



# PERFORMANCE DA PRESENÇA OU A ARTE DO INSTANTE

AICHA MARQUES

É Atriz, graduada em Artes Cênicas pela UFBA. Ganhou diversos prêmios, como o Prêmio de melhor atriz no Festival Nacional de Florianópolis, na peça *Castro Alves*, de Deolindo Checcucci. Prêmio Braskem de melhor atriz coadjuvante em *Ensina-me a Viver*, de José Possi Neto. Prêmio Braskem de Melhor Atriz e de Melhor Espetáculo de *Uma vez, nada mais*, dirigido por Hebe Alves. O Prêmio da Fundação Gregório de Mattos para montar seu texto teatral *Apartamento 1201*. O Prêmio do Selo João Ubaldo Ribeiro para publicar a peça teatral *Alimentando as Feras*. E-mail: aichamarques@hotmail.com

## **RESUMO**

Este artigo fala da experiência de uma atriz que acordou afônica em plena temporada de um espetáculo de sucesso na cidade de Salvador. A narrativa expõe em ordem cronológica o processo psicofísico da atriz ao realizar o espetáculo, mesmo sem voz. Em sua busca ela descobre, através de exercícios que fez em oficinas com Eugênio Barba e o Lume, a transição da fisicalidade do texto a ser dito para com isso realizar o espetáculo. Em seu processo de buscar meios para realizar o espetáculo, mesmo sem voz, ela narra a importância da presentificação e no aprofundamento do instante presente como ferramentas de superação. E, com isso, descobriu que a perda da voz lhe possibilitou ouvir melhor seus colegas e estar em cena de forma integral, melhorando sua percepção na atuação.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Voz. Afonia. Corpo. Presença. Instante.

## **PERFORMANCE OF PRESENCE OR THE ART OF THE INSTANT**

### **ABSTRACT**

*This article talks about the experience of an actress who woke up aphonic in the middle of a successful show in the city of Salvador. The narrative exposes in chronological order the psychophysical process of the actress when performing the show even without her voice. In her quest, she discovers, through exercises she did in workshops with Eugênio Barba and Lume, the transition from the physicality of the text to be said to the performance of the show. In her process of looking for ways to perform the show even without a voice, she narrates the importance of the presentification and the deepening of the present moment as tools for overcoming. And with that, he discovered that the loss of his voice made it possible to hear his colleagues better, and to be on stage in an integral way, improving his perception of acting.*

### **KEYWORDS:**

*Voice. Aphonia. Body. Presence. Instant.*



# AMANHECI SEM VOZ

Costuma-se dizer que a perda de um sentido melhora os outros. Amanheci sem voz. Pode parecer exagero, mas era uma sensação de morte. Gritei por dentro. Minha mente ficou em estado de alerta máximo. Tinha espetáculo naquela noite. Não podia entrar no processo de culpa de: por que lavei o cabelo à noite? Por que não fechei a janela? Por que não usei meias para dormir? Precisava salvar o resto do sistema. Respirei. Tinha espetáculo à noite.... Peça de sucesso na cidade (Salvador-BA). Amanheci sem voz. Impossível fazer a peça. Resolvi ficar sem falar por todo o dia. Doze horas calada até a hora da peça.

Chegou a hora de ir para o teatro. Fui munida de um caderninho para escrever e evitar falar. Chamei a produção e os colegas atores para informar que estava sem voz. Eles pediram que eu dissesse algo para eles avaliarem minha situação. Até eu estava curiosa para saber se o fato de ter ficado calada o dia todo surtira efeito. Nada. Só havia um fiapo de voz, muito fina, falha e quase inaudível. Certeza geral. Suspende a peça! Chegou o assistente de produção e disse: “casa lotada!”. Engoli a saliva. Respirei e escrevi no caderninho: “Minha personagem não é a voz.” Todos me olharam. Escrevi novamente: “Vamos fazer a peça.” Os colegas esboçaram uma expressão de dúvida e alívio. Preparei-me e fui para meu canto onde fazia meu aquecimento. Nessa hora senti medo. Havia dito algo verdadeiro, mas pela metade: minha personagem não é a voz. Isso parece até óbvio: minha personagem não era só a voz, mas ela é também a voz. E, uma vez enfraquecido esse elemento, o que restava? Eu nunca havia pensado sobre isso. Resolvi agir.

