Vítor Lemos

A prática de “nadear”: notas sobre uma investigação da Ação no “exercício de diferença”

““nadear”” is a practice that has been experienced in O Canto do Bode studio to investigate the action in the exercise of difference. Acting in difference is to privilege the unknown dimension of everything that surrounds and passes through the actress and actor on stage. The perspective of action proposed by Stanislavski has been a fundamental reference. Action is the effect of forces. In Action, body-actress/actor is part of a universal movement corresponding to life: permanent regeneration, difference. This perspective of action is impossible in the over-identified way we relate to what is happening in us and in our surroundings. Actress and actor when play “nadear” are challenged to find a greater interaction with difference. The experimentation of what happens when the agent gives up doing what he wants to do has been an important strategy of this practice. It is noticed that this disposition opens up more powerful possibilities than those of actions markedly voluntary.

Palavras-chave: Acting, Acting studios, Action, Modes of perception, Poetics of performance

A criação do ator/atriz, apesar dos inúmeros esforços em contrário, se apresenta como questão secundária no fazer teatral. Não são raros os processos de criação, em ambiente profissional ou de formação, em que a atuação é desconsiderada enquanto composição própria do ator/atriz, realizada a partir de necessidades próprias, ainda que em sintonia com outras dramaturgias reunidas pela encenação. Nessas condições, o ator/atriz cria a partir de propostas cênicas às quais, de modo pouco preciso, deve se adequar.[1] Se aceita a relação ator/atriz-espectador como questão fundamental do acontecimento teatral, é necessário que se dê a quem atua uma atenção privilegiada. Entre muitos aspectos que poderiam ser aqui ressaltados, esta atenção não pode dispensar perguntas fundamentais surgidas de modo mais consistente a partir do início do século passado: o que o ator/atriz cria? A partir de que ele/ela cria? Como cria? Qual seria o seu saber próprio?

Revisitar essas perguntas requer uma investigação continuada e de difícil realização em salas de ensaio e de aula. Primeiramente, porque as questões acima não estão em busca de respostas definitivas e aplicáveis à heterogeneidade da criação teatral contemporânea, mas de possibilidades atualizadas a um contexto histórico, político, ético, poético, estético singular e em constante transformação. Depois, a criação artística solicita tempo e liberdade, valores cada vez mais raros na acelerada e competitiva dinâmica do mundo não apenas profissional. A criação do estúdio O Canto do Bode, localizado em Lisboa, busca proporcionar aos atores e às atrizes que dele participam, um ambiente apropriado para a investigação.[2] O propósito deste artigo é apresentar como a Ação vem sendo investigada no estúdio tomando como exemplo uma de suas práticas: o "nadear". Os desafios que ela vem proporcionando aos seus praticantes e a mim como observador dão a medida da complexidade da atuação quando nela se projetam expectativas por uma experiência vital.

[1] "Em outro lugar, o ator tem a função de marionete ou de rodela do mecanismo visual do espetáculo, ou de megafone – na verdade corrigido pelo próprio temperamento – de conteúdos que, de um certo modo, permanecem fora dele. Portanto, é uma espécie de figura retórica." (Flaszen, 2007: 88).

[2] O Canto do Bode foi criado em Outubro de 2019. No momento em que este artigo é escrito, as atividades do estúdio se dividem em duas: o grupo de estudos *Bode online*, dedicado à prática reflexiva sobre a atuação contemporânea e o grupo que investiga, presencialmente, a atuação através de exercícios e práticas de criação.

A Ação no "exercício de diferença"

Partimos do seguinte princípio: "Atuar é ação. A base do teatro é o agir, é o dinamismo." (Stanislávski, 2017: 42) A perspectiva de "ação" que Stanislávski inaugura não é um fim nela mesma: "ela cria vida no palco" (*ibidem*). Este é o ponto que, segundo Jacob Guinsburg (2001: 3), não apenas sintetiza o célebre sistema, como também deslocou o foco da atuação "do artifício convencional e da cópia mecânica para a vivência natural e a criação orgânica". "Orgânico" é o que deriva de um corpo vivo e "natural", o que corresponde à "natureza". O corpo vivo não é o corpo reduzido às suas funções e aos seus processos fisiológicos, nem o "natural" diz respeito à reprodução do comportamento humano imaginável numa determinada situação. Para Stanislávski, o "vivo" são processos agenciados pela "arte inconcebível, inacessível e finíssima da própria natureza." (2018: 262). É nela que reside a verdadeira força criadora, pois na natureza nada se repete, nada se iguala a nada, tudo se renova intermitentemente. Trata-se de um sistema acentrado de forças que promove um movimento universal, contínuo e infinito.

O "vivo" na atuação, portanto, depende da disponibilidade do ator/atriz às forças da natureza. Se essas forças agem no universo promovendo permanente transformação, então, para a investigação em curso no estúdio, ganhou maior precisão a substituição da palavra "natureza" pela palavra "diferença". A atuação, se compreendida como parte desse sistema, torna-se um acontecer no corpo-ator/atriz agenciado pelas forças realizadoras da "diferença". Retomando as questões acima, a partir do exposto, passamos a compreender a atuação como um "exercício de diferença": o ator/atriz cria a "diferença", a partir da "diferença", na "diferença". Nessas condições, a "diferença" torna-se um saber próprio de quem atua.

