UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ANDRESSA MORETTI SILVA

A PRESENÇA A PARTIR DO OLHAR DE ARTISTAS DA CENA

THE PRESENCE FROM THE LOOK OF SCENE ARTISTS

Campinas
2019

ANDRESSA MORETTI SILVA

A PRESENÇA A PARTIR DO OLHAR DE ARTISTAS DA CENA

THE PRESENCE FROM THE LOOK OF SCENE ARTISTS

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

Dissertation presented to the Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master Scene Arts, in the area of theater, dance and performance.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Scotti Hirson
Este trabalho corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Andressa Moretti Silva e orientada pela Profa. Dra. Raquel Scotti Hirson.

Campinas
2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Si38p

Silva, Andressa Moretti, 1991-
A presença a partir do olhar de artistas da cena / Andressa Moretti Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Raquel Scotti Hirson.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Atores e atrizes de teatro - Brasil. 2. Teatro - Pesquisa. 3. Processo criativo. 4. Mimese na arte. 5. Mimese corpórea. I. Hirson, Raquel Scotti, 1971-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The presence from the look of scene artists
Palavras-chave em inglês:
Theater actors and actresses - Brazil
Theater - Research
Creative process
Mimesis in art
Corporeal mimesis
Área de concentração: Teatro, Dança e Performance
Titulação: Mestra em Artes da Cena
Banca examinadora:
Raquel Scotti Hirson [Orientador]
Lucia Regina Vieira Romano
Marcelo Ramos Lazzaratto
Data de defesa: 20-02-2019
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-7712-2503
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/6293685111550622

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ANDRESSA MORETTI SILVA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. RAQUEL SCOTTI HIRSON

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. RAQUEL SCOTTI HIRSON

2. PROFA. DRA. LUCIA REGINA VIEIRA ROMANO

3. PROF. DR. MARCELO RAMOS LAZZARATTO

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão Examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 20.02.2019

Dedico este trabalho aos meus pais, Edilson e Denise, que não mediram esforços para que eu estudasse e realizasse este sonho. Amo muito vocês!

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Edilson, Denise, e ao meu irmão Eduardo, por todo amor incondicional, carinho, encorajamento e incentivo durante toda trajetória!

Ao meu companheiro Oskar pelo amor, apoio, otimismo e alegria.

À minha querida orientadora Raquel Scotti Hirson que me permitiu alçar voos tão intensos. Agradeço pela sua imensa generosidade, por toda dedicação e confiança nesta trajetória de pesquisa que começou na iniciação científica e continuou agora no mestrado!

À Brisa Vieira pela condução das práticas sobre os procedimentos da mímesis da palavra e pelo olhar atento, disposto e generoso.

Às minhas irmãs de orientação: Mariana Rotili e Gabriela Giannetti, pelos conselhos e inspirações.

À 'Mari Rotili, Gabi Giannetti, Brisa Vieira' (novamente) e Edu de Maria pelos treinos de mímesis corpórea compartilhados.

Às presenças ilustres que tanto admiro e tive a oportunidade de reencontrar nesta trajetória de pesquisa: Georgette Fadel, Jesser de Souza, João Miguel, Verônica Fabrini, Teuda Bara e Renato Borghi.

Ao Renato Ferracini e Marcelo Lazzaratto, pelas palavras preciosas e enorme contribuição durante o exame de qualificação desta pesquisa.

Ao Rodolfo por toda ajuda e atenção.

À Geisa, pela alegria e cafés da tarde deliciosos. E à Melyssa, Rafaela, Alejandra, Helia e Adele, pelos encontros.

Aos meus amigos, companheiros de jornada durante a gradução em artes cênicas, em especial à Natalia Ruggiero, pelas conversas e compartilhamentos de experiências nessa fase de mestrado.

Ao Diego Baffi, que me ajudou tanto na preparação para entrar na Unicamp.

Para o outro lado do Atlântico, envio minha gratidão à Josette Féral, e aos atores do Théâtre du Soleil tão queridos e atenciosos: Agustin Letelier, Andrea Marchant, Dominique Jambert, Man Wai e Sebastien Brottet-michel.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Esta pesquisa visa alargar a reflexão sobre presença no território das artes da cena, analisando visões de artistas da cena sobre este conceito. A coleta de material ocorreu através de entrevistas com atrizes e atores brasileiros de distintas gerações, para entender como a presença vem sendo pensada por esses artistas e ampliando nosso olhar sobre este conceito através das memórias e experiências dos entrevistados.

A temática da presença é o que me impulsiona a pensar a arte de ator, bem como serve de pulsão criadora, deflagrando a escrita sobre uma investigação prática que se divide em duas fases: na primeira, descrevo e analiso o processo de criação de uma desmontagem cênica sobre minha trajetória em busca da compreensão do que é / provoca / dispara a presença no contexto das artes da cena. Na segunda, utilizo dos procedimentos de uma derivação e atualização da mímesis corpórea, a mímeis da palavra, metodologia desenvolvida pelo Lume Teatro, trazendo desta maneira um conhecimento incorporado, ou seja, colocando o corpo à prova, diante do que foi falado pelos entrevistados. As palavras proferidas nas entrevistas se deslocaram, atravessaram tempo, espaço, detonaram em um jogo de afetos, e fui ao encontro delas em sala de trabalho, transbordando em escrita a dança, as imagens e as sensações das palavras e metáforas ecoadas por artistas da cena sobre o tema da presença. O desafio e motor desse trânsito entre a investigação teórica e a prática da cena consistiu na ação de trazer ao corpo o que foi dito por estes artistas, a fim de entender o dilema da presença por um viés apto a captar a natureza rizomática do conceito.

Palavras-chave: Artistas da cena; Presença; Mímesis Corpórea; Acontecimento.

ABSTRACT

This research aims to broaden the reflection about presence in the field of scene arts, analyzing visions of scene artists on this concept. The material has been collected through interviews with Brazilian actresses and actors of different generations, to understand how these artists has thought about the presence and to broaden our view on this concept through the memories and experiences of the interviewed.

The theme of presence is what drives me to think of the art of the actor, as well as serves as a creative drive, triggering the writing about a practical investigation that is divided into two phases. In the first one, I describe and analyze the process of creating a scenic disassembly on my trajectory in search of understanding what is / provokes / triggers the presence in the context of the scene arts. In the second one, I use the procedures of a derivation and updating of the corporeal mimesis, the mimesis of the word, a methodology developed by Lume Teatro, bringing in this way a knowledge incorporated, that is, putting the body to test based of what was said by the interviewed. The words uttered in the interviews moved, they crossed time, space, detonated in a game of affection, and I went to meet them in the work room, overflowing in writing the dance, the images and the sensations of the words and metaphors echoed by artists of the scene on the subject of presence. The challenge and engine of this transit between the theoretical investigation and the scene practice consisted in the action of bringing to the body what was said by these artists in order to understand the dilemma of presence capturing the rhizomatic nature of the concept.

Keywords: Scene artists; Presence; Corporeal Mimesis; Event.

SUMÁRIO

MAPEANDO A TRAJETÓRIA 12
PRIMEIRAS CONEXÕES 15
Conexão 1: Trocas de e-mails 15
Conexão 2: Pré projeto 16
Conexão 3: Carta resposta - Por que mímesis? 16
Conexão 4: Air France 17
Conexão 5: Presentifica-se a PRESENÇA – IC e França 18
Conexão 6: Abertura para o agora 22
PISTAS PARA SE PENSAR PRESENÇA 23
Primeiras rotas 24
Presença como acontecimento 27
A presença que vem do fazer 30
Traçando rotas iniciais 31
Desmontagem 32
O JOGO DOS AFETOS 44
Sacudir e desenraizar o verbo 'SER' da Presença 49
Presença e Treinamento 60
Presença e Energia 69
Presença na Relação 79
Presença e Repetição 86
CARTAS DE UMA PRÁTICA 94
Carta de boas vindas 95
As cartas do jogo 98
Presença e transposição 102
Conceito fraco, forte e radical de presença 105
A presença no teatro e na performance 107
Mangueira entupida e mangueira relaxadona 109
Inteira aqui! 111
Coisas simples 112
Manifesto compartilhado 114
A história da molécula de água. 117
O indizível nas entrelinhas 119

CONCLUSÃO AO APAGAR DAS LUZES 120
REFERÊNCIAS 125
ANEXOS: ENTREVISTAS COMPLETAS 130
AVENIDA PAULISTA COM JOÃO MIGUEL 130
AVENIDA POMPEIA COM GEORGETTE FADEL 147
CANTINA DO GATTI COM VERÔNICA FABRINI 166
PRAÇA DO COCO COM JESSER DE SOUZA 177
SEDE DO GALPÃO COM TEUDA BARA 201
CASA DE RENATO BORGHI 207

Quando partires em viagem para Ítaca faz votos para que seja longo o caminho, pleno de aventuras, pleno de conhecimentos. Os Lestrigões e os Ciclopes, o feroz Poseidon, não os temas, tais seres em teu caminho jamais encontrarás, se teu pensamento é elevado, se rara emoção aflora teu espírito e teu corpo. Os Lestrigões e os Ciclopes, o irascível Poseidon, não os encontrarás, se não os levas em tua alma, se tua alma não os ergue diante de ti. Faz votos de que seja longo o caminho. Que numerosas sejam as manhãs estivais, nas quais, com que prazer, com que alegria, entrarás em portos vistos pela primeira vez; para em mercados fenícios e adquire as belas mercadorias, nácares e corais, âmbares e ébanos e perfumes voluptuosos de toda espécie, e a maior quantidade possível de voluptuosos perfumes; vai a numerosas cidades egípcias, aprende, aprende sem cessar dos instruídos. Guarda sempre Ítaca em teu pensamento. É teu destino aí chegar. Mas não apresses absolutamente tua viagem. É melhor que dure muitos anos e que, já velho, ancores na ilha, rico com tudo que ganhaste no caminho, sem esperar que Ítaca te dê riqueza. Ítaca deu-te a bela viagem. Sem ela não te porias a caminho. Nada mais tem a dar-te. Embora a encontres pobre, Ítaca não te enganou. Sábio assim como te tornaste, com tanta experiência, já deves ter compreendido o que significam as Ítacas.[1]

[1] Tradução: Isis B. da Fonseca: Poemas de K. Kaváfis, São Paulo, Odysseus, 2006, p. 100-3.

MAPEANDO A TRAJETÓRIA

Na tentativa aparentemente fácil de colar as pálpebras superiores na parte inferior dos olhos e silenciar cada vez mais o corpo, constato sutilmente que mal consigo dormir. Não há movimento externo algum do meu corpo físico exceto algumas vezes em que o dedo mindinho da mão esquerda se move involuntariamente. Ainda assim, podemos considerar que o fora é aparentemente estático e sem ruído algum no entorno que possa estar na zona audível pelos humanos. Porém, por dentro, fervilham e burbulham imagens que emergem de maneira caótica e desenfreada surgindo em um dado momento a lembrança da respiração. Concentração máxima neste movimento fluido de ar, reconfortante, o que pode ajudar no desejo de agora. Aos poucos vou encontrando o movimento respiratório leve e suave, dentro se torna mais calmo, tranquilo e fico pronta para revelar o grande desejo de abrir um tempo e espaço para imaginar. Ouso rabiscar um mapa mental da viagem que percorreremos juntos nos próximos capítulos desta dissertação, um sobe e desce, preenchido de curvas abertas e fechadas, que caem em um horizonte retilíneo e longínquo afetado por inúmeros entrecruzamentos. Respiração profunda que alivia, esclareço sem mais delongas que esta meditação instaurada nada mais é que um convite a imaginar o mapa da trajetória que se dará nos próximos capítulos desta dissertação de mestrado que tem como tema principal o conceito de Presença nas Artes da Cena.

Começo rabiscando neste mapa, com linhas e curvas suaves e sutis, para que qualquer erro não seja irreparável, o primeiro capítulo desta dissertação, nomeado carinhosamente de **Primeiras Conexões**. Nele vou mostrar alguns e-mails, cartas e textos escritos anteriormente ao início deste processo de mestrado para que se compreenda como surge o meu desejo de pesquisar presença. Adianto que, na cronologia dos fatos, este desejo se dá em uma pesquisa de iniciação científica realizada nos anos de 2015 e 2016 com o título: *Estrutura e espontaneidade na Mímesis Corpórea e na Mímesis da Palavra como premissas para se pensar Presença Cênica*, com a palavra Presença sendo enfatizada logo neste título. Sublinho ainda que os textos e trechos de relatórios de iniciação científica - anexados nestas Primeiras Conexões - formam o élan inicial para se pensar presença, reflexão essa que foi desdobrada no decorrer dos capítulos seguintes.

O segundo capítulo é nomeado como **Pistas para se Pensar Presença**, ele tem traços um pouco mais fortes que o anterior, o que faz meu ritmo de respiração se tornar mais intenso na feitura de cada traço. É um capítulo cheio de dúvidas, tropeços e incertezas, contemplado por dois momentos distintos da pesquisa, por isso, é traçado neste mapa formando dois subtítulos: **Primeiras Rotas** e **Desmontagem**. Em Primeiras Rotas, trago a multiplicidade do

conceito presença através de depoimentos coletados em rodas de conversa formadas por professores e alunos das Artes da Cena da Unicamp com o tema presença, evento ocorrido no VI Seminário Interno de Pesquisas Mario Santana – PPG Artes da Cena – IA – UNICAMP. A multiplicidade do conceito em questão nestas Primeiras Rotas me leva a criar um abecedário, como maneira de me ajudar a coletar e organizar as pistas transmitidas durante as rodas de conversa. Concomitante à organização destas pistas, vem à tona o compromisso de desenhar com muita delicadeza o segundo subtítulo deste capítulo, nomeado como **Desmontagem**. Neste momento da pesquisa, houve o desejo de estar em sala de trabalho e fazer o que realmente me movimenta como atriz, o ato de criação. Criei uma desmontagem cênica sobre a trajetória de busca e compreensão do que vem a ser o conceito de presença nas artes da cena. Para isso, utilizei materiais disparadores como imagens, anotações, transcrições de entrevistas realizadas e momentos vividos, todos como artefatos que me conectassem com a temática da presença, e que transpostos cenicamente, resultaram na criação e apresentação desta desmontagem cênica descrita e analisada.

Uma trajetória de pesquisa, mesmo que parcialmente solitária, pode ser repleta de bons encontros que fazem o coração pulsar mais forte e a respiração acelerar seu ritmo. No meu caso, foram seis encontros com diferentes artistas da cena, são eles: Georgette Fadel, João Miguel, Verônica Fabrini, Jesser de Souza, Teuda Bara e Renato Borghi. A adrenalina desses encontros, estando frente a frente com essas presenças ilustres, me fez propor o capítulo nomeado de **O Jogo dos Afetos**, na tentativa de refletir junto com esses artistas as seguintes questões:

A presença está mais ligada à relação do ator com o espectador? Ou a presença é um atributo exclusivo do ator?	O que é PRESENÇA?	O que é energia de ator? Existem formas para se adquirir presença ---------- ?	Como se dá a presença no caso da RESPIRAÇÃO?

No acabamento deste mapa, delineio o último capítulo que leva o nome **Cartas de uma Prática**. Nele rabisco livremente uma suspensão para retornar à sala de trabalho e danço as palavras ecoadas pelos entrevistados sobre o tema da presença utilizando a mímesis da palavra, metodologia desenvolvida pelo Lume Teatro e foco atual de investigação da orientadora deste mestrado, Raquel Scotti Hirson. Utilizei esta prática em sala como maneira de deflagrar uma escrita de um conhecimento incorporado, ou seja, as palavras dos entrevistados sobre o tema da presença atravessaram meu corpo de atriz, se transmutaram em imagens, estados, sensações, e a partir desta experiência com a dança das palavras, escrevi cartas ora aos leitores, ora às pessoas que diretamente me instigaram nesta reflexão sobre o tema da presença. Com o mapa fielmente traçado, desperto de vez para esta trajetória compartilhada que contará com a ousadia de nos lançarmos corajosamente em um mar de afetos, dúvidas, questionamentos, incertezas, tropeços mas também de alegrias e descobertas sobre a problematização do conceito de presença no contexto das artes da cena. Façamos mais três respirações bem profundas, pode ser que isso já seja o suficiente para darmos início a esta aventura, e vamos lá!

PRIMEIRAS CONEXÕES

Conexão 1: Trocas de e-mails

Olá, Cris.
Aqui é a Andressa, aluna do 3° ano de artes cênicas da UNICAMP, tudo bem? Estou te escrevendo para perguntar se você orienta alunos da graduação com iniciação científica. Depois de ver as apresentações do "SerEstando Mulheres" e fazer a oficina de mímesis com a Raquel no início deste ano, fiquei muito interessada em pesquisar mímesis corpórea e o "rio vivoso"[2] que existe neste trabalho. Com isso, tenho interesse em fazer uma iniciação teórico prática e gostaria de saber se você ou algum dos atores-pesquisadores do Lume poderia me orientar neste projeto.
Agradeço desde já a atenção.
Beijos, Andressa.
Em 12.03.2014 12:23

Oi Andressa,
me desculpe a demora na resposta.
Em função da quantidade de projetos que estou cuidando nesse momento, para mim ficaria apertado te orientar. Claro, que podemos trocar ideias, etc. Mas falei com a Raquel e ela disse que gostaria de te orientar. Você entra em contato diretamente com ela, assim vocês combinam os procedimentos?
Beijos,
Cris
Date: Thu, 20 Mar 2014 13:58:26 -0300

De: Andressa Moretti <dre_moretti@hotmail.com>
Enviado: quinta-feira, 20 de março de 2014 15:46
Para: raquel@lumeteatro.com.br
Assunto: Mímesis Corpórea

Olá, Raquel. Aqui é a Andressa, aluna do 3° ano de artes cênicas da UNICAMP e que participou da oficina de Mímesis Corpórea no início deste ano, tudo bem? Primeiramente gostaria de agradecer mais uma vez pela oficina. De fato, foi uma experiência que vibrou tanto que após os nossos encontros fiquei muito interessada em fazer uma iniciação científica teórico prática sobre mímesis corpórea e o "rio vivoso" que existe neste trabalho. Entrei em contato com a Cris e perguntei se algum dos atores-pesquisadores do Lume poderia me orientar neste projeto e ela me respondeu que você poderia. Agradeço desde já a atenção e gostaria de saber como podemos proceder.
Estou muito animada, grata por aqueles encontros e por ter aceitado me orientar.
Beijos, Andressa.

[2] Rio Vivoso é uma expressão utilizada pelo Prof. Dr. Marcelo Lazzaratto em sua tese de doutorado Arqueologia do Ator – Personagens e Heterônimos. *O riovivoso é o próprio entre. Flui entre as margens ao mesmo tempo definindo e sendo definido por elas. As margens da consciência e da inconsciência. Da luz e da sombra. Do dentro e do fora. De um lado e de outro. Flui, entre todas as dualidades. Às vezes temos a sensação de que o rio vivoso poderia se chamar acaso, aleatoriedade. Mas isso se dá apenas quando nossa racionalidade não dá conta de compreender o acontecimento.* (LAZZARATTO, 2008, p. 23)

Em 31/03/2014 00:02, Andressa Moretti escreveu:

Olá, Raquel.
Segue em anexo um "pré projeto" sobre "estrutura e espontaneidade na mímesis corpórea" e outro arquivo com uma carta respondendo: "por que mímesis?".

Conexão 2: Pré projeto

Através deste projeto de iniciação científica pretendo desenvolver uma pesquisa sobre conceitos de estrutura e espontaneidade partindo das metodologias de mímesis corpórea e mímesis da palavra que vem sendo desenvolvidas pelo LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP) e pela orientadora de minha pesquisa, Raquel Scotti Hirson.

A coleta de material ocorrerá através da observação de travestis, em ruas e boates da cidade de Campinas, além de moradoras do bairro Jardim Itatinga, também em Campinas. Partindo da coleta destes materiais e utilizando procedimentos da mímesis corpórea e da mímesis da palavra, buscaremos experimentar maneiras de estruturar no corpo/voz do ator uma gama de ações físicas e vocais observadas, trabalhando na construção e manutenção de uma presença cênica. Utilizaremos essa experiência para refletir sobre o binômio estrutura e espontaneidade, sobretudo no que diz respeito à estruturação e codificação do material coletado a partir da observação. Os experimentos práticos em sala serão a base para discutirmos se presença e espontaneidade podem estar relacionadas e de que maneira isso ocorre em um trabalho de atuação. A pesquisa inclui, portanto, uma parte prática e uma reflexão teórica a respeito daquilo que esperamos encontrar em sala de trabalho como: ações físicas, codificação de materiais, mímesis corpórea, mímesis da palavra e presença cênica. Por tratar-se de uma prática e um estudo através do corpo, é possível que outras questões surjam ao longo do processo.

Conexão 3: Carta resposta - Por que mímesis?

Campinas,
31 de março de 2014

> "João e Ju tinham pedido para nós observarmos as pessoas andando na rua. Eu observei um senhor que estava trabalhando, carregando algumas coisas pesadas, assim, nós tivemos que incorporar a pessoa, andar do jeito que ela anda, falar do jeito que ela fala. Foi um exercício muito legal."[3]

[3] Anotação do diário de trabalho do curso livre de teatro ministrado por João Miguel e Juliana Jardim, no SESC Ipiranga, em 08/05/04, eu tinha 12 anos.

Este foi o meu primeiro contato com o que hoje conheço por mímesis corpórea; eu tinha 12 anos: João Miguel e Juliana Jardim, pessoas iluminadas que me fizeram ter gosto pelo teatro na infância, pediram, como exercício, que os alunos escolhessem uma pessoa na rua e a observasse. Eu escolhi um senhor, de camiseta branca, que carregava um galão de água. Chegando em sala, tínhamos que 'imitar' a corporeidade desta pessoa. Eu, com as mãos pequenas dos 12 anos, carregava o galão de água e tentava sentir o seu peso. Andar de uma maneira diferente da minha, observar e trocar com as diversas figuras que meus colegas de sala faziam foi uma inesquecível experiência teatral de infância.

Após alguns anos, em 2011, fiz uma oficina com Georgette Fadel sobre teatro de rua e a maior das lições foi que a rua, a vida fora da sala de trabalho é muito teatral, e por isso, nela há muito material.

Em 2013, ao ver o espetáculo "SerEstando Mulheres" de Ana Cristina Colla, e saber que muitas das mulheres que Cris "serestou" são reais, me conectou com algo genuíno: à memória da experiência dos 12 anos e ao ensinamento do curso de Georgette, em quem eu sempre acreditei muito.

Em fevereiro de 2014, o curso de mímesis corpórea ministrado por Raquel Scotti Hirson, no LUME Teatro, me presenteou com a experiência concreta de utilizar a vida real como material de trabalho e me fez reconhecer, nestes nove dias de oficina, que tudo pode ser material para a criação.

Na carta de intenção para participar da oficina, escrevi que "gostaria de entrar em contato com esta metodologia desenvolvida pelo LUME, a fim de experienciar a técnica e reconhecer este *rio vivoso* que existe nela". Diante da busca pela vivacidade da figura construída através da mímesis corpórea é que quero dar continuidade à pesquisa e por isso decidi fazer uma iniciação científica.

Conexão 4: Air France

Le 21 septembre 2015 06:07, Andressa Moretti <dre_moretti@hotmail.com> a écrit:

Chère Madame Josette Féral,
Je m'appelle Andressa Moretti Silva, j'étudie actuellement à l'Université « Estadual de Campinas » (UNICAMP), au Brésil, je suis boursière de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Je connais Matteo Bonfitto qui a étudié l'année dernière en post doctorat sous votre tutelle. Vos recherches m'intéressent beaucoup, et sont, pour moi, unes des meilleurs sur le sujet. J'ai été acceptée afin d'étudier à l'Université La Sorbonne Paris III pour un semestre. Au Brésil, j'effectue une recherche visant à approfondir et à développer les discussions théoriques sur la présence de l'acteur, la structure et la spontanéité et à susciter des réflexions sur les entraînements, les actions physiques et vocales ainsi que l'impulsion et la présence scénique. Vos travaux sur la présence de l'acteur sont fondamentaux pour ma recherche sur ce thème. C'est pour cela que je me permets de vous

demander d'être ma tutrice pour 4 mois, cela serait un plaisir et un grand atout pour mon projet.
Je vous joins la lettre d'acceptation de l'Université La Sorbonne Paris III et une synthèse de mon projet. Si vous acceptiez d'être mon enseignante tutrice, pourriez vous remplir s'il vous plait la fiche en annexe? Je reste à votre disposition si vous souhaitez de plus amples informations.
Dans cette attente, je vous prie d'agréer, Madame, l'expression de mes salutations distinguées.
Andressa Moretti.[4]

Conexão 5: Presentifica-se a PRESENÇA – IC e França

Iniciação Científica – Relatório Científico Final - excertos

"Estrutura e Espontaneidade na Mímesis Corpórea e na Mímesis da Palavra como Premissas para se pensar **presença cênica**"

Este relatório apresenta o trabalho desenvolvido durante 15 meses de pesquisa de iniciação científica, sendo 11 meses de pesquisa realizada na Universidade Estadual de Campinas, no período de agosto de 2015 a fim de fevereiro de 2016 e entre julho a outubro de 2016, além dos 4 meses de pesquisa realizados na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, no período entre fim de fevereiro a fim de junho de 2016. A parte prática desta pesquisa se divide em encontros com o grupo de treinamento formado por orientandos de atores-pesquisadores do LUME Teatro, em momentos sozinha em sala de trabalho para a realização dos procedimentos da mímesis corpórea e mímesis da palavra, momentos em sala de trabalho com a condução de Raquel, orientadora desta pesquisa, e um breve momento de apresentação de uma estrutura criada em sala de trabalho a partir dos procedimentos da mímesis corpórea e mímesis da palavra. Vale ressaltar que a pesquisa não objetivou a criação de um exercício cênico, mas a investigação de como o trabalho em sala pode transbordar para criações cênicas.

[...]

---

[4] Em 21 de setembro de 2015 06:07 Andressa Moretti "dre_moretti@hotmail.com" escreveu:
Sra. Josette Féral,
Eu me chamo Andressa Moretti Silva e estudo atualmente na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no Brasil, eu sou bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Eu conheço Matteo Bonfitto que estudou pós doutorado no ano anterior sob sua supervisão. Suas investigações me interessam muito. No Brasil eu faço uma pesquisa que busca desenvolver e aprofundar discussões teóricas sobre a presença do ator, estrutura e espontaneidade e a suscitar reflexões sobre o treinamento, ações físicas e vocais bem como impulsos e presença cênica. Seus trabalhos sobre a presença do ator são fundamentais para este tema. É por isso que eu gostaria de saber se você pode ser minha supervisora durante quatro meses, isso seria um prazer e de grande ajuda para o meu projeto. Envio em anexo a carta de aceite da Sorbonne Paris 3 e um resumo de meu projeto. Caso aceite ser minha supervisora, você poderia assinar a carta em anexo? Fico à disposição caso queira mais informações.
Enquanto isso, por favor, aceite meus melhores cumprimentos.
Andressa Moretti.

Esta pesquisa se inicia com questionamentos sobre quais são os caminhos para suscitar a presença cênica e como manter e transformar o estado de presença do treinamento para a criação, ou seja, como construir poeticamente com este corpo potencializado pelo treinamento e como retomá-lo em improvisações e criações cênicas, recriando-o no encontro com o espectador. Através das leituras de pesquisas e publicações de Josette Féral, uma das pesquisadoras mais importantes da contemporaneidade na área de teoria em artes cênicas, compreendo que, antes de responder estes primeiros questionamentos, é necessário refletir o que é a presença cênica e como definir este conceito.

Josette Féral entrevistou muitos diretores teatrais, como Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Pol Pelletier, Robert Lepage e ela perguntou a todos como eles definem o conceito de presença cênica. As respostas foram múltiplas e as vezes contraditórias, há diretores de teatro que creem que a presença é uma faculdade excepcional que somente certos atores tem este dom e, por consequência, não é possível suscitar a presença cênica através de uma técnica:

> Em efeito, interroguei sobre essa questão, certos diretores teatrais e eles veem uma faculdade excepcional dada unicamente a alguns. (Jean-Pierre Ronfard fala sobre esse assunto de "grande injustiça", de dom) que a natureza seria inacessível. Enquanto para outros é como um estado de graça, como uma qualidade animal vista como uma forma de sex-appeal (Richard Foreman), ela é também charme sexual (Georges Lavaudant) (...) Qualidade inata seguidamente indefinível para André Brassard. (FÉRAL, 2012, p. 27, tradução nossa)[5]

Por outro lado, há diretores de teatro que creem que é possível suscitar e construir a presença cênica havendo técnicas e métodos precisos para isto:

> Em outro extremo, estão os diretores de teatro que acreditam que a presença é o resultado de uma técnica controlada. (Joanne Akalaitis, Eugenio Barba, para eles nós podemos construir a presença) (...) ou Pol Pelletier que afirma que a presença é mais consciência do corpo que se adquire por métodos precisos de trabalho físico. Se relaciona como uma coerência entre o corpo do ator, seu rosto, seu sistema fônico e sua imaginação. (Jean-Pierre Vincent) ela é também uma certa fluidez na pessoa (Alain Knapp) ou um acordo consigo mesmo (Robert Lepage). (FÉRAL, 2012, p. 27, tradução nossa)[6]

---

[5] Original: *En effet, interrogés sur cette question, certains metteurs en scène y voient une faculté exceptionnelle donnée uniquement à quelque-uns (Jean-Pierre Ronfard parle à ce propos de «grande injustice», de don) dont la nature serait insaisissable. Parçue par d'autres comme un état de grâce, comme une qualité animale voire comme une forme de sex-appeal (Richard Foreman), elle est aussi charme sexuel (Georges Lavaudant) (...) Qualité innée, souvent indéfinissable pour André Brassard.* (FÉRAL, 2012, p. 27)

[6] Original: *À l'autre extrême figurent les metteurs en scène pour lesquels la présence est le résultat d'une technique maîtrisée (Joanne Akalaitis, Eugenio Barba, pour qui l'on peut construire la présence (...) ou Pol Pelletier qui affirme que la présence est plutôt «conscience du corps» qui s'acquiert par des méthodes précises de travail physique). Se lisant comme une «cohérence entre le corps d'un acteur, son visage, son système phonique et son*

Em uma entrevista que eu realizei com Josette Féral, fiz uma questão sobre o tema da presença cênica e Josette Féral disse o seguinte:

> Quando eu vejo, por exemplo, dançarinos sobre a cena, eu amo observar seus corpos e ver porque certos (dançarinos) têm mais presença que outros, eles fazem todos o mesmo gesto, mas há uns que têm uma presença, uma radiação, eles irradiam qualquer coisa mais que outros. Eu creio que a presença é um fazer de ritmo, é um fazer de harmonia, é um fazer de escuta. Você tem que desenvolver tudo isso, é fazer o gesto justo (...) Barba fez uma definição que eu encontro muito interessante. Barba disse que a presença é uma relação de tensão/retenção. Isso quer dizer, fazer o movimento mas ao mesmo tempo o reter. Tudo isso é justo. A presença é a faculdade de qualquer um estar inteiramente no momento presente, em escutar o espaço em torno dele mesmo. (FÉRAL, 2016, tradução nossa)[7]

Em contrapartida, a diretora do Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine, não trabalha com a noção de presença, mas guia seus atores para que eles possam, através de suas ações físicas, suas emoções, seus estados, estar no presente, e que isso possa ser visto pelo espectador. A partir desta afirmação de Mnouchkine, no período do Estágio de Pesquisa no Exterior, entrevistei atores do Théâtre du Soleil e perguntei sobre o lugar da presença cênica no trabalho prático da trupe francesa, quais são suas técnicas para suscitar a presença cênica e qual é a relação entre o jogo e esta busca do ator no presente. Dominique Jambert, atriz do Théâtre du Soleil, pensa sobre presença da seguinte maneira: *Para mim é isso, a imaginação e a credulidade (...) e eu penso que imaginação sem credulidade não é suficiente, e a credulidade sem imaginação você não vai tão longe.* (JAMBERT, 2016)[8]. Sebastien Brottet-michel, ator do Théâtre du Soleil, também disse sobre os caminhos para suscitar a presença cênica:

> Os caminhos são muito trabalho, o olhar capaz de fixar qualquer coisa, é muita imaginação, ser muito concreto nos seus movimentos, nas suas ações, muito concreto também em seu pensamento e a presença, eu

imagination» (Jean-Pierre Vincent), elle est aussi une certaine fluidité dans la personne (Alain Knapp) ou un accord avec soi-même (Robert Lepage). (FÉRAL, 2012, p. 27)

[7] Original: *Quand je vois, par exemple, les danseuses sur la scène, j'aime d'observer leurs corps et de voir pourquoi certaines a plus de présence que d'autres, ils font tout le même geste, mais il y a un qu'a une présence, une irradiation, ils irradient quelque chose plus que autres. Je crois que la présence c'est une affaire de rythme, c'est une affaire d'harmonie, c'est une affaire d'écoute. Il faut développer tout ça, c'est de faire le geste juste (...) Barba a donné une définition que je trouve assez intéressante. Barba a dit que la présence c'est un rapport de tension/rétention. C'est-à-dire donner le mouvement, mais en même temps le retenir. Tout ça, c'est juste. La présence c'est la faculté de quelqu'un d'être là entièrement dans le moment présent, en écoutant sur l'espace autour de lui-même.* – Trecho da entrevista realizada com Josette Féral, em 23/06/2016, Paris.

[8] Original: *Pour moi c'est ça, l'imagination et la crédulité (...) et je pense que l'imagination sans crédulité ça suffit pas, et la crédulité sans imagination tu ne vas pas très loin.* – Trecho da entrevista realizada com Dominique Jambert, atriz do Théâtre du Soleil, em 29/05/2016, Paris.

> creio, que é isso, ser claro com toda energia que é palpável pelo espectador. (BROTTET-MICHEL, 2016, tradução nossa)[9]

A pesquisa pela presença cênica deve ser permanente e se faz no momento presente do trabalho, nas relações com os outros atores em cena, o espaço e o jogo. Eugenio Barba fala de certas leis, em particular da lei do desequilíbrio para explicar a presença. Ele afirma que uma das maneiras para o ator atingir a presença cênica é estar sempre em um estado de equilíbrio ao limite do desequilíbrio, pois isso gera uma série de tensões orgânicas e precisas no corpo do ator, desenvolvendo certos processos ligados à organicidade.

> De uma maneira muito simples, nós podemos dizer que o equilíbrio – a capacidade do homem de se manter em pé e de se mover nesta posição no espaço – é o resultado de toda uma série de relações e tensões musculares no nosso organismo. Nossos movimentos se tornam mais complexos – não os fazendo maiores como fazemos normalmente, ter a cabeça mais a frente ou mais atrás, mais nosso equilíbrio é ameaçado. Então, uma série de tensões entram em jogo para evitar cair. Uma tradição da mímica europeia utiliza justamente o desequilíbrio não como maneira expressiva, mas como maneira de intensificação de certos processos orgânicos, de certos aspectos da vida do corpo. Uma alteração no equilíbrio tem por consequência uma série de tensões orgânicas precisas que envolvem e realçam a presença material do ator. (BARBA, 1982, p. 75, tradução nossa)[10]

Para os atores do Théâtre du Soleil, Man Wai e Sebastien Brottet-michel, a afirmação de Eugenio Barba sobre gerar a presença cênica a partir de um estado de desequilíbrio é justa. Para Sebastien, a presença tem ligação se o espectador se interessa pelo ator e o que vai fazer o espectador se interessar pelo ator é o conflito gerado pelo desequilíbrio: um desequilíbrio emocional, um desequilíbrio físico. Ele crê que é uma maneira de encontrar a presença porque o desequilíbrio é qualquer coisa que vai chamar atenção do espectador. Man Wai disse que crê na afirmação de Eugenio Barba porque nós (como espectadores) preferimos ver qualquer coisa de inesperado e não previsto.

---

[9] Original: *Les chemins sont du travail suffisant, le regard capable de fixer quelque chose, c'est beaucoup d'imagination, d'être suffisamment concret dans ses mouvements, dans ses actions, suffisamment concret aussi dans sa pensé et la présence c'est, je crois, que c'est ça, être net avec toute énergie qui est palpable par le spectateur.* – Trecho da entrevista realizada com Sebastien Brottet-michel, ator do Théâtre du Soleil, em 21/05/2016, Paris.

[10] Original: *D'une manière très simple, on peut dire que l'équilibre – la capacité de l'homme de se tenir érigé et de se mouvoir dans cette position dans l'espace – est le résultat de toute une série de rapports et de tensions musculaires dans notre organisme. Plus nos mouvements deviennent complexes – faire de pas plus grands que ceux que nous accomplissons d'habitude, tenir la tête plus en avant ou plus en arrière - et plus notre équilibre est menacé. Alors, toute une série de tensions entrent en jeu pour empêcher de tomber. Une tradition de mime européen utilise justement le « déséquilibre » non comme moyen expressif, mais comme moyen d'intensification de certains processus organiques, de certains aspects de la vie du corps. Une altération de l'équilibre a pour conséquence une série de tensions organiques précises qui engagent et soulignent la présence matérielle de l'acteur.* (BARBA, 1982, p. 75)

A lei do equilíbrio ao limite do desequilíbrio que suscita a presença cênica é pertinente porque o desequilíbrio gera o conflito, um momento de desequilíbrio é um momento que se passa qualquer coisa de interessante no jogo e captura a atenção do espectador. Por outro lado, este equilíbrio ao limite do desequilíbrio pode estar no corpo do ator quando ele trabalha, como afirma Josette Féral, com a relação de tensão e retenção muscular que intensifica certos processos orgânicos no corpo do ator.

Assim, dei início aos meus pensamentos sobre a presença.

Conexão 6: Abertura para o agora

Fui do Itatinga a Paris e segui inquieta com o tema da presença.

As travestis e transexuais que conheci na trajetória de iniciação científica reverberaram em mim intensidades de presenças de uma vida da qual não tenho referências no meu existir de garota de classe média paulistana. Féral, Barba, Sebastien, Mnouchkine me presenteiam com imagens que me tiram o equilíbrio. Porém, em uma espécie de intensidade em desequilíbrio, não desisto de pensar em presença.

Oi, Raquel, tudo bem?
Fiquei muito, muito feliz por passar no mestrado e saber que você será minha orientadora. Se você tiver um tempinho livre ou nessa semana, ou na próxima, gostaria de combinar um horário para conversar com você sobre o projeto do mestrado e sobre publicação de artigo.
Você poderia algum horário?
Bjs
Andressa
Em 05/12/2016 18:07

PISTAS PARA SE PENSAR PRESENÇA

É como um estado de graça, como uma qualidade animal vista como uma forma de sex-appeal E ELA É TAMBÉM CHARME SEXUAL uma qualidade inata *do presente aparece a situação* **da situação aparece o estado** *do estado aparece o corpo* quando eu vejo bailarinos sobre a cena eu amo SE VOCÊ NÃO ESTÁ NO LUGAR DE RECEBER O OUTRO, VOCÊ VAI IMPOR **observar seus corpos e perceber porque certos bailarinos têm mais presença que outros** *e isso tudo é para que a palavra apareça* eles irradiam qualquer coisa mais que outros TREINAR UM CORPO CAPAZ DE FAZER TUDO *você sabe porque a Gioconda, todo mundo se interessa por esse quadro? Porque ela tem um desequilíbrio.*

E EU ESQUECI DE FALAR UMA COISA MUITO IMPORTANTE QUE É A PALAVRA *dá para sair luz por isso tem a ver com relaxamento* como uma energia concedida pelos deuses é também para vir a palavra *é bastante burocrático* **estar presente para que a palavra se faça também** não é uma luz universal, é uma luz que vem do sol *com a maestria da técnica, mas vem concedida por um outro canal talvez*. **E imagino teias de luz saindo da minha mão** e que a gente possa falar de várias maneiras tudo o que a gente é, tudo o que nós somos pensando na qualidade que você tem que é só sua, essa qualidade você vai nascer com ela e você vai morrer com ela, é que nem mangueira entupida, mangueira tensa ressecada pelo sol sai menos água, mangueira relaxadona sai água.

Tem outro conceito que a gente passa a discutir que é a concepção do que é si **para isso você tem que estar na sua individualidade para você estar dentro do coletivo** são exercícios que visitam os chacras e fazem relações entre um chacra e outro eu acho que quando você faz o personagem, também está sempre movendo energia, é algo consciente que você projeta TÁ AÍ A MITOLOGIA PARA NOS DIZER. *Como é que eu posso ser contagiado pelo outro* **o nosso corpo se transforma, não é mais o mesmo que era antes** envolvendo aquela pessoa *então ele não emana a luz da dignidade da presença* você ganha consciência da inconsciência. **Você acha que a presença está na mão do ator** *na minha humilde experiência de acontecimento, epifania*, você pode estar vivo presenciando e estar movendo essa zona relacional que se busca instaurar no processo criativo, *você cria uma espécie de fisicalidade, mas é muito mais como se ela pegasse sua alma,* entendeu?

Primeiras rotas

Passar muito tempo refletindo sobre presença pode tirar do eixo, desequilibrar, intensificar e esvaziar logo em seguida. Uma palavra que pode suspender o tempo, tem um tom de mistério, algo nebuloso, muitas vezes duvidoso, inefável e difícil de explicá-la em outras palavras. A própria reflexão se presentifica e ao mesmo tempo atualiza sobre a incapacidade humana de estar no presente, de vivenciar o aqui e agora porque quando ousamos fazê-lo, o lapso de tempo passa e no instante seguinte os devires do mundo alteram este presente, além do que, envoltos de memórias do passado, atualizações, imaginação e projeções futuras, nós como seres humanos vivemos indo e vindo neste mar de atravessamentos.

As respostas para a sublime questão "O que é presença?" vão de A a Z, se contradizem, se complementam, criam outras presenças, outras perguntas, calam, geram risos, silêncios e dúvidas, menos certezas e mais dúvidas. Respostas ambíguas, contraditórias, quem sabe até divergentes entre si. Refletimos sobre presença para qual finalidade? Respostas assertivas, convictas: presença não existe, outra palavra para presença? Nós, como artistas da cena, vamos dizer: presença existe sim. Presença que age sobre o espectador, como algo que atinge o espectador. Presença como algo verdadeiro, algo que pulsa. Presença como...

Acontecimento**. A**usência. **B**omba prestes a explodir. **C**onfiança, **c**apacidade, **c**orpo vivo. **D**esequilíbrio x equilíbrio. **D**ar visibilidade a invisibilidades. **D**ar forma. **D**entro x Fora. **E**quilíbrio. **E**stado. **E**spiritual. **E**nergia. **E**xperiência. **E**xpressividade. **E**star no presente. É mais **E** que **OU**! **F**orça, **f**rescor. **G**rito**. H**abilidades (inatas ou adquiridas). **I**maginação, **i**mpulso. **J**ogo. **K**oshi. **L**iberdade. **M**agia, **m**istério, **m**oldar. **N**atural. **O**rganicidade x mecanicidade. **P**alpável x Impalpável. **Q**uerência. **R**epetição. **S**uspensão. **T**ensão. **U**hullll. **V**erdade. **V**ivência. **X**amanismo. **Z**___???____.

Neste capítulo começo a navegar por este abecedário, e quem sabe a partir daí eu possa avolumá-lo, refletir sobre pontos de vista, riscar palavras, preencher lacunas, encontrar pistas que desvelam o que é / provoca / dispara presença no território das artes da cena. Começar a refletir sobre esta temática não é uma tarefa simples, pois a questão da presença tem várias entradas e diversos pontos de vista, formando um conjunto de opiniões, como mostra o nosso abecedário. É mais "E" que "OU", assim como disse Renato Ferracini, na abertura da roda de conversas sobre o tema presença no Seminário de Pesquisas Mario Santana[11]. Para Ferracini,

[11] VI Seminário Interno de Pesquisas Mario Santana – PPG Artes da Cena – IA – UNICAMP, realizado de 17/04/18 a 19/04/18. Participantes da roda de conversa com o tema presença em 18/04/18: Ana Maria Rodriguez Costas;

muitas vezes, o conceito de presença é vinculado à capacidade do ator, performer, bailarino de chamar atenção sobre si. Se formos até o dicionário teatral de Pavis, encontraremos a definição sobre presença como um atributo exclusivo do ator.

> "Ter presença", é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um "que" que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente. (PAVIS, 2008, p. 305)

Em contraponto, Ferracini entende esta conceituação de presença quase como uma egolatria, questionando este lugar comum do que seja presença, este atributo que o ator tem, seja técnico, energético, seja poético, de chamar atenção sobre si. Traz então a noção de presença como uma força que se constrói em relação, uma relação descentrada, uma presença que se constrói na relação do ator com o espaço e, principalmente, do ator com o espectador. Nesta visão, o ator não vai para a cena com o atributo da presença, mas com a predisposição de construir a presença em uma relação coletiva e isto certamente modifica a maneira como o ator trabalha esta presença. Renato pensa atualmente na presença como uma autogênese poética e não exatamente em um trabalho que vem antes da cena; questiona a noção de presença como um atributo do ator para chamar atenção sobre si e traz a ideia de presença como força que surge na relação entre corpos.

> A presença, como a penso, no campo da arte presencial, pode ser definida por ser uma força, e não um objeto ou atributo localizável. Sendo força ela somente pode ser definida e sentida na RELAÇÃO entre os corpos. A presença, portanto, seria uma força percebida na relação entre os corpos envolvidos na intensidade e potência do ato cênico. A presença, no campo das artes presenciais é uma força gerada na ontogênese da ação em ato poético. Ela tem uma não forma, é incorpórea, virtual e só se gera no acontecimento poético cênico. Tem caráter espectral, experiencial e portanto, não se reduz à lógica, à organicidade ou a uma síntese de consciência mas ao mesmo tempo, por ser empírica, experiencial e imanente, não se vincula ao transcendente, ou místico ou a uma certa meta-verdade cênica ou humana. (...) A presença, no campo das artes cênicas, é uma força ontogenética poética imanente que intensifica e potencializa uma relação corpórea com a capacidade de transformar os corpos envolvidos. (FERRACINI, 2017, p.114, 115)

Elisabeth B. Zimmermann; Gina Maria Monge Aguilla; Graziela E. F. Rodrigues; Marcelo R. Lazzaratto; Renato Ferraccini, Paula C. Teixeira; Marisa M. Lambert; Raquel Scotti Hirson; Matteo Bonfitto Junior; Eduardo Okamoto. Mediador: Renato Ferracini. Participantes da roda de conversa com o tema presença em 19/04/18: Maria Claudia Alves Guimarães; Daniela Gatti; Larissa de. O. Neves Catalão; Isa E. Kopelman; Holly E. Cavrell; Veronica Fabrini M. Almeida; Sílvia M. Geraldi; Cassiano Sydow Quilici; Mariana Baruco M. Andraus. Mediadora: Raquel Scotti Hirson.

Nesta roda de conversa, ampliando a noção de presença, Matteo Bonfitto pensa a palavra no plural: presenças! Como cada processo criativo, cada material pede um tipo de presença, desde o extremo do corpo dilatado que, segundo ele, é um tipo de presença, não é A PRESENÇA, até o extremo oposto que é a ausência, a não presença. No campo da performance isso ocorre na medida que o artista não está presente fisicamente mas viabiliza processos relacionais instaurando presenças e dinâmicas em eventos cênicos. Trazendo estes dois extremos, da bolha expressiva da dilatação corporal até a ausência do artista, que nas artes plásticas ocorre muito, Matteo pensa em presenças muito diferentes, pensa no ENTRE, no infinito que existe entre estes dois extremos e ressalta que neste meio existe também a questão da própria vulnerabilidade. Se por um lado podemos pensar presença como uma espécie de dinâmicas de dilatação expressiva, corporal, vocal, é possível pensar também essa questão da vulnerabilidade, de maneira que o ator seja um canal. Neste caso, o ator não objetiva expor mobilidade, se dilatar simplesmente para demonstrar mobilidade, mas explora vulnerabilidade para se colocar de um outro jeito em um processo criativo, muito mais como canal instaurador de experiências que alguém que puxa o foco para si mesmo. Dessa forma, o foco não é o ator com o corpo dilatado, mas a experiência que se busca instaurar. Bonfitto, então, pensa o ator como canal, como meio em que as coisas podem acontecer.

Com isso, Ferracini e Bonfitto trazem a noção de presença não como atributo localizável, dispensando a conceituação de presença de ator que chama o foco para si. Ferracini traz a ideia de uma presença que surge em relação e no ato poético e Bonfitto avoluma a questão da presença trazendo a noção de ausência e da própria vulnerabilidade, colocando o ator como um canal ou meio instaurador de experiências. Talvez seja impossível pensar em presença sem lembrar de ausência, e na tentativa de fugir desta dualidade presença x ausência, Charles Feitosa, filósofo que aborda a noção de presença juntamente com o ator e pesquisador Renato Ferracini, traz um conceito que possa transverter esta dualidade: o conceito de Acontecimento, que pretendo destrinchar um pouco adiante. Feitosa convidou Ferracini para uma mesa com o intuito de colocar, como filósofo, que presença não existe. Citando Heidegger, ele fala que presença não existe porque os corpos estão sempre no passado ou no futuro e, citando Derrida, com a metafísica da presença, expressão que foi abandonada pelo filósofo por haver muitos mal entendidos, mas Ferracini logo ressalta que não tem como ele debater com estes pensadores pelo simples fato dele ser um ator, e não um filósofo: *Um ator simplesmente aceita Heidegger pois não tem ferramentas conceituais para contestá-lo. Aliás, não temos ferramentas conceituais para contestar nenhum conceito da filosofia pelo simples fato de não sermos filósofos.* (FEITOSA; FERRACINI, 2017, p.112). Renato afirma que o conceito de presença

traz um conhecimento muito específico para a área das artes cênicas. Se para alguns filósofos a presença não existe, o mesmo não podemos dizer para as artes da cena. Para Ferracini, a presença é um conceito muito característico nas artes da cena, é um conceito que constrói conhecimento dentro desta área, que são presenças vinculadas a uma poética, não uma presença enquanto construção de si, mas uma presença relacional.

A presença como força tem uma não forma, é incorpórea, virtual e real, e o teatro cria diversos reais na ilusão, ou melhor, o real transpira na ilusão, na fantasia, na ficção, na fabulação, nestes reais virtuais. As virtualidades são estas outras presenças que acontecem, e quando a gente pensa no teatro, às vezes uma ação, uma imaginação, uma fantasia, podem ser virtuais, impalpáveis, mas são reais, concretas. Para compreender melhor o que seriam estas virtualidades, tomemos como exemplo a leitura de um poema! A maneira como eu leio um poema é diferente da maneira como você lê um poema. A palavra escrita é concreta, o que a palavra gera de imagem para mim é diferente do que ela gera de imagem para você, mas esta imagem gerada é virtual e real. Todas as virtualidades, todos estes atravessamentos que compõe são reais, assim como é a presença: uma força impalpável, virtual, concreta e real.

Presença como acontecimento

Como citado anteriormente, a intenção de acomodar e considerar o conceito acontecimento nas artes da cena surge também do ímpeto do filósofo Charles Feitosa de transverter a dicotomia presença x ausência.

> Acredito que o termo "presença" vem sendo tratado sempre em relação, ora de superioridade ora de inferioridade, ao seu oposto, ausência. Minha questão é: como transverter o binômio presença x ausência? Eu acredito que a noção filosófica de "acontecimento" deveria ser levada em conta como uma forma de escapar dos dualismos que vem norteando ainda que não explicitamente, a maioria de nossos debates e projetos artísticos em torno da presença. (FEITOSA, FERRACINI, 2017, p.114,115)

Então a palavra sugerida por Charles Feitosa para a substituição do conceito "presença" é acontecimento! Cabe sublinhar que ele expõe a noção filosófica de acontecimento e questionar: o que seria um acontecimento nas artes da cena? Na tentativa de desdobrar esta questão fui vasculhar um pouco na filosofia para tentar entender o que seria esta palavra. Encontrei abordagens do conceito de acontecimento entre os filósofos europeus: Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, influenciados pela obra de Heidegger, e mais recentemente pelo filósofo Slavoj Zizek na obra *Acontecimento: uma viagem filosófica através*

de um conceito. É importante justificar que o intuito não é refletir nem debater sobre a noção filosófica de acontecimento, mas há uma tentativa de acomodar este conceito para este território das artes da cena.

> Em primeiro lugar, tem caráter de acontecimento aquilo que, tendo já ocorrido, apresenta todavia uma certa "actualidade" nas coordenadas do tempo presente. Afirmamos, então, que esse acontecimento nos dá a pensar e constitui uma provocação ao pensamento, porque todo acontecimento rompe com algo anterior, surgindo dessa ruptura uma novidade "radical", um certo começo (Bárcena, 2004). Em segundo lugar, todo acontecimento é aquilo que se passa "aqui e agora" (hic et nunc), o que "irrompe", por surpresa e de modo imprevisto, numa situação particular. É o que se faz presente, o que emerge fendendo o presente e introduzindo nele uma certa descontinuidade (relativamente ao passado e ao futuro). Por isso mesmo, torna-se necessário distinguir entre "facto" e "acontecimento". Diferentemente do primeiro, os acontecimentos introduzem uma fractura: irrompem por supresa; sendo impossível antecipar o seu aparecimento, eles marcam um "antes" e um "depois"; nada volta a ser como antes depois do seu aparecimento fulgurante. Se um "facto" pode ser arquivado, dizer-se, explicar-se e dar-se a conhecer, os acontecimentos são indizíveis, inimagináveis, inenarráveis ou simplesmente inefáveis. Este conjunto de traços foi sublinhado pelo conjunto de filósofos que pensaram esta noção. (VILELA; BÁRCENA, 2006, p. 15)

Nas artes da cena, para que tenha um acontecimento, alguém propõe e convida aquele público para o encontro. Para que alguma coisa aconteça naquele momento de encontro entre artistas e espectadores, para que algo atravesse, precisa haver um primeiro impulso de organização. Quando o artista chama para uma apresentação, seja teatral ou performática, ele premedita uma situação, mas vai haver sempre um nível de surpresa. No caso da performance, haverá um programa, no caso do teatro, há uma encenação organizada. Então, por mais que acreditemos e pensemos que a presença cênica se dá no encontro, não tem como negar que existe um primeiro deflagrador que é quem propõe a cena, quem convida. O espectador toma a decisão de sair da casa dele para ir àquele encontro, mas quem propõe o encontro daquela maneira, daquele jeito é o artista. Como espectadora, posso ser receptiva para aquele encontro mas se eu vou chegar no teatro e vão ter vinte atores pulando ou se será uma cena lenta de duas horas de texto não sou eu quem propus aquilo e, como espectadora, vou me adequar ao que me foi proposto. A partir desta reflexão, questiono em que lugar está o acontecimento nas artes da cena: no ato de incendiar ou na coragem de salvar? Pode ser que criar uma cena possa gerar um acontecimento? Provocar acontecimentos é provocar possibilidades de efeitos de presenças?

> Um curto-circuito em que eu mesmo provoco o mal de modo a poder superá-lo por minha luta pelo bem, como a governanta louca do conto "The Heroine", de Patricia Highsmith, que põe fogo na casa da família

> para poder provar sua devoção a esta salvando corajosamente as crianças do violento incêndio. (ZIZEK, 2012, p. 44)

Sabemos que qualquer situação teatral ou performática é uma situação de risco, assim como é a possibilidade ou não de gerar efeitos de presença. Um acontecimento é algo que emerge fendendo o presente, mas no caso do artista, ele não fica só esperando um acontecimento "para salvar a criancinha", ele premedita o acontecimento, "coloca fogo na casa para poder salvar a criança que está lá" (ZIZEK, 2012), para ser o herói da história. O que quero refletir com isso é: será que o artista da cena cria estruturas que possam se modificar pelos acontecimentos? Ou melhor, organiza a cena de modo suscetível para que o acontecimento, esse momento fulgurante de brilho, esse momento frágil e potente do encontro irrompa de surpresa? Um acontecimento, nesses casos, gera um lampejo, um brilho, algo que você não entende porquê, mas acontece. Trago, então, a noção de acontecimento sugerida por Raquel Scotti Hirson, durante o Seminário de Pesquisas com o tema presença. Hirson afirma crer que presença está muito ligada à experiência bem como ao acontecimento e que o acontecimento ocorre desde a preparação para o ato cênico, não uma preparação para o artista se exibir ou chamar atenção para si, mas uma preparação para aquele momento de encontro. Quantos momentos emergem fendendo o presente em sala de trabalho em uma criação artística e, ainda, acontecimentos que mudam os rumos das nossas escolhas enquanto artistas em um processo de criação? E por último, não deixemos de pensar nos lampejos que ocorrem em ato cênico, ou seja, no encontro do espectador com ator. Estes momentos raros que não compreendemos racionalmente nem como ou porquê ocorrem, mas simplesmente acontecem fendendo o presente como um brilho. Seriam esses momentos milagrosos que instauram uma presença espectral, uma entidade da máquina que não seria a presença corporal concreta, mas uma presença espectral dentro dela? Paradoxalmente e imbricado à primeira hipótese, seria esse um acontecimento sem nenhuma propriedade metafísica, mas que emerge como um momento fulgurante e atravessa os corpos envolvidos no ato cênico?

Ainda na roda de conversa, Verônica Fabrini traz a noção de acontecimento que ressoa quase como uma epifania e relembra o exemplo de Igor, colega da pós-graduação que estuda teatro-dança balinês e pesquisa sobre as técnicas dos atores bailarinos. Durante o seminário, Igor disse que no teatro-dança balinês há esta questão da presença como uma energia concedida pelos deuses, que neste caso, o ator ao ser mestre de sua técnica, saber suas habilidades, construir estas habilidades muito bem, ele pode ser agraciado com uma energia outra. Há aí um entendimento de que a presença não é só constituída com a maestria da técnica, mas vem concedida por um outro canal, talvez, que está diretamente ligado com o orar, uma graça.

Ressaltando essa epifania como um momento de “zaps” do toque dos deuses, Fabrini entende a questão da encenação e do lugar da cena como um lugar de aparição dos fantasmas, que é então “tudo aquilo que não está”! Pensa na encenação como uma construção material e artificial entendendo o sentido de artes como campo para se fazer emergir aquilo que não está. Relembramos então o exemplo de Bonfitto sobre artistas que criam obras, mas que não necessariamente precisam estar presentes para evocar presenças, e neste caso, a questão da encenação não tem a ver com dar voz a alguém mas criar um campo através de materialidades para a aparição destes fantasmas.

A presença que vem do fazer

Por outro viés, não pensar em presença! Marcelo Lazzaratto disse, na roda de conversa, que nunca se importou com essa palavra, com esse conceito, que nunca gastou um segundo de seu tempo como ator com isso e, depois que passou a ser diretor, nunca exigiu isso de nenhum ator. Lazzaratto ressalta ser mais importante a questão do fazer e se o artista estiver concretamente fazendo o que tem que ser feito, ele será pleno. Para Lazzaratto, presença é uma palavra muito abstrata e talvez ela tenha que continuar neste território do mistério. O fazer é o caminho: construir, exercitar-se, abrir seus canais de percepção, tudo é muito experienciado e vivenciado. Ainda assim, Lazzaratto coloca na roda os “naturais”, os que fluem com naturalidade, que são pessoas que sem muito esforço entram em cena e nós como espectadores ficamos olhando: ele constata que existem iluminações e que nós ficamos com um pouco de medo em tocar nesses assuntos.

Cassiano Sydow em sua fala relembra o comentário de Lazzaratto: “Não, não necessariamente estou interessado no tema presença, construir presença sem colocar a presença como problema. Se o ator está na ação, totalmente presente no jogo, na relação com o público, presença vai se produzir ali, a energia está concentrada ali”. Para Sydow, esta é uma maneira de se pensar em presença: a articulação corpo e mente. Ele diz que essa discussão de presença começa com Eugenio Barba constatando que tem gente que vai entrar em cena, e que antes mesmo de fazer uma ação, há uma presença, isso quer dizer que estamos nos referindo a uma presença que não é produzida pelas ações, mas por um modo de estar no mundo. Cassiano então traz o exemplo de pessoas que têm uma presença extremamente forte, que não são artistas no sentido convencional do termo e relembra a figura de Ailton Krenak, uma presença indígena, importante, que tem um tipo de presença nítida não pelo fato de ser uma figura pública, mas pelo modo de estar, de falar. Cassiano fala de presenças que foram construídas durante uma

vida, uma trajetória, como monges que conheceu, e então a presença passa a não ser somente uma questão das artes, mas da vida. Fala de pessoas com uma presença não só por um carisma, uma autoridade, mas sobretudo por serem pessoas que desenvolvem uma questão nos outros: "Às vezes você está do lado deste tipo de pessoa e pensa: acho que sou uma pessoa tensa, ansiosa", algo reverbera pelo contraste de estado.

Traçando rotas iniciais

A viagem pelo nosso abecedário está só começando, com a maré tranquila e a temperatura agradável. Traçamos as primeiras rotas: do ponto zero partimos com a ideia de presença que se constrói em relação; uma autogênese poética. Ampliamos então a palavra para o plural: presenças! E refletimos o ENTRE, sobre o infinito que existe entre a ideia de presença como dilatação corpórea até o seu extremo oposto que seria ausência. Neste infinito pensamos na própria vulnerabilidade do artista e da possibilidade deste se transformar em um canal instaurador de experiências - a presença surge como canalização.

Da dualidade presença x ausência surgiu o terceiro termo, acontecimento, e com ele a pergunta: o que seria o acontecimento no território das artes da cena? Ainda sem muitas respostas concretas, mas alguns palpites, a rota se abriu para algumas direções: seria o acontecimento algo relacionado a um momento de epifania e milagroso e, paradoxalmente, algo não metafísico e possivelmente estruturado pelo artista da cena?

Manejamos também os pensamentos sobre a necessidade de aberturas dos canais de percepção, a permanência da ideia de presença no território do mistério e o tempo inteiro em uma oscilação entre o dentro e fora. Tocamos na questão das iluminações, na aparição dos fantasmas e foi falado até de espiritualidade, tema que a academia tem horror! Um espaço de "não saber" nesta questão da presença é este estado de disponibilidade do artista em lugar de passagem para que a presença possa emergir. Assim como o acontecimento, a presença pode ser fugaz e ela pode migrar de uma coisa para outra. O tema da presença surge então de uma possibilidade menos controlada, menos autoritária. Mesclamos, ainda, a questão da presença no território arte e vida, pensando no quanto a presença está relacionada a um estado de ser da pessoa.

Mapeando as primeiras rotas, observamos diversas categorias da presença através do nosso abecedário e acoplamos conceitos afirmando a ideia de conjunto: apostamos no **E** mais que no **OU**!

Portanto, arregacem as mangas porque a viagem será longa e muito ainda será desvelado; traçaremos outras rotas, nos perderemos e encontraremos muitas outras presenças ilustres no meio do caminho que nos ajudarão a refletir sobre o que é / provoca / dispara a presença no território das artes da cena. Eis um prelúdio!

Desmontagem

Esta escrita revela o percurso de criação e apresentação de uma desmontagem cênica sobre a trajetória de busca, viagem e pesquisa, na tentativa de compreender o que vem a ser o conceito de presença nas artes da cena. A desmontagem foi fruto da disciplina "Desmontagem cênica como estratégia de reflexão e criação do artista da cena", ministrada por Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson como parte do PPG Artes da Cena da UNICAMP.

> A palavra desmontagem é depositária de múltiplas ressonâncias teóricas e práticas. Tem como antecedentes as demonstrações de trabalho desenvolvidas na prática cênica desde os finais dos anos setenta. (...) Estas experiências ajudam a ampliar o horizonte das estratégias poéticas, colocam os cânones tradicionais a prova, abrem portas, oxigenam quadros e, muito especialmente, propõe novos desafios para quem estuda e reflete sobre a cena. (...) A desmontagem foi uma proposta de pesquisa interessada em tornar visível o tecido criativo, através dos depoimentos, desconstruções e reconstruções dos próprios criadores. (...) São escrituras cênicas resultantes do processo de investigação que não tem relação de dependência com um texto prévio. (DIÉGUEZ, 2009, p. 10, 18, nossa tradução)[12]

Para contextualizar os acontecimentos cronologicamente, reforço que: desde o período da iniciação científica, nos anos 2015 e 2016, até o momento de criação desta desmontagem cênica, ocorrida no primeiro semestre de 2017, logo no início deste mestrado, fui juntando experiências, imagens, anotações, transcrições e traduções de entrevistas realizadas que me conectassem com a temática da presença e fiz destes materiais pontos de apoio para o desmonte cênico deste percurso. *Optar por compartilhar processos de trabalho, e não só mostrar os resultados, é empreender itinerários arriscados, em uma direção muito distinta a montagem*

[12] Original: *La palavra desmontaje es depositaria de múltiples resonâncias teóricas y practicas. Tiene como antecedente las demostraciones de trabajo desarrolladas en la práctica escénica desde finales de los años setentas. (...) Estas experiencias contribuyen a extender el horizonte de estrategias poéticas, ponen a prueba los tradicionales cánones, abren puertas, oxigenan los marcos y, muy especialmente, proponen nuevos retos para quienes estudian y reflexionan en torno a la escena. (...) El desmontaje fue una propuesta de investigación interesada en hacer visible el tejido creativo a través de los testemonios, deconstrucciones y reconstrucciones de los proprios creadores. (...) Son escrituras escénicas resultantes de precesos de indagación que no guardan una relación de dependencia con un texto previo.* (DIÉGUEZ, 2009, p.10, 18)

ou representação de um texto prévio. (DIÉGUEZ, 2009, p. 10, tradução nossa). [13] A desmontagem neste caso não foi de uma criação realizada ou de uma obra já concluída, optei por explorar a desmontagem como forma de pensar um processo artístico e de pesquisa sobre o tema de minha investigação no mestrado: A PRESENÇA.

Para a visualização de como se deu a criação e apresentação desta desmontagem, descrevo o evento e o meu entendimento processual de como as cenas foram se materializando. Adentrando à descrição do evento, revelo que a apresentação desta desmontagem ocorreu na sala verde da Sede do Lume Teatro e, em sua versão final, havia como objetos cênicos uma mesa e uma cadeira de madeira, uma fita crepe, um caderno verde de anotações[14], um garfo, uma faca, um copo com água, documentos burocráticos - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, Histórico Escolar, Diploma de Bacharel em Artes Cênicas, entre muitos outros - um par de sapatos pretos de salto alto e a moldura de um quadro. A desmontagem contou com 7 cenas, são elas:

1) Convocação do público;
2) Construção do espaço do teatro;
3) Matriz Gorila;
4) Matrizes Geisa e Dzi Croquettes;
5) Gioconda;
6) "Rasgar" em cena;
7) Jogo com o público: o maior dos riscos.

O desmonte cênico sobre a busca da compreensão do que vem a ser presença no território das artes da cena teve como premissa a entrada no território do inexplicável, um tema de buscas sem muitas afirmações, mas que formam uma areia movediça de dúvidas, tropeços e incertezas. Recriar cenicamente uma trajetória: eis a aventura! Nesta escrita, percorro as 7 cenas respectivamente com seus títulos, a fim de haver uma melhor organização para a visualização da apresentação, e junto a descrição de cada cena, vou tecendo a narrativa genética das imagens, ideias e associações que foram instauradas neste processo.

---

[13] Original: *Optar por compartir procesos de trabajo, y no sólo mostrar resultados, es emprender itinerarios arriesgados, en una dirección muy distinta al montaje o representación de un texto previo.* (DIÉGUEZ, 2009, p.10)

[14] O caderno verde de anotações consiste em meu diário de bordo de uma oficina ministrada pela diretora francesa Ariane Mnouchkine e dez membros da trupe francesa Théâtre du Soleil, ocorrida durante o mês de julho de 2015, na cidade de Santiago, Chile.

