

A IMPROVISACÃO ESTRUTURADA E A MEMÓRIA NO TRABALHO DO ATOR-PERFORMER

THE STRUCTURED IMPROVISATION AND THE MEMORY IN THE ACTOR-PERFORMER WORK

Gustavo Antunes Gonçalves
gustavoantunes.eu@gmail.com
Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

Neste artigo abordo o processo criativo da minha performance solo *Memórias Inventadas*, iniciada na Residência Artística, conduzida por François Kahn, e as minhas práticas artísticas com Alain Alberganti, para tratar das questões da improvisação estruturada e da memória no trabalho do ator-performer. Além disso, cerco-me da noção de **corpo-memória** ou **corpo-vida** de Jerzy Grotowski para auxiliar a reflexão sobre este fazer artístico.

Palavras-chave: Alfabeto do Corpo; Corpo-memória; Improvisação estruturada.

ABSTRACT

In this article I approach the creative process of my solo performance *Memórias Inventadas*, started during the residency with François Kahn, and on my artistic practices with Alain Alberganti to address the issues of structured improvisation and memory in the actor's work. In addition, I surround myself with the notion of *body-memory* or *body-life* of Jerzy Grotowski to help the reflection on my artistic work.

Keywords: Body alphabet; Body-memory; Structured improvisation.

Introdução

Este artigo apresenta o resultado da minha pesquisa envolvendo a reflexão teórica sobre o binômio estrutura-espontaneidade e a noção de memória - temas recorrentes nos escritos de Jerzy Grotowski -, além da prática artística com Alain Alberganti¹, com quem trabalhei de 2014 a

¹ Ator-performer, diretor, e professor de teatro. Estudou com Zygmunt Molik e Teresa Nawrot (ambos do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski).

2017, e com François Kahn², com quem participei de residência artística na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2018.

Proponho aqui uma reflexão teórica sobre o processo criativo da minha performance solo *Memórias Inventadas* – a partir da obra homônima de Manoel de Barros – e sobre as práticas artísticas desenvolvidas com Alberganti, diretor e professor sob forte influência dos ensinamentos de Grotowski.

No epílogo da referida obra, o poeta sentencia: “Tudo que não invento é falso”. Como se tudo que vem de uma suposta normalidade, de uma suposta fidedignidade aos fatos, não desse conta da realidade - e, portanto, da verdade. Tudo aquilo que está constringido e reduzido pela norma – da linguagem – parece ao poeta devedor da complexidade e riqueza da realidade. É causando delírio na linguagem – ou seja, é na poesia – que Barros encontra uma experiência de mundo mais real e verdadeira. Este parece ser o sentido de sua sentença: de que nada pode ser mais real e verdadeiro do que a invenção. Seria, assim, a imaginação, enquanto memória inventada, o sopro de vida e de verdade tão necessários ao espírito. Barros cria com isso uma identidade entre memória e imaginário e aproxima a memória-imaginário da verdade.

Para composição dessas memórias, o poeta precisa de ferramentas. Se na poesia o elemento fundamental é a palavra, no teatro o elemento fundamental é a ação. Em entrevista na coleção “Encontros” da Azougue Editorial, Barros fala sobre a relação entre a palavra e a memória em seu processo de criação:

O que informa a palavra poética são as nossas memórias fósseis. Nós moramos nas nossas antedecências. De lá que a palavra poética nos traz. E só a invenção nos retira de lá. Saímos sempre em lanhos. Depois é preciso limpar as palavras. Dessa forma elas são autobiográficas. Trazem nossa feição, nossos conflitos, nossos desencontros. Lá, nas nossas antedecências, estamos nus, estamos verdadeiros.
(BARROS, 2010, p. 95)

² Ator, diretor, dramaturgo e pedagogo teatral. Participou dos trabalhos parateatrais de Jerzy Grotowski, na Polônia, de 1973 a 1981. Em breves palavras, o parateatro (1972-1985) consistia em uma pesquisa em torno de outras formas de os seres humanos perceberem e se relacionarem. Grotowski e seus colegas organizavam encontros afastados da cidade que duravam vários dias e nos quais diferentes atividades eram propostas, tendo sempre um de seus colegas como guia das atividades propostas. Para estes encontros eram convidadas pessoas provenientes de diversas práticas humanas, não apenas atores e atrizes, e não havia observadores, apenas participantes. Tratam-se, assim, de experiências paralelas ao teatro que guardam uma semelhança com este domínio artístico: o encontro. Neste período, Grotowski estava em busca de um encontro não mediado por uma técnica de ator, mas da possibilidade de um contato humano que fosse significativo, transparente, em que as pessoas estivessem, por assim dizer, desarmadas.