Fiquei de pé com o peso distribuído entre os dois pés, joelhos fletidos, olhos fechados, respirando e deixando fluir espontaneamente um exercício. Renato Ferracini, em artigo da *Revista do Lume* número 1, em 1998, diz o seguinte: “[...] O instrumento de trabalho do ator não é simplesmente seu corpo, mas seu corpo-em-vida [...]” (FERRACINI, 1998, p. 63). Penso que o corpo-em-vida é um corpo que se sabe corpo, que se sabe vivo, que se sabe sendo visto, que se sabe gramática, que se sabe expandido e que se sabe presente. A partir do contato com Eugênio Barba e membros do Lume – UNICAMP, incorporo meu estado de espírito no exercício espontâneo do dia na preparação para uma apresentação teatral. Criei muitos exercícios a partir do instante presente na relação com meu eu. E, quando o faço, não penso, nem julgo, apenas deixo fluir na expansão do instante na relação de estar vivo e susceptível ao presente e ao mundo externo. Quando



estou com algum problema, isso é mais intenso e necessário. Vejo que é natural do meu corpo buscar o equilíbrio e a homeostase; por isso, antes de fazer o exercício espontâneo do dia, eu aqueço minha musculatura. A depender da minha necessidade, eu vivo verdadeiras catarses. A impressão que tenho é que, com o tempo, meu aquecimento se transformou em um espetáculo para mim mesma. Porque, mesmo sendo um aquecimento, ele tem apuro estético. Uso sempre os estímulos externos para acalmar minha mente, para sair da cabeça e entrar no presente, para daí entrar na peça com o olhar leve de quem está ali pela primeira vez. “O treinamento cotidiano é o arar da terra desse corpo-em-vida. É o espaço que o ator tem para trabalhar não a personagem, nem ao espetáculo, mas a si mesmo”. (FERRACINI, 1998, p. 63)

Antes de entrar em cena, eu trabalho a mim mesma. Todo trabalho desempenhado pelos nossos sistemas funcionais básicos biológicos, atrelados à parte mais subjetiva do nosso ser, cria ligações que geram substratos que possibilitam “[...] transformar nossas emoções em corporeidades.” (Ferracini, 1998, p. 63)

Mais do que nunca, eu precisava transformar emoções em ações, falas em corpo, entonações em respirações e respirações em texto... uma vez que não tinha voz. “[...] Aliás, emoção para o ator não deve ser algo abstrato e psicológico, mas, ao contrário, algo concreto e muscular [...]” (Ferracini, 1998, p. 63). Gosto dessa imagem porque ela nos conduz a um lugar de ação com relação às emoções. Vai além de apenas sentir. Nos conduz ao: como “performar” esse sentir!

Deixei que o corpo agisse ao seu modo, que tivesse autonomia; dei ouvidos (confiança) à voz do corpo. A voz (som) e a fala (gramática) são produtos do corpo. Que o corpo fala, isso é bem afirmado, mas quantas vezes têm nosso corpo? Corpo-voz, palavra-corpo, corpo-fala. Meu silêncio fala. O corpo inteiro fala. Preciso dizer o texto, o público precisa entender o que eu falava e meus colegas de cena também. Amanheci sem voz. (Pausa). Estava afônica. Mas o corpo, não. A voz era pouca e as palavras saíam com volume baixo, quando não sem som, mas o corpo não! Casa lotada. Amanheci sem voz. Se meu personagem não é apenas a voz, restava o quê? Ritmo da cena é corpo? Atmosfera da cena é corpo? Respiração é corpo? Silêncio e pausa são corpo? Velocidade de movimento é corpo? Presença cênica é corpo? Outras partes do corpo produzem sentidos, até mesmo palavras, talvez não sonoras, mas desenhadas, sugeridas, expressadas, codificadas, configuradas, sentidas, ditas com o corpo. O corpo é um livro disponível para quem puder ler. Corpo-gramática. Que gramática tem o corpo? Mesmo parado, ele comunica. Mesmo