Em todo e qualquer processo de criação, o ator/atriz se depara com situações e fenômenos que escapam ao seu controle e compreensão. Porém, ao resistir à "diferença", ou ao ignorá-la, o ator/atriz se volta para o "reconhecimento": uma disposição para lidar com a situação cênica a partir do que, exclusivamente, há nela de compreensível, identificável, ou seja, a partir daquilo que preservaria sujeito e objeto vinculados a algo que eles supostamente são - ou deveriam ser - essencialmente. Ao mesmo tempo, o ator/atriz tende a privilegiar em sua criação, ainda que involuntariamente, a produção de sinais que possam garantir à recepção o reconhecimento daquilo que já foi rapidamente identificado.

A longa e fecunda investigação de Stanislávski pode ser resumida na busca por estratégias capazes de minimizar resistências do ator/atriz à ação da natureza. A "diferença" é ameaçadora pela sua impermanência e, portanto, por sua condição sempre desconhecida. A "identificação", por outro lado, é uma convenção que conforta e nos oferece a oportunidade de lidar com a vida – no caso do ator/atriz com a sua criação – de modo objetivo e seguro. Nestas condições, privilegiar o idêntico pode ser uma forma de resistência. No entanto, ao se voltar para a "diferença", o ator/atriz não precisa rejeitar toda e qualquer identificação. Identificar é um exercício que justifica certas operações que não podem ser dispensadas, mesmo no âmbito artístico. Explorar a atuação como um "exercício de diferença" é investir num processo de criação que se interessa e valoriza a "diferença", localizando resistências e buscando modos de minimizá-las, a fim de alcançar uma qualidade de presença que está além da mera representação.

No terceiro capítulo do livro *A Preparação do ator no seu processo criador de vivência das emoções - diário de um discípulo* (Stanislávski, 2018), o professor Tortsov introduz o tema da Ação chamando ao palco a estudante Malolétkova para realizar um exercício: "O pano abre-se e a menina está no palco, sentada. Sozinha. Continua sentada, sentada, sentada... Por fim, o pano fecha-se. E é tudo. Não se pode imaginar nada mais fácil. Não é verdade?" (*idem*: 64) No entanto, quando o pano abriu, exposta às expectativas projetadas por ela no professor e nos colegas, e sem saber o que fazer, Malolétkova começou "a mexer-se, a mudar de posição, a tomar poses absurdas, a reclinar-se, a inclinar o corpo para vários lados, a puxar para baixo a sua saia curta, a observar com atenção qualquer coisa no chão." (*idem*: 65) Outros estudantes também experimentaram o exercício sem sucesso. Disse então o professor, para a surpresa geral: "vamos aprender a ficar sentados no palco." (*idem*: 66) A classe alegou que a orientação do professor foi seguida, afinal nenhum dos estudantes havia se levantado da cadeira. Tortsov discordou: eles não estavam simplesmente sentados. Então, o professor subiu no palco para uma demonstração. Segue o relato do estudante Kóstia, que também é o narrador da obra citada:

> Não fez nem tentou fazer absolutamente nada, contudo sua figura simplesmente sentada prendia a nossa atenção. Apetecia-nos ver e compreender o que se passava dentro dele. (...) Na vida normal, Tortsov sentado não desperta interesse. Mas quando isto acontece no palco, por alguma razão, olhamos com extraordinária atenção e até ficamos de certo modo agradados com este espetáculo. Isto não acontecia quando no palco estavam os alunos: não apetecia olhar para eles e não nos interessava o que lhes ia na alma. (*idem*: 66)

Onde estaria o segredo da atuação de Tortsov descrita por Kóstia? Podemos afirmar que, mesmo sem fazer qualquer coisa possível de ser reconhecida pelo estudante, manifestações sutis e de imenso interesse aconteciam no corpo em cena. A resposta vem depois de Tortsov ter chamado novamente Malolétkova ao palco para fazer o mesmo exercício. Seguem novas impressões de Kóstia:

> Tortsov estava ao pé dela, procurando com atenção qualquer coisa no seu bloco de notas. Entretanto, Malolétkova ia-se acalmando pouco a pouco e, finalmente, imobilizou-se olhando com atenção para Tortsov. Tinha medo de o incomodar e esperava pacientemente as indicações do mestre. A sua posição já era natural. O palco acentuava as suas boas aptidões artísticas, e admirei-a. Assim se passou bastante tempo. Depois, o pano fechou-se. (*idem*: 67)

Ao dar conta de que a "cena" havia terminado, a estudante ficou surpresa, pois julgava que o exercício nem havia começado. Ela confessou que nada havia feito, que apenas havia aguardado por uma nova orientação do professor enquanto ele parecia buscar por algo em seu caderno. E foi o fato de a estudante ter ficado atenta e obediente àquela circunstância que, segundo Tortsov, permitiu que algo nela acontecesse.