Assim como a palavra poética pode revelar as antecedências do poeta, pode revelar os seus conflitos e desencontros, também a ação, no caso do ator, pode fazê-lo. A partir dessa citação de Barros, feitos alguns ajustes, chegamos a uma reflexão inspiradora para o ator interessado em trabalhar baseado em material pessoal, íntimo, e na relação entre corpo, ação e memória. Fica assim tal proposição:

O que anima o **corpo poético** são nossas memórias fósseis. É de lá – das nossas antecedências – que a **ação** nos traz. Só a invenção nos retira de lá. Saímos sempre em lanhos. Depois é preciso limpar as *ações*. Elas são, portanto, autobiográficas. Trazem nossa feição, nossos conflitos, nossos desencontros. Lá, nas nossas antecedências, estamos nus, estamos verdadeiros. A verdade do ator, como do poeta, só pode ser inventada.

Meu objetivo aqui é apresentar um modo de construção de uma linha de ações para abordar a questão da estrutura-espontaneidade e a noção de memória que vem sendo investigada em determinada prática do ator.

Residência Artística – “Memórias Inventadas: um laboratório teatral sobre a improvisação estruturada”

A proposta foi criar uma estrutura individual de ações, a partir de poemas de Barros. Nota-se no título da Residência dois aspectos fundamentais do trabalho do ator: estrutura e espontaneidade. Ao propor um Laboratório sobre a **improvisação estruturada**, Kahn anuncia o objetivo da residência: criar uma estrutura no interior da qual o ator deve improvisar – uma estrutura que se mantenha viva, que não se torne mecânica, automática. Aqui reside o maior desafio do ator: repetir a cada dia a mesma estrutura de ações, mas repetir sempre diferente; isto é, construir uma estrutura de ações, improvisando dentro desta, de modo a garantir que esta permaneça viva.

Em diversas ocasiões – conversas ao longo de workshops e residências – fui indagado sobre o porquê da estrutura e da precisão. Sinto que por trás deste questionamento repousa a ideia de que a estrutura e a precisão seriam inimigas da espontaneidade. Minhas experiências

demonstram justamente o contrário: a estrutura pode ser uma grande aliada na busca pela espontaneidade.

O que é espontaneidade? Este termo pode designar duas atitudes ligadas ao mesmo eixo. A primeira refere-se a um modo de funcionamento da mente em que, atenta à contínua corrente de julgamentos sobre si e os outros, consegue se desviar das amarras geradas por ela. O hábito mental nos arrasta para as mesmas perguntas: será que gostam do que eu faço? Será que gostam de mim? Será que me acham inteligente/estúpido? Será que me acham bonito/feio? Uma série de questões relacionadas ao fato de querermos ser aceitos. Somos espontâneos quando conseguimos driblar esse funcionamento da nossa mente. Por isso associa-se a espontaneidade à criança, pois ainda está livre da incessante corrente de julgamentos, do constrangimento e restrições dos códigos e jogos sociais.

A segunda diz respeito a um modo de agir em que há uma harmonia de todo o ser (corpo, mente e coração). Ao sermos espontâneos é possível perceber uma afinação entre o pensamento, o sentimento e a ação. Há uma espécie de harmonia no modo como a pessoa se comporta. As duas atitudes são sustentadas por um único eixo: a presença, ou – em outras palavras – a qualidade de escuta e atenção.

A espontaneidade vincula-se, assim, à capacidade do ator de não querer antecipar o que irá acontecer. Desvencilhar-se da tentação de querer um resultado, um efeito: esta, talvez, seja a maior dificuldade. Estar aberto para a jornada no desconhecido, sem nenhuma expectativa, apenas pronto para o que virá.