mudo, ele fala. (Pausa). Amanheci sem voz. Perdi-me em pensamentos. (Silêncio). Estava de pé, com os joelhos fletidos, respirando e deixando que o corpo guiasse o exercício espontâneo do dia. Preciso me concentrar. Preciso ativar todos os meus sentidos. Amanheci sem voz e preciso conviver com isso!

Retomo o instante agora. Quando, de repente, comecei a pensar as falas da personagem na mente de maneira tão concentrada que tinha a impressão de as ter dito em voz alta. Surgiu então uma possibilidade de exercício prático. Amanheci sem voz? O exercício de falar o texto na mente, respeitando sua cadência, ritmo e intenção me fez levar minha atenção para o que o corpo fazia na hora em que eu dizia tal parte do texto. Onde estavam meus ombros quando elevava a voz em um tom de queixa naquele trecho da história? O que estava dizendo com as mãos quando falava naquele momento tal da trama? Que o corpo fala, não há mais dúvida. Se meu corpo todo é um conjunto de vozes, eu não perdi a voz, eu ganhei vozes. O exercício me possibilitou ouvir essas vozes. Vozes não audíveis, será? Porém carregadas de informação. Meu corpo é ouvido pelo olhar da plateia? Essa experiência me fez perceber que também ouvimos com os olhos e falamos com os ouvidos. Um detalhe, o fato de estar sem voz, acordou minha audição e meus olhos estavam mais atentos também. Daí me ocorreu: há uma gramática-corpo já estabelecida entre nós? Ela é regida pelas mesmas forças que a gramática-palavra? Amanheci com vozes. Há muita coisa entre a palavra-som e a palavra-corpo, entre o que é dito pelas palavras que saem do aparelho fonador (a palavra-gramática) e o que é dito pela palavra-corpo: palavra-gesto, palavra-ação, palavra-vibração, palavra-pausa. São gramáticas diferentes, ao que parece, e que se comunicam na soma e na contradição, ao que tudo indica. O corpo contradiz a palavra dita e vice-versa, assim como colabora e ratifica. Na vida isso acontece naturalmente. Amanheci sem voz, mas não sem capacidade de me comunicar. Repeti mentalmente: “Meu personagem não é a voz!” Comecei a acreditar realmente nisso.

Ao dizer mentalmente minhas falas respeitando a duração e o ritmo delas, notava como meu corpo articulava palavra-pensamento e corpo-palavra em uma dança comunicacional de extrema delicadeza e coerência. Mergulhei nesse exercício passando por quase todas as minhas falas. Notei que meu corpo era um evento. Eu era o poeta, a palavra, a máquina de impressão, o livro, o leitor e o crítico. Todo o processo de comunicação estava acontecendo em mim. Em termos metafóricos; se faltavam palavras, tinha figuras. Amanheci sem voz e a casa estava lotada! Não podia deixar meus colegas sem cachê e a plateia sem espetáculo. Mas precisava ser entendida.