A partir do exposto, podemos dizer que a questão da Ação na obra de Stanislávski é introduzida através de uma aula em que a atuação é valorizada naquilo que é feito no ator/atriz em detrimento daquilo que, voluntariamente, é feito pelo ator/atriz. Esta valorização não deseja privilegiar a imobilidade ou a passividade em cena, ainda que isto tenha acontecido na aula citada, mas equilibrar uma balança que, não só na criação do ator/atriz, tende sempre a pesar para uma "excitação/prontidão (...) ligada a uma volúpia pela produção de acontecimentos." (Motta Lima, 2012: 05).

Quatro pressupostos para a Ação

A Ação, vista pelo Sistema de Stanislávski, portanto, habita uma zona imprecisa que se localiza entre "aquilo" que o ator/atriz faz e "aquilo" que é feito no ator/atriz. É uma ocorrência psicofísica gerada pelo seu empenho em interferir num campo de forças ao mesmo tempo em que padece dos efeitos dessas mesmas forças (Lemos, 2020: 139). Em tais condições, ao atuar, o ator/atriz é, simultaneamente e permanentemente, agente e objeto da transformação. A Ação, vista por esta perspectiva, apresenta ao ator/atriz desafios complexos pelo modo autocentrado, logocentrado, antropocentrado com que agimos. Sem um "trabalho sobre si mesmo" que faculte a abertura para outras possibilidades de estar no mundo, o ator/atriz não levará adiante tal projeto. Este aspecto do problema vem promovendo articulações entre a Ação e outras referências que orientam a investigação no estúdio e confere-lhe um sentido político e ético que dá maior alcance às suas práticas. A partir dessas articulações, formulamos quatro pressupostos fundamentais. São eles:

- Ação requer "diferença": o filósofo Byung-Chul Han contrapõe à "sociedade disciplinar" de Foucault, a sociedade de produção do século XXI; contrapõe ao "sujeito de obediência", o "sujeito de produção". (Han, 2014: 19) A "diferença" obstrui o funcionamento eficiente de um sistema que opera e uniformiza todas as instâncias da vida em função de uma maior eficácia produtiva. O "sujeito de produção" é autocentrado, hiperativo, multifocado e multifuncional. Na falta de tensão com a diferença, o "sujeito de produção" torna-se um acelerado produtor de "si mesmo". O ator/atriz da ação voluntarista afirma sua condição de "sujeito de produção". A ação, para ser consumida, deve ser forjada, encaixada, lógica, objetiva, adequada, reconhecível, transparente, conciliadora, de modo a atender às expectativas daquele que cria e às supostas expectativas daquele a que assiste.[3] É certo que essas expectativas são variadas e são inúmeras as alternativas em atendê-las. No entanto, mesmo o inusitado será "diversidade" e não "diferença" se capturado pela "cultura do rendimento e da otimização".[4] (*idem*, 2018: 34)

[3] "As ações se tornam transparentes ao se tornarem operacionais, ao se submeterem ao processo calculável e controlável." (*idem*, 2019: 20).

[4] O diverso está adequado a uma relação horizontal de comparação. "A lógica da comparação em termos de *identidade* leva a que a *alteridade* se mude em *identidade*." (*idem*, 2018: 29-30).

- Ação requer Circunstância: Stanislávski é categórico ao afirmar que a Ação determina e é determinada por uma Circunstância (Lemos, 2020: 139). Circunstância é mais do que informações ficcionais: é uma atmosfera de macro-acontecimentos e de micro-acontecimentos. "Há uma negatividade inerente ao acontecimento, porque este gera uma relação nova com a realidade, um mundo novo, uma compreensão nova daquilo que é" (*idem*: 13). São os acontecimentos que diferem a Circunstância daquilo que foi anteriormente tomado por modelo. Uma Circunstância é um contexto instável e jamais inteiramente conhecido. O "desconhecido" também constitui a Ação. Por isso, toda a Ação carrega uma dose de mistério, tanto para aquele que a assiste, como para aquele que a realiza.

- Ação requer Atenção. Atenção é entrega ao desconhecido. Sem as condições e o interesse para estranhar, o ator/atriz desconsidera a "diferença" e é capturado pelo "reconhecimento." Estranhar requer a desprogramação dos hábitos perceptivos que apreendem o real pelo filtro da identificação. Estranhar é perceber-se inadequado ao real e ao atual que está dado e a que nos sintonizamos automaticamente (Quilici, 2015: 29). Estranhar cria Circunstância, pois estranha aquele que está sensível aos acontecimentos. A Atenção favorece ao ator/atriz um estado ôntico que se renova continuamente no encontro com a "diferença".