Ryszard Cieslak³, um dos atores do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, que esteve presente ao longo de quase toda existência do grupo e que se tornou um emblema da concepção de ator do diretor polonês, fala, em entrevista a Richard Schechner, sobre a relação entre a partitura/estrutura e a espontaneidade/vida:

A partitura é como um vaso de vidro que contém uma vela acesa. O vidro é sólido, está ali, você pode contar com ele. Ele contém e guia a chama. Mas ele não é a chama. A chama é meu processo interior, a cada noite. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva. Assim como a chama que se move atrás do vidro varia, cresce, diminui, quase se apaga, de repente brilha com força, reage

³ Ryszard Cieślak, ator e diretor, ficou famoso pela criação do personagem-título do espetáculo “O Príncipe Constante”. Era responsável pelo treinamento do Teatro Laboratório como pode ser visto neste [vídeo](#). Acesso 18 maio 2021.

a cada sopro de vento, assim minha vida interior varia de noite para noite, de instante para instante...Cada noite eu começo sem nada antecipar. É a coisa mais difícil de aprender. Não me preparo para experimentar o que quer que seja. Não digo para mim mesmo: “Da última vez, essa cena foi extraordinária, tentarei repeti-la.” Quero somente estar pronto para o que acontecerá. E eu me sinto pronto para aproveitar o que acontecerá se me sinto seguro em minha partitura, se eu sei que, mesmo quando não sinto quase nada, o vidro não se quebrará, que a estrutura objetiva, trabalhada durante meses, me ajudará. Mas quando vem o momento em que posso queimar, brilhar, viver, revelar, então estou pronto porque não antecipei nada. A partitura permanece a mesma, mas cada coisa é diferente, pois eu sou diferente. (CIESLAK *apud* TAVIANI, 2015, p.66)

Esta passagem responde também: por que a precisão, a estrutura? Quando o ator confia na sua estrutura sobra menos espaço para duvidar de si, para hesitar. Esta confiança que a estrutura fornece é decisiva para evitar que a mente escorregue para aquele indesejável funcionamento ao qual me referi acima.

Nos processos criativos com Kahn e com Alberganti trabalho rumo à criação de uma partitura de ações, uma sequência de ações precisas. E quando falo em ações estão presentes várias camadas que se agenciam incessantemente, criando um complexo trânsito de forças que influenciam umas às outras e transformam a vida interior. Essas forças são: imaginário pessoal, imaginário do texto/canção, a vibração das palavras no meu corpo, o espaço onde se age e todo tipo de estímulos do espaço. As ações (considerando todas essas camadas) seriam fixadas com o tempo. Entretanto, lembremos, a estrutura apenas protege a vida. Trata-se sempre de uma improvisação. Apesar do resultado final apresentar uma estrutura precisa, há sempre microvariações no estado de espírito, no corpo, e no mundo ao redor do ator. Saber improvisar dentro da estrutura é saber incorporar essas microvariações à estrutura, é saber agir percebendo e se adaptando a essas sutilezas sem abandonar a forma.

Na Residência, Kahn mencionou duas possibilidades na criação da estrutura de ações: embarcar ações baseadas nas memórias inventadas do ator no rio das palavras e memórias do poeta; ou, no sentido inverso, embarcar as palavras e memórias do poeta no rio das ações. Meu caso foi sobretudo o segundo. Aos poucos, fiz com que o texto do poeta fluísse no rio, na corrente de minhas ações.

O que exatamente estava a explorar quando coloquei-me a improvisar em busca de ações? Investigava-me a mim mesmo enquanto representante de nós, pesquisava aquilo que do outro (das palavras do poeta, por exemplo) se pode estender ou ecoar em mim. E aquilo que de mim podia se estender ou ecoar no outro – no espectador, naqueles com quem divido o momento da performance. No cerne da proposta de Kahn, está um outro modo de se conectar consigo mesmo e com o entorno. O campo para investigação é o teatro, o objeto a ser investigado são os seres humanos através de um estudo de si mesmo – suas relações consigo e com o que o cerca – com o objetivo de refazer-se, de recriar-se. Nesse sentido, o serviço que faço no teatro e o que faz Barros na poesia coincidem: “Um esforço para ficar inteiro é que é essa atividade poética. Minha poesia é, hoje, e foi sempre, uma catação de eus perdidos e ofendidos. Sinto quase orgasmo nessa tarefa de refazer-me.” (BARROS, 2010, p.42).

No teatro, é com a ação que o ator cumpre a tarefa de refazer-se. Onde buscar as ações? Como? A partir do quê? Talvez haja múltiplas respostas a essas perguntas. Aqui irei apresentar aqueles modos de fazer utilizados por mim durante a criação da performance teatral *Memórias Inventadas*.