E estava descobrindo que tudo em mim dizia. Percebia também que o pensar as falas gerava pausas, compunha a atmosfera da cena. Eram tantos micromovimentos, contrações, extensões, dilatações, tessituras de gestos, delicadas torções de pés e coluna na hora, que dizia tais e tais palavras; tudo evocava.... O que o corpo fazia durante as falas ditas em minha mente era de tamanha riqueza, que me assustou. A plateia vê isso! Acrescentei mais um detalhe ao exercício; agora não mais pensava o texto, mas balbuciava-o bem baixinho. Pude reparar a dança alucinante das sobrancelhas e dos olhos.... Passei a exagerar para saber até onde podia ir. Afinal, a personagem já estava montada, não estava mais em fase de experimentação. Não podia surpreender os colegas. A peça era realista. Não havia como trazer uma experiência física nova. Ou seja, havia limites. A integridade da personagem e da peça precisavam ser mantidas. Meu desafio era ser entendida, não criar uma linguagem nova em plena temporada. Minha personagem era altiva, rica, dominadora, dava ordens, era arrogante, era a antagonista da peça. A voz, falha e fraca; não poderiam enfraquecê-la. Precisaria também equacionar isso. Onde mais poderia revelar no corpo o status elevado da personagem? Como poderia transformar essa “fragilidade” em força e poder, qualidades fundamentais a ela? Isso não seria um desafio desgastante se estivesse na fase de ensaio, mas, estando a uma hora de abrir as cortinas, tudo ficava tenso.

Ao dizer as falas da peça emitindo a voz sussurrando, pude propor ao corpo de maneira direta que tomasse a responsabilidade de se somar à pouca voz, evocando dele sua máxima potência informativa, catalisando e aglutinando sensações, gestos e sentimentos, na intenção de se fazer ser entendido, dentro de uma coerência estética, claro, da peça, e orgânica.

Primeiro sinal. Os colegas foram chegando um por um para me desejar boa sorte. Segundo sinal. O diretor apareceu e disse umas palavras confortáveis. Ouço a porta do teatro se abrir. Já na entrada da plateia, eu percebi algo diferente. Passei a ouvi-la melhor. Conseguia identificar vozes de conhecidos. Podia fechar os olhos e literalmente ver a plateia se acomodando e conversando entre si. Percebia que conseguia ouvir minha respiração. Algo na minha audição havia mudado com a perda da voz. Terceiro sinal. Silêncio na plateia. Sinto suspenso no ar o hiato entre o mundo real e o nosso imaginário estabelecido – a peça. Ouço a máquina da cortina antes de a cortina se abrir. Chegou o momento sem volta. O caminho de ida. Início da peça.

O instinto de sobrevivência foi ativado. 1 hora e 40 minutos de espetáculo. Fiz a peça. Fim do espetáculo. Estou no camarim. Exausta. Com a sensação de que tinha repetido a peça duas



vezes. Estava séria. Não sabia o que tinha ocorrido. Estava cansada para pensar se foi um bom espetáculo ou não; isso não fazia a menor diferença. Ouvi uma voz; era um colega quase se ajoelhando e dizendo: “Você estava incrível. Estou emocionado.” Tomei um susto. Pensei: “Por que ele está dizendo isso?” Ele não parava de falar: “Você estava incrível. Inteira. Impecável.” Se aproximaram mais dois colegas e todos repetiam a mesma coisa: “Você estava inteira, estava concentrada, suas falas vinham com força cênica, com domínio... havia vida...” Até que um colega disse: “Sem dúvida, foi sua melhor apresentação.” Na hora dei risada. Estava afônica ainda. Não sei se queria acreditar nisso. Não gostava da ideia de que meu melhor dia daquele espetáculo, até então, fosse quando perdi a voz. Aquilo foi perturbador. Precisava dormir.

Uma semana se passou. Minha voz voltou. Lá estava eu no meu cantinho de aquecimento introjetando a aprendizagem do que havia ocorrido. O que eu poderia aproveitar da experiência? O que daquilo poderia ser retirado como método e como força estruturante de preparação de personagens? O que poderia levar para sempre comigo? Talvez fosse meu segredo. A receita mágica. Queria repetir o mesmo efeito que provoquei nos colegas. Queria colecionar dias incríveis. Fim da peça. Nada ocorreu de mágico. Foi uma apresentação comum. Nenhuma visita dos colegas ao meu camarim. Para minha sorte, não há fórmula. Amanheci com voz e bem consciente. Assim como o sucesso, a frustração também consome muita energia. Precisava dormir. Dia seguinte. Nova apresentação. Segundo sinal... será que nada do que vivi vai ficar de experiência? Já sabia que não havia fórmula. Queria apenas uma frase. Um *insight*. Uma aprendizagem que fosse além dos cuidados de não ficar afônica novamente. Nada.