Cena 1) Convocação do público

Em um intercâmbio estudantil realizado na Pontificia Universidad Católica de Chile, no ano de 2015, participei de uma montagem cênica que utilizava o treinamento psicofísico[15] como técnica e estética do espetáculo, este treinamento era ministrado por Juan Carlos Montagna, professor desta universidade. Antes desta ocasião, a minha experiência com treinamento foi através do contato com Lume Teatro ao experienciar treinamentos técnico e energético[16] em oficinas ministradas por atores do grupo. Estas experiências de treinamentos foram disparadoras de reflexões sobre a temática da presença, por isso, ao pensar como convocar ou como seria a porta de entrada do público na apresentação da desmontagem, resolvi retomar e utilizar elementos do treinamento psicofísico e, em seguida, utilizar da palavra para deixar ressoar alguns trechos de entrevistas realizadas sobre o tema da presença. Na cena 1, o público foi entrando e se acomodando na sala verde do Lume enquanto eu realizava alguns exercícios do treinamento psicofísico, atingindo um estado corporal extra cotidiano, e emitindo distintas frases que definem o conceito de presença: *É como um estado de graça, como uma qualidade animal, vista como uma forma de sex appeal, ela é também charme sexual, uma qualidade inata. Quando eu vejo, por exemplo, dançarinos sobre a cena, eu amo observar seus corpos e ver porque certos dançarinos têm mais presença que outros, eles fazem todos o mesmo gesto, mas há uns que têm uma presença, uma radiação, eles irradiam qualquer coisa mais que outros. Eu creio que a presença é um fazer de ritmo, é um fazer de harmonia, é um fazer de escuta. Você tem que desenvolver tudo isso, é fazer o gesto justo.*

---

[15] *O treinamento Psicofísico foi desenvolvido pelo Professor Juan Carlos Montagna (Pontificia Universidad Católica de Chile) baseado nos estudos de Jerzy Grotowski sobre o Teatro Pobre, e o trabalho psicofísico para os atores, somado aos arquétipos de Carl Gustav Jung. Montagna desenvolveu uma série de exercícios para o trabalho técnico e psíquico dos atores a partir de um trabalho corporal intenso e autoral, trazendo à tona a manifestação dos subconscientes e relacionando-os aos arquétipos de Jung.* (GARCIA, p. 7, 2015)

[16] Sobre o treinamento energético, Luís Otávio Burnier, fundador do Lume Teatro, explica: *Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. "Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, 'limpar' seu corpo de uma série de energias 'parasitas', e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais 'fresco' e mais 'orgânico' que o precedente" (Burnier, 1985:31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um "expurgo" de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas. (Burnier, 1985:35) in (Burnier,1994:33).* (FERRACINI, 1998, p. 123, 124). De acordo com o Prof. Dr. Renato Ferracini, ator do Lume Teatro*, o treinamento técnico modela o corpo e faz com que o ator aprenda a desenhar e manipular as diferentes intensidades de energia e tensão muscular.* (FERRACINI, 1998, p. 130)

Cena 2) Construção do espaço do teatro

Instaurada a convocação do público, busquei maneiras de construir o espaço do teatro na desmontagem e, atravessada por escritos de Renato Ferracini, que define presença a partir de um estado de relação, almejei possibilidades de construção deste espaço do teatro junto com o público.

> Busquemos, primeiramente, fugir da definição essencialista que relaciona presença e corpo. Nesse terreno, a presença cênica seria a capacidade intrínseca singular de conexão com algo de intimamente humano interiorizado no corpo do ator. Esse "humano" encontrado (seja lá o que isso signifique!!!) teria a capacidade de se comunicar poeticamente com todos os outros corpos já que habitaríamos, todos, esse lugar "comum". Não! Cada vez mais aprendemos em nosso cotidiano de atores-pesquisadores em trabalho no LUME que a presença cênica é construção e composição na relação com o outro. Talvez seja essa força invisível que Grotowski diz acontecer entre o público e o ator e que, para ele, define TEATRO. Nessa esteira de pensamento podemos afirmar que a poesia cênica para ator só se completa, se efetiva e se atualiza quando se compõe poeticamente com algo-corpo fora dele próprio. O ator, como poeta da ação, deveria buscar construir e reconstruir suas ações junto COM o público-espaço e não realizar algo PARA um público-espaço. (FERRACINI, 2014, p. 228)

Em processo de criação é difícil identificar o que vem primeiro, algumas associações vão brotando, *trata-se de uma forma rizomática de criação, e a sensação é mesmo de rizomas chegando por baixo e por trás.* (HIRSON, 2012, p. 53). Em sala de trabalho, ao atualizar memórias, imagens do vivido surgiram e então veio à tona com grande força o primeiro dia da Escola Nômade do Théâtre du Soleil, oficina de um mês ministrada por Ariane Mnouchkine e dez membros da trupe francesa, na cidade de Santiago do Chile, em julho de 2015. Nesta ocasião, Mnouchkine nos falou que **o espaço do teatro durante a oficina seria um quadrado feito de fita crepe em cima de um palco**. Sobre este espaço, Mnouchkine disse algo mais ou menos assim: *Aqui vamos compartilhar o espaço sonoro e o espaço físico. Não necessitamos de nada rígido, mas precisamos de disciplina. Neste curso vamos praticar o teatro que o Théâtre du Soleil pratica. Durante um mês vamos fazer uma viagem da busca do Théâtre du Soleil. Não somos virtuosos, estamos buscando, devemos ser extremamente confiantes e humildes. As vezes há luz, vestuário, atores no palco e não há teatro.* ***Um quadrado com fita branca significa o espaço do teatro. Não vamos ter o direito de entrar nele sem imaginação, sem uma situação e sem um estado. Se entrarmos nesse espaço sendo nós mesmos, vamos ouvir o terrível SAI de Ariane. Então, muito cuidado!***

Emitindo a frase de Ariane Mnouchkine, na cena 2, fui dando uma das pontas da fita crepe para distintas pessoas do público, e nessa ajuda mútua para criar o quadrado de fita crepe branca no chão da sala verde do Lume, construímos coletivamente o *espaço do teatro*. As palavras de Mnouchkine ecoaram com razão: todo cuidado era pouco ao entrar no espaço do teatro e, se tratando de uma desmontagem com o tema presença, levei em consideração o território que estava tateando. Entramos no território do inexplicável, das dúvidas, das incertezas; uma busca no gerúndio, um eterno buscando sobre o que é / provoca / dispara a presença no contexto das artes da cena.

Cena 3) Matriz Gorila

Nessa busca, durante o processo de criação, tive alguns aliados que me provocaram e um deles tirou o meu sono ao alertar: *se você quer falar de presença na desmontagem, você tem que RASGAR em cena*! Essas palavras ecoadas por Igor Nascimento, colega de doutorado do programa de pós-graduação, martelaram na minha cabeça, coluna e pés. Rasgar em cena, rasgar em cena, mas como eu vou rasgar em cena? Quando o Igor falou **RASGAR**, eu pensei que tinha que ter um corpo, com um centro ativado, em um estado potente. Resgatei na memória a matriz[17] gorila encontrada durante a pesquisa prática de iniciação científica em "mímesis como premissa para se pensar em presença". Na cena 3, entro no espaço do teatro enraizando no quadrado construído com o público, realizando a matriz gorila que traz elementos do treinamento do Lume, como pantera, base, raiz, animal (corpulento), atenção, luta, golpes, brutalidade, registro vocal baixo (no estômago). Além disso, na época da Iniciação Científica, percebi que retomar a matriz gorila era retomar um estado que detona, que a partir dele eu poderia encontrar outros estados e isso talvez me ajudaria a ***"rasgar"***.

Cena 4) Matrizes Geisa e Dzi Croquettes

Transicionando para a cena 4, em alta velocidade, calço um par de sapatos de salto alto pois esta ação é uma referência a um exercício cênico que eu realizei, no período de iniciação científica, a partir de minha pesquisa com mulheres trans. Ao vestir o salto alto, adentro na matriz Geisa que possui qualidades como registro vocal no peito, cabeça como se quisesse tocar no teto, acentuando tônus do tronco e dos braços.

[17] *A matriz é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A matriz é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada.* (FERRACINI, 1998, p. 104)

Na iniciação científica, como já citado, a pesquisa de campo ocorreu nos encontros afetivos com travestis e transexuais que conheci nesta trajetória. “Encontro afetivo” é um termo utilizado pelo Lume na explicação da metodologia da Mímesis Corpórea: “metodologia de criação de ações físicas e vocais que busca a poetização e teatralização dos encontros afetivos entre um atuador-observador e corpos / matérias / imagens”.[18]

Geisa, Melyssa e Rafaela (Jardim Itatinga, Campinas), Alejandra (Santiago, Chile), Helia Delcroix e Adele Carnet (Paris, França), são as travestis que tive a oportunidade de encontrar, conhecer, ouvir suas histórias e contar as minhas também. Algumas tardes de conversas e café feito na hora com Geisa, Melyssa e Rafaela no Jardim Itatinga, Campinas; encontro no metrô La Cisterna da cidade de Santiago e um passeio na garupa da moto de Alejandra para a casa dela, uma noite na Mutinerie em uma festa organizada pela associação OUTrans, na cidade de Paris; e então me dou conta de quantas línguas falamos! E não é somente o Português, o Espanhol, o Francês, é a língua de cada uma, a particularidade de cada história, os temperamentos de cada encontro e os sonhos! Sim, os sonhos delas, eu perguntava quais eram, elas sorriam e me contavam: “ser dançarina”, “eu quero tá viva vivendo todos os dias”, “uh lala, é um pouco complicado, eu não posso escolher”, “às vezes eu sonho que eu tô andando naquela Paris só minha, cidade luz (...) eu sei, no fundo, lá no fundo, eu sei que um dia eu vou ser enterrada em Paris”.

Talvez a palavra *afetivo* gere uma maneira de *estar* no encontro, nos colocando em um estado de abertura dissolvido na experiência do devir. Esta palavra me conecta muito à presença que se constrói em relação, ao recordar o termo “atleta afetivo” de Artaud, quando Ferracini explica: *E por que ele vai falar de “atleta afetivo”? Porque, na verdade, pode parecer paradoxal, mas o que é um corpo na verdade? (..) O corpo para o ator é uma potência que ele tem para afetar e ser afetado.* (FERRACINI, 2011, p. 3)

> A relação que você tem com os outros é, justamente, a capacidade que você tem de afetar e ser afetado. Então, na verdade, o “atleta afetivo”, não tem absolutamente nada a ver com sentimento ou emoção, é, na verdade, essa capacidade que você tem de afetar e ser afetado. Para que você consiga afetar e ser afetado e compor com essas partes do afeto, você tem que ser ativo e receptivo ao mesmo tempo, então, existe uma atividade e receptividade concomitantes que você precisa trabalhar muito. (FERRACINI, 2011, p. 3)[19]

[18] No site do Lume: www.lumeteatro.com.br

[19] Citação encontrada na página 3 da entrevista realizada com o Prof. Dr. Renato Ferracini. A entrevista completa pode ser encontrada no seguinte link: www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/.../09.pce.0003---entrevista-renato-ferracini.doc. Laboratório – Portal Teatro sem Cortinas, Título: Entrevista Renato Ferracini. Autora: Lissa Santi.

Dos encontros afetivos que tive nessa trajetória, surgiram matrizes corporais que resolvi experimentar na desmontagem, jogando com textos de matrizes e textos relacionados à temática da presença. Em sala de trabalho, as trans que conheci estavam comigo, em minhas memórias, na minha imaginação, nas tentativas de encontrar no meu olhar o olhar de Geisa, o que então resultaria um terceiro olhar, o meu olhar transformado pelo olhar de Geisa. Em um dos textos da estrutura, utilizo da metalinguagem na cena para falar e explicar a mímesis, comparando com a própria mimetização que a travesti realiza para criar uma outra. O texto dito foi retirado do livro Engenharia Erótica:

> Alguns estudiosos, na tentativa de definir o que é uma travesti, afirmam que ela imita a mulher e outros dizem que ela inventa um outro feminino. A travesti não é uma imitadora de mulher assim como a fotografia não é uma duplicata do real sensível. Tal confusão remonta à questão da mimese. A mimese traz duas inclinações distintas: há a cópia da figuração, ou seja, dos traços de superfície que asseguram uma semelhança fisionômica, e há a imitação do afeto, que nada tem a ver com o sistema de semelhanças. A mimese do afeto é a compreensão livre dos códigos, dos segredos do outro, numa encarnação de seus impulsos. É a transcodificação e não uma cópia fria. A travesti não é uma imitadora de mulher que faria questão de que, nesse empenho, lembrassem que "no fundo", há um homem. Se a travesti inicialmente imitou uma mulher foi para livrar-se dela, como um dia se livrou do homem. A repetição sistemática – o ensaio – acaba por transformar o material: revela outro que não o referente. (DENIZART, 1997, p. 8, 14)

Com outra matriz, a qual denomino Dzi Croquettes, inspirada no documentário Dzi Croquettes (2009), digo o texto do próprio documentário: *boa noite para os brasileiros, good evening para aqueles que falam inglês, bonsoir para aqueles que falam ou pensam que falam francês, e paz e amor aos meus queridos hippies se é que existe algum entre vós.*[20] A matriz Dzi Croquettes possui qualidades como registro vocal no topo da cabeça raspando na garganta, região abdominal e braços tensionados, olhos que piscam muito.

No ímpeto de construir partituras corporais a partir das matrizes, e conectá-las à temática da presença, encontrei no meu caderno verde de anotações a sentença sobre partitura ecoada por Mnouchkine:

[20] DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: TRIA Productions e co-produção: Canal Brasil. 2009.

Santiago, Chile - 21 de julho de 2015, Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil

É como comer, comemos três vezes por dia, para comer há uma partitura: há pratos, talheres. Antes de comer estamos vazios, então comemos e ficamos cheios. E isso se repete todos os dias, com essa partitura, um dia comemos mais rápido, outros mais lento.

Em seguida, a memória pulou quase um ano, e me levou de metrô a uma loja Decathlon de Paris, próxima à estação Porte de Montreuil (linha 9), que foi o local da minha conversa com Agustin Letelier, ator do Théâtre du Soleil. Neste dia, Agustin precisava comprar um objeto na Decathlon para uma proposição de cena para a obra *Une chambre em Inde* da trupe Théâtre du Soleil e, conversando sobre a efemeridade e a estrutura de uma improvisação, Agustin retoma o que Mnouchkine disse sobre comer:

Paris, França - 21 de maio de 2016, Agustin Letelier, ator do Théâtre du Soleil

Fazemos uma improvisação e se está boa, Ariane fala: vamos fazer o mesmo e te pede que faça exatamente o mesmo. Para isso, eu me fixo nos detalhes, na maneira como caminha, como é seu deslocamento, como reage, como respira, sua música. E é um trabalho que você tem que repetir o mesmo, como uma coreografia, mas não é frio, tem que ser do interior. Eu acho que se eu tenho os movimentos, isso me faz recordar o que eu fiz no momento do ensaio. Eu trato de ver a estrutura e quando volto a fazer, tenho um guia, mas eu vivo sempre o novo, é uma ação concreta. É importante guardar a estrutura como uma canção, uma partitura. Depois que tenho a estrutura, posso me liberar para encontrar estas sensações novas e é aí que está o presente, você repete, mas cada momento da vida é um, e no teatro é igual, comer parece o mesmo, mas não é o mesmo, na forma é o mesmo, mas cada vez é única.

A ação de comer sugerida por Mnouchkine e Letelier me levou a pegar um garfo, uma faca e um copo (com água), experimentando, na cena 4, estes textos transcritos com as matrizes corporais Geisa e Dzi Croquettes. O meu prato ficou sendo o meu caderno verde de anotações. Aos poucos fui mastigando palavras e sensações dos escritos do caderno verde, que continha transcrições de outras entrevistas realizadas e, ao saborear algumas frases, as palavras ecoadas foram atravessando o espaço tempo e se transformando em imagens.

Cena 5) Gioconda

Em entrevista, Sebastien Brottet-michel, também ator do Théâtre du Soleil, me presenteou com a imagem de Gioconda quando o questionei sobre o que é a presença:

Paris, França – 21 de maio de 2016, Sebastien Brottet-michel, ator do Théâtre du Soleil

Por exemplo, a Gioconda, por que todo mundo se interessa por esse quadro? Porque ela tem um desequilíbrio! Ela é presente cenicamente justamente porque ela tem um desequilíbrio.

A questão do desequilíbrio recorrentemente foi aparecendo nesta investigação sobre presença e este foi virando um macrotema que achei interessante investigar no corpo e na cena. Achei preciosa a imagem de Gioconda com a qual Brottet-michel me presenteou e logo lembrei de uma improvisação que observei ao acompanhar ensaios da obra Une Chambre en Inde, em um Estágio Voluntário que fiz na Cartoucherie, o espaço do Théâtre du Soleil, no ano de 2016. Nesta ocasião, o ator que estava improvisando saía de dentro de um quadro, o que me levou a confeccionar a moldura de um quadro e trazer a Gioconda de Da Vinci para a desmontagem. Em sala de trabalho, fui experimentando: a Gioconda está no Louvre, como seria se ela falasse? Ela falaria em francês? Decidi experimentar um jogo com o francês e as traduções para português, maneiras de sair do quadro e o equilíbrio ao limite do desequilíbrio em meu corpo a partir da citação de Eugenio Barba.

> Uma tradição da mímica europeia utiliza justamente o desequilíbrio não como maneira expressiva, mas como maneira de intensificação de certos processos orgânicos, de certos aspectos da vida do corpo. Uma alteração no equilíbrio tem por consequência uma série de tensões orgânicas precisas que envolvem e realçam a presença material do ator. (BARBA, 1982, p.75, tradução nossa)[21]

Essa citação de Eugenio Barba me foi explicada de uma maneira simples por Josette Féral. Era fim de tarde em Paris, área externa de um bar próximo ao apartamento dela: uma mesa, duas cadeiras e dois copos na parte central da nossa mesa. Josette ao explicar a lei de Eugenio Barba do equilíbrio ao limite do desequilíbrio, observando o copo que estava na parte central da mesa, foi empurrando o copo de vidro do centro para a extremidade da mesa, aos poucos, devagar, chegando ao seu limite antes de despencar da mesa e cair no chão. Minha sensação como espectadora naquele exato momento me deixou com os olhos arregalados, o centro de força exprimido e a boca entre aberta. Pensamento de Andressa um segundo após aquele momento: ufa! O copo não caiu no chão! Féral voltou o copo para o centro da mesa e fez seu diagnóstico:

---

[21] Original: *Une tradition de mime européen utilise justement le « déséquilibre » non comme moyen expressif, mais comme moyen d'intensification de certains processus organiques, de certains aspects de la vie du corps. Une altération de l'équilibre a pour conséquence une série de tensions organiques précises qui engagent et soulignent la présence matérielle de l'acteur.* (BARBA, 1982, p.75)

Paris, França - 23 de junho de 2016, Josette Féral, professora e pesquisadora da Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

O ator deve explorar essa zona do equilíbrio e do desequilíbrio. Ele deve ficar do lado do equilíbrio, mas ele deve flutuar do lado do desequilíbrio, porque é neste momento que se produz qualquer coisa, nós somos mais presentes, mais reais sobre a cena. Nós temos uma qualidade do jogo que é mais interessante.

A imagem do copo no limite do desequilíbrio foi tão forte que resolvi erguer esses pilares de estrutura na cena 5 e desequilibrar com os elementos de cena: uma mesa, uma cadeira, um garfo, uma faca, caderno verde, copo com água e a moldura do quadro. Fui buscando maneiras de desequilibrar:

- desequilíbrio corporal
- desequilíbrio com os elementos da cena
- desequilíbrio de estados

Será que o equilíbrio ao limite do desequilíbrio realmente provoca presença?

Levei o copo cheio de água, que estava em cima da mesa, no limite para despencar, na tentativa de provocar algum efeito com essa iminência de desequilíbrio. Revelo que, no dia da apresentação da desmontagem, o copo, que deveria apenas chegar no limite do desequilíbrio, despencou de cima da mesa. Por sorte não quebrou, mas deu um susto na plateia. O inesperado aconteceu e eu não poderia ignorar o fato do copo ter caído no chão.

Paris, França - 21 de maio de 2016, Andrea Marchant, atriz do Théâtre du Soleil

Do presente aparece a situação, da situação aparece o estado, do estado aparece o corpo e o corpo se adapta a situação presente. É como um ciclo, só que materialmente é necessário treiná-lo, treinar a imaginação, treinar um corpo que seja capaz de fazer tudo.

Cena 6) "Rasgar" em cena

Um dos procedimentos da disciplina, para o reconhecimento desta trajetória, foi apresentar uma conversa-desmontagem e, para isso, juntei alguns documentos como: attestation Primera Escuela Nómade del Théâtre du Soleil em Santiago do Chile, diploma de bacharel em artes cênicas na Universidade Estadual de Campinas, Certificación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, l'attestation d'acceptation Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Histórico Escolar da Universidade Estadual de Campinas, solicitação de autorização para afastamento devido intercâmbio, projeto de iniciação científica, termos de consentimento livre e esclarecido, termo de uso de imagem e som e um monte de papelada, documentos que envolvem

burocracias. O verbo RASGAR ecoado por meu colega Igor apareceu novamente, então, literalmente, na cena 6, rasguei todos esses documentos, em sala de trabalho, piquei papel por papel, em aceleração, alta velocidade e depois de RASGAR tudo, o que fazer? A vontade era jogar tudo para cima. Joguei e por um momento estava em uma chuva de papéis que pairavam pelo ar, desacelerei, a minha velocidade reduziu, o tempo ficou suspenso e os papéis foram caindo no chão: um por um. Aceleração reduzida, fiquei ali naquele instante respirando fundo, a presença como suspensão se deu no tempo.

Cena 7) Jogo com o público: o maior dos riscos

Lembrei da minha conversa com Dominique Jambert.

Paris, França - 29 de maio de 2016, Dominique Jambert, atriz do Théâtre du Soleil

Eu vou te dar um exemplo. Eu fui ver um espetáculo com uma atriz que chorava, chorava, chorava... e eu? Eu disse para mim mesma. Mas não é ela quem deve chorar, sou eu, sou eu a espectadora, eu paguei (risos). Eu estava lá para isso, eu era a espectadora, eu fui para rir, para chorar, para ser transportada, não é ela quem deve chorar. Às vezes eu entro em cena e Ariane fala: "uh lala, formidável", e eu nada senti (risos).

Lembrar dessa conversa com Jambert me deu muita vontade de "chorar" em cena, e quem sabe 'RASGAR' de vez! Tinha um copo de água e dele eu fiz as lágrimas, lágrima por lágrima fui acabando com o espaço do teatro, tirando a fita branca do chão em um tom de despedida. Fui arrancando a fita crepe do chão, era o fim do espaço do teatro e meu subtexto era a fala de Mnouchkine: *Há dias bons e há dias que não há teatro, esses dias são terríveis! E para lutar contra esses dias devemos ser abertos e positivos. Em Francês quando se diz atuar, se diz jogar. Não devemos esquecer dessa palavra: jogar!* O que fazer com o bolo de fita crepe que formava o espaço do teatro? Mnouchkine disse para não esquecer da palavra: jogar. Do bolo de fita crepe fiz uma bola de fita crepe e eis o jogo com o público, o maior dos riscos! Jogar com o público é estar em uma zona de turbulência, em um território instável, desconhecido, muitas vezes perigoso e maravilhoso, onde algo pode acontecer!

> Zona de Turbulência: uma zona que nos lança em um momento maravilhoso, de constante movimento instável, momento que todos, ator e público se diluem em um ponto "entre", virtual, não localizável, mas completamente real e a que todos chamamos de Teatro. (FERRACINI, 2003, p. 130)

Na apresentação da desmontagem, na cena 7, adentrei em um território performático: joguei, pedi de volta, joguei de novo e em uma espécie de equilíbrio ao limite do desequilíbrio,

instaurados nesta zona de turbulência que gera frio na barriga, fomos descobrindo juntos como seria aquele jogo, naquele momento, naquelas condições de temperatura e pressão. O momento de jogo foi tão marcante que essa história de jogar instaurada em um mar de afetos seguiu pairando nos meus pensamentos e nas minhas vontades. Por conta disso, sigo jogando nos próximos capítulos, cada qual com as suas regras, riscos, desafios, frios na barriga, mas sempre dentro dessa zona de turbulência maravilhosa, relacional e afetiva na qual, literalmente, tudo pode acontecer.

O JOGO DOS AFETOS

J-ogo.

Seria possível medir a intensidade de um encontro ou então ter parâmetros para compreender todos os efeitos que um encontro nos causa? Para medir a intensidade de uma onda, em física, leva-se em consideração a variação do fluxo de energia no tempo e quanto maior a intensidade, maior é o fluxo de energia pelo espaço. Convenhamos, a experiência em intensidade de um encontro pode ser avassaladora, mexer com todos os nossos corpos a ponto de o revivermos em nossa memória diversas vezes, relembrando detalhes, nuances, instantes que nos fisgam e nos capturam por completo. Trazer de volta tais intensidades para nossa consciência nos faz flutuar em outros tempos, mesclando essas virtualidades reais, mas de um tempo de outrora que se atualizam no momento presente. Por outro lado, há encontros que acontecem e acabam, encerram-se exatamente no fim de seus tempos cronológicos se perdendo no arsenal profundo de nossas lembranças, que com o decorrer do tempo vão se tornando longínquas e remotas.

I-ntensidade.

Das intensidades de encontros que tive nesta trajetória, revelo que estive frente a frente com algumas presenças ilustres que me apontaram caminhos e reflexões preciosas sobre o tema da presença. Entre um apontamento e outro, transitavam olhares de surpresa, miradas no fundo dos olhos, gargalhadas, respiração funda e eu tentava captar os movimentos, ritmos e olhares para além das palavras ditas. A presença instaurada no encontro levou as palavras pronunciadas a abrirem meu olhar e minha percepção perante o tema desta pesquisa. Mesmo que não seja simples medir exatamente estas intensidades, é possível ao menos observar que há encontros que atravessam tempo, espaço e se atualizam como um devir de afetos em memórias, insights, desenhos, imagens e ondas que vibram em nossos corpos e, neste caso, condensam e se materializam em forma de escrita. Como maneira de desvelar a intensidade destes encontros, façamos um jogo com essas presenças!

Participantes:

Georgette Fadel

Ponto de encontro: Padaria Deolla/Pompeia/SP. Ano de nascimento: 1974. Formação: Fez um ano de Conservatório Carlos Gomes em Campinas, teve um professor chamado Abílio Guedes, muito especial, que introduziu Georgette lindamente inclusive na história da presença. Teve uma formação mais acadêmica na USP, bacharelado em direção (1993), e no ano seguinte, entrou na EAD para uma formação mais como atriz. Pessoas que também formaram Georgette muito: Marcelo Romagnoli, Cristiane Paoli Quito, Tiche Vianna, Tica Lemos.

João Miguel

Ponto de encontro: Avenida Paulista/SP. Ano de nascimento: 1970. Formação: A primeira vez que João subiu ao palco ele tinha 9 anos. Teatro Castro Alves, Salvador, em uma peça chamada "O Cavalinho Azul". Com 17 anos saiu de Salvador rumo ao Rio de Janeiro, estudou na CAL (Casa das Artes de Laranjeiras) durante 3 anos. Neste período conheceu Luiz Carlos Vasconcelos e em uma oficina com ele nasce seu palhaço: o Magal!

Verônica Fabrini

Ponto de encontro: Cantina do Gatti/UNICAMP/SP. Ano de nascimento: 1960. Formação: Brincar de fazer teatro sempre foi uma das coisas preferidas pois, quando criança, Verônica participava do grupo de teatro VIP, que significava Verônica, Isabel e Patrícia, as três primas que quando estavam juntas montavam todos os textos de Maria Clara Machado, que era sobrinha de sua avó. Verônica entrou na turma de 85 da ECA-USP, fazendo um ano do curso de artes cênicas. Após isso, prestou vestibular novamente e cursou artes cênicas na Unicamp.

Jesser de Souza

Ponto de encontro: Praça do Coco/Campinas/SP. Ano de nascimento: 1965. Formação: Na infância, participou do projeto de teatro no Castelinho do Bosque em São José do Rio Preto, brincava de rei, brincava de rainha, brincava de príncipe, desenvolvia vários papéis. Em sua formação, frequentou o CPT, Teatro Escola Macunaíma, integrou o Núcleo ESTEP (Núcleo de Estética Teatral Popular), que era a companhia de Soffredini. Em 1990 entrou no curso de artes cênicas da Unicamp.

Teuda Bara

Ponto de encontro: Sede do grupo Galpão/Belo Horizonte/MG. Ano de nascimento: 1941. Formação: Estava na faculdade fazendo ciências sociais, em 70, plena ditadura, policiais dentro da sala, e Teuda foi trabalhar no Diretório Acadêmico. Sua função era ler os jornais, recortar algumas matérias e preparar o jornal do DA (Diretório Acadêmico). E foi então que começou a fazer "uns teatros" porque achou que chocava mais do que colar umas coisas em um papel. Teuda não imaginava que seria atriz de teatro mas assistia a todas as peças do Zé Celso. Quando viu a peça "O Rei da Vela", enlouqueceu e aí resolveu sair do curso de Ciências Sociais. Foi atrás de Eid Ribeiro, diretor de teatro de Belo Horizonte, e pediu para ser sua assistente. - *Num tinha jeito. Quando o ator esquecia o texto e olhava para mim, até eu achar o texto (risos). Ele (o diretor) falou: não, você está dispensada, você não serve para ser minha assistente, já arrumei outra assistente.* Teuda diz que aprendeu fazendo, nunca entrou em uma escola de teatro, mas sempre fez cursos. Ela participou de oficinas com dois diretores do Teatro Livre de Munique que escolheram um grupinho de pessoas para a formação do Galpão.

Renato Borghi

Ponto de encontro: Casa de Renato/SP. Data de nascimento: 1937. Formação: Na década de 40 os avós de Renato gostavam muito de ir ao teatro e o levavam muito para ver o Teatro de Revista da praça Tiradentes com aqueles cômicos maravilhosos: Oscarito, Grande Otelo, Derci, Mosquitinho, aqueles quadros com as vedetes e o teatro que se fazia na Cinelândia no Rio que era da Dulcina de Moraes, Bibi Ferreira, Procópio Ferreira, Rodolfo Maia, Jânio Costa, essa gente toda. Renato devia ter uns 6 anos, olhava aquilo e achava deslumbrante. Com 17 anos se mudou do Rio de Janeiro pra São Paulo, queria ser cantor e começou a estudar voz com dona Alice Pinker, esposa de Sérgio Cardoso. Um dia, no meio da aula, Alice disse: *olha, o rapaz que faz o protagonista da peça "Chá e Simpatia", ele não quer mais ser ator. Ele disse que quer ficar rico e o Sérgio vai lançar a peça no Rio de Janeiro, a peça está acabando aqui e ele precisa de um ator da sua idade.* Renato fez o teste, ganhou o papel, e fez sua primeira peça de teatro. No terceiro ano da faculdade de direito do Largo de São Francisco conheceu Zé Celso e juntos, dentro da faculdade, começaram a formar o Oficina.

Todos presentes nos pontos de encontro descritos, com o tabuleiro estendido e as cartas na mesa, seguem as regras do jogo. Nesta escrita não revelo todo o bate papo com essas presenças (que foram bem longos), mas rascunho pistas importantes ditas pelos entrevistados somadas às reflexões ocorridas posteriormente a estes encontros. O jogo, neste caso, é com o

tempo: na **cor preta** está o que estas presenças e eu falamos durante as entrevistas, na **cor azul** estão as reflexões posteriores ao encontro, que foram se dando no decorrer do tempo da escrita. Os encontros foram permeados pelos seguintes questionamentos aos entrevistados:

- ➔ O que é presença para você?
- ➔ E a presença no contexto das artes da cena, no teatro?
- ➔ Você acha que existe treinamento para se construir presença? Você realiza algum tipo de treinamento de ator?
- ➔ O que você acha que é energia de ator?
- ➔ A presença está na mão do ator ou ela ocorre a partir de uma relação? Ela é um atributo exclusivo do ator ou ela surge através de uma relação com o outro?
- ➔ Como se dá a presença no caso da repetição?

Se a curiosidade e o interesse de ler a conversa na íntegra forem ainda maiores, as entrevistas completas estão em anexo, no fim da dissertação. Sem mais delongas, os dados foram lançados, vamos começar!

Tempo e espaço condensados, uma atriz com centro forte, muito forte e pés no chão que criavam raízes. Era outubro de 2011, e foi assim como te vi, **Georgette**, em Breviário – Gota d'água como Joana, no teatro Coletivo em plena terça feira; isso foi antes de eu entrar na faculdade de artes cênicas. Fomos ao teatro, eu e um amigo, e te encontrei logo na bilheteria vendendo os ingressos antes da peça. Na bilheteria era Georgette, no palco a presença de Joana. Lembro da força dos aplausos em uma cena no meio da peça, da força de Joana e da forte sensação de encantamento e vislumbre perante aquela troca coletiva, repetia para mim mesma e para o meu amigo: é isso que eu quero fazer! O desejo lá, intacto, de atuar, que em seu nascedouro se encontra com **João**, pensando neste primeiro palmilhar no teatro, nessa coisa de jogo de criança, da brincadeira. Eu já te falei e repito, João, foram você e Juliana Jardim os responsáveis por meus primeiros passos no teatro, com 12 anos me fizeram ter gosto por inventar histórias e querer ser um monte de coisas, no curso Livre do SESC Ipiranga, ano de 2004. É como se minha memória voltasse naquela sala do SESC e cantasse junto com você: *olê, mulher rendeira! Olê mulher rendá! Tu me ensina a fazer renda, eu te ensino a namorar.* Cantar em círculo, **existindo naquela situação, de fronte ao outro**, naquele coletivo com um monte de pequenos, jovens com ganas de brincar, de jogar.

Muito se caminha e chega a hora de jogar, de vivenciar o famoso **aqui e agora**: o ano era 2014. Metade da turma 012 de artes cênicas da Unicamp, a qual eu integrava, foi para o Jardim Itatinga, maior zona de prostituição a céu aberto da América Latina, a outra metade foi

para o shopping JK Iguatemi. No encruzamento entre prostitutas, travestis e a classe alta Paulistana nasce a peça "Duty Free", direção de **Verônica Fabrini**. No mesmo ano participei do PERCH: uma celebração de voos e quedas, projeto coordenado pelo Lume Teatro e que levou mais de 20 mil pessoas para uma das praças mais importantes de Campinas. Viva o teatro, viva este ato quando é **imprescindível!** Ainda em 2014, vi Café com Queijo na sede do Lume Teatro e Os Bem Intencionados, no SESC Campinas. **Jesser,** fiz também o curso com você sobre o Treinamento Técnico do ator na Unicamp, reconhecendo a existência de um centro de força do corpo como uma segunda natureza, que sempre está lá, ativado! A-tivado.

A memória voa para o ano de 2017, o local era o Itaú Cultural na Avenida Paulista e lá me deparo com a peça Doida, e a figura de **Teuda Bara, inteira no palco**! *Aí começa aquele povo todo fazendo pergunta... Num sei tal, num sei o quê, pê pê pê, pô to to... e como é que...," e tá, aquelas perguntas mais intelectualizadas, com aquelas palavras acadêmicas, mesmo... E o Chacrinha ficou olhando.* (SANTOS, 2016, p. 85). *Quanto mais acadêmico, mais elaborada a pergunta. E usa uns termos que ninguém usa, e cita num sei quem, e cita mais num sei quem. No final quando você vai dar a resposta, você não sabe mais o que você vai falar, você tem que rebobinar tanta coisa que você não sabe mais o que você vai falar.* (TEUDA). Ao final da peça "Doida", a história do Chacrinha e toda plateia rindo até perder o fôlego, logo pensei: eu preciso entrevistar essa mulher para o mestrado! Pulando mais um ano, chegamos em 2018, no SESC Ipiranga com a peça Romeu e Julieta 80 e no Teatro Sesi São Paulo com a peça Moliére, me deparo com aquilo que chamamos de **conteúdo com um certo brilho** encontrando você, **Renato**. E que brilho!! Agradeço muito a generosidade de vocês por terem topado participar dessa pesquisa de mestrado e que mesmo nestes tempos loucos que vivemos, com um milhão de afazeres, reservaram um tempinho para esse nosso encontro, tão precioso e fundamental para a trajetória da pesquisa.

Agora quero explicar que vou fazer um jogo com vocês, no qual acrescentarei ao nosso diálogo alguns comentários; reflexões que surgem quando releio nossa conversa transcrita e que não tinham me ocorrido no encontro frente a frente. Não somente porque não me ocorreram, mas também porque o percurso da escrita é muito diferente e, ainda, porque não teríamos tempo para a abertura de tantas portas de reflexão. Espero que agrade a vocês essa miscelânea de tempos e formas distintas. Embora, com alguns, o tempo de convívio tenha sido pequeno, tomo a liberdade de chamar-lhes pelos primeiros nomes, pois, quando trago para perto a memória de nossos encontros, vejo a Georgette, o João, a Verônica, o Jesser, a Teuda e o Renato.

SACUDIR E DESENRAIZAR O VERBO ‘SER’ DA PRESENÇA

O que é presença para você?

Georgette: A história dos corpos.

C-orpos

Para mim tem a ver, eu começaria a responder por essa história dos corpos, eu acho que presença, presentificar alguma coisa, trazer todos os corpos dela, toda a energia dela, centralizada no corpo físico. Centralizar um fenômeno muito fortemente no corpo físico. Só que não ser só corpo físico, tem que trazer coisa, para presença ser forte você tem que trazer muita coisa: você precisa trazer o público, você precisa trazer ideia, você precisa trazer os seus outros corpos e fazer o centro disso tudo “ser” em você, é físico, quase como se você pudesse puxar linhas pela sala toda e essas linhas terem centro em você ou onde você quisesse colocar o centro. Como se você pudesse pegar toda a vida, toda a sensação da vida e trazer para o corpo físico. Por que eu digo corpo físico? Porque, por exemplo, você pode estar presente no lugar fisicamente, com o pensamento em outro lugar, inclusive o seu próprio eu observador em outro lugar e aquele corpo físico ser uma carcaça só, e aí não necessariamente você consegue atrair. Você pode, por um acaso, atrair olhares e tal, mas o fato é que você não está dominando isso. Eu acho que presença tem a ver com irrigar o corpo físico com consciência, quase como se a gente pudesse fazer com que as duas coisas se misturassem e essas matérias se diluíssem um pouco. O corpo virasse um pouco consciência e a consciência involuísse um pouquinho, se materializasse um pouco, plasmasse um pouco, e a gente pudesse ver no mesmo corpo. Como se a gente pudesse sentir a consciência e ver a consciência. Sentir o corpo e ver o corpo meio diluído no espaço como consciência e ver a consciência firme e forte como carne no corpo. Eu estou separando as duas coisas, mas eu sei que essas duas coisas são estados da mesma matéria ou estado da mesma energia, sei lá, se tudo é mente ou tudo é matéria, mas eu acho que sim, que tudo se intercruza. Vai virando uma coisa só. Por exemplo, eu não acho que exista uma matéria que se chame consciência, uma matéria que se chame espírito, uma matéria que se chame matéria, que se chame corpo físico, eu acho que são estados, são momentos, ondas, sei lá, ou até maneiras diferentes da mesma coisa se aglutinar ou descortinamentos do mesmo fenômeno, não sei. Mas para falar a gente acaba separando de alguma maneira, justamente, quase como se a presença tivesse a ver, fosse sinônimo de assumir a não distância entre corpo e espírito e trazer o espírito do corpo e o corpo do espírito em uma coisa só, no mesmo lugar.

T-empo – E-spaço

Presença, quando eu falo, me traz tempo e espaço condensados em um ponto. Tempo e espaço condensados: presença! Capacidade de aglutinar tempo e espaço, capacidade de lidar com a própria gravidade a ponto de mexer em tempo e espaço, porque de acordo com a gravidade o tempo muda, não muda? Desde Einstein a gente sabe disso, que o corpo passa meio curvo perto de buraco negro, então de repente a gente também ser capaz dessas manipulações justamente porque a gente está com o centro forte, uma gravidade forte e uma consciência forte.

C-ondensar

João: É existir.

E-xistir

Eu acho que é existir nas situações. Eu acho que é olhar e ser olhado, eu acho que é estar presente. Eu acho que a presença é um estado de... é uma palavra tão forte, que a palavra por si só já diz tanto. A presença é você existir de fronte ao outro, de fronte às coisas, na natureza inclusive, eu acho que é você poder ser você.

Verônica: Lugar de convocação dos fantasmas.

F-antasmas

Tem uma coisa que é o que eu sinto e como eu vejo nos outros. Acho que são níveis diferentes de presença que você pode falar. Eu acho que tem um nível de presença que é dado pelo engajamento físico aqui e agora. Essa expressão "aqui e agora" é muito fantástica porque eu acho que ela tem que ser entendida paradoxalmente, porque nunca existe um aqui e agora, já é depois. O que torna a própria ideia de presença, um paradoxo que ao mesmo tempo você tem que construir e deixar ir. E é dentro desses dois momentos da presença: esse momento de construir que é mais concreto, físico, que parte desse engajamento físico de consciência e tudo, mas como ele não pode aprisionar o momento, ele tem que deixar esse espaço. E aí vem o sentido que eu acho mais profundo de presença, que é o que mais me agrada e o qual eu mais me relaciono, que é a presença do invisível, que foi o que eu chamei da relação com a morte porque, para mim, o teatro é o lugar da convocação dos fantasmas.

Jesser: Imprescindibilidade.

V-ida

Ui, tipo assim, como é que se explica a vida (risos). Não, se você me perguntar do ponto de vista teórico, eu não vou saber te responder. Eu não tenho menor ideia do que se diz o que é

presença, eu não sei, nunca pesquisei, estudei, não tenho bibliografia para poder falar. Eu falei até brincando né, essa pergunta, o que é presença, é quase perguntar: o que é vida? Explique o que é a vida. E aí depois de eu ter falado isso, me veio, para mim é vida. A presença é um estado de vida, de vitalidade extraordinária. Eu costumo dizer, nos cursos que eu dou, sobre um estado que o ator deve conquistar estando em cena que é o estado de imprescindibilidade. Não sei se é a mesma coisa que presença, mas para mim, estar em cena tem que ser algo que seja imprescindível, estar em cena tem que ser algo que você de fato necessite estar durante a encenação, tem que se construir esse lugar de imprescindibilidade para que tudo aquilo que você faça seja imprescindível. Aquilo tem que acontecer, aquilo acontece porque tem que acontecer. Não é porque eu decorei, ou porque eu quero comunicar uma história, ou uma moral para as pessoas, ou passar uma ideia, não! Aquilo é imprescindível. Daí derivam muitas questões. Uma das coisas que deriva dessa questão da imprescindibilidade é que estar em cena exige do ator um compromisso, eu gosto mais da palavra em inglês, é commitment, você tem que ter um compromisso, um engajamento, que te coloque nessa situação de imprescindibilidade e eu estou falando isso do ponto de vista artístico. Não de entretenimento, que para mim, eu faço uma distinção entre arte e entretenimento, eu acho que o entretenimento é aquilo que agrada as pessoas, que traz um momento de lazer, prazeroso ou não, pode ser um momento ácido, mas é um entretenimento. A arte ela ocupa um outro lugar. O Burnier (Luís Otávio Burnier) sempre costumava falar que a arte é uma forma de expressão e quando a gente pega a palavra expressão, ela vem de EX pressão, ex é para fora, pressão é algo que está dentro e quer sair. Então o artista, não estou falando mais do ator, O ARTISTA cria uma obra por uma necessidade de expressão.

I-mprescindibilidade

Abrimos esse espaço conjunto de reflexão sobre presença, uma reflexão ousada, como disse Jesser, perguntar “o que é presença?” é quase como perguntar “o que é a vida?”. E mesmo considerando a ousadia e a dificuldade de responder tal questão, vou percebendo a quantidade de outras perguntas que emergem e de outras portas e janelas que se abrem a partir deste questionamento. O desafio aqui é tentar refletir o conceito de presença não de forma seriada, mas de maneira sobreposta. Por muito tempo quis definir o conceito de presença, chegar a uma conclusão: presença é isto, ponto! É isto em detrimento daquilo. Mas hoje considero que a questão da presença é paradoxal, é gaga, (FERRACINI, 2018) é isso E isso, E, E, E, E..., é complementar e rizomática pois tende a formar uma noção de conjunto. Como diz Deleuze e Guattari*, a árvore impõe o verbo ser, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...”*

Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 37). O olhar plural de vocês perante o conceito de presença me faz problematizar esta noção, sem dicotomias, na tentativa de sacudir e desenraizar o verbo 'ser' da presença.

Começo então sacudindo o conceito de presença com as pistas provocadas por suas presenças. Partirmos da história dos corpos na qual Georgette explica que *você pode estar presente no lugar fisicamente, com o pensamento em outro lugar, inclusive o seu próprio eu observador em outro lugar e aquele corpo físico ser uma carcaça só.* Ressaltando que corpo físico e consciência fazem parte da mesma matéria e que é a junção de um e de outro que forma a noção de corpo, Georgette entende que para ter presença é necessário trazer fortemente estes elementos caminhando juntos: corpo se diluindo em consciência e consciência se plasmando em corpo. Indago-me se, quando isso acontece, temos o corpo utópico, arquiteturado lindamente por Foucault em seus escritos de O Corpo Utópico, as heterotopias, nos apresentando diversas camadas que acontecem simultaneamente.

> Meu corpo, de fato, está *sempre* em outro lugar. Está ligado a todos os outros lugares do mundo, e, para dizer a verdade, está num outro lugar que é o além do mundo. É em referência ao corpo que as coisas estão dispostas, é em relação ao corpo que existe uma esquerda e uma direita, um atrás e um na frente, um próximo e um distante. O corpo está no centro do mundo, ali onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo não está em nenhuma parte: o coração do mundo é esse pequeno núcleo utópico a partir do qual sonho, falo, me expresso, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. (FOULCAULT, 2013, p. 14)

Formado por infinitas conexões de imagens, sensações e transposições, o corpo está no centro do mundo por onde tudo isso se irradia, vaza, se transforma e até se materializa. E é interessante perceber que nada é estático, tudo se move, porque como diz Verônica, *o engajamento físico aqui e agora é um grande paradoxo*, não existe o aqui e agora, existe o instante e o instante seguinte que já é depois, que já virou outra coisa, fazendo com que a gente construa este corpo utópico sem amarras e possessões. Não tem como querer aprisionar o momento, a gente o constrói, deixa ir, e então o reconstrói no *intermezzo* do momemento, no interlúdio dos tempos, sem cronologias fixas e assim sucessivamente.

Pensemos agora em presença como existência, como disse João*, a presença é você existir de fronte ao outro, de fronte às coisas, na natureza inclusive* e então começamos a esmiuçar a noção coletiva de presença, porque como diz o francês Jean-Luc Nancy ao destrinchar o "Ser Singular Plural", *o que existe, seja o que for, porque existe co-existe*.

(NANCY, 2006, p. 45, tradução nossa)[22]. O ser singular plural, que tem seus corpos que formam suas singularidades, entendendo que *uma singularidade sempre é um corpo – e todos os corpos são singularidades (os corpos, e seus estados, movimentos e transformações)* (NANCY, 2006, p. 34, tradução nossa)[23] que somados ao ser-com criam a dimensão coletiva da presença. O "com" como determinação fundamental do ser nos faz enxergar a existência como co-existência e conecto isso ao que seria existir de fronte ao outro e com o outro, na natureza inclusive. *A presença não está em outro lugar do que em chegar à presença. Nós não acessamos uma coisa ou um estado, mas uma chegada. Nos somamos – a um acesso.* (NANCY, 2006, p. 30, tradução nossa)[24]

Verônica Fabrini também ressaltou essa questão das dinâmicas relacionais em outra parte de nossa conversa:

> [...]Então assim, por exemplo, ao observar essa árvore, como ela me informa e não eu a observo? Tem todo um lance, tem outro tipo de relação até mesmo com as materialidades, então não é que você é o protagonista, você está em relação, e você dá autonomia para o que está fora, você dá autonomia para a árvore, você dá autonomia para a Ofélia, você dá autonomia. É uma outra relação até com a ideia de ego mesmo, é nesse mundo imaginal que é para onde foi caminhando a maior parte do meu interesse [...]. (FABRINI, 2018)

E a presença no contexto das artes da cena, no teatro?

Georgette: O teatro é um condensador da presença.

Eu acho que no teatro é onde essas coisas ficam recortadas para serem vistas. Eu encaro demais o teatro como: isso aqui é meio importantão, gente, vamos colocar no teatro. A gente precisa discutir isso aqui, então vamos levar para o teatro, isso aqui precisa ser visto, então leva para o teatro. Porque o teatro é um condensador de presença, no teatro você tem mais chance de estar presente. Fica muito evidente quando você não está, as linhas ficam todas voltadas para você. Se você não pega, fica evidente que você não pegou. Diferente de alguém passando ali do outro lado da rua que não tem obrigação de trabalhar dessa maneira. O ator tem essa obrigação de botar a gravidade dele para funcionar, trazer essas linhas e desenhar com isso. Se ele não faz isso fica evidente que ele não fez, que ele fez lá o trabalho dele, beleza, atraiu

[22] Original: *Lo que existe, sea lo que sea, porque existe co-existe. La co-implicación del existir es la participación de un mundo.* (NANCY, 2006, p. 45)
[23] Original: *Una singularidad siempre es un cuerpo – y todos los cuerpos son singularidades (los cuerpos, y sus estados, movimientos, transformaciones).* (NANCY, 2006, p. 34)
[24] Original: *La presencia no está en otra parte que en el "llegar a la presencia". No accedemos a una cosa o a un estado, sino a una llegada. Accedemos – a un acceso.* (NANCY, 2006, p. 30)

olhares, mas ele não manipulou, manipular no sentido de mexer com as coisas, mexer no tempo e no espaço, estar tão presente que as pessoas que estão assistindo possam ver um ser humano presente e perceber que existe sim uma diferença entre um ser humano que está presente e um ser humano que não está presente. Isto não quer dizer que a plateia não esteja presente junto com ele, se a plateia estiver prestando atenção, está junto com ele. Não estou falando da exaltação do ator, de um ser presente e dos outros como seres não presentes. Mas o ator pode: gente, vamos brincar disso! Eu acho que o teatro, qualquer espaço que se diga: é teatro, 'vamo embora', começa uma turbina, uma turbininha catalisadora de presença e numa dessas, ali você tem mais chance, as linhas do público já estão voltadas para você, já estão voltadas para um centro, você já escolheu um caminho, está tudo facilitado para você mostrar presença, para você estar presente, acho que por isso a gente é tão fissurado nisso, porque eu acho que a nossa primeira obrigação é estar ali presente. Que tudo é feito para isso, em primeira instância, para ter um ser humano inteiro, aglutinado, consciente, com todos os atributos da presença.

A gente fala corpo e voz, a gente tem que ter corpo e voz trabalhados, por quê? Porque o corpo e a voz vão ancorar todo o resto do espírito, todo o resto do ser, vão garantir presença, vão garantir alguma comunicação. A gente alonga o corpo físico para quê? Porque ali precisa passar o espírito, energia, o 'eu' vai ter que estar presente ali, vai ter que circular ali, então eu preciso de um corpo preparado para fazer essa presença circular.

F-issura

João: É um lugar sempre a se procurar.

Difícil falar, eu acho que é... para mim é tudo na cena. Para mim, se você não estiver presente, a cena não acontece, ela cambeia, ela não se desenvolve. A presença é essa possibilidade de surfar as sensações estando presente o tempo todo. Visitar os estados, criando um desenho que não necessariamente em um ritmo só, em uma cor só. É essa possibilidade de construir em movimento estando presente. Acho que é um lugar primordial, básico, para mim é um lugar sempre a se procurar, não é um lugar estagnado, é um lugar que você sempre deve estar procurando como estar presente e criar dinâmicas que você pode percorrer sem endurecer, sem cristalizar. Eu acho que a presença está nesse lugar, uma medida orgânica que você tem as tensões, mas você não se enrijece nelas. As tensões vão existir, as polaridades têm que existir.

P-rimordial

A presença no teatro é o que vai no coração daquilo que quer ser dito, mas o que quer ser dito no instante, porque a cena tem vários instantes. Então como é que você cria uma espécie

de desenho onde tem várias cores, em um sobe e desce, e sobe de novo, e derruba, e retoma. Eu acho que aí a gente já está falando de partitura, mas isso não existe se não tiver a presença. Eu acho que para mim a presença está muito ligada a qualidade, pensando na qualidade como algo que você tem que é só seu. Andressa é só Andressa, João Miguel é só João Miguel, Marilia é só Marilia, Juliana é só Juliana e essa qualidade você nasce com ela e você vai morrer com ela, e você vai desenvolvê-la durante... enquanto você está vivo, enquanto você é presente. A presença já é algo que existe por existir, todas as memórias já estão registradas com seu corpo. Eu acho que a presença está muito ligada à sua qualidade e também a como você pode trocar com o outro, para isso você tem que estar também na sua individualidade, para você estar dentro do coletivo. E a sua individualidade é a qualidade que está dentro da sua individualidade e ela é exercitada, é trabalhada, é desenvolvida, dentro de todos os órgãos, dentro de todos os chacras, dentro de todos os impulsos que dialogam com os chacras. Daí eu não estou falando só da presença, estou falando como que você, ao meu ver, pode trabalhar com ela.

O-rganicidade

Verônica: Canal! Tem uma coisa que é sólida, mas tem um imenso e central espaço de fluxo.

A gente fez com a Boa Companhia durante muito tempo um trabalho com a Madalena Bernardes, de corpo e voz, e como ela estudou musicoterapia na Alemanha tem toda uma escola antroposófica, que trabalha com mais naturalidade com essa dimensão espiritual, imagética, da imaginação mesmo. E eu me lembro que toda construção física para ela girava em torno da ideia de canal. Porque canal tem isso, ele tem uma coisa que é sólida, mas ele tem um imenso e central espaço de fluxo, então eu acho que essa imagem dupla do canal é uma metáfora bem clara do que eu sinto fazendo como presença.

[...]

Tem uma coisa que vem da dança que é a visão de corpo que o Delsarte (François Delsarte) tinha, do corpo trimembrado, a parte material, a alma e o espírito. Então, o espírito seria essa coisa mais abstrata. Sei lá, quando você diz dor, quando você nomeia justiça, quando entre os dois tem a parte física. Essa era minha concepção de corpo no sentido de ser tratada, você não pode desbalancear nenhum desses três eixos que fisicamente e, na minha percepção, o jeito que eu trabalho, tudo, estão relacionados: a pélvis, coração e cabeça; esses três grandes centros do corpo e o coração como o lugar da comunicação. É através dele que você se comunica com os outros. E isso é claro que vai estar acentuando a questão da imaginação como

um lugar de trabalho, mas sempre uma imaginação encarnada e não indutiva, são imagens que vêm, você não constrói, isso do meu ponto de vista e como eu gosto de trabalhar. E dentre as técnicas de onde eu reconheço isso com mais clareza é no trabalho do Michael Chekhov por causa da relação dele com a antroposofia, que é onde eu me ligo com o trabalho da Madalena Bernardes e tudo mais, que vem dessa ideia de corpo, super conectada com a natureza.

I-maginação

Tanto que toda a base da antroposofia ela vem do Goethe, que também foi um livro que eu li na graduação que foi 'Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister', que é um romance de formação do Goethe sobre a história de um cara em relação ao teatro, o que o teatro significava para o Goethe, o tipo de pensamento que estava envolto e que nasce a ideia do romantismo, que não tem nada a ver com essa visão melodramática que as pessoas fazem do romantismo, que é toda uma relação com a natureza, muito forte e esse pensamento do Goethe que era um cara fenomenal, as coisas que ele estudava, extremamente sistêmico e fenomenológico. Tanto que o doutorado que eu fiz na ECA com orientação do Sábato Magaldi, as peças míticas do teatro desagradável do Nelson Rodrigues em comparação ao teatro da crueldade do Artaud foram a minha base. O que eu acho interessante do Artaud é que ele tinha uma ênfase absurda no corpo e ele tinha a igual ênfase absurda no imaginário. Ele vai falar que o teatro é metafísica, que o teatro é alquimia, então a alquimia é tudo que está embaixo, está em cima e vice versa, é o trabalho de fluxo entre essas duas coisas, que é a base da analogia que está lá no romantismo. Lendo bastante, os cursos que mais me marcaram na ECA foram os cursos de Artaud e Bachelard, isso aí foi muito marcante com o qual eu tive uma identificação bastante grande.

Jesser: Você tem que recrutar do seu corpo uma condição de presença.

O Eugenio Barba, eu participei uma vez de uma conferência da EITALC (Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe). [...] Ele falou alguma coisa sobre presença, eu não sei se ele usou a palavra presença, mas ele falou dos jogadores, não sei se é de disco ou de bocha. Já ouviu falar desse jogo? Bocha eu acho que é com bolas, [...] é uma pista comprida, e que tem umas bolas grandes, outras menores e uma pista comprida assim, eles têm que pegar a bola e mirar, o estado de presença que eles adquirem naquele momento, o Barba falava, é muito parecido: dobra o joelho, contrai o abdômen, porque tem que fazer uma força de lançamento e uma mira muito pontual, é uma presença impressionante, e isso me lembra agora o segurança do banco, tem esse elemento. Para mim, esse é o elemento primordial da

questão da presença, só que também, o que acontece, às vezes você não está bem naquele dia, comeu uma feijoada, brigou com a esposa, morreu um parente e você tem que fazer seu trabalho no teatro. E se você se apoia exclusivamente em um lugar de desejo ou que esteja ancorado exclusivamente em uma questão mental, intuitiva, de desejo, pode ser que não funcione. No nosso treinamento do Lume, a gente criou umas ferramentas que ajudam na construção dessa presença do ponto de vista físico, concretamente corporal. Uma coisa sem a outra também não funciona. Não adianta eu ter um treinamento que gera presença se eu estou fazendo ali algo que é irrelevante para mim, entende? Não ganha o status de imprescindibilidade que eu falo. Por outro lado, ainda que eu tenha o desejo muito grande de me comunicar, de me expressar, se eu não tenho as ferramentas técnicas que me permitem a isso, pode ser uma esquizofrenia.

Eu me lembro de ver uma vez um espetáculo na década de 80, eu fazia teatro amador. No festival internacional de teatro de Rio Preto, eu vi um espetáculo, [...] e havia uma cena que tinha uma cartomante. Essa cartomante tinha uma saia de cigana, talvez, e sentava no chão com baralho e ela punha as cartas no chão para ler o próprio futuro, um foco de pino nela, todo resto do palco apagado, ou seja, tudo estava nela, todo o foco da plateia era nela. Ela jogava as cartas, ela olhava, e quando ela lia as cartas, ela percebia que teria um futuro muito trágico, muito ruim e ela sofria com isso. Ela tinha um momento de cena de profundo sofrimento e desespero e eu estava na terceira ou quarta fila, eu assistia aquilo, olhava e falava: eu não duvido de que essa atriz está vivendo tudo isso, que ela está angustiada, que ela está desesperada, ela acessou nela essa energia trágica, do futuro trágico que ela teria pelas cartas, só que ficava somente nela. Eu olhava aquilo e falava: eu não duvido que ela está fazendo isso, mas não me afeta, não me toca, não chega em mim. Se ela estivesse em outro contexto e não no teatro, ela seria uma pessoa facilmente diagnosticada como histérica, ou como... e qual é a outra palavra que eu usei? Demente... tem outra palavra, esquizofrênica. Entende? Tirando do contexto do teatro seria uma pessoa com esquizofrenia, no mundo dela. Desde essa época, eu já me perguntava: como é que a gente faz? Porque não adianta a fé cênica, eu acho, não sou eu quem vou contestar Stanislavski, mas a fé cênica, para mim, não basta eu ter vontade de estar mergulhado em uma qualidade de energia, eu preciso fazer com que essa energia tenha canais que saiam através de mim e possam atingir o meu parceiro de cena para alimentar o trabalho dele, o espectador, e o universo também. Um dos elementos que eu acho que fazem parte da construção de uma presença em cena é a técnica, eu não quero com isso dizer que uma Fernanda Montenegro, cuja história de formação eu não sei, se uma Fernanda Montenegro passou por algum treinamento para ter presença, um Grande Otelo eu sei que não. Um Oscarito eu sei que não! Que não havia nessa época um treinamento, e são artistas excepcionais. Eles já trazem em si ou intuitivamente

elaboram esse estado físico que garante uma presença cênica para além dessa que eu falo da imprescindibilidade. Mas para nós, pobres mortais, os quais querem ser atores, entre os quais eu me incluo, e que não nasceram com esse dom divino de fazer de cara e ser lindo, o treinamento é uma ferramenta. Para mim, o treinamento que a gente desenvolve no Lume, desenvolveu, e continua desenvolvendo, ele dá ferramentas concretas para um ator, de maneira artificial, criar presença. Entende? Ou pelo menos ter um trampolim para a criação dessa presença. Aí são alguns elementos nossos, do nosso treinamento, que é alteração de tônus, que é dilatação da energia, dilatação de presença e tudo isso é físico, é concreto. Não é uma coisa assim: ah, eu vou pensar na minha energia dilatada. Só pensar que você está na lua, não vai te levar para a lua estando em cena. Não adianta eu entrar em cena e pensar: nossa, agora eu estou na lua. Faço câmera lenta e estou na lua. Isso não basta, é preciso ter um engajamento - e na educação física tem uma palavra que eu gosto muito - que é o recrutamento. Você tem que recrutar do seu corpo uma condição de presença.

D-ilatação

Teuda: É você estar inteiro no palco.

Ah, eu acho que é você estar inteiro no palco, do jeito que a plateia te veja, eu acho que é isso, não sei. Do jeito que a plateia te veja, que você se expresse de uma forma honesta e bonita, porque também sem beleza nada vai adiante. Que a plateia te enxergue, leia o que está sendo feito. Que não chega ali e está vendo por exemplo, a Teuda, está vendo um personagem que está ali, o personagem que fez aquilo, nem que pareça eu mesma.

H-onestidade

Renato: Ou você tem ou você não tem.

É uma pergunta muito difícil, eu acho que a presença, em primeiro lugar, é conteúdo, é você realmente estar preenchido daquilo que você quer dizer, do desejo que você tem em transformar o teatro em alguma coisa que comunique, que transforme, que faça com que as pessoas saiam dali com alguma coisa na cabeça, com desejo de pensar alguma coisa, com desejo de transformar alguma coisa, que seja uma mola propulsora na vida das pessoas que assistem, isso foi sempre uma preocupação nossa e minha, desde que deixei o Oficina também. Eu acho que é conteúdo e depois tem uma coisa também que é meio difícil de definir, mas ou você tem ou não tem. Às vezes não adianta você ser um intelectual, cheio de informações, etc, mas no palco aquilo não brilha. Eu acho que presença é um certo brilho também. É o conteúdo com um

certo brilho. Alguma coisa que torna a sua presença interessante para quem assiste. Às vezes você nem é tão bom quanto o outro ator que está do lado, mas você tem presença, é alguma coisa que além de tudo acrescenta algo. Tem um certo brilho e isso é intransferível, ou você tem ou você não tem.

C-onteúdo

B-rilho

Estamos aqui conversando com artistas da cena que formam um conjunto de presenças ilustres nascidas nas décadas de 30, 40, 60 e 70. Ressalto isso porque essa diferença geracional também aponta para uma maneira de investigar como a presença vem sendo pensada por artistas que estão em constante exercício em suas profissões de atrizes e atores, trabalhando muito frequentemente em todas as etapas que os levam a uma apresentação de teatro onde existe a possibilidade de encontro entre artista e espectador. Na medida que foram emergindo mais cursos universitários de teatro, surgiram outros tipos de formação de atores, e de fato, o conceito de presença começou a ser refletido no território das artes da cena desde o final da década de 50, tanto no teatro quanto na performance, abordando teorias e práticas teatrais, tocando em questões sobre efeitos do imediatismo, autenticidade, originalidade, autoconsciência e desempenho do artista da cena, além de abranger o que ocorre no encontro poético, na interação.

> No teatro, no drama e na performance, os debates sobre a natureza da presença do ator têm estado no centro dos principais aspectos da prática e da teoria desde o final dos anos 1950 e são uma parte vital dos discursos que cercam a performance vanguardista e pós-moderna. Esses discursos que cercam o desempenho da presença têm frequentemente se baseado na relação entre o vivo e o mediado, nas noções e efeitos do imediatismo, autenticidade e originalidade. Mais amplamente, a presença atua em questões do caráter da autoconsciência, do desempenho e da apresentação do eu e do papel. A presença também implica testemunhar e interagir – um ser ou estar na presença de outro. (GIANNACHI, KAYE, SHANKS, 2012, p. 2, tradução nossa)[25]

Para as nossas 'presenças', o ponto comum é a presença como algo que garanta a comunicação: *"isso aqui é meio importantão", vamos colocar no teatro. (...) O corpo e a voz vão ancorar todo resto do espírito, todo resto do ser, vão garantir presença, vão garantir alguma comunicação* (Georgette), *a presença no teatro como aquilo que quer ser dito* (João),

[25] Original: *In theatre, drama and performance, debates over the nature of actor's presence have been at the heart of key aspects of practice and theory since the late 1950s and are a vital part of the discourses surrounding avant-garde and postmodern performance. These discourses concerning the performance of presence have frequently hinged on the relationship between the live and mediated, on notions and effects of immediacy, authenticity and originality. More widely, presence pompts questions of the character of self-awareness, of the performance and presentation of self and role. Presence also implies witnessing and interaction – a being before or being in the presence of another.* (GIANNACHI, KAYE, SHANKS, 2012, p. 2)

é o risco de perder a vida se eu não comunicar aquilo que punge em mim, aquilo que eu preciso expressar. Esse estado é um estado que gera presença (Jesser*). Que a plateia te enxergue e leia o que está sendo feito* (Teuda), *transformar o teatro em algo que comunique* (Renato*), o jeito que eu trabalho, tudo, estão relacionados: a pélvis, coração e cabeça, esses três grandes centros do corpo e o coração como o lugar da comunicação. É através deles que você se comunica com os outros* (Verônica), temos aqui a noção trimembrada de corpo de Delsarte, a parte material, a alma e o espírito, contemplado por Artaud que diz que *a crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator.* (ARTAUD, 2006, p. 154)

> Na trindade humana vida-alma-espírito, o termo vida se refere ao organismo, aos estados corpóreos. A vida se manifesta no homem por sensações e percepções, e se expressaria por sons. O termo alma é usado conforme as concepções religiosas o entendem, ou seja, como a porção imortal do ser. Em Delsarte, a alma se manifestaria no homem por emoções e sentimentos, os quais seriam expressos consciente ou inconscientemente pelo gesto. O termo espírito significa mente, intelecto. O espírito se manifestaria no homem por pensamentos, e se expressaria para o mundo pela palavra, na linguagem verbal (Stebbins, 1894). Sendo assim, para cada um dos três elementos constituintes do homem existiria um aparato físico: a voz para a vida; a palavra para o espírito; o gesto para a alma. (SOUZA, 2012, p. 435)

Para cada uma de nossas presenças há uma forma singular de criar esse canal de comunicação assim como intuo que seja para todos os artistas, como disse João*, é sempre um lugar a se procurar.* Nesta busca, aproveito para perguntar a cada presença se há algum treinamento específico, quais são seus caminhos de preparação, e sobre esta relação entre treinamento e presença.

PRESENÇA E TREINAMENTO

Você acha que existe treinamento para se construir a presença de ator? Você realiza algum tipo de treinamento de ator?

Georgette: É como se a gente vivesse numa matrix e fosse um treinamento diário para que, de vez em quando, a gente tire a cabeça dessa matrix.