Primeiro, todos juntos leram os contos que compõem o livro. Como há muitas palavras provenientes da oralidade da zona onde o poeta viveu, foi preciso pesquisar o sentido de certas palavras. No outro dia, foi sorteado o texto que seria atribuído a cada pessoa. Depois disso, veio a memorização dos textos, usando um método muito particular criado por Kahn, que consiste na memorização através da escrita – sem verbalização do texto durante o processo para decorá-lo. Este fato (não verbalização) é um detalhe bastante importante.

Para decorar bem um texto é preciso repassá-lo dezenas de vezes. Se durante essa repetição o ator verbaliza o texto, é muito provável que acabe por interpretá-lo, estipulando, antes de começar a trabalhar com ele em cena, uma musicalidade, um modo de dizê-lo – correndo, assim, enorme risco de automatizá-lo. Além disso, a tensão entre querer descobrir como o texto sairá da boca e a contenção proposta por Kahn alimentam o desejo, a surpresa e a busca no desconhecido. Lembro-me que a primeira vez que o texto saiu da minha boca foi uma grande surpresa. Não ter a mais vaga ideia de como sairia, de como seria a resposta do espaço às palavras garantiu a força e a vida não só daquilo que aconteceu na primeira vez, mas a vida de todo o processo de construção da cena. Após o texto decorado, vem-se improvisar em busca de

ações. Segui com Kahn o mesmo fio condutor das investigações com Alberganti. Ao longo dos dias continuei, desenvolvi e aprimorei o processo de escavar a minha própria vida com o **corpo-memória** (Grotowski) e com a poesia de Barros.

O poema em companhia do qual se deu minha jornada convocava uma ingenuidade travessa, tocava o tema da sexualidade de um modo um tanto desconcertante para adultos, porque continha ali uma sem vergonhice de menino. Tanto o aspecto da sexualidade quanto a maneira e as palavras do poeta para abordá-lo foram de extrema importância para mim. Conduziu-me para a tomada de alguns riscos, que me colocavam em uma posição de revelação de algo secreto, e, ao mesmo tempo que me encabulava, dava graça. Talvez a memória tenha para Barros relação com a verdade porque ela pode trazer aquela reserva de experiências, de maneiras de perceber a realidade própria da criança, que persistem sob os sedimentos que a vida joga sobre nós dia após dia. Neste sentido, interessa-me escavar com o corpo-memória em busca de ações que tragam à superfície o cristal dessas experiências.

Como já falamos anteriormente, há vários modos de buscar ações. Na ocasião, usei a mesma forma de trabalhar que já investigava com Alberganti: a partir de lembranças pessoais. A atividade da leitura desperta associações, imaginários, lembranças. Para cada compasso da partitura criada ao longo da Residência, o modo de trabalhar era um pouco diferente, no entanto, a maior parte da minha linha de ações foi construída a partir de lembranças. Como se deu esse trabalho? A partir de algumas perguntas básicas.

Com quem/com o quê estava na ocasião dessa lembrança? Onde estava? Onde essa coisa ou pessoa está localizada aqui-e-agora, no tempo-espço dessa improvisação baseada em tal lembrança? Como essa coisa/pessoa reage aqui-e-agora? Quais os cheiros, sons, temperatura, luz, nesse lugar? Estava sol/chovia? Era noite/dia? Todas essas perguntas eram feitas ao mesmo tempo em que se tentava lembrar com o corpo-em-ato o comportamento naquela lembrança. Se toquei alguém, como era a textura da pele e como essa pessoa respondia ao toque? Como era o olhar da pessoa? Como era a respiração nesse momento dessa pessoa? Será que eu lembro da voz dessa pessoa? A mente está ocupada em se perguntar e fornecer sugestões enquanto o corpo reage à lembrança/imaginário. Tratava-se, portanto, de buscar ações com nosso corpo-memória. Pego essa noção de **corpo-memória** de Grotowski pela sua importância em meu fazer artístico.

Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida e o ator se esforça por reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em

letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas. Se permitirem que seu corpo procure o que é íntimo (...), nisso há sempre o encontro (...) e então aparece o que nós chamamos de impulsos (GROTOWSKI, 2007 [1970], p. 205-6).