Eu achava que jamais poderia repetir o que ocorreu porque não poderia fingir para mim mesma que estava afônica. Não saberia reproduzir os instantes de pavor de achar que não seria ouvida. O medo de me autossabotar no meio da peça. O horror de não chegar até o fim da apresentação. A preocupação de me vaiarem ou de alguém dizer: “Fala mais alto!” Parece fato que o instinto de sobrevivência nos dá essa força extra, na tentativa de nos salvar. Com certeza isso impulsiona nosso desejo, nossa criatividade e nossa vontade de sair vivo da experiência. Mas não era por isso que não podia repetir o feito que gerei em meus colegas no dia da afonia. Não precisava ficar afônica para alcançar a verdade cênica novamente! Amanheci com voz e descobri que ela pode me calar, caso não abra bem os ouvidos para falar e os olhos para ouvir. Sim, a experiência entrou em mim. Não foi de vez nem imediatamente, foi ao longo de anos, mas aconteceu. Minha maneira de representar mudou. Minha relação auditiva com a contracenana mudou. Descobri que



ouvia pouco os meus colegas. Não importavam as alterações naturais que eles faziam em suas falas durante as diversas repetições; eu dizia minhas falas tentando repetir a mesma entonação aprovada em ensaio pelo diretor; ou seja, não contracenava, eu reproduzia. Eu ouvia muito mais minhas falas, na tentativa de manter o padrão de qualidade, do que as falas dos colegas. Só após a experiência de ter perdido a voz que percebi que preciso apenas responder a um estímulo real, rejeitando a repetição mecânica e sem conexão com a vida e com o instante presente. Percebi que a “mágica” estava na presença ou na qualidade dessa presença, precisamente. Segundo Luís Otávio Burnier:

A particularidade da arte de ator exige a presença física do artista diante de seus espectadores no momento em que acontece, levanta outra questão, referente à interrelação entre a vida (o natural) e a arte (o artificial) de maneira bastante peculiar. A vida e a arte não se confundem. Uma nos é dada pela natureza e a outra, pelo homem. No entanto, existe algo de intrínseco na Natureza que encontramos em nós, enquanto seus filhos, mas que se manifesta no fazer artístico, e é o responsável pela sensação de uma certa obra estar viva, como se ela pudesse tomar as rédeas de seu próprio destino, agir e existir por si só. (BURNIER, 1994, p. 18)

A afonia me possibilitou tomar as rédeas desse corpo vivo. Ao tirar-me, deu-me. Fez-me viva, numa obra viva. Ao perder um dos sentidos, despertei para outros. Possibilitou que eu visse o mundo real (natural), na arte (artificial) e vice-versa. Por conta da perda vocal, encarnei-me, submeti-me ao presente, ao instante, à realidade. O teatro faz parte da arte da presença; natural fazer pequenas alterações que envolvessem o instante, sacralizando um dos fundamentos dessa arte, que é estar vivo ao mesmo tempo que a plateia que a vislumbra. Não penso mais voz-aparelho fonador. Penso voz-pé, voz-braço, voz-mãos, voz-tórax, voz-ventre... Personagem carne, osso, unha, língua. Essa experiência ampliou o meu estado cênico e meu modo de estar-em-vida na cena-viva-teatral. Por isso passei a dar mais atenção aos exercícios de aquecimento antes de entrar em cena. Trata-se de exercícios com o intuito de despertar para o instante-agora.

