

Ao recorrermos a um paradigma, lembra o diretor russo Constantin Stanislavski (1863-1938) que, ao ator, caberia envolver-se, em sua trajetória, com a perscrutação de seu aparato psicofísico, no que chamou de “o trabalho do ator sobre si mesmo” (CARNICKE, 2000, p.34), preconização na qual o corpo, voz, sentidos, emoções, atributos conscientes e atávicos estivessem organizados em suas respectivas funções e estruturas, em um organismo prontificado à expressão em cena. Estes atributos se tornariam predicados individuais organizados no âmbito de processos espargidos, porém inseridos no organismo. A partir deste marco da imersão do sujeito em seu cerne psicofísico, concebemos a possibilidade de diagnosticar e desenvolver proficiências do atuante aplicadas ao fazer artístico “junto”, “frente” e “para espectadores”.

Este aprendizado ao aprendizado observa-se em afazeres actanciais inclusivos do fenômeno espetacular, interligados ao apuro psicofísico e à imersão do sujeito em si, partindo de si e em contínuo processo de (re) conhecimento sensorial. Ambiências como o estado de “pré-expressividade”, “energia”, “agência” e “self performativo” instituem parte do bônus desse trabalho de perscrutação individual. Por este meio, atuantes encontram, além das fases de leitura do texto, laboratórios, ensaios e apresentações públicas, condições para uma rotina sistematizada de exercícios, os quais aperfeiçoam o controle da mente-corpo na situação performática, particularizando qualitativamente seu desempenho em cena.

Aqui, forçosa se faz a demarcação terminológica dos diversos modos de treinamento, mercê do vínculo entre a operacionalidade e o discurso a ela procedente e dela derivado. Assim, a “pré-expressividade”, conceito postulado pelo Teatro Antropológico após indagações, em campo, de diversas tradições expressivas, consiste um estado de extrema fortificação de funcionalidades neurológicas, musculares, rítmicas, respiratórias, ressonantes e ressoantes de ondas catalisadoras da atenção sinestésico-cognitiva do espectador. O prefixo “pré”, neste caso, não cessa quando da ocorrência da expressão, porquanto nela permanece, atualizando-se no “copo em vida” do atuante, tornando-o, metaforicamente, a chama ardente que o leva, ainda que transformado em cinzas, a ser potencialidade de risco, vibração, ilusão, estímulo, êxtase e morte, ao mesmo tempo em que acena para o espectador. Eternizada na metáfora criada pelo visionário Antonin Artaud (1896-1948), esta entrega absoluta, porque sem limites, despojada efeitos virtuosos que não os oriundos do organismo: nada diz mais daquilo então jamais dito. Destarte, tem-se por valia que a “pré-expressividade” se insere na negociação entre princípios recorrentes a proficiências orgânicas inerentes e refinadas do sujeito que atua. De acordo com Eugênio Barba e Nicolas Savarese, este nível sustentador da energia cênica viva relativa-se no modo pelo qual o atuante, em sua presença cênica, atrai, tanto no sentido de evocar como no

sentido de não trair – a-trai –, imediatamente, a atenção do espectador (BARBA; SAVARESE, 1991, p.188).

Já por “agência”, Phillip B. Zarrilli entende a capacidade extraordinária de o corpo se “tornar todos os olhos”, da precisa discriminação entre atenção e foco, quando do treinamento e da apresentação expressiva. Para Zarrilli, a verificação deste estado conflui terminologia do filósofo Michel Foucault, quando o mesmo define “agência” como a capacidade de o indivíduo manipular coisas (apud ZARRILLI, 2000, p.8) com a popular sentença indiana *meyyu kannakuka*, segundo a qual o Senhor Bhrama, “aquele de mil olhos”, designa o patamar a ser chegado pelo praticante da arte marcial *kalaripayattu* (id, ibid, p.19).

Por fim, definimos o “self performativo” como prolongamento do vigor psicofísico obtido na prática regular do treinamento sistematizado (ALENCAR, 2003, p.203). Nesta conquista, o self deflagra propensões expressivas, irrompendo uma conduta actancial vibrante, ativada pelo atuante enquanto um observador o percebe. Se o vigor psicofísico organiza, no sentido de tornar orgânico e organizar peculiaridades e proficiências psicofísicas, o “self performativo” apresenta estas peculiaridades ao espectador, perceptíveis no limiar qualidade de suas ações. Por se tratar de afronta de si consigo mesmo, o “self performativo” elege a importância empírica de aprender a aprender, partindo-se da feitura, em oposição ao raciocínio lógico repleto, antecipadamente, de porquês, como, para quê e aonde se chegará. Descartam-se, aqui, análises anteriores ao fazer. Consumando, analogamente, o que Jerzy Grotowski (1933-1999) denominara “transiluminação”, qual seja o fenômeno demarcado pela oferta, pelo atuante, de todas as suas faculdades psíquicas e físicas, instintivamente, fazendo, dele mesmo, uma dádiva manifesta e atualizada (GROTOWSKI, 1987, p.14), o “self performativo” interpõe a atualização do presente no “intercurso perceptivo” (ALENCAR, op.cit.) com o espectador. Obtido por meio do vigor, conforme dito acima, este modo de self, i.e., este modo de si mesmo, verifica-se no engajamento do atuante com o momento, a despeito de quaisquer apreensões com objetivos ligados ao um futuro mentalmente discursivo e, por conseguinte, inexistente.