T-reinamento

Eu nunca abandonei a massagem, esse toque, o toque do outro, toque mais forte no corpo físico, toque sutil, nos corpos mais sutis, essa pesquisa anatômica e essa pesquisa através do outro, através do contato do outro. A massagem sempre me acompanha; além de ser gostosa, um oásis no meio do dia, esse direito que a gente tem de lidar com o tempo de uma maneira

diferente. Abrir o espaço para duas horas de massagem em um dia corridíssimo. Isso é trabalho, isso é o trabalho mais importante que eu poderia fazer. Eu sou atriz e isso é super fundamental, eu não vou sentir culpa de estar recebendo uma massagem de duas horas, porque esse é um estudo fundamental, então a massagem sempre acompanha. Tem um outro trabalho que eu faço, com o bastão, que também foi intuitivo, mas veio de muitos lugares, veio de um trabalho com bastão da Tiche Vianna, veio do trabalho com Kaká Werá que é um índio que trabalha com bambu com danças do fogo e eu acabei usando. E tem também do aikido, o jo que é o bastão, a espada, a faca, as coisas se juntaram um pouco e geraram jogos com bastão. Que trazem o quê? Uma coluna coletiva. O bambu parece uma coluna e jogá-lo cria uma coluna coletiva, eu trabalho muito o bambu para criar a ligação do grupo. Isso, portanto, é o trabalho desse conhecimento básico, dessa coluna e aí tem uma coluna que de repente aparece e é entre a gente, uma coluna a qual todo mundo tem que se conectar, então tem aí o bastão que é um trabalho que eu gosto de fazer. O aikido para mim é super completão, trabalha a respiração - não só pelo nariz - mas a respiração pela sola do pé e a respiração por todas as células, então dá essa sensação de troca o tempo todo e não só nariz, olhos, buracos, sensação de tudo ser esburacado. Me fez dar um salto de percepção, o aikido, de ligação, e tem muito exercício de soltar energia, então você começa a sentir essa história do "ki", passa a ser mais concreto. Você relaxa um pouco a mão e você começa a ver sair, sentir, assusta, esquenta, cura, fica assustador em determinado momento, como é concreto, é só relaxar e ficar treinando, só relaxar, relaxar o cabeção e ficar sentindo o peso da mão, o peso do cotovelo. O aikido trabalha muito isso, dependendo do mestre. O aikido para mim foi trazido pela Tica Lemos, que é uma bailarina de contato improvisação. O contato improvisação foi também uma onda forte para minha geração. E o contato improvisação dá muita noção do outro, muita vontade de estar com o outro para contracenar. Essa história de ser bom ator com o outro eu acho que tem muito a ver com contato e é derivado do aikido diretamente. O contato improvisação utiliza os mesmos tipos de rolamentos que o aikido, as duas coisas para mim são básicas.

C-onectar

E, fora isso, o tipo de treinamento mais forte na minha vida é o de 24 horas por dia. Sabe 24 horas por dia, que você está no ônibus, você está alongando; você está no banho sentindo a água; quando você está conversando com uma pessoa, será que eu estou ouvindo mesmo essa pessoa? Deixa eu ouvir! E aí você vai ouvir a pessoa, e aquele alongamento à noite, antes de dormir, aquelas flexões, aqueles abdominais, eu passo meio que o dia inteiro me sentindo em treinamento. Não me sinto em treinamento para o teatro. Eu sinto que o teatro é o auge da vida,

é onde eu vou elaborar coisas que no cotidiano são vitais para mim, eu sinto que é um treinamento! E é um treinamento que tem a ver com o quê? Com estar mais desperta, é um treinamento que tem a ver com não deixar os sentidos entrarem em algum circuito criado pela sociedade de consumo. Parece que é sempre uma vigilância, o treinamento tem a ver com vigilância sobre essa ilusão. É como se a gente vivesse numa matrix e fosse um treinamento diário para que, de vez em quando, a gente tire a cabeça dessa matrix. Estamos aqui nessa padaria matrix, daqui a pouco eu vou pegar o cartão de crédito matrix e aí esse treinamento de tentar trazer outras instâncias de presença, de consciência para falar, ok, estou em uma padaria, mas estou sobre um planeta que está girando a 30 km por segundo em torno de uma estrela e essa luz não é uma luz universal, é uma luz que vem do sol, porque no resto do universo está tudo escuro. Não, não, não está tudo escuro, tem um monte de outras luzes, enfim, sair de um trilho muito pobre imposto e tentar emanar mais luz.

João: Eu acredito muito nisso, em você procurar os seus lugares de perguntas, dentro das suas dificuldades, dentro dos seus espaços de abertura.

O Healing não é um treinamento de ator, mas está dentro do meu trabalho de ator desde sempre, eu comecei com 22 anos de idade. Ele é esse trabalho que mexe com energia, que são estruturas meditativas de exercícios dentro dessa coisa que eu te falei: daqui para cima é a fonte, daqui até o seu corpo todo está sua individualidade, dentro da sua individualidade está sua qualidade e todos os chacras, então assim, o healing são exercícios que casam um chacra com o outro, e acaba limpando energeticamente todos os chacras e mexendo com energia. Tem muito a ver com minhas escolhas, por exemplo, trabalha com intuição, trabalha com coração, na verdade o exercício de healing limpa os chacras. O chacra da raiz está ligado à ancestralidade. O plexo, que é toda relação de projeção profunda que você tem com seu pai e sua mãe. A raiz, toda relação de sexualidade. Todos têm relação com cores, o chacra da garganta é expressão, o centro da cabeça é outro chacra, então você move energias. Às vezes deixa vir o que vier. A Isis fala assim: entra em contato, deixa vir o que vier, não força. Isso eu acho que é um exercício da presença, para dentro, isso vai ecoar para fora, sua expressão. Essa coisa de andar, procurar, ir para a sala, visitar esses corpos, dançar, achar movimentos e expressões, escrever, anotar, desenhar. Quer ver meu caderno? Desenho de criança, mas isso me estimula também, você tem que criar estímulos. Quando eu estou estudando, eu desenho, coloco cores, acho que isso estimula também.

Verônica: É um pouco essa diferença entre o ego, o controle, essa coisa mais do umbigo e tudo e o self, que ele está mais ligado ao coração, como um lugar de abertura mesmo.

Eu faço mil coisas que cuidam da matéria mas, ao mesmo tempo, sempre fiz aula na dança né, sempre, sempre, sempre; depois da hérnia de disco do ano passado não consegui mais fazer, mas uma das coisas que me traz muito essa conexão desses planos, quer dizer, tem essa parte física, faço Tai-chi, claro, está trabalhando o fluxo de energia e tudo mais; eu faço natação porque eu gosto de nadar; estudo violoncelo porque eu gosto do micro músculo e a questão do som você conecta com um outro grau de sutileza que o movimento produz, pilates, porque com a idade você tem que manter o corpo em ordem, mas eu só queria fazer os treinamentos do Michael Chekhov - que eu adoro - acho uma delícia, acho gostoso. É a única coisa que eu gostaria de manter. Todo treinamento vai depender muito do foco de quem está dando, nesses três corpos você pode estar focando mais em um, mais em outro, das técnicas que eu já experimentei é a que eu tenho curtido mais, essa que eu gostaria de manter, aqui eu me encontro, me sinto bem, me sinto criativa, e um criativo feliz, que não tem a ver com tudo maravilhoso, porque o Chekhov trabalha também com essa dimensão da sombra, o fato de ser espiritual não quer dizer que você não está trabalhando as coisas densas e pesadas, você trabalha também, então das técnicas, desde o primeiro curso que eu fiz, é a que mais tem me motivado, a que mais me dá. Vale a pena.

E-spiritual

Eu falei da meditação porque essa técnica tem muito a ver com um estado meditativo, um habitar desse corpo em cada momento com muito rigor, mas ao mesmo tempo todo esse rigor é para expandir a percepção e trabalhar com o que vem, não é para você conduzir para nada, é para trabalhar com o que vem, então acho que é uma técnica, eu nem chamaria de técnica, é o pensamento que está junto, essa visão basicamente dos três centros e do centro maior que eu chamo de fantasmas, mortos, que é a imaginação.

Verônica, você sempre fala que nós estamos imersos no inconsciente. No próprio seminário uma das professoras falou que o ator trabalha com o inconsciente. Você poderia falar um pouco sobre isso?

Verônica: Eu acho que é o outro nome que se dá para imaginação. Eu acho que essa ideia que se dá para o inconsciente - e a família teórica que eu gosto de trabalhar ela não coloca o inconsciente dentro de nada - ela coloca o inconsciente nesse espaço entre as coisas, ele está

aqui o tempo todo, ele está dentro, ele está fora. E qual a relação dele com a morte? A gente passou a chamar de morte tudo aquilo que a gente não conhece, é o lugar do desconhecido, o lugar onde as coisas não têm forma, onde você não sabe o que é, de onde as coisas emergem, onde é que você tem contato com o inconsciente enquanto forma: nos sonhos, na criação; as tais das coisas que vêm e emergem. Então eu acho que essa coisa do inconsciente, tanto inconsciente pessoal, quanto inconsciente coletivo, é isso que a gente chama de imaginação. Os momentos de epifania são essas manifestações, e manifestação tem a ver com aparição, tem a ver com forma dessa qualidade inconsciente. É um pouco essa diferença entre o ego, o controle, essa coisa mais do umbigo e o self, que ele está mais ligado ao coração como um lugar de abertura mesmo, é um trânsito entre você e o outro.

E-pifania

Jesser: Nós do Lume trabalhamos esses mecanismos, que a gente desenvolveu e vem desenvolvendo, que não negam outras abordagens na construção dessa presença.

Sim, é isso, existe um estado físico que contribui para essa presença, que é aquilo que eu falei: não adianta você ter uma técnica, e aquilo que você está fazendo em cena não ser fruto de uma expressão, ou de uma necessidade de expressão, ou de uma imprescindibilidade de ser colocada para fora, de ser comunicada, de ser "ex pressada". Então existem sim, o nosso treinamento não é a única forma, existem outras, eu me lembro quando eu trabalhei com o Antunes (Antunes Filho), ele trabalhava uma coisa completamente oposta ao que a gente trabalha que é.... eu não sei se ainda é hoje, mas na década de 80, ele estava muito interessado em um relaxamento, mais um desligamento, talvez um método de interpretação mais a la James Dean, que é uma coisa mais lânguida, mais solta, ele chamava de desequilíbrio. Eu treinei com o Antunes isso na época e criava muito sentido. É um lugar de muitas sutilezas, o trabalho de desequilíbrio que ele tinha. Eu trabalhei com ele há 34 anos, que era esse lugar de completo relaxamento. E que cria um estado, e que cria uma presença também. Entende? Ou seja, não existe uma fórmula única e exclusiva. Por exemplo, eu vejo os brincantes de Cavalo marinho. Eu fiz uma pesquisa com Alício e Juliana da Cia. Mundo Rodá, que era até o que seria o meu eventual e frustrado mestrado, que era justamente a qualidade de energia que desenvolvem os brincantes no ato da brincadeira, eles adquirem uma presença extraordinária. Tem brincantes do Cavalo Marinho de Condado, o Mateus, o mestre Martelo, por exemplo, o Mateus é um palhaço da brincadeira de Cavalo Marinho, que é um cara que para mim eu equivaleria a um Kazuo Ohno, entende? Um outro mestre? Alexandre, ele tem uma presença em cena que você

fala: o cara é um monstro. É um monstro em cena, na rua, no meio de um monte de gente. Numa balbúrdia que tem barulho, ele cria uma presença, e é cortador de cana. Ele corta cana, ganha a vida cortando cana. Hoje menos, mas quando eu o conheci, ele era um cortador de cana, que não tinha nenhum treinamento técnico, artístico, mas que construiu uma presença e muitos mecanismos. Nós do Lume trabalhamos esses mecanismos, que a gente desenvolveu e vem desenvolvendo, que não negam outras abordagens na construção dessa presença.

Teuda: A gente não pensa, como é que eu vou fazer para ter uma presença? Não!

Ihh, você me apertou, não sei. Eu acho que o ator tem sempre que trabalhar. Não só ler essas coisas, ele tem sempre que trabalhar, entrar na proposta da direção, e sabe, vai brigar com você porque você está errando, mas você vai ter que ir, vai ter que fazer, vai ter que pensar onde que eu estou errando, o que eu tenho que fazer para resolver isso, é uma guerra, é uma luta, é uma brincadeira, mas é uma guerra e você tem que achar isso, achar essa presença. Eu acho que a melhor forma de falar isso, mas também não sei te explicar como, é você estar inteiro, você estar inteiro ali, eu não estou em lugar mais nenhum do mundo, eu estou aqui para falar isso. Eu não sei, eu posso estar errada, mas eu acho que isso é a presença, eu não sei se eu estou errada. Gatinha, por exemplo, a gente tem um espetáculo que começa às 20h. A gente marca umas seis ou sete horas antes no palco, porque você vai ter que passar a luz, passar o som, você vai ter que fazer o aquecimento de corpo, você vai ter que fazer o aquecimento de voz, então isso tudo eu acho que já vai botando o seu corpo, trabalhando o seu corpo para chegar lá. A gente não faz isso pensando em presença, a gente faz isso pensando no espetáculo.

Vocês não pensam em presença?

Teuda: Não. Quer dizer, eu estou falando de nós. A gente não pensa: como é que eu vou fazer para ter uma presença? Não! A gente pensa: como é que eu vou fazer para o espetáculo sair bem, está entendendo? Então faz aquecimento, passa a peça, errou, passa de novo, passa todas as músicas, tudo tem que fazer, aí você vai, lancha, bota figurino, se apronta, se arruma, e entra. E aí se fecha naquilo ali que você tem que fazer. Se der tempo você toma um golinho de conhaque (risos). E fica ali, só sai quando acaba, assim a gente faz, a gente não pensa: ah, eu tenho que fazer uma presença, não! Ninguém aqui no Galpão pensa isso, nunca ouvi ninguém falando sobre isso.

A-quecimento

Renato: É preciso ser livre como artista para ter presença.

Treinar presença é difícil, não existe. Eu acho que é uma coisa que se ganha, quase até sem perceber. É uma coisa que você vai se desenvolvendo aí de repente a sua pessoa começa a ficar livre e a emanar fluidos e energias porque você está livre como artista. É preciso ser livre como artista para ter presença. Se você não for livre, for uma pessoa como eu era no começo, colonizada pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), não conseguia explodir, depois que você se livra disso você tem ou não tem. E eu tinha, graças a Deus.

Eu acho que é possível, através de exercícios, você criar uma presença, mas a presença, presença MESMO, a presença de Cacilda Becker, a presença de Dulcina de Moraes, a presença desses atores, a presença do Grande Otelo, isso, ou você tem ou não tem. Não adianta.

L-ivre

E como ator, você teve algum treinamento específico, alguma coisa que você poderia contar: *ah, antes da peça eu faço isso, ou, o meu preparo vocal e corporal é assim.* Você poderia falar um pouco sobre isso?

Renato: Era uma coisa meio louca, eu começava a emitir sons, eu começava a me aquecer e a rolar no chão e, de repente, eu entrava em outro estado antes da peça. Quando eu entrava, estava muito aquecido. Agora eu acho que existe sim na vida do ator aquilo que eu chamo de estalo de Vieira. De repente, tem um estalo, para mim foi *O Rei da Vela*, quer dizer, para mim começa com *Andorra*, que eu me lembro que eu fazia bem aqui em São Paulo, mas quando fui para o Rio de Janeiro veio o estalo, é uma peça imediatamente antes de *O Rei da Vela*, e eu compreendi que eu não precisava fazer nada, eu tinha que simplesmente entrar naquela situação que eu estava e falar. Acabou a interpretação, eu passei a existir como ser humano diante da plateia, porque estava tudo em mim, eu não tinha que construir, falar, eu tinha que ser, existir, e isso veio assim, pum, de repente. As pessoas falaram assim*: nossa, você sempre estreia tão tenso, estreou tão livre.* Eu falei: *eu não sei o que aconteceu, alguma coisa mudou.* Aconteceu em cena. O personagem, eu acho que foi a primeira vez que eu existi de fato como personagem. Tudo que eu tinha estudado antes foi um preparo, mas ali foi uma coisa que existiu de repente. Eu me lembro que eu comecei a falar, eu era judeu, era o bode expiatório da peça. E ele começa a falar: *eu queria, padre, não ter pai nem mãe, que minha morte não pesasse sobre eles*, aí eu comecei a falar e era como se ele estivesse ali, e eu pensei: que coisa estranha, que coisa esquisita, o que está acontecendo? E dali foi, foi, foi... Depois veio *O Rei da Vela*, que misturou

todas essas coisas e aí eu dei o estalo definitivo. Não que eu tivesse sido maravilhoso sempre, não, não é verdade, é claro que eu fiz muita bobagem depois, mas o ator estava ali, o ator já tinha nascido.

Os treinamentos e suas variações são múltiplos, desde a massagem, o aikido, as 24 horas para tentar sair da matrix que vivemos. O Healing, que é um exercício que limpa os chacras e mexe com energia; os treinamentos do Michael Checkov, taichi, meditação, yoga, o treinamento do Lume ou do Antunes Filho, até o próprio fazer teatral como um treinamento, como diz a Teuda, *a gente faz o que tem que ser feito para o espetáculo sair.* Ou, então, o momento que é o estalo de Vieira, quando tudo acontece, se integra e o artista nasce definitivamente. Eu sempre gostei muito de observar as atrizes e os atores. Uma frase que ouvi de Ariane Mnouchkine na Escola Nômade do Théâtre du Soleil, no ano de 2015 foi: *a gente aprende muito vendo, observando.* É verdade! Ela falava para ver e observar com olhos maternais, aquele olhar atento, preciso que ao mesmo tempo tem carinho e captura, sabendo receber.

Quando estive na Cartoucherie para ver os ensaios da obra Une Chambre en Inde do Théâtre du Soleil, em 2016, eu percebia que cada ator se preparava de uma maneira, alguns faziam algo mais intenso fisicamente, outros um relaxamento, alguns começavam com a preparação de voz, com os instrumentos. E mesmo perguntando aos atores se eles faziam algum treino cotidianamente, eles diziam que o trabalho de treinamento era feito para cada espetáculo. Por exemplo, em Os efêmeros, os atores que não estavam em cena manuseavam os cenários em um deslocamento em nível baixo, neste caso, o treinamento dos atores tinha a finalidade de criar uma corporeidade e resistência para este deslocamento. Quando fui entrevistar a Teuda, conheci a sede do Galpão e eles estavam ensaiando a nova obra deles, "Outros", direção de Marcio Abreu, que muito gentilmente me permitiu, assim como os atores do grupo, assistir ao ensaio da peça naquele dia após a entrevista com a Teuda, e é curioso perceber como cada atriz e cada ator tem seu espaço e seu caminho como preparação, mesmo que estejam dentro de um coletivo.

No caso do treinamento do Lume e também do tipo de treinamento que surgiu com a Antropologia Teatral de Eugenio Barba, existe a noção de pré expressividade, que seria uma preparação anterior a um período de criação, uma pré expressividade como alicerce. Foi através do Lume Teatro que os meus poros se abriram, minha escuta se aguçou e meu corpo começou a tatear outras qualidades corporais através do treinamento. Entrando em sala de trabalho com alguns dos atores do grupo durante a trajetória de formação, fui me deparando com o Treinamento Técnico de Ator, com Jesser de Souza; metodologia da Mímesis Corpórea com Raquel Scotti Hirson; o trabalho de Palhaço utilizando o treinamento corporal do Lume com

foco no cômico com Naomi Silman; e o treinamento vocal para a Mímesis Corpórea com Renato Ferracini.

Com o decorrer do tempo, em outros espaços, experimentei outras maneiras também de treinar. Fiz um intercâmbio estudantil na Pontificia Universidad Católica de Chile e lá a questão do treinamento dentro da própria academia era muito forte, a professora Soledad Henriquez frisava com todas as letras: 'vocês precisam treinar, TODOS OS DIAS, qual é o AUTOTRAINING de vocês?' Pratiquei também o treinamento psicofísico desenvolvido por Juan Carlos Montagna, professor da mesma universidade, o qual foi baseado nos estudos de Jerzy Grotowski sobre o Teatro Pobre, e o trabalho psicofísico para os atores, somado aos arquétipos de Carl Gustav Jung.

De volta à UNICAMP, houve um momento em que fui bater na porta do outro lado do corredor, no departamento de artes corporais, nas aulas de dança contemporânea de Holly Cavrell, e nas aulas de ballet clássico de Angela Nolf, adentrando em outras maneiras de pensar corpo e me atentando sempre à precisão de movimentos. Fui até a FEF (Faculdade de Educação Física) da UNICAMP e comecei a treinar Tai-chi-Chuan. Da UNICAMP fui para a Université Sorbonne Paris 3 e da Sorbonne diretamente para o sul da França treinar com Katarina Seyferth, no Centre International de Recherche et de Formation Théâtrale. Katharina é uma atriz que trabalhou no projeto transcultural Theatre de Sources, com direção de Jerzy Grotowski. Nessa ocasião perguntei a Katharina sobre o treinamento e ela disse:

> No teatro de Grotowski, o treinamento é um momento de preparação do ator. Tudo que é trabalho físico, na tradição de Grotowski é para abrir os caminhos ao interior. Teu interior, tua memória, teus sentimentos, tuas emoções, abrir isso. Esta noção de teatro físico, Grotowski detestava e não tinha nada a ver com isso, não é uma coisa para relacionar a ele, sobre seu trabalho, teatro físico, não, porque para ele todo trabalho físico, sobre o corpo, era uma maneira de abrir, de acessar o interior do ator, da pessoa. (...) O treinamento é uma espécie de estrutura, é uma maneira de trabalho com a precisão da posição, a espontaneidade com o movimento, a energia, a questão é como você vai gerar sua energia do começo ao fim, canalizar a energia e trabalhar a fluidez que é a base do movimento. (SEYFERTH, 2016)

Precisão e espontaneidade: como manusear a energia de ator interagindo com estes dois polos em equilíbrio na balança? Para Yoshi Oida, a presença está relacionada à energia: *se o ator puder encontrar um meio de entrar em contato com esse fogo que existe dentro de seu corpo, o público poderá compartilhar dessa energia (...). Esse fogo interior está relacionado à presença do ator.* (OIDA, 2012, p. 14). Desta maneira, aumentando a temperatura deste jogo, eis aqui a detonadora da nossa próxima pergunta: Energia! *Algumas palavras são traiçoeiras,*

porque enchem a boca. "Energia", em vez disso, pode enganar, inflando e enrijecendo a ação. (BARBA, 2009, p. 85).

E-nergia

PRESENÇA E ENERGIA

O que você acha que é energia de ator?

Georgette: É que nem mangueira entupida, mangueira tensa, entupida, ressecada pelo sol, sai menos água, mangueira relaxadona sai água.

Em um curso de aculputura o professor falou que dentro das veias e artérias o sangue se transforma em energia e energia se transforma em sangue o tempo todo. O tempo todo a matéria está se transformando em energia e a energia em matéria, como se agora estivesse evaporando um pouco de energia e ao mesmo tempo a energia do espaço estivesse se condensando em matéria, o tempo todo, essa troca bem mais fluida do que a gente imagina, como se não houvesse tão sólido, essa divisão tão visível e tão linha, tão demarcada e tão separada entre as coisas, as coisas estão o tempo todo se transformando em outra, devagar e sempre. Então o "ki" dos japoneses, o "tchi" dos chineses ou o éter, ou o prana, essa energia sutil, que é o primeiro estado da matéria, além do gasoso, a energia do fantasma, do que sobra com a forma humana pós morte, esse corpo etérico já é um estado mais sutil de energia com o qual o ator pode trabalhar, já se estende um pouco para além do corpo físico. Aí você tem toda aura, todo corpo emocional e todo corpo mental. A gente não conhece essas coisas, a gente fica muito no corpo físico, mexendo no corpo físico, trabalhando com o corpo físico, mas esses corpos existem, não só existem, mas a gente cria mil outros corpos com esses corpos. Eu crio essa xícara com a minha mão, mas o meu corpo mental cria uma máquina para fabricar setenta milhões de xícaras. O meu corpo mental vislumbra o meu corpo físico muito além.

Só para gente ir juntas. Por exemplo: eu não sou do tamanho de um gigante, mas o meu corpo mental é imenso, eu plasmo, eu projeto uma mão gigante para fazer um prédio. Eu não sou um gigante, mas eu pequena posso projetar uma máquina daquele tamanho. Aquele é o tamanho do meu corpo mental. Eu, por exemplo, não sou do tamanho do planeta, mas eu posso projetar uma bomba que destrua o mundo inteiro. O meu corpo mental é do tamanho do planeta, entende? Eu abarco, eu planejo, eu estudo o átomo. São os planos mentais, o corpo físico não faz isso por si. Vai jogar uma pedra em alguém agora e quem vai afiar a faca, quem vai pegar o metal é o corpo mental. Quem vai fazer a raiva chegar no lugar é o corpo emocional, que vai

ser bélico, não é o corpo físico, não é o corpo mental, é o emocional tomado, deturpado, sedento, faminto, então são corpos gigantes. E o homem, você vê, é o homem. O homem tem esse corpo mental e o tubarão vai lá e *clack*. Tudo bem, você pode pensar que os animais têm corpos mentais evoluidíssimos, não estou falando que têm uma inferioridade com o humano, mas o humano trabalha com esses corpos individualmente. Você não cobra a presença de um gato. Eu poderia te dizer, você quer saber o que é presença, então olha um animal porque ele está com todos os corpos ali e mais, ele está conectado com o corpo superior dele, com o qual ele não se desconecta nenhum segundo, mas ele não tem a consciência disso, ele não está individualizado; existe esse corpo coletivo que tira a pergunta da roda.

Quando você pergunta o que é presença para um ser humano você está falando de livre arbítrio, você pode estar presente ou não. E se você não está presente, o que você está? Você está sem esse reconhecimento desse centro nuclear que traria todos os corpos para o seu domínio, para o seu ser, para o seu centro físico. Eu dei esse exemplo, as máquinas que a gente constrói, inclusive a nossa ação telepática. A gente é capaz de criar mal-estar em um lugar com pouca coisa, a gente pode não mexer um músculo, a gente pode criar corpos, formas emocionais e mentais em um lugar, a ponto de criar um mal-estar, ao ponto de alguém sair do lugar e se matar, a gente é capaz de fazer essas coisas, não é? Isso é ação do corpo mental e emocional, não é ação do corpo físico. Você diz uma coisa e essa coisa forma na pessoa ondas emocionais incontroláveis e a pessoa tem que dar fim ao corpo físico dela para dar fim ao núcleo daquela emoção, então, a gente lida o tempo todo com esses corpos e eles são descontrolados. A gente vê um prédio construído e a gente não pensa: nossa, obra do mental! A gente sabe que teve engenheiro envolvido, mas a gente não percebe que é um corpo, um corpo que tem forma, e esse corpo pode ter forma terrível e maravilhosa. Cada coisa que a gente pensa, e isso é real, e a auto ajuda trabalha muito com isso, tudo que a gente pensa plasma, rola, não é que eu vou pensar que estou magra e fico magra, não é isso, mas o meu pensamento plasma caminhos do meu ser, plasma minhas vontades, portanto, meus desejos, ações, vão criando realmente formas de substâncias mentais. Dizem os videntes que uma mãe em relação a um filho em perigo gera entidades quase vivas para ajudar um bebê em perigo, a força da mente e do amor dessa mãe move substância astral, move substância emocional, substância mais fina que a matéria, embora seja matéria muito mais fina e forma guardiões, anjos, dizem que às vezes alguns anjos são vistos perto de pessoas amadas e não são necessariamente entidades angelicais, são formas, formas do pensamento. Essa concretude do pensamento, essa concretude da emoção, a gente sente isso, só que como a gente é muito louco, a gente não dá o devido valor para isso no sentido que realmente são corpos, assim como eletricidade é uma coisa real, existe mesmo, passa por

um tubinho, chega e acende embora a gente não veja eletricidade. Esses corpos emocionais, mentais, produzem todos esses movimentos, ações e formas no espaço. A gente está falando de tudo isso, você entra em cena e pronto: tem você, todos os seus corpos, o público e todos os corpos deles. E você vai ter que aglutinar tudo isso, vai ter que lidar com essas linhas. Eu falo linhas porque eu estou há mil anos falando linhas, essas linhas de energia, essas espirais que estão lançadas no espaço, essas formas estão lançadas no espaço. São coisas lidas, são coisas fuçadas, que eu acho real na minha observação. Eu vou observando a real.

L-inhas

Eu percebo que sim, quando você entra em cena, você puxa ou lança a energia para o público. Faz diferença na recepção do público, faz diferença no ponto onde o teu navio, a tua presença se ancora. Você pode estar presente a partir do olhar. Eu penso muito nesse termo do Castañeda do Don Juan. O Don Juan é o mestre do Carlos Castañeda, ele fala do ponto de aglutinação, eu gosto desse termo. Não sei se você já leu a obra dele, vai amar! Ele escreveu a erva do diabo e são oito livros que narram uma saga imensa e descrevem uma visão que os feiticeiros do México antigo, os xamãs do México antigo têm do homem. E ele diz que o homem não é isso que a gente vê, o corpo físico, diz que o homem é um ovo luminoso feito de fibras luminosas, que isso aqui é um olhar para a realidade, é uma realidade criada e aceita por todo mundo, a gente fica nisso e a visão que a gente tem da realidade depende do nosso ponto de aglutinação. Ele fala que está em um lugar mais ou menos aqui e se você for capaz de mudar um pouquinho do ponto de aglutinação das suas fibras, se você consegue mudar esse ponto de aglutinação, você muda o universo ao redor. Você mudando o seu ponto de aglutinação energético você passa a ver as coisas também de uma outra maneira. Eu seria capaz de olhar para você e não ver o corpo físico. Eu seria capaz de olhar para você e ver o fato energético que você é. O que realmente está acontecendo energeticamente com você e não essa sensação de estagnação que a matéria dá. Tem estes dois olhos: está tudo parado, nada disso! Que você poderia grudar no teto, que você poderia ir para outro lugar em um instante, porque você é fibra luminosa. E a matéria densa é pura ilusão de um local do ponto de aglutinação e aí eles fazem operações incríveis nos livros. Don Juan, às vezes, dá um tapa nas costas do Castañeda e o Castañeda está em outro lugar. Só com uma pressãozinha no lugar certo, enfim, uma saga imensa que fala do ser humano como uma coisa muito diferente do que a gente acha que é e pode ser outras coisas. O Don Juan fala que você pode escolher onde você quer ir depois de morrer, que a gente tem essa capacidade, se a gente se trabalhar. Você tem como escolher, você

quer viver com aquelas joaninhas ali que estão no chão, porque nós somos um fato energético, um fato de fibras luminosas que podem se aglutinar de vários jeitos.

A-glutinação

Quando você fala dessas linhas é algo consciente que você projeta? Você pensa nisso?

Georgette: Eu penso nisso, às vezes eu consigo sentir claramente, se eu relaxo muito, às vezes eu consigo sentir essas ligações, se eu não consigo relaxar muito, que é o que acontece, às vezes você está em cena e está um pouco tenso, eu confio que elas estão ali e vou forçando sim. Eu vou estender a minha mão para fazer um gesto, eu imagino, eu coloco a imagem em ação, coloco a imaginação para funcionar e imagino teias de luz saindo da minha mão envolvendo aquela pessoa para quem eu estou fazendo isso assim. De vez em quando que eu estou muito relaxada, eu consigo sentir, eu peguei, eu peguei, quando eu não estou relaxada eu confio só que vai, que não vai tão forte quanto se eu estivesse relaxada. É que nem mangueira entupida, mangueira tensa, entupida, ressecada pelo sol, sai menos água, mangueira relaxadona sai água. Então é isso, quando eu estou tensa vai menos, e eu sinto menos, e é mais difícil eu lidar com isso, mais difícil concretizar isso, sentir isso, como quem sente a matéria, sentir a energia.

R-elaxamento

João: Nós somos o pássaro que bica e outro que observa ao mesmo tempo.

Eu acho que a gente está sempre movendo energia, e eu acho que é através do nosso corpo, da nossa estrutura, e quando você faz o personagem também, você através dele se revela, eu acredito nisso, não no personagem te esconder, porque você através do personagem vai revelar uma coisa no outro. Eu acho que isso é mover energia, você visitar vários âmbitos dentro de uma mesma situação, dentro desse mesmo momento. A gente tem o corpo etérico, a gente tem o corpo físico. O etérico é essa dimensão entre a pele e um pouquinho fora da pele, então assim, como que você acorda essas partes, como que é você em movimento com elas, entendeu? O que acontece por aqui, nesse lugar? Como você cria chaves para se mover, para mover energia? Acho que é um estado de presença e de constante movimento e transformação. O ator em cena move energia, desde as atmosferas que estão presentes, como a gente é contagiado por elas, como que a gente conduz elas? Como que a gente olha para elas? E aí eu acredito muito nessa coisa. Uma vez minha mãe me perguntou: *mas João Miguel, você não fica pirado de fazer tanto personagem, de fazer umas coisas pesadas?* E eu falei: *não mãe, porque eu não fico*

só de dentro, eu fico de fora também. Eu lembro dessa coisa do Grotowski: nós somos o pássaro que bica e outro que observa ao mesmo tempo. Mover energia também é como você cria essas dinâmicas e você pode estar vivo presenciando, e isso está movendo. Eu acho que a presença é fundamental, inclusive para você não se esconder no personagem, e ele não te ofuscar, ser tudo um fluxo que pode conversar. É claro que você constrói, é claro que você artificializa, é claro que você descobre coisas que não são exatamente como você é e isso é fascinante, mas você está movendo energia para chegar nisso, é através de você que seu corpo ganha outro peso, é através dessa procura, é sempre através de você.

Jesser: Energia é uma luz que depende de muito trabalho para ser criada.

Eu me lembro muito pouco do que eu estudei de física, mas eu lembro que o Burnier dizia que na física, para ter energia tem que ter trabalho. É um princípio de física: para ter energia você tem que ter trabalho que é aquele símbolo que até hoje eu uso, em trabalho de ator eu coloco o símbolo de trabalho e ator, eu coloco o símbolo da física porque tem que ter trabalho. A energia depende de um esforço. Ela depende de trabalho. Seja um trabalho ativo, seja um trabalho passivo. Para mim, por exemplo, eu tenho muita vitalidade, sou muito pequenininho, meu centro de massa é baixo, eu tenho bastante força, sou muito ágil, sou muito rápido, o meu apelido era serelepe quando criança, então eu tenho muita potência de energia ativa, o que me dificulta a energia passiva. O zero, a debilidade, o fantasma, o sem tônus, esse é o mais difícil para mim no meu trabalho.

T-rabalho

Sempre que eu preciso de uma energia forte, vigorosa, inevitavelmente ela exige trabalho para qualquer pessoa. Para as pessoas menos ativas, menos tonificadas, talvez exija muito mais trabalho. E para mim, por exemplo, nesse trabalho de energia mais sutil, mais delicada, eu tenho muito mais dificuldade, exige um trabalho muito grande de neutralidade, de relaxamento, é um trabalho imenso que eu faço para ficar neutro, para ficar débil, para ficar vazio. O vazio, ele depende de um trabalho muito grande. Eu vejo o Tadashi (Tadashi Endo) dançando, eu via a Natsu Nakajima, que é a bailarina de Butoh com quem a gente trabalhou, dançando o vazio, dançando o nada, é a coisa mais extraordinária do mundo, é como se ela levitasse. Mas isso é trabalho, não é só desligar, se você desligar, morre! Estar vivo, estar pleno, radiante, neste lugar vazio. Energia, para mim, ela é uma luz que depende de muito trabalho para ser criada. Depende de muita fricção para que essa chama acenda. É como acender o fogo mesmo. É um trabalho muito grande. A energia, eu não sei do ponto de vista da física, mas eu

fico imaginando que para você acender uma fogueira com um gravetinho, você tem que criar um atrito muito grande de madeira com madeira para aquilo esquentar, ou seja, existe uma fricção, um trabalho, uma força, um empenho, um engajamento extraordinário, além do natural, que não adianta pegar uma madeirinha e ficar esfregando aqui, nunca vai pegar fogo.

Tem que ter um empenho, tem que ter uma imprescindibilidade para que aquilo aconteça, que se transforme em fogo, acenda e queime. Como imagem, a energia, para mim, ela é fruto desse empenho, desse trabalho, desse engajamento, desse comprometimento, desse recrutamento de algo seu, em nível pessoal, afetivo, mas também físico.

[...]

Porque é isso, a gente é criado para viver em sociedade sendo educado, respeitoso, polido. A gente vive em sociedade, então a sociedade exige de nós esse lugar de aplastramento, de unificação, de pasteurização dos comportamentos. Qualquer comportamento fora do padrão é desvio, é reprovável, e é recriminável e passível de punição, nós somos educados a manter sempre um tom amigável, cordial na vida. Mas nós atores, a gente tem que fazer papel de vilão, a gente tem que fazer papéis que não são desse lugar comum da vida e para o teatro acaba não tendo interesse. No nosso dia a dia a gente não convive, por exemplo, com a nossa energia assassina, com a nossa energia vil, a gente não alimenta isso. Tem aquilo: se você tem um leão, se você tem uma ovelha, e você alimenta mais a ovelha que o leão, o leão vai morrer e a ovelha é quem vai viver. Depende o que você alimenta é o que vai viver em você. E nós, atores, a gente tem que alimentar o zoológico inteiro (risos), entende? Tem que dar alimento para a ovelha, tem que dar para o leão, tem que dar até para o dragão, para o unicórnio, para o protozoário. Você tem que alimentar tudo em você porque você pode ser convidado em qualquer momento da sua vida profissional a desempenhar determinado papel que exige de você determinada energia que você não visita no seu cotidiano. Nós atores temos por obrigação como profissionais desenvolver, reconhecer em nós, as diferentes qualidades de energias possíveis da nossa pessoa, da nossa psique, da nossa vida, da nossa vida ancestral, da nossa vida atual. O treinamento técnico, e especialmente o energético, ele te leva a acordar energias que você tem como potência, mas que estão adormecidas e você dá cor para elas, elas se tornam concretas na sala de ensaio, na sala de trabalho.

Eu crio, de imagem com os alunos, que nós atores somos como aquela casa, sabe o desenho animado do Scooby Doo? O Scooby Doo é um desenho animado que tem os jovens, o cachorro, e eles sempre se deparam com fantasmas, casas abandonadas. Normalmente são no meio de uma floresta, difícil de chegar e por alguma razão eles chegam lá, entram nessa casa fantasmagórica com muitos escuros, muitas passagens secretas, uns alçapões que se abrem e

eles caem, toda sorte de artimanha, armadilha para te pegar. E um monte de quartos, são casas gigantes, então eu tenho essa imagem, que nós atores, nós somos essa casa. Nós indivíduos, nós somos essa casa, cujo interior é desconhecido e ela fica em um lugar de difícil acesso. Tem uma floresta, e essa floresta, ela é muito densa, tem animais de altíssima periculosidade, serpentes, leões, gorilas. Para você passar por essa floresta escura e densa, cheia de espinhos, vales e armadilhas também, você tem que ter muita coragem e determinação, você tem que querer entrar nessa floresta, para chegar nessa casa que é desconhecida. O primeiro passo é você ter essa coragem, esse empenho, essa disposição de adentrar essa floresta. Chegando nessa casa, é uma casa extremamente desconhecida e escura, e que você tem que ter a coragem, a determinação de pegar na maçaneta, abrir e entrar sem saber o que te espera lá dentro. Quando você passa a porta, pum, fecha automaticamente. Você está lá preso, no escuro, sozinho, em um lugar desconhecido e supostamente perigoso e você vai tateando as paredes até encontrar uma porta. Você pode falar: bem, não vou entrar, vou voltar e ir embora ou você pode falar: não, eu vou abrir essa porta e ver o que tem dentro. Você abre, é uma paisagem de Teletubbies, a coisa mais maravilhosa do mundo, com cheiro de alfazema, com a música da Enya tocando ao fundo (risos). Sempre que eu quero falar de alguma coisa muito calma eu falo da música da Enya. É um quarto agradabilíssimo, quase um quarto de bebê com musicazinha de ninar, e você fala: isso está dentro dessa casa desconhecida. Está! Você fala: ah, tá bom, vou ficar dentro desse lugar por um tempo, vou entender o cheiro dele, vou entender como ele é, que gostoso ele é! Depois que você passa esse tempo lá dentro, você fala: bem, eu vou voltar, e você fecha a porta, tem que memorizar o caminho de volta e você vai tateando no escuro até chegar na porta de entrada de novo e sai. E atravessa a floresta que você já abriu uma picada, e já sai, sai dela.

D-esconhecido

[...]

Imagina a história de uma molécula de água que estava na nuvem, e que um dia choveu, caiu na terra e foi indo até chegar no lençol freático e foi na corrente, e aí algum dia alguém capta essa molécula, bota dentro de uma garrafa d'água, eu bebo, essa molécula de água passa a ser parte do meu corpo, ela fica aqui comigo, eu transpiro e ela vai embora ou eu morro e ela volta para terra, para o lençol freático. Ou seja, eu não queria entrar muito nesse lugar menos concreto, mas é inevitável. O nosso corpo tem memória, a água tem memória, tem até estudos de quanto a água é afetada por aquilo que você oferece a ela em termos de condições, sejam climáticas ou energéticas. Pode pesquisar isso também. Mas se a água tem memória e nós temos

pelo menos 60% de água no nosso corpo, o nosso corpo é memória. É importante salientar que nós atores, nós artistas, precisamos abrir um espaço internamente de percepção do mundo para além do concreto que é o que o Bergson (Henri Bergson) fala no livro dele, O Riso. Ele fala que o artista é o que vê a realidade por detrás de um véu. A maioria de nós no cotidiano, na vida, luta para pagar aluguel, viver! A gente vive para outra coisa. A gente vaga na memória da água, para onde foi a molécula de água, isso me importa no meu trabalho. Para um bancário não importa a memória da água necessariamente. A gente trabalha em um outro lugar mais sensível.

[...]

Um de nossos trabalhos é o Samurai. O Samurai é um guerreiro, forte, vigoroso, muito poderoso. Então nós temos que criar no nosso corpo uma qualidade de energia que te coloque na condição de um Samurai, isso é energia física, muscular. É um lugar de presença, de domínio, de poder, que o treinamento te dá, você constrói isso. Energeticamente e fisicamente. Energia são esses lugares que você visita em você de potência, de ação, de qualidade, de se colocar no mundo, o que você empresta para os personagens, o que você representa. Pensando em personagem porque hoje em dia no teatro nem tem mais esse conceito de personagem, ainda mais quando ele se hibridiza com a performance, que é um pouco o processo que a gente está vivendo agora, que não tem mais esse conceito de personagem, então energia para mim tem a ver com você descobrir estes outros estados possíveis de ser e a gente explora isso de maneira saudável dentro da sala de treinamento, é um ambiente seguro, protegido, que você pode ser o que você quiser.

V-igor

Renato: A energia mesmo, aquele dínamo interno que te mantém ligado fazendo as coisas, isso é também tem ou não tem.

Há pessoas que tem muita energia e outras pessoas são um pouco anêmicas e é um outro dado que também faz parte. Você é uma pessoa com energia cênica ou você é uma pessoa que faz direitinho, mas a energia é baixa, o grau de energia é baixo. Isso pode com concentrações, exercícios, a pessoa cresce um pouco, mas a energia mesmo, aquele dínamo interno que te mantém ligado fazendo as coisas, isso é também tem ou não tem. Faz parte da presença.

Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, atrizes do Lume Teatro, entram no jogo dos afetos por uns instantes para responder a questão:

> No meu trabalho, energia é a dança de “fantasmas” que emanam de mim, que pra mim são claros, mas que os outros não podem ver, nem

> entender; talvez sentir. (Raquel Scotti Hirson, em entrevista concedida, 1997) (FERRACINI, 1998, p. 97)

> Tenho grande dificuldade em descrevê-la, pois para mim é algo ao mesmo tempo palpável, já que trabalho com ela todos os dias, mas também totalmente abstrata e subjetiva, quase impossível de definir com palavras. Tentarei descrevê-la através de imagens particulares: é como uma camada viva que me envolve, pulsante, gerada pela minha musculatura, pelo meu eu, que em estado de trabalho se expande, dilatando-se, extrapolando os limites. Como uma pedra atirada no rio, cujo movimento ecoa em ondas: a pedra é o meu corpo que provoca o movimento no espaço, no caso a água. As ondas são o fluxo de energia gerado pela ação. Essas ondas de energia é que fazem a ponte de ligação entre ator e espectador. (Ana Cristina Colla, em entrevista concedida, 1997) (FERRACINI, 1998, p. 97)

Os desenhos e as metáforas do conceito de energia trazidas por artistas da cena me saltam aos olhos e me inundam de curiosidades trazendo o paradoxo de algo tão concreto e ao mesmo tempo abstrato no olhar daqueles que praticam a arte de ator. Como as linhas de energia e as espirais lançadas no espaço de Georgette, o trabalho com o corpo etérico de João e o dínamo interno de Renato. Soprando aos nossos ouvidos sobre o assunto, Raquel traz a dança dos fantasmas que emanam do ser e Ana Cristina transcreve o conceito com a imagem de uma pedra atirada no rio, no qual as ondas geradas da pedra são a energia que une o artista e o espectador. Jesser faz a brincadeira de colocar o corpo de ator como a 'casa do Scooby Doo' com muitos espaços desconhecidos e que seria em sala de trabalho o lugar seguro e propício para esse tipo de reconhecimento de inúmeras qualidades de energia que o ser humano pode acessar. Pensemos então na energia de ator como premissa.

> A energia do ator é algo que todos podem identificar: ou seja, sua força muscular e nervosa. Não é a existência pura e simples dessa força que nos interessa, pois existe, por definição, em qualquer corpo vivo, mas a maneira pela qual é formada e isso em uma perspectiva muito particular. Em todos os momentos da nossa vida, conscientemente ou não, moldamos nossa força. (...) Estudar a energia de ator significa então se interrogar sobre os princípios a partir dos quais os atores podem modelar, moldar sua força muscular e nervosa de maneira que não são as da vida cotidiana. As várias constelações desses princípios formam a base de várias técnicas: a de Decroux ou Kabuki, de Nô ou ballet clássico; a de Delsarte ou Kathakali (BARBA, 2008, p. 60, tradução nossa)[26]

[26] Original: *L'énergie de l'acteur est quelque chose de précis que tout le monde peut identifier: à savoir sa force musculaire et nerveuse. Ce n'est pas la pure et simple existence de cette force qui nous intéresse, puisqu'en effet elle existe par définition dans n'importe quel corps vivant, mais la manière dont elle est façonnée et cela dans une perspective très particulière. À chaque instant de notre vie, consciemment ou nom, nous façonnons notre force. (...)Étudier l'énergie de l'acteur signifie donc s'interroger sur les principes à partir desquels les acteurs peuvent*

O grupo dinamarquês Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba, utiliza o conceito de energia em seu trabalho. Quando eu assisti a demonstração-espetáculo *Traces sur la neige* sobre a dramaturgia de ator com a atriz do Odin Teatret, Roberta Carrieri, houve um momento em que Roberta apresentou uma estrutura de ações físicas muito precisa. Ela contou que quando entrou no grupo Odin Teatret, Eugenio Barba disse um tema: "ver um leão que caminha sobre a neve", e ela teve que improvisar sobre este tema. Em seguida, o diretor solicitou a ela que construísse uma estrutura a partir desta improvisação e, durante a construção desta estrutura, ela tentou buscar as qualidades de energia para cada ação. A atriz afirmou que não pensava para realizar as ações físicas, mas era o seu corpo que pensava em movimento para realizá-las, isto quer dizer que o corpo pensa em fluxo com a ação. Durante a demonstração, Roberta Carrieri apresentou uma vez a estrutura e eu observei a precisão de suas ações e diferentes qualidades de energia durante uma ação e outra, em suas transições. Sobre a improvisação, ela comentou: *se eu fico na improvisação inicial, o trabalho fica artificial. Entre o artificial e a organicidade há todo o trabalho do ator.*[27]

Após apresentar essa estrutura trabalhada, Roberta tentou nos apresentar a mesma improvisação que realizou a Eugenio Barba pela primeira vez. Observei que seu corpo não tinha precisão para fazer as ações e ela não manipulava a energia, isto quer dizer que todas as ações tinham praticamente a mesma qualidade. Roberta quis mostrar a diferença da primeira improvisação feita por uma atriz sem a noção do trabalho com as ações físicas e manipulação de energia, comparando com a apresentação de uma estrutura trabalhada através da precisão das ações com um pensamento corporal energético. Para a pesquisadora Josette Féral, por exemplo, os atores não trabalham mais com o pensamento corporal energético atualmente da mesma maneira de antes:

> A energia do ator é uma qualidade muito difícil de definir e que foi presente muito sobre a cena como um pensamento, o ator pensava sobre energia. Por exemplo, Cieslak na peça de Grotowski, O Príncipe Constante, há um pensamento energético, depois de vinte anos o teatro mudou, não é um teatro energético, mas é um teatro em contato, é um teatro mais proposto que é menos corporal, então a energia e seu conceito nós utilizamos menos na prática de ator. (FÉRAL, 2016, tradução nossa)[28]

---

modeler, façonner, leur force musculaire e nerveuse selon des modalités qui ne sont pas celles de la vie quotidienne. Les diverses constellations de ces príncipes constituent la base de diferentes techniques: celle de Decroux ou du Kabuki; celle du nô ou du ballet classique; celle de Delsarte ou du Kathakali. (BARBA, 2008, p. 60)

[27] Escritos da observação da Demonstração-Espetáculo "Traces sur la neige" sobre a dramaturgia do ator, com Roberta Carrieri, atriz do Odin Teatret, 17/03/16, Paris.

[28] Original: *L'énergie de l'acteur a été une qualité très difficile de définir et elle a été très présente sur scène comme une pensé, l'acteur a pensé sur l'énergie. Par exemple, Cieslak dans la pièce de Grotowski, Le Prince*

Josette Féral perguntou sobre a noção de energia para diferentes diretores de cena, dentre eles estavam Robert Wilson, Pol Pelletier, Richard Foreman, e através de inúmeras entrevistas com grandes nomes do teatro, ela pensa que, sem dúvidas, Eugenio Barba é quem define melhor o conceito:

> Para ele, o conceito de energia deve ser associado ao biológico do artista: "é um conjunto de tensões musculares e nervosas". É uma atividade que "se manifesta por uma onda complexa e simultânea de variações tônicas. Estas são as mudanças de tonicidades do indivíduo e criam o "corpo em vida" do ator e o faz apto a extrair uma qualidade do jogo, uma "pré expressividade" (a expressão é, novamente, de Barba) que desperta o interesse do espectador e parece ser a base das teorias de Barba.[29] (FÉRAL, 2001, p. 48, tradução nossa)

Sobretudo para ter energia deve haver muito trabalho, muita fricção como enfatizou Jesser. Em física sabemos que um corpo tem energia quando possui a capacidade de realizar trabalho e que a energia nunca se perde, sempre se conserva, e se transforma em formas distintas, seja da energia gravitacional para a energia de movimento, da energia elétrica ou química para a energia de calor. Eu me interesso muito por este conceito de energia e um desejo avassalador punge em mim para entender o que acontece naquele momento sublime e particular quando as partículas se encontram, ou melhor, se relacionam.

PRESENÇA NA RELAÇÃO

Você acha que presença está na mão do ator ou ela ocorre a partir de uma relação? Ela é um atributo exclusivo do ator ou ela surge através de uma relação com o outro?

Georgette: O deleite no teatro é quando os dois estão aqui, esse jogo que a gente gosta tanto.

Eu acho que um ator pode ser calado da sua presença. Um ator pode ser morto, pode ser vaiado, você pode tirar a presença dele. Se você tem um público inteiro que não o quer, você tira a presença dele. Se você não tem receptividade, você tira a presença dele. O ator pode entrar

---

Constant, il y a une pensée énergétique, depuis vingt ans le théâtre a changé, ce n'est plus un théâtre énergétique, mais c'est un théâtre plus en contact, c'est un théâtre plus proposé, qui est moins corporel, alors l'énergie et son concept on utilise moins dans la pratique de l'acteur. - Trecho da entrevista realizada com Josette Féral em 23/06/16, Paris.

[29] Original: *Pour lui, le concept d'énergie doit être associé au biologique de l'artiste: «C'est un ensemble de ténsions musculaires et nerveuses». C'est une activité que «se manifeste para une vague complexe et simultanée de variations toniques». Ce sont ces changements de tonicité de l'individu que créent le « corps en vie de l'acteur et le redent apte a dégager une qualité de jeu, une «pré expressivité» (l'expression est, là encore, de Barba) qui éveille l'interêt du spectateur et qui semble être à la base des théories de Barba.* (FÉRAL, 2001, p. 48)

magnânimo e ele pode ser roubado da sua presença, ele pode ser desautorizado de estar presente. Daí você precisa ser bom para continuar presente, para continuar sendo uma presença não quista, para continuar esse enfrentamento. Um ser humano está sempre presente, nós estamos falando da presença da consciência. É como eu te disse, você vê um mal ator presente em cena, no sentido de não presença, você o vê, você vê os detalhes dele. Ele está presente mesmo ele querendo não estar ou não sabendo estar presente. Nessa emanação da luz da consciência, eu acho que o ator pode ser calado.

Impossível garantir a presença sozinha. A presença é diante de alguém, diante de algo ou alguém. Tudo bem, eu posso estar presente diante de uma árvore, ela tem uma presença suprema, ajuda a desenvolver a sua. Agora diante do ser humano que está fumando seu cigarro e pensando na morte da Maria Joana, nem sempre é fácil estar presente, porque você não tem o olhar dele convicto. A gente é carente, você não tem a aprovação dele. Se ele começa a olhar para o lado, pronto, sua presença já desmonta. Quem é ator sabe muito disso, sempre tem aquela pessoa dormindo na plateia e às vezes você tem uma plateia de 500 pessoas onde você tem 10 dormindo e 490 acordadas te querendo, você fixa nas 10 que estão dormindo. E você se acha uma merda porque aquelas 10 estão dormindo.

Mas você acha que a presença se instaura na relação com o público? A presença do público muda sua presença?

Georgette: Claro, óbvio! Mas como eu te disse. Eu acho que é possível estar presente diante de uma pedra. É possível estar presente no presente. Estar presente diante do tempo presente. No caso do ator não, no caso do ator estamos com o outro. E eu acho que é possível estar presente diante de si mesmo, eu acho que é possível não ter o outro ser humano. É possível estar presente diante de um animal, uma pedra, um objeto, de si mesmo, de Deus para quem acredita. Eu acho que a presença não necessita da plateia ou de outro ser humano. É necessário existir. Existir! Agora sim, no teatro é existir para ser visto por um outro, esse outro vai ver você, vai estar com o olhar voltado para você, o teatro é isso, um concentrador desse olhar. Ali no teatro sim, ali derruba, porque você está fazendo para a pessoa, então quando a gente está falando de teatro, de presença no teatro, estamos falando de um olhar, de uma presença que tem que ser mútua. Se o espectador não está presente, o ator pode estar presente, mas não tem efeito nenhum. Se o ator está presente e o público não está é quase um ator de sacrifício. Eu já vi isso acontecer e é um ato muito bonito, mas é um ato de perseverança e sacrifício, não é um ato de comunicação no sentido de troca, então eu acho que sim, já vi isso acontecendo: um ator fazia

uma performance muito desgastante e ele ía até o final assim, até as pessoas jogarem coisas nele e ele afirmava o direito da presença, e o público discutia entre si sobre a performance, se ele tinha direito de estar lá, se era teatro ou não. Inclusive ele fazia tudo no escuro e dava para o público lanterna e o público o iluminava se queria, de vez em quando o público não o iluminava e ele falava no escuro porque o público tirava o direito dele estar ali. É um enfrentamento, e era um enfrentamento com a presença, uma presença magnânima. Então sim, depende do público, é para isso. Tanto é que o deleite no teatro é quando os dois estão aqui, esse jogo que a gente gosta tanto.

M-agnânima

João: Se você quiser controlar, você só vai ter o ponto de vista do controle, ou se você é só controlado, você só vai ter o ponto de vista de quem é controlado. Se você joga ninguém controla, é um jogo.

Eu acho que são as duas coisas. Eu acho que o ator procura, nesse lugar de procura que depende dele, mas ela só existe em relação ao outro, ou em relação a alguma coisa, ou em relação ao espaço. E no teatro isso é extremamente explícito, é naquele momento real, no teatro o público está presente com você e eu acredito que o público faz a cena com você e é nesse ver e ser visto que está o grande jogo**.** O espectador vai ver o espetáculo que ele vê, não é o mesmo que você faz. Então dividir isso é estar presente também, através de você, mas o olho do outro pode interferir na minha presença, o olhar do outro pode me afetar e eu acredito que a gente tem que se permitir a isso porque se não, mais uma vez, por mais que você crie essa partitura no teatro, o fascínio é que cada dia é um dia diferente, exatamente porque você move essa energia. Eu acho que presença está muito ligada à qualidade. Pegar esse olhar particular de cada um. Até sobre coisas que são mais subjetivas, como é que você traduz isso? Eu acho que é aí que está o mistério, cada um tem uma presença. E isso que vai te fazer existir no outro. (...) A presença também chama o olhar do outro que vai interferir na sua presença, vai ter um jogo, e vai ter algo vivo que acontece, um encontro que ninguém controla se você se permitir a isso. Se você quiser controlar, você só vai ter o ponto de vista do controle, ou se você é só controlado, você só vai ter o ponto de vista de quem é controlado. Se você joga ninguém controla, é um jogo. As coisas são fluxo, cada dia você vai olhar para o mundo de um jeito. É misterioso, não tem certeza absoluta.

Verônica: É uma relação muito de coração a coração.

Eu acho que é a relação do observador com o observado, no momento em que as duas coisas se encontram, eu acho que tem, desde uma coisa mais simples, você ver um pôr ou nascer do sol, tem essa qualidade de presença natural, os pequenos momentos de epifania mesmo, que alguma coisa, um detalhe te chama a atenção, a dignidade das pequenas coisas que se manifestam sempre em uma relação com seu olhar. E aquele outro exemplo que sempre me impressionou muito esse trabalho artístico, que nem aquele cartaz: 'que sentido tem um corpo num país de corpos desaparecidos?' Porque esse cartaz era uma letra bem grande assim e essa frase, ela estava pequenininha, então primeiro tinha uma coisa grande que te chamava e aquilo estava em uma relação direta com você, e eu acho que a presença se dá numa relação muito um a um, aquilo diz a você, é uma relação muito de coração a coração, é esse tipo de relação, do nexo que se estabelece entre você e a coisa que te observa.

Jesser: Acho que a questão da presença é algo exclusivo no ponto de vista de ação do ator, só depende do ator, agora a fruição dela é o que depende do espectador.

Não, (a presença) ela só tem sentido na relação, mas ela é um atributo do ator (risos). Na sala de trabalho não adianta eu ter presença, é para quem aquilo? Para o meu prazer? Não, muitas vezes a presença gera desconforto. Para mim, estou falando para mim, às vezes ela gera desconforto, às vezes ela gera angústia. O Burnier tinha uma fala muito bonita dessa relação com a criação. Que essa criação, ela tem que necessariamente gerar angústia. E angústia vem de angusto e angusto é apertado. É estreito. O nascimento de uma criança é um processo de angústia para a criança e para a mãe. Para a mãe porque ela precisa expelir um negócio desse tamanho de dentro dela por um canal que é assim (pequeno) e que tem que se abrir para passar uma cabeça e um corpo. É extremamente angustiante para a mãe, é extremamente angustiante para o filho, mas é assim que gera vida, é assim que nasce a vida. É lógico que a gente pode ter, por um outro lado, vida com alegria, vida com prazer, com conforto. Pode! Mas um processo de criação tem que partir de uma dúvida, uma incerteza. A gente não está trabalhando com matemática, a gente está trabalhando com arte, trabalhando com o sensível, com o humano. O humano de todos nós, não só o meu humano, o meu humano que se conecta com o de todos. E para isso ser imprescindível, para ser colocado em cena, para que isso seja filtrado, polido, lapidado, é angustiante. Você matar um monte de coisa que você queria colocar dentro de uma obra porque aquilo é importante só para você, não é para obra nem para a relação com o espectador. Não saber o que fazer, não saber se aquilo vai dar certo ou não, não saber se aquilo

vai ser recebido da maneira como você gostaria que chegasse ou como você pretende que chegue, tudo isso gera angústia.

Até em uma apresentação você não sabe se o público vai te responder, se vai dar tudo certo, você está em um lugar completamente vulnerável e exposto. Eu acho que a questão da presença é algo exclusivo no ponto de vista de ação do ator, só depende do ator, agora a fruição dela é o que depende do espectador. E depende em menor grau ao que ele está colocando acoplado a essa presença: que texto eu vou dizer, que situação, que outros elementos acessórios eu tenho junto a essa presença. O Antunes Filho tinha uma imagem bonita. Ele não falava necessariamente de presença, mas do estado de ator. Ele falava ou pelo menos eu me lembro, porque já faz tanto tempo, tantos anos, então talvez eu tenha adaptado aquilo que ele disse a uma imagem minha, não posso nem te dar certeza que foi o Antunes que disse, mas eu me lembro, na minha memória ele teria dito que o ator é como o Sol, ele brilha, não tenha dúvida, é da condição dele brilhar, estar lá radiante, emanando luz, energia que gera vida na terra. O Sol está lá só mandando energia. E em volta dele ficam girando a Terra, a Lua, Saturno, Netuno, Plutão, está tudo girando em volta dele e ele está lá só reluzindo, lindão, sei lá quantos mil graus de combustão. A imagem do Sol é muito bonita. Tudo o que está ao redor dessa presença, radiação, são satélites que ficam girando em órbita por conta própria, o Sol não precisa fazer nada, o Sol precisa ser. Mas para criar esses satélites deve ter havido um trabalho anterior em sala que é o momento da criação do universo. Houve um momento da criação, um trabalho de geração de energia que foi capaz de criar o sol e botar esses planetinhas girando e esses satélites ao redor dele. O ator, quando ele entra em cena, ele simplesmente é! Tudo aquilo, texto, são satélites que estão girando autonomamente ao redor dele. Se eu estiver em cena preocupado com meu texto, se eu estiver em cena preocupado com a música que eu tenho que tocar em cena, eu não vou ter presença. Por isso o trabalho de treinamento, de preparação, tem que ser tão rigoroso, tão árduo, demorado, angustiante. Para que quando isso estiver em cena, você está suave na nave, de boa na lagoa, tranquilo no mamilo. Existe um trabalho que é a manutenção desse lugar, mas o resto está só transitando, existe trabalho ainda assim de combustão.

É um pouco isso, mas depende exclusivamente do ator criar essa presença, não é a personagem quem vai dar, não é o público quem vai dar. Não é o texto quem vai dar, não é o diretor, não é o coreógrafo, esses são os acessórios, eles ajudam. Mas se o ator não tiver presença, ele vai estar maquiado só, maquiado de presente. Uma maquiagem de presença cênica, mas não vai ter, vai ser igual a cartomante. Ainda que ele acredite naquilo, ainda que tenha uma luz, figurino, uma situação contextualizada, se não tem esses canais de comunicação

que afetam, que sai, que fazem parte da presença, é um dos componentes da presença, se não tiver isso, por mais bem intencionado que seja, não vai.

Teuda: Eu acho que o público pode te ajudar de alguma forma.

Eu acho que pode até estar na mão do ator. Ele tem que pegar a proposta da direção, ele tem que pegar o espírito da peça e se colocar de uma forma, eu não sei te falar agora como se coloca isso porque eu apanho feito cão ladrão, minha filha. É difícil fazer as coisas, você erra, eu volto, erra, volto de novo. Você ensaia, ensaia, chega na hora, eu faço o errado. É uma praga, essas coisas assim, eu não sei te explicar como é que chega lá, mas a minha intuição diz que é isso, que está na mão do ator, não é o diretor quem vai fazer isso. Não é ninguém, não é um coreógrafo quem vai fazer.

Você tem o olho do espectador, a resposta dele para você, eu gosto muito. Espetáculo de rua tem duas coisas, tem isso que eu acho muito bom, tem uma coisa que é ruim que é interferência de som, mesmo público, entra bêbado no meio, e entra na cena, nós já tivemos bêbado na cena, você fazendo Romeu e Julieta, uma peça delicada daquela, amor, romance e a mulher gritando para o Romeu: ô Gostoooso, ô lindo (risos). Que loucura! Ela perturbou muito, coitada, ela não sabia mas perturbou.

Eu acho que o público pode te ajudar de alguma forma, te ajuda porque te liga, você está vendo a pessoa, falando direto para ela, isso pode te ajudar. Mas a presença é você mesmo, você que tem que estar ali, você que tem que saber: não, agora eu estou aqui. Não estou em lugar nenhum do mundo, eu estou aqui.

Renato: Você percebe essa vibração que vem do público para você, não é uma coisa que está lá e morta, ela está viva.

Você pode estar muito preparado, inclusive fazer um bom trabalho, mas você pode não ter essa quintessência, essa presença, essa presença é um mistério do teatro. É alguma coisa, aí a gente fica um pouco místico, é uma coisa dos deuses do teatro, é uma coisa dessa arte meio sacerdotal, ancestral, é uma coisa que vem, ou você consegue invocar essas forças ou elas vêm para você. Não é que você invoca, ou elas vêm para você ou elas não vêm e você é um bom executante. O que não desmerece em nada, eu acho que tem atores maravilhosos, que executam maravilhosamente, que dão prazer de ver mas há outros que tem uma presença.

E sabe o que é, há pessoas que falam assim: eu não me interesso pelo público, o público não existe, eu faço meu papel. Não, mentira! O público sempre me interessou. Eu sempre estive muito ligado em perceber que aquilo que eu estava fazendo chegava lá e você sente a volta do

público. Você sente se o interesse do público está tomado, se eles estão acompanhando, se eles estão se emocionando, você percebe essa vibração que vem do público para você, não é uma coisa que está lá e morta, ela está viva. Você quando está aqui interage com eles mesmo sem estar falando diretamente com eles. E é por isso que o jogo, às vezes, pode atrapalhar porque se o outro ator que está com você não faz, ele é ruim, é duro, ele está fazendo uma coisa decorada, etc, ele pode te deixar um pouco atrapalhado porque de repente o que você gostaria de estar fazendo, você não está conseguindo porque isso aqui está manco, não está funcionando, entendeu?

É a grande questão do jogo de ator, né Renato, é aqui, agora, verdadeiro e rápido, é jogar, reagir, saber propor, mas saber receber também, *o deleite no teatro é quando os dois estão aqui, esse jogo que a gente gosta tanto*, como disse Georgette. E eu acho que aqui a gente finalmente transborda na noção coletiva da presença, nesse jogo de co-existir, de existir com o outro e isso requer uma habilidade de abertura da atriz, do ator, uma escuta e engajamento integral. Trazendo luz e poesia a este momento de encontro entre espectador e a obra, Mario Quintana nos presenteia com Exegese, um substantivo feminino que tem como significado a interpretação da obra literária e artística, ou comentário que tem por objetivo interpretar e esclarecer uma obra de arte. O poeta transcreve esse conceito fazendo um jogo de palavras.