Cabe ressaltar que, como Grotowski, neste trabalho não havia de maneira nenhuma a ideia de reviver um fato passado. Se havia a tentativa de lembrar, com o corpo, exatamente o que havia feito na ocasião da lembrança, esse era o ponto do qual se partia e a trilha à qual se podia voltar quando fosse necessário. Acontece que, no caminho, outras portas podem se abrir, ou seja, outras possibilidades de ações que podem convocar outros imaginários, outros devires. Quando se lembra de algo, já não sabe o que é memória e o que é imaginário. Já não se sabe mais se isso aconteceu, ou se imagina-se que isso poderia ter acontecido, ou se lembra-se de algo mesmo anterior ao nascimento. Não se trata de recuperar antigas percepções, mas antigas percepções e sensações podem se inscrever naquilo que se faz aqui-e-agora.

Podemos pensar então o trabalho com a memória como um trampolim para o devir? Um acontecimento onde memória-ação-imaginário continuamente se reconfiguram e se transformam e “excedem o vivível e o vivido”? Nesse sentido, trago aqui o entendimento sobre o devir-criança e sobre a memória no processo de escrita de Deleuze e Guattari (2010, p.148):

Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente a memória que convoca apenas antigas percepções, nem a memória involuntária que acrescenta a reminiscência como factor que conserva o presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo, e sobretudo, em Proust). É verdade que toda obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si próprias a sua conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O acto do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com recordações de infância, mas por meio de blocos de infância que são formas de devir-criança. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 148)

Da mesma forma como “não se escreve com recordações de infância, mas por meio de blocos de infância que são formas de devir-criança”, no teatro não se age com recordações, mas por meio de blocos de antecedências que se atualizam em devires. As antecedências são como que a pista de decolagem para a descoberta de ações. O ator treinado a trabalhar com as associações pessoais cria devires ligados à sua vida, às suas experiências. Então não é o ator em

busca de reviver um passado, mas, ao indagar com seu corpo-vida – que é memória –, o passado pode se atualizar em devir, criando no ator novas corporeidades, e, arriscando-me um pouco mais, criando afetos, tal como os entendem Deleuze e Guattari (2010, p.144): “os afectos não são já sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, preceptos e afectos, são seres que valem por si próprios e excedem todo o vivido”. Isso que aqui estou a chamar de blocos de antedências podem ser entendidos como o campo associativo de cada um. O campo associativo está sempre ligado à nossa vida pessoal e íntima. Sobre o campo associativo, ou associações, Grotowski (1993 [1969], p. 25) disse assim:

As associações são ações que se ligam a nossa vida, a nossas experiências, a nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtextos ou de pensamentos. Em geral, não é algo que se possa enunciar com palavras (...) Esse subtexto, esse pensar é uma tolice. Estéril. Uma espécie de adestramento do pensamento, é isso, e só isso. Não é necessário ‘pensar’ nisso. É necessário indagar com o corpo-memória, com o corpo-vida. Não chamar pelo nome (GROTOWSKI, 1993 [1969], p. 25).

Assim como Grotowski, não pensávamos a **memória** como uma espécie de inventário, ou lista de fatos passados, possuídos pelo corpo e ao qual queremos acessar, mas era o corpo mesmo, todo ele, memória. A **memória**, portanto, é trabalhada dentro da dinâmica de um fluxo de vida – não através de uma narrativa racional ou racionalizada. No trabalho com as lembranças era necessário “vasculhar” por ações com nosso **corpo-memória**. “Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear o corpo-memória” (GROTOWSKI, 2007 [1970], p. 173).

Enxergo em determinados exercícios e práticas que experimentei com Alain Alberganti a busca por desbloquear o **corpo-memória** – ou o **corpo-vida** – e por treinar a capacidade de improvisar dentro de uma estrutura. Na próxima seção daremos atenção a essas ferramentas de trabalho do ator propostas por Alberganti.