Falarei do meio pelo qual o vigor, e posteriormente o “self performativo”, obtém-se por rotina de treinamento psicofísico baseado nas artes marciais e meditativas do *hatha ioga* e *kalaripayattu* indianos e do *t'ai chi ch'uan*, chinês, estilo *wu*. Descritas sucintamente de acordo com meu aprendizado treinando sob a orientação do professor Phillip B. Zarrilli, as referidas práticas foram por ele organizadas em treinamento psicofísico, mediante sua pesquisa na região de Querala do Sul, Índia.

Define-se aqui, basicamente, a fim de situar as demandas inerentes a cada prática, algumas características: o(a) *hatha ioga* indiano constitui série de posturas (*asanas*) e respiração (*pranayama*) coordenadas movimentos sequenciais regiões do corpo, como pernas, braços, tronco e cabeça; o *t'ai chi ch'uan wu* chinês relaciona deslocamento, movimento dos membros e respiração executados lentamente. Quanto ao *kalaripayattu*, originário na região de Querala do Sul, na Índia, este inclui posições abstratas de animais executadas junto à seqüência

de saltos, chutes, giros e apoios ritmados em dinâmicas diferentes. Em comum, essas modalidades excitam a região do plexo solar, ou baixo ventre, de onde um impulso interno, gerado pela respiração, chega às extremidades do corpo e às cordas vocais. Credita-se a esta região um lugar gerador da força flexível provida pela ausência de tensão dos músculos, a qual promove, empiricamente, o vigor ou prontidão necessária ao domínio da expressão cênica. A percepção do impulso vindo do baixo ventre é, assim, um dos bônus alcançados com o treinamento. Uma vez encontrado e estimulado, o impulso torna-se premissa para desempenho actancial rigoroso, em quaisquer estéticas. Percebido e fazendo-se perceber pelo vigor psicofísico, o atuante desenvolve seu “self performativo”, vale dizer, sua aptidão para um desempenho cênico controlado psicofisicamente.

Observe-se que, diferente da aplicação usualmente terapêutica e/ou calistênica do (a) *ioga* e do *t'ai chi ch'uan* e de defesa pessoal e reverência a deidades inerentes ao *kalaripayattu*, os procedimentos metodológicos de Zarrilli abordam estas técnicas como instrumento fomentador do vigor para a interpretação teatral.

Sumarizando a presente escritura, a prática do treinamento evidencia, desta maneira, o desaprender e o desprender de técnicas de atuação para, daí, aprender a aprendê-las.

Doravante, utilizarei o termo “atuante”, no lugar de “ator”, com o fito de designar o sujeito em trabalho, emprestando a mim sugestão dos sociólogos e psicólogos Sarbin e Allen, segundo a qual o sujeito atuante cumpre uma função e é por ela designado (1968). Daí, o atuante está atuando, enquanto que o ator denota círculo mais amplo de significados, tais como função, trabalho, emprego, cargo e profissão. Considero que, enquanto o atuante está sempre atuando, o ator atua quando, e somente quando, assim o está.



Bibliografia:

ALENCAR, Cesário Augusto Pimentel de. “As artes marciais utilizadas to treinamento para o começo da partida do(a) atuante”. Em **Revista Digital Art&** - ISSN 1806-2962, ano II, número 02, outubro/2004. Disponível em <http://www.revista.art.br/>. Acesso em 05/07/2005.

_____. **The shining self: the actor's journey from character to role**. 2 Vol. Tese de doutorado. Exeter: University of Exeter, 2003, 471 p.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (ed.) **The dictionary of theatre Anthropology: the secret art of the performer**. London: Routledge, 1991, 272p, p.188.

CARNICKE, Sharon Marie. “Stanislavsky's System”. In: HODGE, Alison (ed). **Twenty Century actor training**. London: Routledge, 2000, 251p , pp. 11-36.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, 220p.

SARBIN, Theodore R. e VERNON, Allen. “Role theory”. In: LINDZEY, Gardner e ARONSON, Elliot (ed.) **The handbook of social psychology**. 2 Vol. London: Addison-Wesley Publishing Company, 1968.

ZARRILLI, Phillip (Ed.). **When the body becomes all eyes: paradigms, discourses and practices of power in kalaripayattu, a South Indian martial art**. New Deli: Oxford University Press, 2000, 310p.