cultivou este elemento fundamental do fazer artístico, capaz de conferir autonomia criativa ao ator: a ação.

Segundo o pesquisador Jonathan Pitches (2005), a ênfase de Stanislávski na ação encontra eco no pensamento do filósofo grego Aristóteles (384-322 A.C.), pois o mestre russo introduz o assunto remetendo-se à palavra “drama” que, em grego, guarda o significado de ação. Neste capítulo, veremos que, na perspectiva de Stanislávski, é pela ação que o ator consegue sentir-a-si-mesmo na arte da experiência do vivo. Stanislávski já concebia o ser humano como uma unidade, em que corpo e mente são inseparáveis. Nesse sentido, Pitches (2005) infere que o mestre russo se contrapunha ao pensamento do filósofo René Descartes (1596-1650). Aquilo que Stanislávski frequentemente condenava como ‘atuação puramente mecânica’, segundo Pitches (2005), tinha semelhança com o relógio cartesiano – analogia de Descartes para simbolizar o homem como uma máquina, feito de engrenagens e separado da mente. Nessa perspectiva, para Stanislávski (2008), uma atuação mecânica poderia até exibir alguma técnica, porém sem vida. Em oposição à via puramente mecânica, o mestre russo almejava, então, uma atuação orgânica.

Segundo Barba, “tanto no teatro como na dança, o termo *orgânico* é usado como sinônimo de ‘vivo’ ou ‘crível” (BARBA, 2012, p. 206, itálico e aspas do autor). Para esse autor, foi o mestre russo Konstantin Stanislávski o primeiro a introduzir o termo *organichnost’* (organicidade) no vocabulário teatral, uma “premissa para que um espectador reagisse com um “eu acredito” absoluto” (BARBA, 2012, p. 206, aspas do autor). De fato, Stanislávski (2008) utiliza diversas vezes expressões como “leis orgânicas da natureza”, “verdade orgânica”, “conexão orgânica” e “organismo vivo”.

Podemos entender a organicidade da atuação, na perspectiva de Stanislávski (2008), como a manifestação indissociável dos elementos de seu sistema, tais como: interior e exterior; vivências e encarnação; inteligência, vontade e sentimento (motores da vida psíquica); consciente e subconsciente. O mestre russo também utiliza muito as palavras “real”, “crível”, “verdade” e, inclusive, “vida”, ou “vivo/a” como sinônimos de “orgânico” ou “organicidade”. Para Stanislávski (2008), quando o ator age organicamente, a **vida do espírito humano** se manifesta em cena e contagia o espectador, fazendo-o **acreditar** na ação que vê no palco. De acordo com esse autor, o que mais querem as pessoas que vão ao teatro é “um reflexo da genuína ‘vida do espírito humano’ no palco” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 157, aspas do autor).

O uso do termo ‘organicidade’, por Stanislávski, deriva de ‘naturalidade’. Segundo Mirella Schino (2012), até o fim do século XIX, dizia-se que um ator era ‘natural’ quando lograva uma atuação crível, do ponto de vista do espectador. Concordamos com essa autora quando afirma que a naturalidade cênica não deve ser confundida com a imitação da vida cotidiana nem com a corrente estética do naturalismo. Do mesmo modo, quando se diz que uma atuação é ‘real’, ou que tem ‘senso de realidade’, isso não tem necessariamente a ver com o resultado de um espetáculo de estética realista. Na obra de Stanislávski, os termos natureza, natural, real, crível, verdade, organicidade e leis orgânicas da natureza estão associados à lógica e à coerência das ações, dentro das especificidades das circunstâncias propostas de cada obra encenada. Nesse sentido, “[...] um ator ‘natural’ deve ser compreendido como aquele que cria uma complexidade e uma **coerência do comportamento** análogas e equivalentes à coerência e à complexidade que caracterizam um **organismo vivo**” (SCHINO, 2012, p. 208, aspas da autora e grifos nossos).

Foi esse tipo de coerência no trabalho de ator que Stanislávski buscou por toda a sua vida. Ele pesquisou a arte da atuação cênica profundamente, sempre tendo a organicidade da natureza da vida como guia e ajudando o ator a encontrar meios para acender a inspiração em vez de esperar que ela chegasse. Seu sistema abarca princípios e procedimentos para o ator preservar sua autonomia e alimentar o seu talento em vez de ficar esperando, romântica e passivamente, por sua milagrosa aparição.

De acordo com Vássina e Labaki (2015), os conceitos misteriosos de talento, dom e inspiração são o motor da pesquisa de Stanislávski, e o seu grande desafio era descobrir como sustentar o talento durante todas as apresentações de uma temporada. Os autores dizem que, mais tarde, ao acompanhar as novidades no campo da psicologia, Stanislávski passa a se referir ao termo inconsciente em substituição às ideias de talento e intuição, e afirmam: “o cerne de seu trabalho é exatamente encontrar os mecanismos conscientes pelos quais acessar, estimular e proteger os processos inconscientes de criação” (VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 130). Portanto, o que chamamos de atuação cênica viva está intimamente relacionado, em Stanislávski, à manifestação do inconsciente criativo do ator. Nas palavras do mestre russo:

O ator cuidadosamente transfere suas melhores qualidades para a cena. A forma e o cenário variam de acordo com a peça, mas as emoções humanas do ator, que se manifestam paralelamente aos sentimentos do papel, têm que continuar vivas. Elas não podem ser falseadas ou substituídas por outra coisa qualquer, por algum truque complicado de ator (STANISLÁVSKI, 2008, p. 209).

Sustentar vivas, em cena, as emoções humanas, sem truques para falseá-las, é uma maestria que exige do ator uma psicotécnica específica. Para Stanislávski (2008), uma psicotécnica que oferecesse meios conscientes de despertar as indomáveis emoções inconscientes. Nesse sentido, ele forjou um conceito fundamental do sistema: as **circunstâncias propostas**. Ao longo deste capítulo, retomaremos esse conceito recorrentemente.

Sua elaboração deriva de um aforismo do poeta russo Alexander Púchkin (1799-1837), para quem o dever do dramaturgo é proporcionar ao leitor a “verdade das paixões, sentimentos que parecem verdadeiros em circunstâncias supostas” (PÚCHKIN citado por STANISLÁVSKI, 2008, p. 52). Para o mestre russo, o ator tem esse mesmo dever, mas em relação ao espectador. Então, pensou: se o dramaturgo criou sua obra a partir de circunstâncias supostas,

estas são, agora, propostas para o ator que, a partir desse contexto – as circunstâncias propostas –, criará sua arte.

A importância que Stanislávski dava às circunstâncias propostas era tão grande que elas figuram na base do seu sistema, identificadas como “aforismo de Púchkin” (conferir o componente nº 2 do esquema do sistema, no Anexo B, p. 339). Além de reagir às circunstâncias inicialmente supostas pelo dramaturgo, o ator também precisa complementá-las, constantemente, usando a sua própria imaginação – impulsionada pelo “se”. Na verdade, para além das imaginações do autor e do ator, o mestre russo também considera como circunstâncias propostas as contribuições do diretor e de todos os envolvidos com a criação de um espetáculo. Em suas palavras:

As circunstâncias propostas são a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, o entendimento da peça por nós, atores e diretor, nossos acréscimos, *mise-en-scènes*, a montagem, cenário e figurinos do artista, adereços, luz e som etc.: tudo o que é proposto para que os atores levem em conta na criação (STANISLÁVSKI citado por VÁSSINA e LABAKI 2015, p. 295).

Segundo Carnicke (2009), no sistema de Stanislávski, a criação da personagem pelo ator é consequência de suas reações orgânicas a circunstâncias específicas, isto é: o ator não transfere as suas próprias circunstâncias da vida pessoal para o palco, mas se coloca naquelas da personagem da peça, as circunstâncias propostas da obra. Então, a personagem nasce das reações autênticas do ator a essas circunstâncias, considerando que atuar, nessa perspectiva, é “como se”, ou seja: a imaginação do ator tem que ser criativa o suficiente para inseri-lo naquele contexto ficcional, acreditando em cada um de seus detalhes, para torná-lo real com suas reações autênticas. Mantendo o foco na imaginação, vejamos o que nos diz Nair D’Agostini, importante pesquisadora brasileira da obra do mestre russo:

Stanislávski quer para o ator uma imaginação produtiva que se estabeleça, através de um treino sistemático, como uma alavanca que impulsiona a criação, despertando o inconsciente e a intuição, levando-o à ação e, indiretamente, podendo despertar os sentimentos. Assim, a imaginação, junto com a atenção, torna-se psicotécnica sensorial (D’AGOSTINI, 2018, p. 86).

Percebemos que D’Agostini faz, implicitamente, referência à base do sistema de Stanislávski denominada “subconsciente através do consciente”, isto é: através da imaginação e da ação,

sentimentos podem se manifestar, despertados **indiretamente** (conferir o componente nº 3 do esquema do sistema, no Anexo B, p. 339). Em um trabalho consciente, a comunicação e a relação do ator com o parceiro, ou com os objetos de cena, também são fatores importantes para uma atuação viva em Stanislávski. De acordo com D’Agostini (2018), a comunicação e a relação têm forte conexão com a imaginação e as circunstâncias propostas, pois o ator pode ter que reagir a imagens, objetos ou sujeitos imaginários. D’Agostini (2018) diz que o mestre russo também falava de uma dimensão comunicativa e relacional de qualidade interior, invisível e espiritual: a irradiação, “que consiste na emissão e recepção de raios” (D’AGOSTINI, 2018, p. 100). A ideia de uma corrente de raios comunicativos entre os atores exigia do ator uma atenção holística em relação ao outro; não bastava vê-lo apenas com os olhos, era preciso vê-lo com o corpo inteiro e ser capaz de captar suas vibrações interiores que reverberavam por trás das suas palavras e ações.

Importantes artistas que foram discípulos diretos de Stanislávski também seguem a mesma linha de seu mestre, no que diz respeito ao ideal de uma atuação que irradie no palco a ‘vida do espírito humano’. Então, para nos aprofundarmos nas ideias e conceitos de Stanislávski, optamos por, a partir de agora, abordar as contribuições de alguns de seus mais importantes discípulos.

Mikhail Tchekhov e o ator que irradia e recebe

Mikhail Tchekhov (1891-1955),⁴⁰ sobrinho do grande poeta Anton Tchekhov, teve participação importante como ator no primeiro estúdio do *Teatro de Arte de Moscou*, inaugurado por Stanislávski em 1912. De acordo com Vássina e Labaki (2015), ele emigrou da Rússia após a Revolução de 1917 e, portanto, não teve a oportunidade de acompanhar a evolução do sistema de seu mestre até 1938, ano da morte de Stanislávski.

Em seu livro *Para o Ator*, Chekhov (2010) segue a lógica do elo inseparável entre as dimensões interior e exterior da atuação cênica, originariamente defendida por seu mestre. O autor enfatiza que uma atuação verdadeira é um constante intercâmbio entre os atos de **irradiar e receber**. Para ele, receber significa captar a presença dos parceiros de cena, ações,

⁴⁰ Atenção: nas paráfrases e citações, escrevemos Chekhov, sem o “T”, para ficar de acordo com a publicação consultada, em que o nome do autor consta grafado como Michael Chekhov.

palavras, aspectos do ambiente circundante, atmosferas, eventos, impressões. Nas suas palavras, “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, *itálicos do autor*). Ao utilizar o verbo *atrair*, em destaque, o autor evidencia que receber é um processo ativo, um ato volitivo do artista para, em nossas palavras, alimentar seu interior com o que há no seu exterior.

Fotografia 2 – Mikhail Tchekhov



Crédito: autor não encontrado.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Chekhov (último acesso em 23/07/2019).

A irradiação, por sua vez, significa dar, transmitir, e tem estreita conexão com o poder da imaginação, levando o ator a ultrapassar os limites físicos do próprio corpo, como no exercício de “continuar levantando após levantar” e de “enviar raios para diferentes direções do espaço” (CHEKHOV, 2010, p. 14). Nas palavras do autor,

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).

Além dos exemplos acima mencionados, para atingir a sinceridade e o convencimento da imaginação, M. Tchekhov propõe uma série de exercícios corporais específicos para o treinamento do ator. Para esse autor, em consonância com seu mestre, a vida da atuação

cênica depende da inspiração do ator. Nesse sentido, seu desafio foi oferecer ferramentas objetivas para ajudar o ator a despertar sua inspiração ativamente, sem tornar-se refém desta. Seus exercícios sempre buscam “[...] um sólido equilíbrio entre tangível e intangível, entre exalar e inalar [...]” (CHEKHOV, 2010, p. 196). Receber e irradiar, tanto o tangível como o intangível, são ideias com forte influência das experimentações com *yoga*⁴¹ realizadas no Primeiro Estúdio conduzido por Stanislávski e Sulerjítski. Nesse período, a vida do espírito humano na atuação cênica era buscada nas sutilezas invisíveis e espirituais da comunicação humana, na percepção e sustentação de uma corrente de raios que se dá entre um ator e outro, e entre ator e espectador, como uma poderosa camada sensorial e primordial da comunicação, a da conexão energética entre as pessoas.

A essa conexão comunicativa, Stanislávski chama de irradiação e inradiação. Diz o mestre russo: “é a comunicação invisível por meio da inradiação e da irradiação que, como uma corrente submarina, se move constantemente por baixo das palavras e dos silêncios, e cria uma ligação invisível entre os sujeitos que resulta em uma engrenagem interna” (STANISLÁVSKI citado por VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 313). De acordo com as acepções de Stanislávski e M. Tchekhov, expostas até aqui, podemos afirmar que um dos fatores fundamentais para que uma atuação cênica seja viva é a disponibilidade do ator para sustentar uma comunicação baseada no duplo movimento interior e exterior de **irradiar** (transmitir, dar, emanar) e **inradiar** (receber, absorver, atrair).

Ao exemplo de Stanislávski, M. Tchekhov propõe ao ator exercícios para desenvolver a sua “segunda natureza”, conceito que, segundo os princípios desses autores, pode ser compreendido por este raciocínio: considerando que a natureza do ser humano seja composta por um conjunto de hábitos, que se manifestam por reflexos inconscientes em seu dia a dia, o ser humano ator precisa criar um novo conjunto de hábitos que componham uma segunda natureza, esta mais apropriada que a primeira para propósitos artísticos por lhe possibilitar um espectro mais amplo de utilização do corpo, com variadas posturas, sonoridades, movimentações etc. e, também, proporcionar uma sensibilidade maior para acender a atenção e a imaginação criativa. Em outras palavras, a segunda natureza seria a natureza cênica, artística, do ator, e a primeira seria a cotidiana. Para Stanislávski, o estado criativo interior e o estado criativo exterior do ator culminam no estado criativo geral, sem o qual o ator não

⁴¹ Para o estudo das relações do *yoga* com o sistema de Stanislávski, sugerimos Tcherkásski (2019) e Joner (2014).

consegue transmitir, no palco, a vida do espírito humano. Nas palavras do mestre russo, esse estado criativo geral “[...] deve se tornar uma parte **natural e biológica** de nós – uma segunda natureza” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 618, grifos nossos).

O cultivo de uma segunda natureza também fez parte de outro aluno de Stanislávski: Richard Boleslávski, que, assim como Mikhail Tchekhov, participou do primeiro estúdio do TAM e emigrou após a Revolução de 1917.

Boleslávski e o *swing* que sustenta a vida do ritmo

No livro *A Arte do Ator: as primeiras seis lições*, Richard Boleslávski também segue a mesma linha de seu mestre no que diz respeito à busca por uma atuação cênica verdadeira, real e convincente. Para Boleslávski (2015), o ator não deve imitar a realidade para parecer crível em cena, mas sim criar artisticamente uma nova realidade, apropriando-se dos ensinamentos da natureza, por meio do cultivo diário da observação, para que suas ações e emoções não sejam forçadas.

Fotografia 3 – Richard Boleslávski



Crédito: autor não encontrado.

Fonte: <http://www.iluzjon.fn.org.pl/public/media/portet3052-731x1000.jpg> (último acesso em 23/07/2019).

Segundo esse autor, em nosso dia a dia, “pensamos que vemos tudo e não assimilamos nada. Mas no teatro, onde temos que **recriar a vida**, não podemos nos permitir isso. Somos obrigados a perceber o material com que trabalhamos” (BOLESLÁVSKI, 2015, p. 96, grifos nossos). Essa recriação da vida implica a busca do que chamamos de uma atuação cênica viva, considerando-a como uma prioridade para Stanislávski e seus discípulos. Podemos notar essa prioridade na própria definição de atuação segundo Boleslávski: “o que é atuar? [...] Atuar é *a vida da alma humana recebendo seu nascimento através da arte*. Em um teatro criativo, o objeto de concentração do ator é *a alma humana*” (BOLESLAVSKY, 2013, loc. 91, itálicos do autor).

Boleslávski se refere à alma humana em sentido semelhante ao que Stanislávski falava sobre a vida do espírito humano, alçando a natureza à posição de mestre do ator. A sua lógica é a de que o ator somente conseguirá atuar espontaneamente se cultivar uma aguçada observação da natureza, considerando toda a realidade visível e invisível que o circunda. Para Boleslávski (2015), assim como os exercícios de escala podem ajudar o músico a se preparar para executar um complexo *Noturno* de Chopin, exercitar os cinco sentidos é a chave para o ator atingir um nível de sensibilidade que o possibilite atuar espontaneamente. Consideramos importante ressaltar que, para esse autor, a noção de espontaneidade está intimamente conectada à sua noção de ritmo, ao afirmar que o ator conseguirá ser espontâneo apostando “em um desenvolvido senso de Ritmo. Não de andamento, certamente, que significa apenas lento, médio e rápido. Isso é limitado demais. O Ritmo, por sua vez, tem um *swing* infinito e eterno. **Todas as criações vivem pelo Ritmo** [...]” (BOLESLAVSKY, 2013, loc. 1261, grifos nossos).

Entre as muitas definições existentes do termo *swing*, destacamos a que mais se adéqua ao seu uso na citação acima: *swing* é “a alternância padronizada e recorrente de elementos contrastantes, tais como os sons acentuados e não acentuados na música” (THE FREE DICTIONARY, verbete “swing”).⁴² Nos anos 1550, o termo foi usado como verbo, significando “provocar oscilações”; nos anos 1680, *swing* também já foi empregado para se referir a um “assento suspenso em cordas” (semelhante a um balanço); nos anos 1889, nasceu outro significado para essa palavra: “mudança de opinião pública”.⁴³ Baseando-nos no histórico de uso dessa palavra, em relação com o contexto da afirmação de Boleslávski,

⁴² Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/swing> (último acesso em 28/07/2019).

⁴³ Conferir: https://www.etymonline.com/word/swing#etymonline_v_22493 (último acesso em 15/01/2019).

imaginamos que *swing* possa significar a capacidade que o ritmo dá ao ator para mudar de direções, criar contrastes e transformações em cena. Ou seja, na perspectiva de Boleslávski, **o ritmo está sempre se transformando**, o que lhe confere a capacidade de sustentar a atenção do espectador que, assim, poderá se surpreender com suas variações rítmicas vivas.

Também nos chama a atenção o fato de Boleslávski falar do ritmo como meio pelo qual todas as criações vivem, ideia reafirmada quando diz que “existir é ter Ritmo” (BOLESLAVSKY, 2013, loc. 1221). A partir dessa ideia, em que espontaneidade e ritmo estão intrincados, começamos a vislumbrar o conceito de ritmo vivo: primeiramente, o ritmo é vivo porque sustenta vivas as criações, sejam estas geradas pela natureza ou pela invenção artística. E, podemos nos perguntar, como essas criações se sustentam vivas? Possivelmente, através de seu “*swing* infinito e eterno” ou, de suas variações, para utilizar o termo que compõe o título deste trabalho. Complementando esse raciocínio sobre o ritmo vivo e o *swing*, citamos também Werlang: “tal qual um ritmo *swingado* tenta escapar dos códigos da métrica musical, o ator tem no ritmo um aliado para escapar da regularidade mecânica da técnica” (WERLANG, 2016, p. 179).

Contra a mecanização: ritmo e espírito de improvisação em Kusnet

Para desenvolver essa questão da sustentação do ritmo vivo, podemos citar Eugênio Kusnet (1898-1975), ator e diretor nascido no antigo Império Russo e radicado no Brasil. Ele foi um grande divulgador de ensinamentos de Stanislávski em nosso país. Em seu livro *Ator e Método*, afirma: “a natureza inteira é organizada na base do ritmo, a começar pelo movimento dos astros e terminando pelo movimento das amebas. Tudo no mundo obedece ao ritmo” (KUSNET, 1975, p. 87). Essa afirmação nos remete ao título do primeiro capítulo desta tese, pois o ritmo aparece como organizador da natureza, mas pretendemos ir além: **o ritmo vivo dá origem à vida cênica e, com seus contrastes e variações, sustenta-a viva.**

Kusnet (1975) também fala de espontaneidade e verdade na atuação, como aspectos intimamente ligados à habilidade de improvisação cênica e na observação da natureza. Para esse autor, a palavra “talento” poderia ser substituída pela expressão “dom da improvisação”, por meio do qual emergiria a espontaneidade. Além disso, diz que o ator precisa confiar na natureza e “[...] estabelecer condições em que a própria natureza possa criar através dele”

(KUSNET, 1975, p. 96). No terceiro capítulo deste trabalho, propomos princípios para estabelecer essas condições de que fala Kusnet.

Quanto à improvisação preconizada por Kusnet, não se trata de um gênero teatral, nem de uma improvisação livre e irrestrita; aproxima-se dos *études* de Stanislávski, pois são improvisações baseadas em circunstâncias propostas específicas. Ao destacar o papel desse tipo de improvisação, acreditamos que Kusnet esteja em busca de uma medida de flexibilidade do ator, de seu *swing*, de um ritmo vivo que seja capaz de preencher a cena com uma atuação verdadeira e espontânea. Nas palavras do autor:

Graças ao seu **poder de receber**, o ator consegue captar, em cada novo espetáculo, novos detalhes da ação cênica, aos quais por serem novos para ele, reage com a autêntica surpresa. Essa faculdade, quando bem desenvolvida, garante ao ator a possibilidade de sempre estar dentro do espírito de improvisação e poder lutar contra o maior flagelo do teatro: a mecanização progressiva dos espetáculos em cartaz e o uso costumeiro dos "clichês" pelos atores (KUSNET, 1975, p. 100, aspas do autor e grifos nossos).

Observamos que essa luta contra a mecanização, que sufoca a vida da atuação, perpassa a busca de muitos dos grandes encenadores, atores, pesquisadores e mestres do teatro, como Stanislávski. Dessa luta, surgem expressões interessantes que podem nos ajudar a elaborar estratégias para ajudar o ator a atuar com vida como, por exemplo, a expressão “poder de receber”, de Kusnet, que destacamos na citação acima. Ao final deste capítulo, após propormos analogias com o conceito de vida na ciência, veremos como a disponibilidade do ator para receber é fundamental para a sustentação da vida cênica. Por enquanto, sigamos com a apreciação de ideias e conceitos de Stanislávski e seus discípulos.

Toporkov: aprendendo a ver o mundo cênico com olhos humanos

Vassíli Toporkov (1889-1970), em suas memórias dos últimos anos de estudo com o seu mestre Stanislávski, oferece-nos valiosas inferências para o nosso estudo sobre a atuação cênica viva e as variações rítmicas vivas. Toporkov estudou com Stanislávski, de 1927 a 1938, e pôde aproveitar os frutíferos ensinamentos dos últimos três anos de vida de seu mestre. Ao recordar de suas sensações em relação a uma experiência ruim com a cena de um

monólogo que tinha que pronunciar, ele diz: “nenhuma entonação viva, nenhum lampejo de emoção viva. Tudo morto, vazio, falso” (TOPORKOV, 2016, p. 51). Esse autor foi instigado por seu mestre a buscar o caminho da autenticidade e da organicidade na atuação.

Fotografia 4 – Vassili Toporkov



Crédito: autor não encontrado.

Fonte: <https://mxat.ru/english/history/persons/toporkov/> (último acesso em 23/07/2019).

No *Estúdio de Ópera e Arte Dramática*, fundado por Stanislávski em 1935, encerrando-se no ano de seu falecimento, em 1938, Toporkov esteve presente à primeira reunião sobre os estudos da arte de atuar com as ações físicas, utilizando o texto *O Tartufo*, de Molière, e ouviu de seu mestre as seguintes palavras:

A arte do Teatro de Arte [TAM] é tal que requer renovação constante, o trabalho sobre si mesmo. Foi construída sobre a reprodução e a transmissão da **vida viva** e orgânica, e não suporta formas e tradições engessadas, por mais belas que sejam. **Nossa arte é viva, e como tudo o que vive, encontra-se em movimento e desenvolvimento.** Algo que ontem foi bom, hoje já não serve mais. Um mesmo espetáculo amanhã não será o mesmo de hoje. Essa arte requer uma técnica especial, que não é a técnica do estudo de procedimentos e recursos teatrais específicos. É a técnica de domínio das leis da natureza criativa do ser humano, a capacidade de agir sobre essa natureza, de conduzi-la, a capacidade de descobrir, a cada espetáculo, suas possibilidades criativas, sua intuição. Trata-se de uma técnica artística, ou, como a chamamos, psicotécnica (TOPORKOV, 2016, p. 175 - 176, grifos nossos).

Essas palavras de Stanislávski, recordadas por Toporkov, evidenciam a importância conferida pelo mestre à diferenciação de uma atuação viva para uma não viva, tanto é que, não à toa, Stanislávski se utiliza de um pleonasma: “vida viva”. Também percebemos nesse discurso, um dado importante para a nossa busca por uma definição do conceito de atuação cênica viva: a **transformação** é um elemento fundamental da atuação, pois tudo que é vivo está em constante transformação; trata-se de uma “lei da natureza criativa do ser humano”.

Toporkov (2016) fala também sobre a necessidade de limpar a sujeira acumulada pelo narcisismo do ator, que lhe impede de atuar de acordo com as “leis da natureza criativa do ser humano”. Stanislávski condenava a destruição da verdade pelo ator e a interrupção do processo vital orgânico que deveria orientá-lo em cena. Em sua visão, destruir a verdade é ignorar as sutilezas do comportamento humano, desconsiderar as fases que compõem a comunicação humana e ficar com a atenção voltada somente para si mesmo e para seu próprio desempenho, apenas obedecendo às marcações, independentemente de escutar seus companheiros de cena. Como antídoto da destruição da verdade, Toporkov lembra um ensinamento que seu mestre repetia constantemente: “tente não usar seus olhos de ator, mas seus olhos humanos” (STANISLÁVSKI citado por TOPORKOV, 2016, p.230).

Entendemos que os “olhos de ator”, criticados por Stanislávski e Toporkov, remetem a uma postura ansiosa do ator que faz esforço demais para criar, tão demasiado esforço que acaba literalmente contorcendo seu corpo e espremendo o som de sua voz, em busca da suposta expressão de algum sentimento arrebatador. Pensamos que os “olhos de ator” não sejam capazes de conduzir o ator à verdade nem na criação do realismo cênico nem no jogo da teatralidade, conduzindo somente ao teatralismo.

Fugindo do teatralismo

De acordo com Sarrazac (2012), Stanislávski não era avesso à teatralidade (notada, por exemplo, nos espetáculos de Meyerhold), mas sim a outro tipo de atitude que poderia ser chamada de teatralismo, isto é: “[...] um estado histriônico e narcísico, a manifestação redundante do teatro dentro do teatro. [...] um teatro empanturrado de si mesmo” (SARRAZAC, 2012, p. 181). Ao que Sarrazac veio chamar de teatralismo, Stanislávski e

Toporkov se referiam por atuação mecânica, falsa, cheia de truques, cheia de um “[...] sentimentalismo barato” (TOPORKOV, 2016, p. 49), uma atuação muito longe de alguma faísca de vida cênica. Em contraposição ao teatralismo, Toporkov comenta:

Fazer um papel é transmitir, em cena, a vida do espírito humano, dizia Stanislávski. Mas seria possível criar a vida do espírito humano sem criar um fluxo de vida realmente autêntico em cena? Claro que apenas a organicidade do que acontece em cena não basta para criar uma obra de arte cênica. No entanto, ao formar o tecido orgânico e ao selecionar o necessário e despir-se do desnecessário, supérfluo, o ator ou o diretor dão credibilidade e direção conceitual ao fluxo da vida cênica (TOPORKOV, 2016, p. 247).

Nesse sentido, o ator foge do teatralismo na medida em que se livra de tudo que é desnecessário para a criação de um fluxo de vida em cena. Nessa criação, sua intuição desperta o sentir-a-si-mesmo, possibilitando-lhe a arte da experiência do vivo.

O ritmo como processo na arte da experiência do vivo de Stanislávski

Toporkov (2016) afirma que Stanislávski almejava um ator que agisse de acordo com a arte da experiência do vivo em vez de representar (imitar). A expressão “experiência do vivo” é uma nova tradução⁴⁴ para o termo russo *pereživánie*, frequentemente traduzido como “vivências”. Esse conceito está no cerne do sistema descoberto por Stanislávski. Segundo Anatoli Vassíliev, a **arte da experiência do vivo** (*iskússtvo pereživánia*) “é a união da ação e do sentir-a-si-mesmo” (VASSÍLIEV, 2016, p. 296). O termo “sentir-a-si-mesmo” (*samotchúvstvie*) costuma ser traduzido como “estado”, tendendo a uma compreensão equivocada que achata seu movimento e lhe confere passividade.⁴⁵

“Sentir-a-si-mesmo”, na perspectiva de Stanislávski, implica um “[...] processo do germinar do sentimento” (VASSÍLIEV, 2016, p. 289), e não o sentimento em si. Não se trata de um resultado estático, mas de uma experiência impossível de ser fixada. Entendemos que o sentir-a-si-mesmo se faz de tantas nuances e transformações interiores, a cada breve instante, a cada mínimo lapso de tempo, que o ator, se tenta capturá-las e fixá-las, só pode terminar ensimesmado, perdido em um olhar interior. Para Vassíliev (2016), o “sentir-a-si-mesmo” de

⁴⁴ Tradução proposta por Marina Tenório e Diego Moschkovich, no livro de Knebel (2016).

⁴⁵ Conferir nota dos tradutores em KNEBEL, 2016, p. 23.

Stanislávski é um processo móvel que se vale do fazer – da ação –; e o sentimento é apenas um resultado dessa experiência.

Nesse aspecto, identificamos um pensamento valioso em nosso estudo sobre atuação cênica viva e variações rítmicas vivas. Stanislávski (2008) explicita que as ações interiores do ator também têm ritmo; portanto, inferimos, os sentimentos têm ritmo. No entanto, levando em conta que a arte da experiência do vivo não é inerte e fixável, o ator conseguirá realizar apenas ritmos cadavéricos se tentar forçar esses sentimentos ignorando a lógica viva da ação e do sentir-a-si-mesmo. O ritmo sentimentalista mata as suas próprias variações – no dizer popular, ele é chapado, ou deixa a cena chapada, monótona – e inunda a atuação com respirações ofegantes, tremulações na voz, tensões e relaxamentos musculares excessivos, entonações enfadonhas. Se o sentir-a-si-mesmo é um processo, tem que se processar com algum ritmo – um ritmo do processo do vivo em vida, e não de um resultado empalhado.

Voltando, então, ao conceito de “arte da experiência do vivo”, transcrevemos uma esclarecedora nota de Vassíliev na tradução brasileira do livro de sua mestra Knebel:

Dentro do sistema teatral de Stanislávski, *pereživánie* nos remete ao **processo da experiência vivenciada no momento presente**. O teatro como “a arte da experiência do vivo” [*iskússtvo pereživánia*] é precisamente a nova definição do teatro tal como imaginado por Stanislávski e pela escola russa. A sensação ou a vida que é experimentada aqui e agora são contrapostas ao teatro de representação, ou de imitação; trata-se de um teatro onde **é necessário viver, e não parecer vivo**. Nas línguas latinas, *pereživánie* é frequentemente traduzido de forma errada, como “reviver [uma experiência passada]” (VASSÍLIEV, 2016, p. 26, aspas do autor e grifos nossos).

Em função dessa elucidação, concluímos que a expressão “arte da experiência do vivo” chama a nossa atenção por enfatizar o **caráter processual, transformacional e presencial da vida**, o que não ocorre com a mesma força no termo “vivências” – este, inclusive, dá a sensação de remeter a algo que ficou para trás, no passado. Além disso, como a palavra arte inicia a expressão, sustenta-se que a ação e o sentir-a-si-mesmo de Stanislávski não são cópias da realidade cotidiana, mas sim criações artísticas vivas, ou seja, banhadas pela lógica da natureza humana.

Retomando Toporkov (2016), com base nos seus conhecimentos sobre a arte da experiência do vivo, ele fala sobre a sinceridade do ator. Conta que Stanislávski sempre falava de um

corpo vivo, autêntico, orgânico, livre de clichês, que obstruíam a vida do espírito humano e afastavam o ator da sinceridade. Para Toporkov, “a qualidade vital mais convincente de nossa arte é a sinceridade” (TOPORKOV, 2016, p. 179). Para ele, não adianta o ator tentar forçar risos e lágrimas, nenhuma fascinação brotará da plateia diante desse ator; é preciso sinceridade, palavra que aparece como substituta para talento. Sobre esse aspecto, pensamos que “ter talento” implica algo dado, totalmente passivo, um dom inato. Quanto à sinceridade, acreditamos que seja uma qualidade nascida da disciplina, do atento trabalho com elementos que favoreçam a vida cênica (como as circunstâncias propostas e a imaginação). A sinceridade de que fala Toporkov tem a ver com a sensação de verdade constantemente exigida por Stanislávski de seus atores. Para alcançar uma atuação viva, na perspectiva de Stanislávski, o ator precisa mergulhar na ação, longe de sentimentalismos, e “[...] acreditar sinceramente na lógica de outro [do papel] como se fosse a sua própria” (TOPORKOV, 2016, p. 181).

Knebel: cultivando uma fala cênica autêntica

Outra discípula importante de Stanislávski que referenciamos neste trabalho é Maria Knebel (1898-1985). Ela também teve Mikhail Tchekhov como seu mestre e, assim como Toporkov, vivenciou os três últimos anos de vida de Stanislávski e foi capaz de registrar suas novas descobertas. Atriz do *Teatro de Arte de Moscou*, Knebel ministrou aulas no *Estúdio de Ópera e Arte Dramática*. Para Vássina e Labaki (2015), Knebel foi uma das principais divulgadoras do sistema de Stanislávski em seu estágio mais maduro, o do desenvolvimento do método das ações físicas.

Percebemos que Knebel se refere a uma atuação cênica viva utilizando termos como ‘ação orgânica’, ‘verdade cênica’, ‘dizer o texto com verdade’, ‘palavra viva’ em oposição a ‘clichê’, ‘palavra morta’. Menciona a ‘palavra verdadeira’, ‘impregnada de um sentimento sincero’, o ‘falar de uma forma verdadeira e natural’, contra a ‘afetação falsa’, a ‘declamação artificial’. Também chega a afirmar que, ao falar, em cena, as palavras do ator têm que ser “cheias de vida” (KNEBEL, 2016, p. 28-30, 116-119).

Fotografia 5 – Maria Knebel



Crédito: autor não encontrado.

Fonte: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000034/st016.shtml> (último acesso em 23/07/2019).

Em relação ao ritmo, Knebel (2016) destaca a sua importância no trabalho com a fala cênica, e assinala que é importante o domínio técnico, mas não suficiente, de atributos como fluidez, articulação e precisão. O mais importante, para Knebel, seguindo os ensinamentos de seu mestre Stanislávski, é que o andamento e o ritmo da fala, para serem verdadeiros e orgânicos, devem ser totalmente conectados ao trabalho com outros importantes elementos do sistema, quais sejam: as tarefas; a imaginação; a visualização; e, principalmente, as circunstâncias propostas.

Nesse sentido, o ator pode, por exemplo, entremear o ritmo de sua fala com “pausas de mestre” (KNEBEL, 2016, p. 205-210). A pausa de mestre é uma potente pausa psicológica justificada nas circunstâncias propostas. Ao estudarmos os exemplos de pausas de mestre dados por Knebel, notamos que estas são capazes de expressar preciosas sutilezas e/ou tempestuosos turbilhões da vida interior da personagem, favorecendo a transmissão do que Stanislávski chamava de vida do espírito humano do papel.

A ênfase das pesquisas de Knebel recai no trabalho do ator com a palavra, lutando contra a fala mecanizada, pelo cultivo da ação verbal autêntica. Essa autora valoriza a integração de pensamento e ação, instigando o ator a criar subtextos – sempre acreditando nas circunstâncias propostas da obra – para o seu texto pronunciado soar orgânico em cena. De modo quase idêntico a Toporkov, Knebel também afirma que “a ideia fundamental de

Stanislávski, no decorrer de toda a sua vida, era a de que uma vida autêntica em cena só é possível se ela estiver de acordo com as leis da própria vida” (KNEBEL, 2016, p. 89).

Segundo o diretor russo Adolf Shapiro, discípulo de Knebel, o principal ensinamento obtido de sua mestra foi que “[...] o teatro consiste no interesse pela vida e nos encontros entre as pessoas” (SHAPIRO, 2016, p. 320). Conectando essa premissa de Knebel, citada por Shapiro, àquilo que Stanislávski chamava de “vida do espírito humano”, podemos intuir uma característica importante do espírito humano: o humano é um ser que se encontra com outros humanos; a vida busca pela vida, o humano busca pelo humano, e com ele se conecta, para se relacionar, comunicar, trocar, transformar.

Knebel (2016) também contribui para o estudo sobre o que chama de diretor pedagogo, sempre com muita deferência ao trabalho de Stanislávski, M. Tchekhov e Nemirôvitch-Dântchenko, cofundador do TAM. Ela ressalta, por exemplo, que o trabalho de Nemirôvitch-Dântchenko sempre se pautou pela observação cuidadosa de toda faísca de vida que despontasse na cena, tentando ajudar o ator a se aproximar cada vez mais do autêntico e verdadeiro, afastando-o de artificios da vaidade e conduzindo-o ao sentir-a-si-mesmo. Sobre essa questão do diretor pedagogo que busca os caminhos mais propícios para o nascimento de uma atuação viva, em vez de uma atuação meramente marcada, Knebel escreveu sobre a análise pela ação (ou análise ativa), o novo método de ensaio que Stanislávski desenvolveu ao final de sua vida, baseado em *études* que possibilitassem ao ator o aprofundamento na obra em improvisações, com circunstâncias propostas cada vez mais específicas.

Stanislávski condenava atuações generalistas e sempre conduzia seus atores, por meio da atenção e da imaginação criadora, a ver muito especificamente os detalhes da obra que lhes impulsionariam à ação – uma ação do humano vivo. Vassíliev fala sobre a importância do humano que, na cena, “[...] é a única medida do vivo. A única medida! Tudo o que existe em cena constitui-se a partir desse objeto vivo – o ser humano” (VASSÍLIEV, 2016, p. 281). Para esse autor, a manifestação de vida – humana – na cena independe da estética do espetáculo ser x ou y, pois o ator “[...] pode assumir qualquer forma, digamos, não humana, qualquer uma... Mas a forma não humana deve ser preenchida com a naturalidade humana” (VASSÍLIEV, 2016, p. 281). Mais uma vez, reiteramos: na perspectiva de Stanislávski, “naturalidade” não implica paralelo com o cotidiano, mas com a natureza da vida do espírito humano. Vassíliev (2016) alerta para o fato de que a “arte da experiência do vivo” não é o resultado da atuação,

mas a fonte que põe o ator em movimento. A arte da experiência do vivo, portanto, não se limita a estéticas realistas ou naturalistas. Esse fato nos leva, então, a abordar outros importantes discípulos de Stanislávski, que ampliaram e transcenderam as possibilidades estéticas que seu mestre pôde experimentar enquanto viveu.

O ATOR PRECISO E SURPREENDENTE EM MEYERHOLD

Fotografia 6 – Vsevolod Meyerhold



Crédito: autor não encontrado.

Fonte: <https://kulturologia.ru/blogs/240517/34663/> (último acesso em 23/07/2019).

Vsevolod Meyerhold (1874-1940), nome que figura entre os mais importantes no rol dos encenadores do século XX, também foi discípulo de Stanislávski e trabalhou no *Teatro de Arte de Moscou* desde sua inauguração, em 1898, até 1902, quando saiu do TAM e fundou sua própria companhia teatral. Em 1905, junto com Stanislávski, fundou o Estúdio experimental da Rua Povarskáia, que “[...] uniu diretores e atores em busca de referências dramáticas afinadas ao novíssimo drama simbolista” (WELANG, 2016, p. 105). A partir de 1907, Meyerhold funda os seus próprios estúdios para pesquisar a atuação e a encenação, segundo princípios de convenção e estilização. Trabalha novamente com Stanislávski, em 1936, no último estúdio conduzido por seu mestre.

Enquanto Stanislávski se esforçava para encontrar meios de cultivar no ator a capacidade de atuar de acordo com a ‘arte da experiência do vivo’ – em uma perspectiva psicofísica, sempre considerando as dimensões interior e exterior do papel –, Meyerhold queria se afastar dos resultados predominantemente realistas das encenações de Stanislávski e, então, buscava uma atuação estilizada, convencionada no alto rigor da plasticidade do movimento. Sabemos que as circunstâncias propostas são um dos principais conceitos de Stanislávski e que, em sua experiência teatral, estas se originavam do texto do autor dramático (por exemplo, Anton Tchekhov), sendo então complementadas pelas contribuições dos atores, do diretor, do cenógrafo etc. Já na obra de Meyerhold, o texto dramático não tem uma função tão primordial: ele “[...] não hesita em adaptá-lo, ao mesmo tempo para submetê-lo às suas pesquisas formais e para iluminar o seu significado histórico ou político” (ROUBINE, 1998, p. 61).

Stanislávski e Meyerhold, ambos queriam levar o ator para longe do sentimentalismo e zelavam pelo desenvolvimento de sua segunda natureza; porém, em contraponto ao seu mestre, Meyerhold se afastava radicalmente das ações cotidianas do ser humano ator; sua busca apontava para uma segunda natureza grotesca, transbordando teatralidade, fundada na convenção. Segundo Werlang (2016), o teatro regido pela convenção aponta para um ‘teatro teatral’ e recusa a encenação ilusionista. Essa autora mostra que Meyerhold considera que “[...] o convencionamento está na base da arte operística, na qual o ator bebe da partitura e traduz as sutilezas do desenho orquestral na língua do desenho plástico” (WERLANG, 2016, p. 111).

Acreditamos que o tipo de vida cênica perseguida por Meyerhold repouse nos conceitos de grotesco e teatralidade. Vamos, portanto, pincelar algumas das características destes.

O ritmo vivo na perspectiva do grotesco e da teatralidade

Segundo Pavis (2005), para além da comicidade, podemos sentir o grotesco quando nos deparamos com o exagero e a estilização extrema, com a desfiguração da natureza e, principalmente, com a deformação de formas conhecidas, ou aceitas como norma. Já a teatralidade pode ser definida, de acordo com Jolly e Plana (2012), no contexto do advento da encenação moderna, como a ênfase na potencialidade dos signos teatrais, na autonomia da

encenação em relação à literatura, na exaltação da exterioridade, da forma e do literal no lugar da interioridade, do conteúdo e do simbólico. Ao estudarmos as ideias de Meyerhold, devemos ter atenção para não associar o trato com o grotesco e a teatralidade ao mau hábito de encenadores e atores que recorrem a clichês e se perdem em mero exibicionismo.

Em Meyerhold, é no grotesco e na teatralidade que a vida se manifesta na arte teatral, no jogo de contrastes e mudanças bruscas e imprevistas, que tenciona atingir as dimensões da sensorialidade e da cinestesia (com “c” mesmo) do espectador. Para isso, a precisão no trabalho com o ritmo tem fundamental importância. O ator de Meyerhold desenvolve um ritmo próximo ao da dança. Essa dança, de acordo com Barba (2012), é o desenho preciso e contrastante dos movimentos cênicos, uma dança inspirada em uma síntese transcultural que Meyerhold extraía do Kabuki, Nô, Ópera de Pequim, das convenções do drama indiano e, principalmente, da *Commedia dell’Arte*. A pesquisadora Maria Thais (2009) afirma que Meyerhold carregava forte influência do teatro oriental, no que diz respeito ao uso de batidas percussivas para demarcar as evoluções cênicas e imprimir rigor à regulação do tempo pelos atores – às vezes, Meyerhold chegava a utilizar um cronômetro em substituição à percussão. Dessa forma, ainda segundo Thais (2009), a composição dos movimentos do ator era elaborada com frases rítmicas (conferir *O temperamento do ritmo*, p. 75), que desenhavam pequenas unidades rítmicas contrastivas no tempo e no espaço da encenação.

Além de encenador e ator, Meyerhold era músico e, assim como seu mestre Stanislávski, era um dedicado estudioso da arte da ópera. A prática polifônica de Meyerhold, entrelaçando teatro, música e dança, sob o prisma do grotesco e da teatralidade, rendeu valorosas contribuições para o campo estético e também pedagógico das artes cênicas. Para além de suas renovações estilísticas, podemos dizer que Meyerhold contribuiu para a busca de uma atuação viva, tanto que o seu conceito mais famoso tem o nome de **biomecânica**, que significa “o estudo da mecânica aplicada ao corpo humano” (PAVIS, 2005, p. 33). O prefixo “bio” deriva do grego antigo *βίος* e significa “vida”.⁴⁶ Já a palavra “mecânica”, nesse contexto, pode ser compreendida na seguinte acepção: “ramo da física que estuda o comportamento de sistemas (como os de equilíbrio ou movimento dos corpos) submetidos à ação de uma ou mais forças” (HOUAISS, 2001, verbete “mecânica”). De acordo com Pavis

⁴⁶ Conferir: <https://pt.wiktionary.org/wiki/bio-> (último acesso em 13/02/2019).

(2005), a biomecânica de Meyerhold consistia na técnica que conduzia o ator a partir do exterior na abordagem do papel. Segundo o criador do termo:

Se observarmos um trabalhador especializado em ação, notamos: 1) ausência de movimentos supérfluos e improdutivos; 2) ritmo; 3) um correto posicionamento do centro de gravidade do corpo; 4) estabilidade. Movimentos baseados nesses princípios se distinguem por sua qualidade de dança. Um trabalhador especializado em ação sem dúvida nos lembrará um dançarino. [...] Cada artesão – um ferreiro, um fundidor, um ator – deve ter familiaridade com as leis do equilíbrio. Um ator que ignora as leis do equilíbrio é menos que um aprendiz. [...] A deficiência fundamental do ator moderno é sua absoluta ignorância das leis da biomecânica (MEYERHOLD citado por BARBA, 2012, p. 146).

Notamos que Meyerhold faz suas inferências sobre a biomecânica a partir da observação da vida, mais exatamente dos movimentos do ser humano em uma situação rotineira da vida: o trabalho. Para criar seus exercícios de biomecânica, Meyerhold observou a natureza desses movimentos, captando seus vetores de direção, seu equilíbrio, o deslocamento do centro de gravidade do corpo e suas transições posturais. Com a prática rigorosa desses exercícios decodificados, com ações como atirar uma pedra e dar um tiro com arco e flecha – sem o uso de objetos concretos –, o ator desenvolveria domínio de sua expressividade e, podemos dizer, seria capaz de imprimir variações rítmicas adequadas à estética cênica de Meyerhold. As variações rítmicas do ator de Meyerhold são vivas na medida em que conseguem surpreender o espectador com jogo grotesco de seus **contrastos**.

Contraste: a alma do ritmo

Ao escrever sobre o grotesco em Meyerhold, Werlang (2016) salienta que a musicalidade das ações do ator se faz de contrastes acentuados e abruptos, do choque dissonante entre ambivalências como o trágico e o cômico, o revelar e o esconder, o belo e o feio, o real e o não real, o particular e o social, a tensão e o relaxamento, a rapidez e a lentidão, o ritmo da fala e o do corpo. A capacidade de impactar o espectador com o alto grau de precisão na realização desses contrastes cênicos se desenvolvia pela prática da biomecânica, que proporcionava um forte domínio da plasticidade dos movimentos, adequados à intensa teatralidade e musicalidade perseguida por esse encenador. A teatralidade musical e a musicalidade teatral do ator de Meyerhold apontam para o que Maletta (2016) chama de

atuação polifônica, fenômeno que ocorre quando múltiplos discursos (por exemplo, o do teatro e o da música) se manifestam simultaneamente e em contraponto, sem que haja a fusão dos contrastes. Segundo esse autor:

O grotesco exige um ator que, tendo incorporado os fundamentos das técnicas do *clown*, do canto e da dança, da acrobacia e do atletismo, da mágica, entre outras, é capaz de reger uma partitura cênica composta por múltiplos discursos, e transitar com facilidade da atuação trágica para a cômica, e vice-versa (MALETTA, 2016, p. 137 e 138).

Para facilitar essa incorporação de fundamentos técnicos e favorecer a precisão rítmica de cada gesto, Meyerhold treinava seus atores com exercícios acompanhados por música ao vivo, executada ao piano. A música dava estrutura às encenações de Meyerhold. Mesmo quando não podia ser ouvida, a música estava profundamente enraizada nos sentidos dos atores, dando precisão aos contrastes rítmicos de seus movimentos, e podia ser sentida pelo espectador no ritmo do espetáculo como um todo. Inclusive, a seguinte citação ficou famosa no meio acadêmico teatral: “sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e representado sem música. Sem ela, e com ela: pois o espetáculo e seus ritmos serão organizados de acordo com suas leis e cada intérprete a carregará em si” (MEYERHOLD citado por PICON-VALLIN, 1989, *online*).

Werlang afirma que “Meyerhold apresenta um tipo de teatro musical no qual o teatro dramático e a música – audível e não audível – têm um papel essencial para valorizar, estruturar e aprofundar o espetáculo, as cenas, o texto, o movimento e o gestual” (WERLANG, 2016, p. 122). Nesse sentido, a visão musical de Meyerhold ia muito além da dimensão concreta do som. Ele se apropriava, por exemplo, de formas musicais canônicas – de organização de sons e silêncios executados na arte musical –, transpondo-as para o plano da encenação – de organização de movimento, forma, espaço, luz, palavra, cenário e objetos realizados no espetáculo teatral. Picon-Vallin (1989, *online*) afirma que a encenação de Meyerhold “[...] segue as leis da forma-sonata, uma parte lenta intercalada entre duas partes rápidas”.

Além da apropriação do conceito de forma musical, outro aspecto importante da composição rítmica da encenação de Meyerhold, em toda sua potência de variações vivas, é a **pausa**. Entendemos a pausa como um elemento fundamental para qualquer estética teatral, pois com

a pausa de um elemento da encenação (por exemplo, a fala) – no sentido de interrupção ou de suspensão –, é possível realçar outro elemento (por exemplo, a luz). Então, o relevo que se dá a um ou outro elemento, dentro do tempo e do espaço da encenação, forma uma camada geral – macro – das variações rítmicas da encenação. **No plano da atuação, o ator imprimirá variações rítmicas vivas, na medida em que perceberá e reagirá às variações rítmicas dos outros planos da encenação** (uma mudança brusca de luz, por exemplo, deve provocar variações nos ritmos do ator em cena, se este estiver atento). Talvez por isso a pausa seja um elemento rítmico expressivo tão caro aos grandes encenadores e músicos, além de dançarinos, poetas, escritores, pintores, escultores... Com Meyerhold não é diferente e, segundo Picon-Vallin, esse artista ensina seus atores a:

"escutar o silêncio" para, "depois de ter compreendido a significação da pausa, não deixar de **viver na ação cênica**". E esta pausa, de "passiva", pode igualmente tornar-se ativa, centro, culminação da ação, ser sentida como o grito do silêncio (na encenação de *Culpado ou Inocente* de Strindberg em Terioki em 1912), ou como uma abertura escancarada sobre um vazio monstruoso (as pausas do ator Garin em *O Mandato* de N. Erdman). (PICON-VALLIN, 1989, *online*, aspas e itálicos da autora, grifos nossos).

A pausa está intimamente conectada a uma atuação cênica viva e, em Meyerhold, contribui no delineamento dos seus acentuados contrastes rítmicos. Outro fator importante da composição rítmica desse artista cênico foi sua maneira de lidar com a métrica.

O ritmo vivo lutando contra a métrica fria

Meyerhold queria que o ator tomasse consciência da métrica, mas sem a ela ficar acorrentado; era preciso transcendê-la para conquistar a liberdade rítmica. Nesse sentido, acreditamos que esse encenador tendia à polirritmia e ao ritmo amétrico (conferir p. 41). Werlang afirma que, para ele, “o ritmo [...] se opunha à frieza matemática da métrica e caracterizava o que o ator possuía de mais importante, o fogo da criação próximo ao modelo improvisacional da *commedia dell’arte*.” (WERLANG, 2016, p. 128 e 129). Ainda segundo essa autora:

O ritmo tem a ver com a criação do ator propriamente dita, a sua capacidade de improvisar dentro de uma estrutura. Não raro, para tanto, os elementos dinâmicos (alterações na intensidade) são solicitados para criar o ritmo dentro da métrica (momentos, fragmentos) do espetáculo, favorecendo, por exemplo, a criação do caráter dos personagens. Improvisação e autolimitação

é a fórmula buscada. Uma não vive sem a outra. Restringindo-se apenas a seguir a métrica, o ator não será capaz de improvisar ao máximo. Explorando somente o ritmo, deixará de se relacionar com o conjunto e não haverá coerência entre o todo e as partes da obra. O ator tem de ser capaz de criar dentro das restrições impostas pelo conjunto e sempre nos tempos estabelecidos pela encenação, mas isso não significa que o ator não tenha liberdade de criação (WERLANG, 2016, p. 131).

Em 1921, em curso ministrado no GVVYRM (Oficinas Estatais Superiores de Encenação), Meyerhold diz aos estudantes: “costumo explicar o ritmo como qualquer coisa que luta contra, que se opõe à monotonia do metro” (MEYERHOLD citado por PICON-VALLIN, 1989, *online*). Chama a nossa atenção o fato de ele dizer que o ritmo “luta contra” o metro. Isso significa, por exemplo, que a prática da biomecânica, para preservar o que carrega de vida (‘bio’), não pode ser fixada na monotonia do metro. De acordo com Werlang (2016), os exercícios de biomecânica são baseados na métrica ternária do pé dátilo grego, decompondo o movimento em três fases sequenciais: longa, curta, curta. Dentro dos limites dessa métrica ternária estabelecida, o ator exercitará a sua liberdade rítmica ao imprimir nuances de força, postura e direção em seu movimento.⁴⁷

Em Meyerhold, portanto, o rigor com a precisão no andamento do espetáculo e das ações dos atores era essencial para compreender a métrica e poder transcendê-la. Dessa forma, a atuação podia ter alto grau de estilização e virtuosidade e, ainda assim, ser viva, com ritmos vivos capazes de surpreender o espectador e mantê-lo em relação intensa com a obra. Com o incentivo à liberdade de criação, dentro de uma estrutura temporal precisa, Meyerhold possibilitava ao ator improvisar para alimentar sua vida rítmica em cena, evitando atuar maquinalmente. Nesse aspecto, o pensamento de Meyerhold é similar ao de Kusnet que, como vimos, apostava no espírito da improvisação contra a mecanização da atuação.

Apesar dos esforços de Meyerhold para evitar atuações puramente mecânicas – e não biomecânicas –, alguns críticos de sua época atacavam sua obra, como nos contam pesquisadores como Roubine (1998) e Orani (1984), sob a taxaço de tecnicismo e formalismo exacerbados. Stanislávski, por sua vez, recebia críticas de excessivo psicologismo e realismo ilusionista. Diante disso, perguntamo-nos: será que poderia haver um diretor-pedagogo capaz de entrelaçar a exaltação da teatralidade de Meyerhold com a profundidade

⁴⁷ Para mais informações sobre as características da métrica e do ritmo na prática de Meyerhold, sugerimos WERLANG, 2016, p. 129.

da ação psicofísica de Stanislávski, em favor do ritmo vivo da atuação cênica? Certamente houve, e seu nome é Vakhtângov.

VAKHTÂNGOV E A TEATRALIDADE ORGÂNICA: UM ELO ENTRE MEYERHOLD E STANISLÁVSKI

A busca pela teatralidade, com forte influência da *Commedia dell'Arte*, também caracteriza a trajetória artística deste outro notável discípulo de Stanislávski: o ator e diretor Evguéni Vakhtângov (1883-1922). Ele também participou, junto a Richard Boleslávski e Mikhail Tchekhov, do primeiro estúdio do TAM, inaugurado em 1912 e coordenado por Stanislávski. Segundo Orani, suas encenações revelavam “o verdadeiro realismo do comportamento humano representado em todo o esplendor da teatralidade” (ORANI, 1984, p. 470). De acordo com esse autor, Vakhtângov foi um entusiasta da teatralidade e do grotesco, tal qual Meyerhold, e, ao mesmo tempo, um defensor da organicidade e da sinceridade das ações, tal qual Stanislávski: “ele conseguiu reestabelecer o brilho intenso e a imaginação fantástica no palco sem ter comprometido a essência da verdade e da realidade humanas” (ORANI, 1984, p. 463). Então, podemos pensar que Vakhtângov, em sua busca por uma teatralidade orgânica do ator, tenha sido um elo entre as diferentes ênfases dadas por Meyerhold e Stanislávski.

Fotografia 7 – Evguéni Vakhtângov



Crédito: autor não encontrado.

Fonte: <http://www.vakhtangov.ru/en/theatre/history-1> (último acesso em 23/07/2019).

Orani (1984) afirma que Vakhtângov, em vez de renunciar ao passado em nome da inovação, incorporou ao seu trabalho a essência dos ensinamentos de seu mestre Stanislávski, sendo capaz de preencher a lacuna entre “[...] o realismo psicológico e o movimento estruturalmente expressivo da biomecânica” e, por causa disso, continua o autor, “tanto Stanislávski como Meyerhold viam nele seu verdadeiro seguidor. Stanislávski costumava dizer que Vakhtângov ‘sabe como ensinar o sistema melhor que eu’” (ORANI, 1984, p. 464, aspas do autor). Seu espírito de artista investigador rendeu a Vakhtângov, em 1920, o seu próprio estúdio no TAM. Infelizmente, esse estúdio não durou muito, pois ele adoeceu e faleceu em 1922, quando estava no seu auge criativo, com apenas 39 anos de idade.

A pesquisa de Orani (1984) aponta que Vakhtângov, não satisfeito com o suposto esvaziamento da teatralidade que via nas obras de seu mestre, nem com a suposta falta de verdade cênica que observava no teatro de Meyerhold, conseguiu articular a teatralidade das formas expressivas da fala e do movimento cênico com a pesquisa de motivações interiores do sistema de Stanislávski.

De acordo com a *Britannica Academic*, Vakhtângov desenvolvia em suas encenações a estética do realismo fantástico, compondo a cena com o “[...] uso de máscaras, música, dança, figurinos e cenários arrojados e abstratos, em busca de um teatro capaz de oferecer sonhos, fantasia e sátira em vez de um espelho de si mesmo”.⁴⁸ Segundo o próprio autor:

Naturalismo e Realismo não têm lugar no teatro. Devem ser substituídos pelo Realismo Fantástico. Os recursos teatrais corretos, quando descobertos, aprimoram o trabalho do autor com a **verdadeira realidade no palco**. Esses recursos podem ser aprendidos; a forma, entretanto, tem que ser criada. A forma tem que ser forjada através da fantasia. Por isso que falo de Realismo Fantástico. Ele existe e deve ser encontrado em toda forma de arte (VAKHTÂNGOV citado por ORANI, 1984, p. 476, grifos nossos).

Nessa definição, percebemos que o realismo fantástico de Vakhtângov é mais que um resultado estético, é a sua visão artística, sua atitude ética diante da criação da obra teatral. Além disso, notamos que esse encenador confere valor à verdade cênica, à organicidade do ator e, conseqüentemente, à atuação cênica viva. A partir de sua fala, somos sugeridos a

⁴⁸ O acesso à *Britannica Academic* está disponível por meio do Portal da CAPES, no seguinte *link*: <http://www.academic-eb-britannica.ez27.periodicos.capes.gov.br/levels/collegiate/article/Yevgeny-Bagratiyovich-Vakhtangov/74655> (último acesso em 15/02/2019).

visualizar a fantasia como uma janela através da qual nasce a forma e, nesse ponto, encontramos importante conexão com os ensinamentos de Stanislávski sobre a imaginação na arte da experiência do vivo.

Assim como em Meyerhold, o estudo da *Commedia dell'Arte* e do grotesco era fundamental para o trabalho de precisão do ator de Vakhtângov. A improvisação conferia vida à atuação estilizada e “o grotesco alcançado impressionava com seu realismo e precisão” (ORANI, 1984, p. 473). Segundo Gomes,

Vakhtângov atenta para o fato de que no trabalho dos cômicos *dell'arte* ao domínio artístico se vincula o absoluto controle de todos os meios de expressão do corpo, e que a improvisação, o jogo dos atores e o contato com o público são aspectos imprescindíveis para o teatro (GOMES, 2017, p. 173).

Entendemos que domínio dos meios de expressão do corpo dá ao ator, em Vakhtângov, a possibilidade de imprimir variações rítmicas complexas, com grande destaque para a fala cênica. Uma de suas direções, o espetáculo *O Dibuk*, de Sch. An-Ski, texto do teatro judeu, foi encenado em 1922 e apresentado para o público soviético, na língua hebraica. Observemos a experiência do artista Evreinov, que assistiu ao espetáculo e ficou impressionado com esse trabalho: “para mim, a demonstração máxima da genialidade de Vakhtângov está no fato de que, apesar de não compreender Hebraico, fiquei entusiasmado o tempo todo, e meu entusiasmo subia e caía junto ao ritmo do enredo” (EVREINOV citado por ORANI, 1984, p. 475).

Em *O Dibuk*, as variações rítmicas se desenhavam principalmente pela voz, sendo que “o modo de falar e a entonação das palavras foram musicalmente anotadas a fim de transmitir seu significado” (ORANI, 1984, p. 474). Pensamos que a lógica de Vakhtângov possa ter sido esta, mesmo que intuitivamente: se o público não pode compreender a língua falada, é imperativo que o ator possa estabelecer uma comunicação potente por meio de uma precisa composição rítmica de sons, movimentos e pausas. E para que o espectador conseguisse acompanhar o desenrolar da trama, esses sons, movimentos e pausas precisariam evoluir com variações rítmicas vivas, profundamente conectadas com as circunstâncias propostas; não bastaria a exibição de uma coleção de virtuosismos rítmicos desconectados da imaginação do ator e do contexto da obra.

O trabalho desse encenador com o ritmo vivo podia ser notado na atuação, mas também em outros elementos da encenação. Por exemplo, ao abordar o espetáculo *Turandot*, texto de 1762, de Carlo Gozzi, dirigido por Vakhtângov, em 1922, Orani (1984) afirma que cada objeto cênico ganhava vida quando manipulados pelos atores, com ritmos variados, conectados à música. Esses ritmos variados se baseavam em contrastes acentuados – uma forte semelhança com Meyerhold – e esses contrastes compunham uma atuação viva. Nesse aspecto, ainda sobre *Turandot*, destacamos o seguinte comentário de Orani:

O real e o fantástico, o trágico e o cômico, o poético e o vernacular, o engraçado e o comovente – tudo isso era misturado como partes inextricáveis do todo. **Elas [as partes, os contrastes] constituíam as forças polares necessárias na concepção da própria vida** (ORANI, 1984, p. 479, grifos nossos).

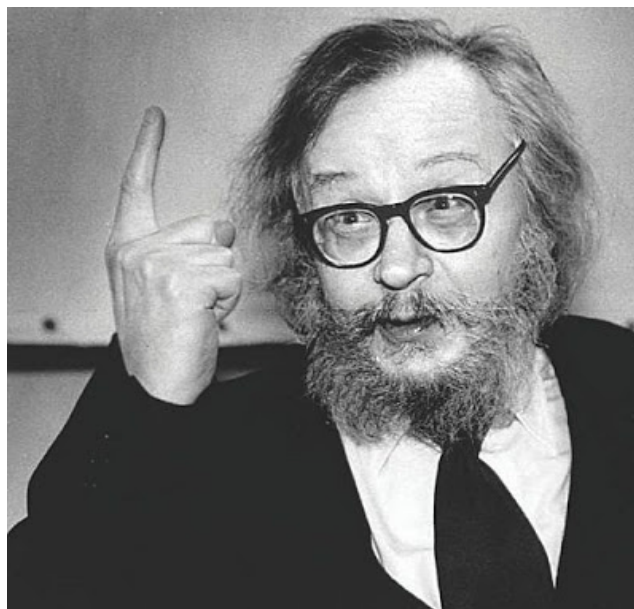
As variações rítmicas vivas são compostas de contrastes vivos e também de pausas vivas. No espetáculo *O Milagre de Santo Antônio*, texto de Maeterlinck, estreado em 1921, “Vakhtângov fez ‘largo’ uso de pausas, de suspensões, de paradas” (SILVA, 2008, p. 84, aspas do autor). Ao exemplo de seu mestre Stanislávski, para quem o andamento-ritmo existia tanto exterior como interiormente, Vakhtângov explorou o jogo rítmico, inclusive, na aparente imobilidade do ator em cena. De acordo com Silva (2008), Vakhtângov chamava essa qualidade cênica de **viver nas pausas**. Consideramos importante pensar em como a expressão “viver nas pausas” explicita o fato de que estar em pausa não tem relação com desconexão ou interrupção das variações rítmicas vivas; pelo contrário, fazer pausas e viver nessas pausas é continuar atuando com vida – com um ritmo vivo –, pois este é um importante elemento rítmico.

CONTATO E REAÇÃO NA ORGANICIDADE DO ATOR EM GROTOWSKI

Continuando a nossa busca por fundamentos de uma atuação cênica viva e de suas variações rítmicas vivas, convocamos agora o mestre polonês Jerzy Grotowski (1933-1999). Ao longo desta seção, faremos conexões entre os pensamentos de Grotowski e de Stanislávski,

mostrando que as grandes contribuições do mestre polonês provavelmente não seriam possíveis sem o pioneirismo fundador do mestre russo.⁴⁹

Fotografia 8 – Jerzy Grotowski



Crédito: autor não encontrado.

Fonte: <https://www.theactorswork.com/2012/12/jerzy-grotowski.html> (último acesso em 23/07/2019).

Roubine (1998) aponta o que considera como eixos teóricos que dão base à prática desse artista: “1º) o absoluto predomínio do ator sobre todos os outros elementos do espetáculo; 2º) a intransigente rejeição de qualquer intervenção mecânica capaz de escapar do controle do ator” (ROUBINE, 1998, p. 163). Esses eixos refletem a busca de Grotowski (1992; 2007) por um “teatro pobre”, isto é: um teatro que priorizaria, na visão desse encenador, a sua essência, que se situaria na relação entre ator e espectador. No teatro pobre, Grotowski (1992) renuncia aos efeitos de iluminação mecânica, desafiando o ator a jogar com os contrastes de luz e sombra, buscando a “luz espiritual” de sua presença cênica. Ele também abandona o uso da

⁴⁹ Grotowski passou por diversas fases em sua vida artística. Segundo o próprio: “na minha vida, passei por diferentes fases de trabalho. [...] Teatro dos espetáculos (arte como apresentação); [...] o parateatro, ou seja, o teatro participativo (quer dizer, com a participação ativa das pessoas de fora); [...] o Teatro das Fontes, que tinha a ver com a fonte de diferentes técnicas tradicionais, com “o que precede as diferenças”. [...] O trabalho atual – que considero para mim como final, como o ponto de chegada – é a arte como veículo” (GROTOWSKI, 2012a, p. 134-136, *itálicos e aspas do autor*). Neste trabalho, focalizamos a fase identificada por arte como apresentação. Mais precisamente, concentramo-nos no período de 1959 a 1969, do seu *Teatro Laboratório*. Para aprofundamento, sugerimos o artigo da pesquisadora Motta Lima (2005), intitulado *Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski*.

música gravada, atribuindo ao ator toda função de sonoplastia, valendo-se de suas riquíssimas possibilidades vocais e, quando necessário, de execução ao vivo de instrumentos convencionais (como um violino) ou não convencionais (objetos cênicos, como pregos e martelos). Nas palavras do mestre polonês:

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, **viva** (GROTOWSKI, 1992, p. 16 e 17, grifo nosso).

A busca por um “teatro pobre” é, para Grotowski (1992), a recusa de um “teatro rico”, que pressupõe a cena como uma conjunção de elementos de outras áreas, como a literatura, a arquitetura e a música. Grotowski se colocou o desafio de investigar a essência do fenômeno teatral, buscando encontrar o que essa arte poderia oferecer de singular. Nesse sentido, renuncia à “riqueza” de aparatos cênicos, entendendo que o teatro rico “[...] esgota-se numa vã procura do espetacular, numa vã e tola imitação da realidade que o cinema está muito mais bem aparelhado para reproduzir” (ROUBINE, 1998, p. 191). O abandono de recursos teatrais, no ideal de um teatro pobre, não priva o ator, no entanto, de se desvendar como um ser complexo, fruto de contradições e interações entre múltiplos discursos. Sobre essa questão, que tange a natureza polifônica do teatro, Maletta diz:

Quanto mais Grotowski recusa a utilização concreta dos diversos recursos cênicos exteriores ao ator, mais necessária se torna a atuação polifônica do ator, levando-o a extrair de seu próprio corpo todos os elementos plásticos e musicais necessários – o que só é possível se ele tiver incorporado os conceitos fundamentais dessas linguagens, e, a partir disso, apropriar-se de tais elementos (MALETTA, 2016, p. 159).