No século XX, ocorreu uma revolução do invisível. A importância das estruturas escondidas se manifestou tanto na física como na sociologia, tanto na psicologia como na arte ou no mito. Também no teatro ocorreu uma revolução





similar, com a particularidade de que, nesse caso, as estruturas invisíveis não eram algo a descobrir para compreender o funcionamento da realidade, mas algo para recriar sobre o palco cênico para dar a ficção do teatro uma qualidade de vida. (BARBA, 1998, p. 29)

No caso, Eugênio Barba não se refere ao invisível como uma estrutura sólida e bem definida como ele mesmo menciona: “um andaime escondido”. Ou seja, não se trata de estruturas mentais formais, mas de partituras com interações orgânicas a estímulos reais. Ele ainda completa:

O subtexto, como o chamava Stanislavski, é uma forma particular de sub-partitura. A sub-partitura não consiste necessariamente na intenção ou no pensamento não expresso de um personagem, na interpretação do seu “porque”. A sub-partitura pode ser constituída de um ritmo, de uma canção, de um modo particular de respirar, de uma ação que não é executada nas suas dimensões originais, mas que é absorvida e miniaturizada pelo ator, que não mostra, mas que se deixa guiar na quase-imobilidade pelo seu dinamismo. (BARBA, 1998 p. 29)

Enquanto exercitava falar balbuciando as falas da peça, com ênfase na expressão corporal, estava também criando uma subpartitura que alicerçasse aquela minha condição de afônica. É mais do que ensaiar como vou fazer, é saber ser naquela condição, sem perder o que já havia conquistado na criação da personagem.

Qual a qualidade de nossa presença em cena? Acho que todo ator deveria se fazer essa pergunta a cada novo trabalho. A falta de concentração, de subpartituras ou subtextos mal aplicados e a falta de foco em cena podem ser um grande inimigo para o ator. É necessário levar atenção para essa qualidade cênica, para esse estado mental/emocional cênico, que, muitas vezes, em nada tem a ver com os problemas do ator, mas sim com a personagem. Mesmo se pensarmos que estar presente é condição primária de quem está vivo, isso não significa que é algo simples de executar, principalmente quando se tem uma plateia à frente. A “arena cênica”, às vezes, pode causar pavor. Muitos atores esquecem elementos naturais de ser presente ou de estar presente por conta dos olhos atentos da plateia. Muitos se submetem a pensamentos extracena.



Como mais podemos dar apoio às ações físicas das personagens, na cena teatral, senão por estímulos reais? Como agir em cena como se fosse a primeira vez? O estado de “presentificação” na vida fortalece o estado de “presentificação” na cena?

Ao interpretar arte como a representação estética da vida, Burnier identifica sua organicidade e as dimensões interior, espiritual, física e mecânica, e seu programa consiste em ajudar o ator a desenvolver sua arte fazendo uso do seu corpo vivente ou de seu corpo-em-vida no tempo e no espaço, ao desenvolver ações com uma certa presença e colocar o todo em jogo. (D’AMBROSIO, 1998, p. 15)

Penso que é importante que os artistas busquem esse estado de inteireza do ser, essa espontaneidade de simplesmente existir, essa concentração no instante presente com foco naquilo que se faz, e que isso se incorpore na relação com o colega de cena e com a plateia. Não à toa as “artes da presença” são intrigantes para mim pelo simples fato de que o artista refaz a obra todas as vezes que se apresenta. Penso que não se trata de meras repetições. Todas as apresentações são únicas. As obras que são vivas nos trazem essa condição do agora, do instante, uma plateia diferente e um ator que também não é o mesmo, tudo isso traduz as “artes da presença”. Tudo está em jogo.

Fui aluna de Ciane Fernandes na disciplina de Laboratório de Performance 2021.1, quando conheci um pouco sobre a pesquisa somática performativa, em que, através do movimento, é realizada a prática como pesquisa artística. Desse contato, nasceu em mim a vontade de escrever este artigo. Aqui a prática como pesquisa me trouxe meios para dialogar com a teoria. Lanço aqui uma pequena reflexão sobre algumas frases recorrentes nas aulas de teatro: o ator precisa deixar o mundo do lado de fora para entrar em cena. Devemos ser folhas em branco ao entrar em cena? Como a realidade do ator pode contribuir na cena?