- Ação é o saber próprio do ator/atriz: uma Circunstância é um ambiente inóspito. Nela, tudo é objeto de estranhamento. O ator/atriz torna-se uma Circunstância para si mesmo e para o outro. Diante do desconhecido tendemos a paralisar. Do medo nascem bloqueios, resistências. Mas, por outro lado, "Só através do medo se abre à existência a possibilidade de o seu poder ser mais próprio"[5] (Han, 2018: 38). A Atenção só frutifica no corpo permeável ao estranho. Por tanto, não há Ação onde não há entrega, receptividade, acolhimento, risco. A via negativa formulada por Grotowski ajuda-nos a desconstruir o paradigma da ação voluntarista. Em lugar de "uma série de habilidades ou um repertório de truques" (Grotowski, 1987: 14), a via negativa propõe uma "disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo

[5] Chul-Han faz uma distinção importante entre "medo lateral" e "medo vertical". O primeiro é difuso, a todos aflige, e se revela no "medo de ficar à margem, medo de se enganar, medo de falhar, medo de fracassar, medo de não estar à altura das próprias exigências." Este medo é potencializado pela comparação incessante com o outro. O segundo "tem lugar na presença do completamente outro, do mal-estar e do estranhamento inquietante, do nada." (*idem*: 43).

qual 'queremos fazer aquilo', mas 'desistimos de não fazê-lo'" (*idem*: 15). Grotowski substitui a lógica que confere potência ao acúmulo pela que confere potência à subtração: eliminação de bloqueios para a emergência da Ação, que deixa de ser "do sujeito" para se tornar "no sujeito" (Motta Lima, 2018: 05). O ator e a atriz que se compreendem a partir da "diferença" atribuem sentido e não-sentido ao que acontece e ao que lhes acontece enquanto atuam. Trata-se de uma "experiência", tal como nos é proposto por Jorge Larrosa Bondía: um saber singular, encarnado, não-funcional e relacional (Bondía, 2002: 27). A "diferença" é um saber intrínseco àquele que está em Ação.

O que (nos) acontece quando nada fazemos?

O "sujeito de produção" vive para produzir, produz para consumir e consome para viver. Em sua sede inesgotável por "vida", produz cada vez mais, consome cada vez mais e vive cada vez menos. O "sujeito de produção" tem um corpo (não é corpo) e o toma para si como objeto funcional a ser otimizado. (Han, 2018: 50) Corpo-instrumento operado por um "si mesmo" que o explora e dele retira o máximo rendimento. Nestas condições, o corpo torna-se estéril por sua impermeabilidade e por seus automatismos.

A "morte" pode também ser vista por uma perspectiva invertida, como terreno fecundo de criação, pois trata-se de uma travessia na direção do que é totalmente desconhecido. "Morre", portanto, a atriz e o ator que se deixam levar pelo estranho. Só aquela e aquele que se "deixam morrer" podem renascer no completamente outro. A Circunstância é uma condição para que a atriz e o ator renasçam a partir da "diferença". Se a Ação é o que o ator/atriz faz e aquilo que se faz no ator/atriz, então é insuficiente para a atuação o que decorre de perspectivas produtivistas de criação. "A morte anuncia-se como esse acontecimento em relação ao qual o sujeito renuncia a todo o heroísmo do si mesmo, a toda a capacidade, a toda a possibilidade, a toda a iniciativa." (*idem*: 82) É neste sentido que a "vida" se torna estéril, uma afirmação da frenética lógica de produção.

As atividades que vêm sendo realizadas no estúdio O Canto do Bode nos permitem constatar que estamos "mortos demais para viver, e por demais vivos para morrer." (*idem*: 68). No caso específico do "nadear", "morrer" é o propósito, pois o trabalho parte de uma disposição para nada fazer. Sigo com a apresentação da prática que será acompanhada de reflexões extraídas de minhas anotações como orientador e observador, de referências lidas e discutidas em conjunto e das notas tiradas de uma breve entrevista realizada com os atores/atrizes de modo a inserir nesta reflexão a perspectiva daqueles que ali se experimentam.[6]

O "nadear" é um desdobramento de um exercício adotado há muito tempo em minha atividade docente e em ensaios.[7] Ele era despretensiosamente chamado de "exercício do espreguiçamento". Em resumo, tratava-se de pedir aos atores/atrizes que se deitassem no chão e tomassem consciência do estado em que se encontravam. Depois de se aquietarem, era pedido um espreguiçamento que devia seguir algumas regras: ter a máxima consciência do início e do fim de cada movimento; o final de um movimento devia ser o início do novo movimento, o que fazia do exercício um espreguiçamento sem interrupções; o espreguiçamento era iniciado no nível baixo, passava para o nível médio, até chegar ao nível alto (em algumas vezes era proposto o retorno ao nível baixo, em outras era acrescentado o subir e descer de níveis, brincando com velocidades e com a quebra da ordenação "baixo-médio-alto-médio-baixo"); e, por fim, as mudanças de níveis também deviam ser feitas através de espreguiçamentos. O propósito do exercício, para além de despertar e distensionar o corpo, era oferecer às atrizes e aos atores uma oportunidade para investigar a fluidez do movimento, o que requer a disponibilidade do agente em ser levado, no exercício, por escolhas não inteiramente determinadas por ele. Afinal, um determinado movimento de espreguiçamento devia ser gerado a partir do ponto exato (e imprevisto) em que foi concluído o espreguiçamento anterior.

Ao propor o espreguiçamento como preparação para as primeiras sessões do O Canto do Bode, observei sinais que me levaram a questionar e a rever o exercício, o que lhe deu novas perspectivas e desdobramentos. Em resumo, o espreguiçamento revelava uma tendência dos atores/atrizes para antecipar o movimento seguinte; a repetir espreguiçamentos depois de explorada apenas uma pequena fração dos movimentos possíveis; a paralisar diante de posturas inusitadas com que concluíam um certo movimento; a insistir em posturas orientadas por um eixo central, de onde partiam e para onde voltavam os movimentos.