Nessa perspectiva, o trabalho do ator tem papel primordial e essencial no teatro pobre almejado por Grotowski, pois é de seu encontro com o espectador que nascerá e se sustentará todo o espetáculo. A responsabilidade do ator de Grotowski é tal que, sem poder recorrer a truques e clichês teatralistas (conferir *Fugindo do teatralismo*, p. 107), além de não se esconder mais atrás de personagens – fugindo do mimetismo –, deve se entregar total e sinceramente a um desvendamento diante do espectador. De acordo com Roubine (1998), o ‘ato de desvendamento’, do ator de Grotowski, implica um arrancar de máscaras, uma renúncia às atitudes cotidianas cravadas no seu corpo, uma disposição para um encontro capaz

de transformar tanto o espectador quanto a si próprio. Para esse pesquisador, no teatro de Grotowski, “o espectador deve perceber, como parte integrante daquilo que está sendo desvendado diante dele, a verdade fisiológica do ator, a materialidade do seu olhar, do seu hálito, da sua transpiração” (ROUBINE, 1998, p. 193).

A presença do ator na perspectiva da organicidade e do contato

A “verdade fisiológica do ator”, buscada por Grotowski, assemelhava-se à verdade cênica de Stanislávski: o mestre russo falava de um estado geral criativo, formado pelas dimensões interior e exterior do ator, e pela integração dos seus motores da vida psíquica – inteligência, vontade e sentimento; o polonês dizia que a verdade fisiológica implica a fusão da objetividade – envolvendo o *logos* e o *bios* – com a subjetividade do ator – sua intuição, sua espontaneidade. Em suas palavras: “na hora em que a objetividade e a subjetividade se fundem, o ator se torna vivo” (GROTOWSKI, 2012b, p. 281).

Esse “tornar-se vivo” do ator é, muitas vezes, referido por Grotowski pelo termo organicidade. Tatiana Motta Lima (2005), estudiosa da obra de Grotowski, aponta alguns sinônimos utilizados por ele para designar os termos ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’: partitura e forma, para o primeiro; e ‘vida’ e ‘organicidade’, para o segundo. Essa autora argumenta que a manifestação simultânea de estrutura e espontaneidade é fundamental para o fenômeno da vida cênica do ator de Grotowski. A partir de nossas leituras de Motta Lima (2005), entendemos que Grotowski, ao falar de organicidade – a partir de 1965 – aproxima-se da ação psicofísica pesquisada e cultivada por Stanislávski. Para essa autora, o artista polonês passa a investigar a noção de forma, na atuação cênica, como um fenômeno que se faz de binômios, como exterioridade e interioridade, estrutura e espontaneidade. Mais adiante, voltaremos a essa questão.

Consoante a Stanislávski, que falava da ‘vida do espírito humano’, Grotowski se expressa sobre a vida cênica em uma perspectiva biológica e espiritual:

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. [...] O teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos

contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual (GROTOWSKI, 1992, p. 48 – 50, grifos nossos).

Desse encontro, de que fala Grotowski, nasce a presença do ator capaz de reagir organicamente. Para gerar e sustentar essa presença viva, na perspectiva do mestre polonês, o ator precisa **estar sempre em contato**. De acordo com Motta Lima (2005), esse ‘estar em contato’ pode ser entendido, inicialmente, como ‘estar em relação com’, ‘reagir a’, ‘responder a’. Segundo a autora:

‘Estar em contato’ significava, concomitantemente, perceber o outro e reagir intimamente de acordo com essa percepção; significava também que era no presente, agindo e reagindo no aqui e agora das relações, que se poderia trabalhar com aquilo que dizia respeito ao âmbito da memória, das associações ou das aspirações e desejos (MOTTA LIMA, 2005, p. 56, aspas da autora).

Nessa citação, Motta Lima enfatiza que o conceito de contato, de Grotowski, possui um caráter presencial e concreto, no nível da percepção do outro. Não se trata de um contato tão consigo mesmo, para dentro de si, ensimesmado, desconectado da relação com o outro; o ator estar em contato consigo mesmo, nos mostra Motta Lima (2005), é algo possível e desejável para Grotowski, mas não sem antes entrar em relação com o outro. Nas palavras da autora, “[...] o ator não fica mergulhado em ‘vivências íntimas’, mas as percebe como reações dirigidas ao outro, deslocadas espacialmente na direção do outro” (MOTTA LIMA, 2005, p. 56, aspas da autora). Nesse sentido, conforme atesta a referida autora, além das relações entre os atores em cena, o conceito de contato também inclui a relação com o espaço. Entendemos o contato como um conceito fundamental para a compreensão de uma atuação cênica viva, pois o mestre polonês diz que “não há impulsos ou reações sem contato” (GROTOWSKI citado por MOTTA LIMA, 2005, p. 57).

Não existe reação sem relação

A partir dessa fala de Grotowski, citada no parágrafo anterior, e do estudo apresentado até aqui, neste capítulo, percebemo-nos encorajados a afirmar: não existe reação sem relação. Curiosamente, em nossa língua, a palavra reação está contida no termo relação. Para visualizarmos isso, basta tirarmos a letra “l”, que é o elo de união do sufixo ‘re’ com a palavra

‘ação’. Etimologicamente, além do sentido de conexão e vínculo, um dos significados da palavra ‘relação’ é “ação de dar em retorno” (HOUAISS, 2001, verbete “relação”). Quanto ao termo ‘reação’, um de seus significados mais antigos – e que consideramos proveitoso na busca de uma atuação cênica viva – é de “uma ação em resposta ou resistência a outra ação ou a uma força”.⁵⁰ A reação, portanto, depende de um elo; e esse elo – que é mais um sinônimo da palavra relação – pode ser desta forma visualmente representado:

relação

No que diz respeito ao reagir do ator, o pesquisador Cristiano Peixoto nos oferece uma interessante analogia com a atitude de uma criança ao mundo em sua volta:

A criança também se associaria a essa capacidade de reação orgânica não bloqueada e de contato, de troca com o mundo. De fato, quando se observa uma criança pequena, percebe-se logo em seu olhar uma atitude de descoberta, de curiosidade, de investigação com o mundo. Tudo é novo, tudo está por ser descoberto. Esse comportamento não domesticado, não filtrado pelos processos mentais de representação seria também uma direção para a compreensão da organicidade (PEIXOTO, 2011, p. 71).

Ao entrarmos na questão da reação orgânica, precisamos, de novo, retomar o diálogo com Stanislávski.

As ações físicas de Stanislávski e as contribuições de Grotowski

No célebre texto *Resposta a Stanislávski*,⁵¹ Grotowski (2001) revela profundo respeito pelo mestre russo, principalmente no que tange à busca de toda sua vida pela verdade cênica. O

⁵⁰ Conferir: https://www.etymonline.com/word/reaction#etymonline_v_7315 (último acesso: 30/03/2019).

⁵¹ Utilizamos a versão traduzida pelo pesquisador Ricardo Gomes. O tradutor informa, em nota de rodapé, que esse texto foi organizado por Leszek Kolankiewicz, baseado no estenograma do encontro de Grotowski com diretores e atores na Brooklyn Academy, em Nova York, em 1969.

mestre polonês considera louvável que, nessa busca, Stanislávski nunca tenha hesitado em reformular seus métodos de trabalho, sempre os readequando às novas descobertas e desafios que surgiam de suas experiências com o sistema. Outro ponto notável em Stanislávski, na opinião de Grotowski,

é o seu esforço para pensar baseado no que é prático e concreto. *Como tocar o que não é tangível?* Ele desejou encontrar os caminhos concretos para o que é secreto, misterioso. Não os meios – contra eles lutava, chamava-os de “clichês” – mas os caminhos (GROTOWSKI, 2001, p. 9, itálicos do autor).

Grotowski (2001) demonstra grande apreço pelo trabalho com as ações físicas – desenvolvido, principalmente, nos últimos três anos de vida de Stanislávski – e chama a atenção para o que considera a principal revelação desse período: “**os sentimentos não dependem da nossa vontade.** [...] Na vida, podemos notar que os sentimentos são independentes da nossa vontade” (GROTOWSKI, 2001, p. 9, grifos nossos).

Mas o que seriam “ações físicas”? Na perspectiva do sistema de Stanislávski, podemos entender uma ação física como uma tarefa concreta que o ator realiza corporalmente (por exemplo: procurar o broche) – com ou sem som vocal –, e perceptivelmente no espaço, ainda que o ator esteja em suposta imobilidade (por exemplo: esperar uma pessoa). Além disso, essa tarefa tem que ser fundamentada nas circunstâncias propostas (**por que** procurar o broche?) e precisa ter um propósito (**para que** procurar o broche?). Além de ser uma tarefa com propósitos fundamentados nas circunstâncias propostas, uma ação física também tem a função de provocar transformações, no que diz respeito às sensações e atitudes humanas, em suas dimensões interior e exterior. Essas transformações podem ocorrer tanto no outro – parceiro de cena, espectador – como em si mesmo – quem realiza a ação física. Nessa perspectiva, podemos afirmar que uma ação física não é um simples fazer/executar algo fisicamente livre e irrestritamente.⁵²

Carvalho (2019) identifica duas instâncias nas propriedades de uma ação física, de acordo com os princípios de Stanislávski. Para esse autor, há os elementos estruturantes e os elementos de ajuste. Os elementos estruturantes são três: 1) as circunstâncias propostas – nas

⁵² Para escrever essa síntese sobre o conceito de ação física, baseamo-nos em todos os textos de Stanislávski, Toporkov, Knebel, Grotowski, Richards, Benedetti e Burnier que estão listados nas referências desta tese. Para detalhes da perspectiva de Stanislávski sobre o conceito de ação física – e sobre a fala cênica como uma ação física –, sugerimos consultar o primeiro capítulo da minha dissertação de mestrado: ALBRICKER, 2014.

quais o fazer do ator, em cena, tem que se inserir; 2) a tarefa, ou reação – verbo pelo qual se manifesta o fazer do ator; e 3) o objetivo específico – para o qual se dirige a tarefa. Quanto aos elementos de ajuste, Carvalho (2019) lista os seguintes: andamento, tónus corporal, intensidade vocal, direcionalidades espaciais, duração temporal (em movimento ou em pausa) e deslocamentos espaciais. Nesse sentido, os elementos de ajuste se aproximam do que chamamos, neste trabalho, de variações rítmicas. A articulação desses elementos de ajuste – que poderíamos chamar de rítmicos, associando-os ao ‘como’ de Boleslávski – está diretamente conectada à noção de transformação, pois seria impossível conceber elementos estruturantes – o quê – sem qualidades capazes de tocar os sentidos do espectador e do próprio ator.

Nesse momento, consideramos importante salientar um aspecto fundamental de nossa busca pela compreensão de uma atuação cênica viva, com variações rítmicas vivas: é da reação verdadeira do ator – sempre decorrente de uma relação –, e não de idealizações e sentimentalismos, que resultam os elementos de ajustes das ações físicas, suas qualidades, seu como, seu ritmo.

Grotowski (2001) reforça a ideia de Stanislávski de que a ação física verdadeira não se estabelece pela tentativa de representar estados emocionais, mas sim pelo corpo que **reage** aos outros. Relacionando essa ideia a uma tarefa como, por exemplo, “procurar o broche”, a ação de procurar tem que ser, na verdade, uma reação: primeiro, o ator percebe a ausência do broche (este pode ter se escondido, sumido, fugido, sido roubado, etc., *dependendo da imaginação do ator e das circunstâncias propostas*) e, então, reage procurando-o. Nesse sentido, entendemos que a lógica ‘o broche sumiu, estou angustiado, triste, desesperado’ dificilmente conduziria o ator a uma ação física verdadeira, pois não passaria de uma tentativa de representar estados emocionais. Na lógica de Stanislávski e, também, de Grotowski, o sentir decorre do fazer – e esse fazer, no jogo do ator, é uma reação. Grotowski (2001) salienta que Stanislávski, em sua fase final, ocupava seus atores mais com o ‘fazer’ do que com o ‘querer’. O mestre polonês se conecta com a premissa da objetividade que desperta subjetividades, mote da base mais profunda do sistema que Stanislávski nos deu a conhecer: o subconsciente através do consciente.

De acordo com Richards (2012), importante discípulo de Grotowski, seu mestre observava que os atores tinham muita dificuldade em realizar ações físicas, acabando por confundi-las,

por exemplo, com atividades. Sobre essa questão, permitimo-nos transcrever esta importante elucidação do mestre polonês:

O que é preciso compreender imediatamente é o que as ações físicas *não são*. Por exemplo: não são atividades. Atividades no seguinte sentido: limpar o chão, lavar a louça, fumar o cachimbo. Essas não são ações físicas, são atividades. E quando as pessoas acham que estão trabalhando segundo o “método das ações físicas”, fazem essa confusão o tempo todo. Os diretores que trabalham sobre as ações físicas muitas vezes pedem aos seus atores para limpar bastante o chão e lavar bastante louça no palco. Mas uma atividade pode *se transformar* em uma ação física. Por exemplo, vocês me fazem uma pergunta que me deixa bastante sem graça (como normalmente acontece), então, vocês me fazem essa pergunta e eu tento ganhar tempo. Nessa situação, começo a preparar **firmente** meu cachimbo. Agora minha atividade se torna uma ação física, porque se torna a minha arma: “Sim, estou realmente muito ocupado, preciso preparar meu cachimbo, limpá-lo, acendê-lo, depois disso tudo eu vou responder a vocês...” (GROTOWSKI citado por RICHARDS, 2012, p. 85, itálicos e aspas do autor, grifo e mudança de fonte nossos).⁵³

Nesse exemplo, a atividade de preparar o cachimbo foi transformada em uma ação física, na medida em que foi conectada ao propósito de **ganhar tempo antes de responder a uma pergunta que lhe foi feita**. Podemos supor que o ritmo dessa ação física tenha adquirido novas qualidades e variações perceptíveis, pois Grotowski se utiliza do advérbio **firmente** para descrever o **como** a realiza. Talvez, se “preparar o cachimbo” fosse apenas uma simples atividade, desconectada de algum contexto instigante, essa qualidade rítmica não aparecesse. Nesse caso, considerando como vivo esse ritmo que se faz **firmente**, destacamos: tarefas que se realizam em função de propósitos específicos – ou objetivos – favorecem o desenrolar de variações rítmicas vivas. Acreditamos que o ritmo do ator não é um fenômeno que se configura ao acaso e, além disso, não depende somente do seu “querer”; o ritmo vivo parece surgir de sua conexão sensível com a vida cênica, de uma relação atenta e aberta para as transformações que percebe nos seus parceiros de cena, no espaço e nas circunstâncias propostas.

⁵³ De acordo com Richards (2012), esse exemplo do cachimbo, Grotowski teria extraído da observação da maestria com a qual o ator russo Vassíli Toporkov realizava essa ação física no espetáculo *Os Frutos da Civilização*, drama de Liev Tolstói. Toporkov, já citado neste capítulo, foi discípulo de Stanislávski.

Além da distinção entre ação física e atividade, Richards (2012) aponta mais duas diferenças reconhecidas por seu mestre, a saber: os gestos (como aqueles típicos de um padre, ou de um juiz) e os movimentos (como caminhar). Na perspectiva de Grotowski, gestos e movimentos também não são ações físicas, porém, se os associarmos a um objetivo, será possível transformá-los em ações físicas. Há ainda outra especificidade: não são ações físicas, para Richards (2012), os sintomas (por exemplo, ficar enrubescido, ou ofegante). Para esse autor, tentar representar esses sintomas pode acabar levando o ator a bombear, forçar estados emocionais em vez de reagir com algum propósito e intenção.

Intenção, impulso e organização: como nasce um ritmo vivo

No senso comum, costumamos ouvir e usar as palavras propósito e intenção como sinônimas. No entanto, no vocabulário de Grotowski, ‘intenção’ não quer dizer o mesmo que ‘propósito’, ou ‘objetivo’. De acordo com Richards (2012), a intenção tem a ver com o nível adequado de tensão que engendra determinada reação do ator. O artista polonês afirma: “não há intenção se não há uma mobilidade muscular apropriada. [...] A intenção também existe em um nível muscular do corpo, e está ligada a um objetivo que está fora de você” (GROTOWSKI citado por RICHARDS, 2012, p. 110). Diante dessa afirmação, compreendemos que a intenção se conecta ao objetivo, mas não é um objetivo; a intenção impulsiona o corpo do ator – desde dentro, em uma medida adequada de contração e relaxamento – em direção ao objetivo, que lhe é exterior.

Para Richards (2012), a noção de intenção está intimamente ligada ao conceito de impulso, uma pré-ação física que nasce do centro interior do corpo. Segundo seu mestre, “os impulsos vêm antes das ações físicas, sempre. Os impulsos: é como se a ação física, ainda praticamente invisível de fora, já tivesse nascido no corpo” (GROTOWSKI citado por RICHARDS, 2012, p. 108). O trabalho com os impulsos é reconhecido por Richards (2012) como a grande contribuição de Grotowski para o método das ações físicas, que fora proposto por Stanislávski. Nesse aspecto, o autor nota também uma diferença – de natureza estética – entre os dois mestres:

Stanislávski trabalhou sobre as ações físicas no contexto da vida comum das relações: das pessoas em “circunstâncias realistas” da vida cotidiana, e de certas convenções sociais. Grotowski, ao contrário, busca as ações físicas em

uma corrente essencial de vida, e não de uma situação social cotidiana. E nessa corrente de vida, os impulsos são importantes. (RICHARDS, 2012, p. 113, aspas do autor).

Chamou a atenção desse discípulo de Grotowski o fato de muitos atores que, ao trabalharem com os impulsos, tentavam “bombear” – empurrar forçadamente, de dentro para fora – algum estado psicológico ou emocional pretensamente genuíno. Por outro lado, Richards também constatou que havia atores que estavam demasiadamente relaxados em cena, tão incapazes de deixar fluir impulsos orgânicos, quanto aqueles que tentavam fazê-los surgir à força. Ao identificar esses problemas, o autor diz: “o processo de vida é uma *alternância* de contrações e descontrações. Então, o ponto não é somente contrair ou descontrair, mas encontrar esse rio, esse fluxo, no qual *o que é necessário está contraído e o que não é necessário está relaxado*” (RICHARDS, 2012, p. 113, itálicos do autor). Essa ideia de **alternância** de contrações e descontrações nos remete a contrastes, aspecto recorrente no pensamento de Stanislávski e de seus discípulos e, portanto, fundamental para o que chamamos, neste trabalho, de “variações rítmicas vivas”.

Nesse sentido, também em relação ao que chamamos de “atuação cênica viva”, Grotowski nos oferece um interessante raciocínio sobre a contraposição contrastante – o pleonasma é proposital – entre precisão e espontaneidade: “estes dois aspectos são os polos da natureza humana, por este motivo, quando se cruzam, completam-nos” (GROTOWSKI, 2001, p. 13 e 14). O autor argumenta que essa contradição é fundamental para a completude do ser humano que atua; sua consciência, associada à precisão, e seu “instinto”, associado à espontaneidade, se complementam.

Grotowski se utilizava de analogias e metáforas, com maestria, para tratar de questões complexas de forma palpável aos leigos e iniciantes. Podemos perceber isso nas palavras a seguir, ainda pensando sobre a dupla precisão e espontaneidade:

A precisão é o sexo, enquanto a espontaneidade é o coração. Se o sexo e o coração são qualidades separadas, então estamos desmembrados. Somente quando existem juntos, não enquanto união de duas coisas, mas como uma coisa única, estamos inteiros. Nos instantes de plenitude, o que em nós é animal não é unicamente animal, mas é toda a natureza. Não a natureza humana, mas toda a natureza **no** homem (GROTOWSKI, 2001, p. 14, grifo nosso).

Notamos aqui uma complementação de Grotowski em relação ao pensamento de Stanislávski sobre a observação da natureza humana. O mestre polonês nos faz pensar uma plenitude do ator, profundamente relacionada à sua natureza primordial, que vai além da espécie a que pertence. Entendemos que essa plenitude, de que fala Grotowski, como resultado da não separação entre precisão e espontaneidade, recupera o conceito de “arte da experiência do vivo”, de Stanislávski, ao enfatizar o caráter da natureza – do vivo originário –, que é anterior ao humano. Nesse sentido, ambos esses mestres contribuem para o que designamos como variações rítmicas vivas e atuação cênica viva, pois estamos interessados na manifestação de vida – naquilo que lhe é indispensável – nos ritmos que o ser humano pode liberar quando atua.

Ao trabalhar com a precisão, o ator deixa de ficar à mercê da inspiração; mesmo que ela não se manifeste, haverá alguma coisa que sustentará a sua atuação. Essa “alguma coisa”, tanto para Stanislávski quanto para Grotowski, foi chamada de ação física. Contudo, como o próprio Grotowski (2001) declara, enquanto Stanislávski buscava uma partitura linear de ações físicas, o mestre polonês almejava a organização de uma corrente de impulsos – impulsos originados pelo que chama de corpo-vida do ator. Curiosamente, para explicar o que entende por “corrente de impulsos” e por “organização”, Grotowski (2001) sugere a metáfora de um rio: o impulso – esse “movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, desconhecido mas tangível” e que precede a ação física (GROTOWSKI, 2001, p. 17) – *estaria no leito, o espaço ocupado pelas águas do rio*; e a *organização representaria as suas margens*. Sobre essa imagem, nos diz Peixoto:

O corpo-vida, quando liberado, opera como um fluxo contínuo de impulsos. Grotowski utiliza a metáfora de um rio para explicar a relação entre fluxo de impulsos orgânicos e a estrutura. Para o diretor, para que o leito do rio tenha força, é necessário que as margens sejam firmes, a fim de tornar esse rio mais caudaloso, mais potente (PEIXOTO, 2011, p. 76).

Nesse aspecto, identificamos uma forte correlação entre o que Grotowski chama de corrente de impulsos e de organização com o estudo de Piana (2001) sobre a origem grega da palavra ritmo (conferir p. 56): assim como o ritmo está originariamente mais associado ao escoamento – às delimitações das barragens do rio – do que à ideia isolada de escoamento de suas águas, a sensação de fluidez dos impulsos do corpo-vida, de que fala Grotowski, só será possível se esses impulsos forem precisamente organizados por barragens que escoem a sua

evolução. Sobre essa recorrente analogia, encontramos também a seguinte contribuição de Thomas Richards:

A força da água descendo da montanha, caindo, pela força da gravidade, em direção ao oceano é enorme. Se a água desce da montanha sem as bordas de um rio, ela vai dispersar-se um pouco aqui, um pouco lá. É preciso que existam margens – que devem também ter sua força, diferente da força da água, para canalizá-la. Assim, a força dessa mesma água, canalizada, torna-se ainda maior e aparece um rio. [...] Não é que a água queira escorrer como rio, não é que as margens garantam o rio, mas são necessários os dois para que o rio possa aparecer. [...] E por que eu digo luta? Por causa da natureza do ponto de encontro – quando eles se encontram, há uma luta: a água cai e ela vai escorrer em muitas direções, **mas a presença das margens resiste, se opõe; elas se mantêm firmes para que a água seja canalizada em uma direção precisa.** [...] Sem estrutura será sempre uma questão de sorte, e faltará a possibilidade de desenvolvimento (RICHARDS citado por MOTTA LIMA, 2005, p. 63, grifos nossos).

Em nossa concepção, acreditamos que Richards esteja, na verdade, falando de ritmo. O que ele chama de “estrutura” – as barragens do rio – faz parte da vida do rio e dita o desenvolvimento de suas variações rítmicas. O rio – a corrente de impulsos orgânicos – não poderia existir sem as barragens, haveria somente dispersão de águas – energia desperdiçada pelo ator. No sentido da organização precisa da corrente espontânea de impulsos vivos, o mestre polonês chega a transcender Stanislávski – no que diz respeito à sua ideia de teatro como arte da experiência do vivo – e afirma que não lhe interessa “nem o teatro da palavra, nem o teatro físico – nem o teatro, mas a existência viva no seu revelar-se” (GROTOWSKI, 2001, p. 18). Acreditamos que esse “revelar-se” da existência viva só pode ocorrer em função do ritmo.

Notadamente, em suas últimas fases, Grotowski foi deixando de lado a ideia de teatro tal como a concebia anteriormente – aquela que estabelece ator e espectador como únicas instâncias fundamentais – e passou a trabalhar com o que chamou de “arte como veículo”, cuja realização não dependia mais da presença do espectador, e não era feito para fins de sua apresentação. No entanto, não podemos ignorar que os companheiros de processo criativo acabam por exercer, em alguma medida, o papel de espectadores – ainda que estejam todos atuando juntos. Então, a busca pelo fenômeno da vida, no caso de Grotowski, transcendeu seu interesse pelo que chamamos aqui de “atuação cênica viva”. Esse artista não via a arte como

um fim, mas como um rito, um caminho para todas as potencialidades do processo vivo de revelação de sua existência.

Retomando o conceito de impulso, o mestre polonês reforça o seu interesse pela ‘natureza **no** homem’ e chama a atenção para o fato de que um impulso, ainda que nasça do interior do corpo, não deve ser entendido como algo desconectado do mundo ao redor. Nas palavras do autor:

O impulso não existe sem o parceiro. Não no sentido do parceiro na representação, mas no sentido de uma outra existência humana. Ou simplesmente de uma outra existência. Porque, para alguém, pode tratar-se de uma existência diversa da humana, Deus, o Fogo, a Árvore. Quando Hamlet fala de seu pai, diz um monólogo, mas é na presença de seu pai. O impulso existe sempre *na presença de* (GROTOWSKI, 2001, p. 17, itálicos do autor).

Com base nessa premissa de Grotowski, entendemos que a presença do ator, em uma atuação viva, depende de uma relação que o seu corpo-vida estabelece com “uma outra existência” e, para isso, é preciso que a atenção funcione no aqui e agora. E sobre a questão da atenção, precisamos compartilhar um importante alerta de Motta Lima: “a busca por “estar no aqui e agora”, tão importante para a criação de uma cena viva, não deve se confundir com uma produtividade exacerbada, com uma atividade ininterrupta, com uma reação instantânea” (MOTTA LIMA, 2018, p. 9, aspas da autora). Em sua reflexão, a autora nos chama a atenção para aqueles atores que não conseguem se libertar de seu “eu” controlador e tentam forçar a espontaneidade como em um estado de constante alerta e vigilância, sem se permitir uma verdadeira contemplação de “outras existências”, na presença das quais seus impulsos poderiam libertar-se. O problema de controle do “eu”, abordado por Motta Lima (2018), encontra fortes ressonâncias com as escolhas incômodas de Declan Donnellan, sobre as quais discutiremos mais adiante, ainda neste capítulo. Quando chegarmos ao terceiro capítulo, retomaremos a afirmação de Grotowski de que “o impulso não existe sem o parceiro”, princípio análogo à regra de Donnellan de que sempre existe um alvo.

Outra pesquisadora da obra de Grotowski, Lídia Olinto, referindo-se ao espetáculo *Akropolis* – dirigido pelo artista polonês e encenado de 1962 a 67 –, afirma que “a precisão cênica, cuja especificidade estaria na complexidade rítmica, teria sido alcançada em certo nível psicofísico” (OLINTO, 2011, p. 3). Essa autora argumenta, indo ao encontro de Motta Lima,

que o trabalho de Grotowski com o ritmo – que ela chama de “ritmo orgânico” – se dá no jogo dialético de precisão e espontaneidade. Nesse sentido, ela sugere que o alto grau de precisão na execução dos padrões rítmicos, detalhadamente estilizados, “seria capaz de conectar o ator a certas dimensões psíquicas” (OLINTO, 2011, p. 4), acionando a sua subjetividade e liberando a sua espontaneidade. A autora reforça:

Partindo do princípio que as instâncias físicas e “extrafísicas” não poderiam ser separadas de modo dicotômico, toda partitura ou tipo de precisão cênica estaria, de alguma maneira, ativando qualidades psíquicas nos artistas. Assim sendo, mesmo as criações de ordem mais formal acionam, em certa medida, um nível psíquico no desempenho cênico, conscientemente ou não (OLINTO, 2011, p. 3 e 4, aspas da autora).

Para que a ativação de qualidades psíquicas fosse possível, Grotowski experimentava exercícios que favorecessem o domínio da precisão rítmica atrelado ao trabalho da imaginação do ator. Para Grotowski (2007), os detalhes e as repetições dos exercícios deveriam ser executados pelos atores sempre em conexão com alguma imagem – seja esta real ou imaginária – para evitar, assim, o mecanicismo e o virtuosismo frio (exemplo: pede para um ator imaginar que está deitado em um rio morno, com a água escorrendo sobre seu corpo). Nessa perspectiva, questionamo-nos: será que o ritmo do ator pode nascer como reação ao ritmo das imagens que sua imaginação o faz ver? Voltaremos a essa questão no Capítulo 3.

Para finalizar esta seção, transcrevemos a seguir um elogio de Peter Brook ao mestre polonês:

Grotowski é único. Por quê? Porque ninguém mais no mundo, ao que eu saiba, ninguém desde Stanislávski, investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mental-físico-emocionais tão profunda e completamente quanto Grotowski (BROOK, 1992, p. 09).

E por falar em Peter Brook...

A FAÍSCA DE VIDA DO ATOR EM PETER BROOK

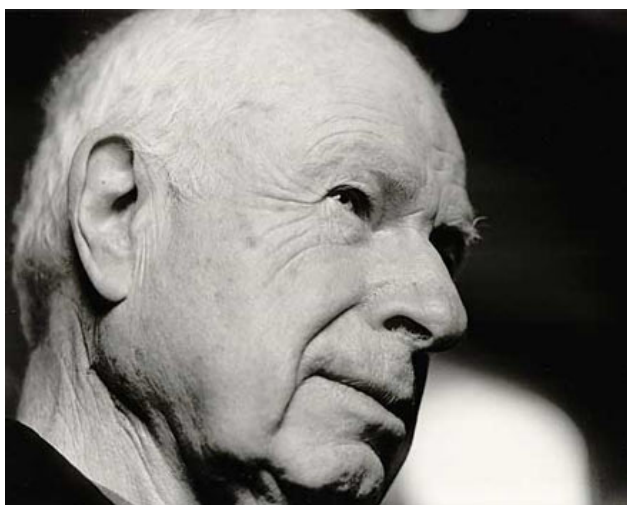
Vamos agora abordar algumas das contribuições que o renomado diretor inglês Peter Brook (1925-presente), atualmente com 94 anos de idade, oferece para a nossa pesquisa. Em sua

vasta e rica trajetória artística, esse artista faz uma busca incessante pela vida cênica, constantemente prestando atenção nas relações vivas do ser humano com seus semelhantes, com o espaço e com a palavra. Diz o autor:

[...] A diferença entre a vida e a morte, tão cristalina no homem, é algo obscura em outros campos. Um médico pode dizer de imediato, entre um indício de vida e um inútil saco de ossos, que a vida deixou de existir; mas estamos menos acostumados a observar como uma ideia, uma atitude, ou uma forma pode passar da vitalidade à ruína. É difícil definir, mas uma criança consegue detectar isso (BROOK, 2015, p. 20).

Evidentemente, a capacidade do médico de definir a vida e a morte tem a ver com a existência de fenômenos perfeitamente observáveis no ser humano, os seus sinais vitais – pulso cardíaco, temperatura corporal, respiração e pressão arterial. Mas e na arte da atuação cênica? Quais seriam os sinais vitais do ator? Seria possível identificá-los? Como? E como não deixá-los escapar de nossa arte? Brook (2015) buscava esses sinais de vida o tempo todo, sempre se afastando do que chamava de teatro moribundo, no qual atores e espectadores padecem. No que diz respeito à atuação cênica, para salvá-la do padecimento, Brook (2015; 2016) recorrentemente faz menção ao que chama de **faísca de vida**.

Fotografia 9 – Peter Brook



Crédito: autor não encontrado.

Fonte: <https://www.perdu.nl/nl/archief/jair-stranders/r/barbaren-201106/> (último acesso em 23/07/2019).

A faísca de vida está relacionada ao termo da filosofia hindu *sphota*, que, pra Brook, remete ao que ele entende por forma: “o virtual tornando-se manifesto, o espírito tomando corpo, o primeiro som, o *Big Bang*” (BROOK, 2016, p. 72). A própria sonoridade da palavra *spho***t***a* remete a um elemento originário, uma espécie de som primordial ou, na imagem de Brook (2015; 2016), uma faísca que acende o fogo da vida, uma centelha de criatividade que suscita a vida cênica.

Pra esse autor, é impossível haver vida sem forma – o amorfo é incapaz de atingir a condição de vivo. O desígnio artístico desse artista, o objetivo de todo seu fazer teatral, é, “[...] nem mais nem menos, um encontro com o tecido da vida” (BROOK, 2016, p. 76). Independentemente do estilo ou da estética de seus espetáculos – que podem ser múltiplas e variadas –, a forma sempre existe como faísca de vida, como meio de uma relação viva entre ator e espectador. O ator japonês Yoshi Oida (1933-presente), importante colaborador de Peter Brook, desde os anos 1970, afirma: “mesmo que o ator esteja trabalhando numa produção estilizada, seu objetivo é estar naturalmente no palco. Por natural quero dizer humano: algo real é gerado pelo ator e sentido pelo público” (OIDA, 2007, p. 84). Essa naturalidade, de que fala Oida, está relacionada à faísca de vida evocada por Brook. E, para nós, se retomarmos as ideias expostas no primeiro capítulo desta tese, o *sphota* poderá ser compreendido como o ritmo. Vejamos, então, uma explicação sobre essa palavra:

A teoria do *sphota* é uma das contribuições mais interessantes dos gramáticos indianos para o estudo da linguística e da filosofia da linguagem. Ela afirma que uma palavra ou uma frase não se reduz a uma sequência de sons ordenados, mas constitui uma unidade, um todo indivisível que carrega um sentido. Os sons audíveis das palavras e sentenças são apenas os meios através dos quais o *sphota* se revela. Etimologicamente, o termo sânscrito *sphota* significa “estouro”, “explosão”. Por conseguinte, *sphota* é a explosão de significado revelada pelos sons. [...] No século V, o filósofo Bhartrhari desenvolveu a ideia de que o *sphota* é o substrato real da linguagem, idêntico ao significado. [...] Ele se refere a uma palavra-essência transcendental, que constituiria o princípio do universo (CHAGAS, 2013, p. 482).

Se pensarmos no princípio do universo artístico, considerando a criação do ator, é impossível conceber uma faísca ou uma explosão sem ritmo. Antes do princípio há apenas o nada, um vazio que flui indefinidamente, até que algo intrépido começa a resistir a essa fluidez vazia – começa a provocar esco**r**amentos – e não se interrompe mais, independentemente do ator ter

ou não consciência disso. Esse algo intrépido é, para nós, o ritmo. O ritmo vivo rompe a apatia e desafia a inércia. Se *sphota* fosse um verbo, quem *sphota* é o ritmo.

Para atrair a vida cênica, Brook (2015) fala de um “espaço vazio”, ideia semelhante ao teatro pobre de Grotowski. Brook, porém, não descarta a utilização de outros elementos de encenação; em termos de aparatos cenográficos, ele procura usar somente o indispensável, o essencial para favorecer o jogo do ator – investindo, dessa forma, em uma fruição mais imaginativa do espectador. Segundo o autor, “a ausência de cenário é pré-requisito para o funcionamento da imaginação” (BROOK, 2016, p. 25).

O “espaço vazio” de Brook não se refere somente ao ambiente exterior. Há, também, um espaço entre a objetividade e a subjetividade, há o espaço interior do ator. Um espaço vazio, nessa perspectiva, implica certa limpeza interior: não é possível abrir caminho para a vida cênica quando o ator está cheio de julgamentos e desejos a impor no jogo de atuação. Esse espaço vazio tem a ver, portanto, com “[...] um silêncio certo dentro de si” (BROOK, 2016, p. 64), silêncio sem o qual não é possível estar verdadeiramente presente e fazer essa presença ser significativa para os outros – os companheiros de cena e os espectadores; silêncio sem o qual não é possível irromper o *sphota*.

Repetição, representação e assistência

No livro *O Espaço Vazio*, Brook (2015) sugere que o fenômeno teatral ocorra de acordo com esta lógica tríplice: repetição, representação e assistência. Repetição vem do francês *répétition*, que significa tanto repetição como ensaio. O repetir é imprescindível, para Brook (2015), do artista ao atleta, quando se pretende atingir alto grau de complexidade. No entanto, de acordo com esse autor, a repetição acaba degradando e negando a vida, pois a vida não admite imitação. O músico Hermeto Pascoal costuma dizer que, na natureza, não existe nada igual a nada; pode haver semelhança, mas não igualdade.

Para resolver o problema da tendência fatal da repetição, o mestre inglês então propõe a instância da representação que, em sua concepção, “[...] é a ocasião em que algo é re-**presentado**, em que algo do passado é mostrado de novo – algo que existia no passado, existe agora” (BROOK, 2015, p. 220, grifo nosso). A representação, portanto, abre espaço

para o frescor vivo do presente imediato, resgata a instabilidade natural do instante imprevisível. Para Brook (2015), a representação renova a vida que a repetição nega, até mesmo durante boa parte dos períodos de ensaios de um espetáculo.

Quanto à dimensão da assistência, esta serviria, de acordo com Brook (2015), para dar unidade à experiência teatral e diluir a repetição na representação, estabelecendo atenta conexão entre ator e espectador. O diretor inglês explica que assistência vem do verbo assistir: nos ensaios, o diretor assiste aos atores, tanto no sentido de observá-los como de ajudá-los; na re-presentação, é a plateia que assiste, igualmente em ambos os sentidos. Podemos pensar, também, continuando o raciocínio de Brook, que os atores também precisam se assistir – um observa ao outro atentamente, um ajuda o outro generosamente. O ator t a m b é m poderia assistir à sua imaginação. Talvez, poderia t a m b é m assistir ao espectador, no sentido de perceber nele as reações causadas pelo processo comunicativo da arte da atuação.

Maria Clara Ferrer, professora de Teatro da Universidade Federal de São João Del-Rei, na informalidade de uma conversa, chama-me a atenção para outra acepção possível, em nossa língua, da palavra assistir: a de servir de parteira. Interessante imaginarmos como esse significado complementa a ideia de Brook, pois é através da assistência que pode ocorrer o parto artístico de uma cena viva. Esses três elementos – repetição, representação e assistência – são fundamentais para aquilo que o mestre inglês chama de teatro imediato.

O sacro e o rústico na atuação do teatro imediato

O teatro imediato de Brook é formado da combinação do que chama de teatro sacro com o teatro rústico. Para o autor, em relação ao teatro sacro, “o aspecto essencial é reconhecer que há um mundo invisível que necessita tornar-se visível” (BROOK, 2016, p. 50). O invisível, para esse artista, se conecta a aspectos profundos da existência e está além das capacidades cognitivas humanas. Quanto ao mundo interior da personagem – instância psicológica do invisível – que se revela por gestos e palavras, Brook (2016) reconhece o seu valor, mas não o associa ao que chama de teatro sacro. Para muito além, a dimensão sagrada do invisível está relacionada a “[...] campos de energia pouco conhecidos” (BROOK, 2016, p. 50).

A questão fundamental no trabalho desse diretor, quanto à sua dimensão sacra, é esta: “poderia o invisível se tornar visível por meio da presença do ator?” (BROOK, 2015, p. 85). O diretor inglês entende que, quando a atuação se dá em condições adequadas de receptividade, o impalpável invisível pode se fazer presente. Para Brook (2016), o momento presente constitui a essência da arte do teatro e esse presente possui uma dimensão sagrada. Citemos o autor:

Teatro do Invisível-que-se-faz-Visível: a noção de que o palco seja um lugar onde o invisível pode aparecer exerce uma profunda influência em nossos pensamentos. Temos toda consciência de que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a explicação mais poderosa das várias artes é que elas tratam de configurações que só começamos a reconhecer quando se manifestam como ritmos ou forma (BROOK, 2015, p. 69).

Em relação ao teatro rústico, este “[...] lida com as ações dos homens e, por ser terra-a-terra e direto – por admitir as malandragens e a gargalhada –, o rústico e acabado parece ser melhor que o falsamente sagrado” (BROOK, 2015, p. 115). A raiz da rusticidade está, para esse autor, no teatro popular, um teatro que, ao longo de milênios de história, sempre enfrentou a escassez de materiais. Essa escassez, contudo, nunca foi um problema, pois esse teatro sempre teve imaginação em abundância. De carroças a celeiros, de praças públicas a cabarés, fez-se palco para o teatro rústico divertir e encantar suas plateias, valendo-se dos recursos possíveis e quebrando toda a lógica do impossível somente com a arte dos corpos e da imaginação de seus criadores: “num teatro rústico, bate-se num balde para representar uma batalha, usa-se farinha para mostrar rostos brancos de medo” (BROOK, 2015, p. 107). Ainda segundo o artista inglês, eis mais alguns aspectos do teatro rústico:

A escatologia e a vulgaridade são naturais, a obscenidade é divertida; com elas, o espetáculo assume seu papel socialmente libertário, pois, por natureza, o teatro popular é antiautoritário, antitradicional, antipomposo, antipretensioso. É o teatro do barulho, e o teatro do barulho é o teatro do aplauso (BROOK, 2015, p. 109).

O grande dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956) é, para Brook (2015), um exemplo de artista do teatro rústico. O diretor inglês reconhece no artista alemão a rara habilidade de convocar o espectador à reflexão e a uma atitude ativa para a transformação social da realidade, sem perder de vista este fator decisivo para fazer a arte teatral de fato mover o espectador: o entretenimento.

Para entreter o espectador, capturando e sustentando sua atenção e sua imaginação, não são necessários, de acordo com Brook (2016), muitos recursos materiais. Para provar isso, o diretor inglês muitas vezes leva seu elenco à seguinte prática: tendo já passado da metade do período de ensaios para criação do espetáculo, os atores devem improvisar uma versão deste em uma escola, para crianças, no espaço que estiver disponível, não importando sua precariedade. Sem seus objetos cênicos originais, sem as possíveis mobílias do cenário em construção, o que conta nesse exercício é a **relação viva que precisa se estabelecer entre atores e espectadores**, uma experiência que exige, para Brook (2016), alto grau de inventividade e habilidade comunicativa. O mestre inglês remete essa habilidade ao talento dos grandes contadores de história – sua imaginação jamais poderia estar confinada, pois seria impossível suscitar, por meio das palavras, imagens instigantes em quem o ouve.

Finalmente, juntando o sagrado e o rústico, o artista inglês chega à síntese do Teatro Imediato. Em suas palavras:

[...] Independentemente do assunto, devem-se encontrar os melhores meios, aqui e agora, para trazê-lo à vida. [...] O “Teatro Imediato” pode ser definido como o “teatro de tudo quanto se necessita”, ou seja, um teatro no qual os elementos mais puros e impuros podem encontrar seu espaço legítimo. O exemplo, como sempre, é Shakespeare (BROOK, 2016, p. 53, aspas do autor).

Como podemos notar, o teatro imediato se fundamenta no contraste entre sagrado e rústico. Contraste, como já vimos, tem a ver com ritmo, ou melhor, é inerente ao ritmo. Brook evoca Shakespeare por causa de sua habilidade em criar contrastes poderosos que tocam, até hoje, o âmago das pessoas. Podemos dizer que Shakespeare, na arte das palavras, foi um mestre das variações rítmicas vivas. O bardo vai, com precisão rítmica, do sublime ao vulgar, do divino ao terreno, do sofrimento ao riso. De acordo com Peixoto, “entre as várias reverberações da obra do dramaturgo inglês no trabalho de Brook, podemos destacar a valorização da palavra como veículo de intersecção entre o concreto da cena e a imaginação, entre o mundo visível e o mundo invisível” (PEIXOTO, 2011, p. 95). Dessa citação, percebemos mais contrastes que permeiam a ideia de teatro de Brook: concreto e imaginário; visível e invisível.

Esses jogos de contrastes compõem uma ética e uma filosofia artística que permeiam o trabalho do diretor inglês. Brook (2016) considera importante, por exemplo, a seguinte prática: a cada novo trabalho, antes de utilizar o texto escolhido para a encenação, deve-se

realizar exercícios e jogos contrastantes para ampliar a sensibilidade do grupo de atores. Para isso, ele cita, por exemplo, a importância de se praticarem “[...] exercícios vocais e improvisações, tanto sérios quanto cômicos” (BROOK, 2016, p. 86). Seriedade e comicidade, pureza e impureza, sagacidade e palermice, são muitos os binômios contrastantes que vivem no ritmo... E o ritmo das palavras na obra de Shakespeare encantou Brook, que dedica, então, muito do seu tempo a fazê-las viver na voz do ator.

O ritmo da palavra falada é alimentado pelo interlocutor

A palavra é, para Brook (2015), o resultado de uma reação que começa com um impulso. Em seus dizeres, “[...] a palavra é uma pequena parte visível de uma gigantesca formação invisível” (BROOK, 2015, p. 22). O invisível, contudo, não é obrigado a se manifestar. Para o artista inglês, pensando semelhantemente a Stanislávski e Grotowski, o trabalho do ator e do diretor é criar as condições adequadas para a manifestação do invisível, é encontrar um “estado de receptividade” (BROOK, 2016, p. 52) que possibilite a faísca de vida que nasce e se sustenta, em nosso entendimento, pelo nascimento e desenvolvimento das variações rítmicas vivas.

O mestre inglês considera o falar em público (como em uma palestra) uma experiência teatral, pois se deve estabelecer uma relação comunicativa potente – fundada no aqui e no agora – com seus interlocutores. Para uma palestra realizada em 1991, no Japão, Brook escreveu previamente sua fala, que se inicia com uma reflexão exatamente sobre essa questão da relação entre o falar em público e o teatro. A citação a seguir é bastante longa, porém, nesse caso, devido à precisão do autor, não vimos outra escolha senão transcrevê-la inteiramente:

Neste exato momento, “eu mesmo, número um”, o autor, desapareceu para vocês: ele foi substituído por “eu mesmo, número dois”, o orador. Quando o orador lê, sua cabeça inclinada sobre o papel, transmitindo os conteúdos em **tom de voz monótono e pedante**, as palavras que pareciam tão vívidas enquanto as colocava no papel cairão em uma **insuportável monotonia**, demonstrando, mais uma vez, o que frequentemente confere má fama às conferências acadêmicas. Então, “eu mesmo, número um” é como um dramaturgo que precisa ter confiança de que o “eu mesmo, número dois” trará uma nova energia e sutileza ao texto e ao evento. Para aqueles que entendem o inglês, trata-se das **mudanças no timbre da voz, as repentinas mudanças na altura, os crescendos, os fortíssimos, os pianíssimos, as**

pausas, o silêncio – a música vocal imediata que traz consigo a dimensão humana que o faz querer ouvi-la, e esta dimensão é tudo o que nós, e nossos computadores, menos compreendemos de maneira precisa, científica. É sentimento, o sentimento levado à paixão, a paixão trazendo convicção, e a convicção sendo o único instrumento espiritual que faz com que um homem se importe com o semelhante. Mesmo aqueles entre vocês que escutam por meio de um tradutor não estão afastados de certa energia que começa, gradualmente, a **conectar nossas atenções**, pois ela cobre toda a sala através do som e também do gesto; cada movimento que o orador faz com as mãos, com o corpo, seja consciente ou inconscientemente, é uma forma de transmissão – como um ator, tenho que estar ciente disso, é minha responsabilidade –, e vocês também têm participação ativa, pois no interior de seu silêncio está escondido um amplificador que envia de volta suas próprias emoções particulares para o nosso espaço, encorajando-me sutilmente, melhorando meu discurso. E o que isso tem a ver com teatro? Tudo. (BROOK, 2016, p. 65-66, aspas do autor, grifos nossos).

Focando a atenção nos trechos acima que colocamos em negrito, percebemos que Brook está discorrendo sobre o que chamamos, em nossa perspectiva, de variações rítmicas vivas. Entendemos essa “música vocal imediata”, de que fala o diretor inglês, como o jogo de contrastes rítmicos, de variações sensivelmente conectadas à relação comunicativa viva e presencial que se estabelece com o ouvinte – variações que podem ocorrer, por exemplo, em mudanças de timbre vocal. Nesse caso, a “insuportável monotonia” da fala dificulta a conexão das atenções do orador e dos seus interlocutores; o que a facilita é a capacidade de imprimir variações rítmicas vivas que, por serem vivas, não podem ser somente uma execução de curvas e saltos virtuosamente elaborados, mas, e, principalmente, precisam estar conectadas à necessidade imediata da comunicação que se faz no instante presente.

Em 2017, após assistir a uma palestra de ritmo enfadonho e monótono, junto com Francesca Della Monica, conversamos sobre esse "problema" e ela me disse que é inevitável uma palestra se tornar chata quando a pessoa lê o que está no papel tendo como interlocutor o próprio papel. Em vez disso, ela me disse que é preciso ampliar o espaço da voz para chegar aos seus verdadeiros interlocutores, os ouvintes da palestra, mesmo que os olhos estejam direcionados para o papel.

Novamente, voltamos à palavra “relação”, que já mencionamos quando abordamos o conceito de contato, de Grotowski. Se considerarmos a fala do orador como uma reação, ou como um conjunto de várias reações – ainda que o texto de sua fala tenha sido previamente escrito –, as

variações rítmicas vivas, pelas quais tomarão forma essas reações, dependem do nascimento e da sustentação de uma relação viva com os interlocutores. Sem, antes de tudo, abrir-se para essa relação, o ator muito dificilmente poderá reagir com variações rítmicas vivas; talvez, possa lograr a elaboração até sofisticada de um conjunto de palavras, sons e movimentos – mas, sem a experiência da relação viva, nada disso será reação, apenas ações escoando genericamente com ritmos empalhados. Brook (2015) dá o exemplo de um ator que começa a realizar uma leitura potente a partir do momento em que para de analisar e de se preocupar com o ritmo de sua fala e, em vez disso, conecta-se profundamente com as imagens que sua imaginação lhe sugere.

Variações rítmicas vivas surgem de relações vivas

Entendemos que as variações rítmicas vivas não constituem um fim em si, isto é: o ator, em cena, faz seus ritmos variarem em função de uma relação viva – com o outro, o parceiro de cena, o espectador, com os objetos reais e os imaginários, com os sons reais e os imaginários – que se desenvolve naquele momento específico da cena. Trabalhar com o ritmo, nessa perspectiva viva, não tem a ver com impor um desenho de variações em função de um resultado isolado, ou da ideia em si de obter variações.

Oida (2007) também colabora com nossa argumentação sobre o ritmo vivo. Ele entende que **uma atuação retilínea, de um só nível, sem contrastes e variações, não é capaz de capturar e sustentar a atenção do espectador**. Porém, o autor também alerta que os contrastes não devem servir apenas para entreter o público; os contrastes servem, principalmente, em sua perspectiva, para corresponder à verdade da vida humana e da natureza.

Ao citar Zeami, mestre do teatro *Nô*, Oida (2007) reforça o fato de que a natureza é sempre mutável, sempre apresenta novidades, variações, novos contrastes, e nunca permanece exatamente a mesma. Para fazer essa lei da natureza reverberar na cena viva, o ator japonês cultiva um aguçado senso de observação da vida e da natureza, preparando o seu corpo física e emocionalmente para responder, em cena, aos mais sutis estímulos. Um de seus principais alicerces é o trabalho com o ritmo e com o andamento na atuação. Como podemos observar

na citação seguinte, Oida evoca pensamento muito semelhante ao de Stanislávski quanto à relação do andamento-ritmo com as emoções:

Uma reprodução apurada de uma situação emocional pode parecer muito verdadeira para o ator, mas não necessariamente para o espectador. Antes de pensar sobre produzir uma emoção, devemos examinar o que precisamos fazer em termos de ritmo e andamento. Na verdade, se trabalharmos nosso andamento de maneira adequada, a emoção surgirá muito facilmente (OIDA, 2007, p. 135).

O trabalho com o ritmo vivo, em Oida (2007), segue a lógica do *jo-ha-kyu*,⁵⁴ um padrão rítmico fundamental – presente nos fenômenos naturais, arraigado na natureza – que pode ser inconscientemente sentido como verdadeiro pelo espectador. Esse padrão, considerado por Zeami como uma progressão que está presente em todos os fenômenos do universo, desenvolve-se por um início lento, que vai orgânica e gradualmente acelerando, até atingir o ápice, o clímax. Após uma pausa, reinicia-se o ciclo. Portanto, o *jo-ha-kyu* implica transformação, contraste, variação, mudança. Na concepção de Oida, seguindo o mestre Zeami, o *jo-ha-kyu* é inerente à vida e o ator não atingirá uma relação viva com o espectador se não dominá-lo. Para o autor:

Infelizmente, quando atuam, os atores procuram estados imutáveis. Buscam uma única emoção forte, ou ideia, ou nível de intensidade. Mas isso não é verdadeiro no que se refere à vida. A vida muda constantemente e nossos sentimentos e reações também (OIDA, 2012, p. 102).

Ao recusar formas fixas na atuação e exaltar o caráter mutável da vida, Oida se afina perfeitamente a Brook (2015), que considera que o ator tentar “sentir”, na acepção de introspecção, é um desperdício de energia. Além disso, no estudo de Leite e Silva (2007), sobre a verdade teatral em Stanislávski e Peter Brook, lê-se: “[...] uma forma perde sua virtude e sua vida se estanca no momento exato em que se torna fixa” (LEITE e SILVA, 2007, p. 162). Ainda segundo esses autores:

A diferença entre a concepção de *verdade teatral* de cada um [Stanislávski e Brook] está mais nos procedimentos metodológicos adotados, na opção estética e na linguagem utilizada para expressar-se sobre um determinado

⁵⁴ Em OIDA, 2007, p. 55, Lorna Marshall (colab.) faz o seguinte comentário: “a palavra *jo* significa literalmente ‘começo’ ou ‘abertura’, *ha* significa ‘intervalo’ ou ‘desenvolvimento’, e *kyu* guarda o sentido de ‘rápido’ ou ‘clímax’”.

tema, do que na qualidade de expressão cênica exigida de seus atores (LEITE e SILVA, 2007, p. 168, *itálicos dos autores*).

Stanislávski falava do mágico “se” como uma faísca que acendia a imaginação do ator e o inseria nas circunstâncias propostas da obra encenada, mesmo que essas circunstâncias fossem muito distantes da sua própria realidade cotidiana. Brook se afina a essa ideia e a amplia: “no dia a dia, o “se” é uma ficção; no teatro, o “se” é uma experiência. No dia a dia, o “se” é uma fuga; no teatro, o “se” é a verdade. Quando estamos convictos de crer nessa verdade, o teatro e a vida são uma só coisa” (BROOK, 2015, p. 223, *aspas do autor*). Segundo o diretor inglês, para o teatro ser vivo, é preciso que os atores joguem com vivacidade. Atuar – *to play*, no inglês – também significa peça de teatro e brincadeira, jogo. Mas não se trata de estar em cena o tempo todo com um sorriso estampado no rosto, nem de um sentimento de passageira diversão consigo mesmo; trata-se do prazer pelo jogo de imaginação que se faz a cada novo encontro relacional com o espectador, de uma atitude de disponibilidade para o outro e para o instante incerto que está sempre se transformando.

O natural e o artificial segundo Brook

Para o mestre inglês, “nas mãos de um verdadeiro artista, tudo pode parecer natural, mesmo se sua forma externa for tão artificial a ponto de não haver equivalente na natureza” (BROOK, 2016, p.61). Ele considera que toda arte é artificial, mesmo o teatro e o cinema realista e naturalista, não importa a estética e o estilo. E não há juízo de valor quando Brook utiliza a palavra “artificial”, ele apenas quer salientar que toda arte, em menor ou maior grau, é baseada em convenções e se assemelha, em algum nível, ao trabalho de um artesão.

Nessa perspectiva, a arte não é cópia do real, ainda que possa encontrar equivalentes na realidade cotidiana e natural; a arte se faz de uma realidade artificial. Contudo, para o diretor inglês, o ator tem a função de tornar natural o artificial. E, segundo esse autor, “natural significa que no momento em que algo ocorre não há análise, não há comentário, apenas soa verdadeiro” (BROOK, 2016, p. 61). Ele entende que ‘intuição’ e ‘pensamento’ estão interligados e são indispensáveis para o trabalho do ator na direção de uma atuação viva. Então, quando se refere à “análise” e ao “comentário” como aspectos antinaturais, Brook está, na verdade, chamando a atenção para uma mente excessivamente vigilante do ator que, às

vezes, de acordo com uma de suas analogias, faz os artistas parecerem militares planejando uma operação.

A naturalidade se conecta, em Brook, à espontaneidade. O artista inglês fala de espontaneidade, em consonância com Grotowski, salientando que muitos atores a interpretam, equivocadamente, como se fosse algo desprovido de rigor artístico e precisão técnica. Esse tipo de ator, criticado por Brook, acredita que, para levar espontaneidade à cena, seria suficiente trabalhar com a observação e a apreensão dos seus gestos e atitudes cotidianos. Entretanto, o diretor inglês enfatiza que, quando o ator se limita a essa prática, “ele busca dentro de si mesmo um alfabeto que também está em estado fóssil, pois a linguagem de sinais tirados da vida que ele conhece é a linguagem não da invenção, mas de seu próprio condicionamento” (BROOK, 2015, p. 178). Nesse sentido, para lutar contra seus condicionamentos e descobrir a espontaneidade criativa, o ator precisa se desafiar para tomar consciência das imposições que a imagem cotidiana de si mesmo lhe faz em cena. Assim, descobrindo o disfarce de pretensa espontaneidade que suas ações vestem, esse ator já começaria a abrir espaço para o inesperado e, conseqüentemente, para a possibilidade da espontaneidade genuína.

Lançar as sementes do ritmo e cultivá-las

Para uma atuação cênica viva, Brook considera, assim como Stanislávski e Grotowski, que a formação do ator tem que ser, também, viva. Isso significa jamais cristalizar um método, jamais parar de estudar, sempre continuar realizando exercícios de atuação, dos mais simples aos mais complexos, não importando a quantidade de anos de experiência acumulados. Sobre essa questão, o artista inglês dá um conselho aos diretores e atores, propondo a imagem de um ator-jardim: “o ator, como qualquer artista, é como um jardim, e é inútil lançar neles as sementes só uma vez, para sempre. As sementes sempre brotam, isso é muito natural, e o que nasce deve ser aparado, o que é necessário e natural também” (BROOK, 2015, p. 182).

•
•
•

Em nosso entendimento,
 Esse “brotar” da semente
 É o ritmo por excelência,
 É o seu irromper: *sphot*!

Quanto ao “aparar”,
 É o ritmo vivendo.

•
 •
 •

Ator sincero, espectador interessado

A palavra ‘sinceridade’, comumente usada para se referir a uma qualidade de atuação, torna-se confusa e imprecisa, na opinião de Brook (2015), na medida em que carrega conotações morais. ‘Ser sincero’, em cena, não teria necessariamente a ver com ser honesto, franco, afetuoso ou cordial. A sinceridade também não se manifestaria somente por meio da suposta identificação total do ator com a sua personagem, chegando a sentir sinceramente as emoções dela como se fossem as suas próprias. Em contraponto, Brook (2015) sugere que nas encenações de Brecht, por exemplo, havia a necessidade de um forte grau de insinceridade – para que fosse possível o efeito de distanciamento, que resultava da quebra da ilusão dramática, da interrupção do fluxo catártico do espectador, com a finalidade de despertar sua consciência ao pensamento crítico. Contudo, para o autor inglês, até mesmo essa ‘insinceridade’ precisaria ser sincera, no sentido de ser viva e capturar a atenção do espectador – tocar os seus sentidos, sua razão, suas emoções.

Refletindo sobre esse paradoxo, o artista diz que o ator “deve praticar com sinceridade como ser insincero e como mentir com veracidade. Isso é quase impossível, mas é essencial e, muitas vezes, ignorado” (BROOK, 2015, p. 187). Nessa perspectiva, a ideia de teatro de Brook rejeita o jargão coloquial que diz ‘atuar é mentir’; ao contrário, em sua visão, atuar tem a ver com a capacidade de instaurar uma relação realmente viva com o espectador. Essa relação, para ser viva, parece depender da invenção de verdades. Como diz Cotrone, na peça *Os Gigantes da Montanha*, “jamais falamos tanto a verdade, como quando a inventamos”

(PIRANDELLO, 2013, p. 67). Essa invenção de verdades, em Brook, é feita do engajamento sincero do ator que, por meio de contrastes rítmicos, consegue conquistar o interesse do espectador. Em suas palavras:

Se o ator conseguir conquistar o interesse do espectador e, assim, baixar sua guarda e, em seguida, conseguir levá-lo a uma posição inesperada ou à consciência de um choque de crenças opostas, de contradições absolutas, então o público se torna mais ativo. Essa atividade não exige manifestações – a plateia que reage pode parecer ativa, mas isso pode ser muito superficial. A verdadeira atividade pode ser invisível, mas também indivisível (BROOK, 2015, p. 204 e 205).

Para encerrar esta seção, citamos a seguir um elogio que o diretor britânico Declan Donnellan faz sobre o trabalho de Peter Brook. Transcrevemos esse elogio para salientar a força impactante dos contrastes em sua obra, aspecto fundamental de seu pensamento sobre a atuação viva: “eu amo o trabalho dele pelo modo que cinge os polos do espiritual e do vulgar. O que é mais importante, respirar ou comer? Precisamos fazer os dois; se deixamos de fazer um ou outro, morremos” (DONNELLAN, 1999, p. 22).

E por falar em Declan Donnellan...

A ATUAÇÃO VIVA EM DECLAN DONNELLAN⁵⁵

Ao escrever sobre o livro *O Ator e o Alvo*,⁵⁶ de Donnellan, Peter Brook diz: “por trás da alegria e do humor de sua escrita, Declan Donnellan vai sutilmente conduzindo os jovens atores a uma tomada de consciência do processo vivo que sustenta seu trabalho” (BROOK, 2006, contracapa). Concordamos com Brook, pois, de fato, o processo vivo do trabalho do ator é o objeto de atenção de máxima prioridade no trabalho de Donnellan. E suas

⁵⁵ A presente seção é um desdobramento do segundo capítulo da minha dissertação (ALBRICKER, 2014) e de um artigo no qual figuro como autor (ALBRICKER e CARVALHO, 2017). Para cumprir com os propósitos deste trabalho, revisamos, desenvolvemos e ampliamos aprofundadamente o conteúdo das publicações citadas, à luz de nossas atuais percepções sobre o tema.

⁵⁶ O título original desse livro é *The actor and the target*. A tradução inédita deste para a língua portuguesa, cujo título é *O ator e o alvo*, foi realizada por Luiz Otávio Carvalho, com a minha parceria, e está em processo de publicação pela editora Via Lettera, de São Paulo.

contribuições são muito valiosas para nossa pesquisa sobre a atuação viva e ritmo vivo. Veremos o porquê nesta seção.

Donnellan nasceu em 1953, em Manchester, Inglaterra, filho de irlandeses. Desde 1981, dirige o *Cheek by Jowl*, junto ao seu parceiro, Nick Ormerod, companhia teatral internacional de impacto intercontinental, acumulando apresentações em mais de 400 cidades e 50 países. Cresceu em Londres e, aos 16 anos, assistiu ao espetáculo *A Midsummer Night's Dream* (*Sonho de uma Noite de Verão*), texto de Shakespeare, dirigido por Peter Brook. Essa experiência ficou para sempre marcada em sua memória e o influenciou como artista. Ele declara: “fui profundamente influenciado por Peter Brook, por sua simplicidade, seu carisma e sua humanidade” (DONNELLAN, 1999, p. 22). Em março de 2019, no *Teatro Bolshoi*, em Moscou, Rússia, Donnellan recebe a *Golden Mask*, prêmio especial em homenagem à sua inestimável contribuição para o desenvolvimento da arte teatral.⁵⁷

Fotografia 10 – Declan Donnellan



Crédito: Johan Persson.

Fonte: <https://www.cheekbyjowl.com/about/declan-donnellan/> (último acesso em 23/07/2019).

⁵⁷ Informação disponível em: <https://www.cheekbyjowl.com/declan-donnellan-awarded-special-golden-mask/> (último acesso em 14/04/2019).

Além da influência de Peter Brook, Donnellan também sempre gostou de assistir aos balés da *Royal Shakespeare Company* e se interessou por outras artes. Estudou o trabalho de artistas visuais, como o do espanhol Zurbaran, que, na opinião de Donnellan (1999), tinha a habilidade de pintar santos, não em poses genéricas, mas em ações específicas e potentes, realmente chamando a atenção para o total envolvimento de cada indivíduo na realização de sua ação. O holandês Rembrandt também representa um estímulo ao seu teatro, na medida em que suas pinturas evocam um movimento humano totalmente entregue ao momento presente, premissa fundamental de sua visão sobre o trabalho de ator. Donnellan também nutre profunda admiração pelo teatro russo, pela tradição de inquietação com a pesquisa do fenômeno da atuação orgânica, herança significativa de Stanislávski e de seus principais discípulos.

O ator vivo como prioridade artística

Na introdução deste capítulo, afirmamos que, em nossa pesquisa, detectamos um ideal que perpassa todos os princípios artísticos de Donnellan: a atuação cênica tem que ser viva. Em suas palavras, sua grande prioridade “é que o trabalho que realizamos seja vivo, e não morto” (DONNELLAN, 2010, p. 31). E o vivo, na concepção de teatro desse artista, tem a ver com a disposição do ator para se relacionar com o mundo exterior (por exemplo, com o espaço, o parceiro de cena, o espectador), no instante presente. Não à toa, o nome da companhia de Donnellan e Ormerod, *Cheek by Jowl*, é uma expressão inglesa que, em português, pode ser traduzida como “lado a lado”, ou “face a face”. Esse dado reflete a importância que os criadores dessa companhia dão à **relação** entre atores, e à relação entre atores e espectadores, no evento vivo que é o teatro. Não podemos deixar de notar, aqui, a semelhança com o pensamento de Grotowski, quando este fala do conceito de contato (conferir p. 126). Na seção dedicada ao mestre polonês, inferimos que **não existe reação sem relação**, ideia que também pode ser percebida na filosofia artística de Donnellan.

Em seu livro, o autor inglês aborda cuidadosamente os problemas da atuação, sempre buscando estratégias para ajudar o ator a se libertar do medo de atuar. Como diretor, Donnellan lança um olhar atento e criterioso ao trabalho de ator, buscando ajudá-lo em seu trabalho como um perspicaz propositor, instigador e provocador.

“Existo, logo atuo” (DONNELLAN, 2006, p. 01): essa frase introduz o pensamento de Donnellan sobre a arte da atuação. Para o autor, não há meios para ensinar alguém a atuar, pois isso é algo inerente ao ser humano. Não existe, portanto, em sua visão, aquilo que Stanislávski chamou de segunda natureza (conferir p. 94). Ao contrário, para Donnellan (2006; 2019), atuar só pode ser a primeira natureza, pois está conectada a um reflexo humano – é como um instinto primitivo. Nesse sentido, sendo impossível ensinar a atuar, seu interesse está em contribuir com o ator para desbloqueá-lo.

Eliminar bloqueios, para esse diretor, é a chave para encontrar vida em cada instante da cena, para ajudar o ator a reagir e não temer a imprevisibilidade inerente ao teatro, pois o imprevisível é essencial para a experiência de uma cena viva. Entendemos que, em favor de uma atuação viva, livre e singular, Donnellan incentiva o ator a desapegar-se de seu ‘eu’ para dispor-se à relação com o outro, com o espaço, com o texto, com o contexto, com a imaginação e, principalmente, com o mundo exterior que o rodeia.

Quanto à qualidade de um espetáculo, Donnellan (1995) diz que um bom teatro é, simplesmente, aquele no qual algo muito especial acontece no aqui e agora do encontro entre ator e espectador. Em suas palavras: “é tudo uma questão de conseguir alcançar uma relação desnudada com uma plateia, de modo que algo real e humano aconteça entre eles [ator e espectador], e porque humano, potencialmente divino” (DONNELLAN, 1995, p. 91). Esses dizeres nos remetem à dimensão sagrada do teatro de Brook e, também, à noção de encontro, de Grotowski, e à arte da experiência do vivo e à vida do espírito humano, de Stanislávski.

Segundo o artista inglês, “um dos objetivos do *Cheek by Jowl* é reexaminar os textos clássicos do teatro mundial e investigá-los com frescor e sem sentimentalismos, evitando conceitos diretoriais para, assim, focar no ator e no trabalho do ator” (DONNELLAN, 1999, p. 19). Donnellan (1999) encena muitos textos de Shakespeare, mas não hesita em ignorar a tradição britânica das pretensas regras e convenções de uma montagem shakespeareana, pois não acredita que existam técnicas para se dirigir teatro algum; seu interesse é no ator, na vida que as palavras ganham, em cena, graças ao jogo vivo da atuação. O guia de sua direção é, portanto, o processo de criação, pelos atores, da atuação. Donnellan (1999) declara que seu ofício é detectar **ondas de vida** que surgem das improvisações dos atores e, então, ajudá-los a sustentar essas ondas até encher de vida todo o espetáculo. Donnellan (2016; 2019) também se refere, em diversos momentos, a uma centelha, uma faísca, um indício de vida na atuação.