> - Mas o que quer dizer esse poema? – perguntou-me alarmada a boa senhora.
>
> - E o que quer dizer uma nuvem? – retruquei triunfante.
>
> - Uma nuvem? – diz ela. – Uma nuvem umas vezes quer dizer chuva, outras vezes bom tempo... (QUINTANA, 2005, p. 78)

Como diz João, *o espectador vai ver o espetáculo que ele vê, não é o mesmo que você faz. Então dividir isso é estar presente também.* E no teatro, por estarmos envolvidos em uma zona de experiência, não é somente a razão instrumental que opera, solicitando do espectador uma leitura de produção e invenção; o teatro como metáfora permite que o espectador imagine também. *A leitura, compreendida como experiência, abandona o modelo representativo, explicativo, e investe radicalmente na conquista da autonomia pelo espectador.* (DESGRANGES, 2012, p. 48)

> Teatro significa, etimologicamente, “lugar para se ver”, “mirante”, “observatório”, mas não envolve apenas o olhar ou a visão, tanto em sentido sensorial como metafórico. Está-se no teatro com todos os sentidos e com cada uma das capacidades humanas. O teatro é um lugar para se viver, segundo o conceito de convívio e cultura vivente, e a *poiesis* não apenas é olhada ou observada, mas vivida. A expectação, portanto, deve ser considerada sinônimo de viver-com, perceber e

> deixar-se afetar, em todas as esferas das capacidades humanas, pelo ente poético em convívio com os outros. (DUBATTI, 2016, p. 37)

O teatro convival que propõe Dubatti abre outras possibilidades de se pensar presença, colocando em ênfase a noção coletiva de presença, pois é no convívio entre artista e espectador que o acontecimento se instaura, que o ato teatral acontece. *Impossível garantir presença sozinha, a presença é diante de algo ou alguém.* (Georgette*). A presença também chama o olhar do outro que vai interferir na sua presença, vai ter um jogo, e vai ter algo vivo que acontece, um encontro que ninguém controla se você se permitir a isso.* (João). *A presença se dá em uma relação muito um a um, aquilo diz a você, é uma relação muito de coração a coração.* (Verônica).

Jesser enfatiza que a presença é um atributo do ator, mas é a fruição da presença que depende do espectador. Teuda pensa que o público ajuda, mas a presença mesmo depende do ator. Renato ressalta que você como artista pode estar muito bem preparado, mas a questão da presença é um mistério no teatro: *é uma coisa dessa arte meio sacerdotal, ancestral, é uma coisa que vem, ou você consegue invocar essas forças ou elas vêm para você. Não é que você invoca, ou elas vêm para você ou elas não vêm e você é um bom executante.*

M-istério

PRESENÇA E REPETIÇÃO

Como se dá a presença no caso da repetição?

Georgette: O corpo motor domina por repetição um certo repertório para poder se encontrar com a espontaneidade e liberdade do mundo e poder agir dentro desse repertório.

A metáfora que eu tenho usado há várias décadas: é rio e leito do rio. Você, durante os ensaios, o que você consegue garantir é o leito do rio. Você consegue garantir o corpo físico da peça, você consegue garantir por onde vai passar a água, que peixe vai passar ali naquele dia, que água vai passar, se vai enroscar ali algum tronco na correnteza a gente vai ver, mas o leito é aquele, nós vamos passar por aqui. Sinto muito isso, começou a peça? Começou. A gente vai passar por essas coisas. Só que é literalmente isso. É pegar um carro e falar: vamos descer a Pompeia? A Pompeia já foi construída, a Pompeia já tem essas casas, a Pompeia a gente já andou por ela muito, corpo físico, aí esse corpo físico vai com seu carro, o seu repertório, só que a aventura está posta: descer a Pompeia. Não é porque eu sei com que carro, com que

pessoas e o que é a Pompeia que vai ser pouco emocionante, ou que vai ser a mesma coisa. Eu acho que esse termo que a gente usa DE NOVO já diz tudo sobre o teatro. Você fala, vamos fazer isso de novo, vamos repetir aquilo, ou seja, fazer isso De Novo, vamos fazer NOVO? É a expressão que fala sobre repetir e fazer novo.

A-ventura

João: O desafio é como você se provoca naquela mesma partitura para refazer e não para repetir.

Por exemplo, no cinema você tem que refazer a cena em vários ângulos. Existe um vocabulário mais clássico que é parecer um guarda de trânsito, que você tem que fazer exatamente o que você fez, o desafio é como você se provoca naquela mesma partitura para REFAZER e não para repetir. Tem uma diferença muito grande, se você refaz, você continua a procurar, é aí que está, quais as perguntas que você faz para você, quais os espaços? Quais os estímulos que você tem? Quais as cores que você está vendo? Quais as memórias que te remetem? Como seu corpo reage? Como seu corpo está reagindo naquela presença aqui e agora? Estar presente é mover energia, é estar preparado para mover essa energia.

No teatro, por exemplo, agora retomei o Bispo. Tive uma experiência bem curiosa com o Bispo. Eu retomei a pesquisa na intenção de me provocar espacialmente em outro lugar. Eu fiz tudo, dos ensaios, com a própria equipe, eu trabalho assim de uma maneira bem coletiva, claro que eu guiando, que é muito autoral esse lugar, e também o Bispo acho que tira desse lugar de uma direção tradicional, na qual o diretor está falando: vire para lá, vire para cá. E eu acho que isso eu levo para o cinema também. No lugar que eu estou representando aquele filme; por que não falar que eu sou atingido por tudo que me envolve? Inclusive nesse caminho vibracional. Você sabe que você vai ter um movimento e essa partitura tem que ter um movimento onde a câmera vai pegar, mas ao mesmo tempo você está em movimento, então dentro desse movimento você pode se surpreender. Meu exercício é esse!

Jesser: Quando eu estou em cena e corre o risco de perceber que minha atuação está em um lugar que não tem o frescor de algo vivo, de algo presente, eu me presentifico de alguma forma artificial, isso é técnica, a técnica para mim é isso.

Aí entra nesse lugar que é muito impalpável, que é isso, a gente repete! A gente faz Café com Queijo há vinte anos, vão fazer vinte anos, a cada vez que faço, e isso não é regra, mas quando eu me vejo na iminência de estar reproduzindo algo que simplesmente eu sei fazer com

os pés nas costas, eu me imponho algum desafio. Ou eu jogo uma luz em determinado aspecto daquela representação. No texto de seu Teotônio, (Jesser faz a matriz de Seu Teotônio) eu faço isso quase há vinte anos, só que quando eu me vejo no risco, na iminência de estar pensando na macarronada ou na cerveja gelada que vai ter depois do espetáculo, eu falo: cara, o que eu trabalho hoje? Já sei, vou trabalhar o sutil. (Jesser faz a matriz de seu Teotônio com uma qualidade sutil). Ou seja, é a mesma coisa diferente, entende? Isso traz vida, isso traz frescor. Se esse frescor não estiver naquele dia fruindo, estiver automatizado, sem mudar a estrutura, eu elejo: vou mudar a tensão do dedo do pé que fica levantado, vou fazer ele um pouco mais levantado, ou vou prestar atenção na fisicalidade, porque para fazer essa voz, eu tenho que comprimir muito internamente, minha respiração fica muito curta, eu crio muita tensão interna.

Quando eu falo dessa condição de treinamento para adquirir uma presença, isso acontece internamente na musculatura. Quando a gente fala de intensão, a gente fala de IN-TENSÃO, tensão dentro, in tension, tension, inside. É praticamente imperceptível para o espectador. Quando eu estou em cena e corre o risco de perceber que minha atuação está em um lugar que não tem o frescor de algo vivo, de algo presente, eu me presentifico de alguma forma artificial, isso é técnica, a técnica para mim é isso!

Tem gente que fala: nossa, aquele ator é muito bom, mas ele é muito técnico. Como assim, ele é muito bom, MAS ele é muito técnico? Se ele é muito bom, ele é muito bom. E se ele é muito técnico, ele é muito bom. Porque a técnica não é a mecânica, não é algo que você fica revelando, virtuosismo é uma coisa, técnica é outra, exibicionismo é uma coisa, técnica é outra. Se você tem um ator que é muito falastrão, talvez ele esteja se exibindo e isso não é técnica. A técnica está justamente nesse lugar que você esconde do espectador que aquilo é teatro. Você coloca o espectador em um lugar de uma realidade paralela a essa realidade comum. Para mim a magia do teatro é isso, é você levar o espectador, durante uma hora ou duas, a se esquecer que ele está no teatro e vivenciar um universo, uma outra realidade. Uma coisa imaginada pelo ator e pelo espectador. É um lugar de fantasia, você cria uma outra realidade, paralela, fantasiosa, a parte do cotidiano. Se o espectador está olhando o relógio, ele não está vendo o teatro, não está acontecendo a presença. E é a técnica que garante esse estado de você cooptar o espectador. Para mim é quase isso, você o aprisiona naquela fantasia, enquanto você estiver em cena, ele está entre aspas “sobre o seu domínio”. Pode ser muita arrogância, mas eu acho que naquele momento compete a você, ator que está em cena, manter aquele espectador interessado em você. Isso é presença e para isso existem técnicas.

Teuda: Eu tenho que estar aqui, eu tenho que fazer, inteiro, da cabeça aos pés.

Eu sei que cada um deve ter suas técnicas, suas coisas. Agora eu vou te falar como o Galpão trabalha. A gente passa a peça umas duas vezes antes de ir para o palco, mesmo estando viajando. Vamos chegar mais cedo, passa o texto uma vez, errou, passa de novo e de novo, para você estar mais relaxado, para você chegar, entrar em cena e montar o espetáculo lá. Isso é uma luta diária, de não deixar o espetáculo cair, não importa quantas vezes você faça, você tem que fazer de uma forma que esteja inteiro ali. Isso é muito sério, porque se você relaxa o espetáculo faz assim. (Teuda faz um gesto de queda com o braço). Você sente. Teve uma vez que o espetáculo estava bambo, bambo, bambo. Sol, sabe, e você fazendo o espetáculo bambo. Arrebentou a caixa, daquelas de luz da rua. BUUUUUMMMMM, deu aquele estourão, nós levamos um susto, aquilo deu um pique, colocou a gente no lugar. Você tem que estar ali presente, você tem que ter uma coisa que te puxe. E é essa coisa da cena, eu estou em cena? Eu tenho que estar aqui, eu tenho que fazer, inteiro, da cabeça aos pés.

B-uuuummmmm

Renato: É jogo, é PLAY! Você tem que ouvir o outro, você tem que responder o outro. Teatro é jogar, se você não joga, está perdido.

Se dá em você entrar no palco como se fosse a primeira vez, não estar com o jogo completamente feito, encarar aquela experiência como se fosse aqui e agora para sempre. É jogo, é PLAY! Você tem que ouvir o outro, você tem que responder o outro, não como você, mas como personagem, com as razões dos personagens. Você tem que estar imbuído de um estudo anterior, de saber quem é essa pessoa, porque, como é que ela existe, o que ela quer, a partir daí você esquece e joga. O único jeito, teatro é jogar, se você não joga, está perdido.

O-uvir

Existe a exploração dicotômica e complementar no ofício do ator: por um lado a dimensão de *estrutura – composição*, na qual se insere a partitura, codificação, a precisão, as linhas de ações, forma, o repertório. Por outro lado, na dimensão da espontaneidade e improviso existem os aspectos como a organicidade, o fluxo de vida, a veracidade, centelha de vida e um dia considerei o conceito de presença nesta dimensão. Mas, através do olhar múltiplo e plural de vocês sobre o conceito de presença, encontro que não há necessidade de alinhar tal conceito em alguma dimensão específica e para falarmos da presença no caso da repetição, cabe mais se questionar de maneira prática, assim como a pesquisadora Tatiana Motta Lima o fez: *de que modo 'estruturar' quando a 'estrutura' visa, ao mesmo tempo, refazer um fragmento, retornar*

a uma experiência vivida pelo ator, e permitir que essa experiência continue guiando-se (como toda experiência) pelo que é desconhecido? (MOTTA LIMA, 2005, p. 61). Tal pergunta é impulsionadora e deflagradora da minha questão a vocês, que me remete aos termos estrutura e espontaneidade - conceitos nucleares na obra do polonês Jerzy Grotowski - que entende que somente em uma estrutura fixa e precisa a vida pode se manifestar. Em uma entrevista de Tatiana Motta Lima com Thomas Richards, Richards comenta sobre forma e fluxo de vida explicando que esta *oposição não perturba a criatividade mas que, ao contrário, a sustenta.* (RICHARDS, 2015, p. 115)

> Imagine um rio. A força da água que desce da montanha em direção ao mar é enorme. Se a água flui sem nenhuma margem, ela se espalha por toda parte. Para um rio existir, as margens são necessárias. Elas devem ter força, uma força diferente da água, para canalizá-la. Uma vez canalizada, a força da água se torna ainda maior e você tem um rio. A força da água e a força sólida das margens são duas forças diferentes. A água não flui necessariamente para um canal e as margens não garantem necessariamente a aparência da água - ambos são necessários para a existência de um rio. Em artes performativas é a mesma coisa. Imagine, por exemplo, a corrente da vida como a água e a forma, a precisão, a estrutura como as margens. Esses dois elementos são necessários para que a plenitude apareça em um ato criativo. (RICHARDS, 2015, p. 115, tradução nossa)[30]

A luta entre os polos fundamentais para o trabalho do ator que são "forma" e "fluxo de vida" se conecta à expressão "rio vivoso", a qual me remeto no início dessa dissertação, utilizada por Marcelo Lazzaratto. Ressaltando a imagem 'rio e leito do rio', Georgette nos traz os elementos necessários para que um ato criativo se instaure: a estrutura metaforizada como margem ou leito do rio e a espontaneidade transposta em água de rio que se movimenta como fluxo. João ressalta que o desafio é como você, atriz ou ator, se provoca na estrutura para refazer e não repetir, e dentro dessa estrutura em movimento você criar maneiras e estímulos de se surpreender. Teuda aposta na inteireza do momento presente, mesmo no caso da repetição de uma apresentação: *eu tenho que estar aqui da cabeça aos pés* e me lembra o que Fabião (2010) denomina como "presente do presente". E Jesser friza a artificialidade e a técnica como meios de fazer manter a estrutura viva e orgânica. Em um momento que ele percebe que a estrutura

---

[30] Original: *Imaginez une rivière. La force de l'eau qui descend de la montagne vers la mer est énorme. Si l'eau s'écoule sans aucune berge, elle se répand partout. Pour qu'une rivière existe, il faut des berges. Elles doivent avoir de la force, une autre force que celle de l'eau, afin de la canaliser. Une fois canaliser, la force de l'eau devient encore plus grande et on a une rivière. La force de l'eau et la force solide des berges sont deux forces différentes. L'eau ne veut pas nécessairement s'écouler dans un canal et les berges ne garantissent pas forcément l'apparition de l'eau – les deux sont nécessaires pour qu'une rivière existe. Dans les arts performatifs, c'est la même chose. Imaginez, par exemple, le courant de vie comme de l'eau et la forme, précision, la structure comme les berges. Ces deux éléments sont nécessaires pour que la plénitude apparaisse dans un acte créatif.* (RICHARDS, 2015, p. 115)

permanece fria e automática, apenas codificada e sem vivacidade, Jesser se desafia com algum estímulo técnico e isso está relacionado ao termo ajustamento explicitado por Tatiana Motta Lima em seu artigo "Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos estrutura e espontaneidade em Grotowski".

> O desafio seria, ao mesmo tempo, não fugir da "estrutura" nem desse momento presente. A noção que aparece na fala de Richards para dar conta dessa operação prática é a noção de ajustamento. Trata-se de um certo paradoxo. O ator ajusta a 'estrutura' ao momento presente e, porque a ajusta, pode seguí-la, já que ela era uma série de 'intenções' e não um conjunto de 'movimentos'. Se ele simplesmente mantivesse a estrutura sem ajustá-la, ela se tornaria seca, mecânica, uma sequência de gestos. Por outro lado, se ele a desrespeitasse, como ela é o próprio caminho para uma dada experiência, ele teria se deixado levar, sem rumo. Aqui estamos no cerne da noção de 'ajustamento': um jogo permanente entre estabilidade e dinamismo. (MOTTA LIMA, 2005, p. 18)

O jogo entre estabilidade e dinamismo, estrutura e espontaneidade, forma e fluxo consciência e intuição, geram sucessivas dicotomias bifurcadas em dimensões. No entanto, não há necessidade de inserir presença em uma única dimensão porque presença não se encaixa em uma qualidade dicotômica, mas de multiplicidade: ORA, ORA, ORA! É um conceito muito complexo, paradoxal e rizomático para colocarmos dentro de uma caixa, escolher a dimensão mais adequada. Voltemos por uns instantes ao princípio, em pistas para se pensar presença, mais especificamente em nosso abecedário:

Acontecimento**.** **A**usência. **B**omba prestes a explodir. **C**onfiança, **c**apacidade, **c**orpo vivo. **D**esequilíbrio x equilíbrio. **D**ar visibilidade a invisibilidades. **D**ar forma. **D**entro x Fora. **E**quilíbrio. **E**stado. **E**spiritual. **E**nergia. **E**xperiência. **E**xpressividade. **E**star no presente. É mais **E** que **OU**! **F**orça, **f**rescor. **G**rito**.** **H**abilidades (inatas ou adquiridas). **I**maginação, **i**mpulso. **J**ogo. **K**oshi. **L**iberdade. **M**agia, **m**istério, **m**oldar. **N**atural. **O**rganicidade x mecanicidade. **P**alpável x Impalpável. **Q**uerência. **R**epetição. **S**uspensão. **T**ensão. **U**hullll. **V**erdade. **V**ivência. **X**amanismo. '**Z**zzzzz...de sono, depois eu durmo em paz! Durante o exame de qualificação de mestrado, Marcelo Lazzaratto deu a pista: *você pode colocar performaticamente no Z assim: 'zzzzz, de sono, depois eu durmo em paz!'* E é exatamente isso: posso dormir em paz, tranquila, porque não existe a necessidade de definir a presença em uma única palavra, uma frase, colocá-la dentro de um padrão dicotômico e nem poderia porque PRESENÇA, conforme citado anteriormente, traz a noção de conjunto, de E...E...E..., e o E aqui serve para dar as linhas de diferenças. Porque sim, é diferente pensar presença como fantasmagoria, como estado de graça, ter a técnica como meio estruturante de uma presença criada artificialmente, certamente existe

uma fronteira em cada definição. Mas para acomodar essas linhas de diferenças de acordo com seu merecimento, ressalto aqui o 'ORA ORA ORA' lembrando do conceito de Ritornelo, do Deleuze. Para isso, Ferracini, ator e pesquisador do Lume Teatro, entra no jogo dos afetos por alguns instantes e explica:

> O conceito de Ritornelo de Deleuze é um conceito complicadíssimo porque assim: é um território que se desterritorializa e se reterritorializa, tudo bem, é fácil de você pensar isso se você pensar na série. Eu tenho um território, esse território é desfeito e desse desfazer se faz um outro. Só que o ritornelo não é seriado, o ritornelo são estas ações todas ao mesmo tempo num mesmo plano. Você pensa numa coisa que é território, desterritório e reterritório não numa série, não numa relação de causa e efeito, mas numa relação de mesmo plano, isso tudo no mesmo tempo e espaço. E quando você pensa na vida, você fala: mas é assim a vida! A vida não é seriada. Você não pensa: aconteceu isso, agora vai acontecer isso e depois vai acontecer isso, a gente quer que seja, mas não é. A gente tem a ilusão que as coisas são seriadas, elas têm causa e efeito e o pior, tem uma causa e efeito controladas, porque se eu fizer isso, vai acontecer isso. Aí você faz isso, não acontece e você fala: cara, como assim? Mas é isso, é justamente uma relação de ritornelo. (FERRACINI, 2018)

E mais...

> A questão é que a presença do atuador deveria deslocar-se do simples repetir a ação "de forma plena" para abrir a ação para uma improvisação macro ou micro que abra as fissuras do desterritório e rache o extrato territorial para sua re-potencialização. Em outras palavras: a ação não deveria estar assentada apenas no território, mas no complexo co-criativo territóriodesterritório-reterritório, ou seja, a arte cênica presencial deveria colocar-se no próprio ritornelo e não somente na afirmação de qualquer território, seja ele qual for. (FERRACINI, 2014, p. 5)

Não são três momentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa (...) O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 102). Então a Verônica fala: *me interessa a presença como aparição dos fantasmas*, o Jesser fala que a preparação e a técnica são meios estruturantes de criar a presença artificialmente, a Teuda fala que não pensa em presença, e seja no processo de criação ou em um momento de apresentação, a atriz ou o ator ORA percebe a fantasmagoria, ORA o estado de graça e ORA a construção técnico-poética acontecendo de maneira simultânea, [ORA x ORA] e de repente há uma super consciência de tudo que durou uma fração de segundo e passou, parece que emergiu um acontecimento, WOW!! E ORA aconteceu uma coisa onde tudo se integrou simultaneamente, profundamente, se internalizou e foi para fora, a sensação de tempo e espaço era diferente. *Claro que presente, passado e futuro aqui não podem ser pensados numa linha cronológica, mas em termos de duração em que os tempos convivem*

num mesmo plano, o tempo aiônico, o tempo acontecimento. (FERRACINI, 2014, p. 5). E, de repente, houve uma suspensão e tudo isso aconteceu de maneira simultânea e sobreposta em alguns instantes neste tempo acontecimento. **AQUI** temos um Ritornelo: não pensar sobre presença, a presença sendo construída e a presença sendo feita na ontogênese da cena, tudo isso está junto e acontece no mesmo plano. Então, ao sacudir e desenraizar o verbo 'ser' da presença através das pistas ecoadas por vocês encontro uma PRESENÇA paradoxal, complexa, rizomática, que surfa no ritornelo, territorializando, desterritorializando e reterritorializando de maneira simultânea e sobreposta, amalgamando as linhas de diferenças e as fronteiras entre uma noção e outra trazida por essas presenças ilustres nesse jogo dos afetos. Agora sim: vamos dormir em paz e tranquilos! Quer dizer, vamos?

Mensagem de whatsapp de João após o encontro.

João: E aí fiquei pensando em torno da nossa conversa, eu esqueci de falar uma coisa que eu acho que é muito importante, que é a palavra. Eu acho que a presença, o deslocamento, o estar presente é também para vir a palavra. Então eu acho que a presença é trabalhada para que a gente se permita, a essa palavra, atravessar o tempo e encontrar o outro. Acho que tudo isso é para isso. Estar presente para que a palavra se faça também, e que a gente possa falar de várias maneiras tudo que a gente é, os tantos que nós somos.

Surgiu o desejo de dançar as palavras, experimentar na pele, nos poros, na musculatura, em todos os corpos e em todos os chacras as noções de presença trazidas por vocês. As palavras ecoadas se deslocaram, atravessaram tempo, espaço e fui ao encontro delas em sala de trabalho. Com o passar das práticas, os encontros se tornaram calcinantes, com a temperatura elevada e uma abertura para o que emerge, as imagens e metáforas dessas palavras me conduziram a diversos estados corporais, mas confesso que não foi assim desde o princípio. Em primeira instância, o corpo ainda estava frio, pouco receptivo, algumas palavras me paralisavam, me estagnavam. Fui aos poucos aprendendo como dançar as palavras, a aceitar as dificuldades e quando isso aconteceu, ficou mais dinâmico passar para outros estados corporais de maneira mais fluida e menos controlada. Materializei estes encontros em forma de escrita, as cartas do jogo, que estarão no próximo capítulo. Foi uma maneira que encontrei de colocar em palavras as sensações, pensamentos e dúvidas de uma prática que é conduzida pela dança das palavras, conhecida também como mímesis da palavra. Receba então, por favor, querido João, a minha carta no próximo capítulo! Até breve.

CARTAS DE UMA PRÁTICA

Paris,

17 de fevereiro de 1903

Prezado Senhor,

Sua carta só me alcançou há poucos dias. Quero lhe agradecer por sua grande e amável confiança. Mas é só isso o que posso fazer. Não posso entrar em considerações sobre a forma dos seus versos; pois me afasto de qualquer intenção crítica. Não há nada que toque menos uma obra de arte do que palavras de crítica: elas não passam de mal-entendidos mais ou menos afortunados. As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa.[31]

[31] RILKE, Rainer Maria, 1875-1926. Cartas a um jovem poeta/ Rainer Maria Rilke; tradução de Pedro Süssekind. - Porto Alegre: L&PM, 2009.

Campinas,
26 de novembro de 2018

Assunto: Carta de boas vindas.

A quem me lê,

Esta é uma carta breve pois tantas outras já foram escritas e ainda serão lidas no decorrer das páginas que seguem. Pretendo assim revelar o motivo deste capítulo da dissertação ser nomeado como Cartas de uma Prática. Não é mais novidade que pesquiso o conceito de presença nas Artes da Cena. No capítulo anterior, destrinchei tal conceito a partir de entrevistas com atrizes e atores de distintas gerações, fazendo paralelos e relações entre presença e conceitos como treinamento, energia, relação com o público e repetição. Resolvi propor o Jogo dos Afetos aos artistas da cena entrevistados, e nele, ousei sacudir e desenraizar o verbo SER da presença encontrando uma noção de PRESENÇA que traz a ideia de conjunto transbordando na reflexão de tal conceito como múltiplo, rizomático e paradoxal. Pois bem, surgiu o desejo de voltar à sala de trabalho e me lançar em um novo desafio, o de dançar os paradoxos da presença. Para isso, utilizei dos procedimentos da mímesis da palavra, uma derivação e atualização da mímesis corpórea, metodologia desenvolvida pelo Lume Teatro e foco atual de pesquisa da orientadora deste mestrado, Raquel Scotti Hirson. As palavras ecoadas por artistas e pesquisadores que encontrei nesta trajetória, e que me fizeram refletir sobre presença, atravessaram meu corpo de atriz no decorrer de uma prática que deflagra a escrita, fazendo com que eu colocasse as dúvidas, os tropeços, imagens, sensações e estados desta dança nas cartas presentes neste capítulo que estão endereçadas às pessoas que diretamente me fizeram refletir sobre a temática da presença. Por mais que as cartas estejam endereçadas a uma pessoa especificamente, vale ressaltar que a leitura é compartilhada, não há restrições de destinatários, ou seja, sinta-se à vontade para ler todas as cartas que desejar.

"Cartas de uma Prática" foi conduzida ora pela orientadora desta pesquisa, Raquel Scotti Hirson, ora por Brisa Vieira, atriz e doutora em Artes da Cena pela Unicamp. Entretanto, devo esclarecer que muitas vezes ao longo do percurso estive sozinha em sala de trabalho, o que não é tarefa fácil. Deparei-me diversas vezes com essa realidade e, para tanto, lancei mão das experiências que tive em cursos com atores do Lume Teatro. Alguns elementos de treinamento que me acompanharam são:

- Espreguiçar energético: deitada no chão, começo a espreguiçar, esticar e fazer isso de maneira bem contínua, e quando chego em um limite de espreguiçar, devo buscar outro limite a fim de chegar em outro lugar. Começo a empurrar o chão com os apoios do corpo, de maneira que

devo empurrar e ao mesmo tempo deixar ser acolhida pela madeira do chão. Tiro o quadril do chão e a partir disso já experimento o olhar para fora, no espaço, inventando alguns deslocamentos também. No nível alto, ainda há a continuidade do espreguiçar, atentando-se para a coluna e deixando a base aberta nos deslocamentos. Aos poucos, os movimentos vão diminuindo fora e permanecendo dentro, até o momento em que não há mais movimento externo, mas dentro o movimento pulsa como se quisesse sair para fora;

- Rolamentos no solo manuseando qualidades de energia durante os movimentos e suas transições;

- Exercício com os ressonadores: sabemos que temos uma coluna de ar que vai do quadril até a cabeça. Os ressonadores que geralmente trabalho são: ressonador do umbigo (é como se a coluna de ar estivesse achatada, portanto sai muito ar e a voz parte de uma região muito baixa); ressonador do peito, garganta, nariz, occipital, nuca e topo da cabeça. Após passar por cada ressonador, trabalho com a mistura destes ressonadores a fim de ampliar as possibilidades dos registros da voz;

- Pantera;

- Raízes;

- Saltos;

- Elementos Plásticos;

- Posições em Desequilíbrio;

- Grandes saltos com sustentação e saltos escondidos mantendo o impulso;

- Lançamentos e contra-impulso de lançamentos;

- Articulações;

- Koshi;

- Desarticulação: *de olhos fechados, ativando a memória de todas as articulações, desde a base do crânio até os dedos dos pés, atenta às memórias contidas em cada pausa e em cada nova articulação desperta.* (HIRSON, 2012, p. 38)

A partir da minha experiência de treinamentos com o Lume Teatro, gostaria de ressaltar que estes elementos de treinamento[32] trabalham com impulsos, a base de ator, energia animal, precisão de movimento, oposição, equilíbrio ao limite do desequilíbrio, exercícios importantes que ativam o centro de força no corpo, desenvolvem o trabalho com a manipulação de energia e dilatação corpórea.

[32] A descrição morfológica de cada elemento de treinamento citado está destalhadamente esmiuçada no livro *A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, de Renato Ferracini, das páginas 138 a 155.

Estar em sala de trabalho sozinha é desafiador e muitas vezes angustiante. Sinto que realizar treinamento com outras pessoas me permite chegar mais rapidamente em um estado corporal potente comparando com os momentos em que realizo o treinamento sozinha em sala de trabalho. Em coletivo, o treinamento acontece com maior fluidez, há mais fluxo contínuo do começo ao fim do trabalho. Porém, sozinha em treinamento, experienciei momentos de quedas e interrupção do fluxo e quando isso acontecia, tinha que retomar alguns exercícios, tentando novamente chegar em um estado contínuo e duradouro de trabalho. Realizar o treinamento com outras pessoas me faz ativar estados corporais potentes de maneira mais rápida porque há uma troca com o outro, tem alguém que conduz, alimenta, puxa, há um outro que faz algo e você tem a liberdade de "roubar" este algo de uma maneira positiva, mas confesso que igualmente importante são estes momentos sozinha em sala de trabalho, até para refletir sobre as próprias limitações e descobrir caminhos.

Ps: Elementos que podem ajudar em um momento sozinha em sala de trabalho são músicas e imagens.

Bjs, Andressa. ☺

Campinas,

26 de novembro de 2018

Assunto: As cartas do jogo.

Querido João,

A prática da pesquisa, seja em minhas leituras, seja na sala de trabalho, é geradora de imensas dúvidas. Dúvidas essas que podem me paralisar e até desestimular, mas, acima de tudo, paradoxalmente, me fazem mover e acreditar em minha busca. Em primeira instância, um desejo genuíno: tocar o rio vivoso e junto a este desejo um encontro arrebatador, o contato com a mímesis corpórea. Esta metodologia me instigou por anos durante a iniciação científica e mestrado, fluindo da inconsciência à intuição, do aprender a ver ao olhar preciso, da coleta de material na rua à sala de trabalho, da precisão do trabalho codificado à liberdade para o encontro com a imaginação.

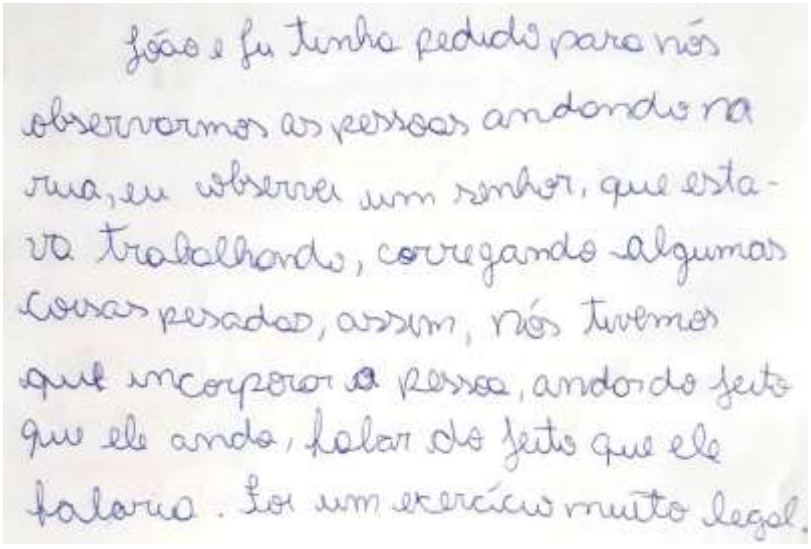
O pressuposto da mímesis corpórea é que esse encontro potencialize a transformação e recriação do corpo singular daquele que atua-observa. Partindo da mímesis corpórea, adentrei em uma derivação desta metodologia, a mímesis da palavra. Na mímesis da palavra, compreendi que a observação se encontra em um corpo-imagem-sensação acessado por imagens de textos, entrevistas, poemas e falas do cotidiano. *A palavra em ação pode conter todas as dimensões das conexões de imagens que detona e ainda as dimensões do corpo, jogando com espaço e tempo.* (HIRSON, 2012, p. 13)

Os procedimentos da mímesis corpórea e mímesis da palavra requerem do ator um preparo corporal anterior e contínuo às práticas das metodologias através do treinamento de ator. O Lume desenvolveu inúmeras qualidades de exercícios e treinamentos com o intuito de preparar o ator para a criação e a atuação, independentemente de enquadramento estético. A base inicial foi nomeada como treinamento técnico e treinamento energético, sendo essas as duas grandes raízes de todas as dinâmicas corporais desenvolvidas posteriormente pelo núcleo.

> Ele deve trabalhar nesse treinamento não só aspecto físico e mecânico, mas principalmente a dimensão interior, a dinamização de suas energias potenciais e aprender a fazer a correlação entre esses dois universos. (FERRACINI, 2001, p. 127)

A mímesis abrange um treinamento específico, mas adentra o campo da criação cênica e expressiva, exigindo que o ator tenha prontidão, trabalhe com o corpo dilatado e desenvolva alto grau de percepção. Por isso, a importância do treinamento anterior e contínuo para a pesquisa da mímesis corpórea. Além disso, a mímesis foi desenvolvida como metodologia de trabalho e, portanto, abrange alguns procedimentos. No caso da mímesis corpórea, esta metodologia faz uso de materiais como, por exemplo, o registro fotográfico, fundamental para a estruturação do material. A tentativa é registrar pessoas em posturas físicas não posadas, animais, além de paisagens e situações cotidianas observadas em seu estado o mais natural possível, sem estilizações. Além de fotografias de figuras cotidianas (que são material de observação), há a possibilidade de pesquisar no contexto das artes visuais; como quadros e pinturas; no contexto jornalístico, incluindo revistas e jornais ou observar, ainda, monumentos urbanos como, por exemplo, uma casa ou uma árvore. Todas essas inspirações auxiliam o ator na construção de matrizes corpóreo-vocais.

Ressalto novamente que isso de querer observar os outros, João, começa lá trás, em 2004, que na ocasião escrevi em meu diário de trabalho quando fui sua aluna em um curso de teatro. Ps: eu tinha 12 anos!


João e fu tinha pedido para nós observarmos as pessoas andando na rua, eu observei um senhor, que estava trabalhando, carregando algumas coisas pesadas, assim, nós tivemos que incorporar a pessoa, andar do jeito que ele anda, falar do jeito que ele falava. Foi um exercício muito legal.

Na nossa conversa você disse: *Tem isso que eu não falei. Eu encontro muito na rua os personagens que eu faço, se você procura, você vai encontrar, porque seu olho desperta para aquilo ali e para mim é muito importante ver como é que esse corpo se move e depois como é que eu vou brincar de ser ele. É mímesis isso, nesse lugar.*

As suas palavras que definem o que é presença me atravessam: *a presença é você existir de fronte ao outro, de fronte às coisas, na natureza inclusive.* Nessa brincadeira de ser o outro, há um procedimento que a mímesis corpórea abrange que é a mimese vocal: a mesma observação detalhada sobre as ações físicas de uma figura deve ocorrer com as ações vocais, investigando elementos como foco vibratório, intensidade (força e volume), musicalidade e espacialidade. De fato, os procedimentos da mímesis se confluem, pois, entendemos voz como parte do corpo que também pode ser observada e teatralizada. Além disso, durante esta trajetória de investigação, percebi que a pesquisa de vocalidades do cotidiano pode partir de um registro

sonoro, já pronto ou coletado em pesquisa de campo. Nestes casos, atenta-se à maneira particular que o indivíduo tem de falar observando o timbre da voz, o sotaque, o ritmo da fala, as pausas e os silêncios. Depois de ter domínio da estrutura sobre o registro sonoro, ou seja, o texto dito e o seu ritmo, a pesquisa passa a ser sobre os ressonadores que existem no corpo do ator e qual ressonador o ator deve usar para emitir aquela vocalidade. *Uma palavra não começa sendo uma palavra, é um produto final iniciado por um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão.* (BROOK, 1968, p. 5). Desta maneira, atenta-se para este impulso como se ele fosse primitivo, no sentido de dizer a palavra como se estivesse sendo dita pela primeira vez e como se aquela ideia não tivesse sido emitida anteriormente por aquela figura. Estes impulsos podem ser previamente trabalhados no treinamento, para que o ator compreenda em ação o que é impulso do corpo e da voz.

O encontro com estas metodologias certamente me fez e faz tatear e habitar territórios desconhecidos, intensifiquei percepções visíveis e invisíveis, desejei então transbordar estas percepções, recriando-as no corpo. Fui aprendendo como trabalhar com a dança das palavras. *Se trata de uma reflexão acerca de um fazer que se faz fazendo, isto é, em certa medida, subjetivo, não previsto, nem previsível, cujo caminho se faz passo a passo a partir de cada sugestão do próprio corpo, de cada movimento.* (COLLA, 2005, p. 19). Toquei levemente o rio vivoso com a Mímesis Corpórea na Iniciação Científica, mas tive coragem de mergulhar nele definitivamente com a Mímesis da Palavra agora no mestrado. Confesso que o mergulho perturbou noites de sono e fez ventar forte em dias ensolarados, mas não tem como ser diferente quando estamos tateando caminhos ainda desconhecidos. Para que houvesse esse mergulho em profundidade foi preciso aceitar os paradoxos da presença por completo, afinal eles realmente existem, não tem como negar. Ao aceitá-los, fui percebendo que eles emergem de maneira sobreposta, são paradoxos em forma de rizomas que ao chegarem até a mim em sala de trabalho, não tive outra alternativa a não ser jogar com eles.

Neste capítulo vislumbro transpor estes experimentos práticos em sala através de cartas endereçadas às pessoas que fizeram parte de minha trajetória nesta reflexão sobre presença, como foi o seu caso. Com isso, utilizo procedimentos da mímesis da palavra como maneira de deflagrar a escrita, possibilitando, como atriz, pensar a noção de presença de uma maneira prática. Penso que materializar esses experimentos em cartas é uma forma mais sincera de colocar em palavras as sensações e imagens que chegaram até mim neste trabalho. Quando eu era criança, aprendi que, ao escrevermos uma carta, devemos colocar a data em que ela foi escrita. Assim o farei, mas somente por questões de formalidades porque, de fato, não saberia dizer ao certo o tempo cronológico do nascedouro destas palavras, a maioria delas surgiu do

suor da sala de trabalho, mas algumas vieram no meu consciente na calada da noite, nos momentos de insônia e se transformaram em palavras apenas em dias posteriores, outras ainda foram recortes de escritos antigos e colados nas atualizações dos pensamentos aqui e agora.

Grande beijo,

Andressa.

Campinas,
8 de março de 2018

Assunto: Presença e transposição.

Querida Josette Féral,

Estou até agora tentando entender o que é a presença de ator, mas realmente não está sendo uma tarefa fácil. Em sala de trabalho, a temperatura fica complexa e paradoxal: ora quente, ora fria, quente e fria ao mesmo tempo, isso gera um certo incômodo. Eu fico tentando modelar e moldar minha força muscular e nervosa, gerar ondas complexas e simultâneas de variações tônicas e encontrar o impulso. Em algum lugar está escrito que o impulso é qualquer coisa que parte do interior do corpo do ator e se estende para fora, na periferia. Eu confesso que tentei entender onde está o meu interior, a Raquel me perguntou: *onde está o seu interior?* E eu fiquei na dúvida: será que meu interior está dentro dos meus músculos, está lá no centro de força dois dedos abaixo do umbigo ou é um lugar intocável? Por fim, quando estava fazendo ondas complexas e simultâneas, buscando o meu interior e moldando minha força muscular e nervosa, me perguntei: por que mesmo estou fazendo tudo isso? Neste momento a sala ficou muito fria novamente. Desculpe o desabafo!

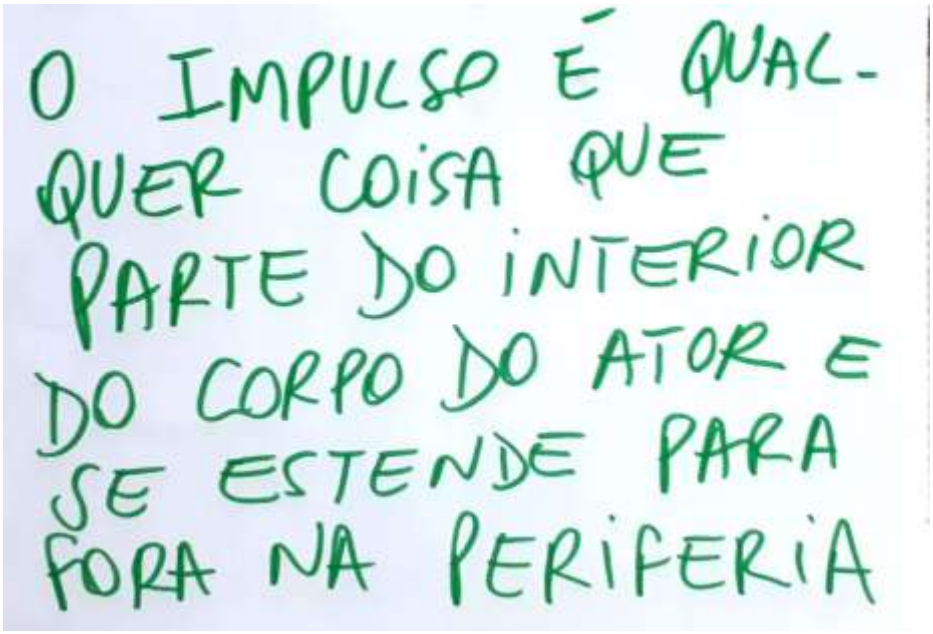
Eu nunca comentei com você, mas foi essencial nossa conversa frente a frente no dia em que falamos sobre presença e você me explicou a lei do desequilíbrio de Eugenio Barba através da movimentação do copo que estava em cima da nossa mesa até a iminência do copo despencar na extremidade da mesa. Naquele momento algo passou a fazer sentido em meu corpo apesar da infinidade de dúvidas que ainda tenho perante esta lei do equilíbrio ao limite do desequilíbrio. Sabemos que as dúvidas sempre irão surgir e reexistir. O mais interessante disso tudo é que ao trabalhar em sala, capturei este momento de nossa conversa e essa imagem do copo na iminência do desequilíbrio foi transposta cenicamente em uma desmontagem cênica que realizei no início do ano passado. Às vezes uma frase, uma imagem que alguém nos oferece pode virar material, por isso a importância de estarmos bem atentos e abertos para o que vier. Neste mesmo dia você me disse que teatro é metáfora e transposição, você lembra? Você disse assim em francês: *Eu entendo que o teatro realista é um teatro lógico, que repete as coisas, que é sem interesse, que ele é o contrário mesmo do teatro. Se nós vamos ao teatro, é para ver a transposição, é para ver as metáforas. Mnouchkine diz seguidamente e não somente Mnouchkine, Peter Brook também: o teatro é metáfora. (...) É isso a transposição: é encontrar um gesto concreto que vai dizer tudo e é isso que é interessante porque isso deixa o espectador imaginar. Eu penso que o realismo não é aceitável, a função do teatro é ser teatral, é ser metáfora, é criar o mundo.*

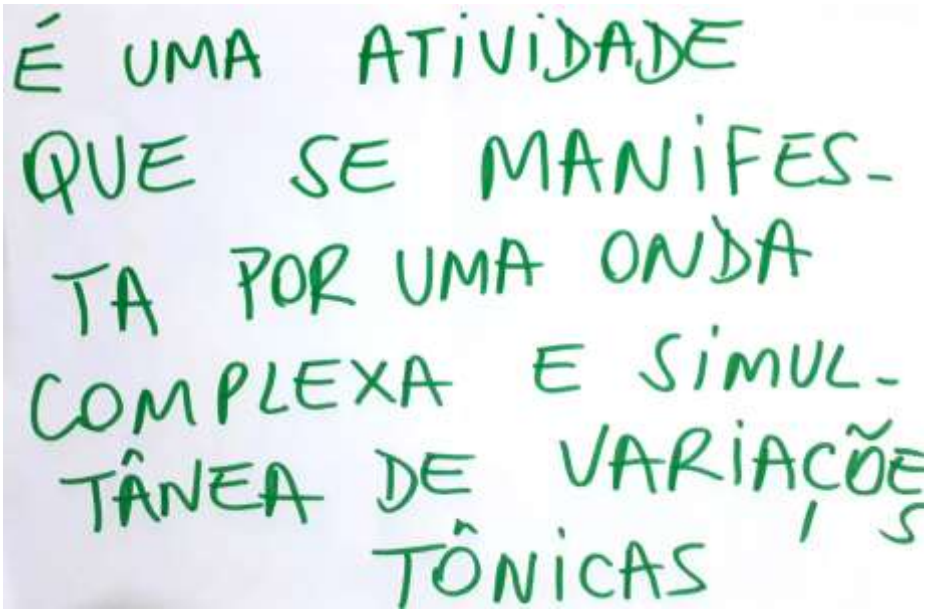
Eu me lembro uma vez, durante minha observação dos ensaios do Théâtre du Soleil, em um certo momento Ariane Mnouchkine disse para uma atriz que ela estava muito realista e que ela deveria fazer a transposição. Então eu perguntei para alguns atores do Théâtre du Soleil: afinal, o que é a transposição que Ariane tanto fala? Seguidamente Sebastien e Man Wai me explicaram: *Transposição é um signo, um gesto que vai dizer tudo e a transposição é o contrário do naturalismo e do realismo, é transformar o real para que a pessoa do espectador possa reconhecer imediatamente: ah, é isso! Transpor é mostrar o interior da alma através de um movimento, um gesto, uma transformação do corpo. A transposição é a distanciação do real.* (Sebastien). *De fato, fazer a transposição é fazer arte porque a arte não é real. Se eu observo bem, mesmo um filme, é muito realista, mas isso não existe. É qualquer coisa de imaginação. (...) A transposição é para o espectador entrar no teatro e ver arte. Esta é a diferença entre a vida cotidiana e como criar sobre a vida cotidiana.* (Man Wai)

No mais, agradeço muito por você ter concordado em ser a supervisora de minha pesquisa no tempo em que estive na Sorbonne Paris 3. Saiba que muitos momentos vividos neste período foram atualizados e estão dentro dessa dissertação de mestrado, além de permanecerem pairando e flutuando em meus pensamentos e imaginação sobre o tema da presença.

Grande abraço,

Andressa.


O IMPULSO É QUAL-
QUER COISA QUE
PARTE DO INTERIOR
DO CORPO DO ATOR E
SE ESTENDE PARA
FORA NA PERIFERIA


É UMA ATIVIDADE
QUE SE MANIFES-
TA POR UMA ONDA
COMPLEXA E SIMUL-
TÂNEA DE VARIAÇÕES
TÔNICAS

Campinas,

15 de novembro de 2018

Assunto: Conceito fraco, forte e radical de presença.

Prezada Erika Fischer-Lichte,

Devo comunicar que esta carta opera de uma outra maneira se compararmos com algumas outras que andei escrevendo nos últimos tempos: ela emerge da leitura, da tentativa de decifrar racionalmente um conceito que venho investigando em minha pesquisa de mestrado, que é o conceito de presença. Lendo o livro sobre presença chamado *Archaeologies of Presence*, você contou que existe o conceito fraco de presença, o conceito forte de presença e o conceito radical de presença. Vejamos:

> O conceito fraco de presença é definido como "estar aqui" antes do olhar de outro. O conceito descreve a conditio sine qua non (sem o qual não pode ser) para a performance acontecer. O corpo co presente do ator e do espectador. A questão aqui é: quem é presente e percebido por outros, o ator ou a figura dramática? (GIANNACHI, KAYE, SHANKS, 2012, p. 106, tradução nossa)[33]

Sobre o conceito forte de presença:

> O conceito forte de presença, tal como atualizado por Wuttke, é definido pela capacidade do ator de ocupar e comandar o espaço e de atrair a atenção exclusiva dos espectadores. Os espectadores sentem um certo poder emanando do ator que os obriga a focar sua total consideração sobre ele sem se sentir sobrecarregado, percebendo-o como uma fonte de energia. Os espectadores sentem que o ator está presente de uma maneira muito intensa, concedendo-lhes, por sua vez, a intensa sensação de si mesmos como presente. Para isso, a presença ocorre como uma intensa experiência de presente. (GIANNACHI, KAYE, SHANKS, 2012, p. 108, tradução nossa)[34]

E por último, o conceito radical de presença:

> Através da presença do intérprete, o espectador experimenta o performer e a si mesmo como mente incorporada em um processo constante de transformação - ele percebe a energia circulante como uma

[33] Original: *The weak concept of presence is definided as "being here", before the gaze of an other. That is to say, the concept describes the condition sine qua non for a performance to happen – the bodily co-presence of actor(s) and spactators. Even here, the question arises as to who is present and perceived by others – the actor or the dramatic-figure?* (GIANNACHI, KAYE, SHANKS, 2012, p. 106)

[34] Original: *The strong concept of presence as actualized by Wuttke is definided by the actor's ability to occupy and command space and to attract the spectators' undivided attention. Spectators sense a certain power emanating from the actor that forces them to focus their full consideration on him without feeling overhelmed, perceiving it as a source of energy. The spectators sense that the actor is present in an unusually intense way, granting them, in turn, the intense sensation of themselves as present. To them, presence occurs as an intense experience of presentness.* (GIANNACHI, KAYE, SHANKS, 2012, p. 108)

> energia transformadora e vital. Isso eu chamo de conceito radical de presença, escrito como PRESENÇA: PRESENÇA significa aparecer e ser percebido como mente incorporada, percebendo a PRESENÇA de outros meios para também experimentar a si mesmo. (GIANNACHI, KAYE, SHANKS, 2012, p. 115, tradução nossa)[35]

Até aqui compreendo que no conceito fraco de presença há uma dúvida de quem é presente: o ator ou a figura dramática? No conceito forte de presença nos deparamos com a presença de ator que gera uma vitalidade desdobrando uma presença também naquele que o observa, no caso o espectador. Agora sobre o conceito radical de presença, confesso que eu não entendi muito bem! Eu fiquei com dúvida sobre essa noção de mente incorporada, no inglês, *embodied mind*. O que seria exatamente isso?

Agradeço desde já a atenção,

Andressa.

[35] Original: *Through the performer's presence, the spectator experiences the performer and himself as embodied mind in a constant process of becoming - he perceives the circulating energy as a transformative and vital energy. This I call the radical concept of presence, written as PRESENCE: PRESENCE means appearing and being perceived as embodied mind, perceiving the PRESENCE of another means to also experience oneself as embodied mind.* (GIANNACHI, KAYE, SHANKS, 2012, p. 115)

Campinas,

18 de novembro de 2018

Assunto: A presença no teatro e na performance.

Prezado Hans-Thies Lehmann

Entendo que exista um espaço que é performativo e que possa se interseccionar com o teatro. O entrecruzamento entre teatro e performance pode existir, mas existem as linhas de diferenças. O desafio como atriz e pesquisadora é reconhecer as linhas de diferenças para saber utilizar um vocabulário, pensamentos e reflexões que desaguem em cada potência. Em que medida o pensamento performático pode servir ao pensamento teatral? Quais são os quesitos estruturantes de cada um? *Para a performance, assim como para o teatro pós dramático, o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem.* (LEHMANN, 2007, p. 224, 225). Segundo Lucia Romano, professora e pesquisadora no Instituto de Artes da UNESP (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho), a performance está mais relacionada a iconicidade, enquanto o teatro transforma signos em símbolos através de codificação.

> O teatro e a performance diferem na mutabilidade do signo e no grau de convenção empregado: a performance utiliza impulsos emocionais e a intuição criativa do artista, estando muito próxima da iconicidade, enquanto que o teatro emprega signos verbais, imagéticos ou mesmo indiciais transformados em símbolos, numa encenação altamente codificada. A performance desafia o enquadramento que transforma o evento em objeto, desconstruindo a ordem de representação. (ROMANO, 2005, p. 47)

Pensando nos territórios teatro e performance, eu tenho que escolher entre um e outro, em detrimento de permanecer na vibração das duas coisas? Até que ponto algo que é ficcional não possui um plano de realidade em sua fruição? E se eu estiver em uma relação real de ficção que está de fato acontecendo aqui e agora? Uma história real e singular não pode ser coletivizada? As questões do teatro e da performance têm esse direito de se embaralharem? Em meio a tantas dúvidas, respiro fundo, adentro ao tema deste mestrado e chego em um ponto que tanto me instiga nesta pesquisa: o paradoxo da presença. Sobre isso, sem muitos rodeios, você afirma:

> Para o teatro é essencial não apenas a consideração do modo de ser virtual da presença, mas também sua sobredeterminada qualidade de co-presença, de desafio mútuo. Se há um paradoxo do ator, há antes de tudo um paradoxo de sua presença. Recebemos os gestos e sons que ele nos dá não simplesmente como algo que vem dele próprio, da plenitude de sua realidade, mas como elemento de uma situação complexa, que por sua vez não pode ser resumida como totalidade. O que deparamos

> certamente é uma presença, mas ela é diferente de presença de uma imagem, de um som, de uma arquitetura. Ela é uma co-presença objetiva referida a nós – mesmo que não seja essa a intenção. Por isso, já não se sabe ao certo se essa presença nos é dada ou se somos nós, os espectadores, que primeiramente a produzimos. A presença do ator não é contraparte passível de objetivação, um "ob-jeto", um presente, mas "com-presença". (LEHMANN, 2007, p. 237)

Recentemente escrevi uma carta a Erika Fischer – Lichte que destrincha o conceito fraco, forte, e radical de presença e ela também escreve sobre o termo "co-presença" mas adentra no território da performance: *A medialidade específica da performance consiste na co-presença corporal de atores e espectadores. A performance, então, requer que dois grupos de pessoas, um agindo e o outro observando, se reúnam ao mesmo tempo.* (FISCHER – LICHTE, 2008, p. 38, tradução nossa)[36] Seja no território do teatro ou da performance, reconhecemos a possibilidade de uma presença coletiva, uma "co-presença", "com-presença", "presença com" que é gerada em um jogo de ações e reações entre artista e espectador. Há quem pense que presença é um atributo exclusivo da atriz, do ator, mas, dentre alguns artistas brasileiros que conversei sobre este tema, quando perguntei se a presença do público modifica a presença do artista, a resposta foi em unanimidade positiva, a presença do público impulsiona, modifica, tira ou cala a presença do artista, a fruição da presença ocorre irremediavelmente em coletividade, em um jogo de ações e reações coletivas.

Grande abraço,

Andressa.

[36] Original: *The specific mediality of performance consists of the bodily co-presence of actors and spectators. Performance, then, requires two groups of people, one acting and the other observing, to gather at the same time.* (FISCHER – LICHTE, 2008, p. 38)

Campinas,
14 de novembro de 2018

Assunto: Mangueira entupida e mangueira relaxadona.

Querida Georgette Fadel,

Devo confessar que hoje tentei trazer todos os corpos para a sala de trabalho, a sala verde do Lume. Com a condução de Raquel, minha orientadora, juntamente com o olhar da atriz Brisa Vieira, comecei com a massagem nos pés, metatarso, dedo por dedo, pé direito, pé esquerdo, e você acredita que há muito eles não ficavam tão vivos e acordados?!! Fui passando para a panturrilha, escalando joelho, coxa, ventre, peito, massageei tudo o que foi possível, escaneei cada ângulo e reta. Para me escanear completamente, o meu corpo mental foi adentrando em cada parte do meu corpo físico e fotografando todos os detalhes: ossos, sangue, água, essa coisa gosmenta, molhada, fluida, mas ao mesmo tempo firme, forte e dura como os ossos. Fui escaneando as células, as geometrias do corpo. Concordo plenamente com você: a gente se encara muito como bloco, mas em seguida me questiono, o que é se encarar como bloco? Ser inteiro, íntegro, sem a consciência das partes?

Nosso corpo é envolto por minúcias, geometrias e tantas camadas. Dancei sucessivas figuras geométricas do corpo e percebi que, com o esqueleto geométrico, nasceu uma tensão! Mas, depois de um tempo, ficou mecânico (ao repetir figuras geométricas a tensão se esvaiu). Sempre tem um momento em que algo se esvazia, se não tem novidade se esvazia! Recuperei determinação e uma pitada de coragem, fui entrando em todos os universos que existem dentro de mim. Eu me conscientizo das partes, dos ossos, dos músculos, de todo o esqueleto, dos órgãos e percebo uma mudança de estado nessa consciência das partes! Toco o estômago, intestino, coração. Sinto o peito, barriga. E respiro fundo. Como a gente pode se esquecer tanto da respiração?

O vetor do peso foi acentuado, pesei muito, fiquei tão pesada que ao afundar, respirei com os ossos. Quando eu estou absolutamente consciente do meu cotovelo direito, eu estou inteira aqui? Eu tomo consciência do meu cotovelo, respiro pelo cotovelo, sinto o peso do cotovelo direito, eu estou inteira aqui? Parece que sim! Tenho a sensação de que quando foco completamente em algo, neste caso no cotovelo direito, estou mais presente aqui que no momento em que penso de maneira generalizada: preciso estar inteiramente aqui trazendo todos os corpos. Esse pensamento me distancia do aqui e agora, sou mais presente quando foco no cotovelo.

E por sermos um fato energético, um fato de fibras luminosas, experimentei o semelhante: luz me lembra os lançamentos do treinamento do Lume, lancei as linhas de energia pela sala, lançamento por lançamento, era como se criasse uma rede em minha volta. Lançar e manter os fios anteriormente lançados, uma rede de energia. Em um dado momento, Raquel dizia sobre uma tensão muito forte no plexo solar, relaxei essa região, percebi que a força vem do koshi, ele é o motor da figura de um ovo luminoso feito de fibras luminosas. Luz tem a ver com relaxamento.

> É que nem mangueira entupida, mangueira tensa, entupida, ressecada pelo sol, sai menos água. Mangueira relaxadona sai água. Então é isso, quando eu estou tensa vai menos, eu sinto menos, e é mais difícil eu lidar com isso, mais difícil concretizar isso, sentir isso, como quem sente a matéria, sentir a energia. Presença tem a ver com luz, por isso tem a ver com relaxamento, porque se você relaxa o corpo físico que é a sombra, matéria densa, dá para sair luz. (FADEL, 2018)

Dancei a mangueira relaxadona passando água, e o tempo todo energia se transformando em matéria e matéria se transformando em energia. Você acha que trazer para a consciência ou deixar inconsciente, isso muda a noção de relaxamento e tensão? É um pouco paradoxal porque queremos o relaxamento e talvez a consciência tensione. Como resolver isso? Juntar tudo com consciência é mais difícil. Aqui entra o treinamento, o exercício de olhar sempre para os diversos corpos: emocional, etérico, físico, segmentado, geométrico, iluminado... olhares e relações! Faz com que o corpo total possa vibrar na cena sem que eu precise compartimentalizá-lo no momento da atuação.

A segmentação das partes e a mangueira relaxada me trouxeram descobertas antes não imaginadas. Obrigada!

Grande beijo,

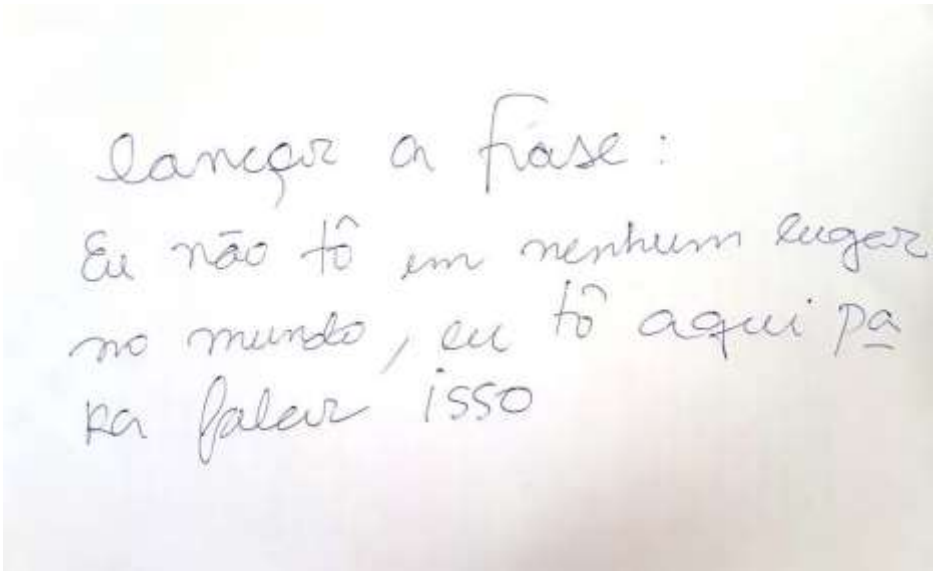
Andressa!

Campinas,
14 de novembro de 2018

Assunto: Inteira aqui!

Querida Teuda,

Eu estou aqui, eu não estou mais em nenhum lugar do mundo. Eu estou aqui. Quando eu trago tudo, todos os corpos, eu estou inteira aqui? Eu não estou ali, eu estou aqui.



I
N
T
E
I
R
A

AQUI!

Mas se eu estou inteira aqui, eu preciso trazer o público que está ali?! Eu preciso fazer alguma coisa para que eu, inteira aqui, traga o público que está bem ali, gatinha! Inteira aqui, puxo a energia do público, lanço energia para ele, e então percebo que não sou mais inteira aqui, sou aqui e ali. Ora aqui, ora ali! Brinco com a presença no olhar, o olhar para fora e o olhar para dentro, o que comunica mais? O jogo agora é lançar a frase: *eu não estou em nenhum lugar do mundo, eu estou aqui para falar isso!* Raquel pede para eu sair da sala, voltar em alta velocidade e emitir a frase. Lancei de distintas formas, eu grito bem forte: Eu estou aqui! Mas bem forte mesmo, até se assustaram. É uma luta, é uma guerra, mas é uma brincadeira. Eu estou aqui, eu não estou mais em nenhum lugar do mundo, eu estou aqui! Não adianta gritar! Falei baixinho, sussurrei. Falei por dentro e por fora o silêncio: o público olhou dentro dos meus olhos.

Com carinho,
Andressa!

Campinas,
21 de novembro de 2018

Assunto: Coisas simples.

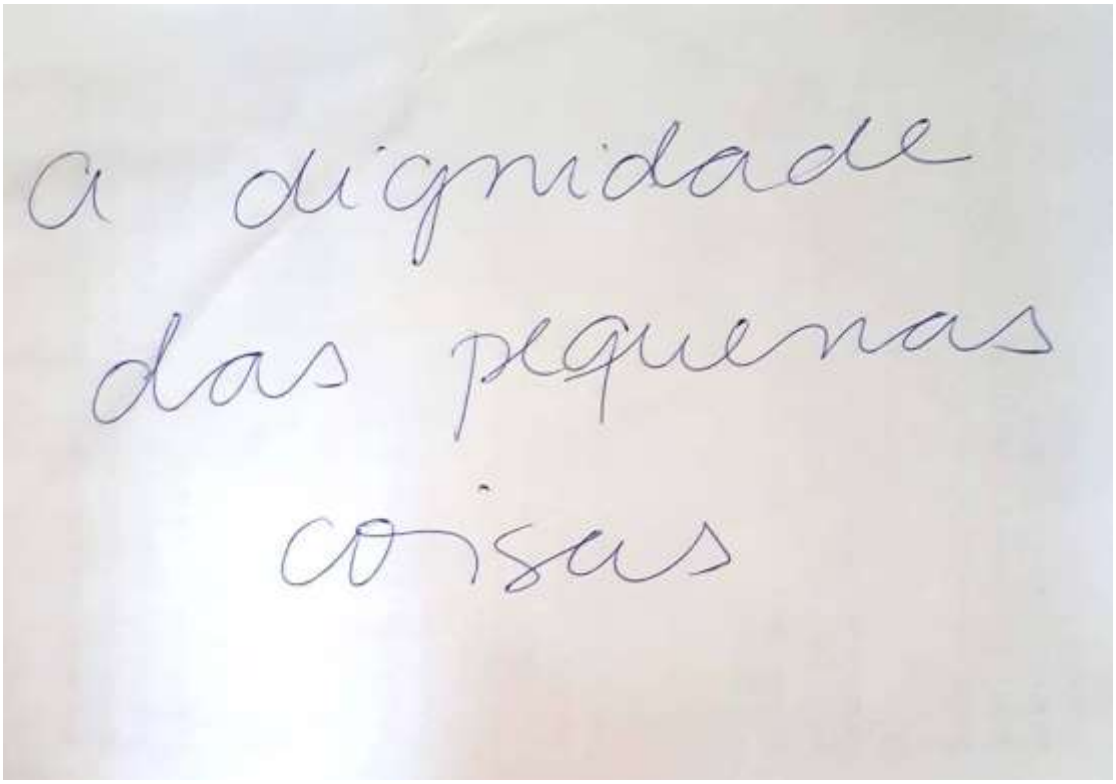
Querida Verônica,

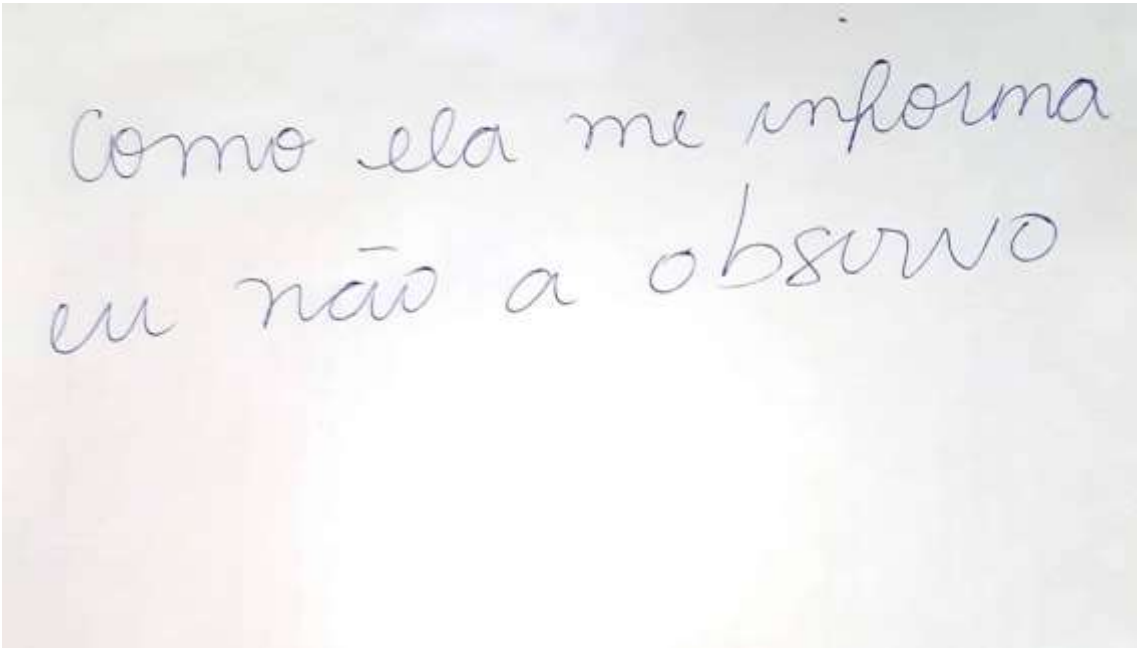
Eu só queria te contar das coisas que eu colecionei: eu vi pitanga, açaí, jacarandá mimoso, limão, composteira, pupunha, mini flamboiant, fruta do sabiá, ipê, jeninpapo, figueira, vi coelho, galinha, vi uns animais lá longe, não sabia se era vaca ou cavalo. Fiquei na dúvida: vaca ou cavalo? Quando cheguei perto vi que era cavalo. No caminho de volta eu achei que ía ver os coelhos novamente, mas eles não estavam lá. Ouvi um barulho de água, e na aproximação com o mato, lá no fundo, bem lá no fundo tinha uma cachoeira jorrando água.