[6] O desafio a que estou me propondo aqui não é modesto: fazer caber nos limites de um artigo a apresentação e comentários de uma prática que se reinventa há mais de dois anos. A opção foi apresentar panoramicamente as diferentes etapas pelas quais ela atravessou e focar no atual estágio da sua realização.

[7] Os nomes e os modos de realização das práticas do estúdio não são fixados. Um determinado nome adotado deve estar em sintonia com um sentido importante que mobiliza a realização da prática numa certa etapa da investigação.

As transformações que foram sendo propostas ao exercício nada mais são do que estratégias para desestabilizar os praticantes. Uma primeira foi a mudança do nome: passamos a chamar a prática por "rizoma". A escolha buscou ressaltar a mudança de foco do exercício para o "se perder" pelos caminhos sempre desconhecidos que o espreguiçamento poderia e deveria levar. Da palavra "rizoma" não se esperava mais do que uma imagem que concretizasse a ideia do que não está organizado em eixos fixos, como "início", "meio", "fim", "centro", "dentro", "fora", etc. Trata-se de uma clara inspiração no pensamento de Deleuze e Guattari que, diga-se de passagem, no estúdio, nunca chegou a ser objeto de estudo.

Além do novo nome para a prática, foram propostas outras novidades: o que eram movimentos de espreguiçamento, se tornaram quaisquer deslocamentos, desde que eles fossem inscritos entre um início e um fim precisos e que fossem respostas a uma "necessidade". Assim, nomeamos os deslocamentos por "travessia", e por "território", o espaço/tempo em que o praticante aguarda pela "necessidade". Toda travessia parte de um território e se destina a um outro território. O território é uma Circunstância não escolhida, nem montada, pelo praticante: ela é sempre nova e sujeita a estranhamento. O território é o que é, e os efeitos que ele causa no praticante são o que são.

É do esgotamento do território que a travessia se faz necessária. Um território só é esgotado por um agente esgotado. O esgotado não é o cansado. "O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível." (Deleuze, 2010: 67). A travessia é um acontecimento no esgotado, um fluxo ao qual o agente se entrega, morre, pois renunciou preferências, projetos, objetivos, expectativas, prioridades, etc. Atores e atrizes são o obstáculo para o esgotamento. Enquanto "sujeitos de produção", em permanente exploração de si mesmos, eles e elas têm por hábito agir, e não "distensionar para serem agidos". Enquanto "sujeitos de produção" eles são "treinados para criar e executar movimentos, não para ressoar impulso" e sabem ordenar e conduzir seus corpos com maior desenvoltura do que "se abrir e escutar". (Fabião, 2010: 323)

Sem o abandono da imagem rizomática, acrescentamos à prática, então, um novo desafio: o ator/atriz deveria desistir de fazer o que fosse de sua vontade. No jargão das sessões no estúdio, "vontade" passou a ser compreendida como aquilo que nasce do pânico do vazio, da sede inesgotável de produção, e se apresenta no ator/atriz que "quer resolver". Já a "necessidade" se apresenta ao ator/atriz que recebe (e não seleciona) o que chega e se deixa levar pelo que leva. Verificou-se que, ao se dispor a fazer aquilo que, para o "sujeito de produção", é "nada", regimes de percepção tornaram-se menos blindados ao território, facultando a emergência de travessias e a aparição de novos e inusitados territórios e travessias. "Fazer nada" tornou-se uma estratégia tão importante que a prática voltou a ter o seu nome modificado, agora para "nadear".[8]

Vamos nos deter um pouco mais no território. Como já foi comentado, ele é uma Circunstância que, como tal, constitui o ator/atriz e é por ele/ela constituída. Trata-se de um tempo/espaço desconhecido que requer atenção permanente. Estranhar/atualizar um território é também se estranhar/se atualizar; estranhar/atualizar as "vontades/necessidade" que vão aparecendo; localizar e acalmar impulsos que buscam controlar a situação; obedecer ao que chega. Por exemplo: observar os esforços, o que é confortável e o que é desconfortável, as tensões que aparecem e desaparecem, o que se vê e o que não se vê; perceber o cheiro, o que toca e deixa de tocar, as imagens que se apresentam, a textura, a cor, a temperatura do território, as sensações, etc.

A travessia, como também já foi comentado, tem início no esgotamento do território. O deslocamento recebe a liderança de uma parte do corpo não habituada a liderar. Isto determina novos arranjos entre as partes. É uma estratégia que ajuda a diminuir o controle do agente sobre a travessia. Habitualmente, ele quer conduzir o deslocamento de um corpo destacado de si mesmo. A travessia é um percurso em que o agente está num "entre" o território de onde partiu e o território porvir. O deslocamento não tem destino certo. O novo território não é escolhido, nem produzido: se apresenta no fim da travessia. O fato da travessia ser um deslocamento realizado pelo esgotado não significa que ele não tenha consciência do que faz. A travessia é também objeto da observação e Atenção do agente, tal como Grotowski descreve em sua perspectiva do "performer".