Nesse sentido, esse artista vai ao encontro de Brook, que fala da faísca de vida como o fator mais importante de seu teatro (conferir p. 137). Na busca por essas ondas de vida, Donnellan procura liberar os atores do peso de “querer atuar bem” e do julgamento de si mesmo; para esse autor, a sala de ensaios tem que estar livre de pré-concepções do que seria certo e errado. Além disso, para sustentar a vida cênica ao longo de várias temporadas do mesmo espetáculo, Donnellan (2010) assume que o único jeito é dar aos atores a liberdade de, a cada noite, modificar ligeiramente as cenas. Para ele, consoante a Brook, a repetição – imitar, hoje, o que foi feito ontem – só pode levar a uma atuação cênica morta, desconectada do momento presente.

Donnellan (1996; 2010; 2013), ao contrário da tradição europeia de direção teatral, acompanha seus elencos a cada temporada, a cada viagem, indo ao máximo possível de apresentações – pelo menos, uma por semana – e ensaiando continuamente. Essa prática é importante, para esse artista, justamente para poder ajudar os atores a entrar em cena sempre com uma presença de fato viva e, para isso, o seguinte princípio lhe é fundamental: **em cena, como na vida, nada é imune a modificações**. Esse princípio acompanha Donnellan e Ormerod durante todo o processo criativo, mesmo depois de anos de temporada de um mesmo espetáculo. Segundo os autores,

O teatro não é como um filme, que é fixo, gravado, e nunca muda. Não importa o que aconteça, temos que acompanhar nossos espetáculos, porque, ao longo do tempo, ele vai mudando. Não vai continuar sendo o mesmo, pois **a única constante na vida é a mudança**. Então, como o espetáculo vai inevitavelmente mudar, é importante garantirmos que a mudança seja sempre revigorante (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 03, grifos nossos).

Consideramos esse paradoxo, da constante mutabilidade da vida, fundamental em nosso intuito de compreender o que é uma atuação cênica viva. Contudo, a disposição para mudanças não é algo fácil; exige desapego. No dia a dia teatral, costumamos ouvir diretores orgulhosamente bradando que, antes mesmo de começar o período de ensaios, já veem o espetáculo todo dentro da cabeça. Dizem que já sabem como vai ter que ser o cenário, a luz, o ritmo de atuar e até as marcações de cena. Chegam a dizer, ao final de um processo, que desde o início já sabiam que o resultado seria exatamente esse. Donnellan (1999), ao contrário, não se alinha a esse tipo de direção e chega a confessar que nunca vê a peça em sua cabeça, nem

antes nem durante os ensaios. Sua autodeclarada função, como diretor, é a de ver o que os atores fazem, instigando-os ao aprofundamento naquilo que fazem para, então, ajudá-los a organizar todo esse fazer; a partir daí, sim, ele começa a ver o espetáculo, mas diante de si, e não dentro de sua cabeça.

A direção, o texto e a encenação sob o prisma da reação

Nos ensaios, esse artista nunca realiza trabalho de mesa e evita falar demasiadamente sobre o sentido do texto, pois “[...] o diretor não é o detentor dos sentidos da peça” (DONNELLAN, 1999, p. 20). Ele se aproxima, nesse sentido, ao procedimento de análise através da ação – ou análise-ação, ou análise ativa, ou análise pela ação –, de Stanislávski. O diretor britânico não descarta, de seus processos, a conversa e a reflexão; porém, para ele, esse tipo de atividade deve ocorrer somente em função daquilo que se pratica, cenicamente, no contexto dos ensaios – prática que pressupõe atores em movimento no espaço. Escapando da ideia de diretor como detentor dos sentidos da peça, Donnellan considera que até mesmo uma peça escrita é viva e, por isso, muda de sentido o tempo todo, nunca preserva apenas uma possibilidade de leitura. Quando perguntado sobre do que se trata o texto *Macbeth*, de Shakespeare, o diretor britânico responde:

Não posso dizer do que se trata *Macbeth*, pois não há como saber. Como todas as peças de Shakespeare, quanto mais a compreendemos, mais ela se modifica. Suspeito que, se pudéssemos entrevistar Shakespeare, ele não seria capaz de nos dizer do que se trata sua peça. Ele descobriu um jeito de criar algo, com tantas facetas, que todos nós olhamos para suas criações por diferentes perspectivas. É como uma extraordinária matriz da experiência humana, porém, por mais que a examinarmos, sempre se apresentará ligeiramente diferente. E essa é a genialidade de Shakespeare. Deixar livres de seu controle as tantas possibilidades de sentido daquilo que ele mesmo fez (DONNELLAN, 2010, p. 34).

Em vez de impor e fixar sentidos a um texto, Donnellan e Ormerod o abordam pela perspectiva da reação, isto é: o texto é uma reação, foi escrito em reação a alguma coisa. Mas reação a quê? É dessa questão que parte o estudo do texto. Vejamos um relato desses autores sobre o trabalho com o texto *Ubu Rei*, escrito por Alfred Jarry, em 1896, e encenada pelo *Cheek by Jowl*, de 2013 a 2015:

O que sempre perguntamos aos atores é: ‘de onde surgiu essa peça?’ A peça tem que ser uma reação a alguma coisa, a peça não é, em si, uma ação; ela tem que ser uma reação. Então, perguntamos ao nosso elenco francês: ‘qual foi a coisa que fez Jarry escrever *Ubu Rei*?’ , que é ligeiramente diferente de perguntar por que ele escreveu a peça; em vez disso, perguntamos: a que a peça reage? A que a peça se opõe? A que a peça está reagindo contra? Ficou nítido, então, que *Ubu Rei* é um assalto a todos os valores burgueses de decência e bom senso (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 05, aspas dos autores).

Todo o processo do *Cheek by Jowl* se dá com base no princípio da reação. Todas as concepções de cenários e figurinos dessa companhia, que são assinadas por Ormerod, desenvolvem-se a partir da investigação da atuação, das ideias que surgem da observação do jogo de reação dos atores. Tanto na direção quanto na criação de cenários e figurinos, Donnellan e Ormerod reagem aos atores, sempre privilegiando a imaginação destes, e não as suas próprias. Como em Stanislávski, para Donnellan a imaginação do ator também é um elemento essencial de maior importância na criação. Tal qual o mestre russo, o diretor inglês considera que o espectador só tem a sua imaginação ativada quando o ator consegue comunicar aquilo que imagina e, a partir daí, pode nascer um momento mágico em que ator e espectador imaginam juntos. Nesse sentido, assim pensam os fundadores do *Cheek by Jowl*: “o que nós, diretor e cenógrafo, imaginamos, não importa; **o que realmente importa é o que o ator está imaginando diante do espectador naquele momento – seu impulso naquela noite**” (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 07, grifos nossos).

A concepção cenográfica de Ormerod segue uma lógica semelhante a do espaço vazio, de Brook, utilizando somente o estritamente necessário, sempre com vistas a potencializar a vida cênica do jogo de atuação. E consideramos importante repetir que a direção, para Donnellan, é também reação: ele responde aos impulsos e propostas dos atores em vez de dizer o que eles têm que fazer. Contudo, em alguns casos raros, logo de início Donnellan e Ormerod (2016) propõem alguns parâmetros e pré-requisitos para a criação dos atores. Por exemplo, no espetáculo *'Tis Pity She's a Whore*, texto de John Ford, encenada de 2011 a 2014, os dois pré-estabeleceram que toda a ação da peça deveria se passar na cama da personagem central, Annabella. A partir dessa ideia, Donnellan não disse aos atores como devem criar concretamente as cenas, mas os deixou livres para usar a imaginação e criá-las de acordo com os seus próprios impulsos – os impulsos vivos do ator, não os do diretor.

O impulso exterior que pulsa a vida do ritmo

Sobre o uso do termo impulso, notamos que Donnellan pensa diferentemente de Grotowski, para quem o impulso é uma pré-ação física que nasce do centro interior do corpo (conferir p. 132). Em nosso entendimento, a noção de impulso de Donnellan (2016) está relacionada ao estímulo inicial da criação, à **força exterior** ao ator, que o impele a reagir. Em sua raiz etimológica, a palavra inglesa *impulse* (impulso) remete à ideia de ‘empurrar, pressionar, chocar contra’.⁵⁸ Para Donnellan (2019), em cena, cada personagem, a cada momento, tem sempre algo a ganhar e a perder e, por isso, há sempre conflito. Assim, o impulso do ator nasce a partir do momento em que ele vê o mundo exterior, através dos olhos da personagem, com tudo o que esse mundo oferece a ganhar e a perder – e o confronto para ganhar o que tem a ganhar e, ao mesmo tempo, não perder o que tem a perder.

Então, aqui podemos notar a conexão dessa ideia com a concepção de ritmo, de Piana (2001), como fenômeno mais associado às barragens do que ao fluir de um rio. O impulso de Grotowski parte do interior do ator, e o de Donnellan parte do exterior; contudo, em ambos os casos, o impulso está associado ao escoamento, ao confronto, à resistência, à oposição imposta pelo ritmo. O impulso pulsa.

Nessa perspectiva, percebemos a relação íntima que o impulso do ator tem com o ritmo. De acordo com Kirwan, pesquisador da obra do *Cheek by Jowl*, Donnellan “percebe quando as coisas não estão funcionando e quando algo interessante acaba de acontecer. Porém, quando algo interessante acontece, os atores **não** são instruídos a repetir a sequência exata do que fizeram” (KIRWAN, 2019, p. 22, grifo nosso). Para Donnellan (2006), o impulso, que, a partir do exterior, faz nascer algo interessante em cena, não pode ser controlado. Por isso, em vez de repetir a sequência exata daquilo que foi interessante, Donnellan instiga os atores a ver o mundo exterior, a ver as pessoas e coisas que os provocam a reagir.

Com base no pensamento de Donnellan, ponderamos: se o impulso vivo do ator principia a criação, esse impulso vem com um ritmo; se o ritmo, com sua natureza contrastiva, faz nascer

⁵⁸ Conferir: https://www.etymonline.com/word/impulse#etymonline_v_1606 (último acesso em 17/04/2019).

algo interessante em cena, esse ritmo pode ser vivo; mas se, em seguida, o ator tenta repetir esse ritmo como se fosse somente uma sequência exata, sem mais conectar-se com o mundo exterior, esse ritmo pode morrer. Ao falar de impulso, Donnellan nos provoca a supor que: trabalhar as variações rítmicas vivas do ator é diferente de criar sequências exatas de ações.

Na perspectiva de Donnellan (2016), o impulso do ator não surge do nada. Assim como em Stanislávski, para o artista britânico, os impulsos e as reações do ator nascem da conexão da imaginação com o contexto da criação, com as circunstâncias propostas da obra. No entanto, para além da concepção de Stanislávski, Donnellan (2019) enfatiza que o impulso do ator se origina do exterior, das relações com as pessoas e coisas que vê, sendo estas reais ou imaginárias. Portanto, esse artista se distancia de uma possível interpretação de impulso como um fenômeno associado a um desejo interior. Para Donnellan (2013), a arte é sempre um fenômeno fundado na concretude e na especificidade, no abstrato que toma corpo; ele considera que a função da arte é destruir generalizações. Assim, na visão desse artista, o impulso é sempre específico e nasce daquilo que o ator especificamente vê. Aquilo que o ator faz também é específico, mas é sempre reação ao que ele concretamente vê. Então, como diretor, seu trabalho consiste em ajudar os atores a ver coisas que lhes despertem impulsos.

Quando os atores demonstram dificuldades para reagir, Donnellan não começa a marcar as cenas; em vez disso, procura sugerir novas circunstâncias propostas, até que alguma onda ou faísca de vida comece a surgir. Somente a partir do momento em que a vida começa a surgir em cena – partindo dos impulsos – é que Donnellan pode ajudar os atores a desenvolvê-la. Nesse sentido, sua função é alimentar esses indícios de vida dos atores com novas e instigantes circunstâncias propostas, no intuito de sustentar e expandir essa vida que vai surgindo. As circunstâncias propostas são, para Stanislávski (2008), como as sementes da imaginação do ator. Os fundadores do *Cheek by Jowl* nos dizem algo que nos remete imediatamente a essa analogia do mestre russo: “[dirigir uma cena] é como regar o solo. Algo nasce a partir de então. Fazer isso é muito diferente de simplesmente dizer para alguém ‘isto é uma planta’, ou, para um ator, ‘faça deste jeito’” (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 08, aspas dos autores).

As escolhas incômodas: atitudes para uma atuação viva

Donnellan (2019) não se preocupa em dizer o que o ator tem que fazer em cena, nem como fazê-la; sua meta não é ensiná-lo, mas sim desbloqueá-lo, deixá-lo confiante e encorajá-lo para não permitir ser paralisado pelo medo. A ânsia do ator por assumir o controle de tudo, colocando-se no centro de todas as coisas, é, para Donnellan (2019), um efeito do medo. Na busca por uma atuação cênica viva, o diretor britânico luta contra o medo do ator e, para isso, coloca-o diante de algumas **escolhas incômodas**, que representam um conjunto de atitudes indispensáveis. Essas escolhas são consideradas incômodas porque não permitem relativização, exigindo uma tomada de decisão ímpar do ator, que deve optar por certos princípios e abdicar de outros. Vamos conhecê-las:

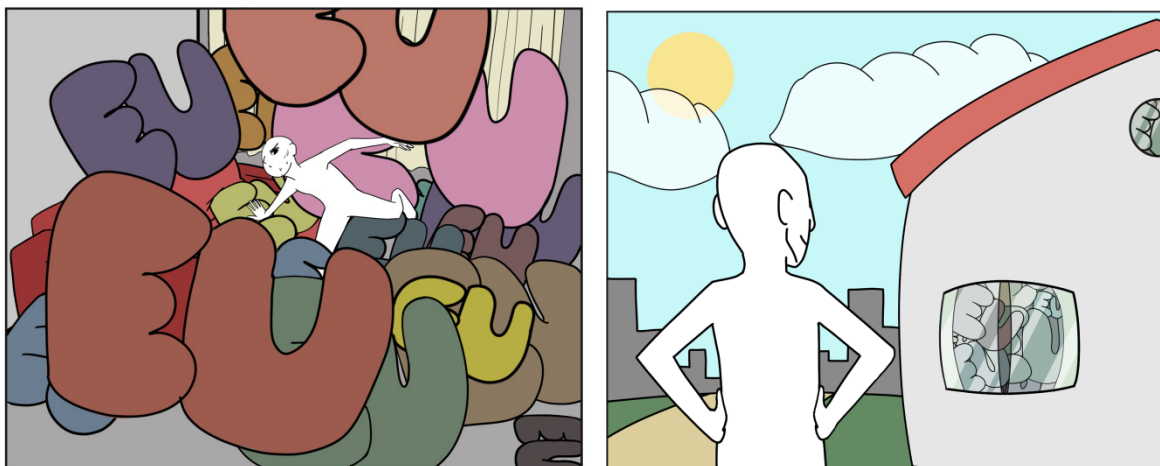
1. Concentração ou Atenção;
2. Liberdade ou Independência;
3. Ver ou Mostrar;
4. Certeza ou Confiança;
5. Criatividade ou Curiosidade;
6. Originalidade ou Singularidade;
7. Excitação ou Vida.

Antes de continuarmos, convidamos o leitor ou a leitora a pensar: qual opção escolheria em cada um dos sete tópicos acima? Por quê?

Na primeira escolha, concentração ou atenção, Donnellan (2019) considera que a **atenção** é mais útil do que a concentração. Para o encenador inglês, a atenção nos ajuda a perceber o que está ao nosso redor e, assim, nos permite ver coisas que podem nos provocar a reagir. A concentração, todavia, tende a nos encerrar em nós mesmos, nos ensimesmando, deixando-nos introspectivos. A concentração nos ‘envia para casa’, nos bloqueia, mas a atenção nos abre caminhos para uma relação sensível com o mundo exterior. Parafraseando Donnellan (2019), o ator foge para casa como falso mecanismo de defesa. Isto é, o ator escapa do mundo exterior, isolando-se de seus parceiros de cena e ignorando as sutilezas do texto, até mesmo da luz, do figurino, da sonoplastia. Por isso, o diretor inglês sempre recomenda diretamente ao ator que o lê, em diversas partes de seu livro: “não vá para casa” (DONNELLAN, 2019, p. 25). No teatro, provocados pela ideia desse artista, precisamos nos submeter à relação efêmera

e vigorosa do instante presente, sem temer o desconhecido, o desafio, a aventura, o erro e, para isso, precisamos de atenção.

Imagem 5 – A casa cheia de “eus” bloqueadores e o mundo exterior



Nota: o autor dessa ilustração, que foi encomendada por mim, é Jordan Abiahy.

O pesquisador e diretor Rob Swain (2011), salienta que a lógica criativa de Donnellan se dá pela eliminação de bloqueios do ator, procurando meios de conectar sua atenção ao mundo exterior da cena, às pessoas e aos objetos que o habitam. Nesse sentido, podemos dizer que Donnellan assume postura semelhante a de Grotowski, autor que preza pela via negativa (conferir p. 269), na medida em que o diretor britânico procura ajudar o ator a não se concentrar, a não ser absorvido por seu mundo interior, a não se perder em psicologismos improdutivos, a não se desconectar das pessoas e coisas exteriores que lhe provocarão a reagir.

Então, assim podemos sintetizar a primeira escolha incômoda proposta por Donnellan:

O ator nega a **concentração**,
 Para não ficar ensimesmado,
 E presta **atenção** ao mundo exterior.

Diante da segunda escolha, liberdade ou independência, Donnellan (2019) argumenta que não existe independência e que, portanto, só podemos optar pela **liberdade**. Na perspectiva desse

autor, tudo o que fazemos **depende diretamente** do mundo a nossa volta. Para vivermos saudavelmente nutridos, por exemplo, dependemos dos alimentos do mundo exterior. Nesse sentido, parafraseando Donnellan (2019), são as coisas ao seu redor que alimentam o ator: sua energia não brota de dentro de si, mas é oferecida por pessoas ou coisas provocadoras e instigadoras, que sempre estão exteriores ao ator.

Em certa medida, podemos conectar esse princípio de Donnellan com o ‘contato’ de Grotowski. O mestre polonês, quando fala de contato, nos dá a entender que a liberdade para reagir depende do estabelecimento de um contato. Então, se para termos liberdade dependemos de alguma coisa, a ideia de independência é anulada. Mais adiante, em nossa visita à ciência, nos aprofundaremos na questão da dependência à energia, que só pode ser obtida do exterior, sempre transformada, nunca produzida.

Sobre essa questão, vale a pena citar a artista francesa Ariane Mnouchkine, a quem tive a oportunidade de fazer uma pergunta, após assistir ao ensaio do espetáculo *As Comadres*, de sua direção, na Cidade das Artes, no Rio de Janeiro-RJ, em 21/03/2019. A pergunta que fiz a ela foi: “o que é, para você, uma atuação cênica viva? E, no sentido de uma atuação viva, como você ajuda essas atrizes?” Mnouchkine me respondeu que os aspectos mais importantes para uma atuação viva são a autodisciplina e a liberdade do ator. Para ela, a autodisciplina implica em trabalho árduo em direção à precisão da forma. A artista diz também que não existe teatro sem forma, mesmo no teatro mais realista há que se ter disciplina e rigor formal. Já a liberdade, no pensamento de Mnouchkine, tem a ver com estar sempre disponível ao jogo de cada dia, mesmo dentro de uma estrutura formal bastante rigorosa (como exemplo, ela cita que, ao cantar, em cena, o ator tem liberdade de, sem perder o fio da métrica musical, ‘cantar mais falado’; ou, em outros casos, ‘falar mais cantado’). Consideramos que o pensamento de Mnouchkine também reforça a ideia de Donnellan, pois a verdadeira liberdade parece estar sempre associada, em alguma medida, a alguma coisa concreta que a dê base, à dependência de alguma coisa. Em Stanislávski, também encontramos pensamento semelhante, quando este diz que o ator tem liberdade para fazer voar a sua imaginação; mas, para tudo que alça voo, é necessário um aeroporto, ou uma pista muito bem pavimentada.⁵⁹

⁵⁹ A respeito da analogia de Stanislávski, conferir VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 71-72.

Donnellan (2019) diz que o ator bloqueado costuma duvidar da liberdade. Para o diretor inglês, “a Liberdade é um mistério. Ela é uma dádiva, assim como a presença” (DONNELLAN, 2019, p. 33). Na concepção desse artista, é preciso que o ator lance um olhar atento para o presente para poder nutrir a vida de sua atuação. Os estímulos da cena estão no presente e somos livres para vê-los, somos livres para interagir com tudo o que está à nossa volta. Todavia, para esse artista, costumamos temer ser abandonados por algo tão grande e misterioso como a liberdade. Então, o ator se ilude e se bloqueia dizendo a si mesmo coisas como:

Eu não faço a minha liberdade, então **eu** não posso controlá-la. Mas uma coisa que **eu** mesmo faço, essa coisa **eu** posso controlar para que não me abandone. Então, **eu** vou inventar uma liberdade sintética, chamá-la de “independência”, e mantê-la na coleira. Assim, ela vai fazer tudo que **eu** disser (DONNELLAN, 2019, p. 33, aspas do autor).

Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu, sete vezes! Donnellan (2019) chama a atenção para esse mantra da cultura do homem ocidental: ele ressoa na cabeça dos atores e os impede de ver o mundo exterior tal como ele é (conferir Imagem 5, p. 161). A ilusão da independência, apontada pelo diretor britânico, faz o ator ficar introspectivo, tentando controlar tudo e tomar a iniciativa de tudo em vez de prestar atenção às pessoas e coisas que podem provocar seus impulsos. O ‘eu controlador e independente’ tende, para esse autor, a repudiar as mudanças; mas a mudança, como já vimos, para Donnellan, é a única constante da vida. A atriz Natalie Radmall-Quirke, da peça *The Winter’s Tale* (*Conto de Inverno*), dirigida por Donnellan e apresentada em 2016 e 2017, faz a seguinte consideração sobre a mudança na criação desse espetáculo:

Muita coisa muda, coisas grandes e coisas mais sutis. Eu acho que temos que estar dispostos para deixar de lado algumas ideias e não ser tão preciosos. Não podemos ter vaidade alguma (entendendo vaidade como uma noção preconcebida que temos de nós mesmos e de nossas ideias). Noções preconcebidas são ELIMINADAS do processo (RADMALL-QUIRKE, 2017b, p. 27, maiúsculas da autora).

Agora, conectando as duas primeiras escolhas incômodas, podemos sintetizar:

O ator nega a **concentração**,
 Para não ficar ensimesmado,
 E presta **atenção** ao mundo exterior;

Renuncia à **independência**,

E abraça a **liberdade**

Para ver o mundo exterior e reagir às suas mudanças.

Na terceira escolha incômoda, ver ou mostrar, Donnellan (2019) defende que o ator não precisa mostrar nada em cena, deve apenas **ver**. Para esse autor, “atuar não é uma questão de *como* vemos as coisas; atuar é uma questão de *o que* vemos.” (DONNELLAN, 2019, p. 42, *itálicos nossos*). A atitude de ver significa, portanto, captar a particularidade das coisas sem julgá-las, apenas observando-as muito atentamente. Além disso, para esse artista, ver não é uma propriedade apenas dos olhos; o ator pode ver com cada um e com todos os seus sentidos, não somente o da visão, mas também, por exemplo, o da audição e o do tato.

Pavis (2010), ao falar sobre o espetáculo *Twelfth Night* (Noite de Reis), texto de Shakespeare, encenado pelo *Cheek by Jowl* de 2003 a 2018, revela sua impressão de que Donnellan teria dirigido os atores não no sentido de levá-los a viver as personagens, mas sim de conduzi-los a um jogo de travestimento. Nesse jogo, na opinião do crítico, atores homens interpretavam mulheres – às vezes, interpretando mulheres que interpretam homens – “sem histeria, com certa distância, mas sem paródia” (PAVIS, 2010, p. 64). Nesse sentido, entendemos que o mostrar que Donnellan nega não é o mostrar preconizado por Brecht (2000), para quem o ator deve expor os mecanismos teatrais ao espectador, *mostrando que mostram* – sem o mimetismo ilusionista –, revelando o artesanal de sua arte e suscitando uma postura crítica do espectador. O mostrar rejeitado por Donnellan, em nossa compreensão, remete ao narcisismo teatralista (conferir *Fugindo do teatralismo*, p. 107), que infla o ‘eu’ e esvazia a vida cênica, anulando o ver.

Para Donnellan (2019), a tentativa de mostrar algo, em vez de ver, acaba resultando em uma atuação sem vida. Nessa perspectiva, o ator não deve tentar mostrar sentimentos e emoções como amor ou ódio. Em sua concepção, tentar ‘mostrar’ costuma levar a generalizações que esvaziam a vida da atuação. Perguntado sobre o seu conselho mais valioso para um ator que vai fazer um teste de elenco, o diretor inglês categoricamente responde: “certifique-se de que você seja capaz de ver coisas” (DONNELLAN, 2017a, *online*).

O ator, para Donnellan (2017a; 2019), tem que ver coisas através dos olhos da personagem. Ele não se torna e nem mostra a personagem, nem tenta viver os seus sentimentos e emoções; ele simplesmente **vê** o mundo exterior da personagem e reage. Novamente, vem à tona o conceito de Stanislávski de circunstâncias propostas, pois o ator não conseguirá ver nada através dos olhos da personagem se não se conectar com as circunstâncias propostas da obra. Sobre essa questão, a pesquisadora Kim Solga faz uma interessante comparação entre Stanislávski e Donnellan:

Nos escritos de Stanislávski, assim como nos de Donnellan, o trabalho com as emoções reais é concebido não tanto como “viver” o papel, mas como viver *na e através da* situação imaginada na qual uma personagem se encontra. O ator precisa ver *conforme* a personagem vê e, ao mesmo tempo – o que é mais importante –, precisa ver *conforme o ator e através da personagem*, uma ótica dupla que envolve manter, ao mesmo tempo, duas realidades em vista – competitivas, mas também colaborativas (SOLGA, 2013, p. 585 - 586, aspas e itálicos da autora).

Ao conectarmos essa escolha incômoda às duas anteriores, obtemos a seguinte síntese:

O ator nega a ~~concentração~~,
Para não ficar ensimesmado,
E presta **atenção** ao mundo exterior;

Renuncia à ~~independência~~,
E abraça a **liberdade**
Para ver o mundo exterior e reagir às suas mudanças;

Desiste de querer ~~mostrar~~
E, com a sensibilidade dos seus sentidos,
Põe-se a **ver** o mundo através dos olhos da personagem.

Vejam agora a quarta escolha incômoda: certeza ou confiança. Para Donnellan (2019), tanto na vida como no teatro não conseguimos ter certeza de nada do que vai acontecer; então, só podemos optar pela **confiança**. Entendemos que a confiança, no pensamento desse artista, não é uma crença cega e inabalável, mas uma atitude que ajuda o ator a renovar sempre a sua atenção. A confiança sustenta o ator no instante presente, mas a ânsia por certezas acaba

lançando-o ao passado ou ao futuro. A vontade de ter certezas, para esse autor, é uma interferência do Medo.

O Medo bloqueia a sensibilidade e a presença viva do ator em cena. Reafirmamos que o intuito de Donnellan, em suas reflexões sobre a atuação, é ajudar o ator que se sente bloqueado e, por isso, não consegue atuar com vida. Esse autor preza por um teatro vivo, por um ator sempre presente, por um fenômeno artístico que pulse **vida**, pois “a vida é misteriosa e transcende a lógica” (DONNELLAN, 2019, p. 08).

Donnellan (2019) grifa a palavra “Medo” com “M” maiúsculo quando aborda esse elemento como uma entidade. Em seus escritos, o artista personifica o Medo como uma criatura que perturba, divide e atormenta o ator. Não se trata do medo como instinto de proteção de vida: o próprio autor diz que, na hipótese de um lunático armado invadir um local, o medo instintivo das pessoas deve levá-las a reagir (fugindo, escondendo-se, fingindo-se de morto...), e isso é um reflexo humano. Trata-se, então, do medo como um sentimento bloqueador que nos mantém inertes, do medo da imprevisibilidade da vida que nos leva à ilusão de controlar tudo. Nesse sentido, Donnellan (2019) traz até nós uma reflexão sobre o Medo que, se não é uma verdade comprovada cientificamente, pode ser muito bem-vinda e proveitosa para o ator conseguir trabalhar sob a perspectiva de uma atuação cênica viva.

Donnellan (2019) propõe a teoria de que o Medo compromete a presença viva do ator em cena na medida em que divide o tempo em duas partes: o passado e o futuro. Isso significa que o tempo presente, o aqui e agora, sempre é abafado, rejeitado, anulado ou abandonado. Consequentemente, para o diretor inglês, a presença viva do ator no aqui e agora foi abalada, ameaçada, esvaziada e desestruturada. Em seu entender, a imprevisibilidade do aqui e agora é algo que, muitas vezes, assusta o ator. Este, então, acaba assumindo uma postura desconfiada diante de algo tão supostamente instável como o momento presente e procura concentrar em si toda a responsabilidade pelo desenrolar da cena; não quer confiar, quer ter certeza. Contra a mutabilidade inerente a qualquer processo cênico vivo, o ator tenta controlar rigidamente cada etapa de sua atuação. Confiar somente em si mesmo, com uma atitude controladora, pode parecer uma forma de se manter firme e inabalável diante das adversidades. Mas para Donnellan (2019), o Controle é, na verdade:

[...] uma praga para o ator, apesar de parecer tão prestativo e amigável. O Controle sussurra: *‘Se você me utilizar, posso ajudá-lo a escapar das garras do Medo.’* Mas isso não passa de uma armação ardilosa, de uma cilada. Quando tentamos escapar do Medo utilizando o Controle, acabamos por ficar ainda mais enlaçados com o Medo: *‘Eles fingiam que eram inimigos, mas estavam juntos nisso o tempo todo!’* O Medo ameaça, o Controle conspira. E nós ficamos cada vez mais profundamente confusos (DONNELLAN, 2019, p. 102, aspas e itálicos do autor).

Por esse raciocínio, entendemos que esse Controle conspirador reforça o Medo em sua sina de dividir o ator nas duas dimensões temporais que bloqueiam a sua presença no aqui e agora: o **passado**, com os seus julgamentos de **culpa**, e o **futuro**, com sua máquina geradora de **ansiedades**. Dimensões estas que, por comprometerem a presença do ator, criam uma enorme dificuldade para o desenvolvimento de uma atuação cênica viva.

Entendemos também que se o ator fica ansioso em cena, ele pode acabar alimentando muitas facetas do medo como, por exemplo, a de esquecer o texto. Nesse aspecto, ele pode se sentir inseguro e, então, querer controlar todo o texto que ainda está por vir. Essa ansiedade, em forma de controle, o desloca do tempo presente para o futuro, pois o fato de ‘dar um branco’ ainda não aconteceu. Poderá até acontecer, principalmente se o Medo arremessar o ator para o futuro; mas não aconteceu nada, somente uma suposição controladora e ansiosa. Por outro lado, se a insegurança ou a dúvida leva o ator a ficar sempre analisando cada coisa que acaba de fazer e cada variação rítmica realizada, porque tem a sensação de que fez mal ou de que não conseguiu reagir adequadamente (julgamentos), isso acaba gerando nele um sentimento de culpa. Essa culpa o desloca do tempo presente para o passado porque sua atenção fica retida em algo que já passou. Mas o que passou, passou; a cena continua, aqui e agora.

Retomaremos o problema do medo, do controle e da certeza no Capítulo 3. A seguir, citamos Donnellan para reforçar o seu pensamento sobre a presença do ator e, em seguida, concluir nossa apreciação da escolha incômoda ‘certeza ou confiança’:

O Medo não existe no ‘aqui e agora’. Para que ele possa residir e reinar, ele tem que inventar um tempo falso. Ele, então, se apossa do tempo real, o presente, e o divide em duas falsas dimensões temporais. Uma metade, ele chama de passado e a outra, de futuro. Ele só consegue existir nessas duas únicas dimensões. O Medo governa o futuro por meio da Ansiedade e o passado por meio da Culpa. [...] O Medo não consegue respirar enquanto o

ator permanecer no presente (DONNELLAN, 2019, p. 27 - 28, aspas do autor).

Conectando os pensamentos de Donnellan sobre medo, ansiedade e culpa, entendemos que o ator acaba sendo levado – pelo medo controlador – a escolher a certeza em vez da confiança; ou, ainda, ele tenta ter as duas coisas ao mesmo tempo – certeza e confiança –, mas isso, para Donnellan (2019), é impossível, pois uma escolha sempre anula a outra. Ele diz que “a vida não é feita de certezas; não é preto no branco” (DONNELLAN, 2015, p. 20). Assim, não podemos ter certeza, por exemplo, de que nosso parceiro dirá a sua parte do diálogo exatamente do jeito que foi ensaiado. Entretanto, podemos ter **confiança** nele e acreditar que a sua fala, seja ela qual for, nos provocará e nos dará a energia necessária para que possamos reagir com uma fala também provocativa e instigante. Querer ter a certeza de que isto ou aquilo acontecerá nos prende ao futuro, pois são especulações que tendem a nos deixar ansiosos. Ter confiança pode ser entendido, portanto, como acreditar na vitalidade do momento presente da cena e submeter-se a sua imprevisibilidade e constante mutabilidade. Acreditamos que ter confiança, em cena, na perspectiva de Donnellan, é confiar nas pessoas e coisas ao nosso redor e na nossa liberdade de reagir aos seus estímulos.

Agora, após a abordagem das quatro primeiras escolhas incômodas, podemos acrescentar mais uma parte à nossa síntese:

O ator nega a ~~concentração~~,
Para não ficar ensimesmado,
E presta **atenção** ao mundo exterior;

Renuncia à ~~independência~~,
E abraça a **liberdade**
Para ver o mundo exterior e reagir às suas mudanças;

Desiste de querer ~~mostrar~~
E, com a sensibilidade dos seus sentidos,
Põe-se a **ver** o mundo através dos olhos da personagem;

Abdica da ~~certeza~~,
Sem mais cair na ilusão do Medo e do Controle,
E atua com **confiança**.

Tratemos agora da quinta escolha incômoda: criatividade ou curiosidade. Para Donnellan (2019), o ator não deveria se forçar a ser criativo. Em vez disso, deveria despertar e alimentar a sua **curiosidade**. Para esse artista, criar é algo inerente aos seres humanos. Ele considera que a criatividade pulsa em todos nós – é inata –, mas estanca quando nossos receios, temores e ansiedades bloqueiam o nosso irromper orgânico de reações vivas. De acordo com Donnellan (2019), não convém tentar forçar a criatividade; é mais proveitoso investir na curiosidade, pois esta ajuda o ator a ver a especificidade de tudo que existe exteriormente a ele. Nessa perspectiva, pensamos, a curiosidade ajuda o ator a estabelecer uma relação fecunda com as circunstâncias propostas da obra.

Sobre o problema de ‘querer ser criativo’, a pesquisadora Maria Shevtsova diz que “o ator, para Donnellan, não é nem alguém que interpreta um sentido pré-existente, nem que cria por pura força de invenção ou de criatividade” (SHEVTSOVA, 2005, p. 232). Em vez disso, de acordo com essa autora, Donnellan pretende que o ator seja um explorador intrépido. Em nosso ver, o ato de explorar é próprio da criança. Crianças aprendem reagindo e observando os outros a reagir aos mais diversos estímulos do mundo ao redor. Porém, não menos importante que a reação, existe a relação, e a relação de uma criança com o mundo é de intensa curiosidade. Consideramos que observar crianças se relacionando com o mundo, e reagindo a tudo que seus sentidos captam, é sempre um exercício muito importante para o ator, pois, como já dissemos, não existe reação sem relação.⁶⁰

Donnellan e Ormerod (2016) consideram a curiosidade e o senso de brincadeira como aspectos fundamentais para que o ator se abra para uma relação de jogo em cena. Nesse sentido, citam a origem do inglês *to play* (atuar), com o sentido de jogar, brincar. Em inglês, ‘ator’ é chamado de *actor*, mas também de *player*, ou seja, aquele que joga, brinca. Os autores fazem uma analogia do jogo no teatro [*play*] com o jogo no esporte [*game*]:

Gostamos de pensar que uma peça [*play*] é como um jogo [*game*]: no futebol, por exemplo, todo mundo conhece as regras, mas o resultado é diferente a cada partida. Assim como em um jogo de futebol, o final de uma peça não é necessariamente o resultado – sabemos que Hamlet morre no

⁶⁰ Afirmamos que ‘não existe reação sem relação’ a partir da fala de Grotowski de que “não há impulsos ou reações sem contato” (confêrir p. 127).

final, ou que Édipo tira a própria visão, mas esses não são os resultados da peça. O resultado da peça é a experiência de percorrer um caminho até o final. Do mesmo modo que em uma partida de futebol, o percurso do jogo da atuação é que criou os resultados. O resultado de uma ida ao teatro é ver **como** Édipo acabou chegando ao ponto de cegar a si mesmo. E os acontecimentos que levam a esse fato podem ser diferentes a cada noite – por isso é empolgante ir ao teatro (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 06 e 07, grifos nossos).

Percebemos, então, que a curiosidade é uma atitude importante para o trabalho com o que chamamos aqui de variações rítmicas vivas. Donnellan e Ormerod dizem, na citação acima, que o resultado de um espetáculo não é o seu fim, ‘o que’ acontece, mas sim a experiência do processo, o ‘como’ acontece. Essa ideia nos remete à noção de Boleslávski de ritmo na atuação, para quem o ritmo é o **como** da ação, indo muito além do conceito de andamento (velocidade média das ações) e transcendendo os limites métricos. Dessa forma, ao conectarmos os pensamentos de Donnellan, Ormerod e Boleslávski, podemos dizer, por exemplo, que o ator não deve tentar forçar a sua criatividade para mostrar o fato de Édipo cegar a si mesmo; em vez disso, deve ter curiosidade para ver o mundo exterior específico, através dos olhos de Édipo, durante todo o percurso que o leva, finalmente, a se cegar. Nesse caso, é a curiosidade do ator que dita o ritmo do percurso de Édipo e são as variações rítmicas desse percurso – o como – que vão despertar a curiosidade do espectador e sustentar a sua atenção no espetáculo.

No caso dessa escolha incômoda, entendemos que Donnellan não pretende, de modo algum, anular a criatividade em favor da curiosidade. A questão está em anular o ‘querer ser criativo’, em desistir de ‘tentar forçar a criatividade’, pois o autor vê a criatividade como algo inerente à vida. Compreendemos a opção pela curiosidade como uma estratégia para estimular a atenção – não a concentração – do ator para as transformações do mundo exterior, focalizando mais a experiência do ‘como’ do que o resultado final, mais o ritmo dos acontecimentos do que os fatos em si. Portanto, para sermos precisos, em nossa síntese das escolhas incômodas de Donnellan, optamos por grafar não somente a palavra ‘criatividade’ com um risco no meio, mas toda a expressão ‘forçar a criatividade’. Assim, até aqui, temos o seguinte:

O ator nega a ~~concentração~~,
 Para não ficar ensimesmado,
 E presta **atenção** ao mundo exterior;

Renuncia à **independência**,
 E abraça a **liberdade**
 Para ver o mundo exterior e reagir às suas mudanças;

Desiste de querer **mostrar**
 E, com a sensibilidade dos seus sentidos,
 Põe-se a **ver** o mundo através dos olhos da personagem;

Abdica da **certeza**,
 Sem mais cair na ilusão do Medo e do Controle,
 E atua com **confiança**;

Não tenta **forçar a criatividade**,
 Mas estimula a **curiosidade**
 Para ser um explorador intrépido durante toda a experiência.

Vejam agora a sexta escolha incômoda, originalidade ou singularidade. De acordo com Donnellan (2019), a singularidade é mais útil para o ator do que a originalidade. Para ele, tentar ser original é como tentar mostrar alguma coisa em vez de, simplesmente, ver o mundo exterior e reagir; é como tentar ser criativo em vez de curioso. Para o diretor britânico, quando lutamos para ser originais, tendemos a fazer força para empurrar sentimentos e emoções aos espectadores, o que acaba bloqueando a possibilidade de uma atuação de fato viva. Na perspectiva de Donnellan (2019), não é muito proveitoso querer interpretar um Hamlet ou uma Lady Macbeth originais. Para o autor, querer ser original acaba matando a **singularidade** que, por ser algo inerente ao ser humano – visto que, na vida, nenhum indivíduo é idêntico ao outro –, é essencial para uma cena ser viva.

Para Donnellan (2019), quando tentamos ser originais, sobrepujamos algo que já está conosco desde a nossa gênese: nossa singularidade. Em outras palavras, em cena, quando somos tomados pela ânsia da originalidade, acabamos por bloquear aquilo que temos de único, ímpar, diferente, singular. Segundo o diretor inglês, “quanto mais lutamos para ser originais, mais obliteramos nossa singularidade inata” (DONNELLAN, 2019, p. 155). Sendo inata, a singularidade do ator não é algo a construir ou a conquistar; a sua singularidade é, simplesmente, algo que não se bloqueia, que se permite fluir. Mas como fazer isso? Na visão

de Donnellan (2019), prestando atenção, conectando-se com o mundo exterior, transpondo os limites do ‘eu’, e assumindo uma atitude de ver e reagir ao que se dá no aqui e no agora.

Retomando as considerações do encenador britânico sobre as artimanhas fabricadas pelo Medo, há o chamado ‘olhar trapaceiro’ do ator. Esse olhar o divide em duas pessoas ao mesmo tempo, aquele que ‘faz’ e aquele que ‘julga’. Frequentemente, nos ensaios, atores costumam autocensurar as suas experimentações com pensamentos como ‘isso não é original! Preciso fazer outra coisa!’ e isso, na perspectiva de Donnellan, acaba levando o ator ao bloqueio, censurando sua singularidade e distanciando-o de uma atuação viva. Para o autor, aquele que ‘julga’ – que se autojulga – é:

[...] um crítico severo que emite um implacável relatório dos seus progressos: *‘como estou indo?... Bem?... Meu Deus... Tão mal assim?’* E você não consegue nem se esconder nem escapar desse olhar trapaceiro. Então, acredita que nada existe além de si mesmo e desse olhar trapaceiro pairando acima de seu corpo (DONNELLAN, 2019, p. 31, aspas e itálicos do autor).

Entendemos, nesse caso, que o ator acredita que nada existe além dele mesmo e de sua suposta originalidade e, na falta dela, ele se pune com pensamentos julgadores. Sob a vigilância do ‘olhar trapaceiro’, de que fala Donnellan, o ator não consegue ver o mundo exterior, com suas pessoas e coisas sobre as quais ele precisa reagir e transformar. Assim, ensimesmado, o ator passa a agir deliberadamente e por vontade própria em cena, chegando, às vezes, a fazer isso por vaidade ou exibicionismo; mas não consegue perceber isso, pois se encontra completamente manipulado pelo olhar trapaceiro.

Podemos relacionar o medo do ator – nesse caso, o medo de não ser original – à morte das variações rítmicas, pois Donnellan destaca que o Medo, essa entidade destrutiva da vida cênica, “[...] vem vestindo uma máscara: a arrogância é seu disfarce favorito e o maneirismo é outro” (DONNELLAN, 2019, p. 26). Considerando que, na atuação cênica, toda variação rítmica viva seja singular, única, irreproduzível, sempre sensivelmente diferente de uma noite para outra, podemos dialogar com o diretor inglês e supor o seguinte: o ator querer impor a sua originalidade à cena pode matar o ritmo de sua atuação, obliterando a sua singularidade e prendendo-o a pré-concepções de ‘como agir’, ‘como falar’, ‘como expressar’, sem conexão com as circunstâncias propostas da obra, caindo, então, em maneirismos.

Sobre a questão de como dizer um texto em cena, por exemplo, o diretor inglês chama a atenção para a especificidade do contexto que gera o texto, fator intimamente conectado à noção de singularidade por ele defendida:

A palavra é apenas a superfície de algo mais profundo. O que realmente importa é aquilo que a faz acontecer, ou seja, quando o ator imagina e acredita em algo que a torna inevitável. [...] A natureza emocionante do teatro vem desta coisa que nasce no ator e no espectador e que faz o texto ser percebido como inevitável: a especificidade. [...] O emocionante é ver **como** o ator tornou específicas as suas palavras (DONNELLAN, 1995, p. 85, grifo nosso).

Novamente, podemos conectar o pensamento de Donnellan com o ritmo vivo, pois ele fala da emoção de ver **como** o ator fala em cena, com base na singularidade de sua imaginação, conectada com a especificidade do contexto. Então, pensamos que para cada palavra que se torna inevitável, tem que haver também um ritmo inevitável e específico, um ritmo que nasça da relação do ator com o contexto em vez de ser empurrado por uma ânsia de originalidade. Seguindo essa lógica, para obter variações rítmicas específicas e inevitáveis, o ator precisa acreditar e imaginar sempre especificamente. Para Donnellan (1995; 2019), o acreditar e o imaginar do ator sempre são específicos: ele deve sempre acreditar em coisas e específicas e sua imaginação funciona especificamente, de acordo com as especificidades das circunstâncias da obra. Nessa perspectiva, podemos pensar em uma imaginação singular *versus* uma imaginação original: no primeiro tipo, a imaginação do ator alça voo a partir das circunstâncias propostas; no segundo, ao querer forçar a sua imaginação a ser original, o ator se desconecta do contexto e fica sem pista para fazê-la decolar.⁶¹

Tendo sido abordada a sexta escolha incômoda, podemos agora agregá-la à nossa síntese da filosofia de Donnellan para uma atuação cênica viva:

O ator nega a ~~concentração~~,
 Para não ficar ensimesmado,
 E presta **atenção** ao mundo exterior;

⁶¹ Conferir a analogia de Stanislávski, sobre o voo da imaginação, que citamos na p. 162 deste capítulo.

Renuncia à **independência**,

E abraça a **liberdade**

Para ver o mundo exterior e reagir às suas mudanças;

Desiste de querer **mostrar**

E, com a sensibilidade dos seus sentidos,

Põe-se a **ver** o mundo através dos olhos da personagem;

Abdica da **certeza**,

Sem mais cair na ilusão do Medo e do Controle,

E atua com **confiança**;

Não tenta **forçar a criatividade**,

Mas estimula a **curiosidade**

Para ser um explorador intrépido durante toda a experiência;

Desobriga-se da **originalidade**

E se conecta com as especificidades do contexto,

Deixando livre a sua **singularidade** inata.

Finalmente, diante da sétima escolha incômoda, excitação ou vida, Donnellan (2019) considera muito mais proveitoso que o ator opte pela **vida**, rejeitando todo tipo de tentativa de excitar a vida em cena. Perguntados sobre como a vida surge em cena, os fundadores do *Cheek by Jowl* respondem: “a grande regra é que não podemos fabricá-la: quanto mais nos esforçamos para gerar vida, mais sem vida a cena se torna. Em vez disso, temos que gerar as circunstâncias nas quais algo pode surgir, um impulso pode nascer” (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 09). Nessa perspectiva, **a energia que dá vida à atuação não pode ser fabricada pelo próprio ator, não pode ser excitada por um suposto frenesi interior.** Aludindo a um raciocínio frequente de Donnellan, as coisas e pessoas que estão à volta do ator, em seu mundo exterior, são as fontes de toda a sua energia para atuar. Em outras palavras, para o diretor inglês, são essas coisas e pessoas, exteriores ao ator, que fazem germinar a vida na atuação, no sentido de estimulá-lo e instigá-lo a reagir com singularidade.

Para o diretor inglês, “quando tememos a nossa dependência à criação imprevisível, usamos a excitação para fingir vida” (DONNELLAN, 2019, p. 156). Para esse autor, o temor à vida

deve-se ao fato de não podermos controlá-la, pois podemos perdê-la a qualquer momento – não somente no âmbito da cena viva, mas do ser humano vivo. Então, assim temerosos, em cena, o encenador inglês diz que optamos por fabricar uma vida genérica, passível de ser controlada pela ingestão de pílulas de excitação. De acordo com Donnellan (2019), o caminho para uma atuação viva está em ver as coisas com atenção e curiosidade, e não em forçar um estado de excitação que acaba levando o ator a se perder dentro de si mesmo. Há, aqui, conexão com o “bombeamento”, de que falam Grotowski e Richards (conferir p. 132-133).

Essa sétima escolha incômoda é, em nosso entendimento, a escolha chave que Donnellan propõe ao ator, uma espécie de condição que resume todas as outras seis escolhas. Isto é: aproxima-se da atuação viva aquele que cultiva estas seis atitudes: atenção, liberdade, ver, confiança, curiosidade e singularidade. Por outro lado, distancia-se da atuação viva e tenta fabricá-la forçadamente, com excitação, o ator que não se desapega da concentração, da independência, do mostrar, da certeza, da criatividade e da originalidade.

A noção de vida é, portanto, fundamental na concepção artística de Donnellan. Para nós, a sua visão sobre ‘o que é vida?’, em cena, está profundamente conectada a todas as escolhas incômodas – que nos remetem às instâncias da exterioridade, da transformação e da especificidade –, que compreendemos como atitudes que estimulam e sustentam uma atuação cênica viva. Mais adiante, ainda neste capítulo, veremos como a exterioridade, a transformação e a especificidade também são noções que podem ser observadas em campos de conhecimento científico, em suas tentativas de definir o que é vida.

Donnellan (2017a) insiste que o teatro é parte da vida; não está à parte da vida. Então, pensamos que, sendo parte da vida, o teatro deve remeter às bases da vida, à origem e aos mecanismos essenciais daquilo que pode ser considerado vivo. Nessa perspectiva, podemos afirmar que as variações rítmicas vivas não são excitáveis, elas devem nascer das circunstâncias propostas. Variações, contrastes, mudanças e transformações ocorrem porque o ator reage ao mundo exterior que, por sua vez, havia agido sobre ele cheio de variações, contrastes, mudanças e transformações. Então, a tentativa de excitar um ritmo nos remete a uma atitude ensimesmada e controladora do ator, sem conexão com as pessoas e coisas ao seu redor e, conseqüentemente, sem conexão com os ritmos das pessoas e coisas ao seu redor. Dessa forma, considerando que sem relação não há reação, **sem relação também não há**

ritmo vivo; há, no máximo, uma estrutura rítmica, que pode até ser muito sofisticada, porém genérica, não específica, não singular, que não contribui para e nem resulta de uma cena viva.

Agora que conhecemos todas as sete escolhas incômodas propostas por Donnellan, podemos assim sintetizar seus princípios para uma atuação cênica viva:

O ator nega a ~~concentração~~,
Para não ficar ensimesmado,
E presta **atenção** ao mundo exterior;

Renuncia à ~~independência~~,
E abraça a **liberdade**
Para ver o mundo exterior e reagir às suas mudanças;

Desiste de querer ~~mostrar~~
E, com a sensibilidade dos seus sentidos,
Põe-se a **ver** o mundo através dos olhos da personagem;

Abdica da ~~certeza~~,
Sem mais cair na ilusão do Medo e do Controle,
E atua com **confiança**;

Não tenta ~~forçar a criatividade~~,
Mas estimula a **curiosidade**
Para ser um explorador intrépido durante toda a experiência;

Desobriga-se da ~~originalidade~~
E se conecta com as especificidades do contexto,
Deixando livre a sua **singularidade** inata;

Recusa a ~~excitação~~ e assume uma atitude de
Ver o mundo exterior, suas especificidades e transformações,
Com **atenção**, **liberdade**, **confiança**, **curiosidade** e **singularidade**
Para semear e sustentar a **vida**.

Simpatia, empatia e ritmo

Identificamos, ainda, uma possível oitava escolha incômoda, que Donnellan não registrou em livro. Desde 2016, em diversas entrevistas e vídeos disponíveis na internet,⁶² o diretor britânico chama a atenção para a escolha entre simpatia e empatia. De acordo com Donnellan (2017a), a simpatia implica a identificação do ator com os sentimentos da sua personagem. Para ele, isso é perigoso, pois uma relação simpática tende a uma unilateralidade que exclui a ambivalência das coisas. Já a empatia implica uma relação comunicativa entre diferenças, uma relação de curiosidade que busca conexão com os **sentimentos do outro** e não com os de si mesmo. E, para o autor, ‘conectar-se aos sentimentos do outro’ não significa entendê-los, mas vê-los com os seus sentidos bem aguçados para ampliar a sua percepção do contexto cênico que está repleto de pessoas e coisas que provocam o ator a reagir com ritmos vivos.

Para Donnellan (2017a), a atuação cênica ganha mais qualidades vivas quando o ator procura ver e jogar com as diferenças – relação de empatia – do que quando busca mergulhar nas personagens tentando se espelhar dentro delas – relação de simpatia. Nesse sentido, Donnellan (2017a; 2019) afirma que é preciso haver uma distância entre o ator e a personagem para que a verdadeira relação empática seja possível. É por isso que o encenador britânico não fala de um ator que se torna a personagem, mas de um ator que vê o mundo através dos olhos da personagem. Para Donnellan (2017b), Shakespeare é um grande exemplo de empatia na arte, por ser capaz de ver o mundo através dos olhos de tantas personagens diferentes e singulares, graças à sua sensível e poderosa imaginação. Esse é um dos motivos pelo qual o *Cheek by Jowl* costuma encenar peças de Shakespeare, pois dá aos atores a oportunidade de experimentar uma relação de empatia com a personagem.

Notamos, nesse aspecto, mais uma valiosa contribuição de Donnellan para a compreensão do que chamamos de variações rítmicas vivas. Dissemos, anteriormente, que ‘sem relação não há reação’, e que, portanto, não há a possibilidade do ritmo vivo. Agora, Donnellan nos provoca a pensar na especificidade dessa relação: é uma relação cuja ênfase está na empatia, e não na simpatia. A empatia pressupõe diferenças, desigualdade, contrastes; todos esses são fatores

⁶² Recomendamos os seguintes *links*: <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5nB5eKTCo> (último acesso em 22/04/2019); <https://www.youtube.com/watch?v=Sv-61MFhlys> (último acesso em 22/04/2019).

essenciais ao ritmo vivo. Não é que Donnellan queira negar a relação de simpatia, nem na vida nem no teatro, mas a sua preocupação está no abandono, cada vez mais frequente, da relação de empatia. Se pensarmos no ritmo de um espetáculo, considerando dois atores em cena, é claro que, em algum momento, pode ser importante que os dois entrem em uma relação rítmica de simpatia, espelhando falas e movimentos um do outro, ou mesmo falando e/ou se movimentando simultaneamente. Na música isso também acontece, como quando dois instrumentos diferentes executam exatamente a mesma melodia, simultaneamente. Porém, a relação de simpatia rítmica, tanto entre atores quanto entre músicos, serve mais como um recurso para salientar as diferenças e contrastes que virão. Como saberíamos o que é empatia se não houvesse simpatia? E será que a vida do ritmo poderia ser sustentada por muito tempo se este fosse restrito a apenas relações simpáticas?

Para o diretor britânico, essa questão da simpatia e da empatia não é uma regra absoluta, trata-se apenas de uma mudança de perspectiva. Do mesmo modo, as sete escolhas incômodas que ele propõe não são como os sete pecados capitais. Acreditamos que Donnellan não pretende estabelecer o certo e o errado da arte da atuação. O que o artista inglês sugere, com tais escolhas, são atitudes que podem favorecer o nascimento, desenvolvimento e sustentação de uma cena viva. Apesar de o autor adjetivar as escolhas como incômodas, percebemos o quão podem ser proveitosas para, na verdade, libertar o ator de seus bloqueios e incômodos. Assim, também podemos entendê-las como escolhas para tirar incômodos.

Pretendendo efetuar mais conexões do ritmo vivo com os princípios artísticos de Donnellan, focalizaremos a seguir o seu trabalho com a palavra, elemento fundamental para seu entendimento de uma atuação cênica viva.

O ritmo vivo da fala cênica em Donnellan

Donnellan (2018) sugere que o ator trabalhe a fala cênica, seja em prosa ou em verso, como uma coleção de pensamentos em vez de um amontoado de palavras. Às vezes, um único pensamento pode durar vários versos, ou poucas palavras. O foco desse artista, nos ensaios, está nos pensamentos, e não nos versos isolados. E pensamento, para ele, não é um ato de introspecção. Em sua perspectiva, as palavras são parte da expressão do pensamento; e o

pensamento decorre de **imagens exteriores** que a imaginação do ator o faz ver, em circunstâncias específicas.

Ao referir-se aos seus espetáculos em russo, francês e inglês, apresentados em diversos países, Donnellan (2015) não considera o idioma como uma barreira na relação com o espectador. Esse diretor, de maneira semelhante ao russo Vakhtângov (conferir p. 120), afirma que as palavras são apenas uma pequena parte da comunicação; essencial mesmo, na relação do espetáculo com o espectador, é a qualidade viva das reações dos atores. Pavis (2010), em crítica ao espetáculo *Cymbeline* (*Cimbelino*), texto de Shakespeare, dirigido por Donnellan, em 2007, e encenado em língua inglesa, elogia a potente energia dos atores em cena e a maestria com que compõem seus ritmos, tanto no nível do movimento corporal quanto no nível da fala, da palavra dita organicamente, sem desconexão com o corpo.

Na opinião de Shevtsova (2005), Donnellan consegue dirigir espetáculos, a partir de textos difíceis e em versos, como de Shakespeare e de Corneille, sem deixar os atores caírem na recorrente e enfadonha entonação de declamação de versos. Donnellan (2006) compara o ritmo da fala em versos ao ritmo do jazz: há uma regularidade implícita (por exemplo, em uma métrica quaternária), mas os improvisos dos músicos acabam, muitas vezes, quebrando as expectativas e dando a aparência de irregularidade.⁶³ O mesmo vale para o falar em versos do ator, considerando que, para Donnellan (2006), o verso tende a ser regular (como o pentâmetro iâmbico), porém com quebras de expectativas, alternando, por exemplo, sílabas átonas (*tee*) e tônicas (*tum*): “*tee-tum, tee-tum, tee-tum, etc.*, e, de repente, deparamo-nos não com um *tee-tum*, mas um *tee-tee*, ou *tum-tee*, ou *tum-tum*, e reagimos a isso” (DONNELLAN, 2006, p. 248).

Acima de tudo, para esse artista, o verso tem que ser vivo na voz do ator, mesmo que, para isso, às vezes seja preciso quebrar a sua métrica original. No pentâmetro iâmbico, por exemplo, se for o caso, o ator pode acentuar apenas uma ou duas palavras ou sílabas em vez de cinco. Contudo, é importante prestar atenção na quebra de expectativa, pois Donnellan (2006) afirma que se o ritmo da fala em versos tem quebras de expectativa em demasia, então

⁶³ Sugerimos ouvir a música *Groovin' High*, um famoso jazz instrumental quaternário composto por Dizzy Gillespie. Na gravação de 1947, podemos notar que a sensação de quebra de expectativa é acentuada no início do improviso de saxofone de Charlie Parker, a partir de 0'52". Durante todo o improviso, com baixo e bateria sustentando a pulsação quaternária, o saxofonista alterna entre momentos regulares e irregulares, conduzindo nossa escuta a uma surpresa atrás da outra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oslMFOeFoLI> (último acesso em 23/04/2019).

já não há mais surpresas – a irregularidade acabou ficando previsível demais e acabou vestindo uma máscara de regularidade.⁶⁴

Donnellan (2015) aponta duas tendências do verso, baseando-se em exemplos de pentâmetros iâmbicos de textos de Shakespeare: 1) tende à regularidade; e 2) a primeira sílaba tônica tende a ser a mais importante do verso. Seu desafio está, então, em ajudar o ator a descobrir as transformações no pensamento das personagens que falam em versos, pois são essas transformações que darão contrastes e o impedirão de se afundar em uma fala monótona, sem variações rítmicas. Então, podemos pensar que à medida que Julieta fala, por exemplo, ela vai vendo imagens serem substituídas por outras, provocando transformações em seu pensamento e, conseqüentemente, variações rítmicas em sua voz. Nesse caso, a atriz deve ver essas imagens, exteriormente, através dos olhos de Julieta, nas circunstâncias propostas de Julieta, para que seus versos sejam ditos como reações às mudanças de pensamento impostas por essas imagens.

Outros elementos rítmicos importantes no trabalho de Donnellan com o ator são as pausas, as interrupções e os desvios.⁶⁵ Sobre a pausa, Shevtsova (2005) diz que, às vezes, a emoção de uma cena é tão grande que escapa ao domínio do movimento ou da fala. A autora aponta um exemplo disso na obra de Donnellan, referindo-se ao final de *The Winter's Tale* (*Conto de Inverno*), na qual a vida cênica manifesta-se na pausa, na contenção do movimento, na sensação de quase imobilidade. Vejamos, na página a seguir, um *frame* da referida cena.

⁶⁴ Para informações detalhadas sobre o pentâmetro iâmbico e a fala cênica em Shakespeare, ver BERRY, 1992, p. 52-81.

⁶⁵ Donnellan (2006) utiliza os termos *pause* (pausa), *stop* (parada), *interruption* (interrupção) e *turn* (desvio). O autor só utiliza a palavra *turn* (desvio) quando se refere, especificamente, à fala do texto em versos. Esta também poderia ser traduzida como turno, curva, alternância ou virada. No entanto, consideramos ‘desvio’ uma tradução mais adequada à lógica de argumentação do autor.

Imagem 6 – *Frame* da cena final de *The Winter's Tale* (direção de Donnellan)



Nota: obtive este *frame* do vídeo disponível em: <https://www.cheekbyjowl.com/education-packs/the-winters-tale-pack-preview/> (último acesso em 23/07/2019).

Quando se trata da fala cênica, Donnellan (2006) refere-se com mais frequência aos desvios e às interrupções do que às pausas. Para ele, um desvio não é uma parada e, além disso, não requer necessariamente o uso de pausas. Muitas vezes, por exemplo, as vírgulas não servem exatamente para respirar e dar uma breve pausa na fala, mas sim pra demarcar mudanças de sentido, de ideias e de pensamentos. Reforçamos que, na perspectiva de Donnellan (2006), até mesmo os pensamentos são provocados pela conexão do ator com o mundo exterior. Em suas palavras, “quando pensamos, vemos nossos pensamentos” (DONNELLAN, 2019, p. 128). Então, o ator vê o pensamento da personagem através dos olhos desta; e vê um pensamento tomando o lugar de outro, ou seja, um interrompendo o outro. Então, às vezes, essa interrupção ocorre muito abruptamente, de modo a levar o ator a reagir com um desvio igualmente abrupto, sem pausas ou paradas, mesmo que o texto separe esses pensamentos por uma vírgula, ou um ponto final, ou uma interrogação. O diretor inglês exemplifica essa questão com versos de Shakespeare, como este de Julieta para Romeu:

Dost thou Love me? Know thou wilt say 'Ay'

(Me amas? Sei que vai dizer que sim)

Nesse caso, o ponto de interrogação indica um desvio no meio do verso (em inglês, *a mid-line turn*), uma súbita mudança de pensamento e de atitude. Donnellan (2006) argumenta que, nesse verso, Julieta não dá tempo para Romeu responder se ele a ama ou não, impedindo-o de interferir na sua declaração de amor com qualquer tipo de obstáculo ou objeção. Imaginemos que Romeu pudesse responder ‘não’, ou ‘não sei’, ou ‘não sei se é amor’, ou ‘gosto muito de você’. O que aconteceria? Considerando a perspectiva de Donnellan, essas possíveis respostas desastrosas de Romeu podem ser pensamentos que irrompem diante de Julieta no instante exato em que ela faz a pergunta ‘me amas?’. Então, por isso ela precisa fazer um desvio, não uma pausa, para expulsar esses pensamentos de sua frente e impedir que Romeu de fato os concretize. Logo em seguida, no próximo verso, Julieta faz um novo desvio, para garantir que nenhum novo pensamento negativo se intrometa, imputando a Romeu algo que ele nem teve tempo de realmente dizer:

And I will take thy word

(E aceito a sua palavra)

Donnellan (2019) alerta que esses desvios não precisam ocorrer somente com mudanças de velocidade e acelerações, um vício do ator. Entendemos que há um mundo vasto de variações rítmicas possíveis para dar a forma mais adequada aos desvios e também às pausas. Para que serve um desvio, uma interrupção ou uma pausa? Para o artista britânico, serve para o ator ver algo novo e reagir. Mas como? Com que ritmo? Com ou sem pausa? Com uma pausa longa ou curta? Com uma pausa curta se houver uma vírgula? E uma mais longa se houver um ponto final? Com uma mudança súbita de intensidade na fala? Acelerando ou *rallentando* a fala? Fazendo uma entonação ascendente ou descendente? De acordo com Donnellan (2006), **esse como reagir depende totalmente do que o ator vê**. O que o leva a fazer um desvio e, conseqüentemente, uma variação rítmica viva, é o aparecimento de alguma coisa nova diante dele, seja um pensamento, uma imagem, uma ideia... Então, se uma atriz está atuando Julieta, por exemplo, essa atriz terá que ver as coisas que Julieta vê para, então, reagir: ela vê Romeu? O que este Romeu faz com ela? Ela vê a noite? O que esta noite faz com ela? Ela vê um pensamento? O que este pensamento faz com ela?

Podemos dizer, concluindo esta seção, que o trabalho de Donnellan em prol de uma atuação cênica viva, com variações rítmicas vivas, se dá pelo cultivo de certas atitudes do ator. Essas atitudes estão alicerçadas em suas escolhas incômodas, pelas quais compreendemos a

importância da especificidade no trabalho de ator e, também, da exterioridade e da transformação, visto que até mesmo os pensamentos, para esse autor, são coisas que o ator vê diante de si e reage. Então, como veremos mais adiante, é a partir do pensamento de Donnellan, com suas escolhas incômodas, que inferimos a exterioridade, a transformação e a especificidade como três fatores fundamentais de uma atuação viva.

No terceiro capítulo deste trabalho, finalmente abordaremos o conceito de Donnellan denominado ‘alvo’, um elemento estratégico para impedir a introspecção do ator, pois a sua energia não vem de dentro; “toda energia origina-se do alvo” (DONNELLAN, 2019, p. 22).

VISITANDO O CONCEITO DE VIDA NA CIÊNCIA

Vamos agora visitar a ciência e ver o que ela nos apresenta sobre o conceito de vida, no sentido de contribuir com a nossa pesquisa sobre atuação cênica viva e variações rítmicas vivas. Para o cientista brasileiro Jorge Vieira, a “ciência é conhecimento acerca de uma realidade e a arte é conhecimento acerca de realidades possíveis” (VIEIRA, 2013, p. 02). Para esse autor, a ênfase do conhecimento científico está no rigor lógico e discursivo; a arte, por sua vez, não prescinde do discurso lógico, mas realça o conhecimento tácito, isto é, aquele que é compreensível sem precisar ser explicado ou expresso em palavras. Nesse sentido, propomos uma breve visita a estudos científicos, de áreas como a biologia e a física, no intuito de explicitar algumas notáveis conexões com a arte da atuação cênica.

Se quisermos entender o que é vida, é coerente que nossa visita comece pela biologia, ciência cujo nome significa estudo da vida. No entanto, segundo os biólogos Emmeche e El-Hani (2000), a definição de vida ainda não é uma questão muito explorada na biologia, pois essa ciência costuma se pautar mais por pesquisas experimentais do que teóricas. Segundo esses autores, não é necessário, na pesquisa experimental, conseguir definir o que é vida; é suficiente conseguir identificar se um ser está ou não vivo. Assim, de acordo com esse raciocínio, a biologia tem servido mais à compreensão do comportamento e das particularidades de seres vivos específicos do que ao estudo do fenômeno ‘vida’ em si.

Emmeche e El-Hani (2000) pensam que o biólogo, por ser um cientista que estuda a vida, deveria oferecer uma delimitação precisa do seu objeto de estudo, os sistemas vivos, distinguindo-os nitidamente dos sistemas inanimados – objetos de pesquisa, por exemplo, do físico, do químico e do geólogo. No entanto, a biologia é uma ciência muito recente na história da humanidade. Esses autores, apoiando-se em estudos do filósofo Foucault (1926-1984), afirmam que o problema do fenômeno da vida começa a surgir somente ao final do século XVIII; antes, falava-se de seres vivos, mas sempre com foco na análise de sua anatomia e fisiologia – campos da medicina – e, também, na classificação de plantas e animais – campo da história natural.

Parafrazeando Emmeche e El-Hani (2000), a biologia ainda não conseguiu definir vida como um fenômeno único e coerente e, talvez, isso nunca seja viável, pois será que realmente seria possível entrar em contato com e observar a essência da vida, na forma de alguma coisa, substância ou força verificável? Há, sim, listas de propriedades e características necessárias para classificar um ser como vivo, distinguindo-os de não vivos, como os minerais. Porém, não há acordo, ainda, sobre quais são, de fato, as propriedades universais da vida como fenômeno.