Escolhi uma árvore, ou ela me escolheu? Única, exuberante, com tronco grosso em vários tons de verde, os galhos ramificados apontando para o céu. Lembrei de uma frase que Katharina Seyferth um dia disse: *o ser orgânico é o ser que está e tudo que passa por ele, é como uma criança que descobre uma árvore.* Passei a ser uma criança perto da grandeza daquela árvore. O que então ela me informa? Colecionei imagens e sensações dessa observação.

De volta para a sala de trabalho, dessa vez com a condução de Brisa Vieira, realizei a desarticulação a partir da imagem da árvore: com os olhos fechados, comecei um movimento sutil pela nuca, fui passando para o pescoço, coluna, escápulas, quadril. Pés fincados no chão criando raízes, fui dançando a árvore que observei. Como é ser essa árvore? Como é ter raízes que atravessam o solo e vão criando conexões intermináveis? Como é ter os galhos apontados para o céu e sentir o vento tocando em suas extremidades? Como é resistir ao tempo parado, fincado, exuberante, enquanto o mundo continua girando? Como é então ter o tronco áspero em vários tons de verde até chegar no marrom? E nessa mescla entre verde e marrom, ter vários bichinhos passando, um galho que a árvore te dá de presente. Contruir e deixar ir. A imagem se constrói e se esvai! Como é então, Andressa, dançando essa árvore com pélvis, coração e cabeça, construindo e deixando ir? Como disse João: *se eu quiser só controlar, eu só vou ter o ponto de vista do controle.* Então o que é que o outro me dá? É como um canal, o canal tem a sua densidade, mas ele tem o seu fluxo. A presença é um engajamento físico aqui e agora. Mas aqui e agora já não existe mais. É então isso: construir e deixar ir, aqui e agora. Deixar ir, deixa ir tudo embora, não existe a obrigação de ter presença...

Com carinho, Andressa.


a dignidade
das pequenas
coisas


como ela me informa
eu não a observo

Campinas,
23 de novembro de 2018

Assunto: Manifesto compartilhado.

Querida Verônica,

Escrevo-lhe novamente, pois em nosso encontro, perguntei a você sobre a questão da presença e do acontecimento. O ator e pesquisador Renato Ferracini e o filósofo Charles Feitosa escreveram juntos um artigo sobre o tema da presença. Neste artigo, Feitosa diz que para a filosofia presença não existe e que se fosse transverter essa palavra, ele utilizaria o conceito acontecimento. Em nosso encontro, você disse que seu projeto de pesquisa na pós-graduação se chama "Encenação teatral: dinâmicas possíveis entre estrutura e acontecimento". Voltemos por alguns instantes para este momento da conversa:

Verônica: O acontecimento é esse momento fugaz da presença.

Estrutura e acontecimento é o resumo do que eu chamei de canal. E o acontecimento é esse momento fugaz da presença. E por essa fugacidade ele abre esse canal entre mundos. Eu entendo que o Feitosa está usando o acontecimento do ponto de vista Deleuziano; é um jeito especial de pensar acontecimento, eu não sei se eu estou me referindo ao mesmo acontecimento que ele está querendo dizer, mas como eu percebo isso tecnicamente fazendo, artisticamente criando, porque aí também tem os temperamentos. O acontecimento para mim está mais próximo ao que eu chamaria de epifania, ainda que você possa ter isso fora de uma dimensão, não é um espiritual Odara, então isso que eu chamo de epifania como manifestação dos deuses, eu posso resumir pela manifestação de algo maior. (...) Aquele momento que ele se abre para uma compreensão maior, aí eu acho que 'pum', acontece e rápido.

Por isso que às vezes eu tenho um pouco de aflição dessa presença Barbiana. Primeiro já vai para aquela posição chave que você reconhece em qualquer lugar e como se fosse uma coisa que você consegue manter. Eu não acho que é uma coisa que você consegue manter, não é uma questão do ego e nem do controle, é uma questão da abertura. Ela vai acontecer, está aí a mitologia para nos dizer, a presença dos deuses é calcinante, então ela não pode estar o tempo inteiro, não é parte dela, não é da natureza dela mostrar-se o tempo todo, senão queima, não dá certo, ela precisa essa dose. Isso que eu chamo, na minha humilde experiência de acontecimento, de epifania. O Brecht vai chamar de menor grandeza, acho bonita essa ideia, epifania não é essa ideia: vem violinos, pássaros, o céu se abre e entra aquela luz, NÃO! E é

grandeza! Então aquele momento, por isso são momentos de presença que inspiram porque na hora que você vê, é involuntário, você inspira aquilo, causa aquela suspensão. (FABRINI, 2018)

Vemos, aqui, acontecimento como algo inefável, impossível de ser expresso verbalmente, com essa característica de origem divina ou transcendental, e ao mesmo tempo como uma menor grandeza. Como você disse, pensar em acontecimento como presença é refletir sobre o não controle, a singularidade de uma experiência inédita que a gente inspira.

> Segundo Jacques Derrida, não haverá acontecimento em sentido forte se aquilo que acontece fizer ainda parte do possível controlável. Acontecimento como puro acontecer singular que não apenas ocorre - mas me ocorre surpreendendo – implica uma irrupção que abala todo o horizonte prévio de expectativa e toda planificação possível. Esse puro acontecer singular fractura toda ordem, programa ou organização performativa. "Ali onde há performativo, um acontecimento digno desse nome não pode ocorrer". (Derrida, 2002; 72, apud VILELA; BÁRCENA, 2006, p. 16). O que significa que o acontecimento é apenas na ordem do im-possível, não na ordem do que se espera que ocorra, mas na ordem do inesperado. (VILELA; BÁRCENA, 2006, p. 16)

E mais:

> A ação é a senhora do tempo, é fluxo. Voltando a metáfora do sedutor, a performatividade coloca em evidência (anterior a qualquer construção ficcional) o sujeito em seu esplendor e risco, no momento anterior a qualquer linguagem e, portanto, a qualquer significação. Daí sua potência em gerar poéticas, sua potência matricial. A performatividade nos coloca frente ao abismo do "pré". Antes de tudo, o sedutor seduz porque é um corpo, uma presença, uma presença desejante, que atiça e pede o outro. (FABRINI, 2012, p. 29)

Permanecendo em um território de abertura, não controle, gostaria de terminar essa carta fendendo um espaço para um manifesto escrito por você. Isso mesmo: o *Manifesto da Verônica Fabrini, compartilhado; sobre o teatro pré apocalíptico com 5 pontos básicos (5 é o número do humano, o pentagrama, os 4 elementos + o amor que tudo pode unir)*[37] que tanto acaricia a alma e acalenta o coração:

1. **A desaceleração do tempo (devagar, despacio, slow is good!):** Tempo para pensar, tempo para contemplar, tempo para sentir. Tempo é presença.
2. **O Re-encantamento do mundo:** O mundo é muito mais do que parece. Em uma coisa há muitas outras coisas. Se a gente olha tudo de um jeito vagaroso, tudo é sagrado.

[37] O *Manifesto da Verônica Fabrini, compartilhado!* pode ser encontrado no seguinte link: http://projetoexilius.blogspot.com.br/2011/10/manifesto-por-veronica-fabrini.html.

3. **A potência do pequeno gesto, do "menor":** Contra o mega, as mega produções, os mega supermercados, os mega milionários. Voltar as dimensões humanas. Cercar o pequeno. Crer na potência do "menor". A potência do pequeno gesto: as ações mais simples, que parecem sem importância nas dimensões gigantescas de tudo, são extremamente importantes, fundamentais e geradoras. Crer na potência dos pequenos gestos. Tudo começa de forma simples.
4. **Apaixonar-se pela diferença:** É preciso amar a diferença, respeitar, ser curioso com tudo aquilo que é diferente. Diversidade! Viver e amar a diversidade! Não tenho tudo, não sei tudo, em certo sentido, não me basto. O outro sempre me acrescenta, me completa, me desafia.
5. **O encontro ao vivo, corpo a corpo:** Nada é mais potente que o corpo. O corpo somos nós por inteiro. A presença do outro me afeta, diz coisas. É preciso estar lá, ao vivo. Encontrar-se com as pessoas, com os lugares, com o mundo real, para acreditar que ele existe, que ele está aí, que estamos nele. O encontro ao vivo, a presença ao vivo nos faz voltar a acreditar no mundo, na simplicidade e fragilidade do mundo... essa bola azul, flutuando num espaço infinito, realmente infinito.

Com carinho,

Andressa.

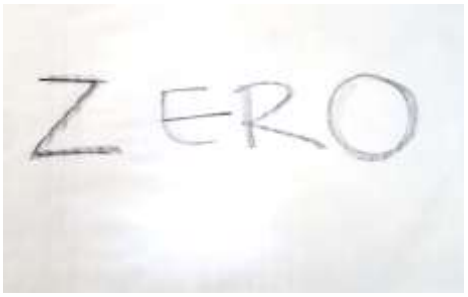
Campinas,

21 de novembro de 2018

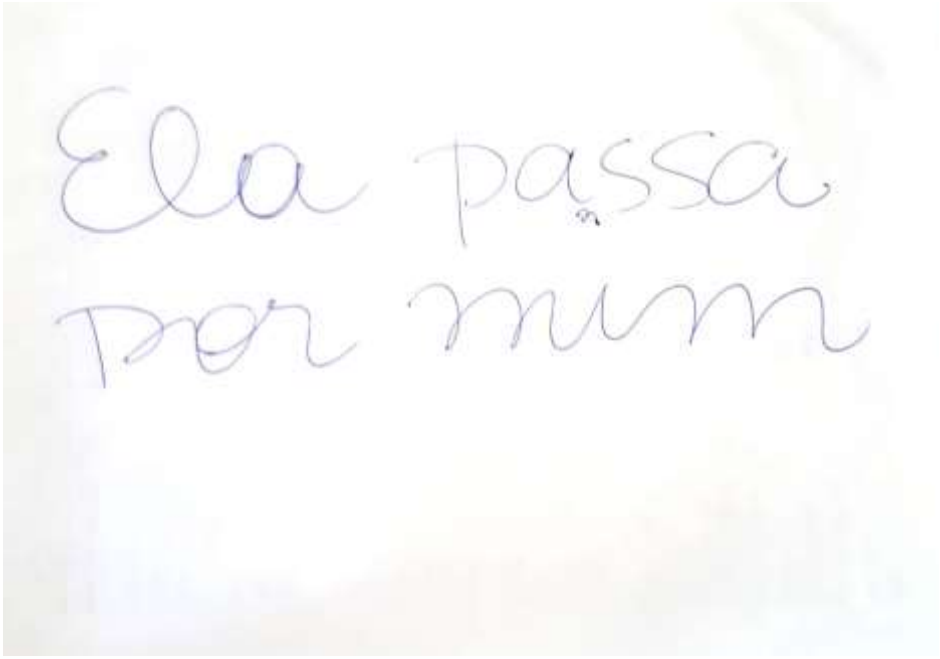
Assunto: A história da molécula de água.

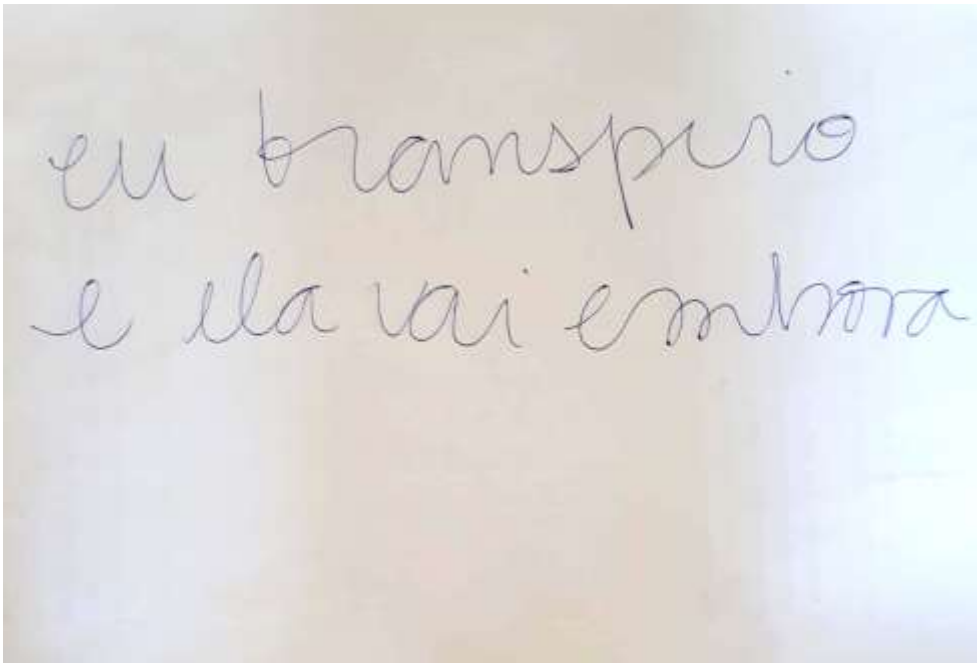
Querido Jesser,

Hoje na sala de trabalho comecei pelas raízes como um dia você me ensinou: dedo por dedo finquei no solo, passei também pelo compasso, fui enraizando e tentei dessa força achar outra qualidade: o zero, o neutro, busquei dançar o vazio! O vazio da musculatura, dos ossos e dos pensamentos. Nessa abertura, surgiu a imagem de lençóis brancos pela sala e gotas de água saindo pelos poros, esvaziando meu corpo, meus órgãos, minha mente. Gota por gota estravazando, pingando, deixando vazio, neutro, o nada, o zero! Para minha surpresa, desse esvaziamento do meu corpo foram criando buracos, abrindo outros espaços, sendo preenchidos por outras gotas de água.



Corpo: 60% água, desse tanto de água tem uma gota que eu bebo, ela passa por mim, eu transpiro e ela vai embora ou senão eu morro! Ela vai embora e volta para o lençol freático. Dessa frase ecoada por você criamos uma partitura física que a repetimos em diversas velocidades: o jogo estava em manter a precisão e ao mesmo tempo todas as imagens construídas. Longe do neutro, do zero, dancei a molécula de água, entrei na corrente do lençol freático, fui nadando junto com as outras moléculas, a corrente dominou os meus sentidos e meus pensamentos, algo tanto físico quanto afetivo. Aceitei o fluxo da corrente e criei espaços no meu corpo e espaços na sala para voltar a transpirar, para a molécula cair novamente no lençol freático, lá onde nasce a vida! O desafio foi repetir a partitura em alta velocidade deixando cada vez mais interno. Mais dentro, menos fora... mais dentro, menos fora! Partitura física da frase: 'eu bebo, ela passa por mim, eu transpiro, ela vai embora, ou senão eu morro' criou uma outra corporeidade. Como você disse: *para mim, como artista, a trajetória de uma molécula de água, importa! Talvez alguém que trabalhe em um banco não pense na molécula de água, mas para nós importa e muito!* A corporeidade de uma figura pode sim nascer de uma molécula de água.





Muito obrigada por essa história.

Grande abraço, Andressa.

Campinas,
23 de novembro de 2018

Assunto: O indizível nas entrelinhas.

Querido Renato,

Ao estar em sua presença, constato que alguns atores e atrizes guardam uma capacidade indizível lá onde as entrelinhas dizem muito. É o lugar dos gestos, dos silêncios e pausas, dos olhares que são flechas, ou até mesmo das respostas sucintas e certeiras que carregam em si o bojo grandioso da experiência. Ainda assim, é um lugar estreito, pequeno e humilde o que demanda uma certa sensibilidade e percepção para acessá-lo. Inspirada por estes pensamentos, nesta prática, questionei-me se seria possível dançar, para além das palavras ditas, as entrelinhas que revelam as marcas de uma vida inteira no teatro, uma presença acerca da existência. Em nossa conversa, você disse: *Renato, a presença do Renato é uma mistura da paixão de criança pelo teatro, com os grandes cômicos da Revista, com os atores da Cinelândia, com a influência imensa de qualidade artística do TBC, com a descoberta de São Paulo dos colegas da cultura e tudo mais, tudo isso misturado junto com uma energia que eu sempre tive desde que eu era mais canastrão até quando fiquei melhor ator. Eu acho que eu sempre tive uma energia que às vezes podia atrapalhar de tão grande que era. E isso tudo misturado gera uma coisa que é o Renato. O Renato é este aglomerado de coisas.*

Confesso que dentre estes aglomerados de coisas que nos atravessam, seja por um acaso, seja por um ato premeditado, em nosso encontro, fui atravessada por suas palavras e não palavras que me ensinam e completam: *Minha vida, minha experiência, as coisas que eu vivi. Somos atravessados por imagens, memórias, nós somos isso, nós somos um projetor de imagens. A gente recebe todas as influências do mundo e depois isso forma uma bagagem que a gente transmite.*

Obrigada pelo encontro e pela generosidade em compartilhar suas largas linhas e entrelinhas que servem de inspiração.

Com carinho,
Andressa.

CONCLUSÃO AO APAGAR DAS LUZES

É tempo para um pouso horizontal. Com isso, proponho uma conversa à meia luz, mais íntima, daquelas que acontecem momentos antes do repouso noturno quando os ânimos não permanecem tão à flor da pele e as ondas cerebrais Beta, que estão associadas ao estado elevado de alerta, à lógica e ao raciocínio crítico, começam a diminuir seus ciclos por segundo, e a transitar por ondas que afloram a intuição. Pousar para perceber o agora e detectar o que daqui emerge sem conduzir para nada, apenas percebendo o que vem. Desta pausa, surgem as marcas do caminho no chão! Observo, detalhadamente, uma a uma: retomo as primeiras conexões, encontro pistas, navego em um abecedário, crio uma desmontagem. Dos encontros que atravessam, surge o jogo dos afetos, nele eu brinco, ouso e coloco cor. Danço as palavras, escrevo algumas cartas e me dou conta de que o pouso é definitivamente necessário para assentar todas essas memórias. Pouso para olhar para todas as direções, para os 360º que nos circunscrevem. Pousar na presença do aqui e agora sabendo que este exato instante é repleto de atravessamentos, projeções e imagens do vivido que capturam os pensamentos.

Recebendo e vasculhando a fundo as imagens que vão surgindo, encontro o élan inicial que atraiu minha atenção para olhar o termo presença mais de perto sendo este o fio que tensiona duas definições de presença cênica: qualidade inata ou dom e técnica consciente, adquirida por meio do treinamento de corpo, voz e imaginação. Esta tensão foi oferecida em análises da pesquisadora Josette Féral a partir de entrevistas com encenadores e foi o ponto de partida conceitual que me levou a desdobrar a problematização do conceito presença no contexto das artes da cena. Ainda em entrevistas com a pesquisadora, encontro e destaco mais algumas definições paralelas adentrando nos limites da presença entre estar e fazer. Aponto para a expressão latina “hic et nunc” e o estar se encontra justamente no paradoxo do aqui e agora. Já o fazer consiste nas categorias de ações que remetem ao tempo e ritmo, escuta e espaço, harmonia de gesto e movimento, estabelecendo relações com o macrotema do equilíbrio ao limite do desequilíbrio, tensão e retenção, ambos apontados nas pesquisas de Eugenio Barba. Nesta esteira de pensamento, retomo entrevistas realizadas com alguns atores do Théâtre du Soleil onde emergem associações entre presença e manipulação da organicidade, imaginação, credulidade e irrompimento do inesperado, acentuando a relação entre atriz/ator e espectador.

Estas primeiras conexões foram o alicerce, a pista de decolagem para um sobrevoo sobre o conceito Presença, seus delineios e limites, na percepção de que existem distinções entre as definições nascidas na área da filosofia e nas artes da cena. Se por um lado a filosofia, enfatizando aspectos temporais e espaciais, nos coloca que presença não existe, não podemos

fazer esta mesma associação no território das artes da cena, pois o conceito presença constrói conhecimento dentro desta área e nos aponta um leque de pistas para a compreensão de certas definições tais como: presença que surge na relação entre corpos; uma autogênese poética; a presença que é encarnada, corporificada e conscientemente manipulável e que nos traz a dimensão do quanto ela pode ser trabalhada e conquistada; os graus de presentificação de um sujeito dentro e fora da cena; a relação de presença e os aspectos de fugacidade e virtualidades que acompanham este conceito. As pistas ainda nos presenteiam apontamentos sobre presença em relação à preparação durante um processo criativo e à emanação de outros estados e energias, sejam estes epifânicos, fantasmagóricos, projeções ou divindades, e o olhar múltiplo que este sobrevoo contempla nos convida a pensar o conceito presença como uma noção de conjunto.

Concomitante a este sobrevoo, enraizo na sala de trabalho e crio uma desmontagem cênica sobre a trajetória de busca e compreensão do que vem a ser o conceito de presença nas artes da cena. Ao pensar como as associações que emergiram no momento de criação e apresentação da desmontagem iluminaram as etapas posteriores desta pesquisa, concluo sobre o aspecto fundamental que foi a organização de materiais logrados durante a iniciação científica sobre a temática da presença, o que me impulsionou a realmente acreditar que seria possível dar continuidade a essa investigação, além da possibilidade de experimentações no corpo e cena dos aspectos de trabalho com a imaginação, transposição cênica, equilíbrio e desequilíbrio, retomada de treinamentos, arquiteturando possibilidades de jogo e relações com o espectador e, ainda, o deleite de estar em uma zona de turbulência (FERRACINI) através do meu encontro com um público no momento de apresentação desta desmontagem. Tais experiências foram deflagradoras para estratégias de etapas posteriores da pesquisa: com o desejo instaurado de entrevistar artistas da cena para refletir o conceito de presença, a desmontagem me intuiu na reflexão sobre quais perguntas e questionamentos seriam feitos, de que maneira eu estaria no encontro e estabeleceria uma relação com os entrevistados vindo à tona o termo *encontro afetivo*, o que me impulsionou estar em um estado de abertura dissolvido na experiência do devir nos momentos de encontro com os artistas da cena.

O olhar múltiplo e plural dos artistas entrevistados sobre o conceito em questão me fez sacudir e desenraizar o verbo SER da presença, e a pensar PRESENÇA como um conceito rizomático, paradoxal e complementar que propõe a noção de um conjunto de definições a serem tratadas de maneira sobreposta. Para isso, foi proposto a estes artistas O Jogo dos Afetos e nele sacudi e desenraizei o verbo SER da presença fazendo entrelaçamentos entre presença e conceitos como treinamento, energia, relação com público e repetição. Na decantação dos

encontros com estes artistas, questionei-me o que seria, afinal, um corpo e descobri na arquitetura de O corpo utópico, trazida por Foucault, uma definição que propõe a noção de corpo como um centro atravessado por infinitas conexões de imagens, sensações, transposições, além de ser vazado por inúmeros lugares-sem lugar. *O corpo está no centro do mundo, ali onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo não está em nenhuma parte: o coração do mundo é esse pequeno núcleo utópico a partir do qual sonho, falo, me expresso, imagino.* (FOUCAULT, 2013, p. 14)

O corpo utópico, atravessado, vazado e conectado que Foucault desenha me fez ainda ampliar reflexões sobre noções como treinamento, pré expressividade e energia ao considerar o corpo do artista como seu instrumento e refletir sobre os aspectos da preparação de ator e deste corpo em sua integridade. Encontro nas respostas das entrevistas sobre a noção de treinamento e manipulação de energia um arsenal de possibilidades que extrapolam aspectos físicos do corpo e movimento, e evidenciam visões relevantes sobre treinamento/preparação de outros corpos, como o etérico, emocional, mental. Tais visões, ao meu ver, são contrapontos à noção de pré-expressividade de Eugenio Barba, tão frisada durante minha trajetória de formação por professores, mestres, fazendo meus ouvidos se aguçarem ao me deparar com este conceito que remete à *estrutura primeira que garantiria um comportamento cênico exitoso por definição.* (KRÜGER, 2008, p. 76). De acordo com o pesquisador Cauê Krüger, *Barba concebe a "pré-expressividade" como uma dimensão humana "universal", fisiológica e anterior a qualquer influência individual, social ou estética e, portanto, a teoria do teatrólogo se aproximaria de um obscuro "estruturalismo fisiológico"*. (KRÜGER, 2008, p. 77). No entanto, ao meu ver, o motivo que coloca em detrimento as afirmações de Eugenio Barba é o fato dele atribuir à técnica o principal motivo de interesse da plateia pelo teatro.

> Os postulados de Barba promovem ainda maiores problemas. Isto porque o autor acaba por atribuir ao "comportamento extracotidiano", ou seja, à técnica, o motivo do interesse da platéia pelo teatro. Como argumenta, o trabalho e a pesquisa confirmaram a existência de princípios que, no nível pré-expressivo, permitem gerar a presença teatral, o corpo-em-vida do ator, capaz de fazer perceptível aquilo que é invisível: a intenção. (BARBA, 1994, p. 21 apud KRÜGER, 2008, p. 77)

Artistas como Verônica Fabrini e João Miguel sentiram dificuldades ao se depararem com treinamentos propostos por Eugenio Barba durante suas trajetórias trazendo justamente a aflição desta presença Barbiana como se fosse algo que você consegue manter, e que na verdade não é uma questão de controle, mas de abertura. *Eu sempre senti essa rigidez e esse foco demais na questão da matéria, do corpo como matéria. (...) E rolava muito uma fixação ou um próprio*

prazer do virtuosismo da matéria e os espíritos que se danem, os fantasmas, se quiserem, apareçam. (FABRINI, 2018). *Eu questionei logo esse ao pé da letra, sem poder transformar com seu próprio vocabulário, o treinamento - essa espécie de rigidez. (...) Eu me perguntei logo de cara: qual é a nossa corporeidade?* (LEONELLI, 2018).

Os dizeres ecoados pelos artistas entrevistados acerca do treinamento somados às enunciações do pesquisador Cauê Krüger sobre a relação treinamento e presença colocando em detrimento a afirmação de Barba que exalta a técnica como o motivo principal de interesse da plateia, o que supostamente geraria a presença teatral, tangencia o fio que tensiona as definições de presença como algo que se constrói puramente através da técnica e a valoração do artista da cena pelo trabalho com os outros corpos: mental, emocional, etérico; a imaginação, intuição, aberturas dos canais de percepções e para aquilo que emerge no trabalho de criação.

De fato, os escritos de Eugenio Barba sempre me instigaram às reflexões no que diz respeito ao trabalho de ator e penso que muitas de suas pesquisas também são as deflagradoras e geradoras de meu interesse pelo conceito de presença. Suas visões acerca do treinamento, energia e presença fez parte das bibliografias que li, demonstrações técnicas que vi e no que acredito vivenciando no corpo, embora eu saiba que para outros atores e performers a presença adquirida artificialmente por meio de uma técnica não seja uma construção fundamental. Ao longo do meu percurso de pesquisa sobre este tema, fui encontrando outros artistas, autores, e percebi que a construção da presença não ocorre sozinha, isoladamente, a presença não está só neste lugar da construção por meio de uma técnica, considerar somente isso não basta, a técnica em si não resolve a questão da presença pois esta surge a partir de um encontro, uma relação. Barba, ao ser questionado pela pesquisadora Josette Féral sobre a sua definição acerca da relação treinamento e presença, responde, *todo o treinamento tem um só objetivo: construir a presença. Eu penso que nós devemos definir presença de uma maneira extremamente pragmática. O que é a presença? É o que age sobre o espectador.* (FÉRAL, 2001, p. 97, nossa tradução).[38] A afirmação do criador da Antropologia Teatral aponta para a direção de pensar que presença é um atributo exclusivo do ator, o que transborda nos dizeres de Pavis ao enfatizar em seu Dicionário de Teatro que presença é *chamar a atenção do público* (cf. PAVIS: 2001). Indicações como estas, ao se encontrarem com as noções de *Teatro Convival e expectação* (cf. DUBATTI: 2016) e *co-presença / com-presença,* apontadas nas pesquisas de Erika Fischer-Lichte e Hans-Thies Lehmann, perdem sua força para o aspecto da presença relacional e afetiva.

---

[38] Original: *Tout l'entraînement a un seul objectif: bâtir la présence.(...) Je pense qu'on doit définir la presénce d'une manière extrêmament pragmatique. Qu'est-ce que la présence? C'est ce qui agit sur le spectateur.* (FÉRAL, 2001, p. 97)

Neste âmbito, compreendemos presença não como atributo localizável em um corpo, mas como uma força que, em via de mão dupla através do convívio entre ator e espectador, gera uma co-experiência poética tanto para o público quanto para o artista da cena.

Lehmann ainda ressalta que *se há um paradoxo do ator, há antes de tudo um paradoxo de sua presença.* (cf. LEHMANN, 2007). Nesta conclusão converto a palavra ao plural: paradoxos, foram múltiplos os paradoxos da presença instaurados neste jogo de afetos que me convocaram ao retorno à sala de trabalho na expectativa de dançá-los através da mímesis da palavra, e que nesta pesquisa resultou na dança das palavras ecoadas pelos artistas da cena entrevistados sobre o tema da presença. Em sala de trabalho, ao dançar as palavras de João Miguel, vislumbrei a presença que surge a partir da observação e encontro com o outro: *a presença é você existir de fronte ao outro, de fronte às coisas, na natureza inclusive*, Georgette Fadel me instigou a reconhecer e trabalhar os vários corpos: etérico, mental, emocional, enfatizando também na questão do relaxamento do corpo físico: *presença tem a ver com luz, por isso tem a ver com relaxamento, porque se você relaxa o corpo físico que é a sombra, matéria densa, dá para sair luz*; Jesser de Souza apontou a técnica como maneira artificial de criar presença e, ao mesmo tempo, entoou a liberdade do artista para trabalhar com todas as imagens que surgem em sala de trabalho; Verônica Fabrini abriu um importante espaço para epifanias, Teuda Bara diretamente me propôs a questão da inteireza: *eu não estou mais em lugar nenhum do mundo, eu estou aqui*; e Renato Borghi me fez pensar em presença como existência. Esta prática que deflagrou a escrita do último capítulo desta dissertação, Cartas de uma Prática, desafiou meu corpo de atriz a ser atravessado pelas metáforas e paradoxos da presença, fazendo com que eu compreendesse que o dilema da presença se encontra em sua natureza rizomática e, por isso, repleta de possibilidades. O anoitecer deste trabalho, imposto pela dinâmica natural da vida (que necessita de repouso para aguçar as memórias), de certa forma me conforta, pois me tira do lugar da impossibilidade de definição do conceito da presença para uma multiplicidade de definições possíveis. Portanto, aguça o desejo de um despertar ainda mais pleno de questionamentos e potência de pesquisa.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo.** São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2006.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel.** Tratado de Antropologia Teatral / Eugenio Barba; tradução de Patricia Alves Braga. – Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

_____. **L'archipel du théâtre.** Contrastes Bouffonneries, 1982.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. **L'énergie qui danse.** Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale. Éditions L'Entretemps. 2008.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço.** Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado – Londres, Editora Vozes Limitada, 1968.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: Da Técnica à Representação - Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator.** São Paulo, 1994. 263 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa do LUME /** Ana Cristina Colla. – São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. – São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução; tradução de Suely Rolnik. – São Paulo: Ed. 54, 1997.

DENIZART, Hugo. **Engenharia Erótica: Travestis no Rio de Janeiro =** Erotic engineering: travesties in Rio de Janeiro **/** (coordenação, entrevistas e fotografias) Hugo Denizart; (versão inglesa Úrsula O'Neall) – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral. /** Flávio Desgranges. – São Paulo: Hucitec; 2012.

DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación.** Cidade do México: Universidade Iberoamericana, 2009.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro /** Jorge Dubatti; Tradução de Sérgio Molina. – São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

FABRINI, Verônica. **Macbeth – sob a luz desse estranho sol. Shakespeare e Artaud, entre a teatralidade e a performatividade.** In: Revista Sala Preta, v. 12, dez 2012, p. 25-44.

FEITOSA, Charles; FERRACINI, Renato. **A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas.** Uberlândia: In Ouvirouver v. 13, n. 1. 2017.

FÉRAL. Josette. **Mise en scène et Jeu de l'acteur.** Entretiens Tome 1: L'espace du texte. Éditions Jeu/Éditions Lansman. 2001.

_____. **Pratiques Performatives Body Remix** – Collection Le Spectaculaire - Presses de l'université du Québec, 2012.

FERRACINI, Renato. **A arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator.** Campinas/SP. 1998.

_____. **A presença não é um atributo do ator.** Capítulo de Livro In: Linguagem, Sociedade, Políticas.1 ed. Campinas e Pouso Alegre: RG e Univás, 2014, v.1, p. 227-237.

_____. **Martín dorme ou o Ritornelo Ator.** ILINX - Revista do LUME. n.6, v.1, p.1-6, 2014.

_____. **O trabalho de ator e a zona de turbulência**, in Revista Sala Preta, v.3, 125-131, São Paulo: USP, 2003.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics /** by Erika Fischer-Lichte; translated by Saskya Jain, Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel, 1926 – 1984. **O corpo utópico: As heterotopias /** Michel Foucault **/** posfácio de Daniel Defert; [tradução Salma Tannus Muchail]. – São Paulo n-1 Edições, 2013.

GARCIA, Juliana Saravali. **Do indivíduo ao coletivo: Uma investigação do jogo teatral.** Campinas/SP. 2015.

GIANNACHI, Gabriella, Nick Kaye and Michael Shanks (eds.). **Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being.** Routledge, London. 2012.

HIRSON, Raquel Scotti. **Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo** – Campinas, SP, Tese de Doutorado – IA/UNICAMP: 2012.

_____. **Tal qual apanhei do pé.** Campinas, SP. 2003.

KRÜGER, Cauê. **Para além da canoa de papel.** Cadernos de campo, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

LAZZARATTO, Marcelo Ramos. L459a **Arqueologia do Ator: personagens e heterônimos. /** Marcelo Ramos Lazzaratto. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

LEHMANN, Hans – Thies [1944-] **Teatro pós-dramático: Hans-Thies Lehmann.** Título original: *Postdramatisches Theater*. Tradução: Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski.** In: Revista Sala Preta, v. 5, São Paulo: USP, 2005.

NANCY, Jean-Luc. **Ser Singular Plural.** Madrid: Arena Libros, 2006.

OIDA, Yoshi. **Artimanhas do ator /** Yoshi Oida, com a colaboração de Lorna Marshall; tradução Marcelo Gomes. – São Paulo: Via Laterra, 2012.

PASSOS, Eduardo et al. (Orgs). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUINTANA, Mario, 1906 – 1994. **Sapato Florido /** Mario Quintana. – São Paulo: Globo, 2005.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas.** Tradução do inglês Patricia Furtado de Mendonça. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

RILKE, Rainer Maria, 1875-1926. **Cartas a um jovem poeta /** Rainer Maria Rilke; tradução de Pedro Süssekind. - Porto Alegre : L&PM, 2009.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do Corpo Manifesto: teatro físico /** Lucia Romano – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

SANTOS, João. **Teuda Bara: Comunista demais para ser chacrete /** João Santos – Belo Horizonte: Javali, 2016.

SOUZA, Elisa Teixeira de. **François Delsarte e a Dança Moderna: um encontro na expressividade corporal.** *Rev. Bras. Estud. Presença*[online]. 2012, vol.2, n.2, pp.428-456. ISSN 2237-2660. http://dx.doi.org/10.1590/2237-266030315.

VILELA, Eugénia; BÁRCENA, Fernando. **Acontecimento.** In: CARVALHO, Adalberto Dias de (Coord.). Dicionário de filosofia da educação. Porto: Porto Editora, 2006. p. 14-19.

ZIZEK, Slavoj. **Acontecimento: Uma viagem filosófica através de um conceito**; tradução Carlos Alberto Medeiros. – 1 ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

Entrevistas – Parte 1

BROTTET-MICHEL, Sebastien. Entrevista concedida a Andressa Moretti. Paris, 21 mai. 2016.

FÉRAL, Josette. Entrevista concedida a Andressa Moretti. Paris, 23 jun. 2016.

JAMBERT, Dominique. Entrevista concedida a Andressa Moretti. Paris, 29 mai. 2016.

LETELIER, Agustin. Entrevista concedida a Andressa Moretti. Paris, 28 mai. 2016.

MARCHANT, Andrea. Entrevista concedida a Andressa Moretti. Paris, 28 mai. 2016.

SEYFERTH, Katharina. Entrevista concedida a Andressa Moretti. Labarrère, 10 jun. 2016.

WAY, Man. Entrevista concedida a Andressa Moretti. Paris, 21 mai. 2016.

Entrevistas - Parte 2

ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de. Entrevista concedida a Andressa Moretti. Campinas, 26 abr. 2018.

FERNANDES, Teuda Magalhães. Entrevista concedida a Andressa Moretti. Belo Horizonte, 01 out. 2018.

BORGHI, Renato. Entrevista concedida a Andressa Moretti. São Paulo, 28 set. 2018.

FADEL, Georgette. Entrevista concedida a Andressa Moretti. São Paulo, 03 mai. 2018.

LEONELLI, João Miguel Serrano. Entrevista concedida a Andressa Moretti. São Paulo, 16 mar. 2018.

SOUZA, Jesser Sebastião de. Entrevista concedida a Andressa Moretti. Campinas, 03 out. 2018.

ANEXOS: ENTREVISTAS COMPLETAS

AVENIDA PAULISTA COM JOÃO MIGUEL

Data do encontro: 16 de março de 2018.
Nome Completo: João Miguel Serrano Leonelli.
Nome Artístico: João Miguel.
Idade: 48, nasceu em 1970.

Como você começou no teatro? Isso se deu quando?

A primeira vez que eu subi no palco, tinha 9 anos, teatro Castro Alves, em Salvador, em uma peça chamada "O Cavalinho Azul", um texto da Sylvia Orthof. Eu tinha uma coisa desde criança que eu acho que naturalmente, ou loucamente, já era teatral, porque como qualquer criança que contava as histórias, eu entrava nas histórias, virava os personagens. Eu tinha esse hábito de visitar esses personagens e inventar histórias com eles, desde lampião até figuras ligadas ao meu imaginário da própria vida, pessoas comunistas, e pessoas vivendo ditaduras. Tinha um universo muito fantasioso misturando a idade média, e eu tinha o hábito de desenhar rostos, eu desenhava esses rostos e na medida que eu desenhava esses rostos, eu ía imaginando a história dessas figuras, e eram figuras muito variadas, desde figuras mais heróicas até figuras mais bizarras, e eu acho que é muito fruto do que eu via nas ruas, pessoas que passavam na minha casa, figuras do partido comunista, fotografias antigas que eu via, tudo isso me era muito rico assim, desde guri, e eu ficava muito tempo fazendo essas histórias, desenhando essas figuras, eu tirava a barba, colocava a barba, crescia o cabelo, tirava o cabelo, e então eu ía brincar de ser essas figuras, desde cinco, seis anos.

Com oito anos eu fui morar no prédio que uma atriz, Nivea, morava em Salvador. Uma atriz muito legal, muito incrível. Eu acho que ela me via fazendo essas brincadeiras. Era como se fossem séries que não acabavam. Eu tinha um time de futebol que era uma espécie de seleção brasileira, eu pensava alto e eram figuras como eu, acho que um pouco mais crescidas. E eu fazia todos os jogadores, eu os tinha muito claros e era uma mistura de pessoas da minha escola que eu elegia. Por exemplo, eu tinha um amigo que chamava Vitor, e as histórias eram medievais. Uma das histórias era medieval: uma das histórias era o mocinho, que obviamente era eu, que era um cara que saía de um vilarejo medieval e ía para uma capital no porto, na idade média, que conhecia esse cara que era o Vitor, que era o meu melhor amigo na primeira série, e eu trazia ele na minha imaginação, na história, e tinha toda uma história desse cara que

foi para essa cidade portuária, acontecia um regime muito ditatorial, desse rei presente, eles fazem uma revolução no porto dessa cidade. Eu acho que eram muitas coisas que chegavam na minha cabeça e misturava tudo. Esse cara ía trabalhar no bar onde essa revolução era criada dentro desse bar e ele se apaixonou pela filha do dono do bar e eles fizeram a revolução, esse cara virou rei e a dona do bar virou rainha. Eles tiveram três filhos e esses três filhos, cada um, eu contava uma história. Um era uma espécie de Dom Pedro I, ou seja, uma esquizofrenia assumida, deflagrada e livre. Eu brincava muito de desenhar essas histórias e fazê-las com as roupas de meu pai, com as roupas de minha mãe. Era muito assim. E curiosamente me chamaram para fazer essa peça que era uma participação micro: "O cavalinho azul".

Mas foi a sua vizinha quem te chamou?

Foi o namorado da minha mãe que era de teatro. Mas que a vizinha e eles falavam isso: esse menino é ator. E me chamaram para atuar em uma peça que já existia, eles me chamaram para atuar um personagem que também já existia na peça que era um vendedor de cavalinhos. Achei muito generoso da parte do elenco também me colocar. E eu repetia tudo o que ele falava. Ele falava: OLHA O CAVALINHO AZUL. E eu repetia: OLHA O CAVALINHO AZUL. Mas era muito nítida essa sensação de estar no palco. Eu entrava pela plateia e era a primeira vez que eu fiz. E para mim ficavam muito nítidas essas duas coisas, tanto como dentro da plateia quanto estar no palco. É muito eu como ator, me interessa muito os aspectos que estão por trás da cena. Estar na plateia, que aí vem o palhaço mais a frente, essa figura que intervém no espaço com o corpo e com a voz. Tenho muito nítidas as pessoas que me assistiram na plateia. Essa sensação estranha e boa, sobrenatural de exposição, mas de existência também, de você existir. Curiosamente, um amigo da Nivea que é um cara muito querido, muito amado, que participou do tropicalismo, ele fez um programa de televisão infantil em Salvador que chamava 'Bom bom show' e era um programa regido por criança. Foi muito curioso ter essa experiência com a câmera como brincadeira. Não era uma coisa que eu levei a sério, era realmente parte de uma brincadeira, era um braço daquilo que eu já era brincando. Claro que com outra adrenalina. Morria de vergonha, quando eu ía para a escola, dizer que eu era o garoto do Bom bom show, mas eu adorava estar no Bom bom show e era um programa que na época tinha um outro programa que eu digo que era o início do Axé Music, que era uma coisa muito brega e a gente era uma coisa mais artística, porque o Nonato era mais sofisticado mesmo, tinha uns desenhos estrangeiros, umas coisas assim, tinha teatro dentro desse programa, o mágico de Oz, que era uma obsessão de Nonato até hoje.

Falando de presença, por exemplo, eu percebia só um detalhe: de se observar, essa auto-observação que Grotowski diz que nós somos dois pássaros que bica e que se observa ao mesmo tempo, eu me lembro que eu percebia coisas físicas em mim. Quando eu fazia assim (João morde a mandíbula e mexe a parte próxima ao olho) e isso aqui movia. Eu me lembro que ensaiando eu percebia esse estado do corpo já em performance. Eu me lembro muito bem disso, eu nunca falei sobre isso e estou lembrando agora, que era: isso aqui meu move quando eu bato a boca. Esse estar vivo, sentir o corpo no espaço. E esse programa era muito legal, a gente optava pelo que fazer. Eles perguntavam: vocês têm vontade de falar sobre o quê? Sobre jardim zoológico e fazíamos uma matéria sobre jardim zoológico. Então tinha uma fala que era própria, que cabia o erro, tinham algumas entrevistas.

Entrevistei Dadá Maravilha, que era um jogador da época, entrevistei irmã Dulce, entrevistei Glauber Rocha. E com Glauber tem uma coisa muito situacional. Eu não me lembro muito bem da entrevista, eu falei: *Glauber, vou lhe perguntar uma pergunta.* E ele: *eu vou lhe responder uma resposta.* Aí eu falei: *rapaz, eu fiz alguma coisa errada* e ele disse: *não, está tudo certo.* Acho que foram minhas primeiras experiências que ficaram cravadas na memória no lugar da brincadeira. E ficou essa experiência, eu acabava fazendo teatro na escola, sempre aparecia o teatro de alguma maneira em uma porta que me deixava com vontade de brincar, apesar de ser super tímido. Eu queria ser garçom. Meu pai me perguntava: *o que você quer ser?* Eu respondia: *eu quero ser garçom.* Não sei porque! Mas hoje eu entendo porque eu acho uma profissão incrível porque você está presente, você entra na conversa do outro, você serve e esse limite de como você não vai invadir tanto, como você vai encontrar a precisão nesse lugar vivo. Até hoje isso me interessa muito, a rua e essas comunicações que são cravadas a partir do espontâneo.

Eu fui fazer teatro com 14 anos, chamado por uma pessoa que também me conhecia quando eu era criança, e me chamou para participar de um grupo: “Tantas e tamanhas”. Eu protagonizei a minha primeira peça que se chamava “A viagem de um barquinho”, que foi uma experiência fantástica. Também tenho nítida a sensação, com 15 anos você é muito desajustado no mundo, muito estranho, muito desencontrado, o que eu estou fazendo aqui? Que nave é essa que me colocaram? E eu também lembro dessa sensação física de estar aquecendo o corpo, de estar aprumando o corpo para um estado de não controle que é a cena, mas que tem a partitura, e em algum lugar eu me sentia bem ali; as minhas angústias, os meus medos, os meus questionamentos que já existiam, íam para algum lugar, acontecia uma espécie de transcendência onde o jogo permitia isso. Do mesmo jeito que você faz um desenho e vai para um lugar diferente. Eu tinha isso nítido. Tinha uma sensação nítida também antes de entrar em

cena, aquele nervosinho que dava, mas que te fazia existir. Eu também morria de vergonha que eu fazia teatro, eu tinha vergonha, e isso aconteceu até a fase adulta, mas quando eu estava em cena, eu estava em cena.

Você não falava que você fazia teatro?

Eu tinha vergonha porque era uma coisa, sei lá, ser ator era um segredo para mim, mas era um segredo explícito porque todo mundo sabia. Do mesmo jeito quando eu fazia o Bom bom show. Eu morria de vergonha porque tem um espaço que é muito íntimo, como se tirasse daquele desenho de ali, mas eu acho que é isso que sempre me atraiu e acabou se mostrando. Olhar e ser olhado, ver e ser visto. Eu acho que isso sempre me acompanhou, a curiosidade pelo outro e essa brincadeira de poder ser muitos também. Eu acho que quando criança isso vem com muita liberdade e o ofício é esse: nós podemos ser muitos porque eu acho que nós não somos uma coisa só. Isso às vezes cria muitos problemas quando a gente quer ser uma coisa só. E a gente descobre quanto a gente é muito e eu acho que fisicamente também, nós somos muitos para muitas pessoas. Eu tinha uma ritualização na adolescência: eu morava em uma casa grande que tinha uma parte da casa que ninguém ía na parte da tarde e eu botava vinil, os vinis das músicas que eu gostava e eu dançava, eu dançava quatro horas, era dançando e criando, sendo contagiado por aquele cantor, descobrindo aquela letra, sendo aquele vocalista maluco e tocando aquela guitarra, criando a história em torno disso, muito parecido com um treinamento. Em um espaço de sala que você revisita todos os dias aquilo e você vai descobrindo coisas novas. Como Salvador era uma cidade muito de rua, as coisas aconteciam muito na rua, você existia na rua, então esse coração que batia acelerado com quinze anos de idade que você não sabe direito quem você é, você entra nos lugares e as pessoas falam seu nome, seu coração dispara, você fica vermelho, então o teatro chega muito para desafiar uma criatura extremamente para dentro e era o espaço que eu tinha. Eu dançava aquelas tardes inteiras e eu saía para ir para o mundo. Então eu saía melhor.

E o que você costumava dançar?

Muita música brasileira, coisas que vinham dos meus pais, coisa da época do Rock Brasileiro: Paralamas, Legião, Caetano, Gil, Macalé. Eu tinha uma apaixonamento por Macalé em cena, quando eu tinha sete anos de idade. Ele tem uma voz muito própria. Engraçado estar te falando essas coisas, mas eu acho que tem a ver. A gente estava no Campo Grande e tinha um show de 18h30 da tarde, no teatro Castro Alves, que é esse teatro que eu fiz, e tinha um show. Era uma coisa muito diferente, mas muito original também. E isso chegou assim de uma

maneira incrível. E eu pedi o disco de Macalé para minha mãe e ela me deu. Tinha essa música que era: “e se você disser que pode garoto, e se você disser que pode ser, mas se você disser que pode garoto, eu me caso com você. Há muito tempo que venho lhe paquerando e você nana na minha gamação, se nana garoto diga se pode porque se não pode dê outra solução”. E essa música nunca saiu da minha cabeça, eu pegava um travesseiro e ficava dançando com ele como se fosse a garota. Eu acho que a cena, em um lugar que ainda não era cena, sempre foi um lugar de expressão com muita dificuldade de se expressar na vida. Eu acho que o teatro se tornou o lugar onde você pode existir como gente, a partir da sua atitude, a partir da sua presença.

Eu fiz esse espetáculo que foi muito importante para mim, “A Viagem de um barquinho”, que grande parte desse grupo pertencia a uma família e tinha muito esse caráter de intimidade e eu era muito abraçado por eles. Depois eu resolvi sair de Salvador e eu fui fazer a CAL (Casa de Artes de Laranjeiras). Eu fiz um acordo com o meu pai, de me bancar o primeiro ano, depois que ele falou que jamais iria me sustentar se eu continuasse fazendo teatro, isso foi com 17 anos. Mas depois ele viu que eu queria fazer isso. E foi incrível, porque eu fui para o Rio e parecia que eu estava em um país estrangeiro. Eu fiz a CAL durante 3 anos. Foi muito legal porque eu descobri coisas nesse período que me são caras até hoje. Nesse período, eu encontrei Luiz Carlos Vasconcelos, que trabalhava em um grupo, e Luiz foi dar uma oficina. Aí nasce o palhaço Magal. Não é o mundo, mas já é o começo do mundo de poder ler, eu comecei a ler Shakespeare, Brecht, comecei a ver filmes, esse mundo de possibilidades se abre, e a sua intuição se conecta com os encontros, com as pessoas. O Luiz fez um exercício: deitem e fechem os olhos e o primeiro nome que vier, falem, e veio Magal, que era o nome que os meus amigos de infância me chamavam. Eu acho que tem uma conexão direta com algo muito íntimo que estava ligado muito diretamente à alegria encenando, meus amigos Lucas, Luciana, Gustavo, figuras que eu convivia muito e brincava, a gente criava uns códigos de dar muita risada, a gente olhava um para o outro e fazia “uuaah”, e isso virava uns códigos, toda hora esse “uuaah” se desenvolvia com a expressão de alguma coisa, ou a gente dava um susto nas pessoas com esse “uuaah”, e morria de rir sempre. A gente levava o riso sempre para esses lugares. Salvador é uma cidade que as pessoas inventam muitos nomes e também acho que tem a ver com a época do Sidney Magal, o cantor. Eu sei lá se tem a ver com isso, mas independente disso, eu virei Magal. Eu era meigo. Inventava muitas esquetezinhas ligadas a essa brincadeira e quando eu descobri o palhaço, Luiz Carlos me convida a participar de uma tese de doutorado, ligada ao riso. Eu tive esse acesso, por exemplo, a ver, a ir para sala, esse espaço de treinamento, isso foi muito importante, de início, foi muito importante para essa entrada do teatro antropológico, essas coisas que estavam muito em voga, a possibilidade do treinamento, o

treinamento vocal, a acrobacia, ferramentas, como possibilidade de você acordar esse corpo, acender esse corpo, então isso chegou logo de cara assim, e questionando logo de cara porque teve um questionamento. Foi muito importante porque se cruzava com o palhaço e com o que eu fazia em meu grupo de teatro, uma coisa mais formalizada dos códigos do teatro antropológico, e muita troca. E eu acho que foi um mundo que me abriu e me levou para outro lugar, e quando eu digo questionamento é que eu questionei logo essa espécie também de... esse ao pé da letra, sem poder transformar com seu próprio vocabulário, o treinamento - essa espécie de rigidez dentro do treinamento que às vezes levava a uma forma, inevitável que leve. Acho que desde o início eu já questionava a partir do meu próprio corpo, como o corpo ficava maleável, mas ao mesmo tempo rígido, com uma rigidez estabelecida. Eu me perguntei logo de cara: qual é a nossa corporeidade? Porque o teatro antropológico fala diretamente sobre isso, mas não necessariamente as práticas levam a isso. Eu acho que isso abriu uma porta, esse questionamento adolescente ainda, me abriu uma porta muito grande para onde esses aspectos que o teatro antropológico me indicava e eu encontraria no Brasil. Nessa época eu treinava muito, tanto que eu saí do Rio de Janeiro com duas hérnias de disco, com 20 anos de idade. Eu tive um período que eu achei que eu não ía atuar mais.

Eram vários treinamentos desde acrobacia até o treinamento vocal, o treinamento de partituras físicas. O Luiz Carlos não, o Luiz Carlos traz mais esse “dar a cara pra bater”. A primeira vez que eu fiz o Magal foi a primeira vez que eu vi o Xuxu que é o palhaço de Luiz. Eu saio do grupo de teatro que eu estava e vou trabalhar com ele, porque eu vi que era incrível, eu vi uma transcendência que me conectava com algo muito íntimo meu e ao mesmo tempo eu tinha o desafio de decodificar aquilo e aquilo virar uma expressão. Do mesmo jeito que eu tive aquela sensação: eu gosto de estar atrás da cena para entrar em cena. Eu tive essa sensação: isso aqui eu não quero deixar de fazer, o palhaço, e ainda em um lugar muito cru, mas muito importante, o nascedouro dessas sensações, como você vai continuar com elas, e como elas te tocam e você faz essa ponte que eu acho que é fundamental para te levar aos mestres, as pessoas que te indicam caminhos. Eu tive essa oportunidade de participar de treinamentos, o Luiz na época estava construindo o Vau da Sarapalha, uma coisa incrível, uma adaptação de Guimarães Rosa, e ele estava nesse período de fomentar essa ideia. Ele aplicava algum desses exercícios na própria cena.

Esse lugar que você tateia as coisas, mas que você não tem muita certeza delas. Em Val da Sarapalha, Luiz Carlos trazia uns exercícios que já era a pesquisa de Sarapalha, mas no âmbito do palhaço. Era um treinamento de palhaço, ele botava a gente de palhaço vendo os mosquitos. Como que você criava essas partituras? Como que aquilo que eu estava criando em

sala pode gerar uma outra coisa? Isso foi uma descoberta incrível em torno de algo que está por trás da cena, que a cena é algo que você procura em você, é algo físico, rompe com a gravidade, dialoga com o espaço e isso desde cara foi muito como quando a primeira vez que eu fiz palhaço.

O que é presença para você?

Eu acho que é existir nas situações. Eu acho que é olhar e ser olhado, eu acho que é estar presente. Eu acho que a presença é um estado de... é uma palavra tão forte, que a palavra por si só já diz tanto. A presença é você existir de fronte ao outro, de fronte às coisas, na natureza inclusive, eu acho que é você poder ser você.

E a presença no contexto do teatro, nas artes da cena?

Difícil falar, eu acho que é... para mim é tudo na cena. Para mim, se você não estiver presente, a cena não acontece, ela cambeia, ela não se desenvolve. A presença é essa possibilidade de surfar as sensações estando presente o tempo todo. Visitar os estados, criando um desenho que não necessariamente em um ritmo só, em uma cor só. É essa possibilidade de construir em movimento estando presente. Acho que é um lugar primordial, básico, para mim é um lugar sempre a se procurar, não é um lugar estagnado, é um lugar que você sempre deve estar procurando como estar presente e criar dinâmicas que você pode percorrer sem endurecer, sem cristalizar. Eu acho que a presença está nesse lugar, uma medida orgânica que você tem as tensões, mas você não se enrijece nelas. As tensões vão existir, as polaridades têm que existir.

A presença no teatro é o que vai no coração daquilo que quer ser dito, mas o que quer ser dito no instante, porque a cena tem vários instantes. Então como é que você cria uma espécie de desenho onde tem várias cores, em um sobe e desce, e sobe de novo, e derruba, e retoma. Eu acho que aí a gente já está falando de partitura, mas isso não existe se não tiver a presença. Eu acho que para mim a presença está muito ligada a qualidade, pensando na qualidade como algo que você tem que é só seu. Andressa é só Andressa, João Miguel é só João Miguel, Marilia é só Marilia, Juliana é só Juliana e essa qualidade você nasce com ela e você vai morrer com ela, e você vai desenvolvê-la durante... enquanto você está vivo, enquanto você é presente. A presença já é algo que existe por existir, todas as memórias já estão registradas com seu corpo. Eu acho que a presença está muito ligada à sua qualidade e também a como você pode trocar com o outro, para isso você tem que estar também na sua individualidade, para você estar dentro do coletivo. E a sua individualidade é a qualidade que está dentro da sua individualidade e ela é exercitada, é trabalhada, é desenvolvida, dentro de todos os órgãos, dentro de todos os chacras,

dentro de todos os impulsos que dialogam com os chacras. Daí eu não estou falando só da presença, estou falando como que você, ao meu ver, pode trabalhar com ela.

É isso que eu queria perguntar: você acha que essa questão da presença tem um treinamento?

Eu acho que cada um vai buscar o seu caminho. Eu penso muito na presença como um ponto de partida dentro disso tudo que a gente está falando, para você descobrir o seu caminho. Cada um vai ter seu espaço de pergunta, o seu espaço de procura. E eu acho que essa presença caminha junto com a sua qualidade, com a sua individualidade, e com os encontros que você estabelece no jogo, na cena, nos seus projetos, nas suas coisas. Eu acho que isso é um ponto básico inclusive para você abrir essa porta de autoria, que para mim é onde está uma das bases do ofício, o que você quer falar? O que você quer contar? Que de novo eu digo que está muito perto da sua qualidade, que é onde você deve abrir os seus espaços de pergunta e o resultado vai ser consequência das perguntas. Eu vejo muito isso dentro do que a gente está falando: os treinamentos, o que seu corpo está pedindo? Para você procurar suas dificuldades, sempre ligado às polaridades, que elas estão sempre presentes e vão estar sempre cambiando, como nosso corpo cambeia, o nosso corpo se transforma, não é mais o mesmo que era antes. Eu acho muito que é essa relação espacial e espiritual também, das duas coisas. Dessa qualidade, dessa individualidade, que está ligada a essa espécie de fonte e de mistério. Eu acho que a presença existe também para você dividir o que você também não sabe, você trocar o que você não sabe, o que vai acontecer daqui a um minuto, daqui a dois minutos. Eu acredito muito nisso, em você procurar os seus lugares de perguntas, dentro das suas dificuldades, dentro dos seus espaços de abertura, mas não ter resposta para você chegar em um resultado exatamente. Eu acho que os resultados vão ser sempre consequência desse lugar da pergunta que para mim nunca está acabado, para mim o que importa é o processo, é o que você procura ali, isso vai te levar, digamos assim, a algumas performances. Então eu acho que esse espaço da procura é fundamental e a presença é o seu corpo que é um veículo. O mesmo jeito que a gente faz os personagens através de nós. Eu acho que a presença é esse ponto básico e primordial para você trocar, para você se deslocar no espaço também.

E esse deslocamento tem a ver com o outro também. Eu vejo a importância da presença nesse lugar de você existir. Eu acho que o teatro pode ser esse espaço de você e das suas qualidades que às vezes não são aceitas pela sociedade. A presença é um lugar onde você se presentifica. Onde você olha, vê, se coloca, existe, acho que sobretudo isso, um lugar onde você pode ser você, com suas qualidades, com as suas polaridades. E eu acho que o trabalho de sala,

de desenvolvimento desses estímulos, através do healing que é um trabalho que eu faço há mais de 20 anos. Não sei dizer se é uma técnica, mas são exercícios que visitam os chacras e fazem relações entre um chacra e outro. É como se a gente entrasse em contato com esse cosmos que tem dentro da gente. Então a gente tem uma estrutura que é cósmica dentro do nosso próprio corpo e esses chacras se conversam, então como que a gente exercita eles nesse lugar para gente estar em contato com a gente mesmo e não ter controle em tudo que a gente for fazer? Mover energia, que é uma palavra muito perigosa, te leva nesse lugar de uma ação dentro do agora, eu acho que isso é estar presente também. O agora não é daqui a 2 minutos: como é que eu posso ser contagiado pelo outro e contagiar o outro?

O que você acha que é a energia do ator?

Eu acho que a gente está sempre movendo energia, e eu acho que é através do nosso corpo, da nossa estrutura, e quando você faz o personagem também, você através dele se revela, eu acredito nisso, não no personagem te esconder, porque você através do personagem vai revelar uma coisa no outro. Eu acho que isso é mover energia, você visitar vários âmbitos dentro de uma mesma situação, dentro desse mesmo momento. A gente tem o corpo etérico, a gente tem o corpo físico. O etérico é essa dimensão entre a pele e um pouquinho fora da pele, então assim, como você acorda essas partes, como que é você estar em movimento com elas, entendeu? O que acontece por aqui, nesse lugar? Como você cria chaves para se mover, para mover energia? Acho que é um estado de presença e de constante movimento e transformação. O ator em cena move energia, desde as atmosferas que estão presentes, como a gente é contagiado por elas, como que a gente conduz elas? Como que a gente olha para elas? E aí eu acredito muito nessa coisa. Uma vez minha mãe me perguntou: *mas João Miguel, você não fica pirado de fazer tanto personagem, de fazer umas coisas pesadas?* E eu falei: *não mãe, porque eu não fico só de dentro, eu fico de fora também.* Eu lembro dessa coisa do Grotowski: nós somos o pássaro que bica e outro que observa ao mesmo tempo. Mover energia também é como você cria essas dinâmicas e você pode estar vivo presenciando, e isso está movendo. Eu acho que a presença é fundamental, inclusive para você não se esconder no personagem, e ele não te ofuscar, ser tudo um fluxo que pode conversar. É claro que você constrói, é claro que você artificializa, é claro que você descobre coisas que não são exatamente como você é e isso é fascinante, mas você está movendo energia para chegar nisso, é através de você que seu corpo ganha outro peso, é através dessa procura, é sempre através de você.

Você acha que a presença está na mão do ator?

Ou?

Ou ela ocorre a partir de uma relação? Ela é um atributo do ator ou ela surge através de uma relação com o outro?

Eu acho que são as duas coisas. Eu acho que o ator procura, nesse lugar de procura que depende dele, mas ela só existe em relação ao outro, ou em relação a alguma coisa, ou em relação ao espaço. E no teatro isso é extremamente explícito, é naquele momento real, no teatro o público está presente com você e eu acredito que o público faz a cena com você e é nesse ver e ser visto que está o grande jogo. O espectador vai ver o espetáculo que ele vê, não é o mesmo que você faz. Dividir isso é estar presente também, através de você, mas o olho do outro pode interferir na minha presença, o olhar do outro pode me afetar e eu acredito que a gente tem que se permitir a isso porque se não, mais uma vez, por mais que você crie essa partitura no teatro, o fascínio é que cada dia é um dia diferente, exatamente porque você move essa energia.

Como foi essa sua passagem do teatro para o cinema?

Através do Bispo, quer dizer, eu fiz duas participações na Bahia. Eu entrei no cinema fazendo um personagem muito diferente do Bispo. Não sei se você viu *Cinema, Aspirinas e Urubus*, que eu faço, e aí eu caí de paraquedas. Tanto que agora eu revi o filme em uma edição nova e eu achei muito louco porque assim, quando ele estreou, ele conversava com o que o Jean falava: o assunto velho, essa coisa do documentário com a ficção e uma das referências do Marcelo eram coisas bastante documentais e a gente criar esse personagem trocando com a realidade. Quase como se a gente fosse daquele lugar só que curiosamente, eu vendo o filme dez anos depois, e dialogando com essa premissa, até o ponto de uma jornalista francesa achar que eu era do lugar, entendeu? Só que eu revendo o filme, a minha interpretação é completamente teatral, quase como se não fosse uma coisa realista, e isso a gente está falando de presença nesse lugar, como se esse acreditar na presença desse lugar de existir pode interferir na realidade e trocar com ela. Eu até falei para Marcelo: cara, minha interpretação não é realista, porque eu venho de uma expressividade que querendo ou não está impregnada de um tempo em que o cruzamento com essa linguagem gerou alguma coisa que funcionou ali, uma estranheza que funcionou ali, então pode muito, pode tudo.

E qual essa linha tênue? Qual a diferença dessa interpretação para teatro e para cinema?

Olha, durante muito tempo eu achei... não há uma verdade absoluta, isso vai mudando, inclusive com seu corpo, sua expressividade, suas fases, mas durante muito tempo eu achei que a câmera lê você por dentro, você cria uma espécie de fisicalidade, mas é muito mais como se ela pegasse sua alma, entendeu? Eu acho que o teatro já é uma outra coisa, o espectador te pega e você pega o espectador no presenciar, mas a câmera tem uma dimensão, não sei, não quero me restringir a isso para não ficar parecendo que só tem um jeito de fazer, porque eu acho que também dá para fazer de vários jeitos, mas eu acho que a câmera te lê muito rápido. Não dá para fazer no mesmo tempo que você faz no teatro, porque se você fizer no mesmo tempo alguma coisa ali não é lida. Se fala muito isso no cinema: que o menos é mais.

Voltando para a presença de novo, eu acho assim, que estar presente é tudo. O espectador lê. Acho que por isso que eu acredito na presença como um espaço de premissa com a troca, seja com a câmera, seja com o outro, seja com o que você imagina o que seja o personagem. E é muito louco porque o cinema, eu acho que acabou virando um espaço desses campos de pergunta que eu abri no teatro. De novo de uma maneira autoral, eu acho que isso faz um diferencial, eu acho que devemos criar essas bases autorais na nossa caminhada. E elas vão ecoar, elas vão ser o nosso próprio aprendizado errando e procurando. Eu acho que a presença é esse estado número zero que leva para tudo e que não vai sair de você, que é estar presente. Estar presente te faz resolver uma situação, estar presente te faz resolver um assalto. Esse exercício da presença está na vida fora da cena como está na sala. Como você procura ela dentro da sala e isso pode se desdobrar, isso pode te surpreender. Eu levo comigo uma coisa que o Rick (Ricardo Puccetti) falava: se surpreenda! Então eu acho que a gente tem que se surpreender, porque assim a gente sai da gente também. Por isso o deslocamento, eu acredito muito nele, o deslocamento físico, real, espacial, conhecer o Brasil, conhecer o mundo viajando, porque isso te tira do seu lugar confortável também. Eu acho que a gente corre sempre esse risco, porque a gente está em eterna mudança e o ator tem que acompanhar essa mudança que é da vida. Seu corpo muda, sua cabeça muda, como que você se reinventa? Como que você se surpreende? Você pode ter muitas idades, você pode ter muitas cores. Eu acho que se permitindo no deslocamento. Eu acho que a presença é estar em deslocamento. Eu estou presente aqui, daqui a pouco eu vou estar ali. Viver esse momento presente. Estar aberto para receber o olhar do outro, como que você vai responder? É o que eu digo sempre: seja generoso com o outro porque quem vai ganhar é a cena. Se eu dou eu vou receber, se eu recebo eu dou. É um jogo.

Como se dá a questão da presença na repetição?

Por exemplo, no cinema você tem que refazer a cena em vários ângulos. Existe um vocabulário mais clássico que é parecer um guarda de trânsito, que você tem que fazer exatamente o que você fez, o desafio é como você se provoca naquela mesma partitura para REFAZER e não para repetir. Tem uma diferença muito grande, se você refaz, você continua a procurar, é aí que está, quais as perguntas que você faz para você, quais os espaços? Quais os estímulos que você tem? Quais as cores que você está vendo? Quais as memórias que te remetem? Como seu corpo reage? Como seu corpo está reagindo naquela presença aqui e agora? Estar presente é mover energia, é estar preparado para mover essa energia.