> Existe um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não é – dentro de você – o olhar dos outros ou qualquer tipo de julgamento. É como um olhar imóvel: presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas – e isso é tudo. O processo só pode ser realizado no contexto dessa presença imóvel. Eu-Eu: na experiência, a dupla não aparece como separada, mas como plena, única. (...) Eu-Eu não significa estar cortado em dois, mas ser duplo. Trata-se de ser passivo ao agir e ativo ao olhar (ao contrário do habitual). Passivo: ser receptivo. Ativo: ser presente. Para nutrir a vida do Eu-Eu, o Performer não deve desenvolver um organismo-massa, um organismo de músculos ou atlético, e sim um organismo-canal através do qual as energias circulam, as energias se transformam, o sutil é tocado. (Grotowski, 2015: 4)

[8] ""nadear"" é um neologismo que faz do pronome indefinido "nada", um verbo. ""nadear"" é o esvaziamento do agente protagônico. Quando ele se retira, instauram-se processos, estados, realizações não mais inteiramente controlados por ele.

Não há um espaço apropriado para realizar o "nadear". Ele é regularmente praticado coletivamente em nossa sala de trabalho, mas já foi experimentado na tranquilidade de um jardim público e na agitação de um fim de tarde na Estação de Sete Rios, em Lisboa. A prática também pode ser feita individualmente: há notícias de dois integrantes que experimentaram "nadear" em suas vidas privadas: numa plataforma do metro, numa viagem de autocarro e num miradouro da cidade. Quando realizada em nossa sala, busca-se deixar o espaço contaminado por interferências diversas. Se necessário, deixamos as luzes acesas, jamais usamos música, estamos mais interessados no som do telemóvel que toca porque esqueceram de silenciá-lo, ou no ruído da digestão de um participante, ou na minha movimentação sem cerimônias para observar a prática, do que numa atmosfera intimista, ou neutra.

Observar a prática e comentá-la é uma responsabilidade que requer cuidados. Se estamos trabalhando na "diferença", o observador não pode se apresentar como aquele que "sabe como fazer" e, portanto, como aquele que determina com segurança em que medida os desafios tiveram ou não êxito. A complexidade da Ação que se investiga aqui encontra-se também na ausência de parâmetros seguros de verificação. O observador também é "sujeito de produção" em trabalho sobre si mesmo. Tanto quanto o ator/atriz, deve aceitar esta condição, afastando-se de expectativas formatadas de Ação. Tento fugir da armadilha partilhando as minhas impressões com os praticantes através de perguntas. É o modo que encontrei para assegurar a todos e a mim que o percebido está sob desconfiança. O inimigo aqui são as conclusões fáceis e/ou precipitadas. Ao verificar recorrências, as perguntas nos fazem suspeitar da presença de automatismos e vislumbrar alternativas. Elas não devem se restringir à roda de conversa que segue a realização da prática. Elas aparecem também durante a prática como uma voz a lembrar dos problemas a serem verificados em Ação. Seguem algumas delas como exemplo de questões que têm participado de nossas sessões.

Há esgotamento do território quando isto acontece rapidamente? Por que há a tendência para sair rapidamente de um território? Rapidez é resistência? A demora é apego a um espaço-tempo que capturou o território e o transformou numa zona resguardada? Por que a recorrência de territórios junto ao chão? Deitar e sentar são zonas mais protegidas? Ficar em pé leva a maior exposição e vulnerabilidade? Por que o retorno recorrente a posturas já realizadas? Claro que o semelhante traz consigo a "diferença", se nos dispormos a percebê-la. Mas o retorno a posturas já visitadas não pode sinalizar apego a um eixo central e orientador da prática? Retornar é voltar ao conhecido? Por que as travessias respeitam uma mesma velocidade? Por que a rapidez durante a travessia? Por que a maior atenção ao território do que à travessia? É um sinal de desprestígio do espaço/tempo "entre" os territórios? Por que um novo território se converte numa postura confortável e conveniente? Por que um novo território não causa espanto? Por que o membro do corpo-ator/atriz que liderou uma travessia é novamente acionado para a liderança da travessia seguinte? Por que o rosto é esquecido? Uma travessia e um novo território, se fazem corpos, não fariam rostos? A recorrência de territórios em que o corpo assume alguma estranheza é o desprestígio do simples? E a recorrência do simples pode ser resistência às estranhezas? Por que é tão difícil falar?[9] De onde vem o bloqueio que interrompe o fluxo das palavras? A falha no discurso corresponde a um fluxo interrompido? A falha no discurso integra o fluxo? Por que o tempo de "preparação" entre o sinal para iniciar a fala e o início da fala? Por que não há travessia enquanto há fala? Por que no território não há deslocamentos? Olhos fechados são, necessariamente, ensimesmamento? Olhos abertos garantem contato com o território e com a travessia?

Por fim, passo a apresentar algumas considerações sobre o "nadear" colhidas na breve entrevista feita com os atores/atrizes. Somente eles/elas podem tentar elaborar a prática pela perspectiva de quem (não) faz. As questões que foram por mim formuladas dizem respeito aos desafios fundamentais que o "nadear" lhes oferece e aos modos como esses desafios vêm sendo enfrentados. As atrizes e os atores consultados são: Juliana Tavares, Marisa Matos, Mauro Corage, Nisa Eliziário, Pedro Monteiro, Samuel MacDowell e Tiago Becker. A seleção e edição dos fragmentos extraídos dos depoimentos, feitas por mim, valem por si e dispensam mais comentários[10].