Em nossa visita à ciência, entendemos que não há consenso sobre a definição de vida. Contudo, há alguns fatores e parâmetros reconhecidos cientificamente como fundamentais ao fenômeno da vida, sobre os quais faremos algumas considerações ao longo desta seção. Antecipamos ao leitor ou leitora que, ao concluirmos este trabalho, restou um forte desejo de desenvolvermos as conexões entre atuação cênica e conceitos científicos, em futuros trabalhos. No que interessa a esta pesquisa, a partir desse curioso passeio pela ciência, propomos reflexões específicas que consideramos importantes para dar consistência e sustentação ao nosso delineamento dos conceitos de atuação cênica viva e variações rítmicas vivas.

Especulando a origem da vida

Para compreender a vida, na perspectiva biológica, precisamos vislumbrar a sua origem. O epistemólogo Stéphane Tirard (2010) afirma que Charles Darwin (1809-1882), o criador da teoria da evolução, não chegou a definir o que é vida. No entanto, ao considerar a origem das

espécies, concluiu vida como sendo um processo histórico **evolutivo, irreversível e que nunca é repetido**: “a concepção de vida, de Darwin, talvez pudesse ser resumida à importância que ele dava à historicidade: a vida é um processo irreversível e um evento que não pode ser repetido, porque a própria vida muda as condições de cada etapa do processo” (TIRARD, 2010, p. 217). Nesse aspecto, ressaltamos que a visão de Darwin encontra eco nos pensamentos dos grandes mestres do teatro abordados neste capítulo, como Stanislávski, Meyerhold, Grotowski, Brook e Donnellan, todos muito atentos ao processo da vida cênica como fenômeno impossível de ser repetido.

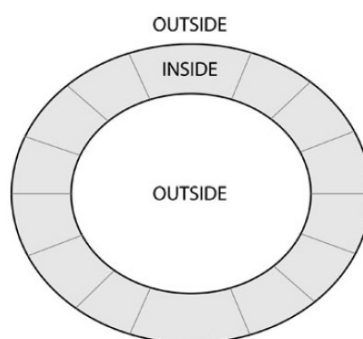
Mas como a vida teria começado? De onde surgiria essa vida evolutiva e irreversível? Ao buscar respostas para essas questões, Tirard (2010) apresenta as hipotéticas condições primitivas de surgimento da vida propostas pelo biólogo e bioquímico russo Aleksandr Oparin (1894-1980). Na perspectiva do cientista russo, a formação da matéria orgânica, que daria origem à vida, teria ocorrido a partir da evolução da matéria inorgânica (mineral), primeiro na atmosfera primitiva e, depois, nos oceanos. Essa atmosfera primitiva era composta de imensa quantidade de gases, ainda sem oxigênio, e de partículas oriundas de constantes erupções vulcânicas. Muito lentamente, a Terra foi passando por um processo de resfriamento, o que teria provocado o ciclo das chuvas e, assim, a água foi sendo acumulada, formando os primeiros mares, ainda muito rasos. Com radiação e descargas elétricas de enorme intensidade, moléculas da atmosfera obtiveram energia para se unirem, formando as primeiras moléculas orgânicas, maiores e mais complexas que as inorgânicas que lhes deram origem. Com as chuvas, essas novas moléculas eram arrastadas para os mares primitivos, formando o que o cientista inglês Haldane (1892-1964) chamou de **sopa primordial** – ou caldo pré-biótico –, por ser um meio nutritivo, rico em matéria orgânica e, portanto, propício ao surgimento da vida. Então, essas moléculas maiores teriam formado grupos ainda maiores – as colônias, ou coacervados –, que apontavam para o surgimento do que seria, posteriormente, considerado como ser vivo, pois já trocavam substâncias e energia com o meio externo e sofriam reações químicas interiores.⁶⁶

⁶⁶ Para mais informações sobre as hipóteses de Oparin e Haldane, sugerimos a consulta dos seguintes *links*:
<https://www.sobiologia.com.br/conteudos/Evolucao/evolucao4.php>
<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/biologia/a-hipotese-oparin-haldane.htm>
https://en.wikipedia.org/wiki/Primordial_soup
<https://pt.khanacademy.org/science/biology/history-of-life-on-earth/history-life-on-earth/a/hypotheses-about-the-origins-of-life> (último acesso desses quatro *links* em 08/05/2019).

De acordo com essas hipóteses, não se sabe como teria surgido a primeira célula viva, mas se supõe que esta tenha se desenvolvido a partir da organização cada vez mais complexa de moléculas orgânicas em sistemas que passariam a ser envoltos por **membranas** – formada por lipídeos e proteínas – e contendo moléculas de ácido nucleico em seu interior, responsáveis por armazenar e transmitir informação genética. Graças à membrana, uma célula poderia se constituir e regular processos físico-químicos interiores; e, graças aos ácidos nucleicos⁶⁷ – a memória primordial do sistema vivo –, a célula teria a possibilidade de reprodução e evolução.

Se não fosse o surgimento da membrana, como poderíamos conceber as noções de interior/exterior e vislumbrar a célula como uma unidade de vida? O cientista Razeto-Barry (2012) menciona hipóteses de que a vida poderia ter se originado dentro da própria membrana. Nesse caso, a membrana não seria apenas o limite de algum fluido onde teriam ocorrido os processos que dariam origem à vida; ela teria sido, na verdade, o interior da primeira célula viva e, ao expandir-se, além de continuar sendo parte integrante do sistema, passou a representar sua fronteira em relação ao meio exterior (ver Esquema 9). Segundo o autor, “a produção de uma membrana externa é, na realidade, um importante fator, pois possibilita que os organismos [vivos] se estabeleçam e se sustentem como unidades no espaço” (RAZETO-BARRY, 2012, p. 08).

Esquema 9 – A membrana como interior do sistema vivo



Fonte: RAZETO-BARRY, 2012, p. 10.

Nota 1: *Outside* significa “fora”, e *inside* significa “dentro”.

Nota 2: Na legenda desse esquema, Razeto-Barry diz: “Na origem da vida, o metabolismo pode ter ocorrido nas membranas, e não dentro do espaço circundado pelas vesículas.”

⁶⁷ Os ácidos nucleicos existem em dois tipos: ácido desoxirribonucleico (DNA) e ácido ribonucleico (RNA).

O físico e teórico de sistemas, o austríaco Fritjof Capra (2005), entende a membrana como uma característica universal da vida. O autor explica que uma membrana não é a mesma coisa que uma parede celular: esta é uma estrutura rígida, mas as membranas, ao contrário, são semipermeáveis e estão sempre em atividade, pois representam o elo entre o sistema vivo e o meio ambiente. Em sua plena atividade, as membranas preservam a abertura do organismo, em relação ao exterior, para deixar certas substâncias entrarem e outras não. Nas palavras do autor:

A maioria das células têm, além das membranas, outros limites que as separam do ambiente, como paredes ou cápsulas celulares rígidas. Essas características são comuns a diversos tipos de célula, mas só as membranas são um traço universal da vida celular. Desde os seus primórdios, a vida na Terra foi associada à água. As bactérias deslocam-se na água e o próprio metabolismo que ocorre dentro de suas membranas desenrola-se num meio aquoso. **Num tal ambiente fluido, a célula jamais poderia perdurar enquanto entidade distinta sem uma barreira que impedisse a livre difusão.** A existência das membranas, portanto, é uma condição essencial da vida celular (CAPRA, 2005, p. 25, grifos nossos).

Nessa perspectiva, podemos conectar as visões de Capra (2005) e de Razeto-Barry (2012) com o pensamento de Piana (2001), sobre ritmo, e cogitar que a membrana seja a materialização originária do ritmo vivo. Sem barragens, o rio seria inconcebível, pois existiria somente um fluxo de escoamento; sem membranas, a vida seria inconcebível, pois existiria somente um ambiente totalmente fluido. Então, podemos dizer, poética e filosoficamente: **sem ritmo, não há vida.**

Ritmo é vida. E o ritmo é ‘membranoso’. Mais uma vez, dizemos que ‘no princípio, era o ritmo’ porque nós, humanos, não podemos conceber a vida como algo totalmente homogêneo, fluido e contínuo; para compreender o todo, precisamos perceber as relações entre as partes. E o elemento responsável por reconhecermos as partes das coisas é o ritmo: ele se faz de obstáculos, divisões, fronteiras, interrupções e descontinuidades que possibilitam o fluir da vida. O ritmo dá forma ao ‘fluido essencial’ da vida e, nesse sentido, podemos considerar a membrana como a sua manifestação primordial de vida. A pele do ser humano, por exemplo, é um grande órgão, mas também poderia ser percebido como uma grande e sensível membrana. Em uma atuação cênica viva, o ator pode sentir a sua membrana e a de seus

parceiros de cena para muito além da pele observável; quando está de fato presente e aberto aos seus parceiros, parece potencializar-se uma qualidade imaginária e invisível na membrana do ator, uma sensação de expansão energética do seu corpo. A membrana material e imaginária do ator lhe confere unidade – uma espécie de identidade, ou singularidade, rítmico-formal e artística –, o que lhe possibilita entrar em relação com outras unidades, diferentes de si; e do ritmo dessa relação, começa a nascer o jogo vivo da atuação cênica.

A memória da vida

A vida surgiu. Mas como ela vem se sustentando ao longo do tempo? E como os organismos vivos se desenvolveram e evoluíram? Para isso, a vida precisou desenvolver um tipo de memória pela qual o responsável é o gene. O gene feito de DNA é um fator comum aos organismos vivos de que temos conhecimento. Mas como há a possibilidade de existir vida para além da Terra, talvez possa haver organismos com genes que não sejam feitos de DNA. Por isso, de acordo com Emmeche e El-Hani (2000), os cientistas da corrente evolutiva neodarwinistas falam em replicadores, e não em DNA, definindo vida como a seleção natural de replicadores. Essa definição leva em conta quatro aspectos, considerando a vida como uma propriedade de populações de entidades que:

- (1) São capazes de autorreprodução; (2) herdaram características de seus predecessores por um processo de transferência de informação genética e, assim, de características hereditárias (implicando uma distinção entre genótipo e fenótipo); (3) apresentam variação em virtude de mutações aleatórias (no genótipo); e (4) têm as chances de deixar descendentes determinadas pelo sucesso de sua combinação de propriedades (herdadas como genótipo e manifestas como fenótipo) nas circunstâncias ambientais nas quais vivem (seleção natural). (EMMECHE e EL-HANI, 2000, p. 43).⁶⁸

A manutenção da vida depende, portanto, da interação com o ambiente e da adaptação às suas transformações (por exemplo, em relação ao clima e à disponibilidade de alimentos). Um organismo terá maiores chances de sobreviver e de evoluir na medida em que melhor se relacionar com as transformações de seu ambiente.

⁶⁸ Genótipo é a composição genética de um indivíduo; e fenótipo é a manifestação visível ou detectável de um genótipo (HOUAISS, 2001, verbetes “genótipo” e “fenótipo”).

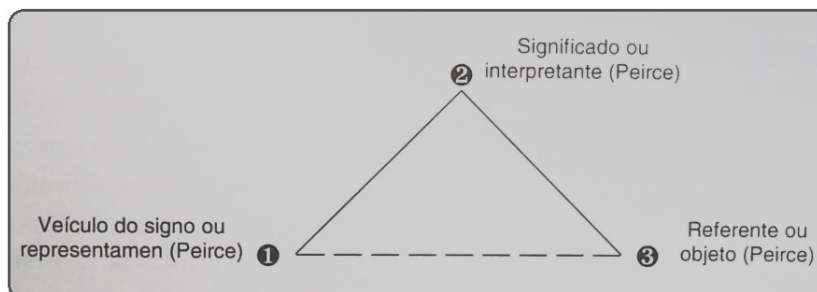
O argumento de Emmeche e El-Hani (2000) para o uso do termo replicadores, em vez de DNA, é consoante ao pensamento de Capra (2006), que diz que um organismo vivo não pode ser definido somente como aquele que contém DNA, pois um organismo morto continua contendo-o. O autor explica que é possível analisar o DNA de células fósseis de milhares de anos atrás. Por esse motivo, argumenta que a compreensão das estruturas moleculares dos sistemas vivos não é suficiente, como único fator, para o entendimento do fenômeno da vida; é preciso também, segundo Capra (2006), compreender os processos metabólicos das células e os padrões relacionais de suas partes com o todo, pensando a vida sistemicamente.

Para compreender o nível relacional dos processos da vida para além da estrutura molecular do gene, considerando a memória da vida como algo que se processa sempre em relação com o meio, Emmeche e El-Hani (2000) destacam a contribuição da biossemiótica. Com base nos estudos semióticos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), os biossemiotistas buscam definir a vida como interpretação de informação (signos). De acordo com Corrêa *et al.* (2008), esse é um campo de conhecimento recente, que busca definir vida para além da questão da organização molecular, baseando-se na interpretação de signos da natureza. Segundo Emmeche e El-Hani (2000), o pensamento da biossemiótica fica, contudo, limitado demais à cultura humana, pois “a semiótica é considerada, em geral, uma ciência que estuda os sistemas linguísticos por meio dos quais o homem lida com os significados em sua vida social e mental” (EMMECHE e EL-HANI, 2000, p. 48). Ainda assim, os autores consideram interessante pensar na interpretação de informação, na perspectiva da biossemiótica, como condição necessária à **manutenção** da vida, considerando que a sobrevivência de todo organismo vivo depende de sua capacidade de interpretação do meio e de sua adaptação a este.

Sobre essa questão, os autores demonstram, em dois exemplos biológicos, a importância do processo vivo de interpretar informação: no primeiro, fazem referência a babuínos reagindo à ameaça de uma cobra; no segundo, mencionam células próprias do organismo acionando a reação do sistema imunológico contra células estranhas. No primeiro exemplo, um babuíno identifica a presença de uma cobra (o objeto de referência) e, então, emite um som específico (o veículo da informação, do signo cobra) para alertar os outros babuínos. A esse som, todos os outros babuínos **reagem** (o interpretante, o efeito do signo sobre o organismo) subindo na árvore mais próxima. No segundo exemplo, uma célula estranha (o objeto de referência) é identificada por outras células – estas, próprias do organismo –, em função do conjunto de

moléculas (o veículo da informação, do signo célula estranha) que compõem a superfície daquela célula e, então, levam o sistema imunológico a **reagir** para eliminá-la (o interpretante, o efeito do signo sobre o organismo).

Esquema 10 – Triângulo semiótico do processo vivo de interpretar informação



Fonte: EMMECHE e EL-HANI, 2000, p.51.

Nota: Emmeche e El-Hani adaptaram esse esquema do original de NÖTH, 1990.

Então, que relações podemos fazer entre a atuação cênica, o neodarwinismo e a biossemiótica, considerando a questão do gene (memória) e da interpretação de informação? Inicialmente, pensamos que uma atuação cênica viva implica uma memória da reação. Não exatamente uma memória de cada reação que se faz em cena, mas uma memória da **atitude de reagir**. Existem, por exemplo, espetáculos teatrais de improvisação, nos quais o ator não memoriza nem textos nem ritmos de reações específicas. No entanto, nesse tipo de espetáculo, o ator memoriza a atitude de reagir, ou melhor, memoriza o conjunto de atitudes que possibilitam a reação, tais como: a atenção, a prontidão, a aceitação de propostas, o não julgamento, a espontaneidade, entre outros.⁶⁹

Reagir é algo inerente à vida. Um espetáculo de improvisação potente é aquele que consegue se desenrolar em uma cadeia de reações surpreendentes, cheio de variações rítmicas espontâneas. Mas e em um espetáculo ensaiado? Nesse caso, dificilmente a atuação e seus ritmos serão tão espontâneos quanto na improvisação. Recuperando a provocação de Peter Brook, como impedir que a repetição mate a vida da atuação? (conferir p. 140). Ao longo do processo criativo de um espetáculo ensaiado, ritmos vivos e mortos sucederão. O diretor e os atores, obviamente, preferirão os vivos. Mas como saber priorizar os mecanismos que

⁶⁹ Para o estudo da improvisação como espetáculo, sugerimos MUNIZ, 2015.

favoreçam ritmos vivos, e não mortos? Nesse caso, o artista tem que contar com a sua memória. Mas, aqui, não consideramos a memória algo que funcione como uma linha de coisas decoradas e lembradas por vontade própria. Acreditamos que a memória artística tenha mais a ver com o gene, esse elemento da natureza que espontaneamente possibilita que cada coisa viva ‘se lembre de’ e reaja a tudo que possa favorecer ou destruir a sustentação e o desenvolvimento de sua vida.

Sobre a questão da memória da vida, os cientistas Schneider e Kay afirmam: “dado que sistemas vivos passam por um ciclo constante de nascimento-desenvolvimento-regeneração-morte, preservar informação sobre o que funciona e o que não funciona é crucial para a continuação da vida” (SCHNEIDER e KAY, 1997, p. 198). Nesse aspecto, poderíamos pensar na intuição do ator como o gene de sua arte, considerando a intuição como uma espécie de memória inconsciente. É sua intuição que irá discernir entre ritmos vivos e mortos, entre uma reação viva ou forçada – pensando na escolha incômoda entre excitação ou vida, de Donnellan (2006; 2019). Mas a intuição, tal qual o gene, não faz nada sozinha; os grandes mestres da arte sempre nos ensinaram que é preciso trabalho árduo para despertar a intuição. Esta é, por exemplo, a base fundamental do sistema de Stanislávski: o subconsciente através do consciente. Stanislávski (2008) evoca uma memória emocional do artista cênico, a qual ele explicitamente subordinava às circunstâncias propostas e à ação física, que funcionava como isca para os sentimentos e as emoções.

Considerando que todo sistema vivo é um sistema aberto (conferir p. 199-203), podemos também dizer que a intuição do ator, ou sua memória intuitiva, só poderá guiar seus desígnios criativos quando este não estiver bloqueando a sua relação com o mundo exterior, recebendo toda a sua energia. O artista francês Valère Novarina, ao discorrer sobre o trabalho poético com a palavra, conclama o ator a se conectar com a energia do espaço ao seu redor, reconhecendo que “a força está no exterior” (NOVARINA, 2009, p. 40). Os sistemas vivos, ao longo de mais de três bilhões de anos, desenvolvem uma relação cada vez mais complexa e proveitosa com as circunstâncias ambientais nas quais estão inseridos, a fim de sustentarem-se vivos; o desenvolvimento de sua memória genética depende disso. Então, entendemos que possa ser proveitoso, para uma atuação viva, o ator aprender com essa longínqua tradição da vida e, analogamente, desenvolver uma relação cada vez mais complexa e proveitosa com as circunstâncias propostas das obras artísticas nas quais se insere.

Ordem e desordem: o ritmo vivo da vida

Vimos que o gene é fundamental para a vida, conferindo memória aos organismos vivos e, portanto, possibilitando-lhes a evolução, sempre de acordo com a capacidade de adaptação em relação ao meio ambiente. Mas com que ritmo os processos da vida ocorrem? Tendem para um ritmo mais “ordenado” ou “desordenado”?

Para o físico austríaco Erwin Schrödinger (1887-1961), no universo, a ordem surge a partir da desordem. Por exemplo: a ordem do alinhamento planetário deriva da desordem causada pelo *Big Bang*; a ordem dos componentes das primeiras células vivas deriva da desordem das partículas gasosas e líquidas que se agitavam em nosso planeta primitivo. Então, para Schneider e Kay (1997), concordando com Schrödinger (1997), a vida surge de um movimento da desordem para a ordem, graças às condições ambientais adequadas, aproveitando a energia desordenada disponível no meio.

Mas e quanto à continuação da vida? Ao longo do tempo, os sistemas vivos foram se organizando em ecossistemas cada vez mais bem ordenados e complexos. Então, Schrödinger (1997) sugere que a vida tenha nascido da desordem, como tudo no universo, porém, para se sustentar e continuar, ela teve que aprender a se alimentar de ordem. Por esse motivo, o físico austríaco não falou apenas de ordem a partir da desordem, mas também de ordem a partir da ordem, pois a vida depende de ambos estes processos: ela **surge** de operações que geram a ordem a partir da desordem, e ela **continua** graças a sua capacidade de gerar ordem a partir da ordem.

Para esses autores, o protagonista dessa geração de ordem a partir da ordem é o gene, que preserva a memória necessária para a regeneração do sistema vivo diante de um ambiente que, mesmo com alto nível organizacional, é sempre oscilante. Assim, uma definição de vida deve levar em conta que “sistemas vivos são sistemas dinâmicos dissipativos com memórias codificadas, os genes, que permitem que os processos dissipativos continuem” (SCHNEIDER e KAY, 1997, p. 194). Esses processos dissipativos estão associados à noção física de **energia**, que tem a ver com a capacidade que um sistema físico tem para realizar trabalho – implicando transferência de energia. Nesse sentido, um processo importante, pelo qual um

sistema vivo consegue sustentar a ordenação de seus componentes, é a dissipação da energia degradada. Mais adiante, em nossa subseção baseada no conceito de entropia, retomaremos a questão da dissipação de energia.

Pensar o ritmo nessa perspectiva de surgimento (ordem a partir da desordem) e de continuação (ordem a partir da ordem) da vida parece-nos proveitoso para o trabalho de ator. Podemos dizer que o ritmo tende à ordem, mas a desordem lhe é uma condição essencial tanto para seu nascimento quanto para sua subsistência. O ritmo da vida parte da desordem, porém, tende à ordem: ele se sustenta por padrões regidos pelos genes, um tipo de “memória-rítmica” que busca sempre otimizar a relação com o meio ambiente. O ritmo primordial teria causado o *Big Bang*, espalhando desordenadamente todos os ingredientes do universo. A partir daí, o ritmo não resistiria ao seu gosto pela ordem e começaria a combinar esses ingredientes, dando origem aos mais diversos tipos de corpos e movimentos que passariam a compor o nosso universo. Sempre curioso e avesso à mesmice, o ritmo resolve, então, dar limites a certos componentes de uma possível ‘sopa primordial’ desse pequeno planeta Terra, criando a vida. O ritmo teria dado barragens, fronteiras – ou melhor, membranas –, a partes específicas dessa sopa, criando a primeira célula viva que, antes, não poderia nem mesmo ser chamada de ‘parte’ – somente de ‘sopa’ mesmo, talvez até de ‘pântano’ –, pois toda existência de ‘partes’ está condicionada à ação do ritmo.

O ritmo seria Deus?

Se algum leitor ou leitora considerar que estamos pretensiosamente propondo substituir a ideia de Deus pela noção de ritmo, isso seria, para nós, um equívoco, apesar de falarmos do ritmo como criador primordial e de nos apropriarmos de uma passagem bíblica para escrever os títulos dos capítulos deste trabalho. Então, não, absolutamente não se trata disso. Nossa reflexão às vezes tenta tocar o intangível, simplesmente porque esta é uma tese da área de artes. Porém, consideramos importante, sempre que possível, fazer referência a fatos observáveis que nos remetam à concretude das ideias. Então, por exemplo, para desenvolver a questão de que o ritmo tende à ordem, podemos citar, a seguir, um interessante experimento.

O experimento dos 100 metrônomos

Esse experimento foi realizado em 2015, pelos cientistas do laboratório japonês *Ikeguchi*. Eles enfileiram e alinham 100 metrônomos analógicos, do mesmo tamanho e peso, em uma superfície suspensa por fios, portanto, ligeiramente móvel. Todos os metrônomos estão configurados no mesmo andamento.⁷⁰ Em seguida, acionam cada metrônomo, um a um, em momentos diferentes, gerando um grande caos indefinido de batidas. Pouco a pouco, aquela desordem total vai diminuindo, pois o fenômeno da ressonância possibilita que a vibração de cada metrônomo – sua energia cinética dissipada – seja ‘assimilada’ pelos outros metrônomos, por meio da superfície móvel. Após cerca de um minuto, já é possível notar que os metrônomos começam a bater mais ou menos ao mesmo tempo. Após mais quatro minutos, o que era inicialmente improvável acontece: os metrônomos entram em sincronia, de fato, batendo todos juntos e praticamente ao mesmo tempo, no mesmo andamento, e, inclusive, com os pêndulos na mesma direção.⁷¹

E o que isso tem a ver com atuação cênica? A primeira conexão que nos vem à mente é esta: se, na natureza, o ritmo tende à ordem, o artista precisa saber disso (e experimentar isso!) para ser capaz de jogar com as variadas possibilidades do ritmo, incluindo a aparente desordem. O mestre russo Stanislávski (2008) já dizia, nos inícios do século XX, que a arte não tolera a falta de ordem, disciplina, precisão e acabamento. Para ele, “até mesmo quando queremos criar a sensação de arritmia musical, ainda assim, será essencial criar com um acabamento limpo e bem feito. **O caos e a desordem também têm o seu próprio andamento-ritmo**” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 491, grifos nossos). Imaginemos uma cena de pessoas conversando em um restaurante: na vida cotidiana, quando estamos nessa situação, conseguimos, em meio ao caos de palavrório, captar algumas palavras e frases; no teatro, para possibilitarmos que o espectador capture algumas palavras específicas e outras não, o nosso caos de palavrório precisa ser ritmicamente muito bem organizado – quanto mais espontaneamente ‘desorganizada’ quisermos que essa cena soe, mais complexa será a organização que teremos que articular entre as falas de cada ator.

⁷⁰ Não encontramos informações sobre qual foi a regulagem do andamento dos metrônomos nesse experimento, mas constatamos, em nossas medições, que esta é de, aproximadamente, 200bpm, um *prestissimo*.

⁷¹ O experimento do laboratório *Ikeguchi* pode ser visto nos seguintes *links*:
<https://thekidshouldseethis.com/post/the-synchronization-of-100-metronomes>
<https://sciencedemonstrations.fas.harvard.edu/presentations/synchronization-metronomes>
<https://www.youtube.com/watch?v=HGII TCXEBDc>
<http://www.hisenkei.net/en/index.html> (último acesso dos quatro *links* em 04/05/2019).

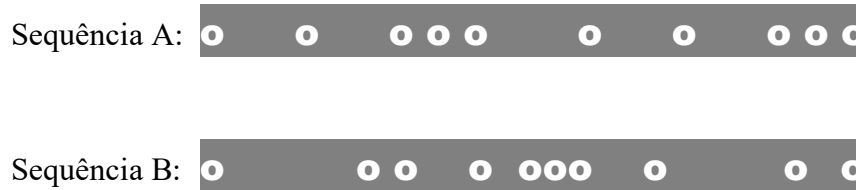
Na arte, entendemos que a sincronia rítmica nem sempre será potente; ela pode se transformar em uma tortura para nossos sentidos. Pensemos: nossos ouvidos não resistem por muito tempo à audição de cem metrônomos sincronizados, tampouco 100 metrônomos completamente dessincronizados – em ambos os casos, nossa cabeça pode chegar a doer. Porém, a nossa atenção fica curiosa e guia nossos ouvidos quando estamos diante de 100 metrônomos que vão gradativamente do caos à ordem, ou da ordem ao caos, ou que variam idas e vindas entre o caos e a ordem, com suas múltiplas e diferentes variações. Nem ao caos nem à ordem suprema e enjoativa: **o ritmo da arte parece gostar de variar.**

Metrônomos, no entanto, não são sistemas vivos. O fenômeno da sincronia do experimento dos 100 metrônomos é interessante para refletirmos sobre a questão da precisão e da ordem/desordem nas variações rítmicas da atuação cênica. Entretanto, essa comparação parece ser insuficiente se levarmos em conta que, neste trabalho, estamos falando especificamente de uma atuação cênica **viva** e de variações rítmicas **vivas**. Façamos, portanto, uma breve digressão pelas descobertas da biomusicologia.

Periodicidade e aperiodicidade: o ritmo na perspectiva da biomusicologia

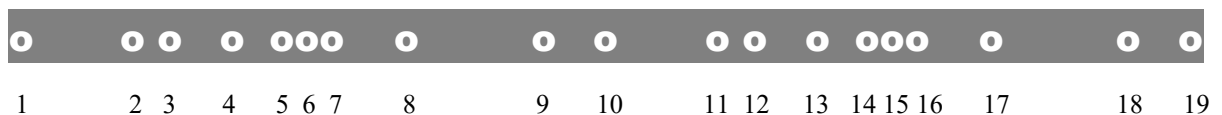
Biomusicologia é a ciência que busca compreender as origens biológicas da musicalidade humana, traçando paralelos com aspectos similares do comportamento de outras espécies vivas. Ao estudarmos o trabalho de Ravignani, Bowling e Fitch (2014), concentrado em questões rítmicas de natureza métrica, aprendemos que a comunicação entre os seres vivos está baseada em emissão de sinais com periodicidade e aperiodicidade. Para os autores, não existe, no entanto, a perfeita periodicidade na natureza. A ideia de regularidade absoluta é apenas uma simplificação teórica para possibilitar o nosso entendimento dos fenômenos rítmicos. Esses sinais sempre se desenvolvem por padrões rítmicos, que podem se constituir de movimentos e/ou sons de indivíduos e de grupos de indivíduos (coros). Grilos, sapos e formigas, por exemplo, podem utilizar vibrações sonoras, movimentos corporais e deslocamentos espaciais para criar padrões rítmicos organizados. Já os vagalumes, utilizam sinais luminosos. Há diferentes fontes de emissão de sinais entre as mais diversas espécies, mas todas convergem para algum tipo de organização métrica do ritmo. Propomos o seguinte esquema para ilustrar a diferença entre sequências de sinais periódicos/aperiódicos:

Esquema 11 – Sequência periódica (A) e aperiódica (B)



Ambas as sequências, A e B, são compostas por 10 círculos brancos, sendo que cada círculo representa o momento de emissão de um sinal (por exemplo, de movimento, ou de luz, ou de som). As faixas na cor cinza representam a passagem do tempo; o fato de serem exibidas no mesmo tamanho significa que ambas as sequências de sinais duram a mesma quantidade de tempo. Interpretando esse esquema, podemos notar que a sequência A é periódica, pois apresenta uma regularidade bastante visível nas distâncias entre os círculos. Já a sequência B, em relação com a sequência A, pode ser classificada como aperiódica, devido ao seu padrão desordenado, com distâncias irregulares entre os círculos. No entanto, vale chamar a atenção para o fato de que a sequência B pode se tornar periódica, desde que, a partir do décimo sinal emitido, possamos perceber alguma tendência à regularidade. Ilustramos essa possibilidade neste esquema da sequência Bx2:

Esquema 12 – Sequência Bx2



Nessa sequência, notamos que a aperiodicidade de B se transformou na periodicidade de Bx2, já que as distâncias proporcionais entre os sinais começam a se repetir a partir do décimo círculo, isto é: a distância entre 10 e 11 é a mesma que entre 1 e 2; a distância entre 11 e 12 é a mesma que entre 2 e 3, e assim por diante.

Voltando aos animais, por que razão eles organizariam o ritmo? De acordo com Ravignani, Bowling e Fitch (2014), em algumas espécies de grilos e de cigarras, por exemplo, ao emitir sinais em coro e em sincronia, um indivíduo macho pode aumentar suas chances de acasalamento. O mesmo ocorre com algumas aves. Há espécies de formigas que realizam movimentos sincrônicos para espantar predadores. Há animais que emitem sinais de movimentos e sons com vistas a demarcar seu território. Algumas espécies de sapos vocalizam em coro e em sincronia para confundir possíveis predadores, pois, assim, cada indivíduo fica ‘escondido’ na multidão e a habilidade de localização auditiva do predador acaba sendo dificultada. Por outro lado, os autores atestam que a sincronia em coro nem sempre favorece o acasalamento e nem sempre diminui os riscos de predadores, pois o coro sincrônico, que resulta em aumento da intensidade dos sinais, pode não só atrair mais parceiros para acasalar como também mais predadores.

Ravignani, Bowling e Fitch (2014) afirmam que até mesmo em situações de competição, o ritmo pode tender à ordem sincrônica. Algumas espécies de insetos, como a esperança (também chamada de bicho folha), atingem a sincronia não via cooperação, como nos casos anteriormente citados, mas como resultado de uma competição de sobreposição de sinais: um macho emite um sinal com certa regularidade, para tentar atrair uma fêmea; outro macho tenta sobrepor seus sinais sonoros, reagindo à regularidade estabelecida pelo primeiro e tentando antecipar-se aos sinais deste; e, assim, os machos, ao tentar sobrepor uns aos outros para atrair fêmeas – que, nesse caso, têm preferência pelo líder – acabam por atingir uma ordem muito próxima à sincronia. Inversamente, algumas espécies de sapos fêmeas não preferem os machos que lideram, mas sim os que precisamente reagem ao líder: este emite, por exemplo, uma sequência de sons com o intervalo de um segundo entre cada um; outro sapo, então, começa a emitir outra sequência, intercalando seus sinais aproximadamente no meio do intervalo entre os sinais do líder, ou seja, meio segundo após a emissão deste; e a fêmea, nesse caso, costuma manifestar predileção pelo sapo que habilmente reage, e não pelo que iniciou a sinalização.

Ao ler o estudo de Ravignani, Bowling e Fitch (2014), lembrei a minha experiência de escutar, presencialmente, um brejo. Quem tiver a oportunidade de parar perto de um brejo e escutar o coaxar dos sapos irá se deparar com uma complexa polirritmia. Apesar de a ciência buscar razões sempre evolutivas para a complexidade rítmica dos animais, com a prerrogativa da sobrevivência e da reprodução, não haveria prejuízo para a humanidade em cogitar que, na

verdade, os outros animais também teriam aptidão artística. O grande músico Hermeto Pascoal, por exemplo, considera que os sapos – e muitos outros animais – são exímios músicos. Ele chega até a duelar musicalmente com um sapo e, acaba confessando, apesar de seu virtuosismo com a flauta, que o sapo é imbatível.⁷²

No caso dos seres humanos, Ravignani, Bowling e Fitch (2014) atestam que seu nível de precisão sincrônica e de diversidade de padrões rítmicos é o mais complexo e desenvolvido entre as espécies vivas até então conhecidas, fato refletido em nossas mais variadas expressões artísticas e culturais, como as danças e canções. Os autores citam pesquisas que evidenciam a sincronia interpessoal como um fator importante de transformação social, como o canto em coro – em uníssono ou não, mas sempre sincronizado a uma pulsação sentida por todos –, que ajuda a aumentar os níveis de confiança e a cooperação entre os indivíduos. O mesmo pode ocorrer com simples caminhadas sincronizadas, em dupla ou grupos maiores, prática que aproxima os indivíduos para uma relação de afiliação e comprometimento, de pertencimento a algo maior, que vai além das fronteiras do seu corpo individual.

Ravignani, Bowling e Fitch (2014) afirmam que ao emitir sinais em coro, cada indivíduo do mundo animal – incluindo os seres humanos – apresenta características rítmicas de ordem métrica que são influenciadas pelo ritmo do coro que, por sua vez, é influenciado pelo ritmo de cada indivíduo. O estudo da biomusicologia, na perspectiva desses autores, nos faz pensar na complexidade rítmica da natureza dos animais e, ao fazermos conexões com os princípios que defendemos para uma atuação cênica viva, acreditamos que acabamos por reforçar três ideias discutidas ao longo deste trabalho:

1. O ritmo tende à ordem, podendo variar entre periodicidade e aperiodicidade, o que significa que, em cena, para criar a sensação de irregularidade, por exemplo, é preciso criar uma ‘ordem aperiódica’ de ritmos;
2. O ritmo vivo de cada indivíduo ator tem sempre alguma relação com o exterior, com o ritmo de outros indivíduos e com o ritmo do conjunto de

⁷² A gravação de Hermeto Pascoal tocando com o sapo faz parte do documentário *Hermeto Campeão*, de 1981, dirigido por Thomaz Farkas. O duelo-dueto com o sapo se inicia em 25'49" do seguinte *link*: <https://youtu.be/6eBGQp70GL4?t=1549> (último acesso em 05/05/2019).

indivíduos, seja essa relação de sincronia ou não, pois pode ser, também, de reação;

3. O ritmo vivo serve para alguma coisa proveitosa: no nível da vida animal, para lutar pela sobrevivência e pelo acasalamento, dentro de condições ambientais específicas; no nível da vida cênica, para lutar por algum propósito ou objetivo, dentro de circunstâncias propostas específicas (conferir o exemplo do cachimbo, que abordamos na p. 131).

Retomaremos, agora, a questão da ordem a partir da desordem e de ordem a partir da ordem, mencionada no início da subseção *Ordem e desordem: o ritmo da vida*. Para isso, temos que retomar a física e abordar o conceito de entropia que, como veremos, nos ajudará a estabelecer de que tipo de energia o ator necessita para realizar uma atuação cênica viva.

A entropia do universo, da vida e do ator

Entropia é um conceito oriundo da termodinâmica; esta é um ramo da física que objetiva o “estudo das leis que regem as relações entre calor, trabalho e outras formas de energia, mais especificamente a transformação de um tipo de energia em outra, a disponibilidade de energia para a realização de trabalho e a direção das trocas de calor” (HOUAISS, 2001, verbete “termodinâmica”). De acordo com a Khan Academy, ao falarmos sobre termodinâmica, temos que considerar que o item específico ou conjunto de itens sobre os quais nos referenciamos é chamado de **sistema**, e tudo o que não está incluso no sistema é o **meio** [ou a vizinhança]. Podemos tomar como sistema desde algo muito pequeno (como uma célula), até algo muito grande (como um ecossistema).⁷³

Os cientistas Schneider e Kay (1997) falam sobre a entropia a partir da ideia de Schrödinger de ‘ordem a partir da desordem’. Segundo os autores, a entropia está diretamente ligada à Segunda Lei da Termodinâmica. A Primeira Lei estabelece que “a energia não pode ser criada nem destruída e que a energia total em um sistema fechado ou isolado permanece a mesma” (SCHNEIDER e KAY, 1997, p. 189). Um sistema é considerado fechado quando é incapaz de trocar matéria com sua vizinhança, porém pode trocar energia (por exemplo, o termômetro

⁷³ Site da Khan Academy: <https://pt.khanacademy.org/science/biology/energy-and-enzymes/the-laws-of-thermodynamics/a/the-laws-of-thermodynamics> (último acesso em 08/05/2019).

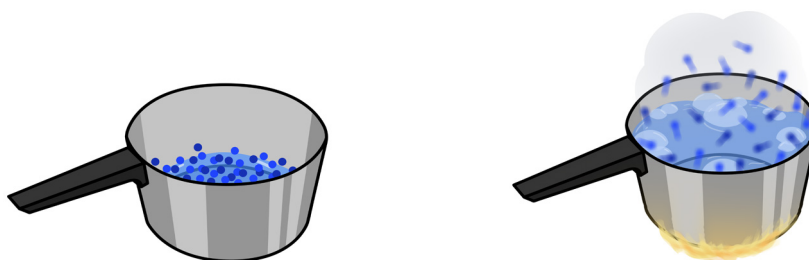
que usamos para medir a febre). Já um sistema isolado seria aquele que não troca nem matéria nem energia com a vizinhança (não existe exemplo real; talvez, se desconsiderássemos a teoria do multiverso, o universo não teria nenhuma vizinhança e poderia ser um sistema isolado). Apesar da energia total em um sistema fechado ou isolado permanecer a mesma, os autores indicam que a sua **qualidade** muda, pois a capacidade da energia de gerar trabalho útil para esse sistema será, pouco a pouco, irremediavelmente perdida. Esse fato leva à Segunda Lei da Termodinâmica: esta “exige que, se existirem quaisquer processos em andamento no sistema, a qualidade da energia (a exergia) nesse sistema irá se degradar” (SCHNEIDER e KAY, 1997, p. 189). Então, para os autores, a Segunda Lei submete todos os sistemas e processos reais do universo à irreversibilidade da energia degradada. Essas considerações são simples, de acordo com Schneider e Kay (1997), para classificar os sistemas fechados ou isolados, mas ganham complexidade quando se trata da observação de sistemas abertos, como os seres vivos, capazes de trocar tanto energia quanto matéria com o meio exterior.

A irreversibilidade da energia degradada, apontada por Schneider e Kay (1997), está relacionada à entropia. Segundo Capra (2006), a entropia é uma palavra formada pela combinação de ‘energia’ e *tropos*, termo grego que designa transformação, ou evolução. Então, etimologicamente, a palavra entropia tem a ver com transformação de energia. Conceitualmente, a entropia “pode ser considerada como uma medida da desordem” (CAPRA, 2006, p. 54), sendo que os gases, por exemplo, têm entropia mais alta que os líquidos que, por sua vez, têm entropia mais alta que os sólidos. Nesse sentido, quanto mais ordenado for um sistema, em nível molecular, mais baixa será sua entropia. Parafraseando Schrödinger (1997), manter níveis baixos de entropia é o grande desafio dos organismos vivos, pois tudo no universo segue a tendência de aumentar a entropia, isto é, de aumentar a desordem.

Em suma, a entropia aumenta à medida que a energia de um sistema vai mudando de menos concentrada para mais dispersa e, conseqüentemente, mais desordenada. Por exemplo: uma panela com água, levada ao fogo, aumentará progressivamente a sua entropia, pois as moléculas de H₂O irão se agitar cada vez mais desordenadamente devido à energia térmica transferida espontaneamente pelo fogo.⁷⁴

⁷⁴ Site consultado: https://cnx.org/contents/GFy_h8cu@9.85:HZOoT9Pk@7/The-Laws-of-Thermodynamics (último acesso em 04/05/2019).

Imagem 7 – A tendência à desordem nas moléculas da água levada ao fogo

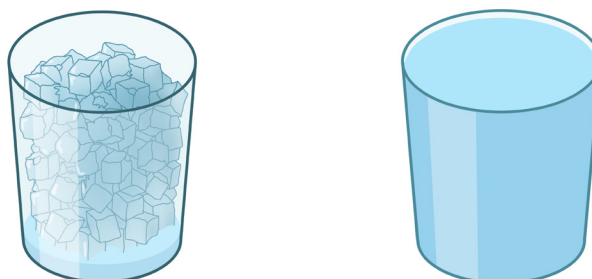


Nota: o autor dessa ilustração, que foi encomendada por mim, é Jordan Abiahy.

A entropia, então, tem a ver com transformação de energia e serve para medir a desordem de um sistema físico específico. Porém, não devemos pensar em desordem como uma aparente bagunça estabelecida, certo desalinhamento; precisamos pensá-la em nível molecular. Por exemplo: imaginemos dois copos de mesmo tamanho, um cheio de cubos de gelo quebradiços, dispostos irregularmente, e outro cheio de água. Se a entropia é mais alta quanto maior a desordem do sistema, alguém poderia afirmar, julgando pela aparência, que a entropia do copo com gelo quebradiço é maior que a do copo com água. Contudo, na verdade, essa afirmação não estaria correta. Por quê? Vejamos: no primeiro copo, temos moléculas de H_2O em estado sólido e, no segundo, moléculas de H_2O em estado líquido. Então, a entropia é maior no caso do copo com água em estado líquido, pois a energia (medida em *quanta*) está mais dispersa em seu sistema e, assim, as moléculas têm mais possibilidades de movimentação. Podemos, também, responder desta forma: a entropia do copo com água é maior que a do copo com gelo triturado, pois a probabilidade de diferentes configurações energéticas entre as moléculas de H_2O é maior no estado líquido do que no estado sólido. O copo com gelo, apesar do fato de ter uma aparência desordenada – com vários cubos de gelo quebradiços preenchendo irregularmente o espaço do copo –, representa um sistema bastante ordenado na perspectiva molecular. A energia do copo com gelo está mais concentrada do que a energia do copo com água, com menos probabilidade de movimentação das moléculas, menos dispersão e, portanto, entropia mais baixa.⁷⁵

⁷⁵ Vídeo do TED-Ed consultado disponível neste *link*: https://www.youtube.com/watch?v=YM-uykVfq_E. Outro vídeo interessante sobre entropia: <https://www.youtube.com/watch?v=zgd8k9PfleM> (último acesso de ambos os vídeos em 04/05/2019).

Imagem 8 – Copo com cubos de gelo quebradiços e copo com água



Nota: o autor dessa ilustração, que foi encomendada por mim, é Jordan Abiahy.

Quanto à entropia de sistemas vivos, Schrödinger (1997) a relaciona à noção de equilíbrio, sendo que, quando um organismo atinge o estado máximo de equilíbrio, esse organismo deixa de ser vivo – decaiu para um estado inerte de “equilíbrio” e, portanto, morreu. Mas, então, como os organismos evitam decair para esse estado inerte? Para o autor, fazendo metabolismo. A palavra metabolismo deriva do grego *metaballein*, que significa **troca**, **câmbio**, ou **fazer alterações**. Metabolismo pode ser compreendido, portanto, como um “sistema de alterações”. Schrödinger (1997) lembra que um organismo vivo tem que se alimentar – senão acaba morrendo – e para isso existe o metabolismo. E a partir desse raciocínio, o autor propõe a seguinte reflexão:

O que é então esse algo tão precioso contido em nosso alimento, e que nos livra da morte? A isso responde-se facilmente. Todo processo, evento, ocorrência – chame-se-lhe como se quiser – numa palavra, tudo o que acontece na Natureza significa um aumento da entropia da parte do mundo onde acontece. Assim, um organismo vivo aumenta continuamente sua entropia – ou, como se poderia dizer, produz entropia positiva – e, assim, tende a se aproximar do perigoso estado de entropia máxima, que é a morte.⁷⁶ Só posso me manter distante disso, isto é, vivo, através de um processo contínuo de extrair entropia negativa do ambiente, o que é algo muito positivo [...]. Um organismo se alimenta, na verdade, de entropia negativa. Ou, exprimindo o mesmo de modo menos paradoxal, o essencial no metabolismo é que o organismo tenha sucesso em se livrar de toda a

⁷⁶ Em nossa compreensão, o estado de entropia máxima é o esgotamento da entropia. Então, o sistema vivo atinge a morte, o equilíbrio, quando atinge o máximo de desordem possível. A entropia do sistema vivo, em algum momento, acaba. Por isso, para estar vivo, ele precisa extrair entropia negativa do ambiente e se manter afastado do equilíbrio. Vale salientar que a entropia física continua até mesmo em um corpo morto, sem sinais vitais, pois sua energia e sua matéria serão dissipadas e aproveitadas por outros sistemas vivos, como as bactérias que fertilizam o solo.

entropia que ele não pode deixar de produzir por estar vivo (SCHRÖDINGER, 1997, p. 79).

Por essa lógica, o autor infere que baixos níveis de entropia favorecem sistemas com altos padrões de organização. Então, sistemas vivos, para permanecerem vivos, precisam manter um nível baixo de entropia para sustentar seus altos padrões de organização. Segundo Schneider e Kay (1997), os sistemas vivos tendem à ordem, pois evoluem e se tornam mais complexos ao longo do tempo. Para sustentar sua organização, mantendo a entropia em nível baixo, não há outra opção, para os sistemas vivos, que não seja importar energia do meio exterior, motivo pelo qual Schrödinger fala de uma proveitosa ‘entropia negativa’. Schrödinger (1997) também diz que nós, humanos, liberamos calor no ambiente para nos livrarmos do excedente de entropia que estamos sempre produzindo em nossa vida física. Por isso, precisamos também repor energias (calorias), por meio da alimentação.

A questão do equilíbrio foi desenvolvida também pelo biólogo austríaco Karl Ludwig von Bertalanffy (1901-1972), criador da teoria geral dos sistemas. Nos estudos de Capra (2006), aprendemos que Bertalanffy definiu os organismos vivos como **sistemas abertos**, por sua necessidade de se alimentar continuamente de matéria e energia providas pelo meio. Devido à abertura, os sistemas vivos passam por transformações o tempo todo e, por isso, segundo Capra (2006), Bertalanffy os classificou como sistemas que se mantêm **afastados do equilíbrio**, isto é, afastados da morte. Então, um organismo vivo luta contra o equilíbrio, mas também não pode entrar, digamos, em total ‘desequilíbrio’, pois sua unidade e sua evolução dependem de uma medida adequada de estabilidade. Portanto, sustentar-se afastado do equilíbrio, para manter-se vivo, implica um estado “estável ao longo de extensos períodos de tempo, e isso significa que, como acontece num redemoinho de água, a mesma estrutura global é mantida a despeito do fluxo em andamento e da mudança dos componentes” (CAPRA, 2006, p. 150). Para esse autor, baseado nos estudos do químico russo Ilya Prigogine, que vai ao encontro das considerações de Bertalanffy e Schrödinger, a estrutura de um sistema vivo é sempre dissipativa.

Para um sistema vivo conseguir manter-se afastado do equilíbrio, ele precisa fazer homeostase, que é a regulação feita pelo organismo, em relação às transformações impostas pelo ambiente, para manter seu interior em condições físico-químicas – adequadas e estáveis – ao funcionamento dos processos fisiológicos. Então, por exemplo, a homeostase implica

sustentar o organismo dentro de faixas limite de temperatura, acidez, salinidade, nutrientes, entre outros. Existem diversos exemplos de homeostase nos seres vivos, dentre os quais citamos dois muito comuns na vida do ser humano: eliminamos calor por meio do suor quando a temperatura do corpo fica elevada demais – homeostase térmica – e, graças aos nossos sistemas respiratório e nervoso, absorvemos o oxigênio necessário e eliminamos dióxido de carbono – homeostase química.⁷⁷

Mas o que a entropia do universo e da vida tem a ver com o ator? Quais são as conexões que enxergamos entre a atuação cênica e os sistemas abertos, que fazem homeostase, mantendo-se afastados do equilíbrio, alimentando-se de energia do meio?

Podemos raciocinar da seguinte maneira: pensando no teatro, para dar conta de sustentar a vida da atuação cênica, com variações rítmicas vivas, o ator teria que se afastar da ideia de equilíbrio – sem jamais ficar “estacionado”, ou estagnado, em relação ao seu papel – para não caminhar em direção à morte cênica. Nesse sentido, é importante dizer que não estamos sugerindo, de maneira alguma, que o ator tente ser desequilibrado para se sentir vivo em cena. A individualidade do ator, sua singularidade – para usar um termo de Declan Donnellan –, precisa ser preservada e desenvolvida e, para isso, é necessário ter estabilidade (física, emocional, ética, de dedicação, de disciplina, entre outros fatores). Portanto, o termo ‘equilíbrio’ não deve ser compreendido aqui como uma atitude ou uma qualidade harmoniosa e moderada, próprias do senso comum, mas sim como a ausência da mutabilidade inerente à vida.

A entropia do universo sempre aumenta e é irreversível – tanto em sistemas biológicos, como físicos e químicos –, ou seja, cada sistema vai sempre perder energia, da bateria de um telefone celular ao Sol. No caso dos seres vivos, há uma luta contra o aumento da entropia, que é a luta contra o estado inerte da morte. Já que a entropia é irreversível, não é possível recuperar a energia dissipada. Então, é preciso consumir energia dissipada pelo aumento de entropia de outros sistemas, por exemplo: o oxigênio que consumimos esteve disponível graças à entropia gerada pela fotossíntese de uma planta que, por sua vez, pôde realizar esse processo graças à energia captada da entropia de outros sistemas, como do Sol que, por sua

⁷⁷ Sugerimos conferir os seguintes *links*: <https://www.todamateria.com.br/homeostase/> (último acesso em 07/05/2019); e <https://pt.khanacademy.org/science/biology/intro-to-biology/what-is-biology/a/what-is-life> (último acesso em 07/05/2019).

vez... No fascinante conto *A Última Pergunta*, do escritor e cientista Isaac Asimov, a humanidade chega ao fim, junto com o fim do universo, após consumir a energia de todas as suas estrelas, pois nenhuma inteligência humana ou artificial jamais foi capaz de descobrir um jeito de reverter a entropia.

Então, se pensarmos na energia da atuação cênica, sendo o ator um sistema vivo, a entropia fatalmente o fará perder energia até o ponto de deixar a sua atuação completamente inerte, morta. O único jeito de não deixar a atuação morrer seria, portanto, encontrar o “oxigênio” no exterior, isto é, nos outros sistemas que compõem a cena: os outros atores lhe fornecem energia; o espaço; os objetos, imagens e sons reais; os objetos, imagens e sons imaginários; o espectador; o texto; todos os múltiplos discursos da polifonia cênica (resgatando o termo de Maletta, 2016), cada qual com sua entropia, estão dissipando energias que o ator precisa inspirar – capturar, ou melhor, saborear! – para nutrir a vida de sua atuação. Essa lógica vale para toda coisa viva que se tem conhecimento na natureza, então por que haveria de ser diferente para o ser humano que se coloca diante do espectador para atuar?

Para sustentar uma atuação viva, a cada instante o ator – sistema vivo – precisaria importar energia do seu meio ou, utilizando o termo de Stanislávski, das circunstâncias propostas. Assim, ele poderia aproveitar a energia oriunda dos parceiros de cena, do espectador, da música, da luz, dos objetos cênicos, do espaço etc. Se considerarmos o espetáculo cênico como um único grande sistema, seus componentes seriam o ator, o espectador, o espaço, o texto, a música, a luz, os objetos etc. Nesse caso, para ser vivo, o sistema ‘espetáculo’ trocaria energia com o seu meio, composto pelo bairro, pela cidade, o país, a cultura, a política, o cotidiano, a ciência, o trabalho, as memórias, os mitos etc. Em suma, toda fonte de energia que emana da realidade pode ser aproveitada por esse sistema, o espetáculo, a fim de que funcione como um grande processo vivo e, conseqüentemente, dialogue com as vidas das pessoas. Entendemos ser inconcebível uma ideia de arte como algo isolado do meio em que vivem seus fazedores e apreciadores, por isso é preciso atenção aos tipos de diálogo que podemos fazer entre os fenômenos da arte e de nossas vidas. Então, o espetáculo – considerado como um sistema vivo – também dissipa energia que pode ser aproveitada por tudo que está no seu exterior, ou seja: graças a essa ‘renovação de energias’, transformações podem ocorrer na vida das pessoas em seu dia a dia, na relação com o bairro, a cidade, o país, a cultura, a política, o cotidiano, a ciência, o trabalho, os mitos etc.

O ator, pensado na perspectiva da entropia, é um sistema vivo que não pode produzir energia, não pode criá-la; a única possibilidade é **receber** energia dos outros sistemas que, por sua vez, também não podem gerar energia por si, apenas receber dos outros. Então, se eu, ator, falo e me movimento em relação ao meu parceiro de cena, do ponto de vista termodinâmico da entropia, estou dissipando energia. Energia esta que poderá e deverá ser aproveitada pelo meu parceiro. Em seguida, o processo se inverte, quando eu passo também a receber a energia dissipada pelo meu parceiro e assim por diante. Se ignoro a energia dissipada pelo meu parceiro, deve ser porque, talvez, eu me considere o único responsável pela energia da minha atuação. Porém, apesar do meu grande ‘EU’ querer produzir energia internamente, não é assim que funciona: a entropia fatalmente esgotará a minha energia e minha atuação não precisará mais passar por nenhum tipo de transformação – relativa ao câmbio de energia com o meio externo – e, por assim dizer, será uma atuação cênica morta, com ritmos mortos.

No senso comum, costumamos ouvir espectadores de teatro reclamando, não poucas vezes, de atuações falsas, frias, desconexas, equivocadas, forçadas, generalistas, afetadas, pedantes, monótonas, estanques, duras, repetitivas, entediadas, enfadonhas etc., adjetivos que nos remetem à supressão da vida da atuação. O ator certamente não gosta de ouvir críticas com adjetivos como esses. Então, ele precisa trabalhar em direção a uma atuação viva e, nesse trabalho, pode ser proveitoso experimentar a energia pelo ponto de vista da entropia. Nessa perspectiva, uma atuação cênica viva parece ter muito mais a ver com a **assimilação do meio onde se atua**, para conseguir obter energia, do que com a suposta expressão de sentimentos e emoções. A palavra expressão nos dá a sensação de que, para expressar, precisamos primeiro criar algo interiormente (uma ação, um sentimento, um estado de ânimo etc.) para, então, colocar para fora. Mas se levarmos em conta a entropia, considerando o ator como um sistema vivo e, portanto, aberto, como seria possível criar algo somente e exclusivamente a partir do interior do sistema?

Mesmo que ações, sentimentos e estados de ânimo pudessem partir do interior, como energia dissipada, cada um desses elementos não deixaria de ter relação com alguma assimilação de energia que veio do exterior, da entropia de outros sistemas. Ou seja, nesse caso, ações, sentimentos e estados de ânimo poderiam até ocorrer de dentro para fora, se assim o ator preferir pensar, porém não sem alguma relação com o exterior: por exemplo, uma pessoa vê a foto de um ente querido falecido e, então, sente saudade. Todavia, outra opção, para o ator,

seria considerar ações, sentimentos e estados de ânimo como elementos exteriores, aos quais ele poderia, ao receber suas energias, reagir. E porque reage, o ator está em trabalho e, porque está em trabalho, dissipa energia e, porque dissipa energia, precisa repô-la com tudo aquilo que, dentro das circunstâncias propostas da obra, está disponível no espaço exterior. Nesse caso, pensamos: o ator não pode expressar ações, sentimentos e estados de ânimos, mas estes sim – ações, sentimentos e estados de ânimo – podem expressar o ator.

Especificamente em relação ao ritmo do ator, podemos associar a medida da desordem do sistema – a entropia – aos contrastes, gradações e variações de processos energéticos desencadeados por suas reações cênicas. A dissipação de energia possui maior ou menor entropia, nas reações do ator, conforme o ritmo varia, por exemplo, entre forte e fraco, ou gradativo e abrupto. Imaginemos que o ator I, em cena, grite ‘pare com isso!’ para o ator II. Nesse caso, o ator II recebe a energia dissipada pelo furor do grito, resultando em uma entropia fisicamente mais elevada do que se o ator I simplesmente falasse ‘pare com isso’ sem gritar. Então, o ator II responde: ‘não se meta’. Com essa fala, será que ele precisaria reagir com a mesma energia ‘gritada’ do outro? Talvez, dependendo das circunstâncias propostas, poderia ser mais adequado reagir, por exemplo, sussurrando – fisicamente, uma entropia mais baixa em relação ao grito. Imaginariamente, no entanto, o sussurro pode ser até mais forte que o grito, pois o ator I poderá receber energia na mesma proporção que dissipou, sendo que a potência rítmica da reação do ator II não estaria no grito, mas sim na suavidade do sussurro.

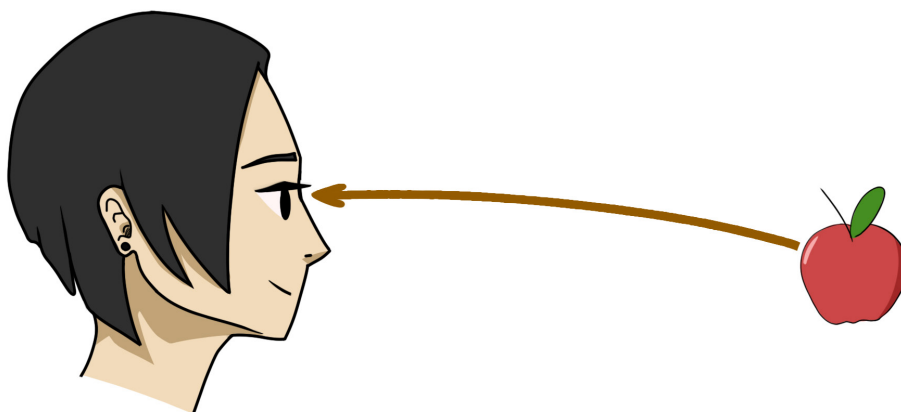
De acordo com Nogueira (2015), considerando os estudos do astrofísico britânico Arthur Eddington (1882-1944), a irreversibilidade da degradação de energia e o aumento constante da entropia do universo implicam na “seta do tempo”, isto é, no fato de que todo processo real avança do passado em direção ao futuro, não sendo possível fazer o caminho inverso.⁷⁸ Pensamos, então, que o ritmo existe no tempo, ou melhor: a seta do tempo permite que tenhamos a sensação do ritmo. Assim, o ritmo vivo da atuação cênica pode ser percebido quando o ator está de fato presente, sem aprisionar-se ao passado dos ensaios ou até mesmo dos erros e acertos que acabou de cometer. O ritmo quer seguir adiante – ele é “direção”, como diz Schafer (1969) – e seu percurso se faz de energia dissipada, não de energia criada. Nesse sentido, poderia ser proveitoso, para o ator, sujeitar-se a seguir o ritmo, reagindo a ele,

⁷⁸ Sugerimos conferir o breve vídeo disponível neste *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=L46SwgDT9To> (último acesso em 19/05/2019).

em vez de tentar ditá-lo e controlá-lo o tempo todo; e consumir energia dos ritmos ao seu redor, em vez de tentar fabricá-la em vão.

Consideramos instigante pensar que o ritmo de uma reação do ator depende de uma relação com a energia rítmica recebida do meio (da ação de outro ator, por exemplo), pois isso significa que o ator tem que estar sempre aberto para ver o mundo ao redor e nutrir-se de suas energias. Schrödinger (1997) fala da física do ato de ver: os raios não saem dos nossos olhos, ou seja, a energia que nos possibilita ver não vem de dentro; na verdade, os raios de luz atingem os nossos olhos e, portanto, o movimento é de fora para dentro, de captação da energia (*quanta* de luz).

Imagem 9 – Pessoa vendo a maçã (o movimento da visão é de fora para dentro)



Nota: o autor dessa ilustração, que foi encomendada por mim, é Jordan Abiahy.

Após transitarmos um pouco pela região da física, retomemos a biologia, para desenvolver o pensamento sobre a abertura dos sistemas vivos.

A autopoiese e o padrão relacional do ritmo vivo

A palavra autopoiese, cunhada pelos biólogos chilenos Maturana e Varela (1980), significa autocriação, ou autoprodução, e representa um processo fundamental dos sistemas vivos e

autônomos. Emmeche e El-Hani (2000), assim como Capra (2005; 2006), sugerem que a ideia de vida como autopoiese teve origem na teoria dos sistemas, na cibernética e na neurobiologia. Esses autores também notam que o conceito de autopoiese, desde as primeiras publicações de Maturana e Varela, na década de 1960, tem sido apropriado por várias áreas do conhecimento, como a sociologia, a psicologia, o direito e a economia. Será, então, que haveria algum proveito em falar de autopoiese em conexão com a arte da atuação cênica viva? Vejamos.

Emmeche e El-Hani (2000) explicam que, na perspectiva autopoietica, a vida é autônoma e se sustenta segundo uma lógica circular, que é fechada em termos organizacionais; porém, a vida tem sempre que intercambiar matéria e energia com o meio exterior e, portanto, ela também é aberta em termos materiais e energéticos. Assim, as máquinas, como os carros, não são sistemas autopoieticos, pois seu funcionamento depende da decisão e da manipulação do ser humano que as controla e as organiza. Autonomia não significa isolamento: um sistema vivo, ao contrário do não vivo, é autônomo na medida em que é capaz de importar/exportar do/para o meio ambiente tudo aquilo que for necessário/desnecessário para sustentar sua singularidade, sua unidade.

Para compreender melhor a vida como autopoiese, Capra (2006) aborda as contribuições da ciência da cibernética. Esse nome, que vem do grego *kybernetes* (timoneiro), batiza “a ciência que tem por objeto o estudo comparativo dos sistemas e mecanismos de controle automático, regulação e comunicação nos seres vivos e nas máquinas” (HOUAISS, 2001, verbete “cibernética”). O matemático norte americano Norbert Wiener (1894-1964), criador da cibernética, entende os mecanismos da vida como sistemas de realimentação, com causalidade circular. Vejamos um exemplo de Wiener, parafraseado por Capra, no qual o ato de velejar é tomado como um sistema:

Quando o barco se desvia de seu curso prefixado – digamos, para a direita –, o timoneiro avalia o desvio e então esterça no sentido contrário, movendo, para isso, o leme para a esquerda. Isso reduz o desvio do barco, talvez até mesmo a ponto de o barco continuar em sua guinada e ultrapassar a posição correta, desviando-se para a esquerda. Em algum instante durante esse movimento, o timoneiro esterça novamente para neutralizar o desvio do barco, esterça no sentido contrário, esterça novamente para contrabalançar o desvio, e assim por diante. Desse modo, ele conta com uma movimentação contínua para manter o barco em sua rota, sendo que a sua trajetória real oscila em torno da direção prefixada. A habilidade de guiar um barco

consiste em manter essas oscilações as mais suaves possíveis (CAPRA, 2006, p. 60).

Esquema 13 – Laço de realimentação representando a pilotagem de um barco



Fonte: CAPRA, 2006, p. 60.

De maneira semelhante ao exemplo do barco, Capra (2006) também sugere que andar de bicicleta é um processo que obedece ao mesmo mecanismo de constante realimentação, pois a roda dianteira nunca se sustenta exatamente reta; a diferença entre o ciclista iniciante e o experiente é que a roda dianteira oscila muito mais abruptamente na pilotagem do primeiro do que do segundo. A circularidade causal, observada na cibernética, implica constante transformação, faz-se de reajustes; não se trata, portanto, de um círculo vicioso, no qual um conjunto de processos se repete indefinidamente. No teatro, é comum vermos atores entrarem em ciclos viciosos de ritmo quando, por exemplo, sempre começam e terminam cada frase do texto com o mesmo tipo de sonoridade rítmica, criando padrões, por exemplo, de ascendência da entonação, ou decréscimo na dinâmica, ou desaceleração agógica, entre outros.

Já que falamos de timoneiro e ciclista, façamos uma breve digressão sobre o ator. Para romper ciclos viciosos, na perspectiva da cibernética, o ator teria que de fato se conectar com o meio, de maneira análoga aos ciclos causais do timoneiro e do ciclista, nos quais são determinantes as ações do meio (e suas imposições, digamos, rítmicas); podemos pensar, por exemplo, na força da água e dos ventos, no caso do timoneiro, e na gravidade, no caso do ciclista. No teatro, temos argumentado que o ritmo do ator nasce como reação às circunstâncias propostas,

esse termo de Stanislávski que, curiosamente, dá a ideia de algo circular, sistêmico, em que cada parte afeta o todo e vice versa; são circunstâncias, e não fatos isolados; são processos que afetam uns aos outros, assim como ocorre entre os sistemas vivos e, por isso, o ator deve permitir ser provocado pelas circunstâncias.

Antes de continuar com nossas analogias entre a atuação e a autopoiese, precisamos compreender melhor a questão da circularidade e da abertura do sistema vivo. O cientista Razeto-Barry (2012) complementa a noção de circularidade apropriada da cibernética por Maturana e Varela, lembrando que, em um sistema vivo, não há como somente os elementos internos produzirem a si mesmos – autocriação, autoprodução, ou seja, autopoiese – sem a colaboração de elementos exteriores. Para esse autor, a autopoiese é circular, mas sua circularidade implica a proximidade com elementos exteriores necessários, a fim de se manter como uma unidade capaz de durar no tempo e no espaço.

Então, Razeto-Barry (2012) propõe uma revisão crítica e conceitual da autopoiese. Ele entende que o conceito de Maturana e Varela dá margens a uma ambiguidade, assim problematizando: se um sistema vivo tem que ser necessariamente aberto, como um sistema autopoietico poderia ser vivo se todos os seus componentes fossem produzidos somente pelos próprios componentes que estão organizados internamente? Nesse sentido, o autor diverge de Capra (2005; 2006) quando este afirma que um sistema autopoietico é fechado em termos organizacionais, pois isso significaria que seus componentes autogerassem e regenerassem 100% dos próprios componentes, o que implicaria $X = Y$ (sendo que X representa o conjunto de componentes de um sistema vivo, e Y representa o conjunto de componentes produzido por X). No entanto, para Razeto-Barry (2012), como os organismos vivos são sistemas abertos (até mesmo uma bactéria unicelular) e precisam de alimento e energia providos pelo meio exterior, a autopoiese não poderia implicar em $X = Y$, pois isso só seria possível em um sistema fechado; em um sistema aberto, no entanto, seria possível, para esse autor, considerar $Y \in X$, isto é: Y pertence ao conjunto de X . Logo, ele afirma que os componentes Y são gerados pelos componentes X , mas não sem contar com a coparticipação de elementos externos ao sistema. Sobre essa questão, o autor dá o seguinte exemplo: um inseto, como a borboleta, não poderia existir se a autopoiese fosse realmente fechada em termos organizacionais, pois a larva jamais conseguiria passar pela metamorfose se não fossem cofatores, coenzimas, metabolitos e catalisadores importados do meio externo para coparticipar da organização do sistema.

Em síntese, Razeto-Barry (2012) coloca ênfase na abertura da autopoiese, afirmando que esta sempre dependerá da natureza ao redor do sistema, tanto em termos estruturais como organizacionais. Ele sublinha, também, que a autopoiese é uma rede de processos físicos e químicos. Se os processos químicos não fossem considerados, um tornado, por exemplo, teria que ser considerado um sistema autopoietico; no entanto, um tornado não é um ser vivo. Em suas palavras, podemos compreender um sistema autopoietico, como “[...] uma rede de processos [físicos e químicos] que produz todos os componentes cuja produção interna é necessária para manter a rede operando como uma unidade. [...] *Dependendo do que estiver disponível no meio ambiente para isso*” (RAZETO-BARRY, 2012, p. 07, itálicos do autor). De acordo com Travitzki (2009), o filósofo Aristóteles, na Grécia antiga, já havia determinado que uma característica comum de todos os seres vivos é que eles se nutrem. Capra (2005; 2006), ao falar da importância da membrana, essa fronteira entre o sistema vivo e o meio, também reforça essa ideia, pois a menor unidade de vida – a célula – absorve nutrientes do mundo externo.