Desbloquear o corpo-memória (ou corpo-vida) – Investigações práticas com o Prof. Dr. Alain Alberganti

Destaco no treinamento com Alberganti, o conjunto de ações Alfabeto do Corpo, em que cada estrutura de ação é tratada como uma letra do Alfabeto do Corpo. Criado por Zygmunt Molik, este sistema consiste em estruturas de ações mais ou menos simples que apresentam a necessidade de engajamento de todo o corpo na ação. Foi aplicado com as pequenas adaptações naturais do processo de apropriação (no sentido de “tornar próprio”) que sofreu ao ser transmitido de Molik à Alberganti. O objetivo deste Alfabeto reside na implicação contínua do imaginário ao realizar os movimentos, e não na simples busca pela execução perfeita das ações. Ao longo da execução, respeitam-se certas exigências que ajudam a manter todo o corpo ativo: as ações partem sempre do centro do corpo, da bacia – era a partir da bacia que respirávamos buscando construir uma articulação do movimento com respiração. Alberganti lembrava o tempo inteiro da contraposição tensão-relaxamento – ao inspirar relaxa-se o corpo inteiro, ao expirar, realiza-se a ação, tensionando o que fosse necessário para executá-la, e ajustando-nos sempre ao imaginário.

Durante a aprendizagem da estrutura exata das ações já havia a exigência por Alain de não tornar o exercício mecânico, de tentar incluir o imaginário ainda que parecesse algo impossível àquela altura – havia já demais no que se concentrar: articular movimento e respiração, tensão e relaxamento; movimento sempre a partir da bacia; além da coordenação motora para realizar aquelas ações nada habituais.

Assim, o Alfabeto fornece uma estrutura de ações dentro da qual podemos improvisar ritmo, velocidade e amplitude. São exemplos de letras: puxar algo, empurrar algo, afastar algo, tocar algo no céu. A cada uma dessas ações corresponde uma estrutura precisa.

Ainda sobre a questão da improvisação com as letras do Alfabeto é preciso esclarecer que buscamos um modo de improvisar em que a variação do ritmo, velocidade e amplitude das ações não acontecem a partir de um comando mental. Ao invés disso, investigamos um modo em que essas variações se realizam pela escuta do que quer o corpo.

Na improvisação com as letras havia o formato solo e em dupla. Em ambos formatos devíamos estar em contato com o outro – no formato solo, com o imaginário, e em dupla, com o companheiro e com o imaginário que surge da relação –, reagindo e explorando as ações, passando de uma à outra em um fluxo contínuo. Isso quer dizer que não deveríamos parar para lembrar mentalmente uma outra ação para só em seguida tornar a agir. Era necessário buscar

um fluxo rítmico, onde poderíamos incluir imobilidade, mas uma imobilidade dinâmica, que nos ajudasse a “carregar de imaginário”, como dizia Alain, e que mantivesse ainda um ritmo interno. Uma imobilidade que contém em si uma pulsação, um movimento congelado – como um rio congelado que apesar da imobilidade conserva a iminência do movimento da correnteza.

O imprevisto com as letras pode ser descrito assim: os atores improvisam com as ações. Em um dado momento, uma lembrança, um desejo, uma sensação, em suma, um imaginário, uma associação pode ser despertada. É preciso estar atento para não perder os momentos em que as associações surgem, em que portas são abertas. Esse imaginário pode transformar o ator psíquica e corporalmente. Sua expressão, suas ações, seu comportamento se transformam. É preciso reagir a esse imaginário, aqui e agora, no espaço/tempo da improvisação. Aquilo a que se reage deve estar projetado no espaço de trabalho, não em um espaço ausente, abstrato.

Ao trabalhar com o imaginário no contexto do Alfabeto é preciso tomar cuidado para não passarmos ao estágio em que quem o controla são os comandos racionais. Tenho verificado que quando isso acontece a tendência é de o ator começar a criar histórias estereotipadas, fechadas em sentido e possibilidades, e, com isso, o corpo pode muito facilmente entrar em uma espécie de letargia. Não se deve, portanto, deixar de perguntar o que o corpo-em-ato sugere e convoca como imaginário, sem se fixar em conceitos ou histórias psicologizadas, pois a lógica aqui em jogo lembra muito mais a lógica onírica – em que os acontecimentos, sons, imagens se dão por saltos – do que a lógica da razão com sua linearidade.

Nestas práticas, Alberganti se referia com muita frequência a um modo de **pensar com o corpo**. Com o tempo ficou mais claro para mim o sentido da expressão e sua relação com o treinamento do Alfabeto. Nesse modo de se comportar em que se pensa com o corpo era como se o corpo estivesse um passo à frente da racionalidade nas palavras de Alberganti. Quando se pensa com o corpo, o mental discursivo não ordena, mas observa e pergunta o que quer o corpo.