No teatro, por exemplo, agora eu retomei o Bispo. Tive uma experiência bem curiosa com o Bispo. Eu retomei a pesquisa na intenção de me provocar espacialmente em outro lugar. Eu fiz tudo, dos ensaios, com a própria equipe, eu trabalho assim de uma maneira bem coletiva, claro que eu guiando, que é muito autoral esse lugar, e também o Bispo acho que tira desse lugar de uma direção tradicional, na qual o diretor está falando: vire para lá, vire para cá. E eu acho que isso eu levo para o cinema também. No lugar que eu estou representando aquele filme; por que não falar que eu sou atingido por tudo que me envolve? Inclusive nesse caminho vibracional. Você sabe que você vai ter um movimento e essa partitura tem que ter um movimento onde a câmera vai pegar, mas ao mesmo tempo você está em movimento, então dentro desse movimento você pode se surpreender. Meu exercício é esse!

O quanto você é diferente em cada personagem que você faz: muda tudo, voz...

Eu acho que é muito isso. É um corpo, como que você brinca com tudo isso, como que você joga também, como você procura ele também? Eu acho que também eu vou encontrando o personagem fazendo, qual é o peso desse personagem, como ele coloca o quadril, qual é a parte do corpo que move ele, como é essa boca? Eu acho que é estar em movimento também. A boca não é uma coisa rígida, a boca se move, o olho se move, é também desenhar no espaço e eu acho que isso está muito presente no meu trabalho. Na medida que você desenha, você surpreende também. Se eu vou para cá, eu estou te olhando desse jeito, se eu vou para cá... (João vai movendo a coluna) eu estou te olhando de outro. – É um desenho de partitura - Mas não é controlado, não é exatamente controlado, ele tem um caminho que você está enquadrado. Como conversar com essa câmera como um olho que te olha por dentro e isso também estimular para eu não enrijecer? A gente tem essa tendência pelo controle. Para mim, a performance tem esse lugar de como a gente pode criar espaço de perguntas, e eu acho que esses espaços no âmbito do processo é esse lugar para você fazer a pergunta, o que pode te ajudar no

personagem? Por exemplo: Estômago, você lê o roteiro, não está tudo ali, você propõe para o diretor uma sala de ensaio onde você vai poder propor. Quando você lê o roteiro, você cria perguntas a partir dali, então quais são os estímulos, o que é que te move? Aquilo bate comigo como uma memória minha.

Esses pratos que você cozinha, como você cozinha junto com esses elementos? Como é o corpo dessa criatura? Como é o olho desse cara que vira? Ah não, agora esse cara está parecendo com o meu amigo, como é que ele bota a boca, como ele fala o negócio? E tudo vai ser uma recriação, nunca vai ser exatamente aquilo que você está fazendo, são inspirações, são estímulos, como que você coloca esses estímulos na roda e faz uma terceira coisa. Eu já ouvi dizendo de gente de televisão: João Miguel, você faz do seu jeito e dá certo. Não é que eu faço do meu jeito. Eu sou movido por esses estímulos, por essa meneira, estou sendo fiel a eles e não quer dizer que eu não esteja escutando o diretor. Essa relação tua com o diretor é uma fricção, então se você propõe, você tem que ser visto, eu acho que é muito delicado isso, pode ser um encontro maravilhoso, como pode ser uma merda!

E você é um ator que propõe muito...

Proponho! Eu acho que eu fiz a maioria dos filmes sempre nesse lugar. Eu acho que presença está muito ligada a qualidade. Pegar esse olhar particular de cada um. Até sobre coisas que são mais subjetivas, como é que você traduz isso? Eu acho que aí está o mistério, cada um tem uma presença. E isso vai te fazer existir no outro. Por exemplo, uma coisa que eu vivi no Bispo e eu acho que está ligado a isso. Eu fazia o ensaio no corredor, tinha o corredor da ala dos homens e da ala das mulheres. Eu escolhia 20 homens, 20 mulheres, botava no meio de um corredor e fazia a performance no meio do corredor. Um dia que eu fui, entrei, estava com um músico, chegou um cara. Por exemplo, isso eu acho que é bom porque é sobre presença. Chegou um cara de dois metros, ele disse: *que é que vocês vieram fazer aqui?* Foi uma aparição, o cara veio de longe, um jeito de andar assim, foi chegando perto: *que é que vocês vieram fazer aqui?* Isso, se você souber ver isso, você já vai levar isso para a cena também, você vai se impregnar desse corpo também. Tem isso que eu não falei. Eu encontro muito na rua os personagens que eu faço, se você procura, você vai encontrar, porque seu olho desperta para aquilo ali e, para mim, é muito importante ver como é que esse corpo se move e depois como é que eu vou brincar de ser ele. É mímesis isso, nesse lugar. E aí eu estava lá, o cara aparece, a presença dele já me chama para estar presente. Aí eu falei: rapaz, a gente está fazendo um espetáculo sobre o Bispo do Rosário que se dizia um enviado de Deus, aquela cartilha que eu já falava. Ele virou e falou: *você é de Jesus, rapaz?* Olhei e falei: *sou, também!* Aí ele olhou ao mesmo tempo: *então você*

é meu! Ninguém bole com ele não, aí, ele é meu, de Jesus. Quer dizer, já criou uma situação, outro elemento também de estado de presença. Eu acho que a presença em cena se dá também de um processo de observar a presença do outro, de visualizar de fora sua própria presença. Isso que eu falei para minha mãe: eu não piro porque eu crio dinâmicas para não ficar só, se não ninguém aguenta.

E como você faz essas dinâmicas?

Eu acho que são as meditações, eu acho que são as procuras, o espaço de contemplação, o treinamento, eu acho que é em casa, com a possibilidade de andar, de brincar, de falar, pegar o texto e falar de várias maneiras, perceber, falar de vários jeitos esse texto, falar olhando para baixo, falar olhando para cima. O Bispo, por exemplo, quando eu voltei, eu não fui para o hospício, eu fui para a natureza e foi super rico como o outro, com outra dinâmica. Eu visitei o espaço institucional que já tinha isso no meu corpo, já tinha esse registo. Em um momento mais louco que a sociedade está esquizofrênica eu falei: eu não vou para o hospício de novo. Já visitei o hospício em um outro lugar. Isso que eu estava te dizendo que o cara chega para mim e fala: *ninguém bole com ele não!* Daí ele fala: *para ver sua performance eu vou tomar um banho, coisa de Jesus tem que tomar banho.* Eu falei: *não, rapaz, você está ótimo, não precisa tomar banho não.* Aí ele: *PRECISA!* Ele chegou para o enfermeiro e falou: *eu preciso tomar um banho, em nome de Jesus.* Ele chega de banho tomado, senta na cadeira, quer dizer, a minha intenção de procura de um personagem desse, que é um xerife, o Bispo do Rosário foi um xerife dentro do hospício, faz com que eu me depare com aquilo que eu estou procurando, um estado, aquele estado tem a ver com que eu estava procurando. E a princípio não tem nada a ver com a loucura exatamente, como você estabelece? Isso está na vida!

Claro que aquele espaço é um espaço afetado por isso e aquele cara é afetado por isso também. Ele vai assistir e quando ele assiste, ele chega para mim e fala: *eu vi.* Ele pega a minha mão e beija a minha mão, olhando no meu olho. Eu pego a mão dele e beijo a mão dele. Eu olho assim para cima e está os dois diretores do hospício. Isso, para mim, já é a performance, quando você é surpreendido, alguém te chama e você responde. Eu poderia: não, isso não! Mas não. E é isso que eu digo. Quando eu estreei era muito a sensação: o que eu estou fazendo aqui? Eu me permiti também nesse lugar do estar presente para o que vier, porque você vai responder também para o outro. Esse cara me chamou para a cena, ele chegou e me chamou. E aí continua, essa presença dele fez ele assistir e eu não tinha desfecho, estava nítido que eu estava ali para experimentar nos ensaios. Ensaio vai, ensaio vem, daqui a pouco ele olha assim para mim, interfere no ensaio com a palavra, se você for pensar tudo isso está no bispo: um cara que anda,

um cara que tem um braço assim, porque você é afetado e você está construindo aquele personagem. Você traz ele para o movimento e ele fala: *se você é de Jesus fale sobre o novo e velho testamento.* Ele falou no meio da performance. Ou seja, não estava acreditando no que eu estava fazendo. Eu fiquei em pânico, a princípio não tive reação, continuei fazendo, ele disse: *fale sobre o novo e velho testamento*. Eu fui ficando em pânico, não sabia o que fazer porque não tinha final, ele me deu uma chave assim, me puxou, ele era alto, ele pegou assim no ouvido: *se você é de Jesus, fale sobre o novo e velho testamento agora!* E eu aqui atado, eu falei: *eu vou falar, mas antes segura essa corda invisível, está vendo essa corda invisível? Me ajuda a fazer a passagem.* Eu fui levando ele: *segura a corda invisível, segura a corda invisível, me ajuda a fazer a passagem*. Cheguei para ele: *o senhor acredita em Jesus Cristo?* Ele disse: *eu acredito. - Tá falando com ele*. Aí ele falou: *passa a corda, passa a corda invisível*. Aí eu vi um milagre, todo mundo pegando a corda. O trabalho é: como você mantém isso na presença? Como isso te contagia ao ponto de você levar isso com liberdade na performance? E com rigor? É claro, porque se não tiver rigor, não tem liberdade. Como você fica impregnado disso, você fica contagiado com isso, você leva para a sala e aquilo vai te movendo, é como um quebra cabeça, porque o bispo falava isso, ele fazia toda a obra para o dia da passagem, ele falava: *quando chegar um momento da hora da passagem, vai vir uma corda aqui, vai me amarrar por trás, e vem os sete anjos de luz.* Eu coloquei no espetáculo umas fitas que você sai com a corda, porque o espetáculo todo você vai se relacionando com o público, é um espetáculo de palhaço por trás da cena, ele vai se relacionando com o público gradativamente, porque o público de início vai achando que é uma coisa de louco, depois vai entendendo o valor artístico. E aí leva essa corda para o público. Tem uma hora que eu falo assim*: para me ajudar na passagem, segura essa corda, vai passando um por um.* Agora 15 anos depois eu falo: *pega as invisíveis porque Deus gosta das visíveis e invisíveis*, porque eu tenho isso na minha memória. Eu acho que o espectador vê isso sem saber exatamente o que é isso, vira uma terceira coisa e você divide essa terceira coisa com o espectador, uma tridimensionalidade. Do mesmo jeito quando você vai procurar suas memórias dentro daquela fisicalidade. Tudo pode conversar se você constrói. Estar presente para realizar essa construção, seja na cena, seja na rua. Eu, por exemplo, preciso estar sempre na rua me provocando, provocando o outro, criando interatividade. E quando você se dispõe a isso, isso é mágico, você se desarma também. Aí acontece o encontro, você é visto, olhado, e olha. Você é visto e vê. Esse eu acho que é o Bispo que eu voltei a fazer agora, a performance aqui, na presença, a loucura é minha, mas é sua também. Aí as coisas são mágicas.

A presença também chama o olhar do outro que vai interferir na sua presença, vai ter um jogo, e vai ter algo vivo que acontece, um encontro que ninguém controla se você se permitir

a isso. Se você quiser controlar, você só vai ter o ponto de vista do controle, ou se você é só controlado, você só vai ter o ponto de vista de quem é controlado. Se você joga ninguém controla, é um jogo. As coisas são fluxo, cada dia você vai olhar para o mundo de um jeito. A gente envelhece, a gente se transforma, como você dialoga com esse mundo que é seu, que é o seu presente, a presença está no presente. Pode ser bom ou pode ser ruim, pode funcionar. É misterioso, não tem certeza absoluta.

No Bispo, por exemplo, no retorno, eu chego para a plateia e eu escolho sempre uma pessoa, mas eu não escolho antes, eu chego, pego a mão da pessoa e falo: *como é seu nome?* Aí o cara falou o nome dele, mas ele me quebrou desde cara, ele não queria aparecer. Ele comentou com o cara do lado, ele já me quebrou ali. Ele falou: *Marcio.* Eu falei: *Marcio, o senhor acredita em Jesus Cristo?* Ele olhou de novo para o cara do lado. A presença te possibilita não construir um personagem, mas construir uma figura. Eu acho que isso dá a impressão de fazer várias coisas diferentes, mas é como você vai construindo a partir do seu próprio corpo. Ele falou: *acredito.* E eu: *tá falando com ele.* Aí ele: *muito prazer.*

Eu já iria para outro cara, mas esse Marcio me provocou tanto que no meio da partitura eu deveria estar com o outro, eu esqueci o nome dele, eu cheguei no ouvido dele e falei: *como é o nome do senhor mesmo?* Ele falou outro nome, ele falou: *Julio.* Eu cheguei bem no ouvido dele e falei: *você é esquizofrênico.* Beleza, aí eu falo isso. Eu tinha que falar com outra pessoa, mas eu estava tão no jogo com ele que eu falei: *seu Marcio Julio*! Todo mundo rindo, eu falei: *a fé derruba qualquer jegue ruim.* Quando eu falei isso a cadeira dele da arquibancada, eu acho que ele se mexeu, e a cadeira dele caiu mas deu como segurar e foi muito preciso. Tipo, como? É isso mesmo? Teatro? Ele não titubeou, na hora que isso aconteceu, *isso é praga*, ele falou! E depois no dia seguinte eu fiquei pensando. Eu acho que é a presença de novo: como você se afeta e naturalmente vai afetar o outro, a gente é energia o tempo todo, como você prepara esse terreno para se misturar.

João, você falou que tem um treinamento. Healing?

Não é um treinamento de ator, mas está dentro do meu trabalho de ator desde sempre, eu comecei com 22 anos de idade. Ele é esse trabalho que mexe com energia que são estruturas meditativas de exercícios dentro dessa coisa que eu te falei: daqui para cima é a fonte, daqui até o seu corpo todo está sua individualidade, dentro da sua individualidade está sua qualidade e todos os chacras. O healing são exercícios que casam um chacra com o outro, e acaba limpando energeticamente todos os chacras e mexendo com energia. Tem muito a ver com minhas escolhas, por exemplo, trabalha com intuição, trabalha com coração, na verdade o exercício de

healing limpa os chacras. O chacra da raiz está ligado à ancestralidade. O plexo que é toda relação de projeção profunda que você tem com seu pai e sua mãe. A raiz, toda relação de sexualidade. Todos têm relação com cores, o chacra da garganta é expressão, o centro da cabeça é outro chacra, então você move energias. Às vezes deixa vir o que vier. A Isis fala assim: entra em contato, deixa vir o que vier, não força. Então isso eu acho que é um exercício da presença para dentro, isso vai ecoar para fora, sua expressão. Essa coisa de andar, procurar, ir para a sala, visitar esses corpos, dançar, achar movimentos e expressões, escrever, anotar, desenhar. Quer ver meu caderno? Desenho de criança, mas isso me estimula também, você tem que criar estímulos. Quando eu estou estudando, eu desenho, boto cores, acho que isso estimula também. (João mostra o caderno).

Mensagem de whatsapp de João após o encontro:

E aí fiquei pensando em torno da nossa conversa, eu esqueci de falar uma coisa que eu acho que é muito importante que é a palavra. Eu acho que a presença, o deslocamento, o estar presente é também para vir a palavra e isso tem a ver com a oralidade também. Então eu acho que a presença é trabalhada para que a gente se permita a essa palavra atravessar o tempo e encontrar o outro. Acho que tudo isso é para isso. Estar presente para que a palavra se faça também, e que a gente possa falar de várias maneiras tudo que a gente é, os tantos que nós somos.

AVENIDA POMPEIA COM GEORGETTE FADEL

Data do encontro: 03 de maio de 2018.
Nome completo e nome artístico: Georgette Fadel.
Idade: 44 anos, nasceu em 1974.

Você poderia falar sobre sua formação?

Lá no começo, eu fiz um ano de Conservatório Carlos Gomes em Campinas, tive um professor chamado Abílio Guedes, que foi muito especial, me introduziu lindamente inclusive na história da presença. O amor que ele tinha pelo teatro, uma coisa muito forte e acabou trazendo essa questão do ritual. Participei em Campinas de um grupo com Funchal, um cara muito importante na minha vida também, um grupo muito legal, a gente fazia teatro de rua, aquela coisa completamente espontânea e gostosa. Desenvolver relações, quase um refúgio para uma adolescente deslocada, o teatro como esse lugar que era possível estar presente também.

Que idade você tinha?

Dezesseis! Com dezessete comecei a prestar Unicamp e USP, e aí começou uma formação mais acadêmica na USP, bacharelado em direção e no ano seguinte, 93, eu entrei na EAD, eu fiz as duas coisas juntas: na EAD uma formação mais como atriz e no departamento de artes cênicas da ECA uma formação mais como diretora. Isso a formação escola, mas tem pessoas que me formaram muito: Marcelo Romagnoli, Cristiane Paoli Quito, Tiche Vianna, Tica Lemos, que formaram corpo.

Essas pessoas de início, Cláudia Missura como parceira de cena, Luís Mármora, estou dirigindo um trabalho dele agora, parcerias muito longas e mais que isso, ou igualmente, parcerias, pessoas que eu estudei que foram parceiros muito fortes. Eu aprendi demais com essas pessoas, os professores da EAD, os professores do CAC, muita gente para citar, Mylene Pacheco, Claudio Luchesi, aprendendo muito de um jeito no negativo, são professores que eu agradeço muito embora eu não concorde com metologia ou coisa parecida. A questão não é não concordar, a questão é o que aconteceu comigo no contato com essas pessoas, e até com a rigidez delas ou não, até com o fato delas existirem de uma certa maneira, mais masculina: oh, é assim que eu sou, essa é a minha proposta. Eu tive a disponibilidade de abrir e aprender aquilo que elas tinham disponibilidade de colocar naquele momento então com elas eu aprendi a aprender. Com algumas pessoas que eu aprendi no negativo, não são pessoas como eu aprendi com a Cristiane Paoli Quito ou com a Tica Lemos, ou com a Tiche que foram diretamente no

meu coração, uma substância mais racionamente compreensível com a qual eu concordava. Foram pessoas que me trouxeram choque, às vezes, mas elas me ensinaram a aprender, eu tive que aprender, eu tive que entender como aprender porque tinha aquilo para aprender e eu podia aprender ou não. Eu podia me relacionar com aquilo ou não, então pior para mim se eu não me relacionasse. Eu aprendi a ficar disponível para aquilo que as pessoas tinham para mostrar, dar, trocar e não ficar esperando que a pessoa trouxesse o que eu quero. Tirar a expectativa e me relacionar com a real, sabe? Materialismo histórico. Então são pessoas importantes, alguns professores mais duros foram muito importantes para mim, tanta gente, muita gente importantassa, mas o Abílio Guedes foi o primeiro. Stanislavski, cadernão, aqueles exercícios palco italiano, bem especial, bem irreverente. Hoje em dia eu questiono, mas eu não questiono a presença dele ali com aqueles adolescentes. Parecia que ele estava com deuses, mas ele estava com a gente, adolescente babão e ele entrava na sala como se ele estivesse com reis, com pessoas muito importantes que tinham coisas muito importantes para aprender, ele instaurava uma importância, ele dava a importância da coisa, eu acho que isso tem a ver com presença. Ele fazia parecer muito importante aquilo e numa dessas era importante e ele vê um caminho de seriedade, não uma coisa sisuda, uma seriedade necessária para o jogo acontecer, forte! Abílio Guedes, adoro, adoro! E fora essas pessoas, dar aula, quando eu comecei a dar aula foi quando eu comecei a aprender de verdade, dei oficina em vários lugares, mas aula mesmo eu dei na Escola Livre de Teatro, no Studio Nova Dança, dei um semestre de aula no Indac, 5 aulas no Célia Helena em uma turma de pós graduação, tudo muito picado assim porque eu sou muito aérea e eu gosto de pingar. Eu sou atriz então rola uma coisa de um mês fora, de entrar em cartaz e pegar quinta feira que é o dia da aula, não dou mais aula. Eu não estava conseguindo lidar com uma disciplina de toda semana, terça e quinta, eu estou lá com meus alunos. Eu acho que vai rolar ainda, porque eu adoro, e eu acho que lá rola tudo mesmo, mais que no palco. Acho que agora é o momento de atriz, é o momento de entender algumas coisas para ter o que falar depois. Eu parei de dar aula porque eu me senti esgotada, eu não tinha mais vontade. Tinha mais vontade de fazer com eles um lance, dar aula me sentia muito embusteira de estar ganhando dinheiro para ser igual a eles, para saber exatamente as coisas que eles sabiam. Me esgotou. E também a história disciplinar da presença física do professor é importante. A do diretor não é, mas do professor é, então acabou rápido. Rápido não! Eu fiquei dez anos dando aula, especialmente na Escola Livre, um processo grande de professora ali, passei por muita coisa. Para você falar sobre alguma coisa, você tem que ser alguma coisa. Então para você falar sobre presença você precisa instaurar presença. Ele está ali te olhando. Ou então quando o aluno está ali, ele está te assistindo, você falou na semana passada sobre presença e você tem que estar

ali se não você perde aquele aluno, simples assim, você perdeu aquele aluno. Se você não faz o que você fala, o que você está falando, você perdeu ele, você perdeu a confiança dele. Eu dei um gás como atriz: caramba, agora eu vou ter que ser muito ninja para eles. De formação isso aí!

Tica Lemos que introduziu na nossa vida de uma geração inteira de um certo tipo de atores de São Paulo a coisa da nova dança, da consciência corporal, estudo do esqueleto como base de uma consciência interna e mais geométrica. O estudo de todos os outros sistemas, estudo não só intelectual, mas no corpo, no próprio corpo, sacando onde está cada coisa, apalpando onde está cada coisa, onde está o fígado, o que circula onde. E também a história do esqueleto onde está a base. Para fazer um trabalho detalhado a gente fica nisso muito tempo. O peso, respiração, mas esse trabalho específico tem a ver com massagem, você escaneia o corpo da pessoa, e você vai estudando, trazendo para a consciência as imagens daquilo que está dentro de você, é uma riqueza incrível de imagens, movimentos e a gente não tem contato consciente com essas coisas, a gente se encara como bloco, ser humano, e esse trabalho dá esse detalhamento do que a gente é feito, esses universos que a gente é composto. E o que acontece: a presença salta porque talvez a projeção da nossa imagem, não só da nossa imagem, mas do nosso ser, a nossa projeção talvez tem a ver com o nosso grau de consciência. Isso é algo que eu não sei ir longe para explicar, mas é como se a gente tivesse que enfrentar essa condição de saber minuciosamente tudo e enfrentar esse medo, que também é um grande medo saber da própria morte. Às vezes, são abismos profundos, entrar nessa consciência do corpo físico, começar com o corpo físico, porque nós podemos falar de um corpo emocional, um corpo mental, que são corpos que a gente não domina, infelizmente, mas seria o caso de fazer o mesmo trabalho com esses corpos. Mas a priori, com mais consciência do corpo físico, a gente consegue projetá-lo melhor, a gente consegue fazer. Ao abarcar o corpo físico com os outros corpos, o corpo mental dominando esse corpo físico, o corpo emocional dominando esse corpo físico, esse eu superior, esse corpo causal dominando esse corpo físico consegue usá-lo de uma maneira suprema, consegue usar essa máquina de uma maneira especial, consegue fazer com que esses outros corpos se expressem nesse corpo físico. É claro que a gente tem o corpo físico como um corpo em si, mas é um corpo que expressa os outros corpos, eu estou pensando uma coisa agora, eu estou usando todo meu corpo, movimento de mão, movimento de olho para expressar intelectualmente alguma coisa, mas eu só tenho o meu corpo para expressar para você as coisas, a priori, porque cada vez mais a gente tem só o corpo porque eu acho que as relações estão ficando cada vez mais duras, e mais no corpo físico só, a gente está deixando cada vez mais, a humanidade de uma maneira geral. Metade da humanidade está trabalhando de um lado,

e metade da humanidade está trabalhando de outro. Tem uma metade da humanidade ficando cada vez mais sensível para outros corpos, outras ideias e a outra metade da humanidade acirrando o materialismo, só existe a matéria como último valor, e o que existe é o corpo físico, então não me venha dizer que a gente se comunica aqui de alguma maneira, porque só se eu te pegar a gente vai se comunicar. Não existe nenhuma comunicação sutil entre a gente, então é gente que não ouve, não fala, não pensa e eu acho que isso está ficando mais claro com essas tendências fascistas que tem aparecido de novo, uma recusa de olhar com curiosidade, uma recusa da presença de outros corpos que vão se moldando de acordo com a vontade, com o fluxo entre a gente. Essa história da consciência, estudar com detalhamento um osso, ao estar em cena, você sabe muito bem o desenho dele, você lida com ele, você mostra um movimento com ele, você sabe até onde pode ir, você sabe qual imagem que ele está formando e tudo mais. Isso facilita a comunicação, você pode lidar com mais sofisticação, você pode compor melhor, você pode criar com mais amplitude, como alguém que conhece melhor aquele instrumento. Não garante nada também, você pode ficar fazendo esse trabalho mil anos e não conseguir fazer uma coisa legal, não garante nada! Como alguém que conhece tecnicamente muito um piano, mas não necessariamente é um bom pianista. É uma coisa boa de se saber, uma coisa importante de se saber, você conhece muito aquele piano, você tem chance de composições mais sofisticadas, você tem chances de compor.

O que é presença para você?

Para mim tem a ver, eu começaria a responder por essa história dos corpos, eu acho que presença, presentificar alguma coisa, trazer todos os corpos dela, toda a energia dela, centralizada no corpo físico. Centralizar um fenômeno muito fortemente no corpo físico. Só que não ser só corpo físico, tem que trazer coisa, para a presença ser forte você tem que trazer muita coisa: você precisa trazer o público, você precisa trazer ideia, você precisa trazer os seus outros corpos e fazer o centro disso tudo "ser" em você, é físico, quase como se você pudesse puxar linhas pela sala toda e essas linhas terem centro em você ou onde você quisesse colocar o centro. Como se você pudesse pegar toda a vida, toda a sensação da vida e trazer para o corpo físico. Por que eu digo corpo físico? Porque, por exemplo, você pode estar presente no lugar fisicamente, com o pensamento em outro lugar, inclusive o seu próprio eu observador em outro lugar e aquele corpo físico ser uma carcaça só, e aí não necessariamente você consegue atrair. Você pode, por um acaso, atrair olhares e tal, mas o fato é que você não está dominando isso. Eu acho que presença tem a ver com irrigar o corpo físico com consciência, quase como se a gente pudesse fazer com que as duas coisas se misturassem e essas matérias se diluíssem um

pouco. O corpo virasse um pouco consciência e a consciência involuísse um pouquinho, se materializasse um pouco, plasmasse um pouco, e a gente pudesse ver no mesmo corpo. Como se a gente pudesse sentir a consciência e ver a consciência. Sentir o corpo e ver o corpo meio diluído no espaço como consciência e ver a consciência firme e forte como carne no corpo. Eu estou separando as duas coisas, mas eu sei que essas duas coisas são estados da mesma matéria, que tudo se intercruza, vai virando uma coisa só. Por exemplo, eu não acho que exista uma matéria que se chame consciência, uma matéria que se chame espírito, uma matéria que se chame matéria, que se chame corpo físico, eu acho que são estados, são momentos, ondas, sei lá, ou até maneiras diferentes da mesma coisa se aglutinar ou descortinamentos do mesmo fenômeno, não sei. Mas para falar a gente acaba separando de alguma maneira, justamente, quase como se a presença tivesse a ver, fosse sinônimo de assumir a não distância entre corpo e espírito e trazer o espírito do corpo e o corpo do espírito em uma coisa só, no mesmo lugar.

Presença, quando eu falo, me traz tempo e espaço condensados em um ponto. Tempo espaço condensados: presença! Capacidade de aglutinar tempo e espaço, capacidade de lidar com a própria gravidade a ponto de mexer em tempo e espaço, porque de acordo com a gravidade o tempo muda, não muda? Desde Einstein a gente sabe disso, que o corpo passa meio curvo perto de buraco negro, então de repente a gente também ser capaz dessas manipulações justamente porque a gente está com o centro forte, uma gravidade forte e uma consciência forte.

E a presença cênica? A presença no teatro?

Eu acho que no teatro é onde essas coisas ficam recortadas para serem vistas. Eu encaro demais o teatro como: isso aqui é meio importantão, gente, vamos colocar no teatro. A gente precisa discutir isso aqui, então vamos levar para o teatro, isso aqui precisa ser visto, então leva para o teatro. Porque o teatro é um condensador de presença, no teatro você tem mais chance de estar presente. Fica muito evidente quando você não está, as linhas ficam todas voltadas para você. Se você não pega, fica evidente que você não pegou. Diferente de alguém passando ali do outro lado da rua que não tem obrigação de trabalhar dessa maneira. O ator tem essa obrigação de botar a gravidade dele para funcionar, trazer essas linhas e desenhar com isso. Se ele não faz isso fica evidente que ele não fez, que ele fez lá o trabalho dele, beleza, atraiu olhares, mas ele não manipulou, manipular no sentido de mexer com as coisas, mexer no tempo e no espaço, estar tão presente que as pessoas que estão assistindo possam ver um ser humano presente e perceber que existe sim uma diferença entre um ser humano que está presente e um ser humano que não está presente. Isto não quer dizer que a plateia não esteja presente junto com ele, se a plateia estiver prestando atenção, está junto com ele. Não estou falando da

exaltação do ator, de um ser presente e dos outros como seres não presentes. Mas o ator pode: *gente, vamos brincar disso!* Eu acho que o teatro, qualquer espaço que se diga: é teatro, 'vamo embora', começa uma turbina, uma turbininha catalisadora de presença e numa dessas, ali você tem mais chance, as linhas do público já estão voltadas para você, já estão voltadas para um centro, você já escolheu um caminho, está tudo facilitado para você mostrar presença, para você estar presente, acho que por isso a gente é tão fissurado nisso, porque eu acho que a nossa primeira obrigação é estar ali presente. Que tudo é feito para isso, em primeira instância, para ter um ser humano inteiro, aglutinado, consciente, com todos os atributos da presença.

A gente fala corpo e voz, a gente tem que ter corpo e voz trabalhados, por quê? Porque o corpo e a voz vão ancorar todo o resto do espírito, todo o resto do ser, vão garantir presença, vão garantir alguma comunicação. A gente alonga o corpo físico para quê? Porque ali precisa passar o espírito, energia, o 'eu' vai ter que estar presente ali, vai ter que circular ali, então eu preciso de um corpo preparado para fazer essa presença circular.

O que você acha que é a energia de ator?

Em um curso de aculputura o professor falou que dentro das veias e artérias o sangue se transforma em energia e energia se transforma em sangue o tempo todo. O tempo todo a matéria está se transformando em energia e a energia em matéria, como se agora estivesse evaporando um pouco de energia e ao mesmo tempo a energia do espaço estivesse se condensando em matéria, o tempo todo, essa troca bem mais fluida do que a gente imagina, como se não houvesse tão sólido, essa divisão tão visível e tão linha, tão demarcada e tão separada entre as coisas, as coisas estão o tempo todo se transformando em outra, devagar e sempre. Então o "ki" dos japoneses, o "tchi" dos chineses ou o éter, ou o prana, essa energia sutil, que é o primeiro estado da matéria, além do gasoso, a energia do fantasma, do que sobra com a forma humana pós morte, esse corpo etérico já é um estado mais sutil de energia com o qual o ator pode trabalhar, já se estende um pouco para além do corpo físico. Aí você tem toda a aura, todo corpo emocional e todo corpo mental. A gente não conhece essas coisas, a gente fica muito no corpo físico, mexendo no corpo físico, trabalhando com o corpo físico, mas esses corpos existem, não só existem, mas a gente cria mil outros corpos com esses corpos. Então eu crio essa xícara com a minha mão, mas o meu corpo mental cria uma máquina para fabricar setenta milhões de xícaras. O meu corpo mental vislumbra o meu corpo físico muito além.

Só para a gente ir juntas. Por exemplo: eu não sou do tamanho de um gigante, mas o meu corpo mental é imenso, então eu plasmo, eu projeto uma mão gigante para fazer um prédio. Eu não sou um gigante, mas eu pequena posso projetar uma máquina daquele tamanho. Aquele

é o tamanho do meu corpo mental. Eu, por exemplo, não sou do tamanho do planeta, mas eu posso projetar uma bomba que destrua o mundo inteiro. O meu corpo mental é do tamanho do planeta, entende? Eu abarco, eu planejo, eu estudo o átomo. São os planos mentais, o corpo físico não faz isso por si. Vai jogar uma pedra em alguém agora e quem vai afiar a faca, quem vai pegar o metal é o corpo mental. Quem vai fazer a raiva chegar no lugar é o corpo emocional, que vai ser bélico, não é o corpo físico, não é o corpo mental, é o emocional tomado, deturpado, sedento, faminto, então são corpos gigantes. E o homem, você vê, é o homem. O homem tem esse corpo mental e o tubarão vai lá e *clack*. Tudo bem, você pode pensar que os animais têm corpos mentais evoluidíssimos, não estou falando que têm uma inferioridade com o humano, mas o humano trabalha com esses corpos individualmente. Você não cobra a presença de um gato. Eu poderia te dizer, você quer saber o que é presença, então olha um animal porque ele está com todos os corpos ali e mais, ele está conectado com o corpo superior dele, com o qual ele não se desconecta nenhum segundo, mas ele não tem a consciência disso, ele não está individualizado; existe esse corpo coletivo que tira a pergunta da roda.

Quando você pergunta o que é presença para um ser humano você está falando de livre arbítrio, você pode estar presente ou não. E se você não está presente, o que você está? Você está sem esse reconhecimento desse centro nuclear que traria todos os corpos para o seu domínio, para o seu ser, para o seu centro físico. Eu dei esse exemplo, as máquinas que a gente constrói, inclusive a nossa ação telepática. A gente é capaz de criar mal-estar em um lugar com pouca coisa, a gente pode não mexer um músculo, a gente pode criar corpos, formas emocionais e mentais em um lugar, ao ponto de criar um mal-estar, ao ponto de alguém sair do lugar e se matar, a gente é capaz de fazer essas coisas, não é? Isso é ação do corpo mental e emocional, não é ação do corpo físico. Você diz uma coisa e essa coisa forma na pessoa ondas emocionais incontroláveis e a pessoa tem que dar fim ao corpo físico dela para dar fim ao núcleo daquela emoção, a gente lida o tempo todo com esses corpos e eles são descontrolados. A gente vê um prédio construído e a gente não pensa: *nossa, obra do mental!* A gente sabe que teve um engenheiro envolvido, mas a gente não percebe que é um corpo, um corpo que tem forma, e esse corpo pode ter forma terrível e maravilhosa. Cada coisa que a gente pensa, e isso é real, e a autoajuda trabalha muito com isso, tudo que a gente pensa plasma, rola, não é que eu vou pensar que estou magra e fico magra, não é isso, mas o meu pensamento plasma caminhos do meu ser, plasma minhas vontades, portanto, meus desejos, ações, vão criando realmente formas de substâncias mentais. Dizem os videntes que uma mãe em relação a um filho em perigo gera entidades quase vivas para ajudar um bebê em perigo, a força da mente e do amor dessa mãe move substância astral, move substância emocional, substância mais fina que a matéria, embora

seja matéria muito mais fina e forma guardiões, anjos, dizem que às vezes alguns anjos são vistos perto de pessoas amadas e não são necessariamente entidades angelicais, são formas, formas do pensamento. Essa concretude do pensamento, essa concretude da emoção, a gente sente isso, só que como a gente é muito louco, a gente não dá o devido valor para isso no sentido que realmente são corpos, assim como eletricidade é uma coisa real, existe mesmo, passa por um tubinho, chega e acende embora a gente não veja eletricidade. Esses corpos emocionais, mentais, produzem todos esses movimentos, ações e formas no espaço. A gente está falando de tudo isso, você entra em cena e pronto: tem você, todos os seus corpos, o público e todos os corpos deles. E você vai ter que aglutinar tudo isso, vai ter que lidar com essas linhas. Eu falo linhas porque eu estou há mil anos falando linhas, essas linhas de energia, essas espirais que estão lançadas no espaço, essas formas estão lançadas no espaço. São coisas lidas, são coisas fuçadas, que eu acho real na minha observação. Eu vou observando a real.

Eu percebo que sim, quando você entra em cena, você puxa ou lança a energia para o público. Faz diferença na recepção do público, faz diferença no ponto onde o teu navio, a tua presença se ancora. Você pode estar presente a partir do olhar. Eu penso muito nesse termo do Castañeda do Don Juan. O Don Juan é o mestre do Carlos Castañeda, ele fala do ponto de aglutinação, eu gosto desse termo. Não sei se você já leu a obra dele, vai amar! Ele escreveu a erva do diabo e são oito livros que narram uma saga imensa e descrevem uma visão que os feiticeiros do México antigo, os xamãs do México antigo têm do homem. E ele diz que o homem não é isso que a gente vê, o corpo físico, diz que o homem é um ovo luminoso feito de fibras luminosas, que isso aqui é um olhar para a realidade, é uma realidade criada e aceita por todo mundo, então a gente fica nisso e a visão que a gente tem da realidade depende do nosso ponto de aglutinação. Ele fala que está em um lugar mais ou menos aqui e se você for capaz de mudar um pouquinho do ponto de aglutinação das suas fibras, se você consegue mudar esse ponto de aglutinação, você muda o universo ao redor. Você mudando o seu ponto de aglutinação energético você passa a ver as coisas também de uma outra maneira. Eu seria capaz de olhar para você e não ver o corpo físico. Eu seria capaz de olhar para você e ver o fato energético que você é. O que realmente está acontecendo energeticamente com você e não essa sensação de estagnação que a matéria dá. Tem estes dois olhos: está tudo parado, nada disso! Que você poderia grudar no teto, que você poderia ir para outro lugar em um instante, porque você é fibra luminosa. E a matéria densa é pura ilusão de um local do ponto de aglutinação e aí eles fazem operações incríveis nos livros. Don Juan, às vezes, dá um tapa nas costas do Castañeda e o Castañeda está em outro lugar. Só com uma pressãozinha no lugar certo, enfim, uma saga imensa que fala do ser humano como uma coisa muito diferente do que a gente acha que é e

pode ser outras coisas. O Don Juan fala que você pode escolher onde você quer ir depois de morrer, que a gente tem essa capacidade, se a gente se trabalhar. Você tem como escolher, você quer viver com aquelas joaninhas ali que estão no chão, porque nós somos um fato energético, um fato de fibras luminosas que podem se aglutinar de vários jeitos. Então esse ponto de aglutinação da nossa energia, eu gosto de pensar nele embora eu não tenha a menor condição de trabalhar com isso como o Castañeda trabalhou, como o Don Juan trabalhou. A ideia dessa âncora, desse lugar de onde parte, desse centro, desse um, desse umbigo a partir do qual você se relaciona com o público a cada momento, a partir do qual você lança ou recebe, que pode ser múltiplo pelo corpo, e que pode ser múltiplo pelo espaço, mas que a priori tem a ver com centro, ou coração, ou quadril, ou sei lá, pés, palmas das mãos, olhar, topo da cabeça, não sei esses pontos, mas que possam ser realmente múltiplos. Eu acho que essa visão do Castañeda e do Don Juan ajuda essa ideia de fibras luminosas. O que a gente vê não é a única instância que está em jogo, pelo contrário, ela é a mais ilusória, embora teatro seja teatro, e dialoga com cada tempo. A gente está em uma época ultra materialista, a gente lida corpo físico com corpo físico, matéria com matéria. O público está cada vez menos sensível para certos movimentos então realmente é muito corpo físico. Justamente o corpo físico tem que estar muito preparado para poder expressar os outros corpos, porque os outros corpos não estão conseguindo chegar espontaneamente. Você vê artistas que trabalham com muita delicadeza com energia, às vezes são considerados charlatões, são considerados falsos, mentirosos, porque parece que eles não estão fazendo nada, eles estão fazendo muita coisa, eles estão trabalhando com a presença, com a respiração, com a presença do espírito ali naquele corpo. É muito raro, é pouco público, é gente escassa que está conseguindo ver isso, eu acho que a gente está conseguindo ver mesmo o que está muito encarnado. Então vamos saber encarnar, vamos fazer o espírito encarnar. Acho que é uma época dura, é uma época que tem muito desafio para quem é artista, eu não acho que tem nenhuma depressão no campo artístico, não é isso, tem uma busca inacreditável do que vai comover agora, do que move esse homem de hoje, do que move esse homem disperso, esse homem todo cheio de conhecimento, todo cheio de sabedoria, todo cheio de informação, esse homem que é pura informação e puro estímulo, como estimular alguém que é puro estímulo? Não precisamos estimular, precisamos acalmar talvez, aglutinar, então acho que todas essas questões estão passando como desafio para o performer de agora, vamos ver se a gente consegue responder, essa geração.

Quando você fala dessas linhas é algo consciente que você projeta? Você pensa nisso?

Eu penso nisso, às vezes eu consigo sentir claramente, se eu relaxo muito, às vezes eu consigo sentir essas ligações, se eu não consigo relaxar muito, que é o que acontece, às vezes você está em cena e está um pouco tenso, eu confio que elas estão ali e vou forçando sim. Eu vou estender a minha mão para fazer um gesto, eu imagino, eu coloco a imagem em ação, coloco a imaginação para funcionar e imagino teias de luz saindo da minha mão envolvendo aquela pessoa para quem eu estou fazendo assim. De vez em quando que eu estou muito relaxada, eu consigo sentir, eu peguei, eu peguei, quando eu não estou relaxada eu confio só que vai, que não vai tão forte quanto se eu estivesse relaxada. É que nem mangueira entupida, mangueira tensa, entupida, ressecada pelo sol, sai menos água, mangueira relaxadona sai água. Então é isso, quando eu estou tensa vai menos, e eu sinto menos, e é mais difícil eu lidar com isso, mais difícil concretizar isso, sentir isso, como quem sente a matéria, sentir a energia. Mas o que me ajuda muito é o aikido, eu faço aikido há muitos anos, o aikido gerou o contato improvisação inclusive que é um treinamento pelo qual eu passei também.

Agora eu queria perguntar sobre treinamento. Você acha que existe treinamento para construir a presença de ator. E você realiza algum tipo de treinamento?

Eu nunca abandonei a massagem, esse toque, o toque do outro, toque mais forte no corpo físico, toque sutil, nos corpos mais sutis, essa pesquisa anatômica e essa pesquisa através do outro, através do contato do outro. A massagem sempre me acompanha; além de ser gostosa, um oásis no meio do dia, esse direito que a gente tem de lidar com o tempo de uma maneira diferente. Abrir o espaço para duas horas de massagem em um dia corridíssimo. Isso é trabalho, isso é o trabalho mais importante que eu poderia fazer. Eu sou atriz e isso é super fundamental, eu não vou sentir culpa de estar recebendo uma massagem de duas horas, porque esse é um estudo fundamental, então a massagem sempre acompanha. Tem um outro trabalho que eu faço, com o bastão, que também foi intuitivo, mas veio de muitos lugares, veio de um trabalho com bastão da Tiche Vianna, veio do trabalho com Kaká Werá que é um índio que trabalha com bambu com danças do fogo e eu acabei usando. E tem também do aikido, o jo que é o bastão, a espada, a faca, as coisas se juntaram um pouco e geraram jogos com bastão. Que trazem o quê? Uma coluna coletiva. O bambu parece uma coluna e jogá-lo cria uma coluna coletiva, eu trabalho muito o bambu para criar a ligação do grupo. Isso, portanto, é o trabalho desse conhecimento básico, dessa coluna e aí tem uma coluna que de repente aparece e é entre a gente, uma coluna a qual todo mundo tem que se conectar, tem o bastão que é um trabalho que eu

gosto de fazer. O aikido para mim é super completão, trabalha a respiração - não só pelo nariz - mas a respiração pela sola do pé e a respiração por todas as células, dá essa sensação de troca o tempo todo e não só nariz, olhos, buracos, sensação de tudo ser esburacado. Me fez dar um salto de percepção, o aikido, de ligação, e tem muito exercício de soltar energia, você começa a sentir essa história do "ki", passa a ser mais concreto. Você relaxa um pouco a mão e você começa a ver sair, sentir, assusta, esquenta, cura, fica assustador em determinado momento, como é concreto, é só relaxar e ficar treinando, só relaxar, relaxar o cabeção e ficar sentindo o peso da mão, o peso do cotovelo. O aikido trabalha muito isso, dependendo do mestre. O aikido para mim foi trazido pela Tica Lemos, que é uma bailarina de contato improvisação. O contato improvisação foi também uma onda forte para a minha geração. E o contato improvisação dá muita noção do outro, muita vontade de estar com o outro para contracenar. Essa história de ser bom ator com o outro eu acho que tem muito a ver com contato e é derivado do aikido diretamente. O contato improvisação utiliza os mesmos tipos de rolamentos que o aikido, as duas coisas para mim são básicas.

E, fora isso, o tipo de treinamento mais forte na minha vida é o de 24 horas por dia. Sabe 24 horas por dia, que você está no ônibus, você está alongando; você está no banho sentindo a água; quando você está conversando com uma pessoa, será que eu estou ouvindo mesmo essa pessoa? Deixa eu ouvir! E aí você vai ouvir a pessoa, e aquele alongamento à noite, antes de dormir, aquelas flexões, aqueles abdominais, eu passo meio que o dia inteiro me sentindo em treinamento. Não me sinto em treinamento para o teatro. Eu sinto que o teatro é o auge da vida, é onde eu vou elaborar coisas que no cotidiano são vitais para mim, eu sinto que é um treinamento! E é um treinamento que tem a ver com o quê? Com estar mais desperta, é um treinamento que tem a ver com não deixar os sentidos entrarem em algum circuito criado pela sociedade de consumo. Parece que é sempre uma vigilância, o treinamento tem a ver com vigilância sobre essa ilusão. É como se a gente vivesse em uma matrix e fosse um treinamento diário para que, de vez em quando, a gente tire a cabeça dessa matrix. Estamos aqui nessa padaria matrix, daqui a pouco eu vou pegar o cartão de crédito matrix e aí esse treinamento de tentar trazer outras instâncias de presença, de consciência para falar, ok, estou em uma padaria, mas estou sobre um planeta que está girando a 30 km por segundo em torno de uma estrela e essa luz não é uma luz universal, é uma luz que vem do sol, porque no resto do universo está tudo escuro. Não, não, não está tudo escuro, tem um monte de outras luzes, enfim, sair de um trilho muito pobre imposto e tentar emanar mais luz. Talvez resumindo: presença tem a ver com luz, por isso tem a ver com relaxamento, porque se você relaxa o corpo físico que é a sombra, matéria densa, dá para sair luz. Eu falei sobre trazer corpos, talvez seja exatamente o contrário,

talvez seja abrir os poros para deixar sair. É como se fosse assim, ninguém consegue fugir do fato de estar presente, a pessoa sempre está presente. Ela pode usufruir dessa presença de uma maneira magnânima e digna ou ela pode simplesmente ser olhada, criticada, analisada e vista. Entende o que eu estou falando? Se você coloca alguém na sua frente, ela vai estar presente quer ela queira ou não, ela pode dominar a presença dela ou não, mas você vai olhar para ela, e você vai vê-la, inclusive você vai perceber se ela não está presente. Mas ela está presente, não tem como evitar isso, você olha. Por exemplo, um mal ator ele pode não estar presente no sentido de não estar consciente da presença dele, de não estar usufruindo da presença dele, mas ele está presente. Você está vendo que ele está ruim, você está vendo que ele não está presente, você está vendo ele inteiro. Só que você está vendo que ele não está em si, você está vendo que ele não está dominando, que ele não está percebendo que o pé dele está tenso, enrugado no chão, você está percebendo que ele está fazendo força demais, você está vendo tudo porque ele está presente só que ele está tenso, então ele não emana a luz da dignidade da presença, ele não te traz para ele, você fica olhando, você não olha na dignidade da luz, você olha no sarro da sombra. Você vê, por isso é muito importante você ver o ator que está mal em cena, ele revela demais, você vê tudo, não fica uma mancha que você não consiga ver, você vê a inconsciência, você ganha consciência da inconsciência. O que acontece é que isso fica patético porque você vê um ser humano que não está consciente e é um pouco patético um ser humano inconsciente. Por isso que a gente fala: está ruim, você fica com um pouco de vergonha de um ser humano que foi feito para ser consciente, inconsciente. E o ator revela demais isso. Assim como é lindo quando um ator está presente no sentido da própria consciência, inclusive dos próprios erros, é muito bom ver isso, é muito constrangedor ver o outro lado. Ele está inconsciente da presença.

Então eu acho que tem a ver com luz por causa disso, quando você relaxa a luz sai, como se fosse micro portinhas, saiu de dentro. A respiração do aikido é toda essa, você põe para dentro, solta os poros. E luz tem a ver com deixar ver, você ilumina tudo ali e a pessoa vê. Ou você vê luz daquilo ou você vê sombra daquilo e são dois lados da mesma coisa. Um ser humano inconsciente é muito legal de ver. Não é legal para ele porque ele não sabe o que a gente está vendo, essa é a questão. Quando a gente fala: o ator está presente, ele tem a dignidade de saber o que ele está fazendo, ele pode estar fazendo uma merda, mas ele sabe o que está fazendo, portanto ele sabe que o público está vendo, ele sabe que está fazendo uma merda e pensa: estou fazendo uma merda, ele tem consciência ali, quando a pessoa acha que está fazendo uma coisa incrível mas ela não está fazendo uma coisa incrível, o público está sabendo mais da pessoa que a própria pessoa, o público está mais consciente que a própria pessoa. E esse disparate a gente chama de falta de presença da pessoa, mas não é falta de presença, é que para a gente é igual

estar ausente, como se uma parte do corpo da pessoa, aquele eu fundamental não estivesse inteiramente ali ou não estivesse dando conta daqueles corpos todos.

Outra bibliografia boa para estudar a história dos corpos é do Gurdjieff e o discípulo dele é Ouspensky porque esses caras falam dos centros, do centro motor, centro emocional, centro mental, e desse eu consciente, esse eu observador que deve ser construído para observar o trabalho desse centro. Ele diz que quando um centro se mete a fazer o trabalho do outro dá merda. São centros independentes. A coisa não é assim tão cartesiana, tão dividida, mas são centros diferentes. São centros mesmo, como corpos. Quando você está aprendendo a dirigir, no começo, quando você estava aprendendo, aquele pavor. Quando o centro motor não domina o carro, quando você vai mexer no espelhinho, vira a direção e você não entende muito bem a embreagem e o acelerador, o carro morre, você fica pensando o que você tem que fazer, o centro mental fica fazendo o trabalho que vai ter que ser do centro motor. O centro mental fica fazendo um trabalho que não é dele, vai ter que ser do centro motor. E o cento motor vai aprendendo devagar até que em um momento, magicamente, você percebe ali que você sabe, e você percebe que está conseguindo pensar em outra coisa enquanto dirige, pronto, o dirigir passou para o centro motor que é o lugar dele, e você está livre. O centro mental se libera para pensar em outras coisas, para trocar rádio, o centro emocional se libera para pensar no namorado e você só dirige, o centro motor dirige. Ou coisas que você faz muito bem, você estuda muito uma coreografia, e você faz de olho fechado essa coreografia, centro motor pegou! Eu não preciso mais da minha cabeça, eu não preciso mais do centro mental, enquanto o centro mental está fazendo o trabalho do centro motor você dirige mal, quem dirige mal é porque não dirige com o centro motor, dirige com o centro mental contaminado com o emocional, então essa história dos centros é mais ou menos isso. O ator que está em cena e está trabalhando com o centro mental ou emocional e não com o físico, ele não está presente, ele está trabalhando com corpos que não vão dar conta, ele vai tensionar o pé, ele vai perder contato com a terra, ele vai ficar tenso, ele vai achar que está falando bem, mas ele vai falar tenso, vai perder o domínio, ele tem mais ou menos domínio, o corpo mental vai falando mais ou menos o que ele tem que fazer, mas ele não consegue ter domínio, ele não consegue dirigir bem. Ele consegue dirigir, mas não consegue dirigir bem, aí você fala: mal ator, não domina o centro motor. Para ser ator precisa dominar o centro motor. O centro mental e emocional precisa ensinar, povoar, que são coisas difíceis de aprender mas tem que aprender e o centro motor tem que aprender. Por que o ator é considerado meio burro e lento? Diretor não tem paciência com ator. Ninguém tem paciência com ator, músico não tem paciência com ator, ninguém tem paciência com ator. Todo mundo acha ator vaidoso, autocentrado, meio burro, só fala de si, só fala da profissão, por quê? Porque

é muito difícil. E a gente passa a maior parte do tempo dirigindo mal, a maior parte do processo a gente passa fazendo o centro mental e emocional ensinarem na marra coisas muito difíceis porque ele precisa dominar para a estreia aquele bagulho. Então de vez em quando a gente fica preocupado, eu preciso do sapato: *por favor, figurinista, o sapato.* Todo mundo fala: *nossa, a Georgette enlouqueceu porque ela está a um mês da estreia e ela quer o sapato. O sapato vai chegar só na hora, por que está encanada com o sapato?* Porque o sapato é o ponto que falta para eu poder andar e poder trazer para o corpo motor aquilo que está no corpo mental. Às vezes, são detalhes, são chaves do corpo motor que o ator alucina. Eu preciso pintar minha unha de vermelho, eu preciso pintar minha unha de vermelho, eu preciso pintar minha unha de vermelho, puta pessoa chata, é coisa de atriz, é coisa de ator, não é! É a chave para a entrada no corpo motor, no centro motor. E ninguém consegue detectar isso a não ser quem está vivendo aquilo. Por exemplo, você está ali pensando naquilo, escreveu mil cadernos sobre o tema, você está estudando a revolução francesa, estudou cinco anos revolução francesa, todas as personagens, não sabe o que fazer, não vem, você entra em cena, só merda, aí você vê uma folha caindo, aquela folha caindo é a chave do centro motor, e aquela folha caindo te plasma, te ensina e faz tudo juntar, aquilo é guilhotina, uma folha caindo. Você nem entra em cena e pronto, aterrou, veio o centro motor. Esse é um trabalho muito cretino do ator e ninguém entende a não ser o ator. Por isso é tão raro você encontrar diretor que não perca paciência com ator. Porque parece que é de propósito que o ator não faz o que tem que fazer e não é, não é simples fazer, não é simples andar. Anda de lá para cá! Com a lupa do palco esse andar é uma ideia e precisa ser reconstruída no corpo. Beleza, andar é uma coisa muito sofisticada e eu vou ter que reaprender, pode ser mais simples, mais complexo, mas de alguma maneira eu vou ter que aprender. Porque não é assim, eu não estou andando, eu vou ter que criar ao contrário, eu vou ter que criar histórias para andar, no mínimo um ambiente, uma atmosfera, uma cor, vou ter que criar perna para andar, não me acelere. Meu andar! Então tem uma compreensão do trabalho do ator nesse nível, como é bobo. Parece bobo, mas beleza, pega uma pessoa aprendendo a dirigir, não parece que ela é uma retardada? O ator 90% parece que ele é um retardado, como uma pessoa aprendendo a dirigir, como alguém aprendendo a andar em uma perna de pau e a cada espetáculo é uma perna de pau diferente, e a cada espetáculo é um carro, uma perna de pau, um helicóptero, cada espetáculo é uma merda diferente. Então o ator é sempre ignorante. Começou o processo, ele ignora, tudo de novo, vai ter que inventar uma nova onda, então é sempre patético, sempre vai ter o período da inconsciência, da não presença, ou da não consciência da presença.

Como se dá a presença no caso da repetição?

O que eu tenho para dizer, por exemplo, vamos pegar o exemplo de dirigir. Sim, é uma questão de repetição. Mas essa repetição não é uma repetição burra, porque você nunca vai encontrar obstáculos ao dirigir, você tem que ter uma atenção importante e o centro motor está dentro de alguns repertórios, ele tem aquele câmbio, ele tem o freio, mecanismo que ele domina. É como se fosse o corpo dele, o centro motor abarca o corpo do carro como quase sendo dele, você começa a sentir, você sabe que não vai bater ali na lateral, no começo você não sabia. A partir do momento que você dirige, você sente a porta ali, você sente a distância, você incorpora a distância no seu corpo. O corpo do carro passa a ser seu corpo, você realmente incorpora. É uma capacidade de improvisação. Tem uma repetição de padrões, são padrões como puxar o freio de mão, é padrão, é repetição, e o fato de dirigir todo dia, o fato de dirigir muito acelera o conhecimento dessa máquina, tem a repetição do verbo dirigir, mas o verbo dirigir é uma coisa ampla. O verbo dirigir é dirigir cada dia uma rua, um dia em uma curva com areia no chão, você vai ter que lidar com as mesmas coisas de uma maneira diferente. Não tem a história de um estereótipo da ação, esse mistério parece que vem de pedra, de rigidez, não é uma pedra, não é uma coisa dura, é uma coisa que tem um mecanismo, é uma máquina, como o corpo físico, uma máquina, ele tem repertório, minha mão tem cinco dedos, eu não vou conseguir fugir disso, eu não sou livre, eu tenho cinco dedos na mão não seis, mas eu vou fazer muita coisa com esses cinco dedos dependendo do que for necessário. É como se fosse assim: o corpo motor domina por repetição um certo repertório para poder se encontrar com a espontaneidade e liberdade do mundo, poder agir dentro desse repertório porque é só o que ele tem. O corpo físico é muito limitado, embora ele seja deslumbrante, é limitado. O corpo mental é mais ilimitado, você vai onde você quiser com ele, você constrói coisas que não existem com ele. O corpo físico você deve, você tem que lidar. Você quer cortar essa pedra aqui, não adianta você imaginar essa pedra cortada, você tem que pegar o bagulho, pode ser que cortando você quebre ela, a matéria tem uma limitação muito forte, passa pela repetição. Agora o próprio Gurdjieff, se não me engano, diz que não adianta nada repetir bobagens. Não adianta nada repetir coisas que vão reforçar padrões dos quais você precisa se livrar. O Gurdjieff fala muito sobre a astúcia do homem que é capaz de usar tudo para expandir, para crescer. Para expandir, crescer, não no sentido de conquista, mas no sentido da própria consciência, portanto, da própria humildade também. Ele fala: você pode usar uma arma de fogo se você quiser para adquirir consciência. Você pode usar uma droga para atingir consciência, depende da sua astúcia, uma inteligência suprema, você pode usar a repetição de alguma coisa para adquirir algum padrão necessário para agir, ou você pode repetir alguma coisa para não criar nada, ficar preso naquela repetição.

Você pode usar a repetição para se prender, ou você pode usar a repetição para aprender alguma coisa que vai te libertar. Depende da astúcia, da raiz, do motivo que você está aprendendo aquela coisa. Eu sempre lembro muito desse conceito de astúcia. Para que você vai usar? Estou fazendo um treinamento de view points, é super libertador, beleza, para quê? Ele em si é bacana? Ótimo. Ele em si é libertador? Ótimo! Eu estou fazendo abdominais, onde isso vai me levar? Eu quero fortalecer o abdômen. Pode chegar um momento que você trave o abdômen, ou que simplesmente eu tenha uma barriga de tanquinho. Para certos tipos de movimento, ter o abdômen forte é bom, fortalecer o abdômen porque eu estou querendo fazer movimentos no aikido que só com o abdômen forte eu vou conseguir segurar minha cabeça na queda.

Então assim, por que você está fazendo? Qual é a raiz da vontade? Cada vez menos eu tenho vontade de afirmar uma coisa: repetir é muito bom. Não, não é bom repetir. Nunca repita nada.

Mas quando você tem um espetáculo, você tem uma estrutura, como se dá presença na repetição dessa estrutura?

A metáfora que eu tenho usado há várias décadas: é rio e leito do rio. Você, durante os ensaios, o que você consegue garantir é o leito do rio. Você consegue garantir o corpo físico da peça, você consegue garantir por onde vai passar a água, que peixe vai passar ali naquele dia, que água vai passar, se vai enroscar ali algum tronco na correnteza a gente vai ver, mas o leito é aquele, nós vamos passar por aqui. Sinto muito isso, começou a peça? Começou. A gente vai passar por essas coisas. Só que é literalmente isso. É pegar um carro e falar. Vamos descer a Pompeia? A Pompeia já foi construída, a Pompeia já tem essas casas, a Pompeia a gente já andou muito por ela, corpo físico, aí esse corpo físico vai com seu carro, o seu repertório, só que a aventura está posta: descer a Pompeia. Não é porque eu sei com que carro, com que pessoas e o que é a Pompeia que vai ser pouco emocionante, ou que vai ser a mesma coisa. Eu acho que esse termo que a gente usa DE NOVO já diz tudo sobre o teatro. Você fala, vamos fazer isso de novo, vamos repetir aquilo, ou seja, fazer isso De Novo, vamos fazer NOVO? É a expressão que fala sobre repetir e fazer novo.

Você acha que a presença está na mão do ator?

Eu acho que um ator pode ser calado da sua presença. Um ator pode ser morto, pode ser vaiado, você pode tirar a presença dele. Se você tem um público inteiro que não o quer, você tira a presença dele. Se você não tem receptividade, você tira a presença dele. O ator pode entrar magnânimo e ele pode ser roubado da sua presença, ele pode ser desautorizado de estar

presente. Daí você precisa ser bom para continuar presente, para continuar sendo uma presença não quista, para continuar esse enfrentamento. Um ser humano está sempre presente, nós estamos falando da presença da consciência. É como eu te disse, você vê um mal ator presente em cena, no sentido de não presença, você o vê, você vê os detalhes dele. Ele está presente mesmo ele querendo não estar ou não sabendo estar presente. Nessa emanação da luz da consciência, eu acho que o ator pode ser calado.

Impossível garantir a presença sozinha. A presença é diante de alguém, diante de algo ou alguém. Tudo bem, eu posso estar presente diante de uma árvore, ela tem uma presença suprema, ajuda a desenvolver a sua. Agora diante do ser humano que está fumando seu cigarro e pensando na morte da Maria Joana, nem sempre é fácil estar presente, porque você não tem o olhar dele convicto. A gente é carente, você não tem a aprovação dele. Se ele começa a olhar para o lado, pronto, sua presença já desmonta. Quem é ator sabe muito disso, sempre tem aquela pessoa dormindo na plateia e, às vezes, você tem uma plateia de 500 pessoas onde você tem 10 dormindo e 490 acordadas te querendo, você fixa nas 10 que estão dormindo. E você se acha uma merda porque aquelas 10 estão dormindo.

Mas você acha que a presença se instaura na relação com o público? A presença do público muda sua presença?

Claro, óbvio! Mas como eu te disse. Eu acho que é possível estar presente diante de uma pedra. É possível estar presente no presente. Estar presente diante do tempo presente. No caso do ator não, no caso do ator estamos com o outro. E eu acho que é possível estar presente diante de si mesmo, eu acho que é possível não ter o outro ser humano. É possível estar presente diante de um animal, uma pedra, um objeto, de si mesmo, de Deus para quem acredita. Eu acho que a presença não necessita da plateia ou de outro ser humano. É necessário existir. Existir! Agora sim, no teatro é existir para ser visto por um outro, esse outro vai ver você, vai estar com o olhar voltado para você, o teatro é isso, um concentrador desse olhar. Ali no teatro sim, ali derruba, porque você está fazendo para a pessoa, então quando a gente está falando de teatro, de presença no teatro, estamos falando de um olhar, de uma presença que tem que ser mútua. Se o espectador não está presente, o ator pode estar presente, mas não tem efeito nenhum. Se o ator está presente e o público não está, é quase um ator de sacrifício. Eu já vi isso acontecer e é um ato muito bonito, mas é um ato de perseverança e sacrifício, não é um ato de comunicação no sentido de troca, então eu acho que sim, já vi isso acontecendo: um ator fazia uma performance muito desgastante e ele ía até o final assim, até as pessoas jogarem coisas nele e ele afirmava o direito da presença, e o público discutia entre si sobre a performance, se ele tinha direito de estar lá, se

era teatro ou não. Inclusive ele fazia tudo no escuro e dava para o público lanterna e o público o iluminava se queria, de vez em quando o público não o iluminava e ele falava no escuro porque o público tirava o direito dele estar ali. É um enfrentamento, e era um enfrentamento com a presença, uma presença magnânima. Então sim, depende do público, é para isso. Tanto é que o deleite no teatro é quando os dois estão aqui, esse jogo que a gente gosta tanto.

Eu lembro que um dia, em uma oficina com você, você falou que em uma apresentação sua tinha um monte de críticos de teatro e duas senhorinhas na plateia, e que essas senhorinhas estavam radiantes e os críticos naquele papel de crítico, você acha que tudo isso muda a presença do ator?

Não sei se muda a presença, nessa situação que você colocou agora, não sei se muda a atitude. Diante de pessoas muito críticas, você mostrando seu trabalho para pessoas muito críticas que não estão muito a fim de ver o seu trabalho, você não necessariamente perde a presença. Você pode ficar um pouco com raiva, você pode ficar um pouco indignada e conduzir o trabalho para outro lugar. Inclusive um lugar mais agressivo, que exponha aquela pessoa que está ali. Por exemplo, eu de vez em quando faço isso. Se eu tenho liberdade para improvisar, por exemplo, com uma parte ou outra você acirra. Você vai falar da inveja, pronto, fala olhando para aquela pessoa, tão crítica. Que na verdade está te invejando. Fala aquela parte olhando no olho dela com muita presença. Você muda sua atitude, em determinado momento você pode. Agora como eu te disse, de vez em quando desbanca, de vez em quando te tira energia. De vez em quando se você não é aceito e está na carência, a energia da carência transita muito com quem está ali, a gente quer que as pessoas gostem, é como dar um presente. Quando você dá um presente, a pessoa dá um pacote e fala: ah, obrigada, você tem alguma reação e essa ação de recolhimento o ator também sofre. A gente vê muito o público, muito! Então a pessoa está meio pescando, você já viu. É como se você estivesse dando um presente para uma pessoa que não gostou do presente. Tem essa situação que acontece uma queda da autoestima e confiança, eu acho que tudo isso se confunde um pouco, você perde um pouco a confiança da sua presença, você acha que sua presença é desinteressante, você acha que seu espírito interessa pouco, e isso abala. Tem isso e tem uma outra coisa que é: se você consegue se manter forte e ter muita confiança no que você está fazendo, você pode pegar essa pessoa que está dormindo e falar: acorda aí, ouve, acho que é bom você ouvir. Você pode ter uma atitude mais agressiva em relação ao crítico que está te desafiando. Porque é muito vivo, tem gente que te desafia, tem gente que assiste à peça mesmo com o caderninho na mão, tem gente que não aplaude no final, que fica sentado. Eu lembro que a Bárbara Heliodora, aquela crítica do Rio de Janeiro, foi

assistir uma peça que a gente fez, ela não só não aplaudiu como ela virava a cara para não olhar. Parece que você está fazendo uma coisa indigna e você fica 1h30, 2 horas, 5 horas fazendo uma coisa para uma pessoa que está te odiando, muita coisa abala. Se a pessoa está desconfiando do que você está falando, dá vontade de convencê-la mais, tem uma relação viva que às vezes é de tirar energia. Acho que depende muito da segurança que você tem do seu trabalho, ou seja, depende muito do quanto seus corpos estão naquele trabalho, entendeu? Quando você tem certeza que aquele trabalho é um trabalho digno, bom, não é qualquer olhar que vai te tirar dali, não é qualquer olhar que vai te colocar no chão, porque você está firme. Se você entra para mostrar uma coisa só que você não sabe o que a coisa é, se alguém olha e fala: é uma bosta - eu sabia que era uma bosta! - Mas se você fala: isso aqui é um diamante, e a pessoa fala: é uma bosta. Você fala: não, é um diamante. Não vem falar que é uma bosta. Mas se você não sabe o que é, a pessoa vem falar qualquer coisa e você acredita, então eu acho que depende um pouco de você, se essa presença, se essa consciência é roubada. E é roubada como? Tensão! Acho que o que rouba presença é tensão. E essa tensão acontece por quê? Porque aqueles outros corpos tomam conta daquele centro motor. O centro emocional toma conta, a pessoa te abala emocionalmente. Abalando emocionalmente, o emocional toma conta daquele momento, você não sente mais o pé. Por isso que é tão importante ficar fazendo exercícios repetidos para sentir o pé porque nesse momento de desespero você consegue voltar para o centro motor se você tem o treino dessa volta. Tudo isso te encadeia, você tem que ter artifícios para conseguir sair desse desespero, muita coisa acontece assim.