Capra (2005; 2006) argumenta que a autopoiese, tal como proposta inicialmente por Maturana e Varela, é um processo cuja ênfase está no padrão de organização do sistema vivo e não em sua estrutura, pois a rede autopoietica não deixa de existir em células dentro das quais há estruturas muito diferentes umas das outras. Nesse sentido, o autor considera a autopoiese como o padrão da vida. Ele diz que a estrutura de um organismo vivo pode ser medida e analisada em partes isoladas (no nível celular, por exemplo, o núcleo, as mitocôndrias, os ribossomos etc.), mas não o seu padrão de organização. Ele afirma que “para entender um padrão, temos de mapear uma configuração de relações. Em outras palavras, a estrutura envolve quantidades, ao passo que o padrão envolve qualidades” (CAPRA, 2006, p. 77).

Nessa perspectiva dos padrões de relações, concernentes à qualidade autopoietica da vida, podemos pensar também no ritmo do ator. Possivelmente, as variações rítmicas vivas tenham mais relação com padrões do que com estruturas, ou seja: podemos metrificar e dissecar ritmos para entendê-los estruturalmente. Entretanto, se fizermos isso enquanto estivermos em cena, correremos o risco de destruir o seu padrão, já que a nossa atenção poderia perder de vista as relações de qualidade que nossos ritmos estabelecem com as qualidades rítmicas dos outros. Para Capra (2006), uma característica importante da vida é que ela se dá em um padrão de rede, não linear. Isso significa, pelo pensamento sistêmico, que cada parte não pode

ser entendida separada do todo; um sistema vivo não pode ser entendido em sua totalidade quando isolado do **contexto** de um sistema maior no qual está inserido, o ecossistema. No teatro, o sistema de Stanislávski segue essa mesma lógica: é impossível, por exemplo, compreender o andamento-ritmo satisfatoriamente sem relacioná-lo às circunstâncias propostas, às tarefas, à perspectiva, às visualizações, ao subtexto, entre outros elementos desse sistema.

Podemos pensar, a partir das provocações científicas de Capra (2005), que uma atuação cênica viva também se dê em um padrão de rede, não linear. Mesmo que o texto seja aparentemente muito linear, o ator estará sempre em relação com uma rede tecida por estímulos de diversas naturezas e que, muitas vezes, podem ocorrer simultaneamente, tais como: as ações de seus companheiros, as reações do público, a música, a luz, o figurino, os erros, as novas descobertas, as novas variações rítmicas, os imprevistos, os *insights*, suas próprias sensações etc. Para não se perder nessa floresta de estímulos e não se bloquear, o ator tem um “mapa”, aquele que compõe desde os primeiros ensaios para compreender as circunstâncias propostas da obra e os mais variados padrões rítmicos possíveis em meio a essa teia de elementos cênicos. Por que, então, o ator tentaria manter a exata estrutura dos seus ritmos se, de um dia para o outro, essa ‘floresta’ parecesse, por exemplo, um pouco mais escura? Não pareceria razoável que, em prol de um ritmo vivo, o ator, nesse caso, reagisse ao ritmo da ‘floresta’ de hoje e não daquela de ontem? Aprendemos que, na perspectiva sistêmica, não podemos perder de vista a relação das partes com o todo. Então, podemos inferir que as variações rítmicas da atuação cênica, para serem vivas, não podem acontecer sem relação com as mudanças de padrões rítmicos do sistema maior – o espetáculo, essa floresta de estímulos, ou melhor, essa rede rítmica.

Outra analogia salta diante de nossa imaginação: se o ator é um sistema autopoietico, ele tem autonomia e, portanto, não é uma máquina totalmente manipulável, como um carro. O ator cria fazendo autopoiese e, então, não necessita ser manipulado pelo diretor. No entanto, como o processo de autopoiese é circular, de realimentação, em constante transformação, sempre aberto às influências do meio exterior, é interessante que o ator tenha uma relação de interação com o diretor. Considerando a perspectiva da autopoiese, podemos dizer que Donnellan (2019) tem razão em classificar a criatividade como algo inerente ao ser humano e que, portanto, não deve ser forçada pelo ator. Mas não é só isso: podemos dizer, também, que a criatividade é inerente à vida. Então, enquanto o ator estiver conectado com o seu meio

exterior, com curiosidade, recebendo e assimilando seus estímulos, será capaz de atuar ‘autopoieticamente’, sem bloquear a sua criatividade inerente. O diretor também é um criador, mas não é ele quem está presente em cena, inserido no processo vivo do aqui e agora cênico; por isso, se o diretor quiser uma atuação cênica viva, é prudente respeitar a autopoiese do ator, preservando sua liberdade e alimentando sua criatividade, que é inerente à vida. A criação é autônoma, mas é aberta. Logo, pensando no ator e no diretor como duas células vivas, o ator deve também ser capaz de se conectar com a autopoiese do diretor, ambos com o cuidado de não deixar suas membranas se transformarem em paredes rígidas e impermeáveis – pois são as membranas, e não as paredes celulares, que possibilitam a troca com o meio (conferir p. 187, na qual citamos Capra, sobre a membrana e a parede celular).

Muitas vezes, o ator se esquece de prestar atenção ao mundo exterior, querendo criar tudo de dentro de si, somente “expressando” algo de dentro para fora. Mas isso, na vida, é impossível – tanto da perspectiva genética quanto da entropia e da autopoiese – sem a efetiva troca com o meio. Quando está em cena, o ator continua sendo um ser humano e, portanto, continua sendo um ser vivo autopoietico. Nesse sentido, como poderia um ser vivo fazer algo sem vida? Como um ser humano conseguiria não realizar uma atuação cênica viva, se ele é, por definição, um ser vivo? Possivelmente, a ansiedade e/ou a vaidade causadas por estar diante de uma plateia, levam o ator a tentar assumir o controle total da sua criação e lhe ditar novas regras, tentando impor a si mesmo uma ruptura na troca com o meio exterior. O resultado é o ator lutando contra a vida. Uma luta vã, pois a autopoiese e a entropia não vão deixar de continuar acontecendo. Nesse caso, em vez de o ator se conectar com os estímulos exteriores das circunstâncias propostas da obra – as outras personagens, interpretadas por seus colegas de cena, a música, a luz, as imagens-em-ação –, ele acaba recebendo todo tipo de interferências exteriores que contribuem para sua desconexão com essas circunstâncias, tais como: o diretor na plateia, vendo se estou bem/mal em cena; o erro de texto do colega; o atraso do iluminador na mudança de luz; as cadeiras vazias na plateia etc. Então, se as interferências exteriores são inevitáveis, o ator precisa desenvolver um jeito de lidar criativamente com essas interferências. Nesse sentido, podemos resgatar, por exemplo, a ideia do mestre polonês Jerzy Grotowski (1992; 2007), que costumava dizer para os atores escutarem o espaço em vez da própria voz – possivelmente, podemos pensar, para incentivar uma atitude de conexão com o meio, favorecendo a autopoiese vocal do ator e tirando-o de ciclos viciosos que o desconectam do exterior. Para nós, a artista italiana Francesca Della Monica (2015) complementa o mestre polonês, enfatizando que a voz é uma reação ao

espaço, mais precisamente, aos espaços relacionais entre as partes envolvidas na comunicação, sendo que cada indivíduo tem a sua irreproduzível identidade vocal.

Até aqui, em nossas analogias do ator como um sistema vivo, sempre acabamos por associá-lo a duas especificidades da vida: a **transformação** e a **exterioridade**, em função de sua relação com o meio. O ator está sempre inserido em um contexto transformacional, cheio de elementos exteriores dos quais ele importa energia, assim como os sistemas vivos estão inseridos em sistemas maiores – os ecossistemas – que lhes fornecem as condições necessárias para desenvolvimento.

O ator como sistema vivo inserido no espetáculo-ecossistema

Finalmente, para encerrar nossa visita ao conceito de vida na ciência, propomos uma analogia da atuação cênica viva com a noção de ecossistema, que o campo da ecologia classifica como o conjunto de sistemas vivos, considerando-se suas relações com o ambiente.

Retomando a ideia de ordem a partir da ordem, de Schrödinger, tal como revisada por Schneider e Kay (1997), sabemos que os sistemas vivos se mantêm vivos graças à sua habilidade de importar energia do ambiente, alimentando-se da entropia de outros sistemas (conferir p. 202). Nesse sentido, considerando o ator como um sistema vivo, perguntamo-nos: já que a dissipação de energias é algo irreversível, seria possível que eu, ator, tivesse como dissipar energia útil para meus companheiros de cena e vice versa? Assim, sendo capazes de dar e receber energia proveitosa – e não qualquer tipo de energia inútil –, estaríamos colaborando para a manutenção da vida do espetáculo e todos poderiam ganhar com isso.

Na natureza viva, essa possibilidade é uma realidade. De acordo com Schneider e Kay (1997), as plantas crescem e se desenvolvem na medida em que capturam energia da luz solar e dissipam gradientes utilizáveis. Ou seja, uma planta recebe energia do Sol, útil para sintetizar a glicose de que necessita interiormente e, além disso, dissipa energia proveitosa para suas plantas vizinhas, com a ‘consciência’ de que um sistema maior bem alimentado – o ecossistema – ajuda em sua preservação e aperfeiçoa seu desenvolvimento. Nas palavras dos autores, “plantas de muitas espécies se organizam em conjuntos para aumentar sua área de folhagem e assim **otimizar a captura e a degradação de energia**” (SCHNEIDER e KAY,

1997, p. 194, grifos nossos). Para esses cientistas, quanto maior a organização para aproveitamento da energia dissipada por um sistema vivo, que seja útil para outro, maior **complexidade e diversidade** atingirá um ecossistema. Na linha imaginária do Equador, por exemplo, há mais diversidade de espécies do que em outras regiões do nosso planeta, pois, segundo os autores, 5/6 da radiação solar da Terra incidem sobre essa região, possibilitando mais energia a ser aproveitada e dissipada, sendo que diferentes espécies consumirão diferentes quantidades e componentes das dissipações de energia. Daí a importância da preservação de todas as espécies – todas –, mesmo aquelas aparentemente insignificantes aos nossos olhos, pois a sua energia pode ser proveitosa para outro sistema vivo, que pode ser útil para outro, que, em algum momento, pode ser essencial para nós.

Vamos, então, pensar que o ator seja uma planta viva, inserida no ecossistema espetáculo. O espectador também poderia ser uma planta, porém de espécie diferente do ator. E o que seria o Sol nessa metáfora da polifonia de uma cena viva? Poderia ser um tema, uma ideia, um mito, um som, uma imagem, mas vamos supor que seja o texto dramático. Quanto à área de folhagem, pensemos nas conexões entre os atores-plantas, nas relações estabelecidas entre eles e deles com os espectadores-plantas. Então, para o espetáculo-ecossistema atingir maior ‘complexidade e diversidade’, cada ator-planta teria que importar energia do texto-Sol, nutrindo o interior de sua vida artística e, além disso, dissipar energia proveitosa para os outros atores-plantas e, também, para os espectadores-plantas, colaborando para o fortalecimento e crescimento de suas relações-folhagens que, por sua vez, favorecem toda a vida do espetáculo-ecossistema.

E o que representaria a complexidade e a diversidade do espetáculo-ecossistema? O ritmo. Ou melhor, as variações rítmicas vivas, com sua natureza transformacional e contrastiva. O homem pode matar o ritmo de um rio quando degrada suas matas ciliares, componente fundamental de suas barragens. Sem barragens, o rio é inconcebível e, portanto, não há ritmo. Então, antes de tudo, o ator-planta precisa contribuir para a sustentação de relações-folhagens que favoreçam o nascimento de um potente espetáculo-ecossistema, repleto de variações rítmicas vivas complexas e diversas.

Lembrando que ritmo tem a ver com membranas, obstáculos, barragens e escoamentos, podemos relacioná-lo a um processo essencial dos organismos vivos: a adaptação e a reação às restrições impostas pelo meio. Podemos dizer que o artista Stanislávski (2008), nas

primeiras décadas do século XX, falava de circunstâncias propostas e de supertarefa da obra e do papel como fatores delimitadores essenciais para dar base de decolagem à imaginação do ator, alimentando o que ele chamava de arte da experiência do vivo; mais recentemente, os cientistas Schneider e Kay (1997) atestam algo semelhante, mas na perspectiva da natureza biológica da vida: os organismos vivos “precisam funcionar no âmbito do contexto e do sistema e do ambiente de que fazem parte. Se um sistema vivo não respeitar as circunstâncias do supersistema que o contém, ele será selecionado negativamente” (SCHNEIDER e KAY, 1997, p. 198). Os autores dizem ainda que o supersistema impõe várias restrições ao comportamento de um sistema e que a evolução deste dependerá de sua habilidade de adaptação e reação de acordo com essas restrições. No âmbito da atuação cênica – considerando os termos de Stanislávski – podemos pensar que as variações rítmicas realizadas sem conexão com as circunstâncias propostas e a supertarefa serão ‘selecionadas negativamente’. Consequentemente, essas variações parecerão equivocadas ou enfadonhas aos olhos do espectador, fato que, em nosso entendimento, prejudicaria a vida do ator-planta, do espetáculo-ecossistema e de seus ritmos.

FINALMENTE: O QUE É A ATUAÇÃO CÊNICA VIVA E O QUE SÃO SUAS VARIAÇÕES RÍTMICAS VIVAS

Ao longo deste capítulo, propusemos uma reflexão sobre diversos aspectos daquilo que chamamos de atuação cênica viva e variações rítmicas vivas. Para isso, fundamentamos a argumentação em conceitos, princípios e pensamentos de referências tanto da arte como da ciência. Nesta seção, inicialmente apresentamos um resumo de toda essa jornada para, finalmente, concluirmos com a nossa proposta de síntese conceitual.

Então, recapitulando: começamos resgatando termos sinônimos ou análogos ao que podemos reconhecer, tacitamente, como uma atuação viva: organicidade, verdade, naturalidade, espontaneidade, presença etc. Em seguida, introduzimos o pensamento do mestre russo Konstantin Stanislávski, com destaque para o conceito de circunstâncias propostas, fundamental na sua perspectiva de uma atuação orgânica que conduza o artista à manifestação da vida do espírito humano. Estudamos também as ideias de alguns de seus principais discípulos e apresentamos as suas contribuições para o entendimento e a ampliação de

princípios do sistema de Stanislávski, tais como: a sustentação de uma comunicação viva, baseada em irradiar e receber (a partir de M. Tchekhov); o teatro como a recriação da natureza da vida, e o *swing*, que sustenta o ritmo do ator (Boleslávski); o ritmo e o espírito de improvisação contra a mecanização (Kusnet); a ideia de que tudo o que é vivo está em constante transformação, fator fundamental para os conceitos de arte da experiência do vivo e de sentir-a-si-mesmo, aquela sensação de verdade que decorre do processo presencial da cena, e não do resultado (Toporkov); a especificidade, contra generalizações na atuação, em favor de uma fala cênica viva, de palavras cheias de vida, de pausas de mestre (Knebel); a possibilidade de uma segunda natureza grotesca do ator, que transborde teatralidade, sem cair em mero exibicionismo, investindo em contrastes rítmicos acentuados, sem prender-se à frieza da métrica, para surpreender o espectador (Meyerhold); a teatralidade orgânica no realismo fantástico, considerando o contraste como a vida do ritmo (Vakhtângov).

Em seguida, apresentamos alguns aspectos do pensamento do mestre polonês Jerzy Grotowski, estabelecendo conexões, sempre que possível, com ideias e conceitos de Stanislávski. Nesse sentido, compreendemos que Grotowski vê o encontro como a essência do teatro, conferindo grande importância à relação entre ator e espectador. A partir do mestre polonês, evidenciamos a diferença entre uma ação física – tal como concebida por Stanislávski – e um gesto, ou uma atividade, ou um movimento. Falamos também de outros termos do léxico de Grotowski, como o contato, a intenção e o impulso, importantes para a sua visão de atuação como uma integração entre estrutura (partitura, forma) e espontaneidade (vida, organicidade). Na revisão sobre o conceito de impulso, retomamos a analogia entre ritmo e rio, apresentada no Capítulo 1 (Piana), para lembrar a imprescindibilidade das barragens na organização rítmica. Chamou a nossa atenção, a importância que Grotowski confere ao parceiro, ao contato com o parceiro, sem o qual não há como haver impulso, fato que nos leva a pensar: a exterioridade parece ser imperativa, mesmo quando se trata de impulsos, que o mestre polonês entendia como pré-ações físicas que nascem do interior do corpo. Ainda naquela seção, enfatizamos que “não existe reação sem relação”, uma máxima da atuação cênica viva, que forjamos a partir dos estudos de Grotowski e de suas conexões com Stanislávski.

Na etapa seguinte, focalizamos o pensamento do mestre inglês Peter Brook, continuando a estabelecer conexões, sempre que possível, com ideias e conceitos de Stanislávski e de outras referências. Vimos que a busca artística de Brook por uma faísca de vida convoca o ator a

desvencilhar-se do teatro moribundo, reconhecendo e alimentando as dimensões sacra e rústica da arte teatral. Nesse sentido, compreendemos que em seu teatro imediato devem coexistir elementos puros e impuros, reforçando a ideia de contraste também presente em artistas como Meyerhold e Vakhtângov. Compreendemos o papel da imaginação em Brook, tanto no que diz respeito ao invisível que se torna visível (dimensão sacra do teatro) quanto no que se refere a atuar com poucos recursos materiais ou com o que há disponível aqui e agora (dimensão rústica). Constatamos um aspecto significativo do pensamento desse artista: para ele, a naturalidade do ator, o seu soar verdadeiro, é importante em qualquer estética, independentemente de seu menor ou maior grau de estilização, pois sua naturalidade é a chave para a conquista do interesse do espectador. Quanto ao ritmo da palavra falada do ator, encontramos em Brook um importante ensinamento: é a conexão de atenções com o interlocutor que alimenta esse ritmo. Nesse ponto, recuperamos a máxima acima referida, de que “não existe reação sem relação”, e inferimos que as palavras são reações, que ganham variações rítmicas vivas na medida em que se estabelece uma relação contínua do ator com seu interlocutor.

Após abordar as ideias de Brook, passamos ao diretor britânico Declan Donnellan, cujo trabalho encontra ressonâncias no próprio Brook e, também, em Stanislávski. Notamos que Donnellan encara a questão do ator vivo como prioridade máxima de seu trabalho como diretor, elevando o conceito de reação à condição de prisma de todo o processo criativo: a reação fundamenta o trabalho do ator, do diretor, do cenógrafo e até do autor (imaginando a que ele reagiu quando escreveu a peça). Ao sintetizarmos as escolhas incômodas de Donnellan, inferimos que seu pensamento sobre o trabalho de ator se alicerça em três fatores, que adotaremos como nossos princípios fundamentais da atuação cênica viva. São estes: exterioridade, transformação e especificidade. Quanto ao trabalho de Donnellan com o ritmo – sobre o qual nos aprofundaremos no próximo capítulo –, percebemos o seu cuidado com a fala em versos, considerando-se as pausas, os desvios e as ênfases. Vimos que, em Donnellan, o contraste também é um elemento vital do ritmo, fenômeno que se faz do jogo de diferenças, como entre empatia e simpatia.

Após essa jornada, de Stanislávski a Donnellan, passando por M. Tchekhov, Boleslávski, Toporkov, Knebel, Meyerhold, Vakhtângov, Grotowski e Brook, partimos para uma visita a campos científicos. Nessa visita, buscamos compreender o conceito de vida sob a perspectiva da ciência, sempre propondo analogias com a vida do ator e de seu ritmo em cena. Nessa

seção, começamos com a origem da vida, de acordo com as hipóteses de Oparin e Haldane, fazendo uma analogia do ritmo como uma membrana primitiva que, por possibilitar a troca entre interior e exterior, pode dar origem à vida. E dissemos: sem ritmo, não há vida.

Em seguida, passamos pela biologia e discorremos sobre a memória da vida, o gene, considerando que: a manutenção da vida depende da interação com o ambiente – exterioridade; os organismos vivos se desenvolvem ao passo que se adaptam às mudanças do ambiente e interpretam suas informações para reagir – transformação; cada ser é único, pois códigos genéticos não se repetem – especificidade. Nesse sentido, falamos da memória do ator como uma **memória da atitude de reagir** – não da reação em si –, atitude indispensável para uma atuação viva.

Visitamos a física para estudar o fenômeno da dissipação de energia sob a perspectiva da noção de ordem e desordem e do conceito de entropia. Ao estudarmos Schrödinger, aprendemos que, mesmo com os altos padrões de organização dos sistemas vivos, o ambiente é sempre oscilante e, portanto, estes precisam extrair ordem a partir da desordem, adaptando-se e reagindo às suas transformações. Nesse sentido, afirmamos que o ritmo tende à ordem, mas gosta de variar. Conversamos com a biomusicologia para desenvolver esse raciocínio, abordando as noções de periodicidade e aperiodicidade e compreendemos que o ritmo de um sistema tem sempre relação com o seu exterior, variando entre sincrônico e reativo. Falamos de entropia, a medida da desordem de um sistema, que implica na irreversibilidade da energia degradada. Sendo sistemas abertos, os sistemas vivos se nutrem da entropia de outros sistemas, fato que nos levou a pensar: o ator se nutre da entropia de outros sistemas que compõem a cena; não pode criar energia, mas pode recebê-la. Compreendemos que, fatalmente, a entropia conduz o sistema ao estado inerte de equilíbrio, a morte. Diante disso, deduzimos que o ator deve buscar se afastar do equilíbrio – não da estabilidade –, assim como fazem os sistemas vivos. Para isso, sugerimos entender o ritmo da reação de um ator como resultado do ritmo da ação do outro ator com quem se relaciona – premissa sobre a qual nos aprofundaremos no próximo capítulo.

Ao final dessa visita à ciência, retomamos a biologia e abordamos o conceito de autopoiese, de Maturana e Varela, pensando-a como o padrão relacional do ritmo vivo do ator em cena. Nesse sentido, explicitamos que a organização autônoma dos sistemas vivos se dá por causalidade circular, uma circularidade subordinada à abertura para troca de matéria e energia

com o meio. Compreendemos essa organização autônoma como responsável pela estabilidade das especificidades que diferenciam o sistema vivo do meio e dos outros sistemas vivos e não vivos. Aprendemos, então, que a autopoiese implica em uma rede de relações, caracterizando o sistema vivo como autônomo, porém nunca independente da disponibilidade de recursos exteriores. Em síntese, concluímos que, para o ator, atuar “autopoieticamente” tem a ver com se conectar com as circunstâncias propostas, com curiosidade, recebendo e assimilando os estímulos exteriores a si, sem bloquear sua criatividade inerente. Além disso, propusemos uma metáfora da atuação cênica viva a partir da ecologia, considerando o ator como um sistema vivo inserido no espetáculo-ecossistema. Nessa metáfora, considerando a irreversibilidade da entropia, vislumbramos uma dissipação de energia proveitosa em prol da atuação viva de todos que habitam a cena, desenvolvendo também um espetáculo vivo, em sua complexidade e diversidade rítmica.

Exterioridade, transformação e especificidade

Finalmente, com base no estudo apresentado até aqui, podemos sintetizar o que entendemos por atuação cênica viva. **Em nossa visão, o fenômeno da atuação cênica viva compreende três princípios fundamentais. São estes: exterioridade, transformação e especificidade.** E os três precisam coexistir em correlação, sem que nenhum seja anulado pelo ator. Desses princípios derivam diversos fatores importantes para a sustentação da atuação viva, tais como: reação, memória, energia, propósito, imaginação, abertura, estabilidade, precisão e presença. Essa lista de fatores correlatos pode ser ampliada, variando de acordo com desígnios estéticos, com a condição de não anular nenhum dos três princípios fundamentais.

O princípio da **exterioridade** deve ser considerado na perspectiva do ator como um sistema vivo. Nesse sentido, assim como ocorre na natureza, desde a origem da vida, o ator deve buscar no exterior a energia criativa que nutre o seu interior. Quando falamos em exterioridade, portanto, não ignoramos a interioridade; apenas enfatizamos essa instância fundamental e muitas vezes esquecida por atores que fazem força para criar tudo a partir de dentro de si. Sistemas vivos são sistemas abertos e a vida depende do constante intercâmbio entre interior e exterior. A memória, a energia, as reações e os propósitos do ator, em cena, obedecem à lógica da vida na medida em que este alimenta a sua relação com o mundo cênico

ao seu redor, sem cortar sua conexão com o mundo exterior em prol de uma pretensa expressão genuína de seu interior.

Podemos associar a exterioridade às seguintes escolhas incômodas de Donnellan (2019): 1) concentração ou atenção, visto que a concentração tem a ver com ensimesmar-se, enquanto a atenção implica uma atitude de abertura para o exterior; 2) ver ou mostrar, pois tentar mostrar estados e sentimentos interiores acaba anulando a possibilidade de reagir ao que se vê ao redor; 3) independência ou liberdade, considerando que o ator vivo é livre para reagir com qualidades diversas, mas não pode prescindir do contexto cênico que lhe provoca com pessoas, coisas e até pensamentos exteriores; 4) excitação ou vida, pois não se força a vida de dentro para fora, ela acontece em função da relação entre exterior e interior.

Quanto à **transformação**, este é o princípio chave para o entendimento das variações rítmicas vivas. Como vimos, o ritmo é feito de contrastes, de variações entre regularidade e irregularidade, sempre passando por transformações, ora súbitas, ora mais gradativas. O ritmo se faz de obstáculos, e obstáculos exigem mudanças de percurso. Assim, as águas de um rio, por exemplo, nunca atingem um fluir pleno, invariável, pois estão sempre se deparando com as barragens e outros obstáculos (como as correntes de vento), que vão ditando o seu ritmo. Se o ator estiver de acordo com o princípio da exterioridade, perceberá a necessidade de reagir para transformar o mundo exterior. E para transformar alguma coisa, o ator perceberá que suas reações terão que apresentar qualidades rítmicas que variem de acordo com os obstáculos que ele vê.

Imaginemos uma sala de aula com 30 adolescentes falando intensa e agitada. Esse é o mundo exterior com que o professor se depara quando entra na sala. Para transformar essa realidade, ele poderia gritar ordenando silêncio. Isso poderia funcionar; mas ele também poderia começar a falar muito suave e calmamente, em ritmo contrastante ao ritmo frenético do palavrório dos alunos. Ambas as atitudes poderiam transformar aquela realidade; porém, no segundo caso, o professor não precisa fazer uso da violência e, assim, talvez, a transformação seja mais significativa. Extrair ordem a partir da desordem, como fazem os sistemas vivos em relação ao meio ambiente, não é para o ator uma questão de força e repetição de algo mecanicamente decorado, mas sim uma questão de como lidar com a transformação que é inerente à vida.

A transformação tem a ver com a sustentação da vida cênica, subordinando o ator à constante mutabilidade e irreversibilidade da vida, e afastando-o do equilíbrio inerte que só pode levá-lo a uma atuação morta. Podemos associar a esse princípio os fatores reação, propósito, memória, energia e, também, a presença, na medida em que o ator está em processo de vida cênica aqui e agora – não no passado nem no futuro –, reagindo às transformações do mundo exterior, enquanto também tenta transformá-lo. Então, podemos afirmar que o processo vivo de constante transformação deve ser aceito pelo ator se este quiser, na perspectiva de Stanislávski, sentir-a-si-mesmo na arte da experiência do vivo. Em relação às escolhas incômodas de Donnellan, destacamos a da certeza ou confiança, pois o princípio da transformação anula qualquer possibilidade de certezas, restando ao ator, portanto, a atitude de confiança. Nesse sentido, o ator não deve tentar controlar tudo em cena, mas sim abraçar a mutabilidade da vida e confiar em sua capacidade (e de seus colegas) de reagir aos obstáculos e transformações do mundo exterior.

Em relação ao princípio da **especificidade**, este também é imprescindível para uma atuação cênica viva e, em nossa concepção, possui conexão íntima com o conceito de circunstâncias propostas, de Stanislávski. Entendemos a especificidade como uma oposição à atuação cênica ‘em geral’ – ou generalizada – tal como criticada por Stanislávski (2008). O ritmo vivo também depende da especificidade, pois o ‘como’ o ator reage compõe-se de variações rítmicas específicas e inevitáveis, decorrentes da abertura para o exterior, da assimilação de suas transformações e de uma imaginação específica, nunca desconectada das circunstâncias. Não importa a aparente simplicidade ou complexidade daquilo que o ator realiza em cena, ele tem que ser específico: na perspectiva de uma fala cênica viva, por exemplo, um ‘bom dia’ precisa ser tão específico quanto um ‘ser ou não ser’.

A precisão rítmica também tem a ver com o princípio da especificidade. Entendemos que, para o ritmo ser preciso e vivo, ele não tem que ser milimetricamente calculado e reproduzido maquinalmente. Fernando Pessoa diz: “navegar é preciso, viver não é preciso”. Podemos interpretar o ato de navegar como uma atividade que exige precisão. A vida, por sua vez, é “imprecisa”, pois nos surpreende o tempo todo com suas transformações. Ao velejar, é necessário precisão para alcançar a meta planejada. No entanto, no meio do caminho, essa precisão não é algo inabalável, não se faz de valores absolutos e inalteráveis. Na verdade, ao velejador é necessário precisão para reagir às transformações que o meio causa ao percurso do ato de velejar (por exemplo, uma súbita virada de vento, ou a diminuição de sua intensidade).

Diante disso, o velejador tem que se adaptar às novas condições impostas pelo meio, sem ficar submisso ao plano traçado previamente. O mesmo vale para o ator: ele não deve ficar submisso ao “plano” traçado nos ensaios. Assim, a precisão rítmica não deveria ser tomada como uma exatidão perfeita e pré-programada de movimentos e sons a se realizarem no palco, mas sim como uma habilidade de reagir com qualidades conectadas às especificidades estabelecidas a todo o momento pelo mundo exterior, de acordo com suas transformações.

O ritmo da atuação é organizado nos ensaios, com vistas a impactar e surpreender o espectador. Porém, a precisão do ator, na perspectiva das variações rítmicas vivas, não está associada à sua habilidade de reproduzir exatamente aquela organização dos ensaios. Em vez disso, sua precisão se faz no instante presente, diante das possíveis “viradas de vento” que acontecem aqui e agora, possibilitando novas variações, talvez nunca antes experimentadas, para seguir em direção à sua meta. Um exemplo: quando seu parceiro de cena se esquece de dizer seu texto e você fica paralisado, porque, nos ensaios, sempre fazia a sua parte em reação ao texto do parceiro. Dessa forma, a vida cênica é rompida, o que não aconteceria se o ator reagisse adaptando-se imediatamente às circunstâncias, tais como se apresentam especificamente neste instante. Ocorre algo similar na navegação, quando o vento, de repente e bruscamente, muda de direção e perde intensidade. Nesse caso, em vez de insistir na rota preconcebida, o velejador pode e deve alterar a posição das velas para aproveitar melhor a energia provida pelo vento naquele momento específico.

Podemos associar o princípio da especificidade às seguintes escolhas incômodas de Donnellan (2019): 1) originalidade ou singularidade, a partir da qual refletimos sobre uma imaginação singular – que alça voo a partir das circunstâncias propostas – *versus* uma imaginação original – desconectada do contexto, sem pista para decolar; 2) criatividade ou curiosidade, considerando que a curiosidade possibilita que o ator veja as especificidades do mundo exterior, conectando-se às suas transformações e tentando transformá-lo, de acordo com o contexto da personagem, sem precisar se forçar a ser criativo – já que a criatividade é algo inerente à vida.

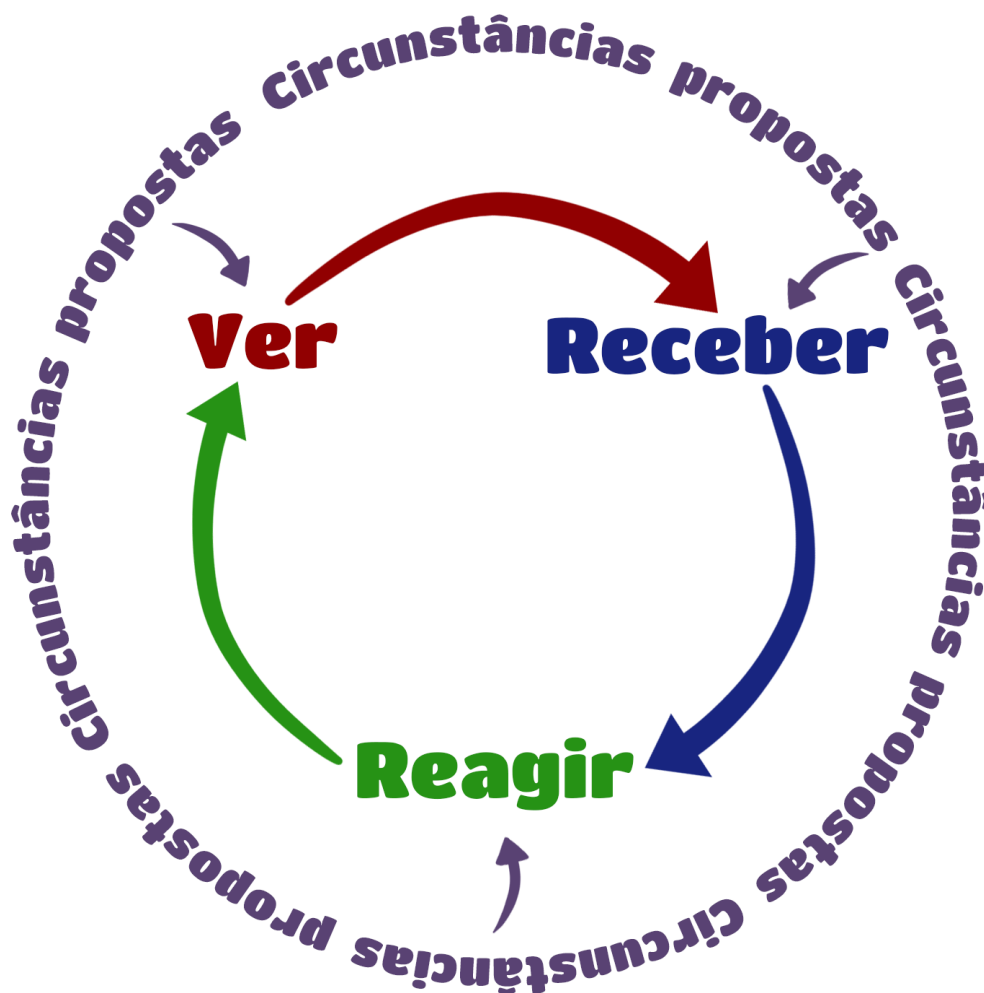
Concluindo, em nossa concepção, as variações rítmicas vivas decorrem da coexistência e correlação de três princípios fundamentais da atuação cênica viva, que assim nomeamos: exterioridade, transformação e especificidade. Mas como o ator pode preservar esses

princípios? Em outras palavras, qual seria o padrão de organização ideal do sistema vivo ator para sustentar a vida de sua atuação e de seus ritmos?

Ver, receber e reagir

Em função dos princípios de exterioridade, transformação e especificidade, propomos o seguinte padrão de organização do fazer do ator em cena: **ver, receber e reagir**. Essa é a sua máxima, seu lema de trabalho, em prol de uma atuação cênica viva, com variações rítmicas vivas.

Esquema 14 – O lema da atuação cênica viva (ver, receber e reagir)



Nota: o autor dessa ilustração, que foi encomendada por mim, é Jordan Abiahy.

Podemos notar que, de forma semelhante à autopoiese, as palavras de ordem ‘ver, receber e reagir’ formam um sistema de causalidade circular, isto é: o reagir é causado pelo receber que é causado pelo ver. E não se trata de um ciclo vicioso, pois o sistema é sempre aberto às influências do universo no qual se insere – as circunstâncias propostas. Nesse sentido, um giro do ciclo nunca é igual ao subsequente, o que implica em: ver 1, receber 1, reagir 1, ver 2, receber 2, reagir 2, ver 3, receber 3, reagir 3 e assim sucessivamente.

Na prática, quando uma atuação acontece com vida, com o ator inconscientemente seguindo os princípios da exterioridade, da transformação e da especificidade, ele não precisa levar sua consciência a “tomar nota” do ciclo de ver, receber e reagir. Nesse caso, não há necessidade de saber por onde começar (se do ver, do receber, ou do reagir), pois a sensação da vida na atuação já se faz presente. Por outro lado, quando esse ator estiver bloqueado, rompendo sua imprescindível conexão com o exterior, ignorando a transformação e a especificidade, consideramos proveitoso que ele, conscientemente, se insira nesse sistema de causalidade circular. Além disso, logicamente, ele deve começar pela atitude de **ver**, pois somente a partir desta é que poderá receber e reagir a algo em vez de apenas isoladamente agir, agir e agir. Para Barba e Savarese (2012), ver significa estar pronto para reagir. Então, pensamos: realizar alguma ação não põe o sistema em movimento. Uma reação, sim. Porém, para reagir, é preciso, primeiro, ver e receber.

Quando pensamos no significado original da palavra teatro, como “lugar de onde se vê”, do grego antigo *theatron*, logo vem à mente a imagem de uma plateia vendo atores no palco. Porém, podemos pensar que o teatro não é o lugar de onde apenas o espectador vê; nesse lugar, quem também vê é o ator. Mas vê o quê? E vê como? O ator vê as circunstâncias propostas substanciadas em uma polifonia de espaço, luz, som, imagem, movimento, palavra, objeto, pensamento, parceiro de cena, espectador, entre outros, tudo isso podendo ser real ou imaginário. E ele não vê apenas com os olhos, mas com todos os seus sentidos, com toda sua sensibilidade corporal capaz de captar o mundo exterior. A sinestesia também é uma poderosa aliada do ator nesse processo, ou seja, ele pode ver com os ouvidos, ouvir com as mãos, ou até tocar com os olhos, considerando que “a visão é um desenvolvimento do tato: um fragmento de pele se tornou tão sensível que é olho...” (NOVARINA, 2009, p. 35).

Quanto ao espectador, mesmo que, em muitos momentos, ele não possa ver o que o ator vê, pode imaginar o que este viu que o fez reagir com o ritmo que reage. Por exemplo: o ator sai da coxia e entra no palco já reagindo a algo visto por ele antes mesmo de entrar no palco. Não apenas ele viu algo, como recebeu uma ação que provocou sua reação, configurando a atitude de receber, pois o ator recebe a ação daquilo que ele vê. Nesse caso, o espectador não teria como ver o que o ator vê, no exato momento em que este vê, e, também, de ver o ator recebendo a ação daquilo que ele vê, no instante em que ele recebe essa ação; no entanto, através da reação do ator, esta sim visível ao espectador, ele pode imaginar o que o ator teria visto e recebido instantes antes da concretização cênica de sua reação.

Então, ver e receber são atitudes que compreendem: 1) captar sensorialmente alguma coisa ou alguém exterior; 2) permitir-se afetar pela ação que essa coisa ou alguém realiza; e 3) a reação, que somente pode ocorrer depois dessas duas etapas.⁷⁹ Por exemplo: Medeia amaldiçoa Jasão, mas a atriz que a interpreta não realiza a ação de amaldiçoar; em vez disso, ela: **1) vê** Jasão; **2) recebe** a ação dele – de, por exemplo, traí-la ou rejeitá-la; e, então, **3) reage**, amaldiçoando-o. Vimos, em Stanislávski e M. Tchekhov, a importância de irradiar e receber em uma comunicação viva. Conectando esses autores com o pensamento de Grotowski sobre o contato, inferimos que “sem relação, não há reação”. Kusnet também reforça essa questão, considerando o poder de receber como aspecto fundamental na comunicação relacional do ator, lutando contra a mecanização e os maneirismos na atuação. Ele diz que “[...] é através da ação dos outros que nós concebemos o início de nossa própria ação”. E complementa afirmando que o poder de receber do ator lhe possibilita captar, em cada nova apresentação do mesmo espetáculo, “[...] novos detalhes da ação cênica, aos quais, por serem novos para ele, reage com autêntica surpresa” (KUSNET 1975, p. 100). Entendemos esses “novos detalhes da ação cênica” como um fator conectado ao princípio da especificidade da vida.

A atitude de reagir é importante para fazer valer o princípio da transformação. A reação de Medeia de amaldiçoar, por exemplo, implica que ela não está nem um pouco satisfeita com o mundo exterior tal qual se apresenta diante dela, com um Jasão que especificamente realiza a

⁷⁹ Sobre a questão da visão e da recepção de estímulos exteriores, vale a pena conhecer a nova psicoterapia chamada *Brainspotting*, criada por David Grand a partir de suas práticas com o EMDR. O mote dessa técnica é: “onde você olha afeta como você se sente” (GRAND, 2016, loc. 105). No *Brainspotting*, os traumas alojados no inconsciente profundo do cliente são reprocessados pela fixação do seu olhar em pontos precisos e específicos do espaço exterior. Agradeço à psicoterapeuta Ana Saladrigas pela recomendação de leitura.

ação de traí-la ou rejeitá-la. Ela tem a necessidade, portanto, de transformar essa realidade e, como experiente feiticeira, aposta na reação de amaldiçoar. E como ela deve executar essa reação? Essa é uma questão de ritmo, ou melhor, de variações rítmicas: o ‘como’ as palavras são proferidas, com suas variações de dinâmica, agógica, entonação e timbre, fará toda a diferença para configurar um ‘amaldiçoar’ e não um ‘zombar’ ou ‘insultar’. Não apenas as palavras, mas todo o corpo pode variar ritmicamente – com suas posturas, movimentos, deslocamento, tónus, intenções, impulsos – para dar forma a uma reação que seja potencialmente transformadora e pertinente para aquela personagem naquelas circunstâncias propostas. Articular reações ritmicamente é como cozinhar, pois precisamos dosar a quantidade adequada de cada ingrediente e escolher como combiná-los. Para Medeia, a reação de amaldiçoar é análoga a de criar uma poção venenosa: a quantidade de cada ingrediente, o momento de adicioná-lo e suas possíveis combinações vão variar de acordo com a função da poção, do mesmo jeito que o ritmo das reações varia de acordo com a necessidade de transformar aquilo que especificamente se vê e que se recebe do mundo exterior.

Reagir é, então, uma atitude que depende do estabelecimento de uma relação – possibilitada pelas atitudes de ver e receber uma ação. Nesse sentido, a reação está intimamente relacionada ao princípio da transformação e, portanto, às variações rítmicas vivas. Uma atuação cênica viva é, então, inconcebível sem variações rítmicas vivas. Nesse sentido, o título deste trabalho poderia ser *O Ritmo na Atuação Cênica Viva*. A palavra ‘variações’ poderia ser omitida, pois o ritmo já é, por excelência, um fenômeno que se faz de variações. Quanto à vida, poderíamos dizer ‘ritmo vivo’ e/ou ‘atuação cênica viva’, tanto faz, pois a vida é uma só: a atuação é o percurso da vida, e o ritmo é como esse percurso se desenvolve, sempre sob os princípios da exterioridade, da transformação e da especificidade. Então, ao decidirmos pelo título *Variações Rítmicas Vivas na Atuação Cênica*, enfatizamos dois aspectos que não gostaríamos que passassem despercebidos: 1) as variações são inerentes ao ritmo; e 2) uma atuação cênica é viva na medida em que as variações rítmicas são vivas. Se ignorarmos a vida do ritmo, poderíamos compor, no máximo, virtuosismos e variações friamente calculados.

A vida da atuação cênica pode ser reprimida e suprimida se o ator opera um manejo inadequado das variações rítmicas, seja quando as ignora desleixadamente, seja quando as compõe com um virtuosismo rigidamente controlado. Na vida, as variações rítmicas de nossos atos são espontâneas, são respostas reflexas. Mas e na atuação? O que fazer para impregnar a

cena com reações transformadoras, com variações rítmicas vivas, e não mortas? Entendemos que o lema da atuação cênica viva – ver, receber e reagir – pode ajudar o ator nessa questão. No entanto, uma coisa é compreender a importância das atitudes de ver, receber e reagir; outra, bem mais complexa, é assumir essas atitudes na prática cênica e sustentá-las. Então, perguntamo-nos: como o ator poderia cultivar essas atitudes em seu trabalho? Com essa questão, passamos ao próximo capítulo.

– CAPÍTULO 3 –

...E O RITMO EMANAVA DO ALVO!

Se não saís de ti, não chegas a saber quem és.

José Saramago

Como o ator poderia cultivar as atitudes de ver, receber e reagir, a fim de lograr uma atuação cênica viva, baseada nos princípios de exterioridade, transformação e especificidade? E como trabalhar o “como”? Isto é: como o ator poderia trabalhar as variações rítmicas de suas reações nessa perspectiva de uma atuação viva? Dedicamos o presente capítulo a refletir sobre essas questões.

Finalmente, podemos juntar os títulos dos três capítulos desse trabalho e formar uma única sentença, que elaboramos nos moldes da já citada passagem bíblica (João 1:1-4). Temos, então: **no princípio era o ritmo, e o ritmo era vivo, e o ritmo emanava do alvo!** A parte final dessa sentença remete diretamente ao pensamento de Donnellan (2019) de que **o ritmo da reação do ator depende da ação do alvo**. Quanto ao verbo “emanava”, é importante dizer que o consideramos, simultaneamente, nas seguintes acepções: emanar é um verbo que significa tanto “vir de, ter origem em” (por exemplo: o poder emana do povo) como “espalhar-se em partículas; soltar-se, exalar-se” (por exemplo: um cheiro de comida emanava da cozinha) (HOUAISS, 2001, verbete “emanar”). Entendemos que o ritmo emana nesses dois sentidos, pois ele *tem origem no e exala do* alvo.

Então, inicialmente, apresentaremos o que o artista britânico entende por ‘alvo’, conceito que alicerça todo o seu conjunto de procedimentos direcionados à composição de uma atuação cênica viva. Em seguida, ressaltaremos a importância dos verbos no trabalho do ator e apresentaremos procedimentos e estratégias de outros artistas, buscando sempre conectá-los com o alvo e com nossos próprios pensamentos. Em síntese, apresentaremos ideias e práticas

pedagógicas, estratégias e princípios metodológicos para colaborar com a formação do ator no que diz respeito ao trabalho com as variações rítmicas vivas.

Vamos começar, então, com as seguintes questões: o que é alvo? Por que Donnellan diz que o ritmo depende do alvo? Esse raciocínio pode ser proveitoso para o ator? Em que sentido?

O ALVO: A FONTE DA ENERGIA DO ATOR

No Capítulo 2 deste trabalho, recorrentemente afirmamos que, na perspectiva de Donnellan, o ator deve sempre reagir a alguma coisa ou alguém. A essa “alguma coisa” e a esse “alguém” ele dá o nome de “alvo”, um dispositivo prático para ajudar o ator a desbloquear-se, escapando de uma lógica controladora e ensimesmada que isola sua atenção do mundo ao redor. Atuando sem o alvo, o diretor inglês diz que o ator tenta, em vão, fabricar toda a energia da cena a partir de dentro de si e, por isso, acaba ficando bloqueado. Ele diz que o ator não pode fazer nada por pura força de vontade; na verdade, a energia necessária para fazer tudo que faz vem do alvo, somente do alvo, exteriormente, e não de dentro de si. Os alvos são elementos específicos que o provocam a reagir com qualidades específicas. Então, primeiramente, o ator precisa vê-los com verdadeira atenção; captando-os com todos os seus sentidos para poder receber sua energia vital.

O ato de ver, não somente com os olhos abertos, mas com todos os sentidos envolvidos, é crucial para se atuar **reativamente**, ao invés de demonstrativamente. Nessa perspectiva, o alvo é um elemento específico e ativo que provoca e instiga o ator a ir ao palco com atenção, confiança, curiosidade, liberdade, singularidade e empatia, sempre reagindo com variadas qualidades rítmicas corporais. Para além do senso comum, para Donnellan (2019), o alvo não é um objetivo, um propósito ou uma meta; é aquilo que realiza uma ação sobre o ator, provocando-o a reagir. Nesse sentido, ele deve ver o alvo exteriormente, diante de si, como um obstáculo a ser superado, exigindo-lhe uma resposta – uma **reação**.

As escolhas incômodas, estudadas no capítulo anterior, são atitudes que Donnellan estabelece para potencializar a vida cênica. Quanto ao alvo, podemos entendê-lo como a fonte da energia do ator. Quando Donnellan diferencia, por exemplo, a concentração e a atenção, ele convoca

o ator a escolher a atenção, pois esta é o dispositivo, o mecanismo, o interruptor que, quando ligado, permite que a energia circule – do alvo para o ator – e acenda a “lâmpada” da atuação viva. O jogo vivo do ator com os alvos é regido por um conjunto de seis regras que constituem o que podemos chamar de metodologia do alvo. Vejamos essas regras:

- 1) Sempre existe um alvo;
- 2) O alvo existe exteriormente e a uma distância dimensionável;
- 3) O alvo existe antes que necessitemos dele;
- 4) O alvo é sempre específico;
- 5) O alvo está sempre em transformação;
- 6) O alvo é sempre ativo.

(DONNELLAN, 2006, p. 244)

De imediato, podemos fazer duas inferências sobre essas regras:

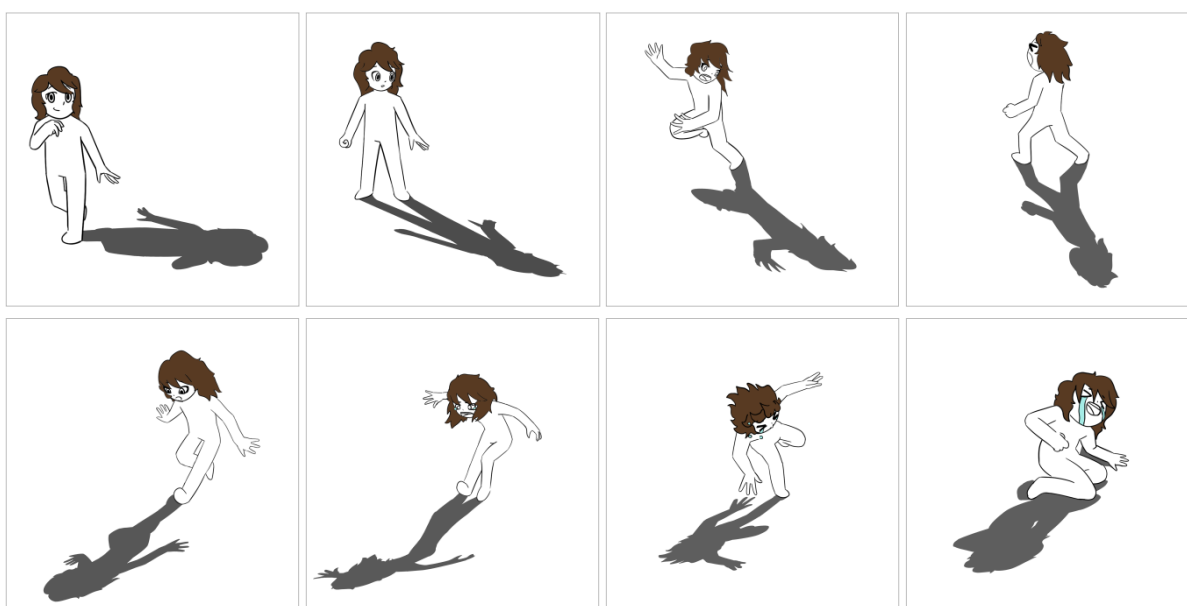
- 1) A primeira regra não é exatamente uma regra *do* alvo, mas sim uma regra *do teatro* tal como pensado por Donnellan. Assim, são as outras cinco regras que representarão as propriedades do alvo em si, sendo que nenhuma delas pode ser ignorada pelo ator, em nenhum momento, pois sempre haverá um alvo a ser descoberto. Nas palavras do autor, “o alvo pode ser real ou imaginário, concreto ou abstrato, mas a inquebrável primeira regra é que sempre, e sem nenhuma exceção, tem que existir um alvo” (DONNELLAN, 2019, p. 17). O alvo real tem presença concreta em cena – seja este um objeto, uma coisa ou uma pessoa. Já o alvo imaginário, que também pode ser abstrato, não está concretamente presente no espaço, mas também deve ser percebido exteriormente e a uma distância dimensionável (regra 2);
- 2) Os princípios que reconhecemos como fundamentais para uma atuação cênica viva – a exterioridade, a transformação e a especificidade – estão conectados, respectivamente, com a segunda, a quinta e a quarta regras do alvo. A terceira e a sexta regras se conectam aos três princípios, pois o alvo é um agente independente e exterior que provoca transformações específicas nas circunstâncias propostas.

Vamos, então, entender essas regras a partir de diferentes exemplos.

Exemplo 1: reagindo à própria sombra

Primeiramente, trataremos do exemplo da reação de uma menina à própria sombra. Trata-se de um vídeo de 20 segundos, em que uma pequena garotinha está sendo filmada, em um espaço aberto e ensolarado, quando percebe a sua própria sombra e a esta reage. Na imagem abaixo, ilustramos essa cena em quadrinhos:

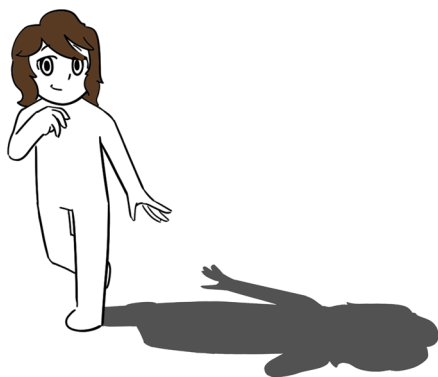
Imagem 10 – Garotinha reagindo à sombra (em quadrinhos)



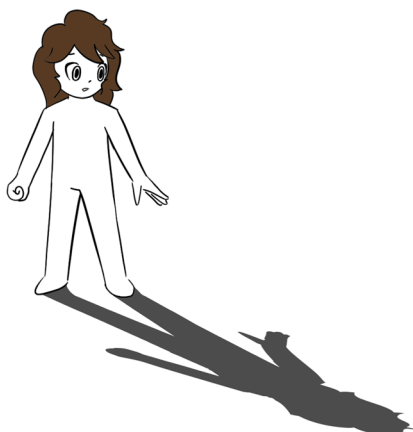
Nota: essa ilustração é de autoria de Jordan Abiahy, feita a partir dos *frames* que selecionei do vídeo da menina reagindo à sombra. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0hSPAYW-E18> (último acesso em 15/06/2019).

Na página a seguir, apresentamos um esquema sequencial com a análise de cada uma das oito etapas dessa cena (Esquema 15), conforme ilustrada nos quadrinhos da Imagem 10.

Esquema 15 – Garotinha reagindo à sombra (em etapas)
(continua)



I. A menina está caminhando em um espaço aberto. Seus olhos estão apontados para frente, aparentemente direcionados para a pessoa que a está filmando. Ela ainda não viu a sombra.

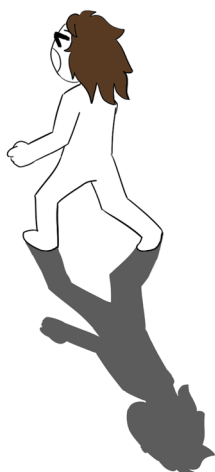


II. A menina olha para a sua esquerda e vê a sua sombra, no chão, bem ao seu lado.



III. Ela começa a correr e a gritar, ainda com olhos em direção à sombra.

Esquema 15 – Garotinha reagindo à sombra (em etapas)
(continua)



IV. Ela continua correndo e gritando, agora sem mais olhar para a sombra.



V. A menina faz uma curva, desacelerando a corrida, e freia quando vê novamente a própria sombra, dessa vez bem à sua frente.



VI. A menina grita com mais força ainda e desloca-se para trás, envergando seu corpo e abrindo os braços, ainda com os olhos em direção à sua sombra.

Esquema 15 – Garotinha reagindo à sombra (em etapas)
(conclusão)



VII. Em sua tentativa de correr para trás, ela acaba se desequilibrando e perdendo o contato visual com a sombra.



VIII. A menina cai no chão, ainda gritando, mas sem contato visual com a sombra.

Precisamos começar pensando nas “circunstâncias propostas” dessa situação. Um dado fundamental é que uma criança desse tamanho ainda não sabe que a sombra é simplesmente resultado de um fenômeno físico da natureza. Na realidade, não há nada de mais acontecendo: o seu corpo está apenas bloqueando parte da luz solar que incide naquele espaço; mas ela não sabe disso. Então, do ponto de vista dessa menina, a sombra não é uma coisa passiva, mas um alvo ativo que está agindo sobre ela. Nesse sentido, podemos dizer, por exemplo, que o alvo faz a ação de perseguir a menina. E a reação dela a esse alvo, qual seria? Podemos responder com verbos como correr, fugir, escapar ou desvencilhar-se. A sombra pode ser aqui entendida como um alvo real. Não é imaginário, apesar da ação que realiza ser fruto da imaginação da

menina; é um alvo concreto, pois está ali, visível, ainda que para a menina este seja possivelmente reconhecido apenas como uma ‘mancha escura no chão’, pois ela não sabe o que é uma sombra de fato.

O título desse vídeo é *Menina com medo da própria sombra*. Realmente, ao assistirmos a este, o sentimento de medo parece bastante evidente. Porém, não é sobre o sentimento em si que queremos falar. O fato interessante, para nós, é que o medo é aquilo que inferimos que ela está sentindo **como resultado de um processo composto de reações físicas**. E as reações dela são precisamente provocadas por uma relação bastante específica com o alvo. No quadro a seguir, levando em conta as seis regras, justificamos o fato de considerarmos a ‘mancha escura no chão’ como o alvo, imaginando-nos na perspectiva da menina nessas circunstâncias.

Quadro 2 – As regras do alvo e a perspectiva da menina

REGRAS DO ALVO	A PERSPECTIVA DA MENINA
1. Sempre existe um alvo.	A ‘mancha escura no chão’ é um alvo real. Não pode ser ‘a sombra’, pois ela não conhece o fenômeno.
2. O alvo existe exteriormente e a uma distância dimensionável.	Podemos observar que a mancha escura no chão é exterior à menina e está bem próxima a ela, em todas as etapas do acontecimento.
3. O alvo existe antes que necessitemos dele.	A menina percebe a existência da mancha escura no chão somente na etapa II dos acontecimentos, mas esta já estava ali antes, ao seu lado, como podemos notar na etapa I.
4. O alvo é sempre específico.	Não se trata de uma mancha qualquer no chão; ela é escura, é grande (um pouco maior que a menina), consegue se mover e está muito perto dela.
5. O alvo está sempre em transformação.	A menina percebe a mancha escura no chão na etapa II e corre. A mancha deveria ter ficado para trás, mas não: na etapa V, a menina se depara novamente com essa mancha no seu encalço. Então, o alvo se transformou, passando de uma mancha ameaçadora para uma perseguidora insistente.
6. O alvo é sempre ativo.	Considerando as oito etapas da situação, podemos deduzir que a mancha escura no chão executa ações, ainda que imaginariamente, tais como: ameaçar, perseguir, avançar e até atacar.

Para resumir o raciocínio exposto no Quadro 2, podemos recuperar o nosso lema da atuação cênica viva – ver, receber e reagir – e identificar uma possível seguinte sequência, do ponto de vista da menina (imaginando que uma atriz ou um ator pudessem fazer essa cena):

1. O que ela **vê**?
O alvo ‘mancha escura no chão’.
2. O que ela **recebe**?
A ação do alvo ‘mancha escura no chão’: persegui-la.
3. Qual a sua **reação**?
Fugir da ‘mancha escura no chão’.

O ciclo causal continuaria até o fim da cena, sendo que os verbos de ação do alvo e da reação da menina mudariam de acordo com cada transformação. Por exemplo: nas etapas VI e VII, pode-se imaginar que a sombra **avança** na menina, que reage **recuando**.

E **como** ela reage? Quais seriam as características rítmicas de suas reações? Nesse caso, parece chamar a atenção da menina que a ‘mancha escura no chão’ imita exatamente a amplitude, a velocidade e a direção de seus movimentos. Então, suas reações possuem ataques abruptos e viradas bruscas, talvez para tentar “quebrar” o ritmo da mancha escura que a persegue. Assim, quem sabe ela consiga despistar aquela coisa, não é mesmo? Além disso, no vídeo é possível perceber que ela corre de forma cambaleante, bastante instável, pois se trata de uma menina pequena que, provavelmente, aprendeu a andar há pouco tempo – circunstâncias propostas. Em termos rítmicos, as etapas V e VI da situação são especialmente interessantes, pois há uma evidente contenção do movimento corporal – provocado pela sombra que, dessa vez, está na frente da menina –, seguido de um movimento para trás – variação brusca de direção – que, por um breve instante, assume uma postura complexa, com o corpo arqueado e sustentado nas pontas dos pés. Eugenio Barba provavelmente descreveria esse breve instante como a configuração de um “equilíbrio precário”, isto é, um corpo em equilíbrio não cotidiano, em que suas tensões se dilatam em certo grau de instabilidade que vivifica o corpo do ator.

Consideramos proveitoso observar atentamente cada etapa desse acontecimento da menina fugindo da sombra, pois ela nos ensina uma valiosa lição de atuação: não antecipar reações. É claro que a sua precisão decorre do fato dessa situação ser real, não planejada, e, portanto, as suas reações são reflexas. Se transformarmos essa situação em cena teatral, a atriz ou o ator que ficar com o papel da menina terá que ter o cuidado de não antecipar reações e, também, de não ficar tentando bombear um estado de nervosismo e medo. Aceitando a premissa de Donnellan, sua fonte de energia será o alvo. Então, será preciso ter atenção para, primeiro, ver e se surpreender com a ‘mancha escura no chão’, para receber a sua ação provocadora e, só então, reagir.

As circunstâncias propostas também não podem ser ignoradas, pois há que se despertar um poder de imaginação análogo ao da criança. Aliás, esse tipo de poder de imaginação, próprio da criança, é essencial para a vida cênica. Interessante observar que há diversos outros vídeos de crianças pequenas reagindo à própria sombra, nos quais podemos notar que nem todas reagem afastando-se ou tentando fugir e escapar da sombra; algumas tentam se aproximar desta, outras tentam tocá-la com as mãos (talvez para observá-la melhor) e há, ainda, quem brinque com a sombra e a desafie.⁸⁰ Para a maioria dos adultos, reagir à sombra pode representar apenas uma atitude divertida de uma criança; mas para o ator, não é só isso, trata-se também de uma lição sobre como atuar em relação com o alvo.

Exemplo 2: o alvo de Otelo

A maioria dos exemplos de Donnellan sobre alvo vem de peças de Shakespeare. Um dos alvos mais provocativos de Otelo, por exemplo, é Desdêmona, sua esposa, pois Iago consegue envenenar a sua mente contra ela. Assim, ela se apresenta, aos olhos de Otelo, como um obstáculo a ser superado. Esse raciocínio pode energizar o ator que representa o mouro, pois não precisaria forçar ou querer mostrar sentimentos de ciúme e raiva, bastaria ver o alvo – Desdêmona – para receber as suas ações, ainda que sejam ações supostas, e, então, reagir tentando transformá-la. E, nesse caso, qual seria a ação desse alvo? O diretor britânico sugere que “em vez de querer assassinar Desdêmona, Otelo deve ver uma esposa que o está

⁸⁰ Outros vídeos de crianças pequenas reagindo à própria sombra podem ser conferidos nos seguintes *links*:
<https://www.youtube.com/watch?v=gBV9YVphyFk> https://www.youtube.com/watch?v=oyVe_fISGus
<https://www.youtube.com/watch?v=uNRQ6JhfA48> https://www.youtube.com/watch?v=Gq-3NIG-_YU
<https://www.youtube.com/watch?v=YHI8N-4xCcs> (último acesso dos cinco *links* em 15/06/2019).

destruindo, e, então, tem que tentar transformar isso” (DONNELLAN, 2019, p. 21). Dessa forma, aos olhos de Otelo, Desdêmona não é passiva e inerte, mas sim ativa e destruidora. Para o ator que vê o mundo através dos olhos do mouro, Desdêmona é um alvo que precisa ser transformado pelas reações dele, já que ele precisa impedir a esposa de arruinar a sua vida e sua reputação. No quadro a seguir, justificamos o fato de Desdêmona ser um alvo, considerando a perspectiva de Otelo.

Quadro 3 – As regras do alvo e a perspectiva de Otelo

REGRAS DO ALVO	A PERSPECTIVA DE OTELO
1. Sempre existe um alvo.	Desdêmona é um alvo real. Em alguns momentos, pode ser um alvo imaginário, quando ela não está concretamente presente no espaço e é vista imaginariamente por Otelo.
2. O alvo existe exteriormente e a uma distância dimensionável.	Sendo real ou imaginária, Desdêmona está diante de Otelo, espacialmente perto ou longe dele, mas sempre exterior em relação a ele.
3. O alvo existe antes que necessitemos dele.	Desdêmona já existia como uma esposa infiel, segundo a trama de Iago. Otelo só não sabia, ainda, que essa suposta Desdêmona infiel existia.
4. O alvo é sempre específico.	Desdêmona não é uma mulher qualquer; é sua amada esposa, uma pessoa muito carinhosa que lhe jurou fidelidade até a morte.
5. O alvo está sempre em transformação.	Desdêmona se transforma da esposa amorosa para a suspeita; da suspeita para a traidora; da traidora para a mentirosa; da mentirosa para a imoral etc.
6. O alvo é sempre ativo.	Desdêmona faz ações, ainda que imaginariamente, tais como: traí-lo, enganá-lo, destruí-lo, arruiná-lo, trapacear, dissimular, esconder algo etc.

O ator que faz Otelo, portanto, não deve inventar alvos, mas descobri-los, com atenção e curiosidade, pois estes já existem nas circunstâncias propostas daquela personagem, independentemente de serem notados ou não (3ª regra). Então, ele precisa ver, exteriormente (2ª regra), o alvo Desdêmona, sua amada esposa (4ª regra), que está sempre mudando de atitudes (5ª regra) e ativamente realizando ações que o provocam (6ª regra).

Acreditamos que, para trabalhar com o alvo e não ignorar nenhuma de suas regras, o ator precisa seguir o lema de ver, receber e reagir. Nesse sentido, ao dizer, por exemplo, “Oh, sim! Sem dúvida! Como as moscas no açougue, que recebem vida da podridão” (Ato IV, Cena 2), os verbos de reação do ator-Otelo são, provavelmente, ironizar e duvidar de Desdêmona. Não se trata, então, de querer mostrar ciúmes ou de representar um estado de decepção e raiva. É claro que esses sentimentos podem fazer sentido e corresponder ao papel no contexto da obra em questão. Porém, de acordo com Donnellan (2006), a energia para o ator reagir só pode vir do alvo, e não de tentativas de expressar estados interiores da personagem. Dessa forma, para ironizar e duvidar de Desdêmona (reações), antes de falar esse seu texto, o ator deve vê-la dizendo “Estou certa de que meu nobre esposo me considera honesta” e, através dessas palavras, receber sua ação de, provavelmente, dissimular sua fidelidade. Resumindo, podemos identificar aqui a seguinte sequência, do ponto de vista do ator-Otelo:

1. O que ele **vê**?
O alvo Desdêmona.
2. O que ele **recebe**?
A ação do alvo Desdêmona: dissimular sua fidelidade.
3. Qual a sua **reação**?
Ironizar e duvidar de Desdêmona.

A pergunta seguinte poderia ser: “e **como** ele reage?” Nesse caso, como o ritmo emana do alvo, as variações rítmicas da fala do ator-Otelo dependerão das variações rítmicas desencadeadas pela atriz-Desdêmona. Se, por exemplo, as palavras de Desdêmona soassem entremeadas por duas pausas ligeiras como “Estou certa (*pausa*) de que (*pausa*) meu nobre esposo me considera honesta”, o ator-Otelo poderia espelhar esse recurso rítmico, a fim de fortalecer sua reação inicial de ironizar: “Oh, sim! (*pausa*) Sem dúvida! (*pausa*) Como as moscas no açougue, que recebem vida da podridão”.

Vamos, agora, ao terceiro exemplo.

Exemplo 3: reagindo à luz

Outro exemplo interessante para compreendermos o que é o alvo pode ser visto em um número do *Cirque du Soleil* em que um palhaço reage à luz.⁸¹ Trata-se do espetáculo *Varekai*, de 2003, no qual o ator brasileiro Claudio Carneiro dubla a canção francesa *Ne Me Quitte Pas*, de Jacques Brel. Ele começa cantando sob um foco de luz e, de repente, esse foco começa a se mover, deixando-o no escuro. O palhaço, então, vai atrás do foco de luz e canta o refrão da música, que consiste em três repetições da frase “*ne me quitte pas*” (não me deixe).