[9] A fala foi experimentada em algumas ocasiões. Ao ouvir o seu nome chamado pelo observador, o/a praticante deveria começar a falar imediatamente, ininterruptamente, até que fosse solicitado a ele/ela que voltasse ao silêncio.

[10] Depoimentos registrados em áudios. Fonte: Acervo documental do O Canto do Bode - estúdio de atuação.(*idem*, 2018: 29-30).

O que acontece quando não se faz nada?

(...) acontece que nos libertamos. Sinto-me mais livre porque não tenho a responsabilidade de criar. E, por outro lado, tenho paz de saber que o que surgir é válido só por si, não tenho de pensar em qualidade, nem quantidade. É o justo do acontecimento. É um estado muito difícil de permanecer, acontece por segundos. [Nisa Eliziário]. ... Quando vem a proposta de não fazer o que tem vontade, esses impulsos parecem fermentar no corpo, borbulhar no corpo. (...) É fazer algo que está num entre muito misterioso e de difícil compreensão [Samuel MacDowell]. ... Liberto-me de mim próprio, de ideias, de imagens, de expectativas que permitem a tomada de opções verdadeiramente novas. Tanto na relação comigo próprio como na relação com o espaço que me circunda, com outros atores, objetos, sons, cheiros, temperaturas, energias, sensibilidades...[Tiago Becker].

Fig. 1 - A atriz-investigadora Nisa Eliziário a "nadear" no Jardim da Estrela, Lisboa, em Outubro de 2020. Fonte: Acervo documental do estúdio O Canto do Bode.

Quais são os principais desafios?

(...) a escuta de algo que não é palpável, mas que é uma força que conduz a um território que tem a capacidade de nos surpreender [Nisa Eliziário]. ... Procurar essa resposta justa que é uma procura que deve ser contrária à procura que costumamos fazer. As nossas procuras costumam ser procuras que nós usamos uma pá e cavamos, e nesse caso é algo diferente, é algo em que nós estamos serenos, quietos, no sentido de estarmos à espera, e quando ele chega, sabemos e vamos [Pedro Monteiro]. ... Estar em silêncio não quer dizer que o meu corpo esteja em silêncio. A cabeça pensa mil coisas... como é que eu tento driblar isso? São obstáculos para o exercício e para a minha vida [Juliana Tavares]. ... O "nadear" é um bom exercício para percebermos os nossos pontos de tensão. E acho que só quando nos libertamos desses pontos de tensão é que conseguimos ver as outras coisas [Pedro Monteiro].

Fig. 2 - O ator-investigador Samuel MacDowell a "nadear" na sala de trabalho, Lisboa, em Julho de 2020. Fonte: Acervo documental do estúdio O Canto do Bode.

O que acontece em você quando a prática está acontecendo?

Acontece quando flui, quando simplesmente vai. Você permite, percebe o que o seu corpo quer, ouve o seu corpo, sente um músculo que você nunca tinha percebido. [Juliana Tavares]. (...) Há um ponto em que o nosso corpo se desorganiza. Talvez seja isso, esse tal momento que são segundos [Marisa Matos]. (...) Não sinto que esteja a chegar a lado nenhum. E não sinto de forma nenhuma que esteja a fazer alguma coisa bem. É precisamente a não necessidade do êxito [Mauro Corage]. (...) não precisamos mesmo de produzir acontecimento, se estamos vivos o acontecimento vem até nós [Nisa Eliziário]. (...) liberto-me de mim próprio de modo abordar o espaço (ficcional ou não ficcional) como algo verdadeiramente por descobrir [Tiago Becker].

Fig. 3 - O ator-investigador Mauro Corage a "nadear" no Jardim da Estrela, Lisboa, em Outubro de 2020. Fonte: Acervo documental do estúdio O Canto do Bode.

O que acontece em você quando a prática não está acontecendo?

Quando eu forço o meu corpo [Juliana Tavares]. (...) Quando eu fico impaciente demasiado tempo e começo a controlar, ou apressar ... [Marisa Matos]. (...) Quando estou a fazer algo que imaginei fazer ainda que tenha sido imaginado um milésimo de segundo antes [Tiago Becker]. (...) desligo-me do outro - que é aquilo que sobretudo faz acontecer - e acabo numa racionalidade que não me leva a lugar nenhum [Nisa Eliziário).

Fig. 4 - A atriz-investigadora Marisa Matos a "nadear" na sala de trabalho, Lisboa, em Janeiro de 2020. Fonte: Acervo documental do estúdio O Canto do Bode

Quais são as estratégias que vêm sendo experimentadas?