Do Workshop que conduzi no âmbito das atividades do **Laboratório de Experimentação Cênica⁴ (LEC)** do Mestrado de Artes Cênicas da Universidade Nova de Lisboa, colho um exemplo

⁴ O LEC - Laboratório de Experimentação Cênica, do Mestrado em Artes Cênicas da Universidade NOVA de Lisboa, fundado e coordenado pelo Professor Paulo Filipe Monteiro, tem por objectivo desenvolver o treino dos performers, experimentar, na prática, novos caminhos para o trabalho em teatro, dança, performance art, artes circenses e ópera e desenvolver o pensamento teórico e crítico sobre as artes cênicas", a contar com convidados nacionais e internacionais.

que ilustra muito bem a diferença entre um modo de se comportar em que se **pensa com o corpo** e um modo em que o mental discursivo controla o comportamento humano. Pedi ao participante L. que escolhesse uma letra do Alfabeto para improvisar. Indiquei que começasse improvisando com a estrutura exata da letra e que, depois de algum tempo improvisando dentro da forma estabelecida, deixasse sua estrutura se deformar segundo seu imaginário. O participante L. chegou a uma ação que sugeriu a mim – e perceberemos que também ao participante – uma pessoa limpando algo. Seu corpo estava curvado e o olhar percorria o chão enquanto suas mãos estavam unidas à frente do corpo, como segurando alguma coisa, e seus braços e tronco iam para frente, para trás e para os lados. Ao passar alguns segundos explorando essa ação, o participante fez um movimento de pousar algo no chão, andou em direção a um ponto do espaço e começou a esfregar o chão com as mãos. A partir daí começou a ilustrar toda uma história de não conseguir retirar uma mancha – ou limpar o que quer que fosse – do chão. Então, quando disse que o participante “chegou a uma ação” quis dizer com isso que ele havia encontrado um bom fluxo de improviso e que no início do processo de deformação da estrutura era possível perceber que a transição de uma forma de movimento a outra não havia sido ditada pela mente. Por isso digo que o “participante chegou a uma ação”. Depois, naquele momento em que tudo parecia ditado pela mente digo que “o participante fez um movimento”. Com isso, diferencio uma maneira de operar em que o corpo decide – aqui se dá uma verdadeira busca no desconhecido – de uma maneira de operar em que a racionalidade controla e decide – aqui não há uma busca no desconhecido, parece que já se sabe tudo de antemão.

No primeiro momento, era como se aquele movimento tivesse sido descoberto e um segundo depois a associação com o ato de limpar algo tivesse atravessado a mente do participante. O participante não sabia de antemão o que iria acontecer. Ele lutava para descobrir o que podia ser aquilo que o corpo queria enquanto agia. No segundo momento – aquele em que larga algo no chão para esfregá-lo com as mãos – tudo já estava pré-estabelecido, ele já havia entendido, havia parado de se perguntar, de perguntar ao corpo, e seu comportamento passou a ser ditado por comandos mentais. Neste sentido, no segundo momento é como se a racionalidade estivesse um passo à frente do corpo. Enquanto no primeiro momento era o corpo que estava um passo à frente da racionalidade.

Para **pensar com o corpo** é preciso, portanto, liberar o **corpo-memória (ou corpo-vida)** da domesticação exercida pelo mental discursivo. Isto não tem a ver, de maneira alguma, com querer eliminar um dos processos que faz parte da vida humana. Não há, nesse modo de agir em que se **pensa com o corpo**, a negação da racionalidade. Trata-se antes de investigar um comportamento em que o mental discursivo opera de maneira a contribuir com o corpo ao invés de bloqueá-lo. É também isto que treinamos e pesquisamos ao trabalhar com o Alfabeto. Um treinamento e uma investigação da nossa operação mental em que esta propõe, sugere, observa, e, sobretudo, diz “sim” ao corpo.

Para finalizar...

Em meu fazer artístico tenho estado mais atento à relação entre o **corpo-memória** e o ritmo. No treinamento com as letras do Alfabeto ou em uma estrutura de ações de uma performance é possível escutar o ritmo que o corpo pede, a música que ele deseja tocar. Quando se ouve essa música, quando se sabe respeitar esse ritmo surge uma espécie de harmonia. Percebe-se que cada coisa está em seu lugar: o corpo, a mente e o coração produzem uma harmonia que se revela no comportamento da pessoa que age.