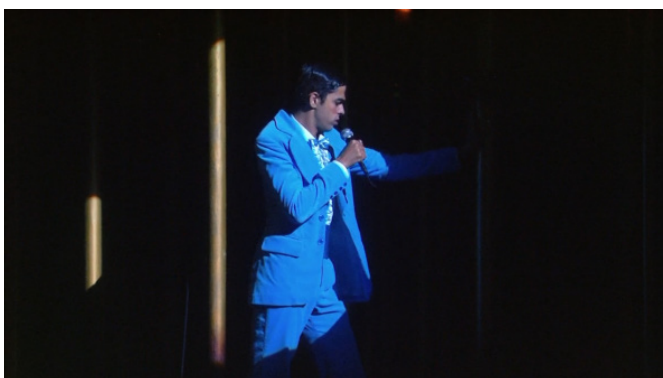
A comicidade dessa cena é sustentada no fato da luz se estabelecer como uma entidade viva, que ativamente realiza a ação de abandonar o palhaço, dando-lhe assim, motivo para entoar a canção – não para uma pessoa amada imaginária, mas para aquele foco de luz específico. Apesar das fervorosas declarações de amor e das súplicas que faz por meio da canção, o foco de luz continua se movendo e deixando o palhaço no escuro. A luz se desloca e ocupa diversos lugares do espaço, às vezes movendo-se rapidamente e em curvas imprevisíveis, desafiando-o cada vez mais a tentar alcançá-la novamente. Às vezes, ela apaga e acende em um lugar distante daquele onde está o palhaço e, quando este consegue alcançá-la, ela apaga de novo. Na página a seguir, propomos uma análise da parte inicial dessa cena, por meio de alguns de seus *frames* em sequência:

⁸¹ Exemplo sugerido pelo meu amigo Samuel Macedo, companheiro de *Estúdio Fisções*. O vídeo da cena pode ser conferido neste *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=uSgViEzhieU> (último acesso em 16/06/2019).

Esquema 16 – Sequência de sete *frames* da cena do palhaço em *Ne Me Quitte Pas*
(continua)



I. O palhaço começa a cantar a música *Ne Me Quitte Pas*. O foco de luz está nele, que está com os olhos direcionados para um lugar que não é o foco de luz.



II. O foco de luz começa a se mover e o palhaço percebe isso, direcionando seu olhar para o seu braço esquerdo, cuja metade já está no escuro.



III. Ele tenta seguir o foco de luz movente e acaba batendo de cara no poste.

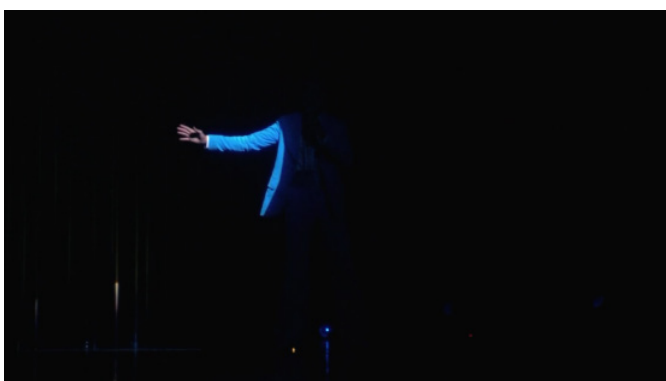


IV. A luz continua se movendo até deixar o palhaço completamente no escuro.

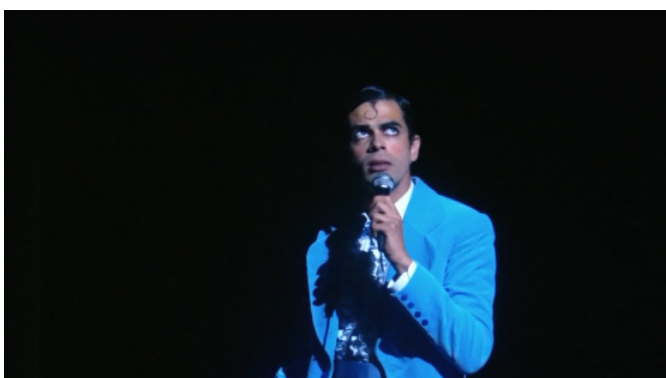
Esquema 16 – Sequência de sete *frames* da cena do palhaço em *Ne Me Quitte Pas*
(conclusão)



V. Ele consegue entrar novamente no foco, mas este continua em movimento.



VI. O foco de luz está abandonando-o, mesmo que o refrão (“Não me deixe”) esteja sendo cantado por ele.



VII. Cantando a terceira repetição do refrão, o palhaço consegue retomar o seu lugar na luz e seus olhos se direcionam para a fonte desse foco que está provocando-o.

Para justificar o fato de considerarmos o “foco de luz” como um alvo, na perspectiva do palhaço de *Varekai*, propomos um quadro ilustrativo, na próxima página (Quadro 4), que preenchemos com base na cena completa, tal como pode ser vista em vídeo.

Quadro 4 – As regras do alvo e a perspectiva do palhaço

REGRAS DO ALVO	A PERSPECTIVA DO PALHAÇO
1. Sempre existe um alvo.	O ‘foco de luz’ é um alvo real, concreto.
2. O alvo existe exteriormente e a uma distância dimensionável.	Podemos observar que o foco de luz é exterior ao palhaço e que sua distância em relação a ele é variável, mas sempre possível de dimensionar.
3. O alvo existe antes que necessitemos dele.	A presença da luz é percebida pelo palhaço e, conseqüentemente, pela plateia, somente quando aquela começa a se mover (<i>frame</i> da etapa II). Porém, antes disso, ela já estava lá, acesa, iluminando a cena (etapa I).
4. O alvo é sempre específico.	Não se trata de um foco de luz qualquer; ele parece ouvir o que o palhaço canta e pode ativamente respondê-lo, movendo-se, apagando e reacendendo.
5. O alvo está sempre em transformação.	Considerando a cena inteira, o foco de luz começa movendo-se lentamente, deixando o palhaço no escuro. Como ele insiste em voltar para a região iluminada, o foco de luz começa a tomar iniciativas mais drásticas, como apagar e acender bem longe de onde estava, ou mover-se mais rápido, indo para lugares muito difíceis de serem alcançados.
6. O alvo é sempre ativo.	O foco de luz realiza ações como deixá-lo no escuro, abandoná-lo, desafiá-lo e fugir.

Quanto ao lema da atuação cênica viva – ver, receber e reagir –, podemos identificar a seguinte sequência, imaginando-nos no ponto de vista do palhaço Claudio Carneiro:

1. O que ele **vê**?
O alvo ‘foco de luz’.
2. O que ele **recebe**?
A ação do alvo ‘foco de luz’: abandoná-lo.
3. Qual a sua **reação**?
Suplicar ao ‘foco de luz’ que não o abandone.

O verbo ‘suplicar’, nesse caso, está atrelado ao texto cantado. Mas podemos notar que o palhaço também reage ao foco de luz tentando alcançá-lo no espaço, fisicamente. Então, simultaneamente ao verbo suplicar, o palhaço também parece executar a reação de ‘perseguir’ o foco de luz. Às vezes, em função da firmeza de seu olhar e da tonicidade de seu corpo, parece até que ele tenta caçá-lo e capturá-lo.

Sobre as variações rítmicas da atuação desse palhaço, é interessante notar dois aspectos: 1) as variações rítmicas da canção dublada por ele se desenvolvem no mesmo andamento, do início ao fim; e 2) os ritmos de seus deslocamentos no espaço e de suas expressões faciais variam conforme a intensificação de sua relação com o foco de luz. A gravação da música utilizada, sobre a qual o palhaço faz a dublagem, está na voz da cantora estadunidense Nina Simone, com um detalhe: toda a faixa musical foi editada e modificada para um tom abaixo da gravação original, o que deixa a voz de Nina Simone mais grave, muito difícil de ser reconhecida, parecendo que é realmente o palhaço quem está cantando.⁸² Claudio Carneiro tem, então, o desafio de sincronizar o movimento de seus lábios aos ritmos da voz de Nina Simone, além de, ao mesmo tempo, reagir às bruscas variações rítmicas que o foco de luz impõe a ele.

Exemplo 4: alvos imaginários em *Ubu Rei*

Agora, vamos abordar um exemplo de alvos imaginários. Trataremos da atuação do ator francês Christophe Grégoire, em *Ubu Roi (Ubu Rei)*, texto de Alfred Jarry, encenado pelo *Cheek by Jowl*, de 2013 a 2015. Consultamos a filmagem *livestream* da apresentação de 26 de julho de 2015, realizada no Gerald Lynch Theatre, como parte do Lincoln Center Festival, em Nova York, que ficou disponível na conta do *YouTube* do *Cheek by Jowl* até agosto de 2015.

Grégoire interpreta o Pai Ubu. No Ato IV, Cena 7, Ubu está **falando enquanto dorme**, sozinho, em uma caverna, protegendo-se da neve e da temperatura congelante. Essa cena ocorre logo após a sua fuga da batalha contra o exército russo. No palco, a caverna é representada por um sofá revirado. Segue a transcrição de um trecho dessa fala:

⁸² A gravação original pode ser conferida no seguinte *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=0Q7w7gk1JhQ> (último acesso em 16/06/2019).

Ah! Senhor Dragão russo, atenção, não atire para cá que está cheio de gente. Ah! Bordura é tão mau, parece um urso. E Bugrelau se lança sobre mim! O urso, o urso! Ah! Olha ele lá embaixo! Como ele é duro, bom Deus! Eu não quero fazer nada, não. Vai-te embora, Bugrelau! Entendeu, patife? E agora o Czar! Oh! Vão me bater. (JARRY, 1986, p. 122)

As circunstâncias indicam que, nesse momento, Ubu está tendo um pesadelo. Nenhuma das pessoas e animais a que ele se dirige e menciona textualmente está efetivamente ali, com ele, na caverna; portanto, o ator Grégoire precisa ver – de olhos fechados e na perspectiva de Ubu – todos esses seres, que são, na verdade, alvos imaginários que impulsionam suas reações. Para demonstrar como esse ator realiza essa cena de maneira magistral, apresentamos a seguir uma sequência de 10 frames da filmagem citada (Esquema 17).

Esquema 17 – Sequência de 10 *frames* da cena do Pai Ubu
(continua)



I. Pai Ubu dormindo. Fica nessa posição por nove segundos.



II. Reage ao Dragão russo imaginário. Ele não abre os olhos, mas a brusca mudança de direção do seu rosto indica que alguma coisa apareceu diante dele naquela direção. Observamos que ele reage a um alvo, mas só ficamos sabendo que este é o Dragão russo quando Grégoire-Ubu diz: “Ah! Senhor Dragão russo, atenção, não atire para cá que está cheio de gente”.

Esquema 17 – Sequência de 10 *frames* da cena do Pai Ubu
(continua)



III. Retorna à posição inicial, que, dessa vez, dura menos de dois segundos.



IV. Aponta o rosto para uma nova direção, vendo um alvo perceptivelmente mais à direita do Dragão. Quando ele fala, sabemos que esse alvo é o Capitão Bordura: “Ah! Bordura é tão mau, parece um urso”.



V. Ele começa a voltar à posição inicial, porém, antes que a sua frente atinja a mesma posição das etapas I e III, é interrompido por um novo alvo, como pode ser visto no *frame* seguinte.



VI. Seu rosto mira uma terceira e nova direção, vendo o alvo Bugrelau. Grégoire-Ubu diz: “E Bugrelau se lança sobre mim! [...] Vai-te embora, Bugrelau! Entendeu, patife?”.

Esquema 17 – Sequência de 10 *frames* da cena do Pai Ubu
(conclusão)



VII. Assume uma postura muito semelhante àquela inicial, dormindo. Esta dura somente meio segundo.



VIII. Direciona seu rosto em direção ao Czar e, logo em seguida, muito rapidamente passa por diversas direções, vendo todos os alvos ao mesmo tempo. Em reação, diz: “E agora o Czar! Oh! Vão me bater”.



IX. Grégoire-Ubu vê os alvos – Dragão, Bordura, Bugrelau e Czar – atacando-o simultaneamente e reage recuando.



X. Ele tenta se proteger do ataque massivo do Dragão, de Bordura, de Bugrelau e do Czar.

Considerando a perspectiva de Pai Ubu, atuado por Christophe Grégoire nessa cena da caverna, podemos preencher o quadro das regras do alvo da seguinte forma:

Quadro 5 – As regras do alvo e a perspectiva do Pai Ubu

REGRAS DO ALVO	A PERSPECTIVA DO PAI UBU
1. Sempre existe um alvo.	Nesse caso, existem vários alvos imaginários, às vezes agindo simultaneamente: o Dragão russo, o Capitão Bordura, o Bugrelau e o Czar.
2. O alvo existe exteriormente e a uma distância dimensionável.	Apesar de o Pai Ubu estar dormindo, com os olhos fechados, ele vê cada um desses alvos em uma direção exterior e a uma distância bastante precisa em relação a seu rosto.
3. O alvo existe antes que necessitemos dele.	Todos esses alvos são imaginários, mas não são inventados por Grégoire-Ubu; eles povoam as circunstâncias propostas da obra desde antes do pesadelo.
4. O alvo é sempre específico.	Cada um desses alvos tem uma história específica com o Pai Ubu. O Capitão Bordura traiu o seu comando e o delatou para os russos; Bugrelau busca vingança, pois Ubu matou seu pai, o Rei Venceslau; o Dragão russo acabou com a ofensiva polonesa de Ubu, salvando o Czar, que busca retaliação.
5. O alvo está sempre em transformação.	Inicialmente, parece que cada alvo surge sozinho no pesadelo do Pai Ubu; porém, nas etapas VIII, IX e X, percebemos que estão todos unidos para atacá-lo. Por meio das reações de Grégoire-Ubu de recuar e de se proteger, temos a sensação de que a distância entre ele e os alvos diminuiu, pois estes parecem avançar em cima dele.
6. O alvo é sempre ativo.	Todos esses alvos parecem realizar ações como encarar, ameaçar, avançar e atacar.

Grégoire é um ator de muita precisão e vida cênica, o que se pode notar pelos *frames* apresentados, pois as direções de seu olhar, ainda que com as pálpebras fechadas, são muito claras e ele nunca antecipa reações, isto é: ele sempre vê o alvo e recebe a sua ação antes de reagir. Muito provavelmente a direção de Declan Donnellan o ajudou a atingir essa maestria. Vejamos, pois, a possível descrição de um de seus ciclos de ver, receber e reagir:

1. O que ele **vê**?
Os alvos Czar, Dragão russo, Capitão Bordura e Bugrelau, ao mesmo tempo.
2. O que ele **recebe**?
A ação dos alvos de avançar em sua direção e atacá-lo.
3. Qual a sua **reação**?
Recuar e proteger-se dos ataques dos alvos.

Nesse exemplo, consideramos as etapas VIII, IX e X da cena descrita acima em *frames*. Quanto ao ritmo – o ‘como’ ele executa essas reações –, podemos notar que suas variações são bruscas, impulsionadas pelo ataque súbito de múltiplos alvos que ele vê saltando em sua direção de diversos pontos do espaço a sua volta. Ao assistirmos à filmagem da cena, parece bastante evidente que o ator não tenta bombear algum suposto estado de desespero ou medo; em vez disso, ele se relaciona de fato com o seu exterior, ganhando energia dos alvos para reagir, tanto com seu texto quanto com seus movimentos e suas mudanças de postura corporal.

O alvo não é um objetivo

Ao contrário do senso comum, de acordo com Donnellan (2006), o alvo não é um objetivo. De fato, a palavra alvo remete a fim, meta, objetivo. Contudo, o diretor inglês utiliza esse termo na direção oposta ao senso comum, isto é: o alvo não é a linha de chegada do ator, mas sim o seu ponto de partida. É aquilo que o provoca, desencadeando suas reações. É um elemento que pode ser real ou imaginário, mas que sempre existirá em um contexto específico e sempre será ativo, isto é: realizará alguma ação que provocará o ator a reagir.

Acreditamos que a especificidade do alvo tem o poder de estimular no ator uma reação proporcionalmente específica. Para Donnellan, o ator reage não porque a sua personagem quer, mas porque o alvo precisa. Por exemplo: “para Julieta, a cena não é sobre si e sobre o que quer; a cena é sobre os diferentes Romeus que ela vê e tem que lidar” (DONNELLAN, 2006, p. 25). Há aqui uma sutileza no mecanismo da atuação, uma convenção: a atriz que interpreta Julieta não deve olhar para dentro de si, investigando os seus próprios desejos, mas para Romeu, seu alvo, percebendo as necessidades dele. Assim, a atriz poderá ver nuances no

alvo ‘Romeu’, pois ora este precisará ser alertado, ora necessitará ser seduzido, ora carecerá de um beijo, variando conforme a especificidade das circunstâncias propostas em que essas personagens estão inseridas.

Nesse sentido, fica evidente que o alvo é um elemento motivador, provocador, desencadeador, e não um fim. O alvo motiva tudo o que fazemos – põe tudo em movimento – e provém a energia para reagirmos. O alvo é como o motivo musical que, ao se revelar para o compositor, desencadeia a criação do tema, das frases, da melodia, da harmonia e do ritmo. Uma breve sequência de quatro sons (como na *Quinta Sinfonia* de Beethoven) pode ter sido capaz de energizar e inquietar o compositor, motivando-o a desenvolvê-la ao longo de uma obra inteira, cheia de surpresas e contrastes melódicos, harmônicos e rítmicos. O mesmo vale para o ator, pois os alvos são os elementos que lhe dão motivos para estar em cena. Depois de estudar a obra de Donnellan, é possível dizer: não é o ator que atira no alvo; é o alvo que atira no ator a flecha invisível da criação.

E por falar em flecha...

Há um famoso conto⁸³ Zen sobre um jovem arqueiro que, de tanto treinar a sua mira, se gabava e achava que tinha superado o seu mestre, a quem resolveu desafiar. Em uma vasta planície verde, o jovem conseguiu acertar o centro de um alvo muito distante, por duas vezes seguidas. O mestre percebeu que, de fato, seu discípulo já possuía uma boa técnica. Porém, resolveu testá-lo em condições adversas, levando-o para a entrada de uma ponte frágil que ficava entre duas grandes montanhas, acima de um rio, muito alta. Então, o mestre desafiou o jovem a ir até o meio da ponte e acertar uma flecha em uma árvore que estava do outro lado. Vendo como a ponte e as árvores balançavam, indomáveis, por causa do vento que soprava com força, além de deparar-se com a neblina que dificultava sua visão, o jovem, amedrontado, declinou. Ao virar as costas para ir embora, ele percebeu que seu mestre estava indo para o meio da ponte... Com serenidade e precisão, mesmo diante de tanta adversidade, o mestre só precisou de uma flecha para acertar aquela árvore. O discípulo ficou impressionado. Ele entendeu que a verdadeira maestria não pode ser atingida apenas com aquisição técnica e

⁸³ Esse conto possui diferentes versões, em diversas culturas orientais. Utilizamos a versão da Tradição Sufi, que pode ser conferida no seguinte *link*: <http://www.nasrudin.com.br/ensinamentos/o-jovem-arqueiro.htm> (último acesso em 16/06/2019).

treinamento; é preciso, também, desprender-se do ‘eu’ e dos julgamentos interiores. Como moral da história, o mestre lhe diz que “o verdadeiro arqueiro dispara com o coração”.

Mas o que esse conto tem a ver com alvo? No senso comum, a árvore é o alvo, no sentido de ser o objetivo, a meta; contudo, levando em conta a acepção de Donnellan, os verdadeiros alvos são, aqui, os obstáculos que o arqueiro precisa transpor para atingir a sua meta. Em outras palavras, a árvore representa o destino, o fim pretendido da flecha; mas os verdadeiros alvos provocadores do arqueiro são o vento forte, a ponte que balança e a neblina que atrapalha a sua visão – esses são os obstáculos aos quais ele precisa reagir, neutralizando-os ou aproveitando-os, para ajustar a sua mira. Ele não pode deixar esses alvos invadirem sua mente, paralisando-se pelo medo (como ocorreu com o discípulo), mas também não pode ignorá-los. Os alvos estão ali e precisam ser vistos, com atenção. O arqueiro precisa entrar em relação com eles – armado com a flecha, mas desarmado de seu ‘eu’ e de suas vozes interiores –, pois são os obstáculos exteriores que provém energia para que ele ‘dispare com o coração’, um coração que recebe a tormenta e reage domando-a.

O alvo como maestro do ator

Ao estudar o conceito de alvo, fizemo-nos a seguinte pergunta: seria este o maestro do ator? E supomos que sim, principalmente porque o alvo é um elemento que impele o ator a olhar para fora de si – assim como, analogamente, um músico de orquestra não pode ficar ensimesmado e ignorar a presença do maestro. Acreditamos que os alvos tenham não somente o poder de orquestrar e conduzir a composição rítmica do ator, mas também as variações rítmicas do espetáculo cênico como um todo.

Na metodologia do alvo, podemos encontrar um riquíssimo material para o desenvolvimento de questões de atuação cênica como, por exemplo, a capacidade de atenção e de reação do ator, a composição de personagens vivas e o trabalho com o texto dramático. Há, no entanto, poucas descrições práticas relacionadas aos aspectos rítmicos da atuação. Tais descrições, apesar de escassas, constituem valiosos indícios da aproximação de Donnellan com esses aspectos. O encenador britânico afirma, por exemplo, que “**o ritmo depende do alvo.** [...] Aquilo que vemos [o alvo] dita o nosso ritmo” (DONNELLAN, 2006, p.186, grifos nossos). Essa premissa se apresenta como um desafio para o ator, pois este não deverá compor suas

variações rítmicas por pura vontade interior ou gosto pessoal; em vez disso, deverá jogar com os alvos, esses elementos exteriores, e permitir que sua relação com estes possa provocar as variações rítmicas (vivas!) de suas reações.

Ao dizer que o ritmo do ator depende do alvo, Donnellan joga a semente de uma reflexão profunda, semente esta que nos provocou a regá-la, encorajando-nos a fazer a pesquisa que resultou na escrita deste trabalho. Consideramos o alvo como um dispositivo que pode ser utilizado para ajudar o ator a assumir as atitudes de ver, receber e reagir, de acordo com os princípios fundamentais da atuação cênica viva: exterioridade, transformação e especificidade. Nesse sentido, as variações rítmicas vivas também devem surgir de uma relação com o alvo, o que nos faz vislumbrar a imagem do alvo como o maestro que orienta o ritmo do ator, pois é do alvo que emanam as possibilidades e a precisão rítmicas da cena.

Para exemplificar esse raciocínio, transcrevemos uma fala de Donnellan, em que ele ilustra a relação de uma atriz (Irina) com uma cadeira. Aparentemente, esta é apenas um objeto inanimado, mas não: para ele, Irina precisa deixar a sua imaginação livre para ver a cadeira como um alvo verdadeiramente ativo. Eis a citação:

[...] Esta cadeira específica requisitará dela [Irina], também, uma maneira específica de se sentar. **Isso produzirá exigências concretas em seu corpo.** A cadeira dirá a Irina como se posicionar em relação a ela – languidamente, nervosamente, expansivamente, firmemente, elegantemente em seu assento ou meio inclinada sobre o braço da cadeira. Julieta pode se sentar com ternura ou reverência ou suspeita. Tudo isso ajudará Irina a se ver não como uma criadora, mas como uma exploradora intrépida que precisa solucionar os mistérios de uma cadeira. O artista descobre, em vez de criar e controlar. Dizer que descobrimos em vez de criar não é modéstia; é realidade (DONNELLAN, 2019, p. 89, grifos nossos).

Então, descobrir o alvo é uma questão de olhar com atenção para ele e captar suas especificidades e sutilezas, até mesmo se o alvo for uma “simples” cadeira. Donnellan evidencia que não é Irina, no papel de Julieta, quem decide como se sentar e se posicionar na cadeira; é a própria cadeira que diz se o ritmo da atriz deve ocorrer languidamente, ou nervosamente, ou expansivamente, ou firmemente, ou elegantemente. Acreditamos que esses advérbios impliquem variações rítmicas, traduzidas em possíveis mudanças de postura na cadeira, transferências de peso, envolvendo mudanças de tonicidade muscular e movimentação corporal. Se imaginarmos que essa cadeira pertença à mãe de Julieta, por

exemplo, Irina estaria diante de imposições rítmicas (da cadeira) provavelmente muito diferentes do que se esta pertencesse ao seu pai, ou à ama, ou ao seu irmão. Não se trata de uma cadeira qualquer, é um alvo específico, inserido em circunstâncias propostas sob as quais vive a personagem. Donnellan dá valor à precisão rítmica do ator, instigando-o a encontrar sutilezas em suas reações a partir de uma relação curiosa com os alvos. Nessa perspectiva, tal qual um explorador intrépido, o ator descobre não somente os alvos que o provocam, e não somente as ações que eles realizam – o que é fundamental –, mas também as “exigências concretas” que estes produzem em seu corpo.

A pergunta “como eu devo me movimentar?” é, para Donnellan (2016), uma pergunta que bloqueia o ator, pois tende a cortar a sua relação com o espaço, ensimesmando-o. Essa ideia nos faz pensar que é o espaço – com os alvos que o habitam – que diz ao ator como deve se movimentar: em que direção, em que planos, com que velocidades, com que intensidade, em suma, com quais qualidades rítmicas. No Capítulo 2, falamos sobre os desvios, recurso rítmico que Donnellan utiliza no trabalho com a fala em versos. Os desvios provocam súbitas variações rítmicas na fala, pois implicam mudanças bruscas de direção (por exemplo, de um andamento lento para um rápido; de uma entonação ascendente para uma descendente). Aqui, é também o alvo o maestro que regerá os desvios do ator, pois estes dependem do alvo. Para o autor, “não podemos nos forçar internamente a fazer desvios. Conseguimos mudar de direção apenas quando o alvo muda primeiro. **É o alvo que muda antes que possamos mudar.** Estamos sempre tentando acompanhar as mudanças do alvo” (DONNELLAN, 2006, p. 264, grifos nossos). E além das mudanças que ocorrem em um alvo, os desvios também podem ser provocados por mudanças de alvos, ou seja, pela substituição de um alvo por outro.

O alvo é o maestro do ator porque rege o seu ritmo, desde um simples sentar-se na cadeira até um súbito desvio na fala em versos. Retomando a imagem da cadeira, o diretor inglês reforça que, para o ator, não é tão proveitoso achar que é ele próprio quem decide quando mudar de posição; quem decide é a cadeira, ou até mesmo outro elemento externo, como um ponto de costura da calça que o fica pinicando. Nesse sentido, ele incentiva o ator a pensar que *‘a costura de minhas calças me incomoda tanto que me faz mudar de posição em minha cadeira!’*, e afirma: “os atores veem com todo o seu corpo” (DONNELLAN, 2019, p. 95, aspas e itálicos do autor).

O ritmo reage a outro ritmo

Se o ator pode ver – com todo o seu corpo – alvos específicos que o provocam, acreditamos que ele também possa receber as ações desses alvos e, além disso, as variações rítmicas das ações desses alvos. Na arte, na vida e no universo, o ritmo é um fenômeno que só pode ser percebido por meio da ação, mesmo que esta seja imaginária, pois ritmo pressupõe deslocamento de um ponto a outro, barragens que delimitam o movimento e níveis variados de contrastes. Logo, a ação também não pode ser concebida sem ritmo. Então, se falamos de uma ação-ritmo, temos que falar também de uma reação-ritmo; subjaz, portanto, que um ritmo reage a outro ritmo.

A atuação cênica viva é composta por uma rede de conexões rítmicas, de ritmos reagindo a outros ritmos, o que resulta em um encadeamento de variações rítmicas vivas. Transpondo esse raciocínio para a natureza da vida, notamos que o ritmo de um sistema vivo provoca transformações no ritmo de outros sistemas vivos, em uma imensa rede de sutis conexões. E se pensarmos geologicamente, perceberemos que o ritmo das placas tectônicas, o ritmo do degelo dos polos, o ritmo da maré, o ritmo do Sol, todos esses ritmos influem uns nos outros, podendo causar os mais diversos fenômenos, tais como furacões, erupções vulcânicas, terremotos etc. que, com seus próprios ritmos, acabarão afetando o ritmo de países, cidades, bairros, famílias, indivíduos, células...

Se há ritmo tanto na ação quanto na reação, o ator não deve dar atenção somente aos seus próprios ritmos, mas também aos ritmos dos alvos. E prestar atenção aos alvos demanda vê-los e receber suas ações. E receber suas ações implica receber um verbo capaz de provocar a reação do ator, que também será um verbo.

VERBOS: AS NOTAS MUSICAIS DO ATOR

Como vimos, Donnellan convencionou que sempre existe um alvo. Assim, o ator nunca ficará sem saber o que fazer, porque sempre haverá pelo menos um alvo que o provoque a reagir. Nos exemplos apresentados no presente capítulo, podemos perceber que o alvo sempre é nomeado como um substantivo (a mancha escura, o foco de Luz, Desdêmona, entre outros);

porém, as suas ações, assim como as reações do ator, são sempre representadas por verbos (fugir, escapar, suplicar, ironizar, entre outros). Em síntese, ao estudarmos a metodologia do alvo, entendemos que este é sempre **alguma coisa ou alguém (substantivo)** que faz alguma **ação (verbo)**, em circunstâncias propostas específicas, que provoca o ator a **reagir (verbo)**. Portanto, na perspectiva de Donnellan, a função do ator não é agir, mas sim reagir; a ação é somente do alvo. Buscando complementar essa lógica proposta pelo diretor britânico, conectamos suas ideias com as de Boleslávski e afirmamos, de nossa parte, que **o “como” a reação do ator acontece configura a sua composição rítmica, que deve variar conforme o ritmo que emana da ação do alvo**. Então, como as variações rítmicas vivas dependem da relação entre ação e reação, precisaremos estudar os verbos.

Boleslávski (2015) sugere ao ator que este saiba diferenciar os verbos que realiza em cena tal qual o músico consegue diferenciar um fá de um fá suspenso, ou um ré de um ré bemol. Ou seja: nessa perspectiva, **os verbos são para o ator o que as notas musicais são para o músico**. Então, inferimos: as notas musicais representam os sons com que os músicos compõem e interpretam; os verbos representam as ações dos alvos e as reações que os atores executam em cena. Os verbos são, portanto, as unidades de composição do ator, em duas instâncias: a do alvo, que executa a ação que o ator vê e recebe; e a do próprio ator, que reage ao alvo.

O espectro sonoro do universo é imensurável. Por isso, dar nomes de notas às diferentes frequências sonoras percebidas pelo homem é um processo determinado por convenções culturais. Na cultura ocidental, por exemplo, convencionou-se a escala temperada cromática, composta por 12 notas, que demarcam 11 intervalos de semitons – sendo o semitom a menor medida intervalar adotada. Quanto maior o intervalo, maior a diferença de frequência entre os sons, ou seja: a diferença é maior entre dó e lá – intervalo de nove semitons – do que entre dó e dó suspenso (dó#) – intervalo de apenas um semitom. O musicista oriental costuma trabalhar com ainda mais nuances, tocando e cantando com microtons (ou comas), sons que estão entre os intervalos de semitons.⁸⁴

Consideramos importante que o ator desenvolva uma sensibilidade para o trabalho com os verbos, análoga à presteza com que os músicos identificam as diferenças intervalares dos

⁸⁴ Um exemplo de instrumento microtonal é a cítara indiana. Sobre esse instrumento, sugerimos o seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=wfdFTwmCRSM> (último acesso em 23/07/2019).

sons. Propomos a seguir uma convenção verbal de atuação cênica, inspirados pela analogia com as notas musicais, mas sem a pretensão de criar correspondências exatas entre as notas e os verbos.

Verbos com complemento: uma convenção para o ator

Quando Donnellan fala de reação a alvos, ele sempre utiliza verbos que exigem complemento. Vejamos alguns dos exemplos que encontramos em seu livro:

Previno Romeu.
Engano a sra. Capuleto.
Zombo da ama.
Procuro a Lua.
Zombo da morte.
(DONNELLAN, 2019, p. 17).

Podemos perceber que o complemento do verbo de cada sentença acima representa o alvo que provocou a reação indicada pelo verbo que a inicia. Então, os alvos de cada exemplo citado são respectivamente: o Romeu, a sra. Capuleto, a ama, a Lua e a morte. O último é um alvo abstrato, para o qual todas as regras valem do mesmo jeito que para os alvos concretos. Recuperando o lema “ver, receber e reagir”, elaboramos a seguinte hipótese para a relação do ator com esse alvo: ele pode ver o alvo ‘a morte’; receber a ação deste de ‘intimá-lo’; e, então, reagir ‘zombando’ dela.

Constatamos também, na citação acima, que todos os verbos de reação aos alvos são verbos transitivos diretos (VTD) ou indiretos (VTI), ou seja, exigem complemento. Em ‘previno Romeu’, temos um VTD, pois quem previne, previne alguém ou alguma coisa. O mesmo vale para ‘engano a sra. Capuleto’ e ‘procuro a Lua’. Já em ‘zombo da ama’ e ‘zombo da morte’, temos um VTI, pois quem zomba, zomba *de* alguém ou *de* alguma coisa. Tratando-se de verbos transitivos, o complemento é obrigatório porque, sem este, perde-se o sentido da frase.

Considerando o verbo transitivo direto e indireto (VTDI ou bitransitivos), aquele que exige dois complementos, um sem e um com preposição, podemos imaginar este exemplo: ‘denuncio Cássio a Otelo’. Trata-se de um verbo bitransitivo porque quem denuncia, denuncia alguém ou alguma coisa (o objeto direto) a alguém (o objeto indireto). Nesse caso, vendo o

mundo através dos olhos da personagem Iago, o ator estaria reagindo a dois alvos: Cássio (o objeto direto) e Otelo (o objeto indireto).

Podemos também considerar os verbos pronominais de conjugação reflexiva, aqueles que implicam um sujeito que tanto realiza como recebe a ação verbal, sendo remetente e destinatário ao mesmo tempo. Por exemplo: alerto-me; contenho-me; encorajo-me; ordeno-me. Todas essas orações preservariam o sentido se substituíssemos o pronome átono “me” pela expressão “a mim mesmo”. Vejamos: alerto a mim mesmo; contenho a mim mesmo; encorajo a mim mesmo; ordeno a mim mesmo. Nesse caso, o alvo não sou ‘eu’, mas sim ‘mim mesmo’, pois é para ‘mim mesmo’ que se dirige a reação do ‘eu’. Isso significa que o ator precisa ver a si mesmo como um alvo que o provoca. Assim, por exemplo, se ‘eu’ (ator em determinadas circunstâncias) vejo a mim mesmo, exteriormente, e recebo a ação de ‘mim mesmo’ de elogiar-me, posso reagir alertando-me. Vejamos o que o diretor britânico pensa sobre essa questão:

O que acontece quando falo comigo mesmo? Bem, esse ‘comigo mesmo’ tem que ser um alvo. Por exemplo: se eu gritar para mim mesmo quando o chuveiro parar de funcionar, esse ‘mim mesmo’ com quem estou gritando é o idiota que se esqueceu de ligar para o bombeiro. Há uma diferença entre o ‘eu’ que repreende e o ‘mim mesmo’ que é o culpado. Entre o ‘eu’ e o ‘mim mesmo’ abre-se uma grande distância. [...] Deveríamos evitar desperdiçar tempo com o ‘eu’, mas as mutações do ‘mim mesmo’ são de extrema utilidade para o ator (DONNELLAN, 2019, p. 79 e 79).

Nessa perspectiva, ‘eu’ nunca posso ser o alvo; ‘eu’ sou sempre quem tem que ver o alvo e receber a sua ação, mesmo que essa ação parta de ‘mim mesmo’. Pensamos, também, que uma reação a si mesmo pode ser provocada por uma ação do ‘si mesmo’ em direção a outro alvo, em vez de em direção ao ‘eu’. Por exemplo: vamos supor que Medeia veja a si mesma imaginariamente agredindo Creonte e, então, reaja contendo a si mesma. Nesse caso, Medeia lida com dois alvos, um imaginário e um concreto – respectivamente, ‘mim mesma’ e ‘Creonte’ –, sendo que o alvo imaginário ‘mim mesma’ age agredindo o rei Creonte, fato que, se realmente ocorresse, impossibilitaria os planos de Medeia, já que ela precisa convencê-lo de lhe conceder mais um dia antes do exílio. Por isso, seria condizente com as circunstâncias propostas se a atriz-Medeia prestasse atenção aos dois alvos e a estes reagisse. Considerando o lema “ver, receber e reagir”, a lógica da atriz-Medeia nessas circunstâncias, quando está em cena diante de Creonte, poderia assim ser descrita:

O que eu vejo?

Vejo o **rei Creonte** (alvo 1) e vejo a **mim mesma** (alvo 2).

O que eu recebo?

As ações desses alvos: **expulsar-me** da cidade (ação do alvo 1); e **agredir** Creonte (ação do alvo 2).

Ou seja: vejo o rei Creonte me expulsando da cidade; e vejo a mim mesma agredindo Creonte.

Qual a minha reação?

Contenho a mim mesma (reação ao alvo 2) e **suplico** mais um dia a Creonte (reação ao alvo 1).

Em suma, o alvo ‘mim mesmo’ é que fornece energia para a reação do ‘eu’. ‘Mim mesmo’ é uma fonte de energia, não porque o ator a cria interiormente, mas porque sua imaginação o faz ver a si mesmo exteriormente, a uma distância precisa, se transformando, bastante específico e ativo – fazendo alguma ação que o provoca.

Acreditamos que atuar em relação com os alvos ajuda o ator a ficar conectado com os princípios de exterioridade, transformação e especificidade, que classificamos como fundamentais para uma atuação cênica viva. No capítulo anterior, vimos que a entropia estabelece que a perda de energia de qualquer sistema do universo é irreversível e tende à desordem. No caso dos sistemas vivos, aprendemos que, para se sustentarem afastados do equilíbrio – a entropia máxima, a morte térmica –, estes se alimentam de entropia negativa de outros sistemas. Então, em uma atuação cênica viva, é da entropia dos alvos que o ator se alimenta. Nessa perspectiva, ele precisa **acreditar nos alvos como sistemas vivos que dissipam energia proveitosa e vital** para toda sua jornada cênica. Ignorando os alvos, desconectado da exterioridade, sem captar as especificidades das circunstâncias propostas, o ator não terá de onde obter energia e sua atuação tenderá para um estado de “entropia máxima”. Quanto ao ‘como’ o ator reage, este depende desse jogo de alvo-ação-reação, isto é: as transformações, que se revelam nas variações rítmicas vivas do ator, resultam de ver alvos, receber suas ações e reagir. E sobre a reação do ator, constatamos que esta pode ser representada por um VTD, um VTI, um verbo bitransitivo, ou até um verbo pronominal.

O que estamos propondo, então, é uma convenção. Uma convenção estratégica, a fim de estimular o trabalho do ator em prol de uma atuação viva, plena de instigantes variações

rítmicas vivas. Nesse sentido, os tipos de verbos de reação do ator são como as notas musicais da cultura ocidental. E como ocorre em toda convenção, algumas exclusões são feitas. Em uma escala de dó maior, por exemplo, não existe a nota ré bemol; ela pode até ser tocada e resultar em um efeito estético impactante, mas isso dependerá do contexto. Se o centro tonal da obra for o acorde de dó perfeito maior, o som da ré bemol, se utilizado, servirá como um elemento surpresa e gerador de tensão sonora. Porém, em princípio, em uma escala de dó maior, convencionou-se que a nota ré bemol não é tocada.⁸⁵

Assim, no âmbito da atuação cênica viva, sob os pressupostos assumidos neste trabalho, não é qualquer tipo de verbo que será proveitoso para o ator. Os verbos intransitivos, por exemplo, não fazem parte da convenção que propomos, pois estes não exigem complemento e, portanto, não pressupõem relação do ator com o alvo. O próprio título ‘intransitivo’ denota que esse é um tipo de verbo que não transita de um sujeito para um objeto, nem direta nem indiretamente; o seu sentido se faz totalmente em si mesmo, não precisando transitar para direção alguma. Por exemplo: ser, ficar, viver, morrer, sofrer, chorar, brincar. É claro que esses verbos nem sempre são intransitivos. ‘Brincar’ é um verbo intransitivo em “estou brincando”, mas é um VTI em “estou brincando com a caneta do meu chefe”. No primeiro exemplo, não há alvo, portanto não há fonte exterior de energia para o ator; no segundo, sim, a caneta do chefe é um alvo que provoca o ator. Ele poderia imaginar que a caneta do chefe realizou a ação de ‘esnobá-lo’, como se dissesse “eu valho mais do que o seu contracheque”. Assim, além de reagir “brincando” com a caneta do chefe, ele poderia também cobiçá-la, ou roubá-la, ou sujá-la, ou arranhá-la; tudo dependerá das circunstâncias propostas e da sua imaginação.

Sobre a palavra ‘morrer’, verbo intransitivo (com o sentido de perder a vida ou a existência), Donnellan propõe este interessante raciocínio: “o ator não pode fazer nada sem o alvo. Por isso, um ator não consegue, por exemplo, atuar ‘eu morro’; porque não há alvo. Por outro lado, o ator consegue atuar: *‘Dou boas-vindas à morte’*; *‘Luto contra a morte.’*” (DONNELLAN, 2019, p. 17, aspas e itálicos do autor). Assim como vimos no início desta seção, a ‘morte’ é aqui o alvo; e ‘dar boas vindas’ ou ‘lutar contra’ seriam possíveis reações a esse alvo.⁸⁶

⁸⁵ Para mais informações sobre a harmonia musical, sugerimos Chediak (1986), Guest (2006) e Schoenberg (2004).

⁸⁶ Em minha dissertação, fiz uma análise dessa citação de Donnellan. Conferir: ALBRICKER, 2014, p. 152-153.

Podemos complementar esse raciocínio de Donnellan e propor outra possibilidade, na qual a reação do ator seja representada pela palavra ‘morrer’, todavia, como um verbo transitivo indireto. Vejamos: ‘morro para o amor’. Nesse caso, o ‘amor’ seria o alvo abstrato que provocaria o ator a ‘morrer’ – não no sentido de desfalecer, mas de renegar o amor, de desprezá-lo. Então, os sentidos de morrer, renegar e desprezar são aqui muito próximos; talvez análogos a intervalos musicais diferentes, mas que provocam sensações auditivas semelhantes. A decisão por qual desses verbos efetivamente realizar em cena dependerá do alvo e, é claro, das circunstâncias propostas. Pensando ritmicamente, o verbo ‘morrer’ talvez sugira um peso e uma languidez mais amplos quando comparado aos verbos renegar e desprezar. Como a energia emana do alvo e como este a dissipa com um ritmo específico, a escolha pelo verbo de reação do ator é imposta pelo alvo, que também provoca o ritmo dessa reação. Por exemplo: uma coisa é ver o ‘amor’ (alvo abstrato) e receber a ação desse alvo de apunhalar-me com alguma variação rítmica súbita; e outra é receber a sua ação de torturar-me paulatinamente. Para cada caso, dependendo das circunstâncias propostas, poderá ser mais condizente reagir ‘morrendo para o amor’, ou ‘renegando o amor’, ou ‘desprezando o amor’, com diferentes qualidades rítmicas; tudo depende do que o ator vê e recebe e, também, de como o alvo age, ou seja, do ritmo de sua ação.

Na nossa “escala” de verbos, portanto, não cabem os verbos intransitivos. Fazem parte de nossa convenção apenas os transitivos diretos, os indiretos, os bitransitivos e os pronominais; verbos que exigem complemento. Na perspectiva do ator, interessam os verbos que funcionem como resposta aos verbos das ações dos alvos provocadores.

Os verbos mudam conforme as transformações dos alvos e das circunstâncias

Eis mais um aspecto importante do jogo do ator com verbos: ele não realiza apenas um verbo durante o tempo todo que está em cena; estes devem mudar conforme as transformações dos alvos e das circunstâncias propostas. E mesmo que o verbo de sua reação se repita várias vezes, é provável que os seus propósitos mudem. Por exemplo: Romeu pode acariciar Julieta, ora para seduzi-la, ora para se despedir dela; Medeia pode elogiar Jasão, ora para ridicularizá-lo, ora para enganá-lo. Nesses casos, os verbos de reação são, respectivamente, ‘acariciar’ e

‘elogiar’. Os verbos dos propósitos são seduzir e despedir-se, para a reação de acariciar, e ridicularizar e seduzir, para a reação de elogiar. As mudanças de objetivo ocorrem por causa de transformações nas circunstâncias propostas; e essas transformações devem provocar variações rítmicas vivas na reação do ator, pois ‘acariciar para seduzir’, por exemplo, sugere qualidades corporais diferentes de ‘acariciar para se despedir’.

Prolongando a analogia proposta anteriormente, se os verbos das reações – ou tarefas – são como as notas da escala musical, então, os verbos dos propósitos são como os acordes. Os acordes musicais são como o contexto, as circunstâncias propostas nas quais se inserem os motivos melódicos. Por exemplo: no *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, a mesma nota é tocada nos oito compassos iniciais, algumas vezes durando mais tempo, outras menos, mas sempre com a mesma altura. O interessante é que os acordes, que acompanham essa melodia de uma nota só, mudam a cada compasso. A mudança de um acorde é uma transformação no contexto, uma transformação que modifica a sensação sonora daquela nota. Então, quando Tom Jobim canta, por exemplo, “Eis aqui este sambinha feito de uma nota só”, ele entoia a mesma nota com a voz, mas os acordes que ele toca ao piano vão mudando. Assim, a função daquela nota vai se transformando à medida que a harmonia se desenvolve com a mudança de acordes, resultando em sensações diferentes ao longo da melodia desse trecho (como de maior ou menor tensão harmônica, de maior consonância ou dissonância). Pode-se perceber isso ouvindo os primeiros 10 segundos dessa música, conforme apresentada em 18 de outubro de 1978, em Milão, na Itália, que inicia com o próprio Tom Jobim cantando a melodia e tocando os acordes no piano.⁸⁷

As tarefas de Stanislávski conectadas às Leis de Newton

No Capítulo 2, vimos que a tarefa e o propósito são elementos importantes para a ação física tal como pensada por Stanislávski. Ao discorrer sobre esses elementos, Pitches (2005) faz uma interessante conexão entre os pensamentos do mestre russo e do cientista Isaac Newton (1643-1727). Para esse autor, as Três Leis de Newton, que são aplicadas ao movimento mecânico, ressoam na prática desenvolvida por Stanislávski de dividir a peça em trechos para descobrir as tarefas específicas do papel em cada trecho.

⁸⁷ O *Samba de uma nota só*, tocado na referida apresentação, pode ser conferido no seguinte *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=0vSgcN8aCZ4> (último acesso em 20/06/2019).

Na Primeira Lei, conhecida como Lei da Inércia, Newton enuncia que todo corpo continua em seu estado de repouso ou de movimento uniforme em uma linha reta, a menos que seja forçado a mudar aquele estado por forças aplicadas sobre ele.⁸⁸ Nesse sentido, Pitches (2005) argumenta que **as tarefas ajudam o ator a sair da inércia**, pois estas são formuladas por verbos que surgem para solucionar problemas, para transpor obstáculos que as circunstâncias propostas impõem à personagem.

Nessa perspectiva, o mestre russo entende que perguntas como ‘o que eu faria se estivesse nessas circunstâncias, diante desses obstáculos?’ podem aquecer a imaginação do ator, levando-o a descobrir tarefas que, por sua vez, alimentam a sua criatividade e seu engajamento na cena. É interessante notar que quando omitimos a letra “t” do termo inglês *task* (em português, tarefa), é possível ler a palavra *ask*; e *to ask* significa perguntar. As tarefas são, portanto, verbos de reação aos obstáculos – aos alvos, se optarmos pela terminologia de Donnellan – encontrados nas circunstâncias propostas.

O fato de a tarefa ser uma reação que implica sair da inércia leva Pitches (2005) a relacioná-la com as outras duas Leis de Newton. Na Segunda Lei, conhecida como Lei da Superposição de Forças, Newton diz que a mudança de movimento é proporcional à força motora imprimida e é produzida na direção para a qual aquela força é aplicada. Nesse caso, Pitches (2005) ressalta que Stanislávski atribuía ao ator a necessidade de elaborar uma linha de ação transversal (ver Anexo B, p. 339). Entendemos a ação transversal como uma sequência coerente e causal de tarefas objetivadas que apontam para uma supertarefa. Por exemplo: atuando em *O Doente Imaginário*, texto de Molière, no papel de Argan, em 1913, Stanislávski formula a seguinte supertarefa: “eu quero que as pessoas pensem que estou doente” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 310). Então, todas as suas tarefas devem compor uma linha de ação transversal no sentido do fazer com que as outras personagens da peça pensem que ele, Stanislávski-Argan, está doente. Assim, cada tarefa executada por ele teria que ser uma reação com qualidades relacionadas a essa supertarefa, desde verbos mais simples (como levantar-se, sentar-se, tossir, comer), até verbos mais complexos para a concretização física (como dissimular, convencer, resistir, impor).

⁸⁸ Para informações básicas sobre as Leis de Newton, sugerimos conferir o seguinte *link*: <https://brasilecola.uol.com.br/fisica/leis-newton.htm> (último acesso em 23/05/2019).

A terceira Lei de Newton, conhecida como Lei da Ação e Reação, implica que para toda ação existe uma reação oposta e na mesma proporção de força. Pitches (2005) argumenta que há uma dinâmica explícita entre ação e reação, ou ação e contra-ação, no trabalho de Stanislávski com as ações físicas, pois a linha de ação transversal não é um caminho aberto em direção à supertarefa, mas um percurso cheio de obstáculos que precisam ser superados. Entretanto, segundo Pitches, “Stanislávski se desvia de Newton quanto ao nivelamento entre ação (*deistvie*) e reação (*kontrdeistvie*)” (PITCHES, 2005, p. 32-33). Isto é: para o mestre russo, a ação e reações teatrais não obedecem à mesma lógica da mecânica de Newton no que diz respeito à igualdade de proporção de forças. Pitches (2005) explica que Stanislávski não se preocupava com a igualdade ou a simetria entre ação e reação; na verdade, a linha de ação transversal vai acumulando tarefas cada vez mais intensas em direção ao clímax da obra.

Essa conexão que Pitches propõe entre Stanislávski e Newton também nos leva a refletir sobre o alvo e as variações rítmicas. Se considerarmos as tarefas como as reações que o ator realiza, quem realiza as ações são os alvos. Como já dissemos, as qualidades dessas reações devem ser desencadeadas pelas qualidades das ações dos alvos, que não precisam ser iguais. Se a Terceira Lei de Newton fosse levada ao pé da letra, toda reação teria a mesma força da ação que a desencadeou e o espetáculo ficaria, no mínimo, bastante monótono. Assim, por exemplo, um grito desencadearia apenas outro grito, um sussurro seria respondido somente com outro sussurro, de igual intensidade. Então, se quisermos a possibilidade de um sussurro como resposta a um grito (ou vice e versa), a reação teatral, diferentemente da reação da mecânica de Newton, precisa ser variável e não necessariamente simétrica à força da ação que a desencadeou.

Tarefa, alvo, emoções e variações rítmicas vivas

O pesquisador Marco De Marinis, ao discorrer sobre as ações físicas vivas de Stanislávski, afirma que “toda ação deve ser executada pelo ator de forma que o espectador nunca seja capaz de *pré-ver* em *qual direção* e *como* ela irá continuar, ou seja, a partir de quais modalidades rítmicas e dinâmicas ela vai se desenvolver” (DE MARINIS, 2012, p. 214, *itálicos do autor*). Então, inferimos que para renovar e sustentar a atenção do espectador, são necessárias variações rítmicas; e para que essas variações não sejam previsíveis, é preciso que

o ator permita que elas ocorram não por força de planejamento, mas como resultado de tarefas realizadas em uma conexão sensível com os alvos.

Na busca por iscar o subconsciente da natureza humana através do trabalho consciente do ator, o andamento-ritmo é considerado por Stanislávski um dos elementos mais fundamentais de seu sistema. Para o mestre russo, o andamento-ritmo exerce um efeito imediato sobre os “[...] teimosos, arbitrários, desobedientes e inquietos sentimentos, que não aceitam ordens e que, ao menor sinal de serem forçados, são inibidos e se escondem onde não poderão ser descobertos” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 502). Nesse sentido, para Stanislávski, os sentimentos e as emoções não podem ser controlados à força pelo ator, mas podem ser catalisados pelo andamento-ritmo concreto de suas ações físicas. Assim, um andamento-ritmo que seja condizente com as circunstâncias propostas da cena pode desencadear sentimentos e emoções relacionados a estas.

O pensamento de Stanislávski sobre sentimentos e emoções tem ressonâncias no pensamento de Donnellan, que diz:

Não podemos expressar emoções. Nunca. As emoções, no entanto, se expressam em nós, gostemos ou não. Não podemos ‘fazer’ uma emoção. Não podemos ‘fabricar’ uma emoção. Não podemos ‘mostrar’ uma emoção. Nossas emoções se expressam somente através do que fazemos (DONNELLAN, 2006, p. 160, aspas do autor).

Para Donnellan, como vimos anteriormente, esse “o que fazemos” depende do ato de ver alguma coisa que provoque uma reação. Essa provocação vem de um alvo, ao qual o ator deve ficar atento para poder receber a sua ação e, então, reagir. E se as emoções se expressam em nós, independentemente da nossa vontade, não devemos jamais tentar forçá-las, pois isso interioriza o nosso olhar e nos impede de ver o mundo exterior, com suas transformações e especificidades.

Olhar para fora é, então, fundamental. Toporkov (2016), ao narrar suas experiências em ser dirigido por Stanislávski, ressalta que este sempre pedia que os atores se conectassem com o parceiro de cena e que observassem atentamente *o que* eles faziam e, também, *como* eles faziam. Assim, Toporkov entendeu que, no momento que está em cena, não deve ficar preocupado com o refinamento de suas próprias ações, mas sim prestar atenção ao outro para perceber o comportamento deste e, então, realizar a sua tarefa – em reação à ação do outro.

Nesse processo, se a comunicação for de fato viva, podem surgir na fala, por exemplo, “nuances e entonações inesperadas” (TOPORKOV, 2016, p. 224). Nesse sentido, as variações rítmicas surgirão graças à generosa atenção depositada no parceiro de cena. Mais uma vez, podemos lembrar a premissa de Donnellan de que o ritmo depende do alvo. E, por isso, deduzimos que **o ator precisa ter atenção ao ritmo da ação do alvo**, o seu ‘como’. Assim, ao reagir, ele pode contrapor o ritmo dessa ação, ou dar prosseguimento a esse ritmo, ou até imitar esse ritmo, dependendo da situação – são muitos ‘comos’ possíveis. Esse ‘como’ reagir dependerá do alvo e de sua ação específica em um contexto específico; por isso é imprescindível prestar atenção não à própria interioridade, mas aos parceiros de cena, que podem ser os alvos aos quais devemos reagir com qualidades rítmicas variadas. Voltando a Toporkov, ele diz:

Transferir a atenção do ator da busca da emoção interna para a realização de uma tarefa cênica é uma das grandes descobertas de K. S. Stanislávski, que resolve um dos grandes problemas de nossa técnica. Significaria isso que Stanislávski recusava a faceta emocional de nossa arte? Certamente não: ele a confirmava a cada passo, e considerava a criação de um ator verdadeira Arte apenas quando o artista conseguia imbuí-la com paixão autêntica e temperamento vivo. Mas Stanislávski libertou o ator da torturante preocupação para com as emoções, excluiu a possibilidade de que o ator se enamorasse de seus próprios sentimentos e mostrou o mais fiel, o único caminho à revelação das emoções humanas autênticas no ator, direcionadas para a realização de uma tarefa cênica que aja diretamente sobre o parceiro (TOPORKOV, 2016, p. 54).

Nesse sentido, podemos pensar que as mudanças de ritmo do ator – de suas tarefas, suas reações – estão diretamente relacionadas ao que ele atentamente recebe de seu parceiro de cena. As emoções poderão surgir, é claro, mas não por uma tentativa de controle interior do ator, e sim por uma liberação de espaço para que elas surjam. Se considerarmos a perspectiva de Stanislávski, isso que chamamos de ‘liberação de espaço’ dependerá de um trabalho concreto com as tarefas e com as adaptações que o ator for capaz de fazer na relação com o parceiro.

E o trabalho com as tarefas não precisa envolver somente uma relação com o parceiro de cena, mas também com imagens visualizadas a partir das circunstâncias propostas. Considerando o pensamento de Donnellan, essas imagens podem ser alvos imaginários e até abstratos. Em Richards (2012), encontramos uma descrição de ação física realizada por

Grotowski na qual identificamos um alvo abstrato: a lembrança. Grotowski está tentando realizar a ação física de ‘lembrar-se de alguma coisa’; então ele está, na verdade, reagindo a uma lembrança – a lembrança é, neste momento, sua parceira de cena. Ele entra em contato com a lembrança, relaciona-se com esse alvo, para que sua ação física possa ser organicamente realizada. Vejamos o relato de Richards sobre essa experiência:

Ele [Grotowski] falou que podia sentir fisicamente que essa memória estava em algum lugar atrás dele; nesse momento, para ele, estava em um lugar preciso, a pouco mais de um metro atrás de sua cabeça. Isso parecia muito importante: a memória estava *localizada no espaço com precisão*; e quase imperceptivelmente, mas de forma clara, seu corpo se curvou na direção desse lugar (RICHARDS, 2012, p. 33, itálicos do autor).

Nesse exemplo, podemos perceber que Grotowski se relacionou com a memória como quem se relaciona com um alvo, pois estão ali presentes as atitudes de ver, receber e reagir, que consideramos fundamentais para atuar de acordo com os princípios da atuação cênica viva – principalmente, nesse caso, o da exterioridade. A lembrança (ou a memória) é o alvo abstrato exterior que o provoca a reagir com qualidades rítmicas bastante específicas. Segundo Richards (2012), Grotowski apresentou as seguintes características físicas ao executar a ação física de “lembrar-se de alguma coisa”: sua mão suspendeu-se no ar, sua espinha dorsal ficou mais ereta, sua cabeça inclinou-se um pouco para baixo, com o olhar sustentado e firme, e, além disso, ele sutilmente curvou o corpo para trás para tentar encontrar a memória. Podemos compreender essa experiência como mais uma evidência de que o ritmo emana do alvo, pois a configuração de cada um dos detalhes de movimentos e posturas corporais de Grotowski é o ‘como’ (o ritmo) de sua ação física de ‘lembrar-se de alguma coisa’. E esse ‘como’ depende totalmente da memória, que, de acordo com a citação de Richards acima, está localizada exteriormente e a uma distância específica de um metro atrás dele. Vamos supor que ela estivesse localizada a um quilômetro de distância atrás dele; nesse caso, provavelmente, poderíamos observar qualidades corporais diferentes, com variações rítmicas condizentes a uma memória que estaria muito mais longe do que a primeira.

DESBLOQUEANDO-SE PARA EXPERIMENTAR A EXPERIÊNCIA

No capítulo anterior, quando apresentamos a escolha incômoda ‘concentração ou atenção’, conforme proposta por Donnellan, explicamos que esse artista busca eliminar os bloqueios do ator, procurando meios de conectar sua atenção ao mundo exterior da cena, às pessoas e aos objetos, isto é: conectar a atenção do ator aos alvos, cuidando para que ele não se concentre, para que não seja absorvido pelo seu mundo interior. Nesse aspecto, enxergamos uma conexão da postura de Donnellan com o princípio pedagógico de Grotowski da via negativa. Diz o mestre polonês:

Não educamos o ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios (GROTOWSKI, 1992, p. 14 e 15, itálicos do autor).

Esse raciocínio ressoa no pensamento do artista inglês, de maneira muito semelhante:

A nossa faculdade de atuar se desenvolve e se exercita pelo simples fato de dedicarmos atenção a ela. Na verdade, tudo que nos podem ‘ensinar’ sobre atuar é um par de negativas. Ou seja, podem nos ensinar como não bloquearmos nossos instintos naturais para atuar, assim como podem nos ensinar como não bloquearmos nossos instintos naturais para respirar (DONNELLAN, 2019, p. 08).

Esses “instintos naturais para respirar” também recebem o cuidado de Grotowski. De acordo com Peixoto (2011), o mestre polonês era contra qualquer tentativa de controlar e manipular o ritmo da respiração. Em sua experiência artística e pedagógica, Grotowski observou que isso acabava levando o ator a bombear emoções, forçando estados clichês e matando a organicidade. Em relação à “coleção de técnicas”, mencionada acima por Grotowski, Donnellan também infere algo semelhante:

No Japão, o ator de Teatro *Nô* pode levar décadas para aperfeiçoar um gesto singular, assim como uma bailarina suará durante anos para desenvolver seus atos de controle muscular. Entretanto, a virtuosidade do mestre do Teatro *Nô*

valerá muito pouco se sua técnica pomposa não revelar nada mais que apenas uma técnica pomposa. De alguma maneira, essa arte dominada em alto grau tem que parecer espontânea. [...] A diferença na qualidade entre uma atuação e outra não está na técnica propriamente dita, mas no fluxo de vida que faz com que essa técnica pareça invisível; os anos de treinamento parecem se dissipar no calor desse fluxo de vida. A técnica verdadeiramente mais grandiosa possui a generosidade de se dissolver e não cobrar nenhum crédito para si mesma (DONNELLAN, 2019, p. 08).

Nesse sentido, pensamos que a via negativa pode ajudar o ator a sair do enclausuramento do seu 'eu' interior para olhar para fora e ver o alvo. E não apenas vê-lo, mas também receber a sua ação e se permitir ser provocado pelo ritmo que emana do alvo. Assim, é preciso ajudar o ator a tomar consciência de que, por exemplo, o seu ritmo não sai do lugar, não varia, não reage. Ele precisa perceber que o seu estranho olhar para dentro o está deixando ensimesmado e impedindo o trabalho de sua criatividade inata. Dessa forma, sua “autopoiese” não funcionará, pois nenhum sistema vivo se sustenta vivo sem assimilar elementos exteriores. Ao se dar conta disso, ele pode começar se despindo dos automatismos para, então, arriscar-se mais em cena, sem medo do erro, e permitir que as variações rítmicas de seus movimentos e falas surjam do jogo com os ritmos dos alvos – dos seus companheiros, do espaço, da música, dos objetos, da luz etc.

Com a via negativa, Grotowski buscava por uma atitude mais passiva da consciência analítica, evitando que o excesso de atividade da dimensão do *logos* do ator acabasse por impossibilitar um real, sensível e surpreendente contato entre ele e o outro, o espaço, o espectador e até mesmo entre ele e as suas próprias subjetividades, que integram o que o mestre polonês chama de “corpo-memória” (GROTOWSKI, 2007, p. 158-179). Para Grotowski (2007), o corpo não é possuidor de memórias; na perspectiva do ator, o corpo **é** a própria memória, que se manifesta com impulsos nascidos de sua região lombar. Esses impulsos desencadeariam reações corporais, mesmo na aparente imobilidade, e a abordagem pela via negativa ajudaria o ator de Grotowski a descobrir como eliminar os bloqueios, automatismos, “[...] resistências e obstáculos, físicos e psíquicos, que impedem o fluxo criativo e orgânico do ator” (PEIXOTO, 2011, p. 75). Partindo dessas eliminações, o artista cênico começa a abrir caminho para deixar fluir a vida que corre em seus impulsos e reações.

Ao trabalhar com o ator por meio da via negativa de Grotowski e do desbloqueio de Donnellan, o professor de atuação precisa ter atenção para não induzi-lo a fabricar armadilhas

para si mesmo, eliminando atitudes bloqueadoras por meio da criação de outras atitudes bloqueadoras. Trata-se menos de forçar ativamente uma relação com o mundo exterior e com os alvos, e mais de permitir-se a passividade de não se responsabilizar por criar tudo desde dentro de si. Sobre essa questão, ao escrever sobre a via negativa, Motta Lima afirma: “a ação brota mais de uma permissão, de um desbloqueio, de uma baixa de resistências, do que de qualquer ato impositivo do sujeito. Pode-se dizer que se trata de uma ação que se faria *no* sujeito, mas que não seria uma ação *do* sujeito” (MOTTA LIMA, 2018, p. 04, *itálicos da autora*). O “sujeito” a que ela se refere é o ator e a “ação” é o que chamamos, neste trabalho, de reação. O fato de ela dizer que a ação se faz **no** sujeito, não sendo uma ação **do** sujeito, remete-nos imediatamente ao alvo, de Donnellan, pois esse autor defende que a ação é sempre do alvo; o ator reage em vez de agir.

O diretor britânico afirma que “a fim de experimentar a experiência em si, temos também que, até certo ponto, experimentar a não experiência” (DONNELLAN, 2010, p. 33). Nesse sentido, a ‘não experiência’ pode ser caracterizada, por exemplo, como a falta de conexão e relação – ou de contato, para usarmos o termo de Grotowski – entre os atores em cena. A ‘não experiência’ também pode ser entendida, por exemplo, como o ator que fica revisando o seu texto mentalmente enquanto o seu parceiro de cena fala o texto dele. Esses tipos de ‘não experiências’ serão proveitosas se ajudarem o ator a perceber a diferença entre atuar independentemente do outro e atuar com o outro, entre revisar o seu texto mentalmente e escutar o texto de seu parceiro. Ao perceber essas diferenças, o ator saberá quando experimenta a verdadeira experiência de uma atuação viva, sentirá quando está efetivamente receptivo e aberto.

Sobre essa questão da experiência, vale citar o filósofo e pedagogo espanhol Jorge Larossa Bondía:

O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. [...] É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre. (BONDÍA, 2002, p. 24 e 25).

Podemos perceber que essas ideias de Bondía encontram ressonâncias nos pensamentos de Grotowski e Donnellan, principalmente no que diz respeito ao cultivo de uma medida de passividade que favoreça a abertura do ator, de uma “abertura essencial” que lhe possibilite ser provocado. O autor espanhol também afirma que a experiência, diferentemente do conhecimento, é um saber que não tem a ver com o acúmulo de informações. Nesse sentido, para trabalhar sob os princípios fundamentais da atuação cênica viva – exterioridade, transformação e especificidade – de nada adianta ao ator somente colher informações sobre as circunstâncias propostas, fazer listas de alvos e escrever partituras rítmicas das suas reações; sobretudo, é preciso passar pela experiência, isto é: **experimentar**, em cena, as circunstâncias propostas, os alvos e os ritmos. Essa ideia se conecta ao trabalho invisível e à análise pela ação, sobre os quais falaremos mais adiante.

A atitude de olhar para fora e ver o mundo ao redor é fundamental para viver uma real experiência. A ânsia pela informação parece conduzir as pessoas a um estado de automatismo de seus atos, anulando a experiência real e sensível, embotando seus sentidos. Podemos fazer uma analogia do ator com o médico: quantas vezes vamos a uma consulta e sentimos que fomos examinados? Quando isso ocorre, a sensação é de que há uma transmissão de informações entre médico e paciente – este informa seus sintomas e aquele prescreve os remédios –, mas não há necessariamente a experiência do exame em si. Muito frequentemente, os médicos nem sequer olham para os pacientes, mal os ouvem e já vão logo receitando os remédios... Então, o paciente pode sair do consultório meio frustrado, impotente, às vezes mortificado. Quando o espectador vai a um espetáculo em que o ator se comporta como esse médico – sem passar pela experiência de ver, receber e reagir –, ele pode acabar saindo do teatro com sensações análogas a desse paciente, mortificado, pois a experiência de uma relação viva com a obra parece ter passado bem longe dali. Tentando emanar tudo a partir de si, o ator nada emana. Repetimos: sem relação, não há reação. A vida cênica emana do alvo.

As patas da aranha e a primazia do “eu”

Por que temos tanta dificuldade para experimentar a experiência? Por que nos bloqueamos com tanta facilidade? Para Donnellan (2006), em consequência dos efeitos do Medo, sobre o qual falamos no Capítulo 2, o ator acaba se concentrando e se isolando do alvo. A ilusão do

Medo o convence que a solução é controlar a situação; mas, na verdade, a atitude de controlar o afasta da experiência viva da cena, prendendo-o a seu próprio ‘eu’. O ‘eu’ costuma ser o mantra do ator bloqueado, pois o excesso de olhar para si mesmo tende a anular o olhar para os outros e para as coisas interessantes que possam estar bem ao seu lado ou à sua frente.

Estamos diante da primazia do ‘eu’. Donnellan (2019) infere um traço comum sobre esse problema a partir de suas experiências artísticas e pedagógicas em países como França, Espanha, Rússia e Inglaterra: “organizar as coisas em torno do ‘Eu’ não ajuda em nada. [...] Não importa se é Eu, *I, Ich, Je, Ya, Io, Yo* ou qualquer outra forma em qualquer outro idioma” (DONNELLAN, 2019, p. 86, itálicos do autor). Nesse sentido, o encenador britânico faz uma metáfora com as oito patas de uma aranha, para representar oito questionamentos egocêntricos relacionados ao bloqueio que acomete o ator na cultura ocidental. Cada questão decorre de algum temor específico, podendo ser a sua causa e também o seu sintoma. Conheçamos, então, esses temores, ou melhor, as “patas da aranha”:

‘**Eu** não sei o que **eu** estou fazendo.’

‘**Eu** não sei o que **eu** quero.’

‘**Eu** não sei quem **eu** sou.’

‘**Eu** não sei onde **eu** estou.’

‘**Eu** não sei como **eu** devo me movimentar.’

‘**Eu** não sei o que **eu** devo sentir.’

‘**Eu** não sei o que **eu** estou dizendo.’

‘**Eu** não sei o que **eu** estou atuando.’

(DONNELLAN, 2019, p. 14, aspas do autor e grifos nossos).