Muito obrigada, querida Georgette!

CANTINA DO GATTI COM VERÔNICA FABRINI

Data do encontro: 26 de abril de 2018.
Nome completo: Verônica Fabrini Machado de Almeida (Fabrini por parte da mãe, origem italiana. Machado de Almeida por parte do pai, portugueses).
Nome artístico: Verônica Fabrini.
Nasceu em 1960.

Eu acho que é muito importante no campo das artes cênicas a questão das entrevistas porque quando a gente vai escrever sobre alguma coisa, a gente sente que o tema fica seco. Ainda mais quando são coisas que passam pelo corpo, é muito difícil, por isso que às vezes me preocupa até mesmo essa questão legal. Eu já vi estudantes falando: *vai ter que passar pelo comitê de ética então desiste das entrevistas.*

É bastante burocrático: o meu projeto foi para o comitê, voltou, e a análise demorou quatro meses, mas não só o meu, o de outros colegas também. Eles estavam passando por uma reforma no comitê, estavam separando exatas de humanas e demorou mais ainda. Mas no fim deu certo, que bom!

É bom que separou porque são parâmetros bem diferentes.

Como você entrou no teatro e qual foi sua formação?

Eu demorei bastante para entrar no mundo das artes porque na minha família sempre teve muitos artistas, mas nenhum hiper profissional a não ser a Maria Clara Machado, ela era sobrinha da minha vó. Na casa onde a gente passava as férias quando nós éramos pequenos, no Rio de Janeiro, a gente montava todas as peças da Maria Clara Machado quando nós éramos pequenos, a gente tinha o grupo de teatro do VIP que era Verônica, Isabel e Patrícia, as três primas. A gente montava todos os textos, era uma coisa que estava quase que intrínseca, mas como uma brincadeira mesmo, brincar de fazer teatro sempre foi uma das coisas preferidas. Depois a gente acha que cresce e tem que levar as coisas mais a sério, eu achava.

Eu queria ser astronauta. Eu até li isso no meu caderninho, uma das primeiras redações, meu pai era engenheiro aeronáutico e eu encanei que queria fazer física, mas ao mesmo tempo, era bem nos anos 70, eu fiz vestibular em 77, era o tempo de retomada do movimento estudantil, e eu achava também muito importante as questões sociais. Eu fiz dois vestibulares: na PUC, em São Paulo, ciências sociais, e na Unicamp para física. Eu cheguei a cursar as duas para ver qual

eu me sentia mais a vontade, eu me sentia bem mais a vontade na PUC, mas a PUC era paga em São Paulo. A PUC em 78 era um lugar super fervendo de ideias e a Unicamp era pública. Eu estava com vontade de sair de casa também, eu tinha 17 anos e falei: vamos arriscar esse negócio da física. E foi muito frustrante porque a Unicamp não tinha esse fervor que tinha a PUC São Paulo, era um curso extremamente árido, extremamente machista, e da minha classe eu acho que era a única mulher e um monte de nerds e professores interessados em ensinar tecnologia, um negócio completamente inumano. Aí eu pedi remanejamento de curso e por sorte o diretor do meu colegial, que era o Jocimar, era diretor do Colégio Equipe onde eu estudei em São Paulo, e também era colega do Arnaldo Antunes. Conversando com ele, eu acabei mudando para biologia, que era uma coisa que me interessava, o mundo animal, o comportamento, em especial esse encanto pela natureza. Eu fui fazendo biologia com muito afinco, fazendo iniciação científica, trabalhando no laboratório de genética, e sempre muito maravilhada pela beleza da natureza que é realmente uma coisa assim impressionante. Eu tinha um amigo em São Paulo que era fotógrafo. Ele falou: olha que loucura, estou fazendo um extra em um ballet de um francês que está aqui em São Paulo, Maurice Béjart, você não quer vir assistir? Eu não tinha menor saco para ballet, ainda mais no municipal, eu nunca tinha entrado no municipal, eu fui assistir a ele e pirei. Era a coreografia do bolero de Ravel, que fazia uma menina e um cara.

Maurice Béjart foi um dos reformadores da dança, e realmente era uma coreografia maravilhosa. Quando eu saí, fui levar flores para ele, eu não tinha a menor ideia de quem era o Maurice Béjart, mas ele era um cara famoso na área de dança e na hora que eu saí do municipal com os bailarinos, era aquele monte de fotógrafo, um monte de gente pedindo autógrafo e como eu era nariguda, eu tinha assim uma franjinha cabelo chanel bem estilo francês, todo mundo 'un autographe s'il vous plait', eu não tive dúvida, autografei um monte de programa (risos), foi muito engraçado! Esse meu amigo que era fotógrafo, bom, primeiro que eu pirei porque eu nunca tinha visto corpos se movimentando daquela forma, com aquela força, com aquela intensidade. A reação que eu sentia da plateia também era uma coisa muito emocionante por parte das pessoas assistindo aquilo e no dia seguinte meu amigo fotógrafo me convidou: *você não quer vir comigo fotografar uma aula deles?* No salão do municipal de São Paulo que é lindo. O sol se põe no Vale do Anhangabaú, o lugar fica inteiramente dourado e tinha aqueles corpos, que antes eu tinha visto a distância, mas super ao meu lado, grandes bailarinos, fazendo uma aula daquelas, exemplares, de méthode de danse e o que eu já tinha achado impressionante, eu vi a construção da coisa impressionante, tanto que eu nem conseguia fotografar. Eu não conseguia ir embora do teatro esse dia. Eu falei: *sabe de uma coisa, eu vou me esconder que o*

teatro é grande. Eu ía para lá, ía para cá, acho que os bailarinos viram que eu estava lá, fiquei no camarim com o pessoal que estava se arrumando e vi eles colocando a sapatilha, se arrumando para entrar, assisti uma peça da cochia, a outra eu subi lá no urdimento e vi de cima. Teve essa entrada aos poucos: o amigo, o espetáculo, o treino, a preparação do espetáculo e depois assistir dos outros ângulos. Aquilo me deixou muito apaixonada, mas, antes disso, uns anos antes, eu estava com um namorado na Argentina, e a casa que gente estava abrigado, os dois eram musicistas, ela violinista e ele tocava clarinete e nós fomos ao Teatro Colón. Nessa história do Teatro Colón, eu estava na biologia ainda. O Teatro Colón é maravilhoso, o prédio era impressionante porque eles tinham as entranhas onde se preparam as coisas e eu estava no terceiro andar do subterrâneo. Era uma sala com um vitrô em cima, e eu só ouvindo o piano, de repente, acende uma luz muito forte, alguém devia estar filmando, e passa a bailarina quase voando, e aquele som de ensaio. A luz apagou, saem as pessoas normais da sala. Essa sequência de fatos, a arte tem um momento anterior, ela tem um fazer, aquilo foi me deixando alucinada, muito ligada ao corpo. Estar perto daqueles corpos era uma coisa muito impressionante para mim. Eu falei: quero fazer essa bagaça, mas eu já era meio velha, já tinha 20, 21 anos, podia estar me formando porque eu entrei com 17 na faculdade, então inventei de fazer aula de dança.

Fiz aula de ballet aqui na Lina Penteado, ganhei muitos elogios da Lina, na época estava abrindo um curso de bailarinos, eu era mais velha, eu estava fazendo aula sempre com as iniciantes, meio baby class, mas ela abriu um curso de formação para bailarinos de corpo de baile, um curso técnico. Você podia fazer aula não só de clássico, mas de moderno que era muito moda na época, tinha aula de música, de história da música, eram umas coisas mais interessantes, e claro que a biologia foi ficando para lá. Tinha a época da moda do jazz, eu fiz jazz com 15 anos, mas nunca levei muito a sério e nunca fui muito brilhante. Foi ficando cada vez mais a dança, a dança, a dança, mas também aquele negócio de academia eu não gostava. Eu curtia essa parte mais ligada ao teatro mas queria o negócio da dança. Aos poucos eu fui deixando a biologia e a gente ouvia falar: não, tem que ir pra São Paulo. Eu comecei a fazer aula em São Paulo. Entrou o tempo da alucinação, fazer aula de tudo, correr atrás do tempo perdido, não tinha mais férias porque nas férias eram onde tinham os cursos mais intensivos, e que davam para mergulhar muito.

Eu passei uma vez em uma audição do Cisne Negro como estagiária, o tema era 1900, a capa era aquele quadro famoso com os camponeses na frente. Nessa época, tanta aula que eu fazia em São Paulo, também me matriculei na escola municipal de bailados que fica em baixo do teatro municipal na época que o Klauss Vianna foi chamado para ser diretor, ele ficou seis meses lá e foi embora porque realmente era um lugar muito estranho. Isso para dizer que eu

fazia muita aula. Quando eu ía lá aprender coreografia, eu morria de nervoso, morria de paixão, eu falei: *vou fazer mais aulas ainda*. O corpo estressou, tomei um tombo horrível em uma aula, quebrei o pé, rompi o ligamento, fiquei sem poder andar por dois meses, lembro que um bailarino lindo do balé da cidade, na hora que eu caí, ouviu um barulho, já me pegou pelo braço, me levou para o hospital, fim!

Mas isso é que foi legal, isso foi me levando para o teatro, porque como eu não podia mais fazer nada do clássico, eu fazia repertório, ponta, e aquelas bolhas no pé, a gente tinha tanto orgulho, aí eu comecei com o lance do moderno, vou mudar o foco. Fui para o TBD, Teatro Brasileiro de Dança, porque a Clarisse Abujamra, quem dava aula, que também é atriz e na época estava voltando de Nova York e dava aula de Martha Graham. O TBC quem coordenava era o Antônio Fagundes e o TBD era a Clarisse Abujamra que era o casal. Era um foco de interligação entre o teatro e a dança. Todo pessoal da nova dança, muito ligada à dança teatral e a dança alemã, também à Nova York, então foi muito legal. Uma ressignificação do corpo, porque mesmo que o Maurice Béjart tenha feito parte desses inovadores da técnica clássica, a visão de corpo que eu tenho era muito ligada à uma técnica rigorosa e precisa que era dolorida. Toda essa transformação, o Klauss dava aula lá, eu fui atrás dos modernos e no meio disso pintava dança flamenco. O TBD era muito gostoso apesar da Clarisse Abujamra ser mau humoradíssima e grossíssima, muito grossa. Mas fui conhecendo outros métodos. Era o dia todo dançando, 4 horas de manhã e 4 horas a tarde, variando. Foi também a época do bum da AIDS, em especial o mundo da dança entra em tensão, entra em susto, isso a gente ía percebendo.

Fui lá fazendo, queria alguma coisa que misturasse, ainda tinha alguns amigos em Campinas. Naquela dúvida de onde ir e o que fazer da vida, fui fazer uma audição no grupo Corpo, mas o grupo Corpo era em Belo Horizonte e dessa leva, acho que não tinha ninguém muito bom porque eu acabei passando, mas como estagiária. Aí eu fiquei na dúvida: vou mudar para Belo Horizonte? Fui fazer esse grupo de teatro em Campinas, a gente faz cada burrice na vida, né? Vou fazer teatro no grupo de Campinas porque é amigo, era mais conhecido, minha família era de Belo Horizonte. Eu não estaria sob a vigilância familiar católica, ainda mais nesse meio e no grupo de teatro tinha um músico lindo que eu era gamada nele, eu falei: vou! (Risos) Maldições! O grupo de teatro foi inventando suas coisas, ligando música, corpo, e o diretor era o Mario Bolognesi, o qual todo mundo que estuda cômico conhece, é professor da Unesp. E o Mario queria que essa peça que a gente estava fazendo fosse em um circo, depois de muitos anos ele construiu o circo na Unesp. Nessa época não existia o bum do circo, circo era circo, teatro era teatro, havia até uma amiga minha do TBD. Era um pessoal muito legal que saiu do

jardim burguês para trabalhar em um circo de periferia. O dono do circo, Zé Wilson, disse: *está bem, eu ensino, mas semana que vem vocês estão no espetáculo*. Era a troca, fomos lá, aprendemos corda indiana, pirofagia, entrada de palhaço, e fomos trabalhando em circo de periferia, rodando a periferia de São Paulo inteira. A arte no auge da pobreza e isso para mim era muito impressionante. Vindo das academias com Antônio Fagundes vendendo os ingressos, aquela coisa, aí completamente outro universo. Tem o rigor do treino porque se não você cai e machuca. Não tem a frescura do treino: a cambalhota, porque vai inverter a cabeça e a articulação, não! Pauleira, flexão, abdominal, flexão, abdominal, todo mundo comendo fígado de manhã cedo batido no liquidificador, a gente ficou forte, rústico, os ensaios a noite era com 38 na cintura porque tinha treta, era periferia, era perigoso. Zé Wilson era meio pirado, muito gente fina, depois foi até meu padrinho de casamento. E logo a gente estava fazendo os números do circo. Eu era miss Lola e seu ballet aéreo. Fazia esse número, fazia pirofagia, fazia a entrada com os palhaços.

Mas claro que era o pessoal sem dente, pobre, que guardava aquela roupinha com as lantejoulas. Não tinha banheiro, era fossa, imagina você menstruada nesse ambiente, tem toda essa coisa do cuidado do corpo, desse desconforto, não é novo circo francês, é periferia de São Paulo. Era legal o em torno do circo que era o SBT, Simony, Sérgio Mallandro, essas figuras bem do SBT das antigas que faziam show. Conversando com o pessoal do circo antigo, muito contraditório, machista, não existia edital, tentando levantar dinheiro, ensaiando a peça *A Rebelião dos Objetos*, lindas músicas, a gente tentou patrocinador e nada. Nesse ínterim, outros artistas foram se aproximando do circo, entre eles Cacá Rosset, que através dessa parceria com o Zé Wilson montou uma versão importante do *Sonho de Uma Noite de Verão*, minha mãe não me deixou participar da audição: *não vai ficar dançando peladinha para o Cacá Rosset.* Não fiz também porque tinha o outro grupo.

Eu namorando o músico, resolvemos casar. O Zé Wilson foi ampliando os contatos, e em um lance de reivindicação, do circo crescendo, o Zé Wilson conseguiu o espaço na Cidade Jardim para fazer a escola de circo. A gente começou a divulgar e logo que a gente se mudou para a Cidade Jardim, eu casei lá, nem era escola de circo ainda. Casei lá, aquela coisa cafona, falei na televisão a história, aquelas coisas bem ridículas, aí começou a dar treta no circo no dia do meu casamento. Começou treta, e o meu padrinho dono do circo, com revólver na mão, falando que ía matar um, uma confusão, então a coisa ficou tensa, nem vou entrar em detalhe. A peça não saía, eles resolveram comprar um circo e ir embora. Eu casada, marido pernambucano, músico, lindo, competentérrimo, tinha feito música na Unicamp na primeira

turma, maior machista, não queria ir embora com o circo não e também não queria que eu fosse. O que eu vou fazer agora? Vestibular!

Eu entrei na turma de 85 na ECA. Estudei para o vestibular tudo de novo, ainda bem que eu guardei minhas apostilas maravilhosas do colégio Equipe. Um saco você estudar para vestibular depois, eu já tinha feito vestibular com 17, eu estava com 25, e também uma certa vergonha, vou ser a mais velha da turma, mas tudo bem, vamos lá. Estudei, estudei demais, passei lá na ECA, fiz um ano muito legal com bons professores, e também sempre buscando esse entrosamento entre teatro e dança. E minha turma só havia pessoa bacanérrima. Abriu o curso de dança na Unicamp que só tinha na Bahia. Abriu o curso de teatro e, como era do lado, eu achei que seria uma boa, que eu conseguiria estudar melhor, pois aqui era um lugar mais tranquilo, ficava perto de casa e não precisava de tanto deslocamento na aula. Eu saí da ECA e vim para a Unicamp. Prestei vestibular de novo! Eu sempre gostei de estudar, mas não precisava tanto. E era fuvest, eu fiz e meu marido veio fazer mestrado. E a primeira turma era muito gostosa, os professores eram praticamente da mesma idade, era um curso de meio período, então tinha muito tempo para gente criar moda e uma das modas que eu inventei é que eu era tão animada, na ECA eu dava aula para os meus amigos, desde o primeiro ano eu dou aula, desde quando eu entrei. Nesse tempo extra, vamos fazer aula de corpo, quem quer fazer aula de corpo comigo? Dei aula no primeiro ano, segundo, sempre dava aula e abriu o negócio de monitoria, mas neste ínterim houve muitas greves, eu tinha um grupo de teatro, o Marcio Aurelio veio dar aula aqui, ainda não existia PED, a gente tinha que escrever um projeto de monitoria, eu escrevi um projeto a mão e o Marcio Aurelio deu a maior lavada, falando que isso não era um projeto. Isso não era um projeto? Espera aí! Comecei a estudar muito a relação entre o trabalho na dança e o trabalho nas artes cênicas, fiz um super projeto, fiz a preparação corporal da montagem final. O pessoal começou a gostar. Eu posso dizer que eu dou aula desde que eu entrei.

O curso vinha com o teatro de grupo e foco muito na livre criação e espontaneidade. Não tinha esse rigor pré espetáculo, de uma formação corporal mais sólida, tinha na espontaneidade e no jogo e o que mais eu fui buscando aqui foi essa parte, dessa experiência de teatro de grupo. Eu fiz as preparações corporais muito diferentes porque eram com professores diferentes. Nisso eu estava dando aula sempre como monitora. A professora de corpo estava se aposentando: *eu dou, eu dou - Tudo bem, você pode dar aula, mas você tem 6 anos para fazer o mestrado e o doutorado*. Para dar aula você precisava formar gente. Eu fiz o mestrado aqui, fui da segunda turma do mestrado e depois o doutorado eu já estava meio de saco cheio. 94 eu fiz o mestrado, eu queria ter feito fora, mas aqui estava meio complicado. Esse tempo inteiro eu tive grupo, não tenha um ano que eu passe sem atuar. Em 92 eu fundei a Boa Companhia.

O que é presença para você?

Tem uma coisa que é o que eu sinto e como eu vejo nos outros. Acho que são níveis diferentes de presença que você pode falar. Eu acho que tem um nível de presença que é dado pelo engajamento físico aqui e agora. Essa expressão "aqui e agora" é muito fantástica porque eu acho que ela tem que ser entendida paradoxalmente, porque nunca existe um aqui e agora, já é depois. O que torna a própria ideia de presença um paradoxo que ao mesmo tempo você tem que construir e deixar ir. É dentro desses dois momentos da presença: esse momento de construir que é mais concreto, físico, que parte desse engajamento físico de consciência e tudo, mas como ele não pode aprisionar o momento, ele tem que deixar esse espaço. Aí vem o sentido que eu acho mais profundo de presença, que é o que mais me agrada e o qual eu mais me relaciono, que é a presença do invisível, que foi o que eu chamei da relação com a morte porque, para mim, o teatro é o lugar da convocação dos fantasmas.

A gente fez com a Boa Companhia durante muito tempo um trabalho com a Madalena Bernardes, de corpo e voz, e como ela estudou musicoterapia na Alemanha tem toda uma escola antroposófica, que trabalha com mais naturalidade com essa dimensão espiritual, imagética, da imaginação mesmo. E eu me lembro que toda construção física para ela girava em torno da ideia de canal. Porque canal tem isso, ele tem uma coisa que é sólida, mas ele tem um imenso e central espaço de fluxo, então eu acho que essa imagem dupla do canal é uma metáfora bem clara do que eu sinto fazendo como presença. Tem uma coisa que vem da dança que é a visão de corpo que o Delsarte (François Delsarte) tinha, do corpo trimembrado, a parte material, a alma e o espírito. O espírito seria essa coisa mais abstrata. Sei lá, quando você diz dor, quando você nomeia justiça, quando entre os dois tem a parte física. Essa era minha concepção de corpo no sentido de ser tratada, você não pode desbalancear nenhum desses três eixos que fisicamente e, na minha percepção, o jeito que eu trabalho, tudo, estão relacionados a pélvis, coração e cabeça; esses três grandes centros do corpo e o coração como o lugar da comunicação. É através dele que você se comunica com os outros. E isso é claro que vai estar acentuando a questão da imaginação como um lugar de trabalho, mas sempre uma imaginação encarnada e não indutiva, são imagens que vêm, você não constrói, isso do meu ponto de vista e como eu gosto de trabalhar. E dentre as técnicas de onde eu reconheço isso com mais clareza é no trabalho do Michael Chekhov por causa da relação dele com a antroposofia, que é onde eu me ligo com o trabalho da Madalena Bernardes e tudo mais, que vem dessa ideia de corpo, super conectada com a natureza.

Tanto que toda a base da antroposofia ela vem do Goethe, que também foi um livro que eu li na graduação que foi "Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister", que é um romance

de formação do Goethe sobre a história de um cara em relação ao teatro, o que o teatro significava para o Goethe, o tipo de pensamento que estava envolto e que nasce a ideia do romantismo, que não tem nada a ver com essa visão melodramática que as pessoas fazem do romantismo, que é toda uma relação com a natureza, muito forte e esse pensamento do Goethe que era um cara fenomenal, as coisas que ele estudava, extremamente sistêmico e fenomenológico. Tanto que o doutorado que eu fiz na ECA com orientação do Sábato Magaldi, as peças míticas do teatro desagradável do Nelson Rodrigues em comparação ao teatro da crueldade do Artaud foram a minha base. O que eu acho interessante do Artaud é que ele tinha uma ênfase absurda no corpo e ele tinha a igual ênfase absurda no imaginário. Ele vai falar que o teatro é metafísica, que o teatro é alquimia, então a alquimia é tudo que está embaixo, está em cima e vice versa, é o trabalho de fluxo entre essas duas coisas, que é a base da analogia que está lá no romantismo. Lendo bastante, os cursos que mais me marcaram na ECA foram os cursos de Artaud e Bachelard, isso aí foi muito marcante com o qual eu tive uma identificação bastante grande.

Eu queria te perguntar sobre a questão da presença e acontecimento. Não sei se você chegou a ler o artigo do Renato com o Feitosa, o Feitosa como filósofo vai dizer que para a filosofia a presença não existe e que se fosse mudar essa palavra ele chamaria de acontecimento. E como você falou de acontecimento...

O acontecimento tem essa fugacidade, tanto que meu projeto de pesquisa na pós graduação chama *Encenação teatral: dinâmicas possíveis entre estrutura e acontecimento*. Para mim, estrutura e acontecimento é o resumo do que eu chamei de canal. E o acontecimento é esse momento fugaz da presença. Por essa fugacidade ele abre esse canal entre mundos. Eu entendo que o Feitosa está usando o acontecimento do ponto de vista Deleuziano, é um jeito especial de pensar acontecimento, eu não sei se eu estou me referindo ao mesmo acontecimento que ele está querendo dizer, mas como eu percebo isso tecnicamente fazendo, artisticamente criando, porque aí também tem os temperamentos. O acontecimento, para mim, está mais próximo ao que eu chamaria de epifania ainda que você possa ter isso fora de uma dimensão, não é um espiritual Odara. Isso que eu chamo de epifania como manifestação dos deuses, eu posso resumir pela manifestação de algo maior. Sei lá, pegar um exemplo, agora eu vi lá o Gois passando, eu sempre achei o Brecht muito chato, realismo na faculdade, e nada melhor que um amor a segunda vista. Você aprende a gostar de uma coisa que você não gosta. Eu via essas duas coisas muito pouco abertas às epifanias, mas é claro que tudo que você mergulha, pode ser a coisa mais careta da aula de dança clássica até a coisa mais... você consegue encontrar

essa camada da manifestação. Lembrando quando eu vi ele fazendo, uma peça chata assim lendo, até fugiu o nome da peça que eles fizeram aqui, aquela peça do chinês, teve um momento dentro dos momentos mais políticos da peça que você poderia considerar o mais didático, teve um momento fugaz que você sacou ao mesmo tempo a dúvida e a compreensão do personagem. Aquele momento que ele se abre para uma compreensão maior, aí eu acho que pum, acontece, rápido. Por isso que às vezes eu tenho um pouco aflição dessa presença Barbiana. Primeiro já vai para aquela posição chave que você reconhece em qualquer lugar e como se fosse uma coisa que você consegue manter, eu não acho que é uma coisa que você consegue manter, não é uma questão do ego e nem do controle, é uma questão de abertura. Ela vai acontecer, está aí a mitologia para nos dizer. A presença dos deuses é calcinante, ela não pode estar o tempo inteiro, não é parte dela, não é da natureza dela mostrar-se o tempo todo se não queima, não dá certo, ela precisa essa dose. Isso que eu chamo, na minha humilde experiência de acontecimento, de epifania, o Brecht vai chamar de menor grandeza, acho bonita essa ideia, epifania não é essa ideia: vem violinos, pássaros, o céu se abre e entra aquela luz, NÃO! E é grandeza, então aquele momento, por isso, são momentos de presença que inspiram porque na hora que você vê, é involuntário, você inspira, aquilo causa suspensão.

Atualmente, você faz algum treinamento?

Eu faço mil coisas que cuidam da matéria mas, ao mesmo tempo, sempre fiz aula na dança, sempre, sempre, sempre; depois da hérnia de disco do ano passado não consegui mais fazer, mas uma das coisas que me traz muito essa conexão desses planos, quer dizer, tem essa parte física, faço Tai-chi, claro, que está trabalhando o fluxo de energia e tudo mais; eu faço natação porque eu gosto de nadar; estudo violoncelo porque eu gosto do micro músculo e a questão do som você conecta com um outro grau de sutileza que o movimento produz, pilates, porque com a idade você tem que manter o corpo em ordem, mas eu só queria fazer os treinamentos do Michael Chekhov - que eu adoro - acho uma delícia, acho gostoso. É a única coisa que eu gostaria de manter. Todo treinamento vai depender muito do foco de quem está dando, nesses três corpos você pode estar focando mais em um, mais em outro, das técnicas que eu já experimentei é a que eu tenho curtido mais, essa que eu gostaria de manter, aqui eu me encontro, me sinto bem, me sinto criativa, e um criativo feliz, que não tem a ver com tudo maravilhoso, porque o Chekhov trabalha também com essa dimensão da sombra, o fato de ser espiritual não quer dizer que você não está trabalhando as coisas densas e pesadas, você trabalha também, então das técnicas, desde o primeiro curso que eu fiz, é a que mais tem me motivado. Vale a pena.

Eu falei da meditação porque essa técnica tem muito a ver com um estado meditativo, um habitar desse corpo em cada momento com muito rigor, mas ao mesmo tempo todo esse rigor é para expandir a percepção e trabalhar com o que vem, não é para você conduzir para nada, é para trabalhar com o que vem, então acho que é uma técnica, eu nem chamaria de técnica, é o pensamento que está junto, essa visão basicamente dos três centros e do centro maior que eu chamo de fantasmas, mortos, que é a imaginação.

Você sempre fala que nós estamos imersos no inconsciente e no próprio seminário uma das professoras falou que o ator trabalha com o inconsciente. Você poderia falar um pouco sobre isso?

Eu acho que é o outro nome que se dá para imaginação. Eu acho que essa ideia que se dá para o inconsciente - e a família teórica que eu gosto de trabalhar, não coloca o inconsciente dentro de nada - ela coloca o inconsciente nesse espaço entre as coisas, ele está aqui o tempo todo, ele está dentro, ele está fora. E qual a relação dele com a morte? A gente passou a chamar de morte tudo aquilo que a gente não conhece, é o lugar do desconhecido, o lugar onde as coisas não têm forma, onde você não sabe o que é, de onde as coisas emergem, onde é que você tem contato com o inconsciente enquanto forma: nos sonhos, na criação; as tais das coisas que vêm e emergem. Eu acho que essa coisa do inconsciente, tanto inconsciente pessoal, quanto inconsciente coletivo, é isso que a gente chama de imaginação. Os momentos de epifania são essas manifestações, e manifestação tem a ver com aparição, tem a ver com forma dessa qualidade inconsciente. É um pouco essa diferença entre o ego, o controle, essa coisa mais do umbigo e o self, que ele está mais ligado ao coração como um lugar de abertura mesmo. É um trânsito entre você e o outro.

Foi falado também que a presença não é um atributo exclusivo do ator, ela surge em relação, e eu queria saber a sua opinião. Que relação é essa?

Eu acho que é a relação do observador com o observado, no momento em que as duas coisas se encontram, eu acho que tem, desde uma coisa mais simples, você ver um pôr ou nascer do sol, tem essa qualidade de presença natural, os pequenos momentos de epifania mesmo, que alguma coisa, um detalhe te chama a atenção, a dignidade das pequenas coisas que se manifestam sempre em uma relação com seu olhar. E aquele outro exemplo que sempre me impressionou muito esse trabalho artístico, que nem aquele cartaz: *que sentido tem um corpo num país de corpos desaparecidos?* Porque esse cartaz era uma letra bem grande assim e essa frase, ela estava pequenininha, então primeiro tinha uma coisa grande que te chamava e aquilo

estava em uma relação direta com você, e eu acho que a presença se dá em uma relação muito um a um, aquilo diz a você, é uma relação muito de coração a coração, é esse tipo de relação, do nexo que se estabelece entre você e a coisa que te observa.

Muito obrigada, Verônica!

PRAÇA DO COCO COM JESSER DE SOUZA

Data do encontro: 03 de outubro de 2018.

Nome completo: Jesser Sebastião de Souza.

Nome artístico: Jesser de Souza.

Nasceu em 1965.

Como você entrou no teatro? Qual a sua formação e como isso se deu?

Quando eu tinha sete anos de idade, morava em São José do Rio Preto, e havia um prefeito muito visionário que criou uma escola municipal. Na cidade tinha uma área muito grande de floresta, ele desmatou uma área e construiu um castelo. A escola se chamava Castelinho do Bosque. Era uma escola municipal que só frequentava quem estivesse na escola regular, que naquela época eram todas estaduais, não me lembro de ter escola municipal, eram todas escolas estaduais. Cursava primeiro, segundo e terceiro ano de manhã e a tarde eu podia frequentar essa escola da prefeitura. Nessa escola da prefeitura o que eles davam era educação física, educação artística e artes plásticas, davam lanchinho também, além de recolher as crianças nos bairros. Passava um ônibus porque era fora da cidade, então de manhã eu ía à escola e a tarde eu ía nesse Castelinho do Bosque. Nessa época, tinha um jovem que coincidentemente é o secretário de cultura em Rio Preto, que é o Pedro Ganga, um moleque na época e ele junto com Marley Cunha, que era um outro amigo dele jovem, também criaram um projeto de teatro desse Castelinho do Bosque. A gente ía lá e brincava de rei, brincava de rainha, brincava de príncipe, e desenvolvia vários papeis. Foi meu primeiro contato com teatro, foi através disso com o Ganga. Eu fiquei 2 ou 3 anos lá, depois a escola começa a absorver muito mais tempo, tarefas, e eu parei de frequentar. Em 1981, eu fazia o magistério em São José do Rio Preto, minha formação foi magistério, especialização em pré escola. Na verdade, eu fazia teatro amador, eu não queria estudar. Não queria saber de estudar, e falei*: bem, qual é o curso que exige menos, não vou ter que estudar química, biologia, física.* Eu queria ser ator de teatro e nem pensava em fazer uma universidade porque nem era tão comum uma universidade de teatro na década de 80. Então eu falei: *não quero ser químico, não quero ser matemático, eu quero ser ator, eu não preciso estudar matemática, química, física, vou escolher um curso que não tenha isso.* Eu fiz um magistério, gostava de criança, já havia animado muita festa infantil quando mais jovem, então eu escolhi o magistério. Eu gostava de criança porque trabalhava com animação de festa infantil, com teatro infantil e, quer dizer, eu não trabalhava com teatro infantil ainda, só com animação de festas. Eu estava cursando o magistério, e havia um ator da

região de São José do Rio Preto que tinha ido para o Rio de Janeiro fazer teatro e ele tinha trabalhado com a Silvia Orthof, uma diretora, dramaturga de teatro infantil. Ele voltou para Rio Preto e queria montar um grupo. Ele foi na escola procurar pessoas que estivessem interessadas em fazer o curso, fazer o curso não, montar o grupo com ele, e nesse dia eu tinha faltado. Como eu era muito ativo na escola, no centro cívico, as pessoas falavam: *o Jesser vai querer! O Jesser vai querer com certeza! Entra em contato com ele, volta amanhã e fala com ele.* Eu sei que ele voltou no dia seguinte e eu comecei a fazer teatro amador, isso em 81. A gente fez *Eu chovo, tu choves, ele chove*, que é um texto da Silvia Orthof. Depois, nós começamos a montar *A viagem de um Barquinho*, que acabou não acontecendo. Eu fui convidado pela prefeitura de Rio Preto para montar um Auto de Natal Caboclo, que era um espetáculo de Natal para praça, para dirigir. Só que eu já estava com muita vontade de fazer teatro mesmo e em Rio Preto naquela época tinha uma limitação muito grande de aprendizado, não tinha mais para onde ir, eu fiz mais uns cursos com o Ganga também, mas não havia nenhuma formação possível lá. Eu fiz um teste com Antunes Filho para entrar no CPT, era um museu, a Gisele que era uma jornalista e um outro amigo nosso, o Miro, nós três nos preparamos para fazer essa audição com o Antunes e, não me lembro exatamente, mas na minha memória vaga eram 200 pessoas e passava no primeiro teste, ficavam 100, depois 50 e depois o elenco que ele queria reunir, umas 20 pessoas, para montar *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*. Eu comecei a montagem, mas eu era muito jovem naquela época, não tinha muita experiência com teatro. O Antunes naquela época, na minha percepção, era muito arrogante, eu não consegui lidar com essa situação de não ter uma maturidade com o entendimento da atitude dele de arrogância. Eu sei que a gente acabou discutindo e eu saí, ele me mandou embora do CPT, e eu já estava morando em São Paulo. Eu vim de Rio Preto onde eu animava festa infantil e vim para São Paulo para tentar animar festa infantil para sobreviver, mas o mercado era muito bem organizado e o que essas empresas de festa me ofereceram era: *se você quiser trabalhar com a gente, você vai fritar coxinha, fazer algodão doce, porque nós já temos nossa equipe de palhaço.* Fiquei um tempo em São Paulo trabalhando em empresas de animação de festa e a minha mãe me ajudou muito também nessa época com o que ela podia. Eu saí do CPT e um amigo meu que é o responsável pela São Paulo Fashion Week, na época estava chegando em São Paulo, o Paulo Borges, que morava em Rio Preto, era amigo de família, amigo nosso, amigo da minha irmã. Ele estudava na escola Macunaíma, ele era muito jovem ainda, hoje ele é um grande empresário do mundo da moda. Ele estudava na escola Macunaíma e ele sabia que eu gostava de teatro, fazia teatro, que eu estava em São Paulo, ele me conseguiu uma bolsa na escola Macunaíma. Comecei a fazer o curso no Macunaíma e continuava trabalhando nas empresas de animação de festa. Na prova

do primeiro ano, a gente tinha que fazer uma cena, e o meu papel tinha uma relação muito grande com o público. Um dos colegas da minha turma era filho do gerente do banco de Boston, o pai foi assistir ao espetáculo e eu estava procurando emprego naquela época, eu tinha uma bolsa, mas não tinha muito dinheiro para viver. O pai dele assistiu a cena e gostou muito de mim. Ele falou: *fala para ele ir no banco de Boston que eu tenho um emprego para ele no atendimento ao cliente.* Eu falava inglês e comecei a trabalhar no banco de Boston e a fazer Teatro Escola Macunaíma a noite. No Macunaíma eu conheci um rapaz que trabalhava com Soffredini, Fernando Borges, e o Fernando falou*: nós estamos montando Na Carrera do Divino e nós precisamos alguém para fazer bilheteria.* Falei: *está bem*. O Soffredini tinha uma pegada que era muito bonita, porque até então não era muito comum grupos de pesquisa naquela época e o Soffredini tinha uma ideia de ter um grupo com atores que tinham uma formação. Os atores que trabalhavam com Soffredini tinham aulas de História do Teatro do Brasil com a Neide Veneziano, aula de voz com a Sara Lopes, aula de canto e musicalização com Valmir Rocha. Tinham aulas de mímica com o Tinho da USP hoje, o Eduardo Coutinho. O Soffredini falou*: se você quiser fazer bilheteria você pode frequentar essas aulas também.* Eu já não estava muito contente com o Macunaíma naquela época, pintou essa oportunidade: *eu vou fazer bilheteria, eu posso frequentar essas aulas?* Ele falou: *pode!* Aos poucos eu fui me integrando no grupo. Em um dado momento, um dos músicos saiu do espetáculo *Na Carrera do Divino* e sobrou o lugar para tocar flauta, eu aprendi a tocar flauta, as músicas de flauta do espetáculo, deixei a bilheteria para tocar flauta. Depois saiu o cara que tocava o bumbo, eu fui para o bumbo. Depois saiu um dos atores que era justamente o que fazia o personagem que era um menino de *Na Cerrera do Divino* e com a saída dele eu fui convidado a fazer. A gente fez uma circulação bem bonita pelo interior de São Paulo e eu passei a integrar a companhia do Soffredini que era o núcleo ESTEP, Núcleo de Estética Teatral Popular.

Eu fui para São Paulo com 18, 19 anos, devia ter uns 20. Acho que eu fiquei em São Paulo por 4 ou 5 anos. Eu fiquei nessa companhia do Soffredini. A gente montou o Passeio na Carreira do Divino, depois a gente montou *Mais quero um Asno que me carregue que um Cavalo que me derrube*, fizemos uma temporada no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), fizemos circulação também. A gente estava montando um outro espetáculo que era um projeto do Soffredini sobre melodrama que até hoje continua inédito. Era um roteiro que ele queria montar, sem falas que tinha uma estrutura de um melodrama que falava de uma estação de trem onde pessoas chegavam e partiam, então tinham várias figuras e esse é um espetáculo de mímica, não propriamente mímica, pantomima, mas sem nenhuma palavra com muito trabalho corporal. O Eduardo Coutinho, na época, estava fazendo a preparação, o Valmir Rocha fazendo

toda parte musical, a gente cantava, mas não falava, não havia texto. E é lindo, é um roteiro lindo. Um dia sonho montar ou pelo menos ver isso montado. Só que nesse momento do Núcleo Estep, por questões internas, o grupo acabou se desfazendo. Eu estava bem cansado de São Paulo, financeiramente nessa época estava bem difícil de sobreviver de teatro e eu me desencantei da cidade de São Paulo, da loucura de São Paulo e resolvi que eu queria fazer uma faculdade. Como tinha ruído tudo lá em São Paulo, o grupo que eu investi 2, 3 anos.

Mas por que no fim das contas vocês não fizeram o projeto?

Porque no meio desse processo houve uma discussão interna por conta de relações pessoais, relações de trabalho, uma das atrizes era filha do Soffredini, um dos atores era marido da filha do Soffredini. Hoje, olhando para trás, eu acho que a gente não soube administrar um conflito. Por conta de um conflito interno que todo grupo tem, forças que agem internamente, para manutenção do grupo, para ruptura de paradigmas ou de coisas cristalizadas. Quando alguém tenta romper uma coisa que está cristalizada sempre tem um atrito e se esse atrito não é bem administrado a tendência do grupo é se desfazer e foi o que aconteceu com o Núcleo Estep e eu desencantado com tudo isso, em 1988, falei: *estou desencantado de São Paulo, não quero ficar aqui, vou procurar outro grupo.* Havia feito um investimento de vida muito grande no Núcleo ESTEP. Eu não via muita perspectiva também, não queria fazer teatro comercial, não tinha nem conhecimento porque nessa época era isso. Você queria fazer teatro profissional, você tinha que frequentar o Piolin, você tinha que ser visto nos lugares para você ser lembrado e ser agenciado por alguém. Eu não tinha nenhum grupo com o qual eu me afeiçoasse participar ou que tivesse uma abertura para que eu participasse. Com as aulas que eu tive lá no Soffredini, no núcleo ESTEP, isso se manteve o tempo todo, essa escola de formação dos atores a ponto de criarmos um segundo núcleo. Um núcleo que seria alguns atores que substituiriam a gente em algum espetáculo ou que montaria mais um espetáculo para fazer parte do repertório. Eu me desencantei e falei: *eu vou voltar pra Rio Preto*, onde morava minha família, isso no final de 89, e vou me preparar para o vestibular, eu quero fazer uma Faculdade de Teatro, se eu for preso eu não quero ir para a cadeia (risos).

Em 1989, eu passei um ano em Rio Preto na casa de minha família, eles me mantiveram, eu não precisei trabalhar. Eu estudava 13 horas por dia, eu tinha feito o magistério e tinha uma carência muito grande de matérias como química, física, biologia, matemática, eu não estudei isso, esse nível de estudo mais avançado que prepara para o vestibular, eu tive que aprender tudo em um ano e passei o ano de 89 inteiro estudando, dia e noite, eu só fazia isso. No final do ano, eu prestei vestibular. Fiz um cursinho, eu estudava 13 horas por dia por isso. Eu ía no

cursinho, saía do cursinho, voltava para a casa, fazia todas as tarefas a noite. De madrugada eu ía para a casa de uma amiga minha que entendia muito de matemática, física, a gente estudava juntos. Ao todo eram umas 13, 14 horas de estudo e no final do ano eu prestei vestibular para a USP (ECA), prestei o vestibular da UNICAMP em artes cênicas e, na dúvida de não passar em nenhum dos dois, eu prestei em Rio Preto, estadual também. Eu sei que eu passei na primeira fase das três. E como eu tinha passado na UNICAMP, eu falei: *eu não vou nem prestar USP e nem a segunda em Rio Preto*, que era tradutor e intérprete o curso que eu escolhi e eu não queria mesmo morar em São Paulo, estava muito cansado daquela loucura da cidade, falei: *vou arriscar só na Unicamp na segunda fase*. Não queria muito voltar para São Paulo ainda que fosse para estudar. Eu passei na segunda fase da Unicamp também e vim para cá. Já no primeiro ano de faculdade nós criamos um grupo de trabalho para além das exigências do curso que, na época, era só um período, era só a tarde. A gente tinha muita vontade, muita gana. Nós criamos um grupo e nesse grupo estavam três dos atores do Lume que são o Renato, a Raquel e a Cris, com quem eu trabalho desde 1990. A gente tinha um trabalho paralelo, e a gente ensaiava muito de fim de semana, a gente pedia a chave dos PBs sábado e domingo e a gente ía para lá ensaiar. A gente sempre cruzava com o Simioni, com o Rick e com o Burnier que também estavam usando uma das salas, sempre com muita curiosidade. Eles eram bastante fechados naquela época, não tinha muita informação embora o Burnier fosse o nosso professor. A gente via muito o Rick, o Simi e o Burnier trabalhando lá e o Burnier via a gente trabalhando também. No nosso quarto ano a gente convidou o Burnier para dirigir nossa montagem, eu me lembro bem de uma fala dele, ele disse: *Olha, eu não sei se vocês são bons atores, mas vocês são como formigas, vocês trabalham.* Porque ele sempre via a gente, além de ver durante a semana na escola, via no final de semana também. Nós o convidamos para dirigir nossa montagem de formatura, ele aceitou com a condição de que, para ele aceitar, a gente teria que se submeter a um treinamento que o Lume vinha desenvolvendo há 8 anos com o Rick, o Simi e ele. Para a gente era uma mão na roda, a gente já tinha uma experiência com o Burnier como professor e para a gente seria um ganho muito grande poder passar um ano treinando as técnicas do Lume.

Mas o Burnier como professor já passava algo dessas técnicas para vocês?

Sim, ele já passava um pouco de energético, mas ele foi mais professor de mímica da nossa turma. Ele trabalhou muito mais a mímica do Étienne Decroux que propriamente o treinamento do Lume. Mas a gente via e falava: *eu quero ter essa presença que o Simi tem*. Então, nós o convidamos para dirigir o espetáculo, ele aceitou mas impôs essa condição. Para

o Lume, naquela época, eu intuo, eu imagino, que seria uma oportunidade de experimentar com um grupo muito interessado, muito disponível, durante 8 meses, um treinamento que eles vinham desenvolvendo há 8 anos e que funcionava para eles e que eles aplicavam em cursos muito curtos. Eu imagino que para o Burnier fazer esse trabalho conosco seria uma forma de experimentar e referendar esse treinamento na formação do ator. Para a gente seria uma oportunidade de ter oito meses, um ano de aprendizado com algo que a gente acreditava muito, e a gente passou de março de 93 a novembro de 93 treinando com o Simi, o Rick e o Burnier. Fizemos a montagem que foi o espetáculo *Tal qual apanhei do Pé* e no final do trabalho, todos nós formados, muitos de nós queríamos continuar no LUME. A gente pediu um estágio, o Burnier falou: o ano de 94 vocês passam no estágio de um ano fechado, vocês passam trabalhando com a gente aqui tendo uma assessoria de treinamento com os atores do LUME mas tem que ter uma contrapartida, vocês vão ter que ajudar o LUME de alguma forma, cada um com aquilo que for capaz. Um cuidava do arquivo do LUME que era uma bagunça porque só os três quem cuidavam, não tinha uma sede, não tinha computador, não tinha nada, era tudo com ficha. A Cris e a Raquel ficaram responsáveis pelo arquivo, eu fiquei responsável por imprensa, pela iluminação do espetáculo, uma parte mais técnica. O Renato com uma parte de designer gráfico, pois ele tinha uma formação em programação de computadores, então cada um tinha uma função dentro do Lume e o Lume era muito pouco conhecido nessa época, inclusive fora do meio acadêmico. Não tinha tanta projeção. Com essa chegada desses integrantes muito jovens, muito disponíveis, nós tivemos um ano de treinamento e o Lume, uma oportunidade de mais mãos poderem trabalhar, para poder ampliar, para poder difundir mais.

Nessa época em que o Burnier trabalhava com o Rick e o Simi, o Lume já era um Núcleo de Pesquisa da Unicamp?

Era um laboratório do Instituto de Artes, depois eu não vou saber te precisar aqui em que ano, mas em algum momento da história, tanto é que a palavra LUME é Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, o Burnier queria essa palavra LUME e criou uma justificativa para essa sigla que ficou Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão. A palavra LUME era uma fixação que Burnier tinha com a questão da chama, da luz do ator. Ele queria essa palavra LUME e encontrou um jeito de caber. Em algum momento dentro da Universidade o status do LUME deixa de ser um laboratório ligado ao Instituto de Artes e passa a ser um núcleo de pesquisa ligado a COCEN que é a Coordenadoria de Centros e Núcleos ligado à reitoria. Isso eu não vou saber te dizer que ano foi. A gente passou um ano treinando e dando a contrapartida dentro da nossa capacidade. Nessa época, como eu treinava de manhã, a

tarde eu tinha que dar a contrapartida para o LUME, a noite eu dava aula, dei aula no Conservatório Carlos Gomes uma época, precisava ter um dinheiro porque desses dois trabalhos não saía nada e aí cada um se virou. Eu acho que o Renato e a Cris deram aula em outro conservatório também, nós passamos esse um ano treinando e no final desse ano nós manifestamos de novo o desejo de continuar o trabalho com o LUME, isso foi em dezembro. O Burnier fez uma reunião individual com cada um, onde cada um expunha qual eram os seus desejos e porque gostariam de continuar, eu sei que no final do ano a Raquel tinha ido para Brasília fazer uma cirurgia e eu já era namorado dela. Eu fui para Brasília também para a cirurgia dela. O Burnier me mandou uma carta que ele mandaria pelo correio, mas como eu ía para Brasília, ele escreveu e eu levei comigo para ler junto com a Raquel. Nessa carta ele dizia: *para o ano de 95, eu gostaria de trabalhar com tais atores, eu gostaria de trabalhar determinados aspectos, com outros tais aspectos*. Ele deixou meio que um testamento dos atores com os quais ele gostaria de trabalhar no ano de 95. Ele escreveu essa carta em dezembro, 20 e pouco de dezembro e fevereiro ele morreu.

Foi logo assim?

Foi logo assim. Inclusive essa carta vai fazer parte do nosso novo espetáculo que fala sobre memória. Essa carta foi escrita em dezembro, 12 de dezembro e o que aconteceu, a gente trabalhou um ano, e teve uma reunião com ele demonstrando desejo de continuidade.

E eram mais atores?

Eram mais atores, nós éramos onze, por aí, além do Simi e do Rick. Ele falou: eu não vou querer continuar trabalhando com todos que se formaram, vou querer escolher aqueles com os quais eu vou continuar trabalhando em 95. Ele mandou essa carta, a gente ía retomar os trabalhos dia 06 de fevereiro, inclusive, quando a gente estava pesquisando para esse nosso trabalho, houve uma controversa. A gente não tem muita certeza porque a memória da gente é uma reconstrução. A minha memória me diz que a gente se reencontrou no dia 06 de fevereiro, eu acho que era uma segunda feira, e a gente trabalhou com o Burnier nesse dia, ele já estava meio doente, 07, 08, 09, 10 ele não veio, no dia 11 a gente estava trabalhando na sala, a gente soube que ele foi internado, no dia 12 a gente ficou sabendo que ele foi para a UTI, eu não vou lembrar muito bem. Ele foi internado em um dia, entrou em coma no outro e morreu no outro dia.

E esse foi um dos momentos mais difíceis do Lume porque o Burnier era o líder, ele era o diretor, ele era o mentor, o intelectual, era ele quem pensava tecnicamente. Lógico que Simi e Rick também, mas ele quem era o esteio e era ele quem fazia a ponte com a universidade. Nesse momento, todo mundo ficou órfão de pai e mãe. A gente não sabia se continuava o LUME, se tinha a força de continuar o LUME dentro da Universidade, se tinha propósito porque quem propunha o trabalho era o Burnier. Depois do funeral do Burnier a gente foi para a casa da Luê que era uma das atrizes, não conseguíamos nos separar, dormimos lá, passamos juntos um dia inteiro. No final a gente teve coragem de conversar*: e aí, o que a gente faz?* Eu já vinha pensando com a Raquel: *com a morte do Burnier, meu bem, o jeito é voltar para São Paulo e procurar fazer teatro profissional ou ir para o Rio de Janeiro, sei lá, fazer televisão*, *acabou.* Para mim tinha acabado. O Simi e o Rick, a gente se reuniu, todos nós nos reunimos com eles e eles falaram: *a gente quer continuar o LUME só que não espere que nós sejamos o Burnier porque nós não somos, não espere de nós nenhum paternalismo porque a gente não vai paternalizar a relação com vocês, não espere de nós uma orientação porque a gente quer trabalhar de igual então cada um vai ter que fazer seu próprio trabalho.* E todo mundo falou: *ok, vamos!* Eles tinham o espetáculo que era *Valef Ormos* com o Burnier. Eles pegaram parte do material de *Valef Ormos* e montaram o espetáculo só os dois que era *Cravo, lírio e rosa*, com outras células também, mas umas eles tiravam de *Valef Ormos*. Esses atores passaram a produzir esse espetáculo e continuamos treinando. A gente conseguiu que a Barbara, acho que ela era da educação física, vice coordenadora do LUME naquela época, assumisse a coordenação com a morte do Burnier, mas ficou pouco tempo porque a visão dela de teatro era muito diferente da nossa. Nós, enquanto pesquisadores, não víamos nela uma representação de coordenação de pesquisa porque não era a área dela e a gente já tinha ideia do que a gente queria fazer e ela meio que chocava, chocava com os interesses dela na educação física. Por sorte, algum tempo depois, não muito tempo depois, a Suzi que era da teoria da literatura, eu preciso checar, tinha trabalhado com o João das Neves em um projeto que foi *Primeiras Estórias* que era de formatura dos alunos do Departamento de Artes Cênicas, ela havia trabalhado diretamente com ele, estava muito engajada com o departamento e com teatro. Ela sempre demonstrou muito interesse por teatro. Suzi Sperber. Inclusive agora o Simi está fazendo a preparação dela porque, aos 80 anos, ela vai se tornar uma atriz em um espetáculo. E o Simi está fazendo a preparação vocal e corporal dela. A coisa mais linda, linda, linda!!

Que legal! Quando será?

Não sei, é um aluno de orientação da Suzi que a convidou para fazer um espetáculo, eu estou muito curioso porque a Suzi é extraordinária. O Simi está deslumbrado por ela porque ela pega muito rápido, é uma pessoa com muita vida vivida, muita experiência, muito desejo e um coração muito lindo. É muito difícil ela não se sair bem. A Suzi assumiu a coordenação do Lume e a Suzi é de uma generosidade ímpar. Ela deu muita autonomia para nossa pesquisa, ela deu um passo atrás, coisa mais linda do mundo, um passo atrás velado. Porque ela deu um passo atrás para que a gente fizesse as pesquisas que a gente queria, ela não impôs nada, mas aos poucos ela foi jogando uma sementinha, e foi regando a semente da escrita acadêmica que era uma coisa que o Burnier não queria que a gente fizesse no primeiro momento. *Quero que vocês experimentem, quero que vocês vivenciem no corpo e, se depois forem teorizar, teoriza de algo que você viveu, você vai falar sobre algo que você domina, que você tem vivência e experiência. Não algo que você leu no livro, faz as ligações, teoriza e faz uma escrita linda, mas você não viveu aquilo.* Ele não nos estimulava a pensar teatro do ponto de vista acadêmico e a Suzi fez esse outro lugar. A gente já tinha um pouco mais de experiência e vivência, especialmente o Renato, a Cris e a Raquel que enveredaram pela carreira acadêmica, permitiu a eles, deu a eles um material, um estofo a partir do qual eles pudessem refletir e fazer a escrita.

Mas essa professora da FEF ficou quanto tempo?

Na minha memória foram 3 meses, foi um tempo muito breve, porque não é desmerecendo a Barbara, principalmente em uma entrevista eu não faria isso, mas havia um choque de interesses. Ela era da educação física, havia uma abordagem mais terapêutica e mais de fisiologia do que propriamente artística sensível do ponto de vista do ator. Ela não tinha conhecimento do que é ser ator, ela não tinha vivência no teatro e não tinha uma abertura para acatar aquilo que vinha de desejo. Isso foi um pouco conflituoso, mas em pouco tempo a Suzi se disponibilizou. Na verdade, ela não falou*: eu quero ser coordenadora*, ela falou: *olha, eu posso, se vocês desejarem, assinar a coordenação, para que vocês possam dar continuidade ao trabalho do Burnier, ao trabalho que vocês desejam fazer a partir dele, eu referendo isso com provocações.* É lógico que não só assinava, ela ía ver e falava: *vamos conversar, me explica*. Ela não impunha nada, ela queria entender e com a reflexão dela a gente também mudava algumas coisas. Pela compreensão, pelo entendimento dela como alguém de fora. Mas muito generoso, ela não impunha nada. Foi um momento muito lindo do Lume, em 13 anos que ela foi coordenadora, foi um momento que deu um salto muito grande de projeção, de divulgação de trabalho e de aprofundamento também porque ela abriu espaço, foi ela quem

brigou pela contratação dos atores na Unicamp, foi ela quem criou as vagas que permitiram nossa contratação depois de muitos anos de trabalho no LUME. Foi uma batalhadora, o Lume é imensamente grato pela Suzi. Eu particularmente tenho uma gratidão infinita. Se hoje eu tenho a vida que eu tenho, as condições que eu tenho, a estabilidade aparente, mas agora com essa mudança de governo a gente não sabe, a estabilidade que a gente conquistou até hoje foi uma coisa que a Suzi permitiu. E essa estabilidade nos deu condições de aprofundar em pesquisa também porque a gente não tinha que estar pagando aluguel da sede, não tinha que estar trabalhando, dando aula a noite para curtir a vida, a gente pôde mergulhar em pesquisa porque a gente tinha o mínimo para sobreviver garantido. Essa é a minha história.

Que legal! Por mim você continuaria contando sobre o Lume porque eu ADORO! É muito precioso ouvir sua história e a história do LUME.

As duas coisas estão muito ligadas, imbricadas.

O que é presença para você?

Ui, tipo assim, como é que se explica a vida (risos). Não, se você me perguntar do ponto de vista teórico, eu não vou saber te responder. Eu não tenho a menor ideia do que se diz o que é presença, eu não sei, nunca pesquisei, estudei, não tenho bibliografia para poder falar. Eu falei até brincando né, essa pergunta, o que é presença, é quase perguntar: o que é vida? Explique o que é a vida. E aí depois de eu ter falado isso, me veio, para mim é vida. A presença é um estado de vida, de vitalidade extraordinária. Eu costumo dizer, nos cursos que eu dou, sobre um estado que o ator deve conquistar estando em cena que é o estado de imprescindibilidade. Não sei se é a mesma coisa que presença, mas para mim, estar em cena tem que ser algo que seja imprescindível, estar em cena tem que ser algo que você de fato necessite estar durante a encenação, tem que se construir esse lugar de imprescindibilidade para que tudo aquilo que você faça seja imprescindível. Aquilo tem que acontecer, aquilo acontece porque tem que acontecer. Não é porque eu decorei, ou porque eu quero comunicar uma história, ou uma moral para as pessoas, passar uma ideia, não! Aquilo é imprescindível. Daí derivam muitas questões. Uma das coisas que deriva dessa questão da imprescindibilidade é que estar em cena exige do ator um compromisso, eu gosto mais da palavra em inglês, é *commitment*, você tem que ter um compromisso, um engajamento, que te coloque nessa situação de imprescindibilidade e eu estou falando isso do ponto de vista artístico. Não de entretenimento, que para mim, eu faço uma distinção entre arte e entretenimento, eu acho que o entretenimento é aquilo que agrada as pessoas, que traz um momento de lazer, prazeroso ou não, pode ser um momento ácido, mas é

um entretenimento. A arte ela ocupa um outro lugar. O Burnier (Luís Otávio Burnier) sempre costumava falar que a arte é uma forma de expressão e quando a gente pega a palavra expressão, ela vem de EX pressão, ex é para fora, pressão é algo que está dentro e quer sair. O artista, não estou falando mais do ator, o artista cria uma obra por uma necessidade de expressão, você vai no museu do Van Gogh, eu me arrepio, me emociono a cada vez que eu lembro e cada vez que eu vou à Amsterdã eu procuro ir no museu e me emociono cada vez porque a quantidade de autoretratos que o Van Gogh fez que são obras de arte do mais elevado valor artístico e financeiro, eram na verdade estudos que ele fazia porque ele não tinha dinheiro para pagar um modelo vivo para ficar na frente dele. Ele pintava a si próprio. É lindo no museu, não sei se até hoje tem, mas tinham umas telas dele que ficavam em uma caixa de vidro porque no fundo da tela, atrás, tinha um outro retrato dele porque ele não tinha dinheiro para comprar telas. Ele pintava na frente um autoretrato, virava a tela e pintava outro autoretrato atrás para poder praticar, ou seja, a obra do Van Gogh é fruto de uma necessidade de expressão. Era algo pungente dentro dele e ele precisava manifestar isso. Ele, como artista plástico, manifestou nas tintas, na tela, para mim o artista de teatro, não o ator de teatro, ele tem que se manifestar artisticamente através de uma obra por uma necessidade de expressão. A partir do momento que ele acolhe isso de: *eu só vou fazer o que está me pressionando e que precisa sair.* O artista de teatro tem um comprometimento muito grande com a arte e com a expressão. Essas duas coisas têm que estar juntas. Estar em cena ganha uma dimensão muito grande porque não é uma coisa banal, não é um ato banal, não é um trabalho banal. Você está se colocando perante uma plateia comunicando uma urgência de algo que se opera em você como artista. Eu jamais vou fazer um espetáculo enaltecendo o racismo, ou tratar do holocausto de maneira positiva a Hitler. Eu vou falar das questões que de alguma forma me inquietam, me angustiam. Questões que de alguma forma me alegram também. Mas se é uma alegria tão pungente, eu preciso comunicar isso para as pessoas, eu me sinto tão maravilhado com algo que eu realmente preciso que isso transborde para outras instâncias.

O ato de representação, o ato de estar em cena, ganha esse lugar de imprescindibilidade. É imprescindível, se não eu morro, se não eu explodo por dentro ou eu adoeço. O Tadashi tem uma fala linda que é essa, ele fala*: olha, eu danço porque eu preciso, e não é porque eu preciso do dinheiro, eu danço porque eu preciso para minha vida, se eu tiver com meu aluguel pago, com a minha vida ganha, eu não preciso dançar, eu danço por uma necessidade.* Ele fala em inglês então a gente adapta um pouco a linguagem dele, mas é isso, é por uma necessidade. A necessidade de você se expressar, que te coloca em um lugar de imprescindibilidade de agir, para mim, é um dos elementos que cria presença. Porque não é banal, não é algo casual,

aleatório, é algo imprescindível. É algo muito necessário em nível pessoal. E em nível pessoal na relação social. Não é uma masturbação na frente de uma plateia, das minhas angústias pessoais, é das minhas angústias humanas, dos meus êxtases humanos, naquilo que me conecta com o humano de cada um. A gente começa a tratar da representação que sai de um lugar vulgar, do lugar da banalidade, do lugar da irresponsabilidade daquilo que eu faço em cena. Isso dá uma dimensão grande, é quase igual um segurança de banco. Nunca pensei nisso, mas me ocorreu agora. Quando você entra em um banco, o cara que fica armado, ele está o tempo todo vendo se alguém é suspeito, se alguém entra com uma arma, se alguém tem uma atitude suspeita. Ele está o tempo todo comprometido com a segurança dele, do banco, da empresa, do dinheiro, da seguradora. É um estado de presença! Tenta observar esses caras, especialmente quando chega um caminhão, um carro forte chega no banco, um fica na porta segurando o revólver, outro fica dentro, é um esquema onde todo mundo está assim porque é imprescindível. Pode ter alguém que está querendo roubar o banco naquele momento e vai roubar o dinheiro dos caras que talvez são pobres ou ganhem pouco, mas pode tirar a vida deles também. É o risco de perder a vida se eu não comunicar aquilo que punge em mim, aquilo que eu preciso expressar. O Eugenio Barba - eu participei uma vez de uma conferência da EITALC (Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe) - ele falou alguma coisa sobre presença, eu não sei se ele usou a palavra presença, mas ele falou dos jogadores, não sei se é de disco ou de bocha. Já ouviu falar desse jogo? Bocha eu acho que é com bolas, é uma pista comprida, e que tem umas bolas grandes, outras menores e uma pista comprida assim, eles têm que pegar a bola e mirar, o estado de presença que eles adquirem naquele momento, o Barba falava, é muito parecido: dobra o joelho, contrai o abdômen, porque tem que fazer uma força de lançamento e uma mira muito pontual, é uma presença impressionante, e isso me lembra agora o segurança do banco, tem esse elemento. Para mim, esse é o elemento primordial da questão da presença, só que também, às vezes, o que acontece, você não está bem naquele dia, comeu uma feijoada, brigou com a esposa, morreu um parente e você tem que fazer seu trabalho no teatro. E se você se apoia exclusivamente em um lugar de desejo ou que esteja ancorado exclusivamente em uma questão mental, intuitiva, de desejo, pode ser que não funcione. No nosso treinamento do Lume, a gente criou umas ferramentas que ajudam na construção dessa presença do ponto de vista físico, concretamente corporal. Uma coisa sem a outra também não funciona. Não adianta eu ter um treinamento que gera presença se eu estou fazendo ali algo que é irrelevante para mim, entende? Não ganha o status de imprescindibilidade que eu falo. Por outro lado, ainda que eu tenha o desejo muito grande de me comunicar, de me expressar, se eu não tenho as ferramentas técnicas que me permitem a isso, pode ser uma esquizofrenia.

Eu me lembro de ver uma vez um espetáculo na década de 80, eu fazia teatro amador. No festival internacional de teatro de Rio Preto, eu vi um espetáculo, [...] e havia uma cena que tinha uma cartomante. Essa cartomante tinha uma saia de cigana, talvez, e sentava no chão com baralho e ela punha as cartas no chão para ler o próprio futuro, um foco de pino nela, todo resto do palco apagado, ou seja, tudo estava nela, todo o foco da plateia era nela. E ela jogava as cartas, olhava, e quando ela lia as cartas, ela percebia que teria um futuro muito trágico, muito ruim e ela sofria com isso. Ela tinha um momento de cena de profundo sofrimento e desespero e eu estava na terceira ou quarta fila, eu assistia aquilo, olhava e falava: eu não duvido de que essa atriz está vivendo tudo isso, que ela está angustiada, que ela está desesperada, ela acessou nela essa energia trágica, do futuro trágico que ela teria pelas cartas, só que ficava somente nela. Eu olhava aquilo e falava: eu não duvido que ela está fazendo isso, mas não me afeta, não me toca, não chega em mim. Se ela estivesse em outro contexto e não no teatro, ela seria uma pessoa facilmente diagnosticada como histérica, ou como... e qual é a outra palavra que eu usei? Demente... tem outra palavra, esquizofrênica. Entende? Tirando do contexto do teatro seria uma pessoa com esquizofrenia, no mundo dela. Desde essa época, eu já me perguntava: como é que a gente faz? Porque não adianta a fé cênica, eu acho, não sou eu quem vou contestar Stanislavski, mas a fé cênica, para mim, não basta eu ter vontade de estar mergulhado em uma qualidade de energia, eu preciso fazer com que essa energia tenha canais que saiam através de mim e possam atingir o meu parceiro de cena para alimentar o trabalho dele, o espectador, e o universo também. Um dos elementos que eu acho que fazem parte da construção de uma presença em cena é a técnica, eu não quero com isso dizer que uma Fernanda Montenegro, cuja história de formação eu não sei, se uma Fernanda Montenegro passou por algum treinamento para ter presença, um Grande Otelo eu sei que não. Um Oscarito eu sei que não! Que não havia nessa época um treinamento, e são artistas excepcionais. Eles já trazem em si ou intuitivamente elaboram esse estado físico que garante uma presença cênica para além dessa que eu falo da imprescindibilidade. Mas para nós, pobres mortais, os quais querem ser atores, entre os quais eu me incluo, e que não nasceram com esse dom divino de fazer de cara e ser lindo, o treinamento é uma ferramenta. Para mim, o treinamento que a gente desenvolve no Lume, desenvolveu, e continua desenvolvendo, ele dá ferramentas concretas para um ator, de maneira artificial, criar presença. Ou pelo menos ter um trampolim para a criação dessa presença. Aí são alguns elementos nossos, do nosso treinamento, que é alteração de tônus, que é dilatação da energia, dilatação de presença e tudo isso é físico, é concreto. Não é uma coisa assim: *ah, eu vou pensar na minha energia dilatada.* Só pensar que você está na lua, não vai te levar para a lua estando em cena. Não adianta eu entrar em cena e pensar: *nossa, agora eu estou na lua.*

Faço câmera lenta e estou na lua. Isso não basta, é preciso ter um engajamento - e na educação física tem uma palavra que eu gosto muito - que é o recrutamento. Você tem que recrutar do seu corpo uma condição de presença. Nos cursos que eu dou, eu costumo fazer uma brincadeira com os alunos e eu vou fazer contigo talvez que é uma brincadeira onde eu procuro mostrar para eles como é um estado orgânico. Eu vou fazer com você, a gente vai gravar, eu quero que você preste atenção no teu abdômen, em todo tempo que eu estiver falando, então fecha os seus olhos e você imagina que você está andando em uma rua, umas onze e meia da noite mais ou menos, uma rua tranquila, você está ouvindo uma música da Ênia no fundo, e você sabe que nessa rua tem uma casa muito grande com grades e tem um CACHORRO MUITO BRAVO (Jesser me dá um susto). O que aconteceu com seu abdômen?

Ele contrai.