Quando estamos em fase de montagem, a vida do ator parece ser importante e bem-vinda no processo criativo. Mas quando a peça está pronta, essa relação entre vida e cena deve se desfazer? O Teatro Sagrado não pode se misturar à vida real depois da peça pronta? Quando e como o ator pode fazer uso de sua realidade numa obra já acabada? E, sendo mais incisiva, a peça, uma vez estreada, é uma obra definitiva e pronta? Se entendermos que o público e o ator não são mais os mesmos, mas a obra necessita ser a mesma, quanto nos resta para incorporar



o imprevisível, elemento irrefutável à vida, à cena? Parece senso comum que nos resta muito pouco espaço ou quase nada como lugar de pesquisa pós-peça estreada. Mas esse pouco já é algo a se pesquisar.

Entendo também que provavelmente essa pesquisa não será feita por diretores pesquisadores, mas sim pelos atores. Não se trata de uma guerra implícita entre o ator e o diretor, mas de uma questão de sobrevivência do ator na cena. Afinal, restam a este a manutenção e a integridade da obra. Filtrar a realidade e se manter apto às questões da peça é fundamental. Mas, e quando a realidade se torna impossível de ser afastada da cena, como foi minha afonia, o que fazer? Daí a importância da pesquisa do ator em também saber tirar proveito da realidade quando esta insiste em entrar em cena. Sabemos que nem sempre o dia está perfeito para se apresentar. Mas esse é o grande jogo da vida! Às vezes, o dia perfeito resulta numa peça amorfa e sem brilho e, no meu caso, os dias ruins muitas vezes resultam em peças vibrantes e cheias de histórias para contar. Histórias, como esta que relatei aqui, tenho várias. É a vida tal qual ela se mostra, imprevisível. E realmente se torna quase impossível ensaiar as centenas de possibilidades que podem ocorrer de errado na cena ao vivo. Mas podemos trabalhar no ator a possibilidade de o fazer da melhor forma possível.

Reconstruir a realidade é também ressignificá-la. É exatamente na efemeridade do teatro que encontramos sua redenção. Muitas vezes a repetição oca de ações e textos em cena causa repúdio na plateia. Nossa arte é a arte da presença e da repetição. Porém, nosso corpo não é mecânico, somos um “corpo-em-vida”. Não se trata de repetir, mas de viver tudo de novo. A plateia não quer ver a técnica, quer acreditar em seu personagem.

Os atores habitam esse lugar que é ficção e realidade; memória e fantasia; tônus e relaxamento; leveza e densidade; caos e harmonia. Tudo ao mesmo tempo, agora e ao vivo. “O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual ‘queremos fazer aquilo’, mas ‘desistimos de não fazê-lo’.” (GROTOWSKI, 1992, p. 15)

Ele ainda nos diz: “Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico.” (GROTOWSKI, 1992, p. 14) Não é interessante mesmo resistir, mas aceitar nossa condição de impermanência quando a vida insiste em entrar em cena nos impondo sua realidade crua frente ao mundo “controlado” da peça.



## REFERÊNCIAS

- » BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória: A Revolução do Invisível. *Revista do Lume – Número 1*, SP-Campina Grande, v. 1, n. 1, p. 29-36, out/1998.
- » BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação*. 3. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994. p. 3-256.
- » D'AMBRÓSIO, Ubiratan. Reflexões Sobre Corporeidade e Teatralidade: Sobreviver e Transcender. *Revista do Lume Número 1*, SP-Campina Grande, v. 1, n. 1, p. 13-19, out/1998.
- » FERRACINI, Renato. Doar – Verbo Bi – Transitivo. *Revista do Lume*, n. 1, Campinas, v. 1, n. 1, p. 63-63, jan/1998.
- » GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p. 9-219.