A aranha, esse animal muitas vezes temido pelo ser humano, é uma metáfora criada por Donnellan para representar o medo bloqueador do ator. Animais como a aranha, quando se sentem ameaçados, procuram se defender com seu veneno e se refugiam em um local seguro. O ator, de certa forma, também busca um refúgio seguro quando se sente “ameaçado” em cena: ele “vai para casa”, ou seja, não se dispõe à experiência do desconhecido e fica confortavelmente seguro com aquilo que já sabe (conferir Imagem 5, p. 161, e a analogia do “eu”, p. 163). Na alegoria de Donnellan, cada pata da aranha representa um bordão que o ator costuma dizer incessantemente a si mesmo, bordões que acabam contribuindo para o seu bloqueio. O principal motivo é que todas as oito sentenças estão centradas no sujeito ‘eu’, excluindo a relação exterior com o alvo.

O bloqueio é, na visão de Donnellan (2019), uma atitude de inatividade: ficamos paralisados. Essa paralisia não está só relacionada ao nosso corpo imóvel no espaço, mas também à nossa atitude cênica. Assim, o excesso de movimentos afobados, titubeantes e despropositados também pode se caracterizar como uma situação de bloqueio cênico. Para o diretor inglês, quando estamos bloqueados, não nos afetamos com nada ao nosso redor, porque não prestamos atenção aos alvos, àqueles que poderiam tocar nossos sentidos e nos dar energia – afinal, no universo, toda a energia de um sistema provém do exterior. Enquanto ficamos assim, bloqueados, a aranha vai “tecendo a sua teia” à nossa volta, envenenando-nos com suas interrogações bloqueadoras.

O bloqueio também pode surgir por uma ansiedade de querer se destacar em uma cena ou em um espetáculo. Mas o ator não deveria desejar se destacar, pois como o próprio termo sugere, ‘destacar-se’ implica uma desconexão, uma independência em relação aos demais elementos que integram o espetáculo. Por outro lado, é natural que o ator almeje atuar bem. Contudo, para fazer um bom trabalho, a sua meta não deveria ser ‘atuar bem’. Não é a ambição pelo seu sucesso que deveria mover o ator, mas sim o interesse pelos temas e assuntos que circundam a obra artística, a curiosidade pela relação singular que experimenta com seus companheiros de cena e com o espectador. Sobre essa questão, o diretor britânico afirma que “o Teatro nasce da confluência dos nossos sonhos; não é o resultado dos esforços de uma só pessoa” (DONNELLAN, 1999, p. 23). Em nosso entendimento, essa ‘confluência de sonhos’ tem a ver com as circunstâncias propostas, pois Stanislávski define esse conceito como uma confluência de proposições artísticas, considerando o autor do texto, mas também o diretor, o cenógrafo, o ator, o iluminador etc.

Na reflexão de Donnellan sobre o Medo e o Controle, percebemos que o ator nunca pode deixar o alvo de lado, nunca pode deixar de vê-lo; porque este é o alimento que sustentará viva a sua atuação. Uma vez que a atuação é viva, o ator está presente e, dessa forma, o Medo e o Controle não conseguem atacar; pois o primeiro somente se encontra no futuro ou no passado e o segundo não consegue conspirar sem uma ameaça em processo, como a dúvida ou a insegurança. O ator também não deve criar nem controlar os alvos. Ao contrário, ele precisa sempre procurá-los para vê-los com atenção, curiosidade e confiança. Se quiser que a sua atuação seja viva, precisará se abrir para: 1) ver os alvos; 2) receber as suas ações; e, então, 3) reagir a eles.

Segundo Donnellan (2019), nem mesmo a história trata do passado. Para ele, “a história não tem nada a ver com o passado. A história é como percebemos agora os eventos precedentes” (DONNELLAN, 2019, p. 85). Esse raciocínio é proveitoso, em sua concepção, para quando os atores fazem, por exemplo, um estudo biográfico de suas personagens. Nessa perspectiva, ao fazer esse tipo de estudo, é preciso considerar a seguinte premissa: o passado de uma personagem não é algo congelado e imutável, pois este é suscitado e transformado somente no instante presente. Podemos pensar que na vida humana ocorre o mesmo: a nossa percepção de fatos passados se transforma, constantemente, à medida que nossas experiências vão se desenrolando no presente. Nesse sentido, o autor afirma que “não há nada tão imprevisível quanto o passado” (DONNELLAN, 2019, p. 85). Essa afirmação pode soar como um oxímoro, entretanto, representa um princípio concreto que pode ajudar o ator a se livrar daquela faceta do Medo que o prende ao passado, a Culpa. É dessa imprevisibilidade apontada por Donnellan que o ator precisa se alimentar, cultivando uma atenção capaz de ver alvos aqui e agora. O argumento do autor é pertinente, considerando que só podemos atuar de fato no presente, pois não é possível retroceder no tempo – a entropia, como seta do tempo, anula essa possibilidade – nem antecipar o futuro.

Sobre não forçar a presença e não se expressar

Em função do exposto até aqui, podemos inferir que a questão da presença do ator tem a ver com o simples fato de não se prender ao passado e nem antecipar o futuro. Não se trata, portanto, de fazer força para atingir uma presença cênica, de fabricar um suposto estado poderoso de presença; em vez disso, o processo da presença deve seguir uma lógica semelhante a da via negativa de Grotowski. Trata-se de assumir uma passividade em relação ao que está por vir e ao que já se passou, para abrir espaço à atividade *dos alvos* que estão aqui e agora provocando o ator. Nas palavras do autor inglês:

Não podemos tentar nos tornar presentes, precisamente porque já estamos presentes. Então o que podemos fazer? Podemos trabalhar com a versão negativa dessa questão? Por exemplo, podemos tentar não ficarmos ausentes? A dificuldade é que qualquer ‘ato de tentar’ tende a deixar o ator concentrado, o que congela o fluxo de atenção e elimina o alvo. *‘Tornar-se presente parece muito difícil; permanecer presente parece ainda mais difícil!’* Ambas as situações são ilusões do Medo (DONNELLAN, 2019, p. 28, aspas e itálicos do autor).

Nessa perspectiva, em prol de uma atuação viva, o ator deve ver, a cada ensaio e a cada apresentação, os alvos específicos daquele instante. Esses alvos estarão sempre em transformação; então, suas ações apresentarão variações rítmicas, modificando métrica, andamento, acentuação, intensidade, dinâmica, agógica, pausa, peso, direção, entre outros. Assim, o ator não deve se forçar a reproduzir o ritmo das reações exatamente como aquele planejado nos ensaios, mas abrir caminho para a manifestação de variações rítmicas vivas que, no instante presente de cada nova apresentação, relaciona-se com as transformações do alvo – conecta-se com as ações do alvo e com o ritmo destas. Para complementar o raciocínio, citamos novamente o artista inglês:

A atuação forçada, mesmo que seja realizada com as melhores intenções, será artificial [no sentido de sintética, não orgânica] porque resulta do tedioso e antigo medo de que o mundo exterior não estará lá quando necessitarmos dele. Dessa forma, o ator declara sua independência daquilo que pode ou não ver no calor do momento e, assim, se fecha em si mesmo. Ele não quer deixar nada ao acaso; prepara tudo para que não perca o controle da situação. Ele se defenderá do imprevisível. Entretanto, sua fortaleza rapidamente se torna sua prisão (DONNELLAN, 2019, p. 101).

Outra atitude que, para Donnellan (2019), leva o ator a fechar-se em si mesmo, é o fato de querer expressar alguma coisa. A partir de suas experiências com atores de várias culturas, com suas diversas percepções do mundo social em que vivem, ele infere que o mais importante para uma atuação viva não é solicitar “expressividade” do ator, pois:

[...] ‘expressivo’ é uma palavra pesada para o ator. Não podemos ‘expressar’ ativamente nada de maneira geral. Portanto, quando vemos um ator que parece estar expressando fluidamente alguma coisa, o que realmente estamos vendo é um ator que tem virtude, ou talento, ou treinamento – para não se bloquear. Estamos vendo um ator que se move espontaneamente. Por outro lado, quando um ator tenta ativamente ter um corpo expressivo, independentemente de uma relação com o espaço, então problemas alarmantes podem acontecer. Técnicas inúteis pulverizam imposições corporais superficiais e, com isso, a verdadeira fluência do corpo fica mascarada por baixo de uma pretensa fluência (DONNELLAN, 2019, p. 101, aspas do autor).

Em nossa compreensão da obra de Donnellan, expressividade e fluência fabricadas forçadamente são resultados de um isolamento em si mesmo, um fechar-se para a exterioridade, ignorando tudo que está em volta. Equivale-se a dizer que, “ironicamente, o

ator bloqueia a sua própria motilidade inata” (DONNELLAN, 2019, p. 101). Para que haja expressividade e fluência espontâneas, estas têm que ser consequências de reações vivas aos alvos do instante presente. Na citação acima, o autor se utiliza de uma palavra talvez não muito familiar: *motility* (motilidade). Ele importa esse termo da biologia e da fisiologia, que significa a capacidade dos seres vivos de se movimentar espontaneamente. O diretor britânico introduz esse termo em suas reflexões sobre o trabalho de ator, ponderando que é “preciso um nome próprio [motilidade] para essa capacidade do corpo do ator estar aberto ao menor estímulo” (DONNELLAN, 2019, p. 94).

Quando um ator não trabalha com confiança em relação ao alvo, costumamos presenciar um corpo que começa a forjar muscularmente posturas e aparências, ou uma sonoridade vocal imitativa de algum modo de falar para expressar alguma coisa que, supostamente, esteja sendo controlada interiormente. De acordo com Donnellan (2019), essas são possíveis manifestações do chamado maneirismo, que oblitera a motilidade. Para evitar isso, além de conectar-se com os alvos e deles receber energia, é preciso também que o ator não tente obrigar o seu trabalho invisível a se manifestar no trabalho visível.

O INVISÍVEL NÃO É OBRIGADO A SE MANIFESTAR NO VISÍVEL

Para Donnellan (2018; 2019), o trabalho visível compreende as apresentações do espetáculo e, também, parte dos ensaios, quando os atores apresentam cenas para a própria equipe de criação. Quanto ao trabalho invisível, este compreende as muitas camadas que não são visíveis para o espectador, tais como os exercícios de preparação, os *études*, as experimentações, o estudo do texto e as leituras sobre assuntos correlacionados ao contexto da obra. Nesse sentido específico, a noção de invisível de Donnellan é diferente daquela de Brook, para quem o invisível é o impalpável, que está associado à dimensão sacra do teatro – e que pode se tornar visível através da presença do ator (conferir p. 141).

Donnellan (2018) diz, por exemplo, que todo o trabalho com os aspectos rítmicos da fala cênica faz parte do trabalho invisível, isto é: dos ensaios e dos exercícios. Para ele, quando o ator está em cena, no trabalho visível, ele jamais deve observar ou policiar os ritmos dos versos que fala; esses ritmos devem manifestar-se inconscientemente, isto é: **há que se deixar**

o trabalho invisível agir por conta própria; não adianta forçá-lo a se manifestar durante o trabalho visível. Por esse ângulo, a noção de Donnellan agora parece similar àquela de Brook, visto que, para este, o invisível não é obrigado a se tornar visível, e tudo que o ator pode fazer é cultivar um “estado de receptividade” (BROOK, 2016, p. 52) para a manifestação do invisível. Richards, discípulo de Grotowski, também contribui para essa ideia ao afirmar que “[...] não temos que instalar dentro de nós um observador interior quando estamos no palco. No momento do ensaio ou do espetáculo, a auto-observação é um forte adversário do ator, e bloqueia suas reações naturais” (RICHARDS, 2012, p. 119). Entendemos ser importante não deixar esse “observador interior” nos dominar porque ele é como um fiscal que fica cotejando o que estamos fazendo agora, no trabalho visível, com aquilo que preparamos no trabalho invisível.

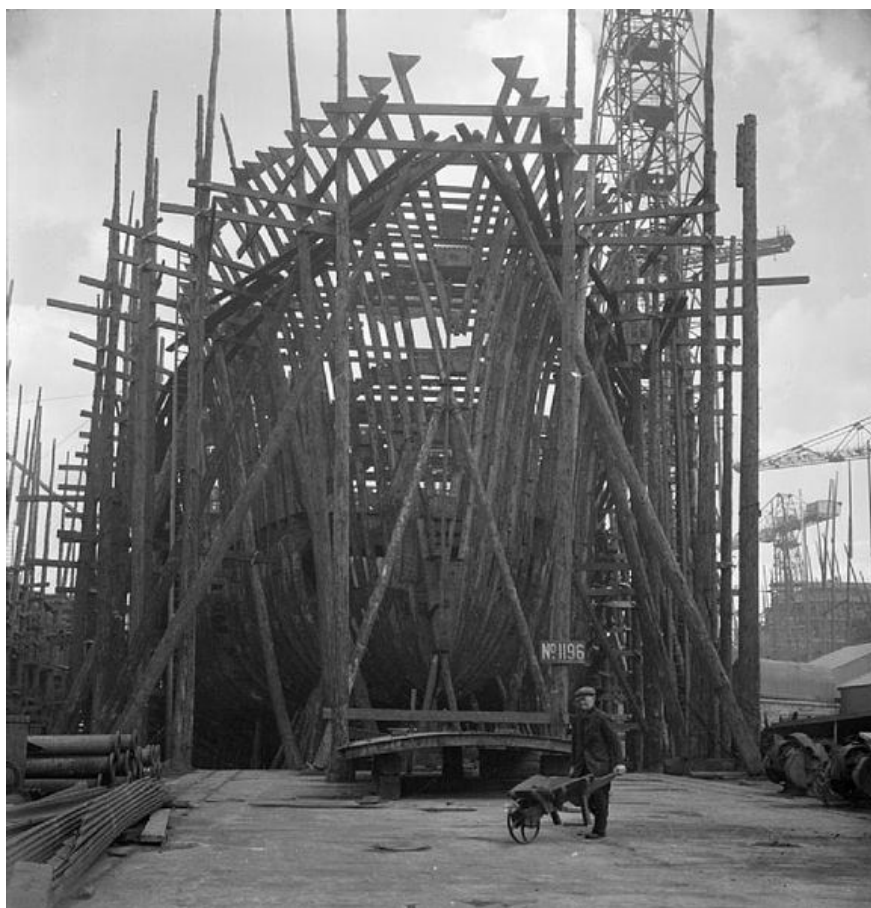
Em uma de suas digressões, Donnellan (2019) faz uma analogia dos trabalhos invisível e visível com a construção de um navio e a navegação. O seu ponto é o seguinte: a estrutura utilizada para a construção do navio não vai para a água e, comparativamente, a estrutura dos estudos e experimentações do ator, no trabalho invisível, também não deve ser levada à cena visível. No trabalho invisível do *Cheek by Jowl*, Donnellan propõe diversos exercícios de improvisação e *études* – principalmente, no início dos ensaios de um novo espetáculo –, que funcionam como estruturas que darão suporte à atuação viva de todo o elenco. Vejamos o que o artista diz sobre essa questão:

É proveitoso ver essas estruturas dos ensaios iniciais como as armações utilizadas em estaleiros. No início, há a ideia de um navio; depois, monta-se a armação, que parece ser bem maior que a ideia. Em seguida, homenzinhos com martelos trabalham dentro do imenso berço. Cavilhas e chapas são suspensas na estrutura até que encontrem suas próprias conexões. Guinchos e poleames movimentam-se pelo berço enquanto os carpinteiros sobem e descem. O casco, o painel e os cabos vão se juntando, lentamente, até que o berço fique completamente preenchido pela embarcação. Mas haverá um momento em que a estrutura da armação terá que ser abandonada para permitir que o navio adentre no mar que o espera (DONNELLAN, 2019, p. 160).

Entendemos essa analogia do berço do navio também como uma imagem do ritmo vivo. Para realizar variações rítmicas, o ator precisa de um amplo vocabulário corporal, com possibilidades de diversas qualidades de posturas, movimentos, tónus, dinâmica vocal, entonações, timbres, entre outras. A cena lhe exige precisão rítmica e, para isso, é necessário

desenvolver essas habilidades durante o trabalho invisível. No entanto, se seguirmos a alegoria de Donnellan, assim como a estrutura da construção do navio precisa ser abandonada para possibilitar a navegação, o ator, quando está em cena, diante do espectador, deve “esquecer” todo o trabalho técnico – invisível – anteriormente realizado em prol das variações e da precisão do ritmo de sua atuação. Portanto, em função dessa analogia, podemos pensar em estruturas rítmicas, elaboradas no trabalho invisível, que precisam ser deixadas para trás no trabalho visível; caso contrário, o ator não permitirá que as variações rítmicas sejam vivas, de fato, do mesmo jeito que o navio não poderia ser lançado ao mar se ficasse preso à estrutura do berço.

Fotografia 11 – Armação de um navio



Fonte: Ministry of Information Photo Division Photographer (nº no catálogo: D20822)⁸⁹

⁸⁹ Disponível em: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205200995> (último acesso em 23/07/2019).

Sobre aprender a esquecer

Os franceses Jacques Lassalle e Jean-Loup Rivière, pesquisadores da formação do ator, travam um interessante diálogo sobre essa questão de “esquecer” o trabalho técnico realizado previamente. Ao falar sobre a falta de vida no jogo do ator, Lassalle reflete sobre o “refazer” do ator, um problema semelhante à “repetição” de Brook. Para o autor francês, o refazer tende a afastar o prazer de atuar quando se prende às noções de análise e de memória; ele sugere que o refazer, para ser proveitoso, dependa de um esquecimento. Então, Rivière o questiona sobre a possibilidade de o ator aprender a esquecer. E Lassalle responde:

Aprender a esquecer é a questão das questões. E, em primeiro lugar, esquecer o texto. Por tanto tempo quanto o texto reapareça por um esforço sustentado pela memória, estar-se-á no declamado, no deglutido, no restituído, no pré-digerido, no pré-mastigado, algo assim. O ator não tem que se lembrar do texto. É o texto que deve se lembrar do ator. O texto encaminha-se na direção do ator, investe nele, apropria-se dele, atravessa-o de uma parte à outra. Peça livremente a um ator para citar-lhe um fragmento de seu texto: ele hesitará, se atrapalhará, gaguejará. Ajude-o a situar-se nas condições da representação, então o texto surgirá, ritmado, cadenciado, eruptivo ou vertido tal como foi escrito (LASSALLE e RIVIÈRE, 2010, p. 70).

Essa citação parece corroborar o que falamos, no capítulo anterior, sobre uma memória da reação, associando-a ao papel do gene na vida biológica. Não se trata de uma memória que sirva à restauração ou reprodução daquilo que fora ensaiado, mas de uma **memória da atitude de reagir**. Complementando: trata-se de uma memória da atitude de ver, receber e reagir; trata-se de subconscientemente lembrar-se de sustentar a conexão viva com as circunstâncias propostas e os alvos e, ao mesmo tempo, de se esquecer das análises realizadas e das técnicas estudadas nos ensaios. Exercícios rítmicos para enriquecer o trabalho com o texto, por exemplo, fazem parte do que Donnellan chama de trabalho invisível. Então, considerando o “esquecer o texto” proposto por Lassalle, o ator deverá se libertar da estrutura dos exercícios (o berço do navio), no momento em que está em cena, no trabalho visível, a fim de possibilitar que as variações rítmicas de sua fala sejam vivas. Nesse sentido, ele deve ficar longe das “patas da aranha” e se relacionar com os alvos; vendo e recebendo suas ações, aberto para ser provocado e energizado pelo ritmo dessas ações.

O ritmo, a respiração e a fala no trabalho invisível

Reflitamos um pouco sobre o ritmo do trabalho com a fala em versos no trabalho invisível. Para o verso ser vivo, na voz do ator, Donnellan (2006) afirma, por exemplo, que o ritmo da sua respiração tem que ser espontâneo – pensamento semelhante ao de Grotowski (1992; 2007). O diretor britânico afirma que realizar exercícios de respiração é importante para o ator ser capaz de dizer longas falas que exijam poucos momentos de tomada de fôlego. No entanto, ele também diz que o ator não deve pensar em como respirar enquanto está atuando – no trabalho visível. Se, por exemplo, a cena demandar que um longo texto seja dito em um só fôlego, o corpo do ator, desenvolvido no trabalho invisível, se ajustará organicamente para que isso seja possível, sem que seja preciso ativamente acionar a memória dos exercícios previamente realizados.

Para desenvolver a capacidade rítmica do ator, no trabalho invisível com textos de Shakespeare, Donnellan (2006) sugere estratégias como, por exemplo, a de tirar a pontuação dos versos, a fim de descobrir em que momentos a respiração é importante, e até imprescindível, delimitando mudanças, ora bruscas ora sutis, de ideias e pensamentos. Segundo esse artista, Shakespeare costuma expressar longos pensamentos, que exigem poucas pausas de respiração, justamente para não precipitar a sua conclusão. Por isso, exercícios como esse podem ser proveitosos para o ator trabalhar o ritmo. Em uma analogia com a capacidade de respiração do ator, Donnellan (2006) sugere a imagem de um carro: para viajar, confortavelmente, a 80km/h, é preciso que o carro tenha um limite maior, como de 120km/h. Se o limite for apenas de 80km/h, o esforço para sustentar essa velocidade média será árduo demais e poderá causar problemas no motor.

Ressaltamos que, para o artista britânico, os exercícios, como os de respiração, fazem parte apenas do trabalho invisível. No trabalho visível, os versos simplesmente têm que ser consequência daquilo que o ator vê exteriormente, isto é, de sua relação com os alvos. E quando Donnellan fala em ver exteriormente, ele considera até mesmo aquilo que a imaginação do ator vê (os alvos imaginários e abstratos). Em minha dissertação de mestrado (ALBRICKER, 2014, p. 66, 69 e 142), a partir de um entrelaçamento de princípios de Donnellan e Stanislávski, abordo a imaginação como um processo de **imagens-em-ação**, isto é: a imaginação, na arte da atuação, pode ser entendida como um fenômeno que se dá por

imagens projetadas exteriormente, no espaço, pela mente do ator, e que ganham vida própria, a ponto de agir sobre ele e, assim, provocá-lo a reagir; por isso são imagens-em-ação.

Diferentes perspectivas de tempo

*A expectativa é o maior impedimento
para viver: leva-nos para o amanhã e
faz com que se perca o presente.*

Sêneca

Para concluir esta seção, apresentamos o que Donnellan (2019) chama de “regra do Tempo”. O autor diz que quanto mais altas as apostas, menos tempo parece haver disponível. Apostas altas significam, para ele, o aumento de tensão, a elevação dos riscos da personagem, ou seja: quando ela tem muito a ganhar e a perder ao mesmo tempo. Assim, a sensação de passagem do tempo parece acelerar quando as apostas aumentam: o Tempo age contra a personagem. Essa regra ocorre no trabalho visível, na perspectiva da personagem. No entanto, no trabalho invisível, o Tempo, essa entidade implacável, age favoravelmente ao ator, que deve aproveitá-lo cuidadosamente. Nas palavras do artista britânico:

O ator paciente consegue aproveitar o tempo no trabalho invisível, mas as apostas desenfreadas tiram as rédeas do Tempo das mãos da personagem. A personagem está sempre tentando acompanhar a situação, mas falha constantemente. Até mesmo Winnie, que está enterrada na areia em *Dias Felizes* [de Samuel Beckett], mal consegue acompanhar os pensamentos que passam violenta e rapidamente por sua mente; seus membros estão imobilizados, mas sua imaginação corre solta. A estória que seus membros contam se apaga diante da sequência estonteante de memórias e descobertas que ela vê (DONNELLAN, 2019, p. 147).

Esse exemplo de *Dias Felizes* evidencia que “o Tempo é amigo do ator, mas um inimigo da personagem” (DONNELLAN, 2019, p. 153). Inimigo da personagem porque, nesse caso, o Tempo acelerado faz com que Winnie mal consiga acompanhar os seus pensamentos. É importante lembrar que, para Donnellan, pensamentos e imagens também são alvos e, portanto, já existem antes mesmo que o ator precise deles (3ª regra): “[os alvos] têm vida própria” (DONNELLAN, 2019, p. 150). Por outro lado, o Tempo é amigo do ator porque, no

trabalho invisível, permite que ele procure curiosa e cuidadosamente por esses alvos. Em síntese: para a personagem, o controle do tempo escapa de suas mãos; para o ator, entretanto, o Tempo é um aliado no trabalho invisível e deve, portanto, ser bem aproveitado para possibilitar, nos momentos de trabalho visível, uma atuação com apostas altas.

MARCAÇÃO X REAÇÃO NA RELAÇÃO ENTRE ATOR E DIRETOR

Ao refletirmos sobre a questão de não forçar a manifestação do trabalho invisível no momento do trabalho visível, deparamo-nos com o problema das marcações. Será que reagir é a mesma coisa que executar a marca imposta pelo diretor ou estabelecida por si mesmo? No senso comum, atribui-se às marcações um sentido de profissionalismo e precisão cênica. Mas será que elas são proveitosas para uma atuação cênica viva?

Brook diz que “o diretor que vai ao primeiro ensaio com seu texto preparado, já com as marcações e ações etc. anotadas, é um homem de teatro realmente moribundo” (BROOK, 2015, p. 169). Sobre essa questão, ele narra sua própria experiência ao dirigir a peça *Love's Labour's Lost* (*Trabalhos de Amor Perdidos*), sua primeira grande produção, ensaiada em 1945, quando tinha apenas 20 anos de idade. Essa experiência marcou sua passagem do que ele mesmo chama de teatro moribundo para o teatro imediato. Antes de iniciar os ensaios, Brook (2015) relata que anotara todas as marcações de cena, em um grande livro, a partir de um estudo de movimentação de 40 figurinhas de cartolina – que representavam os atores e atrizes do elenco – dentro de uma maquete do cenário do espetáculo. Para sua surpresa, ao iniciar os ensaios, nada saía como havia planejado, o elenco fazia tudo muito diferentemente de suas marcações previamente elaboradas. Diante dessa realidade, ele pensou, primeiramente, em como poderia conseguir fazer o elenco se conformar às suas anotações. Porém, antes mesmo de tentar isso, percebeu que a sua pré-concepção não tinha tanto potencial criativo quanto a proposta que aqueles atores e atrizes desenvolviam diante dele, uma proposta “rica em energia, [que prometia] ritmos diferentes, abrindo tantas possibilidades inesperadas” (BROOK, 2015, p. 171). A partir daí, esta foi sua decisão:

Parei [de seguir as anotações prévias] e me afastei do meu livro, indo para junto dos atores, e nunca mais olhei para um plano escrito. Reconheci de

uma vez por todas a presunção e a loucura de pensar que um modelo inanimado possa ocupar o lugar de um homem (BROOK, 2015, p. 171).

Então, nesse caso, o diretor passa a reagir aos atores em vez de ficar, *a priori*, marcando as cenas. Se surgem "ritmos diferentes" do jogo dos atores, o diretor também precisa reagir a esses ritmos. Nesse sentido, o trabalho de Brook com o ator desenvolve-se à semelhança da 'análise pela ação' de Stanislávski, pois o mestre inglês também percebeu que o trabalho de mesa, quando realizado por muito tempo antes de experimentar a peça no espaço cênico, criava um abismo entre o entendimento intelectual e a intuição criativa do ator. Ele compara esse tipo de processo a uma operação militar, "[...] pois um bom general reúne, sem dúvida, seus aliados ao redor de uma mesa antes de enviar tanques ao país inimigo, mas no teatro é diferente..." (BROOK, 2016, p. 62). Em contraponto à "operação militar", o seu processo criativo se baseia no seguinte roteiro: no mesmo dia, ele propõe exercícios preparatórios – que favoreçam uma atitude de abertura para a relação com o outro – e procura conectá-los com o "trabalho prático com a peça, sem preconceitos, mergulhando até as profundezas e experimentando [para, finalmente, realizar] uma análise racional, que pode esclarecer o que se acabou de fazer" (BROOK, 2016, p. 63).

A análise pela ação de Stanislávski, ou análise através da ação, ou análise ativa – traduções encontradas para o termo original russo *diéstvenni análiz* –, é uma metodologia de criação cênica fundamentada no sistema do mestre russo. Ele a desenvolveu ao longo de suas experiências, com maior ênfase nos seus últimos anos de vida e de pesquisa. Entendemos essa metodologia como um conjunto de procedimentos que evitam que o ator fique sobrecarregado por um acúmulo excessivo e improdutivo de informações, dando lugar de importância primeira à experiência cênica – sensorial, sensível, espacial, relacional. Logo, o ator pode desenvolver uma memória da atitude de reagir, inserido em circunstâncias propostas específicas.

A análise pela ação é composta de estratégias que servem para evitar a passividade do ator em relação ao seu próprio trabalho. Essa passividade é tratada por Stanislávski como uma inércia criativa, como uma incapacidade de reagir, consequência provável de um excessivo trabalho de mesa sobre o texto dramático. O trabalho de mesa consistia em analisar o conteúdo literário da obra por meio de leituras coletivas e extensos debates reflexivos. Nesse tipo de trabalho, não havia ainda a experimentação prática da cena, fato que impunha uma divisão

acirrada entre, primeiro, realizar um estudo detalhado da obra literária para, somente depois de muito tempo, experimentar e ensaiar as cenas do espetáculo. Knebel, refletindo sobre essa prática, diz: “[...] durante um longo período do trabalho de mesa, o papel ativo é do diretor, que explica, narra e seduz, enquanto o ator acostuma-se com que o diretor resolva por ele todas as questões ligadas à peça e a seu próprio papel” (KNEBEL, 2016, p. 20).

Para Stanislávski (2008), uma das consequências mais indesejáveis desse processo, que passa exclusivamente pela via da dissecação lógica do texto dramático, era que o ator tendia a criar uma dicotomia entre as dimensões física e psíquica da sua atuação. Para o mestre russo não deve haver essa separação, pois toda ação física é psicofísica, ou seja, a forma cênica é indissolúvelmente ligada ao conteúdo e ao contexto da obra. No trabalho de mesa, o elenco analisava o texto e procurava entender as motivações internas de seus papéis, o que não dava garantia alguma da apreensão **física** desse estudo. Em um processo tão centrado no acúmulo racional de informações, os atores não tinham a oportunidade de adentrar no espaço cênico para experimentar as ações físicas em situações cênicas concretas, compreendendo corporal e sensorialmente as circunstâncias propostas da obra.

O mestre russo, porém, não abandonou o trabalho de mesa, e passou a realizá-lo junto com a experimentação cênica, intercaladamente. Por isso o nome de análise **pela** ação. Parafraseando D’Agostini (2018), a análise ativa favorece o ator tanto na orientação do raciocínio quanto no despertar da sua intuição artística. Então, indo à cena desde o início do processo, os atores poderiam descobrir suas tarefas cênicas sem depender das marcações do diretor. No período anterior à efetiva prática da análise pela ação, o próprio Stanislávski fazia a mesma coisa que Brook veio a fazer mais tarde: pré-elaborava, minuciosamente, partituras de encenação, considerando todos os seus elementos, como as marcações de cena dos atores e até mesmo as suas pretendidas qualidades rítmicas. Como vimos anteriormente, Brook declarou ter abandonado esse tipo de atitude. Stanislávski fizera o mesmo, mudando radicalmente de postura. Segundo Vássina e Labaki (2015), o mestre russo reconheceu essa prática antiga como um erro, explicitamente, em carta escrita a um pesquisador da obra de Anton Tchekhov que, em 1925, solicitou-lhe a partitura da encenação de *A gaivota*:

Tome em consideração que as *mise-em-scènes* de *A gaivota* foram feitas segundo os velhos e agora já completamente ultrapassados procedimentos de impor ao ator meus sentimentos pessoais, e não segundo o novo método do estudo preliminar do ator, de seus dotes e do material para o papel a fim da

criação de uma *mise-em-scène* que lhe seja adequada e necessária. Em outras palavras, aquele método das *mise-em-scènes* antigas pertence ao diretor-déspota contra o qual eu estou lutando agora, e as novas *mise-em-scènes* são criadas pelo diretor que se encontra na dependência do ator. (STANISLÁVSKI citado por VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 69).

Esse “novo método do estudo preliminar do ator” era uma evolução do trabalho de Stanislávski com as ações físicas, que o levou à prática pedagógica da análise pela ação. Essa prática sustentava-se, principalmente, no desenvolvimento de *études*, que são improvisações cênicas sobre os fatos das circunstâncias propostas. Os *études* podem envolver tanto os acontecimentos explicitamente presentes no texto como aqueles neste apenas mencionados e sugeridos, ou ainda aqueles ausentes no texto, porém imagináveis. Por exemplo: em *Medeia*, de Eurípides, não há a cena da missão impossível do roubo do velo de ouro, mas esse fato é mencionado pelo texto; então, os atores podem fazer um *étude* desse acontecimento, pois pode ser proveitoso descobrir, intuitiva e sensorialmente, que Jasão jamais teria conseguido roubá-lo sem a participação de Medeia.

De acordo com D’Agostini, os *études* abrem caminho para a imaginação do ator, exigindo dele uma postura operante no processo. Para essa autora, além de potencializar a investigação da ação dramática e aprofundar a relação entre os parceiros de cena, o *étude* “[...] trabalha a imaginação do ator, familiariza-o e aproxima-o do acontecimento e do papel, o que o leva a encontrar o caminho para a lógica e a coerência de sua existência cênica” (D’AGOSTINI, 2018, p. 67).

Donnellan e Ormerod, nas encenações do *Cheek by Jowl*, também utilizam *études* em seus processos criativos. Como podemos perceber, na citação a seguir, esses artistas seguem a mesma lógica de Stanislávski no que diz respeito a esse recurso de análise ativa:

O fator preponderante dos *études* não é que sejam meios para desenvolver cenas específicas da peça, mas que são usados para criar o mundo da peça. Não precisam pertencer estritamente à história da peça, nem envolver somente as suas personagens; eles ajudam na compreensão do mundo no qual os eventos da peça acontecem e, também, de como suas personagens vivem (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 05).

Na perspectiva de Donnellan e Ormerod, esse tipo de trabalho ajuda a acender a atenção e a imaginação do ator. Afinal, como seria possível descobrir alvos sem uma atenção e uma

imaginação conectadas ao mundo exterior? A falta de atenção e a imaginação atrofiada acabam levando o ator a generalizações; ele não consegue ver as especificidades e as transformações do mundo das circunstâncias propostas da obra com que trabalha.

Em nosso entendimento, para valorizar a imaginação do ator, temos que estabelecer uma diferença entre marcação e reação. Na marcação, o ator (ou o diretor) tem o controle e toma a iniciativa; na reação, a iniciativa é do alvo, ele tem o controle. A base de tudo que se faz em cena está nas circunstâncias propostas e, se quisermos que a atuação seja viva, o ator precisará assumir a única atitude possível que os sistemas vivos têm para continuar vivos: alimentar-se daquilo que está no meio exterior. A marcação ameaça a vida cênica porque não pressupõe conexão com o exterior: mesmo quando o ator não percebe nenhuma transformação e nenhuma especificidade – que não sejam os detalhes da própria marcação –, esta pode acontecer perfeitamente. A reação, por outro lado, não pode ocorrer quando o ator se desconecta de qualquer um dos princípios da exterioridade, da transformação e da especificidade; ela os pressupõe. Por isso, quando o ator está reagindo, sua atuação e seus ritmos vivem.

É claro que, a partir de marcações, pode ser que o ator consiga ver, receber e reagir, logrando uma atuação viva. Nesse caso, ele terá transformado as marcações em reações; terá superado a marcação. No entanto, se não quisermos depender do raro talento de transformar marcações em reações, devemos optar por caminhos menos impositivos e mais provocativos, ainda que estes possam parecer mais longos – lembrando que, no trabalho invisível, o ator tem o tempo ao seu favor. Além disso, marcar é um ato violento, seja este praticado pelo diretor ou pelo próprio ator. Em nossa concepção, ‘marcar’ é fixar algo. E ‘fixar’ é como atingir o estado de máxima entropia; é o equilíbrio da morte, a ausência de troca com o meio. Para fixar algo, o diretor diz ao ator coisas como “faça isto”, “vá até lá”, “faça assim”, “fale mais rápido”. O ator também se diz as mesmas coisas e acaba se bloqueando com pensamentos como “errei a marca”, “esqueci a minha marca”, “odeio essa marca”, “adoro essa marca” etc. Queremos eliminar esse tipo de violência do processo criativo, pois falas e pensamentos como esses mutilam a relação do ator com o alvo.

Para concluir esse raciocínio sobre a diferenciação entre marcação e reação, optamos por repetir uma citação dos criadores do *Cheek by Jowl* que já utilizamos no capítulo anterior, pois a metáfora nos alerta sobre a importância da ausência de violência na relação entre

diretor e ator: “[dirigir uma cena] é como regar o solo. Algo nasce a partir de então. Fazer isso é muito diferente de simplesmente dizer para alguém ‘isto é uma planta’, ou, para um ator, ‘faça deste jeito’” (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 08, aspas dos autores).

Por uma atmosfera de intimidade

Aproveitando o gancho da eliminação de violência do processo criativo, precisamos falar brevemente sobre a intimidade. Donnellan e Brook seguem a mesma linha no que diz respeito a esse assunto: ambos raramente permitem que pessoas de fora do processo assistam aos ensaios, pois prezam para que estes transcorram em um ambiente privado, onde “não deve haver preocupação de não ser idiota ou de cometer erros” (BROOK, 2015, p. 200). De nossa parte, podemos almejar processos criativos com uma atmosfera de intimidade, mesmo com a presença de observadores – assim como o diretor o é –, porém, nesse caso, os observadores não poderiam ser estranhos ao processo; eles teriam que participar de todo o processo. Essa seria uma ideia viável, mas não é a isso que se referem Donnellan e Brook: eles evitam a presença de estranhos ao processo nos ensaios.

Sempre alternadamente dirigindo atores britânicos, franceses e russos, Donnellan (2017a) revela que as questões centrais do trabalho do ator são as mesmas em todos os lugares, mas há sempre algumas diferenças, relativas à diversidade cultural, como, por exemplo, maior facilidade ou não em trabalhar em grupo. Por isso, um de seus princípios mais importantes, na busca por uma atuação cênica viva, é a intimidade. Donnellan reconhece a dificuldade de estabelecer intimidade entre atores, pois cada um costuma ficar muito preocupado com o seu próprio trabalho. Segundo ele, leva tempo, porém, com persistência e cuidado, é possível chegar a um nível desejável de intimidade. Donnellan não autoriza pessoas de fora nos ensaios, justamente para não quebrar a intimidade. De maneira semelhante, Brook concluiu que, mesmo que o observador fique quietinho em algum canto, os atores acabam ficando inconscientemente perturbados por essa presença precoce e ficam com medo de experimentar coisas ridículas. Mas errar e experimentar o ridículo são extremamente importantes na criação artística.

Criar conexões de intimidade com o outro não pressupõe ter “relações íntimas”, como se diz no senso comum. Trata-se de algo mais sutil: não tem a ver com a intimidade de namorados

ou de amigos, mas com formar parcerias confiáveis, entendendo que a liberdade na criação artística não dispensa a relação com o outro. Olhar nos olhos de alguém por muito tempo, por exemplo, exige intimidade; uma intimidade sensorial, estética, artística. Donnellan (2017a) considera bizarro que as pessoas paguem para ver um espetáculo encenado por atores que nem sequer deram “boa noite” uns para os outros antes de entrar em cena. A rotina de intimidade tem que ser cultivada, negando os automatismos cotidianos, lembrando sempre que o espetáculo só pode ser vivo se o encontro com o espectador for vivo. E dificilmente esse encontro será vivo se a relação entre os atores não for realmente viva.

Acreditamos que a intimidade seja importante para que os atores possam ver uns aos outros, sem pré-concepções. Ver o outro e se deixar afetar pelas ações que dele recebe é uma atitude de sutil intimidade. Precisamos ficar íntimos das ações do outro e das variações rítmicas de suas ações. Uma relação íntima, sem violência, é fundamental para captar as variações rítmicas vivas do outro, em toda sua singularidade, com toda a sua poderosa e proveitosa energia artística. A intimidade está conectada também com a empatia: “trata-se de entender as diferenças entre as pessoas, não de se identificar com elas” (DONNELLAN, 2017a, *online*). Como mostramos no Capítulo 2, a empatia está associada ao ritmo, esse elemento diverso e mutável por natureza.

Inspirados por Donnellan e Brook, afirmamos que a intimidade é não ter medo de ser idiota na frente do outro, não repreender seus erros; ao contrário, deve-se deliciar-se com os erros, tanto com os meus quanto com os dos outros, pois o erro tem o extraordinário dom de nos fazer olhar para fora, com a leveza e a perspicácia de quem sabe rir da vida. Temos que celebrar o erro, comemorá-lo, pois o erro é inerente à experiência viva. Quando está em uma atmosfera de intimidade, o ator consegue desarmar-se para ver de fato o outro e, também, deixar o outro vê-lo no ato da experiência. O trabalho invisível, para ser bem aproveitado, requer atores disponíveis para explorar curiosamente os alvos e para arriscar as suas reações e seus ritmos sem julgamentos.

O ESPAÇO COMO ALVO

Vimos que a segunda regra do alvo estabelece que este sempre existe exteriormente ao ator e a uma distância precisa dele, mensurável, possível de ser dimensionada. O que então possibilita a relação do ator com o alvo? O espaço. E, para Donnellan (2006), o espaço também é um alvo, que impõe restrições à personagem. Essas restrições, quando percebidas pelo ator, o ajudam a atuar com vida. Representam, portanto, obstáculos para a personagem, mas liberdade para o ator. Entendemos que esse artista considera o espaço como um grande alvo onde habitam diversos alvos provocadores. Ao falar do espaço como alvo de Julieta, Donnellan sugere o exemplo de que o balcão, a noite e a imagem de um Montéquio são alvos que “restringem, reduzem, moldam, limitam e impedem tudo que Julieta quer fazer por um simples querer” (DONNELLAN, 2019, p. 87). Isto é: Julieta pode até querer muito estar corpo a corpo com Romeu, mas o espaço a impede com seus obstáculos. Esse conflito entre personagem e espaço, para Donnellan (2019), energiza o ator em direção a uma atuação desbloqueada e viva.

Consideramos proveitosa para o ator essa ideia de espaço, que impõe restrições à personagem, pois o instiga a olhar para fora para ver o mundo exterior, com suas transformações e especificidades. Parafraseando Donnellan (2019), o ator deve renunciar à sua suposta independência do espaço para ser verdadeiramente livre. Nesse sentido, sua atuação ganhará vida na medida em que for capaz de ver o espaço através dos olhos da personagem, observando atentamente as restrições que este lhe impõe. A fim de sedimentar essa questão, transcrevemos abaixo uma citação do diretor britânico sobre as relações de Julieta e de Irina, a atriz que a interpreta, com o espaço:

O espaço através do qual nos movimentamos sempre nos oferece resistência, até mesmo o ar está em conflito com nosso corpo. Essas resistências criam atrito e o atrito produz calor, fogo e até luz. Para Irina, é importante experimentar essas resistências, tantas quanto possíveis. Porém, quanto mais nos concentramos, mais nos perdemos interiormente e mais nos tornamos insensíveis às resistências sutis [do espaço]. Julieta é moldada pelo espaço dela assim como a costa litorânea é esculpida pelo vento e pelo mar. A costa litorânea não decide suas formas por si mesma. Sabemos que Irina não pode fabricar uma mudança de estado interior que a transforme em Julieta. Por outro lado, Irina pode ver os elementos, os espaços e as resistências que dão

forma a Julieta; tudo aquilo que a alimenta, que a deforma e também que regula como ela [Julieta] se movimenta. Para o ator, o espaço nunca é sem sentido; está sempre carregado de significados. [...] se Irina tomar decisões criativas sobre como Julieta deve se comportar sem levar em consideração o espaço, então, ela se bloqueará. (DONNELLAN, 2019, p. 90).

Se o espaço é um alvo e o ritmo depende do alvo, então o espaço também pode ser o maestro do ator, o regente de suas variações rítmicas. Quando lemos essa metáfora do espaço que molda uma pessoa tal como o vento e o mar esculpem a costa litorânea, lembramos novamente da analogia de Piana (2001), que associa o ritmo às barragens de um rio. Para nós, é o ritmo que esculpe a forma da costa litorânea, e esse ritmo tem origem no espaço. Nessa perspectiva, o espaço, com suas barragens, obstaculiza o fluir contínuo da água e, assim, possibilita o ritmo. Além disso, os ventos e as ondas do mar também são obstaculizados pela costa terrestre, o que dá origem a ritmos capazes de esculpir a própria costa. Então, o ritmo depende de uma fricção de espaços: entre o espaço da água fluida e o espaço das barragens; entre o espaço da costa terrestre, o espaço do mar e o espaço do vento. Do ponto de vista do vento, por exemplo, o espaço é composto pelo mar e pela costa terrestre; e o vento reagirá às restrições impostas por esses obstáculos espaciais – obstáculos que possibilitam ritmos. Na perspectiva do ator, o ritmo vivo só poderá nascer quando ele estabelecer uma relação viva com o espaço exterior.

Ainda sobre a extensa citação acima, Donnellan enfatiza que o espetáculo é carregado de significados, o que nos remete diretamente ao conceito de circunstâncias propostas. Para nós, **o espaço é o corpo vivo das circunstâncias propostas**. Os fatos podem ser vistos em uma sequência temporal, mas como conceber tais fatos sem implicações espaciais específicas? Na referida citação, o artista britânico parece sugerir que a concentração costuma levar o ator para um espaço interior, que prende os seus sentidos, prejudicando sua sensibilidade em relação ao espaço exterior. Até mesmo a personagem, para esse autor, é um espaço exterior, como uma máscara que o ator veste – por isso ele recorrentemente utiliza a expressão “ver através dos olhos da personagem”. Nesse sentido, ele diz: “imaginar que a personagem é exterior, como a concha que protege um crustáceo, diferentemente do esqueleto interior de um ser vertebrado, pode ajudar Irina” (DONNELLAN, 2019, p. 88).

Entendemos o espaço interior não como algo menos importante, mas como uma dimensão muito difícil de ser penetrada direta e conscientemente pelo ator; podemos penetrar no espaço

à nossa volta e, se fizermos isso quando verdadeiramente curiosos e atentos, possibilitaremos que o nosso espaço interior se alimente de energia criativa. Assim, o ator não precisa se sobrecarregar com a preocupação de ser criativo, ou de fabricar energia criativa, pois ele pode buscar toda essa energia no espaço exterior e específico. E, ainda: o espaço, como todo alvo, estará sempre em transformação, provocando variações rítmicas vivas nas reações do ator.

O exercício de ver, receber e reagir na chuva imaginária

Considerando os aspectos sobre o espaço como alvo apresentados acima, sugerimos o exemplo de um exercício bastante pertinente: o exercício de ver, receber e reagir na chuva imaginária.⁹⁰ Nesse exercício, a primeira instrução serve para propor sinteticamente as circunstâncias básicas que deverão estimular a imaginação do ator. O professor pode dizer algo como:

Veja este espaço. Imagine que não se trata mais da sala de aula, mas das ruas da cidade do Rio de Janeiro. Está chovendo muito e você está bem arrumado para uma importante entrevista de emprego, levando um guarda-chuva. Está atrasado.

Então, o ator começa a improvisar a partir dessas circunstâncias. Quase sempre, podemos observar duas características muito marcantes:

1. O deslocamento é continuamente frenético, constantemente rápido, muito regular. Também não apresenta direções bem definidas, sendo difícil identificar que ele está caminhando por ruas de uma cidade específica, e não por uma sala vazia; e
2. A respiração é forçadamente ofegante e o olhar fica arregalado, mirando sempre o horizonte, como se quisesse mostrar que está muito aflito, talvez tentando expressar sua agonia de estar prestes a perder a entrevista de emprego.

⁹⁰ Concebi esse exercício em 2018 e o experimentei em duas turmas (2018/2 e 2019/1) da disciplina *Atuação Cênica III*, que leciono no Curso de Bacharelado em Atuação Cênica da Escola de Teatro da UNIRIO.

No nosso entendimento, nenhum desses aspectos contribui para que a atuação seja viva nesse exercício, justamente porque o ator está tentando penetrar em seu espaço interior, tentando fabricar estados psíquicos e emocionais para expressá-los diante do professor e dos colegas de turma. Essas são características de um ator bloqueado, pois ele quer controlar tudo e acaba não vendo nada que pode verdadeiramente energizá-lo. Relembrando a escolha incômoda de Donnellan entre excitação e vida, o ator está optando pela excitação e, portanto, anulando a possibilidade da manifestação verdadeira da vida em cena. Mas e se, em vez disso, ele se conectasse ao espaço exterior? Será que a vida poderia surgir? Para experimentar isso, o professor pode lançar algumas questões para provocá-lo a ter mais atenção e menos concentração. Por exemplo:

Você só olha para frente, horizontalmente, mas será que não há nada para ver ao nível do chão?

E, então, o ator começa a ver poças d'água, de diversos tamanhos, que a chuva forma nos vários buracos e desníveis da calçada imaginária em que caminha. Ele se surpreende com essas poças, pois as havia ignorado antes. A falta de atenção às circunstâncias propostas o levava a caminhar como se estivesse em calçadas muito bem niveladas, que são raríssimas no Rio de Janeiro. Agora, com esses novos obstáculos, o ritmo da caminhada do ator começa a se tornar mais irregular, alternando entre a pressa e a cautela, afinal não é nada prudente que ele chegue à entrevista de emprego, além de atrasado, com os sapatos encharcados e a barra da calça toda molhada e fedida – talvez seja necessário lembrar que, quando chove nessa cidade, não é raro que os bueiros vazem muito e o esgoto tome conta das ruas.

A atenção ao espaço exterior pode ser ainda mais enriquecida com provocações como: *E será que não há nada para olhar à sua direita e à sua esquerda? E em cima de você, será que não há nada além do céu e da água caindo?* Então, o ator começa a ver os outros pedestres, imaginários, também desviando de e pisando em poças, esbarrando nele e atravancando seu caminho; começa a ver veículos que passam acelerando em cima de regiões inundadas do asfalto, fazendo voar água para cima dele, que tenta se desviar; começa a ver as marquises dos prédios, com suas cascatas de água suja acumulada, que ele também precisa evitar.

O interessante desse exercício é perceber que o fato de começar a efetivamente ver o espaço exterior, prestando atenção às suas especificidades, acende a imaginação do ator e provoca uma transformação muito significativa na qualidade da sua atuação. Antes, praticamente não havia variações rítmicas, apenas uma caminhada continuamente rápida e sem direção. Os olhos tentavam exprimir algum estado interior e só miravam o horizonte. Mas após ver o espaço, em sua especificidade, adentrando de fato nas circunstâncias propostas, o ator passa a receber suas imposições e reagir a estas com complexas variações rítmicas vivas em seu deslocamento: agora, ele percebe que precisa atravessar um espaço cheio de obstáculos que farão de tudo para que ele chegue à entrevista de emprego muito mal apresentável. Para isso, ele precisa reagir corporalmente ao espaço, executando tarefas como: saltar e desviar de poças, afastar-se dos veículos, evitar os esbarrões, esquivar-se das cascatas das marquises, fugir do esgoto que está vazando, proteger-se das rajadas de vento, entre outras. O ritmo de todas essas reações é regido pelo espaço.

Nesse exercício, quando bem realizado, o ritmo do ator costuma se apresentar bastante complexo e irregular, com muitas paradas súbitas, acelerações inconstantes e desvios imprevisíveis de direção. Essas são características condizentes com as circunstâncias propostas, já que, apesar de a pessoa estar atrasada, ela não pode simplesmente sair andando “aflita” e “apressada”, sem perceber as muitas barreiras que o espaço impõe sobre ela. Em suma, nesse exercício, as poças de água são para o ritmo do deslocamento do ator o que as barragens do rio são para o ritmo do curso de suas águas. Por isso, o espaço também é um alvo que dita o ritmo do ator.

Agora, falemos um pouco sobre a relação com o espaço na comunicação vocal...

O espaço relacional e a comunicação vocal

*Cantar é ter um Sol dentro da voz
E repartir o Sol por todos nós
Cantar é não estarmos sós*
Ary dos Santos

O espaço também liberta o ritmo da voz. Para falarmos sobre isso, precisamos apresentar alguns pressupostos de Francesca Della Monica, artista italiana que já citamos em algumas passagens dos capítulos anteriores.

Assim como Donnellan e Grotowski, Della Monica também se dedica a propor estratégias para desbloquear o ator. Mais especificamente, ela procura libertar a voz dos bloqueios históricos, isto é: sua missão é possibilitar que ele descubra seus potenciais discursivos, não somente em relação ao som vocal, mas também em conexão com uma dimensão mais ampla da voz, que jamais exclui o corpo, o movimento, o pensamento e a imaginação do processo comunicativo. Para isso, um de seus princípios mais fundamentais é que a voz deve ser uma reação ao espaço.

Della Monica trabalha para eliminar o que chama de “cantilenas”, que são cadências e entonações cantaroladas da fala, que obedecem a métricas automáticas, desconectadas do sentido das palavras do texto. Para essa artista, as cantilenas revelam que o ator não compreende nem o que diz nem para quem direciona o que diz. As cantilenas representam, portanto, um sintoma da falta de relação com o interlocutor e com o espaço, criando uma incongruência fatal entre o movimento sonoro da voz e a função da palavra.

Della Monica considera o espaço como fundador do gesto vocal, ideia que encontra eco no pensamento poético do artista francês Novarina, para quem “as palavras emitem o espaço” (NOVARINA, 2009, p. 17). A artista italiana estabelece dois tipos de espaço através dos quais a dramaturgia vocal se desenvolve: os concretos e os não concretos. Para cada tipo, há dois subgrupos: o espaço visível e o físico possível (concretos); e o espaço relacional e o lógico-projetivo (não concretos). Há ainda a paisagem vocal – termo inspirado no conceito de paisagem sonora, de Schafer (1991) –, que representa a articulação polifônica de todos os

espaços da voz, formando uma identidade vocal. As particularidades de cada um desses espaços da ação vocal são detalhadamente abordadas nas publicações de Maletta (2014a; 2011), no artigo de Della Monica e Maletta (2015), e na dissertação de Hadad (2012). Neste trabalho, focalizaremos o espaço não concreto relacional, pois suas características se conectam com a nossa afirmação de que “sem relação, não há reação”.

De acordo com Maletta (2014a), o espaço relacional proposto por Della Monica possui quatro dimensões, a saber: a íntima, a privada, a pública e a mítica. O autor diz que a dimensão íntima é aquela na qual a comunicação ocorre em um espaço restrito, com muita proximidade entre emissor e interlocutor; a privada envolve um espaço de comunicação mais ampliado, com mais interlocutores, como em reuniões familiares ou profissionais; a pública é caracterizada por um espaço ainda mais ampliado, envolvendo muitos interlocutores, como em auditórios, assembleias e plateias teatrais; a mítica ultrapassa as convenções históricas, transcendendo a voz socialmente regrada e adestrada. A voz mítica pode ser percebida, por exemplo, na mulher parindo e na torcida de futebol.⁹¹ Trata-se de uma dimensão espacial que vai muito além do recinto em que está o emissor, pois seus interlocutores são imagens embebidas na embriaguez dionisíaca. Enquanto no espaço lógico-projetivo “**o que se diz**” é o mais importante, no espaço relacional mítico é o “**como se diz**” que impera. Nesse sentido, os contrastes rítmicos são ampliados no espaço mítico.

As extensões e intensidades vocais aumentam proporcionalmente à amplitude da dimensão do espaço relacional, sendo as mais estreitas na dimensão íntima e as mais amplas na dimensão mítica. No trabalho de Della Monica, a questão não está em forçar um aumento de intensidade vocal para atingir um interlocutor que está distante, por exemplo, em um espaço público; na verdade, para ela, as extensões e intensidades vocais se ampliam na medida em que o ator assimila sensorialmente a amplitude do espaço em que se encontra, percebendo seus interlocutores ao seu redor, em 360°. O reconhecimento sensível dessa dimensão espacial possibilita que o ator reaja ao espaço, espacializando sua voz em vez de projetá-la. A artista italiana chama a atenção para o fato de a expressão “projetar a voz” sugerir uma direção em linha reta frontal, que geralmente se direciona apenas a um interlocutor direto; por isso, ela prefere dizer “espacializar a voz”, ou “ampliar o espaço da voz”, que implica uma emissão

⁹¹ Esses exemplos de vozes míticas foram dados pela própria Francesca Della Monica, em palestra a que tive a oportunidade de assistir, na UNICAMP, em Campinas-SP, no Simpósio LUME, em 2017.

com mais interlocutores incluídos no processo comunicativo, ampliando o espaço externo e interno de ressonância do emissor.

Essa ideia nos remete às variações rítmicas vivas, no seguinte sentido: quanto mais amplo o espaço relacional for, mais contrastes rítmicos as reações vocais do ator poderá ganhar. Assim, sua voz poderá desenvolver amplas qualidades, passeando por nuances de métrica, timbre, entonação, dinâmica e agógica. Além de variações sonoras, o ritmo também apresentará nuances corporais – afinal, voz não se resume ao som –, envolvendo principalmente as posturas e as distâncias espaciais entre emissor e interlocutor. Inclusive, para Della Monica, o movimento corporal, ainda que mínimo, sempre antecede o som vocal e tem a capacidade, também, de prolongar a voz para além do decaimento sonoro. Nas palavras da autora:

A reação corpórea e mental ao espaço de relação, assim como aos outros tipos de espaço, deveria antecipar a emissão/gesto vocal e permanecer para além da duração do som que foi ouvido, incluindo os silêncios e dando significado a eles. Tudo isso é evidente em um diálogo, no qual o espaço que liga os interlocutores existe por meio do alternar-se do dizer e do escutar (DELLA MONICA citada por MALETTA, 2011, p. 28).

Trabalhando com esse princípio de Della Monica, podemos favorecer o acontecimento daquilo que Stanislávski chamava de recepção e emissão de raios – ou irradiação –, que conectamos com as atitudes de ver, receber e reagir, apresentadas no Capítulo 2. Nos exercícios vocais conduzidos por Della Monica, ela frequentemente solicita que o ator assuma uma postura de abertura para a comunicação, antes que o som seja emitido, seja pela fala ou pelo canto. Nessa postura, o plexo solar deve estar sempre desobstruído, com o queixo em 90° em relação a este, e os braços devem se abrir, em um gesto de oferecer a voz ao interlocutor. É como se esse prévio gesto de abertura acionasse o som vocal e, depois, prolongasse-o imaginariamente, por meio de movimentos expansivos, sinuosos e contínuos. Segundo Della Monica e Maletta (2015), esse engajamento de abertura corporal também provoca uma reação do espaço interno e fisiológico do sujeito, isto é: ocorre um abaixamento da laringe, que amplia as suas potencialidades vocais.

O que nos chama mais a atenção no trabalho dessa artista e pedagoga é a atenção cuidadosa que ela dedica à conexão do ator com a **exterioridade**, que consideramos um dos três princípios fundamentais da atuação cênica viva. As dimensões do espaço relacional propostas

por Della Monica implicam na relação do ator com o interlocutor. Nesse sentido, ela muitas vezes instiga os atores com estas palavras: “não me deixe fora do espaço. Me inclua no espaço. Não cante no espaço onde esteja apenas você. Mantenha a relação com as outras pessoas que estão no ambiente” (DELLA MONICA citada por MALETTA, 2011, p. 36). Com esse raciocínio, podemos perceber que Della Monica procura conscientizar o ator de um dos princípios mais básicos da vida (e que deve valer também para o palco): a adaptação ao meio.

Sobre essa questão de ‘manter relação com outras pessoas no espaço’, percebemos semelhanças entre o que Della Monica fala sobre interlocutor e aquilo que Donnellan considera como alvo. O espaço e os alvos, assim como o espaço e os interlocutores, servem para libertar a reação do ator, para suprir-lhe a energia necessária para a comunicação teatral. E as semelhanças de pensamento também são nítidas quando a artista italiana fala sobre o medo do ator em reagir a espaços míticos, dizendo que “sair do seu recinto pode ser tão assustador que você prefere se espremer, se apertar” (DELLA MONICA citada por MALETTA, 2011, p. 34). Essas palavras encontram eco no pensamento de Donnellan de que o ator não deve “voltar para casa”, ideia fundamentada em suas escolhas incômodas, como certeza ou confiança, e independência ou liberdade (conferir *As escolhas incômodas*, p. 160). Então, segundo a lógica de Della Monica e Maletta, em vez de “se apertar”, o ator precisa “aportar” no outro. Nas palavras dos autores:

Em um espaço físico há também um espaço relacional, no qual podem agir, simultaneamente, dinâmicas comunicativas diferentes. O espaço físico, então, torna-se repleto de pessoas presentes **em estado de escuta**; a palavra, o som e o gesto começam a sair de um recinto solipsístico para alcançar uma **dimensão de compartilhamento**. A voz, como gesto de relação, deverá distanciar-se da própria margem de autorreferência, na qual cada um se refere e fala consigo mesmo, e com um movimento “fluvial” aportar na outra margem, aquela da comunicação com os outros (DELLA MONICA e MALETTA, 2015, p. 13, grifos dos autores).

Na comunicação, o espaço relacional é determinante e, por isso, é preciso vê-lo, escutá-lo – nas palavras de Della Monica, senti-lo. Comunicar-se vocalmente é um ato que implica, antes de tudo, a escuta do espaço e dos interlocutores neste inserido. A questão da escuta é fundamental também no trabalho do professor Eugênio Tadeu Pereira, para quem a ação vocal resulta da interação entre os sujeitos e é provocada e alimentada pela escuta. De acordo com Pereira (2015), escutar é uma atitude corporal de recepção ativa, para a qual toda a estrutura

psicofísica é mobilizada pelo ator. Para ele, não há jogo sem escuta. Essa ideia é compartilhada não somente por Della Monica, mas também por grandes mestres do teatro que citamos no Capítulo 2, tais como Stanislávski, Grotowski, Brook e Donnellan.

Retomando a citação anterior, de Della Monica e Maletta, deparamo-nos com a imagem de que o gesto vocal deve seguir um movimento fluvial, aportando na outra margem. A artista italiana cria uma metáfora imagética – inspirada no conto *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa – para instigar o ator a reagir ao espaço. Ele deve imaginar que está na margem de um rio e que seu interlocutor está na outra. O seu corpo permanece fisicamente na mesma margem, mas desloca-se imaginariamente para a segunda margem, aquela do interlocutor. Esse primeiro movimento implica ver e assimilar a presença do outro. Portanto, a voz começa a partir da segunda margem, com um percurso em direção a uma terceira margem.

Novamente, estamos diante de uma analogia com o rio e, por isso, não podemos deixar de resgatar de novo Piana (2001), para quem o ritmo se associa à resistência das margens à fluidez das águas de um rio. Em relação à imagem proposta por Della Monica, podemos pensar que o ritmo surge da comunicação, entendendo a terceira margem como o ritmo vivo da comunicação. Esse é o ritmo que surge da relação entre diversas vozes – discursos cênicos –, articulando polirritmias, da voz do ator com a voz do interlocutor – ou do alvo –, seja este o parceiro de cena, a sombra, a luz, o objeto, o som, a imagem, o pensamento ou até a lembrança. Se, ao estudarmos Donnellan, compreendemos que o ritmo emana do alvo, ao lermos as ideias de Della Monica, entendemos que o ritmo emana também da outra margem do rio. Mais especificamente, o ritmo vocal depende da percepção do espaço pelo ator e de sua reação a este, em um percurso que o conduz a uma terceira margem, que é a instância da comunicação verdadeiramente viva e artística.

PREPARANDO O SOLO

Ao longo deste capítulo, apresentamos diversas ideias e práticas pedagógicas, estratégias e provocações metodológicas sobre o trabalho do ator, discutindo-as e entrelaçando-as, no intuito de colaborar com a formação do artista cênico no que diz respeito à atuação e ao ritmo.

Nos capítulos 1 e 2, além de ampliarmos o conceito de ritmo no teatro, traçamos um percurso teórico que nos levou a identificar os três princípios fundamentais da atuação cênica viva: exterioridade, especificidade e transformação. Dissemos também que, a fim de lograr esse tipo de atuação, o ator deve cultivar as atitudes de ver, receber e reagir. Após essa jornada, escrevemos mais este capítulo, para pensar em **como cultivar essas atitudes**.

Cultivar é uma palavra que implica empenho, cuidado e dedicação. Na agricultura, o cultivo pressupõe o preparo do solo. E esse preparo envolve procedimentos específicos, que variam conforme o tipo de semente que se pretende plantar. Neste trabalho, vislumbramos aquele ator-planta, imagem que construímos na nossa visita à ciência (conferir p. 216-217). Para cultivar essa espécie de ator, sempre integrado ao espetáculo-ecossistema, pensamos ser indispensável preparar o solo propício para sua germinação. O que nos faz dizer que o ritmo vivo emana do alvo, no presente capítulo, é que esse conceito de Donnellan se apresenta como uma ferramenta potencialmente poderosa para o tipo de cultivo a que nos referimos.

Se entendermos que toda energia vem do exterior, o alvo nos ajuda muito a fazer “brotar” a atuação viva, pois este é a fonte da energia do ator, é o seu maestro. Mostramos que o artista inglês vislumbra um ator capaz de escapar da lógica controladora e ensimesmada que isola sua atenção do mundo ao redor, levando-o a tentar fabricar energia interiormente – indo para casa (conferir p. 161). Vimos que, para que o alvo possa acender a “lâmpada” da atuação viva, não se deve tentar expressar estados interiores, mas permitir que os estados, sentimentos e emoções surjam espontaneamente, a partir do jogo de ver (alvos), receber (as ações dos alvos) e reagir (aos alvos). Então, os sentidos do ator devem estar preparados para ver os alvos e receber suas ações, permitindo-se também ser provocado pelo ritmo de suas ações e pelas transformações que estas causam nas circunstâncias propostas.

Conectando as regras do alvo com as ideias de Boleslávski, sobre o verbo, e de Stanislávski, sobre a tarefa, podemos começar a desenvolver traços de uma metodologia singular. Nesse sentido, consideramos que os verbos sejam, analogamente, as notas musicais do ator e, a partir dessa ideia, propomos uma convenção estratégica cujas três principais características são: 1) o ator trabalha com verbos com complemento, o que exclui os intransitivos; 2) “eu” nunca posso ser o alvo que me provoca, mas o “mim mesmo” sim – pois, dessa forma, cabe o jogo de ver, receber e reagir com verbos pronominais de conjugação reflexiva; 3) os verbos mudam conforme as transformações dos alvos e das circunstâncias propostas, o que nos

remete diretamente ao princípio da transformação. Vimos que Stanislávski falava da tarefa – que é sempre representada por um verbo – como um recurso para o ator sair da inércia, sem forçar emoções, mas liberando espaço para que possam se manifestar.

Quando estudamos a análise pela ação, de Stanislávski, deparamo-nos com a interessante possibilidade de trabalhar com *études*, a fim de acender a atenção e a imaginação do ator. Vimos que o mestre russo condenava generalizações na atuação, decorrentes da falta de atenção e de imaginação do ator em relação às circunstâncias propostas – ideia que conectamos estreitamente ao princípio da especificidade. Relacionando as práticas do mestre russo com as de Grotowski, Brook e Donnellan, afirmamos que, em cena, é preciso experimentar as circunstâncias propostas, os alvos e os ritmos. Discorremos sobre o ato de **experimentar a experiência**, que pressupõe do ator abertura e disponibilidade para a receptividade – também com um pouco de passividade, no sentido de não se forçar a criar como uma imposição autocentrada, como se a vida cênica dependesse de algum tipo de excitação.

Pensando em como cultivar as atitudes de ver, receber e reagir, trouxemos também outras questões que consideramos importantes nessa perspectiva de que o ritmo emana do alvo. A questão do espaço, por exemplo, que precisa ser visto como alvo, ou como grande ecossistema de alvos que se relacionam com o ator-planta. O espaço também emana variações rítmicas para o ator. E quando estudamos as ideias de Della Monica, inferimos que quanto mais amplo for o espaço relacional, mais contrastes rítmicos ganharão as reações vocais do ator. Por isso, é preciso desenvolver a sensibilidade para reagir ao espaço. Como ensina a artista italiana, para favorecer a comunicação, não devemos projetar a voz, mas espacializá-la. Há ritmos vivos na comunicação, que são despertados somente quando o ator consegue atingir a “outra margem”, conectando-se de fato com seus interlocutores e com o espaço.

Além de todas essas práticas e ideias pedagógicas e artísticas, abordamos outros tópicos importantes, como a questão do aprender a esquecer, compreendendo as diferenças entre trabalho visível e invisível. Nesse sentido, desenvolvemos a ideia de que é preciso cultivar uma **memória da atitude de reagir**, não a memória de cada reação e de cada ritmo. Nessa perspectiva, falamos também sobre como pode ser proveitoso diferenciar as marcações cênicas das verdadeiras reações. E defendemos a eliminação da violência no processo

criativo, levantando a necessidade de cultivar um tipo especial de intimidade, pois a liberdade para errar e experimentar o ridículo é extremamente importante na criação artística.