Importante dizer que a qualidade de escuta e de capacidade de jogar com o **corpo-vida** oscila o tempo inteiro durante uma sessão de trabalho ou de apresentação de uma performance, e que esta competência, qualidade, ou capacidade de escuta não é jamais conquistada de uma vez por todas. Às vezes resvalamos essa qualidade e percebemos que algo acontece. Faço alguma coisa e parece que isto que meu corpo quer, acorda em mim algo de que me lembro. Uma porta se abre. Entra-se ou não entra-se. Tentamos viver. Visito uma outra qualidade de percepção. Reconheço isto. Lembro-me de algo que foi esquecido. Aqui há outro aspecto da memória que tem interessado-me: o **corpo-memória/corpo-vida** como chave de acesso a uma qualidade de experiência do mundo ligada à ausência de medo, de angústia, a uma experiência em que a vida se torna luminosa e resplandecente. Tenho questionado-me sobre a relação entre o **corpo-vida** e a luta, a busca por tocar essa experiência de novo e de novo. A porta se abre. Entra-se ou não entra-se. Entrar aqui pode significar liberar-se de um aprisionamento. E depois isto passa. Mas queremos tocar essa qualidade de estar no mundo de novo. Lutamos contra a eterna sensação

de insatisfação.

A arte pode ser a tentativa de uma resposta à nostalgia que há em nós, à sensação de uma falta. Enxergo esta falta e esta nostalgia como o desejo por encontrar as fontes da vida. A cada instante estar no princípio. “Como se a cada instante estivéssemos no tempo daquela primeira frase: “No princípio era...”. No princípio era agora, cada tempo é no princípio.”⁵ A busca por estar no princípio é a tentativa de uma percepção direta do mundo. Menos determinada pelo processo de representação que nos dá a falsa impressão de conhecer o mundo. É como olhar pela primeira vez. Quando somos crianças o mundo é um enorme mistério, tudo que nos rodeia é percebido pela primeira vez. Estar no princípio não é estar no passado, mas lembrar uma qualidade de experimentar o mundo, a vida. Por fim, lembro as palavras de Biagini (2013, p. 178): “Qualquer **praxis** humana pode ser o fundamento de um trabalho sobre a vida. (...) Mas, em nome de quê há que se *trabalhar* sobre a própria vida?”

Será que sabemos em nome de quê? Será que em nome de nossa própria vida? Será que o sentido da vida é justamente lutar pela nossa vida? E o que significa lutar pela nossa vida? Será que significa respeitar nossas tentações e necessidades? Respeitar nosso processo? Para mim, o teatro tem sido a garantia de não passar a vida alheio a mim mesmo. “Talvez haja uma vida pedindo para ser vivida em outras intensidades” (BIAGINI, 2013). Será que posso tocar essa vida? A vida é a vida de uma aprendizagem. Aprendizagem de quê? Talvez de “tornar-se o que se é”, se quisermos dizer com Nietzsche, talvez a aprendizagem de “tornar-se um ser humano”, se preferirmos dizer com Clarice Lispector.

BIBLIOGRAFIA

BARROS, Manoel de. 2010 – **Encontros – Manoel de Barros**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2010.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: a terceira infância**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

⁵ “Come se in ogni instante fossimo nel tempo di quella prima frase: “In principio era...”. In principio era adesso, ogni tempo è in principio.” (GROTOWSKI, 2017 [1978], p. 163). Tradução do autor.

BIAGINI, Mario. Desejo sem Objeto. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, V. 3, n. 1, p. 176 – 197, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em: 11 jul. 2020.

CAMPO, Giuliano e MOLIK, Zygmunt. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik – O legado de Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. São Paulo, Editora 34, 2010 - 3ª edição [1992].

GROTOWSKI, Jerzy, “O que foi”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo, Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2007 [1970], p. 199-211.

GROTOWSKI, Jerzy. “Respuesta a Stanislavski”. In: **Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia**, ano 3, n. 11-12, 1993 [1969], p. 18-26.

TAVIANI, Ferdinando. “Em Memória de Cieslak” In: BANU, Georges. 2015. **Ryszard Cieslak: ator-símbolo dos anos sessenta**. São Paulo, É Realizações, 2015, pp. 41-69.

Artigo submetido em 23/08/2020, e aceito em 01/05/2021.