Ter paciência. (...) Cada vez mais parar [Juliana Tavares]. ...Observar o que está ao meu redor, ser o meu corpo, e estar atenta em cada pormenor do que acontece em mim. [Marisa Matos]. ...A princípio a estratégia passa por simplesmente estar e esperar. Mas a espera é ativa. Como se estivesse em estado de vigilância, caso algo aconteça, isto é, caso "o rato se solte", é preciso estar pronto para agarrar a oportunidade. [Nisa Eliziário]. ...Buscar um outro tempo, tempo de percepção. [Samuel MacDowell]. ...Tenho procurado, acima de tudo, desconhecer [Pedro Monteiro]. ...Não energizar, não preparar-me, não utilizar a energia deste instante, para livrar-me tanto quanto possível de qualquer iniciativa, ou melhor, de qualquer vontade de iniciativa [Tiago Becker].

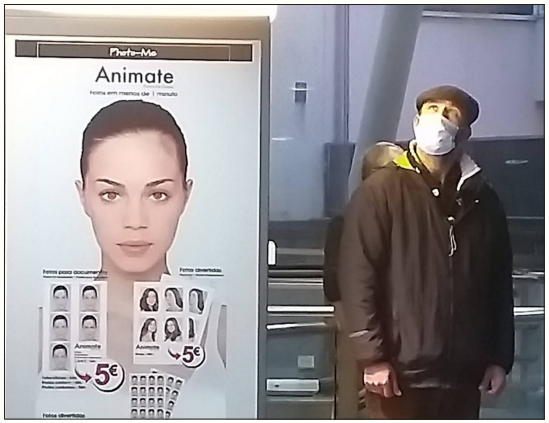

Fig. 5 - O ator-investigador Tiago Becker a "nadear" na Estação de Sete Rios, Lisboa, em Dezembro de 2020. Fonte: Acervo documental do estúdio O Canto do Bode.

Os depoimentos acima, as questões levantadas a partir das observações da prática de "nadear" e os pressupostos da investigação em curso no estúdio O Canto do Bode, apresentam a complexidade da Ação quando compreendida como "exercício de diferença". As estratégias nascem de um trabalho rigoroso das atrizes e dos atores sobre si mesmos através da desautomatização dos seus hábitos perceptivos, dos seus modos de agir, de pensar e de se reconhecer no mundo, sem o que a diferença não passa de uma ideia. Destaca-se nesta prática, a experimentação de modos próprios das atrizes e dos atores aplacarem o ímpeto protagônico a fim de se reconhecerem em outras possibilidades que não aquela reduzida à de "sujeito de produção". Desobrigados a dar respostas apressadas aos desafios propostos e de assegurar resultados "satisfatórios" impostos por expectativas diversas, atores e atrizes vêm encontrando no "nadear" uma rara oportunidade para estabelecer contato estreito com os fluxos do corpo e das sensações agenciados por forças regeneradoras de si mesmos e das Circunstâncias em que atuam.

Vítor Lemos

Encenador, professor, doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e mestre em Teatro pela Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro. É professor convidado do Curso de Teatro da Universidade de Évora e membro do CET - Centro de Estudos de Teatro (ULisboa) onde investiga os processos de criação do ator/atriz no estúdio O Canto do Bode.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa (2002), "Notas sobre a experiência e o saber de experiência", Rev. Bras. Educ. [*online*]. nº19, pp. 20–28.

CHUL-HAN, Byung (2014), *A sociedade do cansaço*, trad. Gilda Lopes Encarnação, Lisboa, Relógio D´Água.

–, (2018), *A expulsão do outro*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D´Água.

–, (2019), *A salvação do belo*, trad. Gabriel Salvi Philipson, Petrópolis, Vozes.

DELEUZE, Gilles (2010), *Sobre o teatro: um manifesto de menos: o esgotado*, Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

FABIÃO, Eleonora (2010), "Corpo Cênico, Estado Cênico", *Revista Contrapontos - Eletrônica*, Vol. 10, n. 3, setembro, pp. 321-326.

FLASZEN, Ludwik (2007), "A arte do ator", *in* Ludwik Flaszen /Carla Pollastrelli (org.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* (1959-1969), Trad. Berenice Raulino, Prefácio de Carla Pollastrelli, São Paulo, Fondazione Pontedera Teatro, Edições SESC SP e Perspectiva.

GROTOWSKI, Jerzy (1987), *Em busca de um teatro pobre*, Trad. Aldomar Conrado, Prefácio de Peter Brook, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

–, (2015), "Performer", Trad. de Patricia Furtado de Mendonça, e*Revista Performatus*, ano 3, nº14, julho, pp. 1–6.

LEMOS, Vitor (2020), "As ações físicas de Stanislávski na poética do ator contemporâneo", *Sinais de Cena*, nº 4, janeiro, pp.134-144.

MOTTA-LIMA, Tatiana, (2012), "A noção de escrita: afetos, exemplos e reflexões", *Revista do Lume*, Novembro, pp.01-19.

–, (2018), "Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta", *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, nº 2, maio, pp.248-261.

QUILICI, Cassiano Sydow (2015), "O ator-performer e as poéticas da transformação de si", Prefácio de Tatiana Motta Lima, São Paulo, Annablume.

STANISLÁVSKI, Konstantín (2017), *O trabalho do ator: diário de um aluno*, Trad. Vitória Costa, Prefácio de Jean Benedetti, São Paulo, Martins Fontes.

–, (2018), A preparação do ator no seu processo criador de vivência das emoções - diário de um discípulo, Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, TNDM II & Bicho do Mato.