A partir das ideias e princípios pedagógicos aqui discutidos, exercícios específicos podem ser elaborados para levar o ator a compreender as atitudes indispensáveis da atuação cênica viva. Metodologias singulares poderão ser desenvolvidas com base no arcabouço conceitual escolhido, nos princípios teóricos discutidos e nas formulações práticas apresentadas neste trabalho. Em minha trajetória profissional, já elaborei e experimentei diversos exercícios – por exemplo, aquele de reagir à chuva imaginária (conferir p. 292) –, porém ainda não os sistematizei em uma metodologia própria, o que poderá constituir, daqui para frente, os próximos passos da pesquisa. Este capítulo, portanto, deve ser visto como o preparo do solo para semear novas sementes da pesquisa que originou a escrita desta tese.

A questão “como desenvolver variações rítmicas vivas na atuação cênica” – aquela que deu origem ao projeto de pesquisa (conferir *Questões provocadoras e objetivo*, p. 18) – é complexa demais e requer mais tempo para ser investigada e ampliada à luz da ideia de que o ritmo emana do alvo. Um esforço como esse certamente demandará a criação de novas parcerias acadêmicas, além das que já existem, envolvendo estudiosos das artes e das ciências. Em suma, será preciso experimentar estratégias diversas, consonantes aos princípios fundamentais que defendemos, criando meios concretos de ajudar o ator, o diretor e o professor a cultivar as atitudes que irrigam a atuação cênica viva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final de cada capítulo, já explicitamos as devidas considerações finais sobre a discussão apresentada. Elucidamos, inclusive, as relações entre os capítulos, um após o outro, em um processo cumulativo. Aqui, cabe apenas lembrá-las, a fim de reforçar o sentido deste trabalho. Então, destacamos abaixo, sinteticamente, dez aspectos que consideramos de fundamental importância para a compreensão da nossa proposta de entrelaçamento entre ritmo, vida e atuação cênica:

1. As variações rítmicas implicam escolhas, pois o fenômeno do ritmo envolve relações sistêmicas entre partes que articulam um todo;
2. O contraste é a alma das relações que caracterizam o ritmo, variando entre gradativos ou súbitos, em um jogo sempre transformativo de durações e intensidades;
3. O jogo do ritmo é um jogo de desvios no sentido de ordem;
4. Esses desvios provocam o surgimento de variações metarrítmicas, considerando sua dimensão qualitativa (ou seu temperamento);
5. Considerando o ator como um sistema vivo, o fenômeno da atuação cênica viva compreende estes três princípios fundamentais: **exterioridade, transformação e especificidade**;
6. Da coexistência e correlação desses três princípios, derivam fatores importantes, como reação, memória, energia, propósito, imaginação, abertura, estabilidade, precisão e presença – lista que pode ser ampliada de acordo com eventuais particularidades estéticas, com a condição de não anular nenhum dos três princípios fundamentais;
7. A transformação é o princípio chave para o entendimento das variações rítmicas vivas. Repetimos, aqui, o que dissemos no Capítulo 2 (p. 221): “o ritmo é feito de contrastes, de variações entre regularidade e irregularidade, sempre passando por transformações,

ora súbitas, ora mais gradativas. O ritmo se faz de obstáculos, e obstáculos exigem mudanças de percurso. Assim, as águas de um rio, por exemplo, nunca atingem um fluir pleno, invariável, pois estão sempre se deparando com as barragens e outros obstáculos (como as correntes de vento), que vão ditando o seu ritmo. Se o ator estiver de acordo com o princípio da exterioridade, perceberá a necessidade de reagir para transformar o mundo exterior. E para transformar alguma coisa, o ator perceberá que suas reações terão que apresentar qualidades rítmicas que variem de acordo com os obstáculos que ele vê”;

8. O padrão de organização de cada ator – em uma cena viva, fundamentada nos princípios de exterioridade, transformação e especificidade – é: **ver, receber e reagir**. Trata-se do lema do ator como sistema vivo, da máxima que orienta a sua atitude artística em cena;
9. O ritmo vivo das reações deve variar de acordo com a necessidade de **transformar aquilo que o ator especificamente vê e recebe do mundo exterior**;
10. O ritmo pode ser considerado o **como**. Então, se um ritmo reage a outro ritmo, um como reage a outro como. Nesse sentido, o meu ritmo decorre da necessidade de transformar a realidade ao meu redor. Por isso, é preciso atenção aos alvos, pois são destes que emanam os ritmos energizadores e provocadores dos ritmos das minhas próprias reações.

Breve comentário sobre o ato de pesquisar

Ao propor as escolhas incômodas, Donnellan (2019) diz que o ator deve ter atenção, curiosidade e confiança, entre outras qualidades, para reagir ao alvo que o provoca. O pesquisador deve ter a mesma atitude em relação ao seu objeto de pesquisa: uma atitude atenta, curiosa e confiante. E foi assim que segui na pesquisa, reagindo aos alvos que foram me provocando. Isso significa que procurei estar sempre aberto ao mundo que me rodeia, sem ficar fechado no círculo temático da pesquisa como se tudo já estivesse pronto. Essa atitude me permitiu rever ideias, traçar novas questões – inclusive, alterando a questão central da pesquisa – e ter diversos *insights* que foram sendo registrados de diversos modos (anotações e

gravações no celular, cadernos das disciplinas que lecionei e que cursei etc.). Assim, permiti que a pesquisa fizesse curvas – ora suaves, ora acentuadas –, em função de indicações de livros, de novas amizades que surgiram no caminho e de espetáculos assistidos em que pude observar aspectos que me provocaram novas reflexões.

Em síntese, o alvo e as escolhas incômodas de Donnellan me ajudaram a não me prender limitadamente a uma metodologia de pesquisa que fosse rígida demais. O caminho da pesquisa que originou a escrita deste trabalho foi feito de uma costura rítmica de relações entre conceitos artisticamente instigantes. Assim, tive a liberdade de não “premeditar” muito, como costuma dizer Hermeto Pascoal, para, então, deixar-me surpreender com as planícies, vales, montanhas, curvas, subidas e descidas que a pesquisa me proporcionou com seus alvos. Segundo Donnellan (2019), os alvos são obstáculos que energizam o ator, possibilitando-lhe uma jornada, uma missão a superar. O alvo possibilita a missão, e a missão possibilita a vida. “Sem missão: morte” (DONNELLAN, 2019, p. 35). Analogamente, o desenvolvimento da nossa pesquisa e da escrita desta tese não poderia prescindir de alvos que nos energizassem com uma missão a superar.

Agora, narrarei uma experiência pessoal muito significativa, que traduz um desses *insights* a que me referi acima.

Décio Décio Décio...

Quando temos um *insight*, é quase sempre muito difícil descobrir por onde exatamente começamos até que pudéssemos chegar àquele momento de compreensão das coisas. Todavia, alguns momentos retornam ao presente com uma clareza nunca antes imaginada.

Não consigo precisar o dia exato, mas sei que foi entre setembro e outubro de 2011 que algo importante se transformou em mim. E só percebi isso recentemente, enquanto concluía a escrita deste trabalho, em 2019. Após quase oito anos, consigo agora compreender a dimensão daquela experiência.

Falo da experiência de atuar com meu amigo Décio Nogueira no espetáculo *A Noite de Picasso*, texto de Edoardo Erba. A direção foi de uma dupla muito exigente, sensível e competente: Luiz Otavio Carvalho e Lúcio Honorato.

Eu fazia Lorenzo e Décio fazia Nero, duas personagens que viravam noites tentando inventar a nova forma de arte que revolucionaria para sempre a história da humanidade. Diletantes, Lorenzo e Nero não conseguiam se aprofundar em nenhuma ideia, sempre sendo literalmente paralisados por algum temor inexplicável de seguir adiante. Dois sujeitos que, de tanto produzir, eram improdutivos. Duas almas conectadas por uma grande amizade, afinal não há nada tão propício ao surgimento da amizade como uma boa dose de cumplicidade improdutiva.

Sentíamos que era preciso inspiração para encenar uma obra tão complexa e instigante. Mas não podíamos ficar simplesmente esperando por ela. Picasso disse uma vez que a chegada da inspiração era algo que não dependia dele; a única coisa que podia fazer era garantir que, *se e quando* chegasse, ela o encontraria trabalhando. Eu e Décio seguimos avidamente a lógica de Picasso. Queríamos ser tão obsessivos pelo trabalho quanto o era esse lendário ícone das artes.

Então, comecei a estudar meticulosamente o texto, escrevendo as minhas detalhadas partituras vocais, como tinha o costume de fazer. Eu queria ter controle sobre cada microvariação rítmica que fosse realizar em cena. E gostava especialmente de sofisticar a minha fala.

Então, eu ia para os ensaios e colocava meus estudos à prova. Ficava satisfeito com o desenvolvimento técnico que estava adquirindo. Ficava feliz em conseguir conquistar precisão de movimentos e de, além disso, rapidamente memorizar o meu texto, as palavras de Lorenzo.

Mas algo estava errado...

Algo me incomodava e eu não sabia dizer o que era...

Apesar da minha alucinada dedicação ao trabalho, parecia que a inspiração nunca iria dar o ar da graça...

O que poderia estar acontecendo de errado? Quando li o texto pela primeira vez, a relação entre Lorenzo e Nero era tão viva na minha imaginação! Então, por que eu não conseguia sentir essa vida pulsar quando estava em cena com o Décio?

Talvez, penso hoje, porque, até aquele momento, eu não estava exatamente **com** o Décio ensaiando o espetáculo. Eu me comportava como se estivesse eu *e* Décio ensaiando, o que é muito diferente de ensaiar **com** o outro. Fazer algo **com** alguém implica um tipo de relação cujos laços de conexão precisam ser muito mais fortes. Eu ainda não tinha maturidade suficiente para perceber isso. Mas uma coisa me ajudou a começar a descobrir outra perspectiva de atuação, como nunca antes havia experimentado (pelo menos, não com a qualidade e a consistência de quando comecei a atuar **com** o Décio).

E que coisa foi essa?

Essa coisa foi o alvo.

Naquele ano, eu estava começando a estudar a obra de Donnellan e não fazia ideia de que, mais adiante, isso me levaria a encarar um mestrado e, logo em seguida, um doutorado.

Donnellan oferece seu livro para o ator que se sente bloqueado. E era como eu me sentia. Todo o meu árduo trabalho em casa parecia se converter em uma atuação morta quando chegava aos ensaios... Quando assistia a algumas filmagens destes, sentia vergonha de mim mesmo ao perceber como tentava, em vão, expressar fortes emoções. Meu corpo se espremia, minha respiração parecia querer sugar todo o ar do universo. As nuances planejadas sumiam e o ritmo ficava chapado, terrivelmente monótono.

Achei que o alvo poderia me ajudar. Então, para me livrar dessa autoinsatisfação, a primeira medida prática que adotei foi esta: esquecer o meu texto. Ou, pelo menos, parar de me preocupar com ele.

A segunda foi: estudar o texto do Décio. Isto é: compreender o que Nero estava dizendo.

A terceira medida – talvez a mais importante de todas – foi: observar **como** o Décio estava dizendo as palavras de Nero.

Naquele momento, passei por uma transformação fundamental. Parei de ficar “em casa”, obstruído pelas amarras do meu enorme “EU”, e fui me aventurar no universo desconhecido do misterioso “ELE”.

“ELE” era o Décio, ou melhor, o Décio-Nero, o alvo que mais provocava Lorenzo em *A Noite de Picasso*. Então, eu precisava começar a ver aquele mundo através dos olhos de Lorenzo.

Mudança. Mudança de perspectiva. Ali, comecei a olhar menos pra *o que e como* eu-Lorenzo fazia, e mais para *o que e como* o Décio-Nero fazia.

Hoje, concluindo esta tese, percebo que essa mudança de perspectiva foi uma semente que germinou para a minha compreensão do ritmo vivo. Naquela ocasião, eu já estava experimentando um caminho diferente para lidar com as variações rítmicas: percebi que não precisava ficar desenhando o meu ritmo, predefinindo-o em detalhes repetíveis. Isso estava matando o ritmo antes mesmo que ele pudesse nascer! **Percebi que era preciso ver e receber o ritmo que o outro estava manifestando diante de mim.**

Percebi que ator incrível e singular o Décio é. Como eu não via isso antes?!

Comecei a me sentir vivo em cena, pois havia ali um prazer enorme em estar com ele em cena, assistindo às suas maravilhosas peripécias e reagindo às suas provocações e inusitados ritmos.

Aliás... É preciso lembrar a essência primeira de todo ator: assistir.

Antes, eu só conseguia assistir a mim mesmo, calculando meus acertos e anotando meus erros... Assim, o trabalho ficava pesado e sem vida. Depois, comecei a me abrir para a verdadeira experiência de estar em cena **com** o outro. Aí, uma relação viva se fez e ritmos singulares surgiram do nosso jogo.

Nossa relação foi transformada como atores. Já éramos muito amigos, desde antes de começar os ensaios desse espetáculo. Mas essa forte amizade não nos garantia um jogo realmente vivo na nossa atuação. Pelo menos, no que diz respeito a mim, hoje sei que desperdicei quase

metade do processo ao inconscientemente ignorar a presença criadora do Décio-Nero. Parece-me que eu queria ser tão competente na interpretação do **meu papel** que não deixava espaço para ser atravessado pela competência energizante do Décio.

Mas tudo começou a mudar do meio daquele processo em diante. Até mesmo os aquecimentos preparatórios ganharam outro tipo de qualidade para mim. Antes, estava focado totalmente no meu corpo, como se eu fosse um sistema isolado do universo. Ah, os exercícios tecnicistas... Que mal podem fazer à vida cênica!...

Contudo, logo passei a priorizar a relação com o mundo ao redor, permitindo que essa relação me deixasse aquecido e preparado para aproveitar as horas seguintes de ensaio. Hoje, penso que um bom aquecimento seja aquele que prepara as vias sensíveis do corpo para **receber energia** do outro. Não deveríamos nos aquecer desperdiçando energia, muito menos tentando criá-la, o que é impossível. Afinal, o que é o corpo? Penso que seja toda a complexa rede tangível e intangível do ser humano, contemplando desde a circulação sanguínea, o sistema muscular, os órgãos, até os sons da voz, a imaginação, o pensamento e, principalmente, a escuta e a atenção.

Então, quando percebo que meu corpo está aquecido? Desde o meu marco subjetivo em *A Noite de Picasso*, procuro escutar o espaço, como diz Grotowski, e, quando percebo que estou à vontade com ele, sentindo suas dimensões, suas ressonâncias e suas temperaturas, nesse momento sinto que estou aquecido.

Além disso, é preciso também escutar o outro. Por isso, passei a observar atentamente o Décio, desde o aquecimento, o que foi um exercício muito transformador para mim. Ali, eu já estava – sem me dar conta – conectando-me com os princípios da exterioridade, transformação e especificidade, os quais defendo (hoje) como fundamentais para sustentar uma atuação cênica viva. Eu sabia que Décio estava aquecido quando seu corpo estava vibrante no espaço, sem bombeamentos de emoção e excitações forçadas, sem ansiedades. Aos poucos fui sensibilizando minha atenção até poder perceber também que, quando Décio estava bem aquecido, havia nele uma intensa, densa e profunda **irradiação no olhar** e uma escuta muito atenta ao espaço, aos objetos e, principalmente, a mim!

Quanta atenção o Décio me dava! Quanta energia dele emanava! Energia rítmica. Criadora. Viva. Eu só precisava ser curioso o suficiente para captar tudo isso e, então, retribuir. De novo: **não há reação sem relação.**

Fotografia 12 – Décio Nogueira e Vinícius Albricker atuando juntos I



Legenda: Décio-Nero (à esquerda) e Vinícius-Lorenzo reagindo ao gravador.
Crédito: Pati Marra & Fê Kdt.
Fonte: meu arquivo pessoal.

Neste momento do relato, creio ser proveitoso transcrever uma conversa que tive com o Décio em 14 de fevereiro de 2019, por *WhatsApp*. Nessa conversa, compartilhei com ele o *insight* ao qual me refiro nestas Considerações Finais:

Vinícius: Cara, eu sempre cito a experiência d'*A Noite de Picasso* para meus alunos.

Foi um marco no meu entendimento do que é atuar com vida.

Décio: 🥰🥰🥰🥰🥰

Vinícius: Porque em um determinado ponto do processo, mais ou menos no meio, eu parei de me preocupar com **como** eu estava fazendo as coisas em cena.

Como eu estava falando etc.

E passei a ver com muito mais atenção **o quê** e **como você** fazia.

De tanto prestar atenção, comecei até a decorar o seu texto.

Meu mantra era "**Décio Décio Décio**"...

Afinal, Nero era alvo de Lorenzo a maior parte da peça.

Isso me ajudou demais

Sinto que foi ali que de fato consegui me sentir vivo em cena, atuando com um ritmo vivo, e não bombeando emoções ou exibindo técnicas.

Décio: Sempre que comento e mostro para os alunos em sala eu saliento que tudo ali era um jogo de crianças.

Quando a criança se joga na brincadeira e a abraça com verdade disponível para o que acontecer.

Mesmo sendo decorado

Sendo ensaiado todos os dias.

Se acontecesse uma coisa diferente, eu tinha que estar vivo para lidar com aquilo.

E é um exercício muito difícil.

Vinícius: Sim!

Décio: Porque o nível de concentração

A energia que você emprega ali

Estar pronto para reagir

Isso exige muito.

E cara... Obrigado por me dar de presente esse comentário hoje.

Você é uma referência gigantesca pra mim, Vini.

Vinícius: Que isso, amigo. Que honra! Você também é referência pra mim. Como estou lhe dizendo, atuar contigo foi uma transformação.

Na minha tese, estou escrevendo sobre a tríade que considero o lema da atuação cênica viva: **ver, receber e reagir**.

Cara, não sei por que não te disse isso antes. Acho que é porque a ficha caiu há pouco tempo.

Na prática, eu percebi que a energia vinha do alvo mesmo, e não de mim ou da minha "querência".

Às vezes, essa gana de querer fazer e acontecer acaba me atrapalhando. Eu descobri isso ali [no processo de *A Noite de Picasso*].

Ator tem que ver o outro

O espaço

Os objetos

O texto

Ver, ver e ver, com muita atenção

E com atenção, imaginação e muita curiosidade, receber, receber e receber (o que o espaço, os objetos e outro te dão com seus movimentos, olhares, falas...)

Então, tendo visto e recebido, seu corpo não vai aguentar e vai reagir.

Décio: Exatamente.

Vinícius: Vai reagir até mesmo com ritmos surpreendentes!

Que você nem sabia que sabia fazer. rs

Acho que isso aconteceu direto com a gente

Naquele processo.

Décio: Cara... Acho o trabalho super desafiador.

Porque se reconstruir em todo novo processo, fazendo algo novo, é muito difícil.

Poucos são os atores que vejo em trabalhos diferentes e fico com a sensação:

- Caraca, o cara se transformou!

Até me arrepio.

Vinícius: É foda

Tem que mergulhar nas circunstâncias propostas, senão só caímos em exibicionismo e meros truques.

Décio: Além da questão da fórmula pronta

O cara praticamente faz o mesmo personagem em situações diferentes.

Vinícius: Exato.

As únicas circunstâncias propostas que conhece são as suas próprias. Aí, serão sempre elas que alimentarão sua imaginação...

Um dia a gente atua esse texto de novo. E sem cenário. rs.. O que acha?

Décio: Aaa eu amava aquele frigobar

Vinícius: A gente faz só com os objetos

Décio: A gente usa só ele

Sim

Vinícius: Arrumamos uma caixa de papelão pra você sair e entrar rs

Décio: 😍😍😍😍😍😍😍😍

Vinícius: Um lixo

Uma escada de casa

Tipo como se a gente tivesse no porão de uma casa

Décio: Boa ideia

Vinícius: Um lugar confuso, com objetos desconexos.

Mas que são conectados pelo nosso jogo

Ou melhor, pelas invenções de Nero e Lorenzo.

Fotografia 13 – Décio Nogueira e Vinícius Albricker atuando juntos II



Legenda: Vinícius-Lorenzo (à esquerda) vendo Décio-Nero se transformando em A Outra.

Crédito: Pati Marra & Fê Kdt.

Fonte: meu arquivo pessoal.

Esperamos que a jornada tenha sido proveitosa. E que este trabalho possa contribuir com outras pesquisas interessadas no trabalho do ator com o ritmo. Sabemos que há muito ainda a

ser feito em prol de uma atuação cênica viva. Então, seguiremos o exemplo de Picasso, trabalhando. Se a inspiração quiser comparecer, será bem-vinda, é claro. Mas dela não dependeremos.

Eis a derradeira reflexão poética:

A vida é bem maior que a inspiração.

A inspiração soa às vezes como uma frescura humana.

Mas a vida não.

A vida é uma semente que compartilhamos com outras coisas vivas!

Uma semente que *sphot*_a!

E quem *sphot*_a é o **ritmo**.

REFERÊNCIAS

ALBRICKER, Vinícius. *A fala cênica sob o entrelaçamento dos princípios e procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan*. Orientador: Ernani de Castro Maletta. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAC-9QBN75> (último acesso em 26/07/2019);

ALBRICKER, Vinícius; CARVALHO, Luiz Otavio. A filosofia de Declan Donnellan para uma presença viva do ator. *Lamparina*, Belo Horizonte, v. 2, n. 10, p. 61-81, 2017. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/181> (último acesso em 26/07/2019);

ALBRICKER, Vinícius; CARVALHO, Luiz Otavio. O Estúdio Fisções. *Lamparina*, Belo Horizonte, v. 2, n. 6, p. 95-99, 2015. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/106/118> (último acesso em 26/07/2019);

ALBRICKER, Vinícius. O som da aura, de Hermeto Pascoal, e suas possíveis relações com o teatro. In: MOTA, Juliana (org.). *Pequeno mapa de encontros e afetos*: livro do II Seminário Internacional Casa Aberta e II Semana Acadêmica do Curso de Teatro da UFSJ. São João Del Rei, MG: Departamento de Letras Artes e Cultura da Universidade Federal de São João Del Rei, 2015, p. 18-22. Disponível em: <https://www.academia.edu/18288746/> (último acesso em 28/07/2019);

ALSCHITZ, Jurij. *A vertical do papel*: um método para a autopreparação do ator. Trad. Sonia M. de Azevedo e Amilton M. de O. Filho. São Paulo: Perspectiva, 2014;

ALSCHITZ, Jurij. *40 questões para um papel*: um método para a autopreparação do ator. Trad. Marina L. N. Tenório. São Paulo: Perspectiva, 2012;

ALSCHITZ, Jurij. *Treinamento para sempre*. Trad. Elen Durando. São Paulo: Perspectiva, 2017;

ASIMOV, Isaac. *A última pergunta*. Trad. Luciano Vieira Machado. Título original: The last question. Disponível em: <http://stoa.usp.br/lucianovf/files/2609/> (último acesso em 26/07/2019);

ASIMOV, Isaac. The last question. *Science Fiction Quarterly*, v. 4, n. 5, p. 07-15, Nov. 1956. Disponível em: <https://news.ycombinator.com/item?id=10089822> (último acesso em 26/07/2019);

AZEREDO, José Carlos de. *Dicionário Houaiss de conjugação de verbos*. São Paulo: Publifolha, 2012;

BARBA, Eugenio. Ritmo. In: _____; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Trad. Luiz Otávio Burnier, Carlos R. Simioni, Ricardo Puccetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 210-217;

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Trad. Luiz Otávio Burnier, Carlos R. Simioni, Ricardo Puccetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da UNICAMP, 1995;

BARBA, Eugenio. Organicidade, presença, *bios* cênico. In: _____; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 206-206;

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012;

BATESON, Gregory. *Mind and nature: a necessary unity*. New York: E. P. Dutton, 1979;

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. Ed. Rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009;

BENEDETTI, Jean. *Stanislavski and the actor*. New York: Routldge, 1998;

BENEDETTI, Jean. *Stanislavski: an introduction*. New York: Routldge, 2004;

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986;

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006;

BERRY, Cicely. *The actor and the text*. New York: Applause Theatre Books, 1992;

BOLESLAVSKI, Richard. *A arte do ator: as primeiras seis lições*. Trad. J. Guinsburg. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015;

BOLESLAVSKY, Richard. *Acting: the first six lessons*. New Albany: New Albany Press, 2013. eBook Kindle;

BOLPAGNI, Paolo. *Musica visiva / colori immateriali. Tentazioni sinestesiche e prospettive intermediali negli anni Sessanta-Settanta*. *Medea*, v. 1, n. 1, Jun. 2015. Disponível em: <http://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/1818/1531> (último acesso em 26/07/2019);

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> (último acesso em 26/07/2019);

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2000;

BROOK, Peter. [Comentário na contracapa]. In: DONNELLAN, Declan. *The actor and the target*. Revised edition. London: Theatre Communications Group, 2006, contracapa;

BROOK, Peter. *Não há segredos: reflexões sobre atuação e teatro*. Trad. Tomaz Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2016;

BROOK, Peter. *O espaço vazio: um livro sobre o teatro: moribundo, sagrado, rústico, imediato*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015;

BROOK, Peter. Prefácio. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 09-12;

BROOK, Peter. *The empty space: a book about the theatre: deadly, holy, rough, immediate*. New York: Touchstone, 1996;

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009;

CAPRA, Fritjof. *As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável*. Trad. Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Cultrix, 2005;

CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. Trad. Newton R. Eicheberg. São Paulo: Cultrix, 2006;

CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in focus: an acting master for the 21st century*. 2. ed. London & New York: Routledge, 2009;

CARVALHO, Luiz Otavio. *Ação física e o alvo: um percurso didático em atuação cênica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2019. No prelo;

CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013;

CHAGAS, Paulo. Som, linguagem e significado musical. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA, 9., 2013, São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <http://musimid.mus.br/9encontro/#textos-completos> (último acesso em 26/07/2019);

CHAVES, Camila R. V. *O trabalho de um ator desbloqueado na construção do papel: estratégias de Stanislávski e Donnellan*. Orientadora: Mônica Medeiros Ribeiro. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAP-B4ZSTM> (último acesso em 26/07/2019);

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & improvisação*. Vol. 1, 21. Ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986;

CHEEK BY JOWL. Site da companhia de teatro de Declan Donnellan e Nick Ormerod. Disponível em: <http://www.cheekbyjowl.com> (último acesso em 26/07/2019);

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. Trad. Álvaro Cabral. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010;

COLLINS COBUILD Advanced Dictionary. [São Paulo]: Heinle Cengage Learning, 2009. CD-ROM;

CONCISE Oxford English Dictionary. 19. ed. Oxford: Oxford University Press, [20--]. CD-ROM;

CORRÊA, A. L.; SILVA, P. R.; MEGLHIORATTI, F. A.; CALDEIRA, A. M. Aspectos históricos e filosóficos do conceito de vida: contribuições para o ensino de biologia. *Filosofia e História da Biologia*, v. 3, p. 21-40, 2008. Disponível em: <http://www.abfhib.org/FHB/FHB-03/FHB-v03-02-Andre-Correa-et-al.pdf> (último acesso em 26/07/2019);

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Gramática do português contemporâneo*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013;

DAGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-133811/pt-br.php> (último acesso em 26/07/2019);

D'AGOSTINI, Nair. *Stanislávski e o método da análise ativa: a criação do diretor e do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2018;

DELGADO, Maria; HERITAGE, Paul. Declan Donnellan and Nick Ormerod. In: _____. *In contact with the Gods? Directors talk theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1996, p. 79-92;

DELLA MONICA, Francesca; MALETTA, Ernani. Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal. *VIS: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, Brasília*, v. 14, n. 1, p. 09-18, Jan.-Jun. 2015. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14509> (último acesso em 26/07/2019);

DELLA MONICA, Francesca. Prefácio. In: MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016, p. 15-18;

DE MARINIS, Marco. Trabalhar sobre as ações físicas: a dupla articulação. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 212-214;

DIONISIO, Angela Paiva. Gêneros Multimodais e Multiletramento. In: KARKOVSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. (Org.). *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006;

DONNELLAN, Declan. *About Macbeth*. Entrevista a Declan Donnellan. Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament, n. 1. Primavera. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010, p. 31-34. Entrevista concedida a Miguel Berga i Bagué. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/202204/270518> (último acesso em 14/06/2017);

DONNELLAN, Declan. *Declan Donnellan: 'It's dangerous when actors think it's all about their feelings'*. *The Stage*, London, 16 mar. 2017a. Entrevista concedida a Michael Conevey. Disponível em: <https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2017/declan-donnellan-its-dangerous-when-actors-think-its-all-about-their-feelings/> (último acesso em 14/06/2017);

DONNELLAN, Declan. *El actor y la diana*. Trad. Ignacio García May. 2. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 2007;

DONNELLAN, Declan. *In contact with the Gods? Directors talk theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1996. Entrevista concedida a Paul Heritage;

DONNELLAN, Declan. *In the Beginning Was Breath: Lloyd Evans talks to Declan Donnellan about his acclaimed production of Ubu Roi and taking a holiday from words*. *The Spectator*, Londres, 30 mar. 2013. Books & Arts. Entrevista concedida a Lloyd Evans. Disponível em: <https://www.spectator.co.uk/2013/03/in-the-beginning-was-breath/#> (último acesso em 14/06/2017);

DONNELLAN, Declan. Introduction. In: STANISLAVSKI, Konstantin. *An actor's work: a student's diary*. Trad. Jean Benedetti. Nova York: Routledge, 2008, Introduction, p. IX-XIV;

DONNELLAN, Declan. *Measure for Measure. Education pack with integrated live-capture*. 2015. Material didático produzido pelo *Cheek by Jowl* e cedido a mim para propósitos educacionais e de pesquisa. Disponível para download em:

<https://www.cheekbyjowl.com/education-packs/measure-for-measure-pack/> (último acesso em 13/04/2019);

DONNELLAN, Declan. *O ator e o alvo*. Tradução de Luiz Otavio Carvalho e Vinícius Albricker. São Paulo: Via Lettera, 2019. No prelo;

DONNELLAN, Declan. *On Directing: interviews with directors*. Edited by Gabriella Giannachi & Mary Luckhurst. New York: St. Martin's Griffin, 1999, p. 19-23. Entrevista concedida a Gabriella Giannachi e Mary Luckhurst;

DONNELLAN, Declan; ORMEROD, Nick. *Practitioners: Cheek by Jowl Theatre Company*. Topic exploration pack. OCR Oxford Cambridge and RSA, 2016. Disponível em: <https://www.ocr.org.uk/Images/324517-practitioners-cheek-by-jowl.pdf> (último acesso em 13/04/2019);

DONNELLAN, Declan. *Portrait of the artist: Declan Donnellan, director*. *The Guardian*, London, 05 may. 2009. Entrevista concedida a Laura Barnett. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2009/may/05/theatre-stage-declan-donnellan-portrait> (último acesso em 14/04/2019);

DONNELLAN, Declan. *The actor and the target*. Revised edition. London: Theatre Communications Group, 2006;

DONNELLAN, Declan. *The actor and the target. txt: ACTOR AND TARGET most recent version 2014*. Londres, 2014a. Documento do *Word for Windows* cedido pelo autor a mim e ao Prof. Luiz Otavio Carvalho, com vistas a sua tradução para a língua portuguesa e publicação desta pela editora Via Lettera, de São Paulo;

DONNELLAN, Declan. *Theatre director Declan Donnellan: why I love Breaking Bad*. *The Guardian*, London, 20 jun. 2014b. Entrevista concedida a Laura Barnett. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2014/jun/20/declan-donnellan-why-i-love-breaking-bad> (último acesso em 14/06/2017);

DONNELLAN, Declan. *The invisible work: approaching Shakespeare. Education Pack with integrated live-capture of Périclès, Prince de Tyr*. 2018. Material didático produzido pelo *Cheek by Jowl* e cedido a mim para propósitos educacionais e de pesquisa. Disponível para download em: <https://www.cheekbyjowl.com/education-packs/shakespeare-pack/> (último acesso em 13/04/2019);

DONNELLAN, Declan. *The Winter's Tale education pack with integrated live-capture*. 2017b. Material didático produzido pelo *Cheek by Jowl* e cedido a mim para propósitos educacionais e de pesquisa. Disponível para download em: <https://www.cheekbyjowl.com/education-packs/the-winters-tale-pack/> (último acesso em 12/04/2019);

EMMECHE, Claus; EL-HANI, Charbel N. Definindo vida. In: EL-HANI, Charbel N. (Org.); VIDEIRA, Antonio A. P. (Org.). *O que é vida? Para entender a biologia do Século XXI*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, cap. 2, p. 31-55;

ERBA, Edoardo. A Noite de Picasso. Trad. Maria de Lourdes Rabetti. *Questão de Crítica*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 66, p. 342-362, Dez. 2015. Título original: La notte di Picasso. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/a-noite-de-picasso/> (último acesso em 26/07/2019);

FERNANDES, Adriana. Dalcroze, a música e o teatro: fundamentos e práticas para o ator compositor. *Revista Fênix*, Uberlândia, v. 7, n. 3, 2010. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_01_Adriana_Fernandes.pdf (último acesso em 26/07/2019);

FERNANDINO, Jussara. Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. Orientador: Ernani de Castro Maletta. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-7WKJB4> (último acesso em 26/07/2019);

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 9. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013;

GOMBRICH, E. H. *O sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Trad. Daniela P. M. Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012;

GOMES, Adriane Maciel. O teatro de Vakhtângov: fundamentos de uma prática teatral. *Revista de Literatura e Cultura Russa*, São Paulo, v. 8, n. 9, Jun. de 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rus/issue/view/9843/1066> (último acesso em 26/07/2019);

GORMAN, Peter. *Pitágoras: uma vida*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1993;

GRAND, David. *Brainspotting: a nova psicoterapia revolucionária para mudança rápida e eficaz*. Brasília: TraumaClinic, 2016. Título original: Brainspotting: the revolutionary new therapy for rapid and effective change. eBook Kindle;

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. In: RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012a, p. 129-151;

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992;

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik (coord.); POLASTRELLI, Carla (coord.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007;

GROTOWSKI, Jerzy. Leis Pragmáticas. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012b, p. 280-281;

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislávski. Trad. Ricardo Gomes. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 02-21, 2001. Versão italiana de Carla Pollastreilli. Original polonês. Disponível em: <https://livrethos.files.wordpress.com/2013/05/folhetim9.pdf> (último acesso em 26/07/2019);

GROVE, George. *Grove's dictionary of music and musicians*. 3. ed., v. II, IV, V. New York: The Macmillan Company, 1947;

GUEST, Ian. *Harmonia: método prático*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006;

HADAD, Ana. *A arqueologia do trabalho vocal proposto por Francesca Dell Monica*. Orientador: Ernani de Castro Maletta. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012;

HEMLEY, Matthew. Declan Donnellan: young directors are 'frightened of humanity'. *The Stage*, London, 18 ago. 2016. Disponível em: <https://www.thestage.co.uk/news/2016/declan-donnellan-young-directors-are-frightened-of-humanity/> (último acesso em 14/04/2019);

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. CD-ROM, v. 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001;

JAQUES-DALCROZE, Emile. *Rhythm, music and education*. Redditch, UK: Read Books, 2013. eBook Kindle;

JARRY, Alfred. *Ubu-Rei*. Trad. José R. Siqueira. São Paulo: Mas Limonad, 1986;

JOLLY, Geneviève. Ritmo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) *et al. Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 162-164;

JONER, Vicente Mahfuz. *O yoga no sistema de Konstantin Stanislávski: comunhão entre o espírito humano da personagem e o corpo humano do ator*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014;

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de música*. Trad. Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994;

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 2. Ed. Porto Alegre: Movimento, 1987;

KIRWAN, Peter. *Shakespeare in the theatre: Cheek by Jowl*. London: Bloomsbury, 2019;

KNEBEL, Maria. *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. Trad. Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016;

KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*. Trad. Jorge Saura. 5. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 2010;

KNÉBEL, María. *La palabra en la creación actoral*. Trad. Bibisharifa Jakimzianova e Jorge Saura. 2. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 2000;

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Coleção Ensaaios, n. 3. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975;

LASSALLE, Jacques; RIVIÈRE, Jean-Loup. *Conversas sobre a formação do ator: seguido de Après (Depois)*, peça de Jaques Lassalle. Trad. Nathalia S. Rabczuk e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010;

LATHAM, Alison (edit.). *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011;

LEITE, Marta D. C.; SILVA, Eusébio L. A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de verdade. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 2, p. 156-169, Jan. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/781> (último acesso em 26/07/2019);

LOMBARDI, Daniele. *Scrittura e suono: la notazione nella musica contemporânea*. Roma: Edipan, 1980;

LONDON, Justin. Rhythm, §I: Fundamental concepts & terminology. Grove music online. 20--. Acessado pelo Portal da CAPES, no seguinte endereço eletrônico: <http://www.oxfordmusiconline.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/45963pg1?print=true> (ultimo acesso em 03/05/2017);

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996;

MALETTA, Ernani. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 39-52, Jul. 2014a. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/307> (último acesso em 26/07/2019);

MALETTA, Ernani. A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. *Polifonia*, Cuiabá, MT, v. 21, n. 30, p. 29-54, Jul-Dez. 2014b. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/issue/view/160> (último acesso em 26/07/2019);

MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016;

MALETTA, Ernani. *Estratégias pedagógicas polifônicas para a formação do ator: relatório de pesquisa e de atividades complementares de pós-doutorado*. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes da UFMG, 2011;

MALETTA, Ernani. Reflexões sobre os conceitos de ritmo e andamento e suas possíveis aplicações na cena teatral. In: CONGRESSO DA ABRACE, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais...* Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso> (último acesso em 26/07/2019);

MARTINS, Laédio. Equívocos recorrentes nas traduções de Stanislávski. In: JORNADA LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS TEATRAIS, 4., 2011, Blumenau. *Anais...* Disponível em: <http://www.academia.edu/1084283> (último acesso em 26/07/2019);

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco J. *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. Boston: D. Reidel Publishing Company, 1980;

MAUCH, Michel; FERNANDES, Adriana; CAMARGO, Robson. Um elo perdido: Stanislavski, música e musicalidade, teatro, gesto e palavras. In: SEMINÁRIO NACIONAL DA PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 9., 2009, Goiânia, GO. *Anais...* P. 97-101. Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg.br/n/31464-sempem-anais-on-line> (último acesso em 26/07/2019);

MAUCH, Michel; CAMARGO, Robson. Stanislavski, Duncan e Dalcroze: dança e música nos fundamentos do "sistema" stanislavskiano. In: JORNADA LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS TEATRAIS, 6., 2013, Blumenau. *Anais...* Disponível em: <http://www.atuarproducoes.com.br/jornada2013/pt/> (último acesso em 26/07/2019);

MOTTA LIMA, Tatiana. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. *Sala Preta*, São Paulo, v. 5, p. 47-67, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57264> (último acesso em 26/07/2019);

MOTTA LIMA, Tatiana. ‘Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta’: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, Mai. 2018. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/656> (último acesso em 26/07/2019);

MUNIZ, Mariana; HORTA, Diogo. O professor-artista na formação universitária em teatro. *Rev. Docência Ens. Sup.*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 91-112, Abr. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/rdes/article/view/1974> (último acesso em 26/07/2019);

MUNIZ, Mariana. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015;

NETO, Luiz Costa-Lima. O calendário do som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais. *Revista USP*, São Paulo, n. 82, p. 164-188, Jun./Ago. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13756> (último acesso em 26/07/2019);

NETO, Luiz Costa-Lima. O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p.44-62, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992010000200004&script=sci_abstract&tlng=pt (último acesso em 26/07/2019);

NOGUEIRA, Salvador. A seta do tempo em sistemas quânticos. *Sociedade Brasileira de Física*, 5 Nov. 2015. Disponível em: http://www.sbfisica.org.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=715 (último acesso em 26/07/2019);

NÖTH, Winfried. *Handbook of Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990;

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Angela L. Lopes. 2ª Ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009;

OIDA, Yoshi. *Artimanhas do ator*. Lorna Marshall (Colab.). Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2012;

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Lorna Marshall (Colab.). Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007;

OLINTO, Lídia. A precisão cênica do ritmo orgânico: um estudo sobre Akropolis, de Jerzy Grotowski, sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 6., 2011, Porto Alegre, RS. *Anais...* Disponível em: <https://hosting.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3161> (último acesso em 26/07/2019);

ORANI, Aviv. Realism in Vakhtangov's theatre of fantasy. *Theatre Journal*, Baltimore, v. 36, n. 4, p. 462-480, Dez. 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3206735> (último acesso em 26/07/2019);

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008;

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010;

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. J. Guinsburg, M. O. de Godoy, Adriano C. A. e Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017;

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005;

PEIXOTO, Cristiano. *A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislávski, Grotowski e Brook*. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8HNFP2> (último acesso em 26/07/2019);

PEREIRA, Eugenio Tadeu. *Práticas lúdicas na formação vocal em teatro*. São Paulo: Hucitec, 2015;

PHILIPPSEN, Philippe França. *O andamento-ritmo no trabalho pré-expressivo do Grupo Cerco no espetáculo "O Sobrado"*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/147611> (último acesso em 26/07/2019);

PIANA, Giovanni. *A filosofia da música*. Trad. Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001;

PICON-VALLIN, Béatrice. *A música no jogo do ator meyerholdiano*. Trad. Roberto Mallet. 1989. Publicação online disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html (último acesso em 28/07/2019). Original em francês: *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov: laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne. Études & Documents*, 3, p. 35-56;

PIRANDELLO, Luigi. *Os gigantes da montanha (mito)*. Trad. Maria de Lourdes Rabetti. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013;

PITCHES, Jonathan. *Science and the Stanislavsky tradition of acting*. London & New York: Routledge, 2005;

RADMALL-QUIRKE, Natalie. Continuous rehearsal. In: DONNELLAN, Declan. *The Winter's Tale Education Pack with Integrated Live-Capture*. 2017b. Material didático produzido pelo *Cheek by Jowl* e cedido a mim para propósitos educacionais e de pesquisa. Disponível para download em: <https://www.cheekbyjowl.com/education-packs/the-winters-tale-pack/> (último acesso em 12/04/2019);

RAVIGNANI, A.; BOWLING, D. L.; FITCH, W. T. Chorus, synchrony, and the evolutionary functions of rhythm. *Frontiers in Psychology*, v. 5, Out. 2014. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/266735377_Chorusing_synchrony_and_the_evolutionary_functions_of_rhythm (último acesso em 26/07/2019);

RAZETO-BARRY, Pablo. Autopoiesis 40 years later: a review and a reformulation. *Orig Life Evol Biosph*, v. 42, Dez. 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/232231194_Autopoiesis_40_years_Later_A_Review_and_a_Reformulation (último acesso em 26/07/2019);

RIBEIRO, Mônica Medeiros. *Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione de Medeiros: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas*. 2012. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8ZBHP9> (último acesso em 26/07/2019);

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012;

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998;

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa/editada por Stanley Sadie, editora assistente Alison Latham, trad. Eduardo Francisco Alves*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994;

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) et al. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012;

SARRAZAC, Jean-Pierre. Teatralismo. In: _____ (org.) et al. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 181-182;

SCHAFFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa T. Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001;

SCHAFFER, Murray. *Ear cleaning: notes for an experimental music course*. Toronto: Berandol Music, 1969;

SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. Trad. Marisa T. de O. Fontana, Magda R. G. da Silva, Maria L. Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991;

SCHINO, Mirella. “Natural” e “orgânico”. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 208-209;

SCHNEIDER, Eric D.; KAY, James J. Ordem a partir da desordem: a termodinâmica da complexidade biológica. In: MURPHY, Michael P.; O'NEILL, Luke A. J. (Org.). *"O que é vida?" 50 anos depois: especulações sobre o futuro da biologia*. Tradução de Laura C. B. de Oliveira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 187-201;

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004;

SCHOLLES, Percy; NAGLEY, Judith; LATHAM, Alisson. Tempo. In: LATHAM, Alison (edit.). *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011;

SCHRÖDINGER, Erwin. *O que é vida?: o aspecto físico da célula viva*. Trad. Jesus de P. Assis e Vera Y. K. de P. Assis. São Paulo: Editora da UNESP, 1997. Disponível em: https://ensaiosflutuantes.files.wordpress.com/2016/03/o-que-e-a-vida_-erwin-schrodinger.pdf (último acesso em 26/07/2019);

SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010;

SÊNECA, Lúcio Anneo. *Sobre a brevidade da vida*. Trad. Lúcia Sá Rebello, Ellen I. N. Vranas, Gabriel N. Macedo. Porto Alegre: L&PM, 2013;

SHAPIRO, Adof. Sobre Maria Knebel. In: KNEBEL, Maria. *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. Trad. Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 297-320;

SHEVTSOVA, Maria. Declan Donnellan (1953-). In: MITTER, Shomit; _____. *Fifty key theatre directors*. London & New York: Routledge, 2005, p. 231-235;

SILVA, Andréia E. B. *Vakhtangov em Busca da Teatralidade*. Campinas. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284100> (último acesso em 26/07/2019);

SOCHA, Eduardo. A invenção da duração. *Cult*, n. 153, p. 67-69, Dez. 2010. Dossiê O Tempo. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-invencao-da-duracao/> (último acesso em 26/07/2019);

SOCHA, Eduardo. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-12012016-125616/pt-br.php> (último acesso em 26/07/2019);

SOLGA, Kim; BARKER, Roberta; MAZER, Cary. 'Tis Pity She's a Realist: a conversational case study in realism and early modern theater today. *Shakespeare Bulletin*, Baltimore, v. 31,

n. 4, p. 571-597, 2013. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/530590> (último acesso em 13/10/2016);

STANISLAVSKI, Konstantin. *An actor's work: a student's diary*. Trad. Jean Benedetti. London & New York: Routledge, 2008;

STANISLAVSKI, Konstantin. *An actor's work on a role*. Trad. Jean Benedetti. London & New York: Routledge, 2010;

STANISLAVSKI, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Trad. e notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2009;

STANISLAVSKY, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Trad. Salomón Merecer. República Argentina: Editorial Quetzal, 1997;

STANISLAVSKI, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Trad. e notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2003;

STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha Vida na Arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989;

STANISLÁVSKI, Konstantín. *O trabalho do ator: diário de um aluno*. Trad. Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017;

STANISLÁVSKI, Konstantin. *Sobranie sotchinéni v 9 tomakh* [obra completa em 9 volumes]. Vol. 3. Moscou: Iskusstvo, 1990. P. 308-311. Disponível em: http://az.lib.ru/img/s/stanislawskij_k_s/text_0050/index.shtml (último acesso em 26/07/2019);

SWAIN, Rob. *Directing: a handbook for emerging theatre directors*. London & New York: Bloomsbury, 2011;

TCHERKÁSSKI, Serguei. *Stanislávski e o yoga*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2019;

THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold – 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009;

THE FREE DICTIONARY. Dicionário eletrônico de inglês. Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/> (último acesso em 28/07/2019);

TIRARD, Stéphane. Origin of Life and Definition of Life, from Buffon to Oparin. *Orig Life Evol Biosph*, v. 40, Fev. 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/41533053_Origin_of_Life_and_Definition_of_Life_from_Buffon_to_Oparin (último acesso em 27/07/2019);

TOPORKOV, Vassíli. *Stanislávski Ensaia: memórias*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016;

TOPORKOV, Vasili. *Stanislavski in Rehearsal*. Trad. Jean Benedetti. Nova York: Routledge, 2004;

TRAVITZKI, Rodrigo. *O que é vida? Há uma definição precisa? Veja a resposta de pensadores importantes*. Material didático/pedagógico. 2009. Disponível em: <http://www.rizomas.net/ensino-de-biologia/recursos-pedagogicos/202-o-que-e-vida-ha-uma-definicao-precisa-veja-a-resposta-de-pensadores-importantes.html> (último acesso em 27/07/2019);

TRIPNEY, Natasha. The Winter's Tale review at Barbican Silk Street Theatre, London: 'emotional clarity'. *The Stage*, London, 07 abr. 2017. Disponível em: <https://www.thestage.co.uk/reviews/2017/winters-tale-review-barbican-silk-street-theatre-london/#> (último acesso em 14/04/2019);

VASSÍLIEV, Anatoli. Diálogo com os tradutores franceses. In: KNEBEL, Maria. *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. Trad. Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 279-296;

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski: vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016;

VIEIRA, Jorge. Metodologia, complexidade e arte. *Ilinx*, Campinas, n. 4, Dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/279> (último acesso em 26/07/2019);

WERLANG, Cristiane. *A musicalidade na dramaturgia de ator: das vanguardas do século XX ao caso do Teatro O Bando*. 2016. Tese (Doutoramento em Estudos Artísticos) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/31262> (último acesso em 26/07/2019);

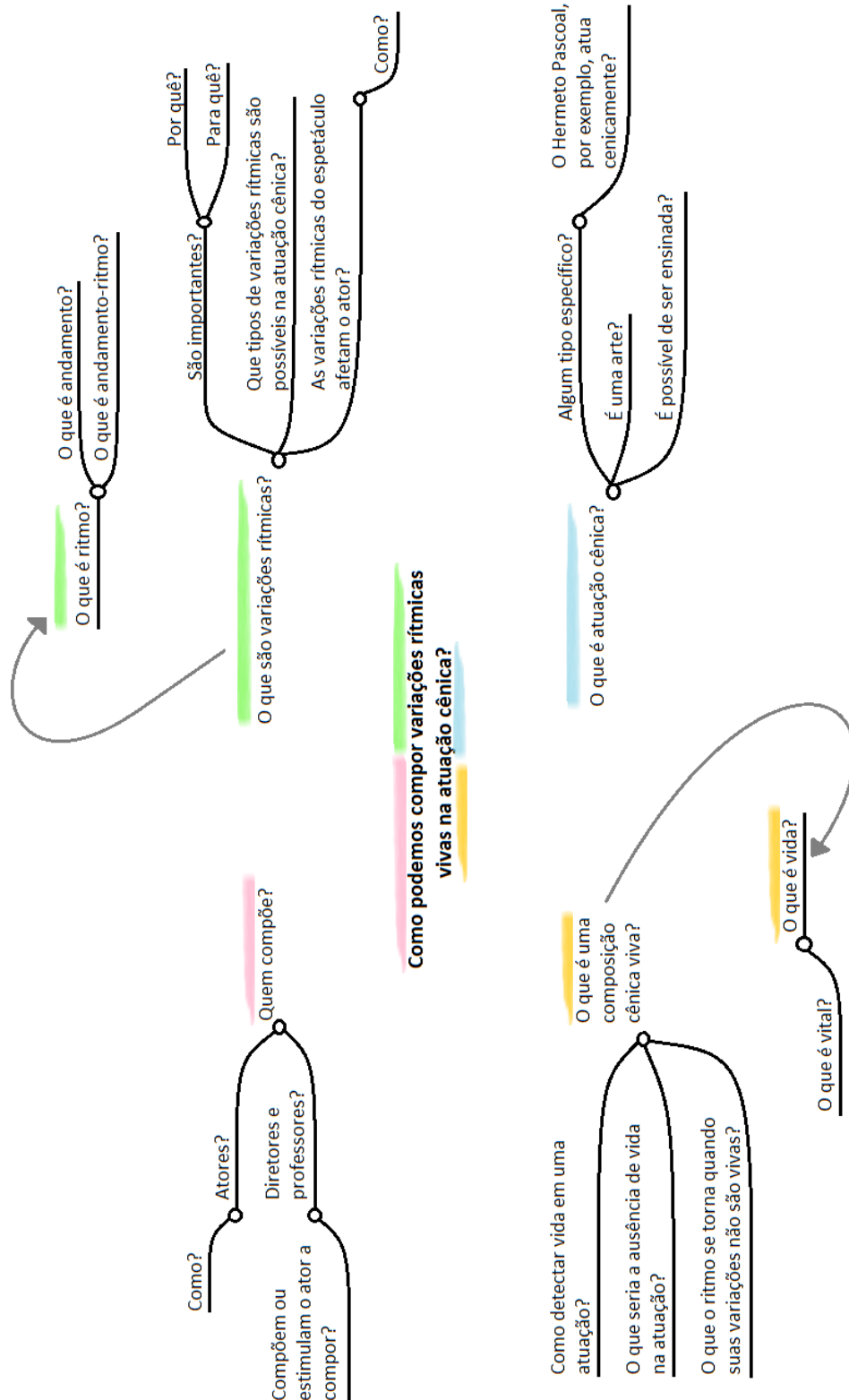
WHITTALL, Arnold. Rhythm. In: LATHAM, Alison (edit.). *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011;

WORMS, Frederic. A concepção bergsoniana do tempo. Trad. Débora Morato Pinto. *DoisPontos*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 129-149, Dez. 2004. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/1922/1607> (último acesso em 11/07/2019). Título original: La conception bergsonienne du temps;

ZAMPRONHA, Edson. Notas de uma poética musical. In: FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA, 4., 2017, Campinas. *Anais...* P. 43-55. Disponível em: http://fmcbr.com.br/wp-content/uploads/2018/12/fmcb_4_anais_completo.pdf (último acesso em 26/07/2019).

APÊNDICE A – MAPA MENTAL DE QUESTÕES

Imagem 11 – Mapa mental de questões (do início da pesquisa)



Nota: elaborei esse mapa mental no início da pesquisa. Mais tarde, modifiquei a questão central (ver Introdução).

APÊNDICE B – CARTAZES MULTIMODAIS

Imagem 12 – Cartazes multimodais para estudar variações rítmicas
(continua)

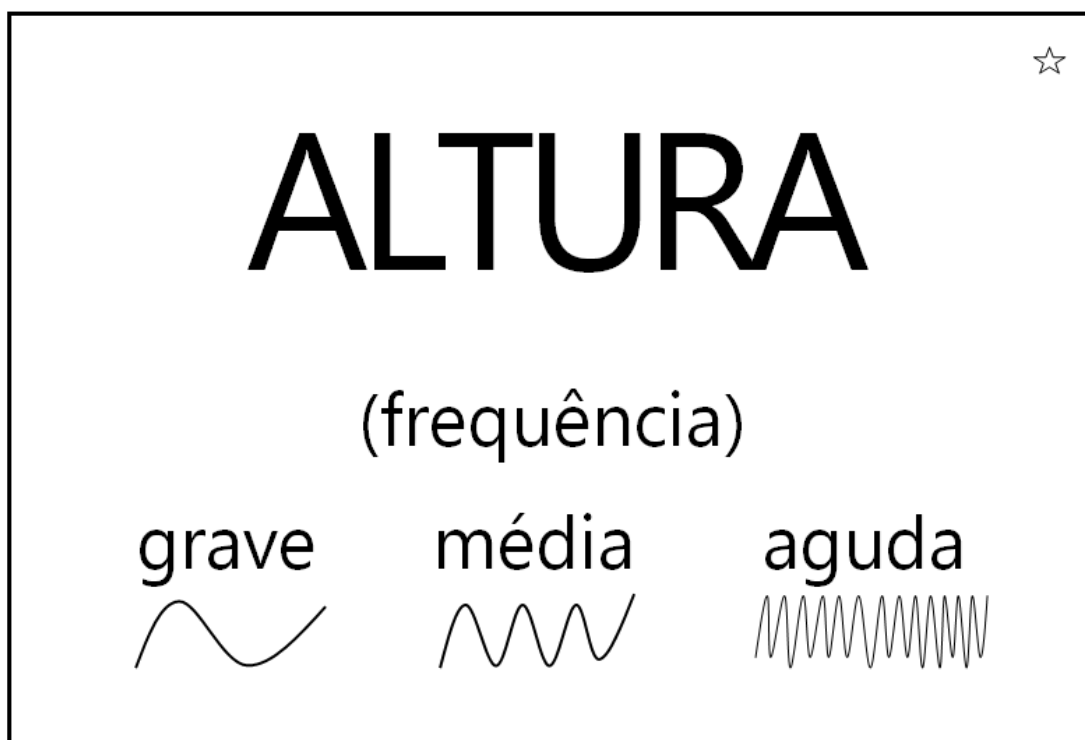


Imagem 12 – Cartazes multimodais para estudar variações rítmicas
(continua)

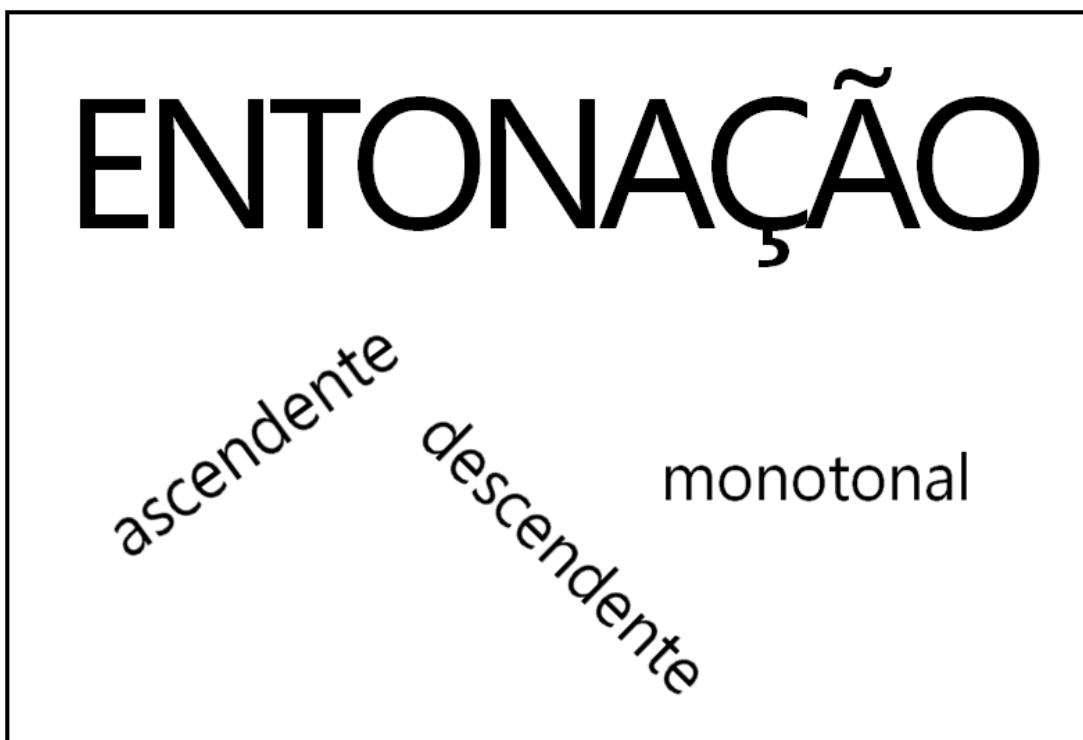


Imagem 12 – Cartazes multimodais para estudar variações rítmicas
(continua)

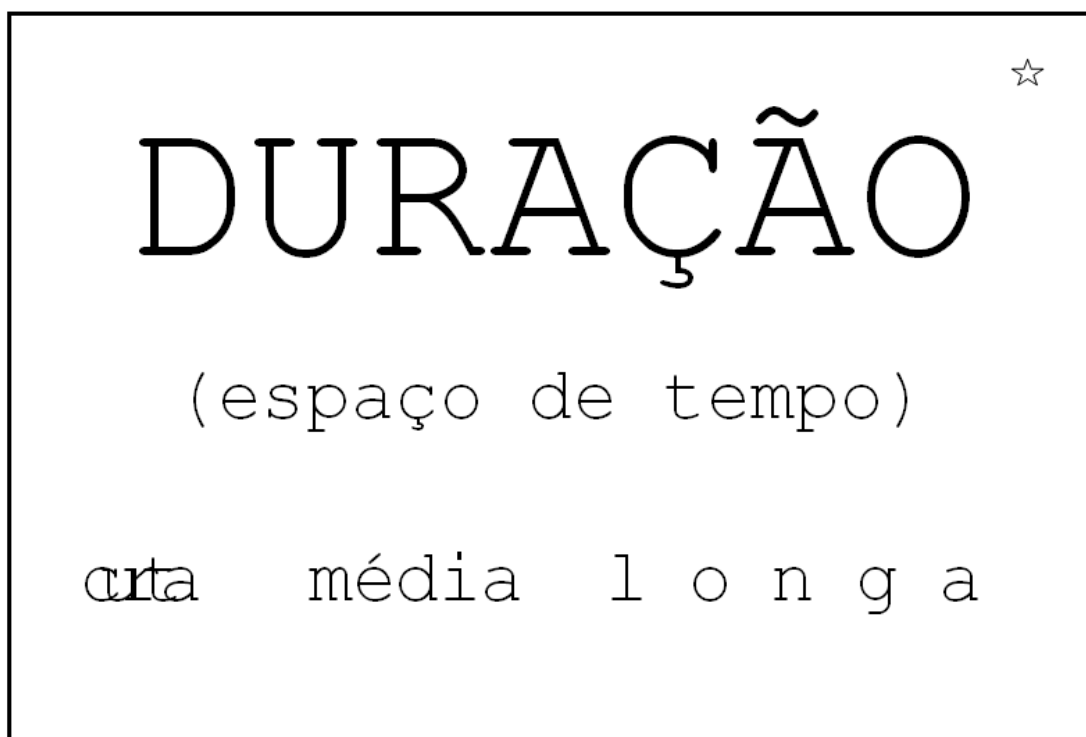


Imagem 12 – Cartazes multimodais para estudar variações rítmicas
(continua)

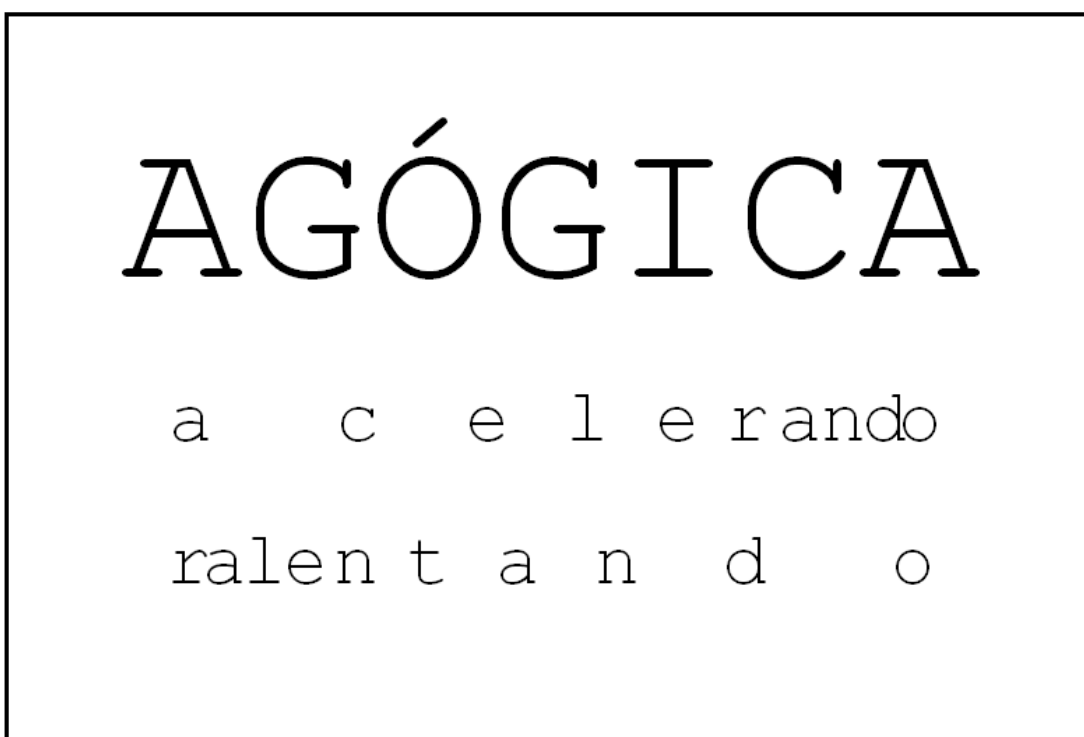
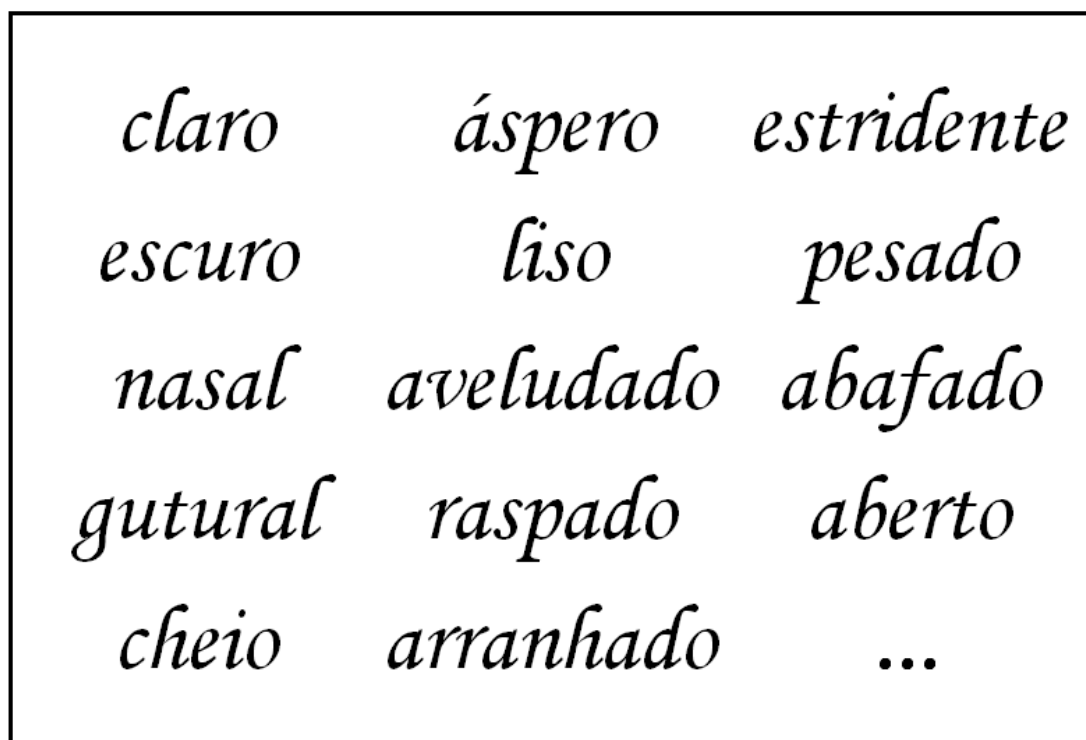


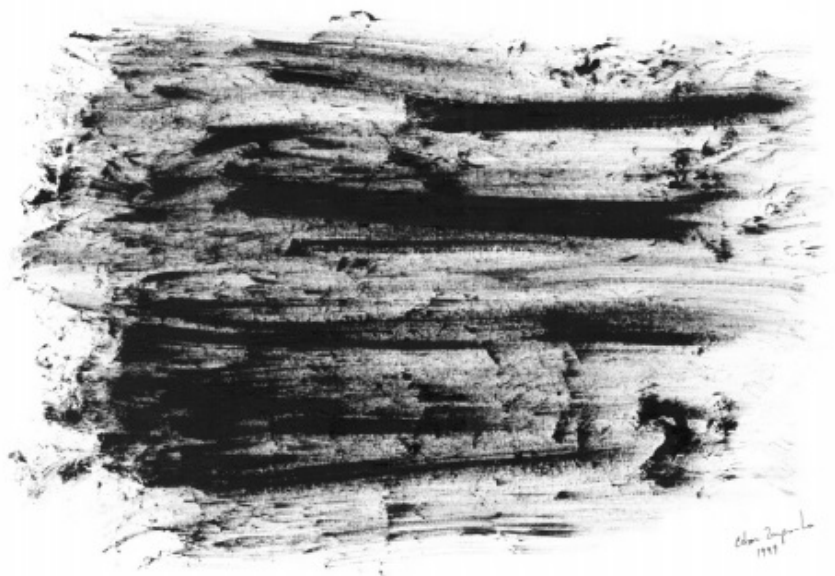
Imagem 12 – Cartazes multimodais para estudar variações rítmicas
(conclusão)



Nota: elaborei esses 10 cartazes multimodais a partir dos quatro elementos morfológicos da linguagem musical – altura, duração, intensidade e timbre – (ver MAGNANI, 1996) para orientar o estudante de atuação em sua iniciação ao universo rítmico. Em sala de aula, os estudantes experimentam correlacionar esses elementos morfológicos e seus derivados às possibilidades de variações rítmicas vivas da voz cênica.

ANEXO A – EXEMPLOS DE NOTAÇÃO MUSICAL NÃO CONVENCIONAL

Imagem 13 – Primeira imagem para improvisação da obra *Evolon* (de Edson Zampronha)



Fonte: ZAMPRONHA, 2017, p. 46.

Imagem 14 – Segunda imagem para improvisação da obra *Evolon* (de Edson Zampronha)



Fonte: ZAMPRONHA, 2017, p. 47.

Nota: essa imagem é um trecho da partitura de *Evolon*, que Zampronha compôs em 1999. Em 2017, o *Abstrai Ensemble* interpretou essa composição. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OxEGZXOIu0U> (último acesso em 24/07/2019).

Imagem 15 – Partitura de *Solo De La Passion Selon Sade* (de Sylvano Bussotti)

Fonte: BOLPAGNI, 2015, p. 15 (que consultou LOMBARDI, 1980, p. 121).

Nota: essa composição de Bussotti data de 1966. Em 2012, Francesca Della Monica interpretou essa obra.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L2F6jQPPZok> (último acesso em 24/07/2019).

Como citar este trabalho (de acordo com a ABNT):

ALBRICKER, Vinícius. *Variações rítmicas vivas na atuação cênica*. Orientador: Ernani de Castro Maletta. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.