Ele segura, teu corpo todo cria um extinto de sobrevivência que a gente ativa sempre que você precisa garantir sua vida. Onde sua vida está em perigo e é imprescindível que seu corpo reaja a um risco iminente ou a imagem de um risco iminente. Você cria no seu corpo uma condição de prontidão para reagir, de prontidão para manter a vida. Esse estado é um dos estados que a gente procura trabalhar em um treinamento técnico do ator. É lógico que, às vezes, alguns alunos em um primeiro momento de contato com esse tipo de trabalho falam: nossa, é tudo tenso, tudo duro? Não é! Esse é o primeiro lugar para você criar uma memória muscular e essa memória muscular vai te levar para um determinado estado. Depois que você atinge a memória muscular, você consegue acessar ela sem precisar ir no 100%. Com 1%, com 0,5%, com 0% você adquire essa presença, que está na memória muscular. Você está na memória daquele estado em cena.

Sim, eu lembro que eu fiz um treinamento com você em um workshop aqui na Unicamp e você falou na conversa final que esse centro está ativado o tempo todo.

O tempo todo, o tempo todo! O Café com Queijo é um espetáculo que a gente faz "há quase 20 anos", muito fácil de fazer porque está muito memorizado no corpo porque ele tem um grau de exigência vocal muito grande da gente, de sutileza da gente, mas é um espetáculo "hoje em dia, fácil". A gente não precisa ensaiar, a gente não precisa ter um treinamento anterior de condicionamento físico para fazer. Às vezes, a gente fica seis meses sem fazer, vai fazer, faz um ensaio de texto, só passando texto. Textos comuns, textos individuais, cada um passa por si, e é uma movimentação ou outra, mas muito raro. Para entrar em cena, a gente está muito

tranquilo antes de começar o espetáculo. Às vezes, uma pessoa que não faz parte do grupo, está lá por alguma razão, seja acompanhando um idoso, ou alguém com alguma limitação física, visual, então tem acesso aos momentos que antecedem ao espetáculo. A gente está muito tranquilo, conversando, sentado na cadeira batendo papo. Vai começar? Vai. Aí tum, liga e pronto. Tem uma memória de um estado que é sutil, que não é que tenho que fazer (Jesser vai enrijecendo o corpo ao mesmo tempo que vai falando) isso porque vai começar o espetáculo e eu tenho que estar assim. Não! É uma ativação que eu tenho desse centro de energia que irradia mesmo, eu não vou saber te precisar em quais filosofias ou técnicas mas tem o "chi" que é o centro de energia, tem o plexo, tudo isso aqui é um lugar de emanação de energia e de produção de energia também, aqui é onde gera vida. Essa região é onde nasce a vida, onde a vida é gestada, onde a vida é gerada. É um centro muito grande, muito vital de energia. Isso eu estou falando do ponto de vista concreto, tem essas coisas mais exotéricas que eu acredito muito, mas são muito impalpáveis, em uma tese não seria visto com bons olhos pela ciência. Então nem vou entrar nesses outros âmbitos.

Eu queria perguntar sobre energia. O que você acha que é a energia de ator? E também sem medo de entrar em qualquer campo porque, por exemplo, em entrevistas com outros artistas, a gente não teve isso de: ah, uma coisa acadêmica, então, não se fala sobre isso.

Eu me lembro muito pouco do que eu estudei de física, mas eu lembro que o Burnier dizia que na física, para ter energia tem que ter trabalho. É um princípio de física: para ter energia você tem que ter trabalho que é aquele símbolo que até hoje eu uso, em trabalho de ator eu coloco o símbolo de trabalho e ator, eu coloco o símbolo da física porque tem que ter trabalho. A energia depende de um esforço. Ela depende de trabalho. Seja um trabalho ativo, seja um trabalho passivo. Para mim, por exemplo, eu tenho muita vitalidade, sou muito pequenininho, meu centro de massa é baixo, eu tenho bastante força, sou muito ágil, sou muito rápido, o meu apelido era serelepe quando criança, eu tenho muita potência de energia ativa, o que me dificulta a energia passiva. O zero, a debilidade, o fantasma, o sem tônus, esse é o mais difícil para mim no meu trabalho.

Sempre que eu preciso de uma energia forte, vigorosa, inevitavelmente ela exige trabalho para qualquer pessoa. Para as pessoas menos ativas, menos tonificadas, talvez exija muito mais trabalho. E para mim, por exemplo, nesse trabalho de energia mais sutil, mais delicada, eu tenho muito mais dificuldade, exige um trabalho muito grande de neutralidade, de relaxamento, é um trabalho imenso que eu faço para ficar neutro, para ficar débil, para ficar

vazio. O vazio depende de um trabalho muito grande. Eu vejo o Tadashi (Tadashi Endo) dançando, eu via a Natsu Nakajima, que é a bailarina de Butoh com quem a gente trabalhou, dançando o vazio, dançando o nada, é a coisa mais extraordinária do mundo, é como se ela levitasse. Mas isso é trabalho, não é só desligar, se você desligar, morre! Estar vivo, estar pleno, radiante, neste lugar vazio. Energia, para mim, ela é uma luz que depende de muito trabalho para ser criada. Depende de muita fricção para que essa chama acenda. É como acender o fogo mesmo. É um trabalho muito grande. A energia, eu não sei do ponto de vista da física, mas eu fico imaginando que para você acender uma fogueira com um gravetinho, você tem que criar um atrito muito grande de madeira com madeira para aquilo esquentar, ou seja, existe uma fricção, um trabalho, uma força, um empenho, um engajamento extraordinário, além do natural, que não adianta pegar uma madeirinha e ficar esfregando aqui, nunca vai pegar fogo.

Tem que ter um empenho, tem que ter uma imprescindibilidade para que aquilo aconteça, que se transforme em fogo, acenda e queime. Como imagem, a energia, para mim, ela é fruto desse empenho, desse trabalho, desse engajamento, desse comprometimento, desse recrutamento de algo seu, em nível pessoal, afetivo, mas também físico. Para eu parecer débil, eu tenho que tirar toda minha força. Eu sou muito forte, exige um trabalho muito grande ainda que seja: energia é algo que é vigoroso. Não! Energia é uma coisa, vigor é outra. Para ter uma energia forte, talvez você precise de vigor, para ter uma energia sutil, talvez você tenha que desligar, ou fazer um trabalho de tirar da cena, do seu corpo, da sua pessoa, toda essa vitalidade, esse vigor. Para mim está sempre muito associado ao trabalho. Eu uso uma imagem no meu curso que assim, através do trabalho energético do treinamento que a gente desenvolve no Lume, a gente vivencia, ou tem a possibilidade de vivenciar diversos estados de qualidade de energia. Quando eu aplico esse trabalho com pessoas que nunca tiveram um trabalho desses de acessar energias adormecidas dentro de si ou que não tem contato no dia a dia. Porque é isso, a gente é criado para viver em sociedade sendo educado, respeitoso, polido. A gente vive em sociedade, então a sociedade exige de nós esse lugar de aplastramento, de unificação, de pasteurização dos comportamentos. Qualquer comportamento fora do padrão é desvio, é reprovável, e é recriminável e passível de punição, então nós somos educados a manter sempre um tom amigável, cordial na vida. Mas nós, atores, temos que fazer papel de vilão, papéis que não são desse lugar comum da vida e para o teatro acaba não tendo interesse. No nosso dia a dia a gente não convive, por exemplo, com a nossa energia assassina, com a nossa energia vil, a gente não alimenta isso. Tem aquilo né: se você tem um leão, se você tem uma ovelha, e você alimenta mais a ovelha que o leão, o leão vai morrer e a ovelha é quem vai viver. Depende o que você alimenta é o que vai viver em você. E nós, atores, a gente tem que alimentar o

zoológico inteiro (risos), entende? Tem que dar alimento para a ovelha, tem que dar para o leão, tem que dar até para o dragão, para o unicórnio, para o protozoário. Você tem que alimentar tudo em você porque você pode ser convidado em qualquer momento da sua vida profissional a desempenhar determinado papel que exige de você determinada energia que você não visita no seu cotidiano. Nós atores temos por obrigação como profissionais desenvolver, reconhecer em nós, as diferentes qualidades de energias possíveis da nossa pessoa, da nossa psique, da nossa vida, da nossa vida ancestral, da nossa vida atual. O treinamento técnico, e especialmente o energético, ele te leva a acordar energias que você tem como potência, mas que estão adormecidas e você dá cor para elas, elas se tornam concretas na sala de ensaio, na sala de trabalho.

Eu crio, de imagem com os alunos, que nós atores somos como aquela casa, sabe o desenho animado do Scooby Doo? O Scooby Doo é um desenho animado que tem os jovens, o cachorro, e eles sempre se deparam com fantasmas, casas abandonadas. Normalmente, são no meio de uma floresta, difícil de chegar e por alguma razão eles chegam lá, entram nessa casa fantasmagórica com muitos escuros, muitas passagens secretas, uns alçapões que se abrem e eles caem, toda sorte de artimanha, armadilha para te pegar. E um monte de quartos, são casas gigantes, então eu tenho essa imagem, que nós atores, nós somos essa casa. Nós indivíduos, nós somos essa casa, cujo interior é desconhecido e ela fica em um lugar de difícil acesso. Tem uma floresta, e essa floresta, ela é muito densa, tem animais de altíssima periculosidade, serpentes, leões, gorilas. Para você passar por essa floresta escura e densa, cheia de espinhos, vales e armadilhas também, você tem que ter muita coragem e determinação, você tem que querer entrar nessa floresta, para chegar nessa casa que é desconhecida. O primeiro passo é você ter essa coragem, esse empenho, essa disposição de adentrar essa floresta. Chegando nessa casa, é uma casa extremamente desconhecida e escura, e que você tem que ter a coragem, a determinação de pegar na maçaneta, abrir e entrar sem saber o que te espera lá dentro. Quando você passa a porta, pum, fecha automaticamente. Você está lá preso, no escuro, sozinho, em um lugar desconhecido e supostamente perigoso e você vai tateando as paredes até encontrar uma porta. Você pode falar: *bem, não vou entrar, vou voltar e ir embora,* ou você pode falar: *não, eu vou abrir essa porta e ver o que tem dentro.* Você abre, é uma paisagem de Teletubbies, a coisa mais maravilhosa do mundo, com cheiro de alfazema, com a música da Enya tocando ao fundo (risos). Sempre que eu quero falar de alguma coisa muito calma eu falo da música da Enya. É um quarto agradabilíssimo, quase um quarto de bebê com musicazinha de ninar, e você fala: *isso está dentro dessa casa desconhecida. Está!* Você fala: *ah, está bom, vou ficar dentro desse lugar por um tempo, vou entender o cheiro dele, vou entender como ele é, que gostoso*

ele é! Depois que você passa esse tempo lá dentro, você fala: bem, eu vou voltar, e você fecha a porta, tem que memorizar o caminho de volta e você vai tateando no escuro até chegar na porta de entrada de novo e sai. E atravessa a floresta que você já abriu uma picada, e já sai, sai dela. No outro dia você vem, entra de novo pela picada que você fez na floresta que continua densa e perigosa, mas já tem um caminho aberto. Você vai, chega na maçaneta que você já teve coragem de entrar um dia, pode entrar de novo. Você entra, vai tateando, bate na porta*: ah, aqui é o quarto do Teletubbies, legal! Eu sei!* Entra lá e fecha. E continua andando, vai no lado esquerdo: *outra maçaneta.* Você abre, tem um quarto cheio de cadáveres, um odor horrível, uma música terrível, gente gritando, gente sofrendo, sangue, carne podre. E você tem que ter coragem de ficar nesse lugar, para conhecer esse lugar e suportar esse lugar. Você fica lá esse tempo, observando, e se familiarizando com aquilo que existe. Aquilo existe! Está ali, aquilo existe, não dá para você negar. Nós como atores, a gente não pode negar inclusive o que há de pior dentro da gente, e alimentar isso na sala de trabalho, não na vida! Você fica naquele quarto até aquilo se tornar uma segunda natureza para você. Uma coisa possível de viver em você. Você sai, fecha a porta, vai voltando pelo caminho que veio, vai de novo, checa se o Teletubbies está lá. Volta. Com o tempo, você vai explorando esses quartos dessa casa. Às vezes, você está andando, passou aqui pelo Teletubbies, pelos cadáveres, vlau, um alçapão se abre e você cai em um outro lugar, você não estava procurando, de repente você é capturado por aquilo. Às vezes, isso acontece no treinamento energético também, às vezes você está em um lugar onde você não queria estar. Aceita, depois descobre um jeito de sair daquele alçapão também. Para mim, a pesquisa das energias é isso, eu não estou falando nem de psiquiatria nem de psique, eu não estou falando de trabalho psicológico, não é psicológico isso. É físico! Você coloca seu corpo em um estado que ascende em você memórias ancestrais, talvez não memórias suas necessariamente, memórias dos seus antepassados.

Se a água tem memória e existem estudos que provam isso: a água tem memória. As células, a água, as moléculas de água, elas têm memória. E o nosso corpo tem 60% de água. A água que existe em nosso planeta existe aqui desde sempre, ela não vem de fora, ela está aqui. A água que eu pego do rio veio da chuva, ou veio da terra, e se ela veio da terra, ela veio da chuva. E ela passa por mim. Imagina a história de uma molécula de água que estava na nuvem, e que um dia choveu, caiu na terra e foi indo até chegar no lençol freático e foi na corrente, e algum dia alguém capta essa molécula, bota dentro de uma garrafa d'água, eu bebo, essa molécula de água passa a ser parte do meu corpo, ela fica aqui comigo, eu transpiro e ela vai embora ou eu morro e ela volta para a terra, para o lençol freático. Ou seja, eu não queria entrar muito nesse lugar menos concreto, mas é inevitável. O nosso corpo tem memória, a água tem

memória, tem até estudos de quanto a água é afetada por aquilo que você oferece a ela em termos de condições, sejam climáticas ou energéticas. Pode pesquisar isso também. Mas se a água tem memória e nós temos pelo menos 60% de água no nosso corpo, o nosso corpo é memória. É importante salientar que nós atores, nós artistas, precisamos abrir um espaço internamente de percepção do mundo para além do concreto que é o que o Bergson (Henri Bergson) fala no livro dele, O Riso, que ele fala que o artista é o que vê a realidade por detrás de um véu. A maioria de nós no cotidiano, na vida, luta para pagar aluguel, viver! A gente vive para outra coisa. A gente vaga na memória da água, para onde foi a molécula de água, isso me importa no meu trabalho. Para um bancário não importa a memória da água necessariamente. A gente trabalha em um outro lugar mais sensível. Eu estava falando do Bergson que fala que o artista ele vê a realidade por detrás do véu porque a realidade é um panorama quase que unidimensional. A gente só fala dessa dimensão concreta aqui, o que está passando ao redor do seu corpo, a gente não discute e nem vê! A sua aura ninguém vê, mas tem gente que percebe, os mais sensitivos percebem, pessoa que vê fantasmas, vê gente, vê imagens, eu acredito que existam sim, só que nós não estamos habilitados a ver. Não temos essa sensibilidade para ver, eu não sou nem espírita, mas eu acredito que tenham outras dimensões paralelas acontecendo aqui e por uma necessidade de sobrevivência, filtramos e vemos só o que é necessário. Tem estudos que dizem que o cérebro humano não é um órgão de acúmulo de informação, ele é um filtro de informação, você filtra da realidade aquilo que te interessa. O cérebro faz isso, tudo mais que está aqui, que não interessa, que não diz respeito a nós, o cérebro te bloqueia. Eu tenho passado por algumas experiências com substâncias enteógenas para pesquisa de um trabalho. Substâncias enteógenas são aquelas vulgarmente chamadas de alucinógenos, Ayahuasca, Santo Daime, mas são substâncias, quando elas são usadas em um contexto ritualístico, de autoconhecimento, dentro de um ambiente protegido e com um propósito de aprimoramento pessoal, elas são chamadas de enteógenas, não alucinógenas, entende?

Você tem aquilo que uma pessoa está a fim de uma viagem bem bacana, louca, chama de alucinação. É praticamente a mesma coisa, só que aquilo se apresenta de forma diferente de alucinações porque são revelações. O que acontece? Essas substâncias enteógenas, o que elas fazem é tirar o filtro. Você vê a realidade sem esse filtro, e aparece uma alucinação. Essa é uma justificativa científica acerca do que é enteógeno e do que é alucinógeno, em pouquíssimas e bem rasas palavras. Nós artistas, o que desrespeito a nós é ver essa realidade de uma forma não tão objetiva, mas sensível. Você tem que visitar essas energias em você e só é possível fazer isso dentro de uma sala de trabalho com segurança.

Um de nossos trabalhos é o Samurai. O Samurai é um guerreiro, forte, vigoroso, muito poderoso. Nós temos que criar no nosso corpo uma qualidade de energia que te coloque na condição de um Samurai, isso é energia física, muscular. É um lugar de presença, de domínio, de poder, que o treinamento te dá, você constrói isso. Energeticamente e fisicamente. Energia são esses lugares que você visita em você de potência, de ação, de qualidade, de se colocar no mundo, o que você empresta para os personagens, o que você representa. Pensando em personagem porque hoje em dia no teatro nem tem mais esse conceito de personagem, ainda mais quando ele se hibridiza com a performance, que é um pouco o processo que a gente está vivendo agora, que não tem mais esse conceito de personagem, então energia, para mim, tem a ver com você descobrir estes outros estados possíveis de ser e a gente explora isso de maneira saudável dentro da sala de treinamento, é um ambiente seguro, protegido, que você pode ser o que você quiser.

A outra pergunta você já respondeu, na verdade, mas é: existem formas para se treinar para adquirir uma presença?

Sim, é isso, existe um estado físico que contribui para essa presença, que é aquilo que eu falei: não adianta você ter uma técnica, e aquilo que você está fazendo em cena não ser fruto de uma expressão, ou de uma necessidade de expressão, ou de uma imprescindibilidade de ser colocada para fora, de ser comunicada, de ser "ex pressada". Então existem sim, o nosso treinamento não é a única forma, existem outras, eu me lembro quando eu trabalhei com o Antunes (Antunes Filho), ele trabalhava uma coisa completamente oposta ao que a gente trabalha que é.... eu não sei se ainda é hoje, mas na década de 80, ele estava muito interessado em um relaxamento, mais um desligamento, talvez um método de interpretação mais a la James Dean, que é uma coisa mais lânguida, mais solta, ele chamava de desequilíbrio. Eu treinei com o Antunes isso na época e criava muito sentido. É um lugar de muitas sutilezas, o trabalho de desequilíbrio que ele tinha. Eu trabalhei com ele há 34 anos, que era esse lugar de completo relaxamento. E que cria um estado, e que cria uma presença também. Ou seja, não existe uma fórmula única e exclusiva. Por exemplo, eu vejo os brincantes de Cavalo Marinho. Eu fiz uma pesquisa com Alício e Juliana da Cia. Mundo Rodá, que era até o que seria o meu eventual e frustrado mestrado, que era justamente a qualidade de energia que desenvolvem os brincantes no ato da brincadeira, eles adquirem uma presença extraordinária. Tem brincantes do Cavalo Marinho de Condado, o Mateus, o mestre Martelo, por exemplo, o Mateus é um palhaço da brincadeira de Cavalo Marinho, que é um cara que para mim eu equivaleria a um Kazuo Ohno, entende? Um outro mestre? Alexandre, ele tem uma presença em cena que você fala: o cara é

um monstro. É um monstro em cena, na rua, no meio de um monte de gente. Numa balbúrdia que tem barulho, ele cria uma presença, e é cortador de cana. Ele corta cana, ganha a vida cortando cana. Hoje menos, mas quando eu o conheci, ele era um cortador de cana que não tinha nenhum treinamento técnico, artístico, mas que construiu uma presença e muitos mecanismos. Nós do Lume trabalhamos esses mecanismos, que a gente desenvolveu e vem desenvolvendo, que não negam outras abordagens na construção dessa presença.

Você acha que a presença está na mão do ator?

Acho que sim, a presença está na mão do ator, compete a ele, não adianta um ator sem um empenho na construção da presença com um texto maravilhoso, com um diretor maravilhoso, com um público desejoso se ele não constrói presença. Acho que está na mão dele. Agora a fruição da presença do ator não depende dele, depende de um interesse de público. Sim! Depende também daquilo que ele está fazendo, daquilo que ele representa, quando eu digo daquilo que ele representa, não estou dizendo só enquanto ação teatral, mas aquilo que ele representa enquanto discurso. Um Adolf Hitler, por exemplo, o cara tinha uma presença, mas eu não ficaria o ouvindo. E não adianta o cara ter um conhecimento, uma intenção, uma vontade extraordinária se ele não consegue a empatia do espectador. A presença é necessária. Está na mão do ator construir essa presença. Eu acho que o texto ajuda, o diretor ajuda, um público interessado ajuda. Mas compete a ele, está na mão dele. O ator tem ou não tem presença.

E no caso da repetição, Jesser? Você disse que Café com Queijo vocês apresentaram muitas vezes. Como reconstruir, como acessar, a cada apresentação?

Aí entra nesse lugar que é muito impalpável, que é isso, a gente repete! A gente faz Café com Queijo há vinte anos. Vai fazer vinte anos. A cada vez que faço, e isso não é regra, mas quando eu me vejo na iminência de estar reproduzindo algo que simplesmente eu sei fazer com os pés nas costas, eu me imponho algum desafio. Ou eu jogo uma luz em determinado aspecto daquela representação. Então o texto de seu Teotônio, (Jesser faz a matriz de Seu Teotônio, do espetáculo Café com Queijo) eu faço isso quase há vinte anos, só que quando eu me vejo no risco, na iminência de estar pensando na macarronada ou na cerveja gelada que vai ter depois do espetáculo, eu falo: cara, o que eu trabalho hoje? Já sei, vou trabalhar o sutil. (Jesser faz a matriz de seu Teotônio com uma qualidade sutil). Ou seja, é a mesma coisa diferente, entende? Isso traz vida, isso traz frescor. Se esse frescor não estiver naquele dia fruindo, estiver automatizado, sem mudar a estrutura, eu elejo: vou mudar a tensão do dedo do pé que fica levantado, vou fazer ele um pouco mais levantado, ou vou prestar atenção na fisicalidade,

porque para fazer essa voz, eu tenho que comprimir muito internamente, minha respiração fica muito curta, eu crio muita tensão interna.

Quando eu falo dessa condição de treinamento para adquirir uma presença, isso acontece internamente na musculatura. Quando a gente fala de intensão, a gente fala de IN-TENSÃO, tensão dentro, in tension, tension, inside. É praticamente imperceptível para o espectador. Quando eu estou em cena e corre o risco de perceber que minha atuação está em um lugar que não tem o frescor de algo vivo, de algo presente, eu me presentifico de alguma forma artificial, isso é técnica, a técnica para mim é isso! Tem gente que fala: nossa, aquele ator é muito bom, mas ele é muito técnico. Como assim, ele é muito bom, MAS ele é muito técnico? Se ele é muito bom, ele é muito bom. E se ele é muito técnico, ele é muito bom. Porque a técnica não é a mecânica, não é algo que você fica revelando, virtuosismo é uma coisa, técnica é outra, exibicionismo é uma coisa, técnica é outra. Se você tem um ator que é muito falastrão, talvez ele esteja se exibindo e isso não é técnica. A técnica está justamente nesse lugar que você esconde do espectador que aquilo é teatro. Você coloca o espectador em um lugar de uma realidade paralela a essa realidade comum. Para mim a magia do teatro é isso, é você levar o espectador, durante uma hora ou duas, a se esquecer que ele está no teatro e vivenciar um universo, uma outra realidade. Uma coisa imaginada pelo ator e pelo espectador. É um lugar de fantasia, você cria uma outra realidade, paralela, fantasiosa, a parte do cotidiano. Se o espectador está olhando o relógio, ele não está vendo o teatro, não está acontecendo a presença. E a técnica que garante esse estado de você cooptar o espectador. Para mim é quase isso, você o aprisiona naquela fantasia, enquanto você estiver em cena, ele está entre aspas "sobre o seu domínio". Pode ser muita arrogância, mas eu acho que naquele momento compete a você, ator que está em cena, manter aquele espectador interessado em você. Isso é presença e para isso existem técnicas.

Você entra na outra pergunta: você acha que a presença está mais ligada à relação do ator com o espectador, ou você acha que é um atributo exclusivo do ator?

Não, (a presença) ela só tem sentido na relação, mas ela é um atributo do ator (risos). Na sala de trabalho não adianta eu ter presença, é para quem aquilo? Para o meu prazer? Não, muitas vezes a presença gera desconforto. Para mim, estou falando para mim, às vezes ela gera desconforto, às vezes ela gera angústia. O Burnier tinha uma fala muito bonita dessa relação com a criação. Que essa criação, ela tem que necessariamente gerar angústia. E angústia vem de angusto e angusto é apertado. É estreito. O nascimento de uma criança é um processo de angústia para a criança e para a mãe. Para a mãe porque ela precisa expelir um negócio desse

tamanho de dentro dela por um canal que é assim (pequeno) e que tem que se abrir para passar uma cabeça e um corpo. É extremamente angustiante para a mãe, é extremamente angustiante para o filho, mas é assim que gera vida, é assim que nasce a vida. É lógico que a gente pode ter, por um outro lado, vida com alegria, vida com prazer, com conforto. Pode! Mas um processo de criação tem que partir de uma dúvida, uma incerteza. A gente não está trabalhando com matemática, a gente está trabalhando com arte, trabalhando com o sensível, com o humano. O humano de todos nós, não só o meu humano, o meu humano que se conecta com o de todos. E para isso ser imprescindível, para ser colocado em cena, para que isso seja filtrado, polido, lapidado, é angustiante. Você matar um monte de coisa que você queria colocar dentro de uma obra porque aquilo é importante só para você, não é para obra nem para a relação com o espectador. Não saber o que fazer, não saber se aquilo vai dar certo ou não, não saber se aquilo vai ser recebido da maneira como você gostaria que chegasse ou como você pretende que chegue, tudo isso gera angústia.

Até em uma apresentação você não sabe se o público vai te responder, se vai dar tudo certo, você está em um lugar completamente vulnerável e exposto. Eu acho que a questão da presença é algo exclusivo no ponto de vista de ação do ator, só depende do ator, agora a fruição dela é o que depende do espectador. E depende em menor grau ao que ele está colocando acoplado a essa presença: que texto eu vou dizer, que situação, que outros elementos acessórios eu tenho junto a essa presença. O Antunes Filho tinha uma imagem bonita. Ele não falava necessariamente de presença, mas do estado de ator. Ele falava ou pelo menos eu me lembro, porque já faz tanto tempo, tantos anos, então talvez eu tenha adaptado aquilo que ele disse a uma imagem minha, não posso nem te dar certeza que foi o Antunes quem disse, mas eu me lembro, na minha memória ele teria dito que o ator é como o Sol, ele brilha, não tenha dúvida, é da condição dele brilhar, estar lá radiante, emanando luz, energia que gera vida na terra. O Sol está lá só mandando energia. E em volta dele ficam girando a Terra, a Lua, Saturno, Netuno, Plutão, está tudo girando em volta dele e ele está lá só reluzindo, lindão, sei lá quantos mil graus de combustão. A imagem do Sol é muito bonita. Tudo o que está ao redor dessa presença, radiação, são satélites que ficam girando em órbita por conta própria, o Sol não precisa fazer nada, o Sol precisa ser. Mas pra criar esses satélites deve ter havido um trabalho anterior em sala que é o momento da criação do universo. Houve um momento da criação, um trabalho de geração de energia que foi capaz de criar o sol e botar esses planetinhas girando e esses satélites ao redor dele. O ator, quando ele entra em cena, ele simplesmente é! Tudo aquilo, texto, são satélites que estão girando autonomamente ao redor dele. Se eu estiver em cena preocupado com meu texto, se eu estiver em cena preocupado com a música que eu tenho que tocar em

cena, eu não vou ter presença. Por isso o trabalho de treinamento, de preparação, tem que ser tão rigoroso, tão árduo, demorado, angustiante. Para que quando isso estiver em cena, você está suave na nave, de boa na lagoa, tranquilo no mamilo. Existe um trabalho que é a manutenção desse lugar, mas o resto está só transitando, existe trabalho ainda assim de combustão.

É um pouco isso, mas depende exclusivamente do ator criar essa presença, não é a personagem quem vai dar, não é o público quem vai dar. Não é o texto quem vai dar, não é o diretor, não é o coreógrafo, esses são os acessórios, eles ajudam. Mas se o ator não tiver presença, ele vai estar maquiado só, maquiado de presente. Uma maquiagem de presença cênica, mas não vai ter, vai ser igual a cartomante. Ainda que ele acredite naquilo, ainda que tenha uma luz, figurino, uma situação contextualizada, se não tem esses canais de comunicação que afetam, que sai, que fazem parte da presença, é um dos componentes da presença, se não tiver isso, por mais bem intencionado que seja, não vai.

Muito muito obrigada, Jesser, muito precioso te ouvir.

SEDE DO GALPÃO COM TEUDA BARA

Data do encontro: 01 de outubro de 2018.
Nome completo: Teuda Magalhães Fernandes.
Nome artístico: Teuda Bara.
Ano de nascimento: 1941, tem 77 anos.

Bom, a primeira coisa que me vem à cabeça quando penso que vou fazer uma entrevista para uma pesquisa de mestrado com você é uma fala sua no Itaú Cultural, quando apresentou a peça Doida com seu filho. Depois que terminou a peça, você contou ao público aquela história do Chacrinha, lembra? Que o pessoal veio fazer para ele (Chacrinha) umas perguntas intelectualizadas. E eu achei muito engraçado isso, você falava: *esse povo da academia vem com umas perguntas...* (risos)

É, quanto mais acadêmico, mais elaborada a pergunta. E usa uns termos que ninguém usa, cita não sei quem, e cita mais não sei quem. No final, quando você vai dar a resposta, você não sabe mais o que você vai falar, você tem que rebobinar tanta coisa que você não sabe mais o que você vai falar. (risos)

Vamos lá, aqui é mais um bate papo. Primeiro eu queria que você falasse seu nome completo, seu nome artístico e sua idade, por favor.

Meu nome completo é Teuda Magalhães Fernandes, meu nome artístico é Teuda Bara e eu tenho... agora vou ter que pensar (risos) eu sou de janeiro de 41, eu tenho 78... não, 77, né? É, 77!

Eu queria que você falasse um pouquinho como você entrou no teatro, qual sua formação e em qual época isso se deu?

Eu estava na faculdade, eu estava fazendo ciências sociais, isso foi em 70, plena ditadura eu fui fazer ciências sociais. Polícia dentro da sala, aquelas coisas, exército dentro da sala de aula e eu fui para o DA, trabalhar no DA (Diretório Acadêmico) porque era uma coisa que me dava mais prazer. E era onde estava a esquerda, o povo que ficava lá no DA. Mas era também uma coisa muito machista, os homens que tomavam conta, os homens que falavam. Quando eu fui para o DA, eles falaram: *oh, você vai fazer isso, você vai ler os jornais* - era minha função no DA - *você vai recortar algumas matérias para poder fazer o jornal do DA* que era uma colagem dos outros jornais, me pediram isso. E aquilo era muito chato. Nós tivemos a ideia, eu

e mais umas meninas, de representar, escolher uma notícia e dar uma encenada naquilo, porque também ninguém ía ler aquele jornal do DA, então a gente ía para os corredores, fazia nos corredores, invadia a sala de aula e fazia, era coisa rápida, mas isso foi muito legal, isso me deu prazer de trabalhar de outro jeito, de se comunicar de outra maneira. Lembro que uma vez eu fiz em uma casa chiquérrima, era decorada e servia um buffet não sei das quantas e a decoração com flores não sei de onde. E quando eu fiz aquilo assim, nossa, naquela ditadura fodida, eu me vesti de mendiga, bem mendigona mesmo, descalça, imunda, sentada no chão e fazendo aquilo que era uma coisa que dava um contraste, e todo mundo gostou, eu adorei, e a gente foi fazendo. De comida também porque tem hora que esses assuntos gastronômicos parece uma afronta mesmo, o povo morrendo de fome e você vendo aqueles programas de culinária. Uma afronta, o povo joga comida fora, muito louco. Eu fiz porque eu achava que chocava mais que você colar uma coisa no papel. Aí começamos a fazer teatro. Porque eu não tinha ideia que eu seria atriz de teatro. Não que eu não gostasse de teatro, eu ía ver teatro, mas eu achava que atriz era uma coisa que eu não era. Mas via toda peça, Zé Celso, Zé Celso eu via demais, amava! E eu comecei a não gostar do curso de ciências sociais, comecei a ter um desacerto com aquela linguagem científica que eu lia e não entendia, eu lia e não entendia nada daquilo, achava muito chato, era tudo muito chato. A ética protestante. Até os termos hoje me dão raiva, e esses livros que eu era obrigada a ler e eu não entendia: *ah, mas é porque você não leu não sei quem*, você sempre tinha que ter lido alguém antes para você entender o que você tinha que ler. Eu falava: mas que desgraça esse livro. Eu resolvi sair do curso de ciências sociais. Eu resolvi sair depois de uma peça do Zé Celso. Eu assisti à peça *o Rei da Vela*, eu vi *o Rei da Vela* e enlouqueci. E nessa época os atores ficavam em um alojamento debaixo do palco e eu fiquei lá com eles, fiquei doida com eles, conversando e vi todos os dias da peça. Depois que eles foram embora eu falei: eu quero é fazer teatro. Eu não vou ficar estudando ciências sociais, não dá para mim, não dá mesmo! E saí, abandonei o curso, e fui atrás do Eid Ribeiro que é um diretor de teatro aqui de Belo Horizonte, eu falei que eu queria fazer teatro, ele falou: *Teuda, vem cá que você vai ser minha assistente. Eu estou montando uma peça aqui.* Eu fui assistir o ensaio dele, eu fiquei doida e ele me colocou com o texto na mão para seguir os atores e fazer o teatro, só que eu não conseguia, meu olho não conseguia ficar no texto seguindo os atores, eu ía para a cena, não tinha jeito. Quando o ator esquecia o texto e olhava para mim, até eu achar o texto (risos). Ele (o diretor) falou: *não, você está dispensada! Você não serve para ser minha assistente, já arrumei outra assistente* (risos), *você fica aí, você pode ficar assistindo que é o que você gosta e ajuda na produção.* Eu ajudei na produção (risos). Mas fiquei lá, e fiz a produção com eles, fui pegar patrocínio que era tudo diferente de hoje, fui fazer essas coisas todas com eles. No dia

da estreia eu estava mais nervosa que os atores, eu estava tremendo assim. Eu estava nervosa pelo espetáculo, nem era pelos atores, a gente ía estrear, o peso de uma estreia.

E qual foi a primeira peça que você fez?

Que eu fiz? Foi com o Eid dirigindo e chamava... como é? Viva Olegário. Eu fazia uma prostituta.

E como você aprendeu a atuar?

Aprendi fazendo, eu nunca entrei em uma escola de teatro. Sempre fiz cursos. Por exemplo, para a formação do Galpão onde nós nos conhecemos? Foi em um curso aqui do teatro Livre de Munique, eles trouxeram aqui dois diretores, e no final eles escolheram aqui um grupinho que acabou virando o galpão. Todo mundo saiu, todo mundo foi abandonando. Entrou 70 e poucos alunos, terminaram 12, desses 12, 6 foram ser o núcleo do Galpão, fomos para Diamantina e falamos: *queremos isso de novo.* Eles vieram e deram uma oficina de teatro de rua e já montando *a Alma boa de Setsuan*. E aí, minha filha, não para mais. Todos os cursos, festival de inverno a gente fazia. Festival de inverno foi uma época maravilhosa para o Galpão porque a gente dava oficina, fazia oficina, assistia a todas as peças de teatro, foi uma oportunidade maravilhosa de enriquecimento, de conhecimento. Você fazia teatro, você fazia dança, fizemos curso de dança. E dava oficina também, que era uma coisa muito boa para os outros grupos. Então era uma coisa muito boa, muito boa. E o Galpão nasce na rua. O Galpão já nasce fazendo um espetáculo de rua: *E a noiva não quer casar*.

Teuda, eu falei para você que minha pesquisa é sobre presença. Eu queria que você me respondesse: o que é presença para você?

Ah, eu acho que é você estar inteiro no palco, do jeito que a plateia te veja, eu acho que é isso, não sei. Do jeito que a plateia te veja, que você se expresse de uma forma honesta e bonita, porque também sem beleza nada vai adiante. Que a plateia te enxergue, leia o que está sendo feito. Que não chega ali e está vendo, por exemplo, a Teuda. Está vendo um personagem que está ali, o personagem que fez aquilo, nem que pareça eu mesma.

Você acha que para os artistas, atores, existem formas de se adquirir essa presença?

Ihh, você me apertou, não sei. Eu acho que o ator tem sempre que trabalhar. Não só ler essas coisas, ele tem sempre que trabalhar, entrar na proposta da direção, e sabe, vai brigar com

você porque você está errando, mas você vai ter que ir, vai ter que fazer, vai ter que pensar onde que eu estou errando, o que eu tenho que fazer para resolver isso. É uma guerra, é uma luta, é uma brincadeira, mas é uma guerra e você tem que achar isso, achar essa presença. Eu acho que a melhor forma de falar isso, mas também não sei te explicar como, é você estar inteiro! Você estar inteiro ali, eu não estou em lugar mais nenhum do mundo, eu estou aqui para falar isso. Eu não sei, eu posso estar errada, mas eu acho que isso é a presença, eu não sei se eu estou errada.

Você acha que a presença está na mão do ator?

Eu acho que pode até estar na mão do ator. Ele tem que pegar a proposta da direção, ele tem que pegar o espírito da peça que está ali, e se colocar de uma forma, eu não sei te falar agora como se coloca isso porque eu apanho feito cão ladrão, minha filha. É difícil fazer as coisas, você erra, eu volto, erra, volto de novo. Você ensaia, ensaia, chega na hora, eu faço o errado. É uma praga, essas coisas assim, eu não sei te explicar como é que chega lá, mas a minha intuição diz que é isso, que está na mão do ator, não é o diretor quem vai fazer isso. Não é ninguém, não é um coreógrafo quem vai fazer.

E a presença no caso da repetição, você repete aquele espetáculo muitas vezes. O que você pensa neste caso da presença na repetição?

Isso é uma obrigação do ator. Eu sei que cada um deve ter suas técnicas, suas coisas. Agora eu vou falar como o galpão trabalha. A gente passa a peça umas duas vezes antes de ir para o palco mesmo estando em viagem. Vamos chegar mais cedo, passa o texto uma vez, errou, passa de novo e de novo, para você estar mais relaxado, para você chegar, entrar em cena e montar o espetáculo lá. Isso é uma luta diária, de não deixar o espetáculo cair, não importa quantas vezes você faça, você tem que fazer de uma forma que esteja inteiro ali. Isso é muito sério porque se você relaxa o espetáculo faz assim oh (Teuda faz um gesto de queda com o braço), você sente. Teve uma vez que o espetáculo estava bambo, bambo, bambo. Sol, sabe, e você fazendo o espetáculo bambo, arrebentou a caixa, daquelas de luz da rua. BUUUUUMMMMM, deu aquele estourão, nós levamos um susto, aquilo deu um pique, colocou a gente no lugar. Você tem que estar ali presente, você tem que ter uma coisa que te puxe. E é essa coisa da cena, eu estou em cena? Eu tenho que estar aqui, eu tenho que fazer, inteiro, da cabeça aos pés.

Você acha que a sua relação com o espectador muda a sua presença?

Muda, na rua muda muito. Você tem o olho do espectador, a resposta dele para você, eu gosto muito. Espetáculo de rua tem duas coisas, tem isso que eu acho muito bom. Tem uma coisa que é ruim que é interferência de som, mesmo público, entra bêbado no meio, e entra na cena, nós já tivemos bêbado na cena, você fazendo Romeu Julieta, uma peça delicada daquela, amor, romance e a mulher gritando para Romeu: ô Gostoooso, ô lindo (risos). Que loucura! Ela perturbou muito, coitada, ela não sabia mas perturbou.

Você acha que a presença está ligada com a relação, ao encontro entre ator e espectador ou você acha que é um atributo exclusivo do ator?

Eu acho que o público pode te ajudar de alguma forma, te ajuda porque te liga, você está vendo a pessoa, falando direto para ela, isso pode te ajudar. Mas a presença é você mesmo, você que tem que estar ali, você que tem que saber: não, agora eu estou aqui. Não estou em lugar nenhum do mundo, eu estou aqui, está entendendo? Olha, eu estou te falando isso aqui, mas eu não tenho nenhum estudo para falar sobre isso.

Não, mas é isso que eu quero, é pensar presença a partir do ponto de vista de pessoas que fazem muito teatro, que apresentam muito, é exatamente isso. Você disse que teve várias formações, fez vários cursos, mas antes do espetáculo, antes de entrar no espetáculo, o que você faz?

Gatinha, por exemplo, a gente tem um espetáculo que começa às 20h. A gente marca umas seis ou sete horas antes no palco, porque você vai ter que passar a luz, passar o som, você vai ter que fazer o aquecimento de corpo, você vai ter que fazer o aquecimento de voz. Isso tudo eu acho que já vai botando o seu corpo, trabalhando o seu corpo para chegar lá. A gente não faz isso pensando em presença, a gente faz isso pensando no espetáculo.

Vocês não pensam em presença?

Não, quer dizer, eu estou falando de nós. A gente não pensa: como é que eu vou fazer para ter uma presença? Não! A gente pensa: como é que eu vou fazer para o espetáculo sair bem. Então faz aquecimento, passa a peça, errou, passa de novo, passa todas as músicas, tudo tem que fazer, aí você vai, lancha, bota figurino, se apronta, se arruma, entra e aí se fecha naquilo ali que você tem que fazer. Se der tempo você toma um golinho de conhaque. (risos) E fica ali, só sai quando acaba, assim a gente faz, a gente não pensa: ah, eu tenho que fazer uma presença, não! Ninguém aqui no Galpão pensa isso, nunca ouvi ninguém falando sobre isso.

Teuda, muito obrigada mesmo, é um prazer estar na sua presença.

Espero que tenha te ajudado, é uma opinião assim, igual eu estou te falando, nunca estudei essas coisas.

E era bem isso que eu queria, ouvir de pessoas que não necessariamente tenham essa formação acadêmica, e que está trabalhando muito com teatro, está apresentando frequentemente. Porque o tema da presença é bastante falado na academia e eu queria saber dos artistas, que pode ser que também não pensem nisso. É muito interessante e precioso ouvir sua opinião. Muito obrigada!

CASA DE RENATO BORGHI

Data do encontro: 28 de setembro de 2018.

Nome completo: Renato de Castro Borghi.

Nome artístico: Renato Borghi.

Idade: 81 anos, nasceu em 1937.

Eu queria que você falasse um pouco como você entrou no teatro, sua formação e quando isso se deu?

Foram duas influências muito fortes, eu sou carioca, nasci no Rio de Janeiro e naquele tempo na década de 40 não havia censura no teatro e meus avós gostavam muito de ir ao teatro, minha avó principalmente. Eles me levavam muito ao teatro. Eu vi os dois teatros da época, o teatro de revista da praça Tiradentes com aqueles cômicos maravilhosos: Oscarito, Grande Otelo, Dercy, vi aqueles quadros com as vedetes, aquelas coisas deslumbrantes e vi também o teatro declamado, que era o teatro que se fazia na Cinelândia no Rio que era da Dulcina de Moraes, Bibi Ferreira, Procópio Ferreira, Rodolfo Maia, Jânio Costa, essa gente toda. Eu me lembro que eu devia ter seis anos, olhava aquilo e achava deslumbrante e eu acalentava comigo sem falar nada com ninguém que eu gostaria de ser aquilo, mas na minha família não tinha ninguém ligado à área, praticamente aquilo era um sonho, uma coisa distante. Eu fiquei no Rio de Janeiro até os 17 anos, depois meu pai veio para São Paulo para trabalhar, eu vim, claro! Fiz a faculdade de direito, que era absolutamente necessário você se formar em alguma coisa, não tinha nada a ver com aquilo, não queria ser engenheiro, nem médico, nem advogado, queria ser artista e estava entre duas artes, cantava muito e eu me lembro que a minha vizinha aqui de cima me ouvia e ela gostava demais. Lembro que um dia ela me chamou para um lanche, pediu para eu levar o violão. E eu fui, ela me pediu para cantar, tinham uns convidados, eu cantei, e quando eu acabei de cantar, o empresário do Agnaldo Rayol, do Almir Ribeiro, na época era o Jordão de Magalhães, ele falava: eu queria contratá-lo para você cantar na minha boate e fazer um disco na Philips, cheguei até a assinar um contrato com a Philips.

Que legal, mas você gravou o disco?

Eu vou te contar o que aconteceu. Enquanto isso eu estudava voz com a Dona Alice Pinker, era mãe da Ligia Pinker, esposa do Sérgio Cardoso. Um dia no meio da aula ela falou assim: *olha, o rapaz que faz o protagonista da peça "Chá e Simpatia" não quer mais ser ator. Ele disse que quer ficar rico e o Sérgio vai lançar a peça no Rio de Janeiro, a peça está*

acabando aqui e ele precisa de um ator da sua idade. Grande protagonista, tinha visto a peça três vezes porque eu achava linda. Eu disse: *nunca fiz teatro, não tenho formação nenhuma, estou me preparando para ser cantor, estou me preparando para isso.* E ela falou: *não, vai, faz o teste.* O Sérgio me deu o papel, vim para casa estudar o papel, graças a Deus o teste foi sem ninguém assistindo. Me botou no palco para fazer uma cena grande que eu tive que decorar com a esposa dele. Quando acabou, ele me deu um abraço, falou: *o papel é seu.* Tive assim muita sorte no começo: *o papel é seu, nunca deixe o teatro, você é um ator. Você tem tudo contra você: você tem muito talento, mas você é baixinho, você é franzino, você é o anti físico de um primeiro ator, mas você é um primeiro ator. Não desista!* Eu saí voando, cheguei aqui nesse apartamento dizendo: *aaai, eu ganhei, eu ganhei, eu ganhei.* Meus pais falaram: *você vai, mas tem que voltar para terminar a faculdade.* Não, tudo bem, compromisso. Aí fui, estreei, fiz um sucesso grande já de cara. Paulo Francis elogiou muito a minha interpretação (risos). Eu acho engraçado isso. Tive que voltar para São Paulo para fazer o terceiro ano da faculdade de direito. Nesse terceiro ano eu conheci o Zé Celso, que foi meu colega, formou junto comigo e lá dentro da faculdade a gente começou a formar o Oficina, na São Francisco. Quando eu formei, em 1960, a gente tinha feito o Oficina amador, muita coisa do teatro Oficina amador. Inclusive teve uma peça do Zé Celso que foi um sucesso apasar de ser amador: *A incubadeira*. A gente falou: *e agora, o que vamos fazer?* Eu falei: *nós temos que ser profissionais*, olha que loucura! Ninguém conhecia a gente, não sabia nada. Aí, tinha que ter um teatro porque na nossa cabeça todo mundo tinha um teatro. Maria Della Costa tinha um teatro, Cacilda Becker tinha um teatro, o Arena tinha um teatro, nós queríamos ser profissionais, o Oficina tinha que ter um teatro. Foi aí que o teatro espírita que tinha aqui onde era o Oficina, eles foram despejados por causa de pagamento, não estava dando dinheiro e eles foram despejados. Nessa altura, os espíritas levaram arquibancada, cadeira. Eu pensava que estava alugando um teatro, mas estava alugando um galpão vazio. Eu tive que reunir meios para botar um teatro ali e a pessoa que mais colaborou com isso foi uma atriz que fez *a Incubadeira* que vendeu cadeira cativa, livro de ouro, conseguiu Eucatex de madeira, enfim, ela tinha muitas relações e conseguiu muita coisa para a gente fazer aquele teatro. Ela tinha um fusquinha, eu ía no fusquinha com ela, a gente ía na casa dos granfinos do Pacaembu e fizemos também uma coisa chamada teatro a domicílio na casa dos granfinos do Pacaembu, a gente entrava, fazia espetáculo na sala deles. Eles faziam a gente entrar pela porta de serviço e fazíamos o espetáculo, eles pagavam, a gente saía.

E isso foi em que ano?

1959, 1960. Para fazer o Oficina, juntando dinheiro, cadeira cativa, livro de ouro, teatro a domicílio, juntando tudo para conseguir colocar aquela arquibancada, aquelas cadeiras, e conseguir fazer aquele teatro Oficina. Agora eu estava falando de minhas influências, eu falei duas influências, primeiro eu falei para você o teatro de revista e o teatro da Dulcina, Procópio, etc. Agora, quando eu cheguei em São Paulo, tijucano, fã da rádio nacional, querendo fazer teatro, querendo ser cantor, eu queria ser artista, então eu fui ver o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Encontrei um teatro que eu nunca imaginei que ía existir. Encontrei Cacilda Becker, Walmor Chagas, Paulo Autran, Tônia Carrero, Maria Della Costa, enfim, eu encontrei um outro teatro, eu encontrei uma coisa, eu era carioca, carnavalesco. Eu não tinha noção do aspecto mais profundo e cultural do teatro. Eu tive mais contato com autores modernos: Tennessee Williams, e também clássicos, eu fiquei deslumbrado e me esqueci das minhas origens. Quando eu comecei a fazer teatro para valer, profissional, eu lembro que na primeira parte da minha carreira, eu estava tão colonizado com o TBC que eu perdi o meu Rio e, de repente, eu comecei a falar como os atores do TBC de uma forma muito elegante e eu lembro que no começo da minha carreira eu não era um ator tão legal, tão espontâneo como eu sou hoje, porque eu estava sob influências. Eu me lembro que meu pai foi me ver uma vez, ele disse: mas por que você não fala mamãe igual todo mundo. Eu falei: mas eu falo mamãe. Ele disse: você fala MAMÃE, MAMÃE (com outra entonação), era Cacilda, Cacilda falava assim, ela tinha uma coisa diferente, eu tinha uma influência da prosódia, do jeito deles fazendo teatro. Isso durou mais ou menos 5 anos porque quando eu fiz *O Rei da Vela*, em 67, a minha carreira virou porque aí eu me lembrei. Para fazer *O Rei da Vela* era um teatro que no primeiro ato era um escritório, segundo ato era uma ilha na Baía de Guanabara, carnavalesca, eram esquetes. E eu falei: gente, isso aqui é Oscarito, Grande Otelo, e eles voltaram na minha cabeça e iluminaram meu trabalho. Dessa mistura do TBC com os grandes cômicos da época, com Procópio Ferreira, aquela gente toda, tudo na minha cabeça que deu então o Renato. Tanto que eu digo que eu sou um Renato antes e depois de *O Rei da Vela*, é um marco, antes de *O Rei da Vela* e depois de *O Rei da Vela*.

Eu li também que você teve contato com Augusto Boal, ele te dirigiu em uma peça.

No Teatro de Arena, foi uma grande descoberta, junto com TBC, mas aí foi uma outra descoberta. O fato de perceber que aquele teatro tinha uma interferência na sociedade brasileira, no sentido que ele era um teatro político, um teatro de tendência esquerdizante, nessa época havia realmente uma corrente de teatro que partia pra um teatro meio ideológico, então quando eu vi as peças do Guarnieri, *Eles não usam Black Tie*, eu fiquei muito impressionado porque o

TBC era muito elegante e, de repente, era uma história de favelados, o tema era se o cara deveria furar a greve ou não deveria furar a greve. Eu nunca tinha visto aquele tema no teatro. Foi uma época em que cheguei do Rio, comecei a descobrir coisas e os meus colegas paulistas eram muito mais cultos que nós cariocas, porque aqui todo o pessoal estava lendo Manuel Bandeira, os poetas brasileiros todos, Drummond, e aí eu comecei a correr atrás, eu era ótimo aluno, mas era aquela coisa do currículo escolar. Aqui veio o teatro, veio o TBC, os clássicos, o Arena, aí eu enlouqueci e mais a minha parceria com Zé Celso, um brilhante estudante, uma pessoa muito culta, e isso foi muito legal porque a gente cresceu muito junto.

Você também foi aluno do Eugenio Kusnet?

Sim. Nessa altura, eu me lembro que o Zé Celso e eu começamos a ler juntos tudo referente a interpretação. Na época, o grande mito era o método do Stanislavski. A gente leu o Stanislavski, os discípulos do Stanislavski, os americanos, eu li Strasberg, aquela gente toda, aqueles processos todos, e nessa altura tinha um russo, que era um ator chegado da Rússia, já era um ator famoso que trabalhava no TBC, que trabalhava com Maria Della Costa que era o Eugenio Kusnet. E quando a gente formou o Oficina profissional, a gente escolheu uma peça que era *A vida impressa em dolar* que já era um nome provocativo, a gente botou porque a peça chama *Awake and Sing*, *Acorde e Cante*, mas a gente colocou *A vida impressa em dolar* por influência do Teatro de Arena, porque era uma peça de temática política, enfim, mas a gente precisava de atores profissionais para trabalhar conosco, e ninguém nos conhecia. Eu me lembro que eu convidei o Ziembinski, o Flávio Rangel, mas ninguém queria aceitar trabalhar com a gente, ninguém sabia quem a gente era. Chegou uma hora que eu falei: *Zé Celso, vai você*. Ele falou: *não, mas eu não sou diretor, sou ator.* Eu falei: *vai você*. E ele falou*: eu vou, mas eu preciso de alguém que me ajude nesse lado de interpretação.* Precisava nada, ele tinha uma intuição desgraçada. Eu me lembro que milagrosamente, tudo aconteceu por milagre no começo, a gente convidou a Célia Helena que era uma atriz maravilhosa, conhecidíssima, e ela veio. Contatamos o Kusnet, chamamos o Kusnet e ele falou: *eu vou, Renato, eu vou, mas contanto que vocês me deixem ser professor de interpretação de vocês e nas manhãs eu vou dar umas aulas e vocês me cedem o espaço*. Feito! Ele veio, foi nosso professor durante três anos. E eu trabalhei intensamente com ele. Foi muito importante na minha carreira, ele me deu uma solidez de processo, não que eu seja hoje em dia um Stanislavskiano, mas eu misturei Stanislavski, com Brecht, Teatro de Revista, com TBC, fiz um mingau e criei o meu processo de interpretação. O Kusnet foi a grande base, a base de estudo porque a base de influências já estava fervilhando dentro de mim. *A vida impressa em dolar* foi um inesperado sucesso porque

ela foi proibida na estreia por causa do nome e houve uma reação muito grande, porque ainda não era ditadura na época, e todo mundo escreveu o absurdo da proibição. Aqui no Brasil, na época, aquilo que era proibido, era o fruto proibido, todo mundo queria ver. Quando a peça foi liberada, o teatro lotou. E eles gostaram da peça, e foi lotando, lotando, lotando e o Oficina fez o primeiro sucesso já de cara, foi muito legal. Claro que depois vieram momentos difíceis, quando acabou isso, e aí o que fazer para pagar o aluguel do teatro? Eu me lembro que eu passei um pedacinho da vida, meus pais tinham voltado para o Rio, minha mãe pagou uma pessoa para me levar uma marmita na hora do almoço com uma comida sólida, carne, legumes, verdura, porque eu não estava comendo e o Zé Celso dividia a marmita comigo. Eu vou te falar: foi difícil, mas foi bonito. Porque nessa dificuldade desse primeiro momento, o Kusnet falou: *vamos fazer uma comédia soviética, Quatro num Quarto*. O nome soviético era *Quadratura num círculo*, mas a gente achou que não era comercial então ficou *Quarto num Quarto*: são dois rapazes da União Soviética que dividiam um quarto e eles ficaram no mesmo dia sem um avisar o outro, levam as mulheres para o quarto e tem aquela coisa dos quatro que acabam trocando os casais, era uma coisa assim. Era comédia, mas foi outro desafio na minha vida porque a gente chamou Maurice Vaneau, que era o diretor do TBC, para dirigir. Maurice trabalhava com pessoas muito experientes, ele era uma coisa toda graciosa e eu era uma anta e o outro meu sócio, diretor inglês, que agora veio aqui, dirigiu Macbeth, dirigiu uma porção de coisas, ele era uma outra anta de comédia, a gente nunca tinha feito comédia.

E como você aprendeu a fazer?

Foi o público. Comecei a aprender que aqui eu dou uma pausa, aqui eu amplio a reação, gargalhou, aqui tem que dar um espaço porque não pode falar em cima, quando tiver na caída da risada você ataca de novo, eu fui pegando pela intuição. Nós chamamos também o Boal para dirigir: *Um Bonde Chamado Desejo*, e a Maria Fernanda veio, que era um mito na época. Quisemos fazer uma peça que foi sucesso na Brodway que chama *Todo Anjo É Terrível* e precisava de uma grande atriz, a gente era ousado. Vamos chamar a Madame Morineau! E chamamos: Madame Morineau, aqui é Renato, tenho o teatro Oficina aqui em São Paulo, nós estamos fazendo uma peça assim e assim, e nós queríamos convidá-la para protagonizar a peça. Sabe o que ela falou? - *Quando começam os ensaios?* – Eu falei: *dia tal.* Ela: *Estarei aí.* Ela veio, não tinha patrocínio nessa época, não tinha nada, era bilheteria ou zero. Zé Celso e eu éramos duas pessoas ousadas. Essas coisas graças a Deus foram indo, a gente conseguia pagar apartamentinho, almoçar, jantar, mas foi bem restrito, até *Pequenos Burgueses*. *Pequenos Burgueses* explodiu, lotava todos os dias, depois a gente foi para o Rio, foi um encândalo, o

Rio lançou a gente nacionalmente. Começamos a viver com mais liberdade porque o teatro não é como hoje que depende de patrocínio. A bilheteria dava para pagar produção, para pagar publicidade, para pagar os salários e quem sabe ter um lucro porque eu consegui viajar para a Europa umas três ou quatro vezes com dinheiro da bilheteria. Hoje em dia não pode se comparar os preços com o advento desses patrocínios, a publicidade custa mais que uma produção, é uma coisa absurda. Ou tem patrocínio ou você não consegue fazer um grande espetáculo. Mas a bilheteria dava e a gente viveu da bilheteria durante muitos anos.

E *Pequenos Burgueses* foi em que ano?

Estreou no final de 63 e em 64 teve o Golpe, nós tivemos que fazer a peça em cartaz e fugir. Estávamos apresentando, tiramos de cartaz, tivemos que fugir eu, o Zé Celso, o Fernando Peixoto e ficar em uma fazenda no interior de Taubaté, não tinha luz elétrica. A gente ouvia os bois mugindo: muuuu, dois meses naquele desespero, fomos fugindo pelo litoral para o Rio de Janeiro, os militares estavam atrás da gente porque *Pequenos Burgueses* terminava com a Internacional (Borghi canta uma parte da música). No Rio de Janeiro a gente conseguiu advogado e viemos para São Paulo responder processo no DOPS, só que chagamos aqui, a Cacilda Becker foi a melhor advogada possível, porque ela entrou e falou: *general, eles são jovens, eles são talentosos, o senhor também foi jovem.* Eles liberaram a gente e *Pequenos Burgueses*, contanto que tirassem a Internacional e substituísse, feito isso, a peça continuou um sucesso absurdo.

O que é presença para você?

É uma pergunta muito difícil, eu acho que a presença, em primeiro lugar, é conteúdo, é você realmente estar preenchido daquilo que você quer dizer, do desejo que você tem em transformar o teatro em alguma coisa que comunique, que transforme, que faça com que as pessoas saiam dali com alguma coisa na cabeça, com desejo de pensar alguma coisa, com desejo de transformar alguma coisa, que seja uma mola propulsora na vida das pessoas que assistem, isso foi sempre uma preocupação nossa e minha, desde que deixei o Oficina também. Eu acho que é conteúdo e depois tem uma coisa também que é meio difícil de definir, mas ou você tem ou não tem. Às vezes não adianta você ser um intelectual, cheio de informações, etc, mas no palco aquilo não brilha. Eu acho que presença é um certo brilho também. É o conteúdo com um certo brilho. Alguma coisa que torna a sua presença interessante para quem assiste. Às vezes você nem é tão bom quanto o outro ator que está do lado, mas você tem presença, é alguma

coisa que além de tudo acrescenta algo. Tem um certo brilho e isso é intransferível, ou você tem ou você não tem.

Não é uma coisa que você constrói, que você treina?

Treinar presença é difícil, não existe. Eu acho que é uma coisa que se ganha, quase até sem perceber. É uma coisa que você vai se desenvolvendo e de repente a sua pessoa começa a ficar livre, a emanar fluidos e energias porque você está livre como artista. É preciso ser livre como artista para ter presença. Se você não for livre, for uma pessoa como eu era no começo, colonizada pelo TBC, não conseguia explodir, depois que você se livra disso você tem ou não tem. E eu tinha, graças a Deus.

Eu acho que é possível, através de exercícios, você criar uma presença, mas a presença, presença MESMO, a presença de Cacilda Becker, a presença de Dulcina de Moraes, a presença desses atores, a presença do Grande Otelo, isso, ou você tem ou não tem. Não adianta.

E você, como ator, você teve algum treinamento específico, alguma coisa que você poderia contar: *ah, antes da peça eu faço isso, ou, o meu preparo vocal e corporal é assim.* Você poderia falar um pouco sobre isso?

Era uma coisa meio louca, eu começava a emitir sons, eu começava a me aquecer e a rolar no chão e, de repente, eu entrava em outro estado antes da peça. Quando eu entrava, estava muito aquecido. Agora eu acho que existe sim na vida do ator aquilo que eu chamo de estalo de Vieira. De repente, tem um estalo, para mim foi *O Rei da Vela*, quer dizer, para mim começa com *Andorra*, que eu me lembro que eu fazia bem aqui em São Paulo, mas quando fui para o Rio de Janeiro veio o estalo, é uma peça imediatamente antes de *O Rei da Vela*, e eu compreendi que eu não precisava fazer nada, eu tinha que simplesmente entrar naquela situação que eu estava e falar. Acabou a interpretação, eu passei a existir como ser humano diante da plateia, porque estava tudo em mim, eu não tinha que construir, falar, eu tinha que ser, existir, e isso veio assim, pum, de repente. As pessoas falaram assim*: nossa, você sempre estreia tão tenso, estreou tão livre.* Eu falei: *eu não sei o que aconteceu, alguma coisa mudou.* Aconteceu em cena. O personagem, eu acho que foi a primeira vez que eu existi de fato como personagem. Tudo que eu tinha estudado antes foi um preparo, mas ali foi uma coisa que existiu de repente. Eu me lembro que eu comecei a falar, eu era judeu, era o bode expiatório da peça. E ele começa a falar: *eu queria, padre, não ter pai nem mãe, que minha morte não pesasse sobre eles*, aí eu comecei a falar e era como se ele estivesse ali, e eu pensei: que coisa estranha, que coisa esquisita, o que está acontecendo? E dali foi, foi, foi... Depois veio O Rei da Vela, que misturou

todas essas coisas e aí eu dei o estalo definitivo. Não que eu tivesse sido maravilhoso sempre, não, não é verdade, é claro que eu fiz muita bobagem depois, mas o ator estava ali, o ator já tinha nascido.

Você acha que a presença está na mão do ator?

Você pode estar muito preparado, inclusive fazer um bom trabalho, mas você pode não ter essa quintessência, essa presença, essa presença é um mistério do teatro. É alguma coisa, aí a gente fica um pouco místico, é uma coisa dos deuses do teatro, é uma coisa dessa arte meio sacerdotal, ancestral, é uma coisa que vem, ou você consegue invocar essas forças ou elas vêm para você. Não é que você invoca, ou elas vêm para você ou elas não vêm e você é um bom executante. O que não desmerece em nada, eu acho que tem atores maravilhosos, que executam maravilhosamente, que dão prazer de ver mas há outros que tem uma presença.

E você repete uma peça muitas vezes. Como se dá presença nesse caso, no caso da repetição?

Se dá em você entrar no palco como se fosse a primeira vez. Não estar com o jogo completamente feito, encarar aquela experiência como se fosse aqui e agora para sempre. É jogo, é PLAY! Você tem que ouvir o outro, você tem que responder o outro, não como você, mas como personagem, com as razões dos personagens. Você tem que estar imbuído de um estudo anterior, de saber quem é essa pessoa, porque, como é que ela existe, o que ela quer, a partir daí você esquece e joga. O único jeito, teatro é jogar, se você não joga, está perdido. Nesse jogo que você está fazendo, a sua presença existe ou não, porque a presença ela não é só o preparo, ela é uma quintessência, uma outra coisa. Na verdade, é encarar como se fosse a primeira vez. Mas veja bem, tem um pianista e ele tira as notas, ele toca com uma boa técnica com aquelas notas, mas isso não faz dele um grande músico, um grande artista, ele vai ser artista conforme ele existe, o intérprete e o jeito como a sensibilidade dele lê aquela partitura. Não como ele executa só, o que ele traz para essa partitura, o que vem dele e o que se mistura com a genialidade do compositor. É o que vem de você. É o que você empresta à coisa.

Você acha que a presença está mais ligada à relação, ao encontro entre ator e espectador, o espectador tem como modificar sua presença, ou você acha que é um atributo do ator?

E sabe o que é, há pessoas que falam assim: eu não me interesso pelo público, o público não existe, eu faço meu papel. Não, mentira! O público sempre me interessou. Eu sempre estive

muito ligado em perceber que aquilo que eu estava fazendo chegava lá e você sente a volta do público. Você sente se o interesse do público está tomado, se eles estão acompanhando, se eles estão se emocionando, você percebe essa vibração que vem do público para você, não é uma coisa que está lá e morta, ela está viva. Você quando está aqui interage com eles mesmo sem estar falando diretamente com eles. E é por isso que o jogo, às vezes, pode atrapalhar porque se o outro ator que está com você não faz, ele é ruim, é duro, ele está fazendo uma coisa decorada, etc, ele pode te deixar um pouco atrapalhado porque, de repente, o que você gostaria de estar fazendo, você não está conseguindo porque isso aqui está manco, não está funcionando, entendeu?

Você tinha falado que é uma magia, é uma quintessência. E você também falou sobre energia, tem muitos atores e teóricos que falam disso, sobre a energia de ator. O que você acha que é a energia do ator? A partir da sua experiência, pelo que você sente também.

Eu acho que é uma realidade, há pessoas que tem muita energia e outras pessoas são um pouco anêmicas e é um outro dado que também faz parte. Você é uma pessoa com energia cênica ou você é uma pessoa que faz direitinho, mas a energia é baixa, o grau de energia é baixo. Isso pode com concentrações, exercícios, a pessoa cresce um pouco, mas a energia mesmo, aquele dínamo interno que te mantém ligado fazendo as coisas, isso é também tem ou não tem. Faz parte da presença.

Muito obrigada por ter falado sobre presença, Renato.

É muito difícil!

É muito difícil. O Renato Ferracini do Lume fala que pensar em presença constrói um conhecimento dentro da nossa área, apesar da filosofia dizer que presença não existe, não é possível você estar aqui e agora, você é sempre atravessado por imagens, memórias, projeções futuras.

Eu sempre falo isso para os meus alunos quando eu dou aula, você falou agora que somos atravessados por imagens, memórias, nós somos isso, nós somos um projetor de imagens. A gente recebe todas as influências do mundo e depois isso forma uma bagagem que a gente transmite aos personagens. Por exemplo, Renato, a presença do Renato é uma mistura da paixão de criança pelo teatro, com os grandes cômicos da Revista, com os atores da Cinelândia, com a influência imensa de qualidade artística do TBC, com a descoberta de São

Paulo, dos colegas, da cultura e tudo mais, tudo isso misturado junto com uma energia que eu sempre tive desde que eu era mais canastrão até quando fiquei melhor ator. Eu acho que eu sempre tive uma energia que às vezes podia atrapalhar de tão grande que era. E isso tudo misturado gera uma coisa que é o Renato. O Renato é este aglomerado de coisas. Minha vida, minha experiência, as coisas que eu vivi.

Muito obrigada, Renato! Você é muito generoso!