

ARAÚJO, Alex. **Estudo sobre o procedimento da sensibilidade na Cia. do Caminho Velho**. Guarulhos: Unifesp. Mestrando no Programa de Pós Graduação de História da Arte. EFLCH-UNIFESP. Diretor e Dramaturgo.

### RESUMO

Este trabalho é parte de uma pesquisa que está sendo realizada desde 2020 no PPGHA/UNIFESP e é também parte da prática auto investigativa que vem sendo realizada desde 2007 na Cia. do Caminho Velho. Este coletivo em 2014 começou a investigar um procedimento que vem proporcionando aos seus artistas uma espécie de base para seus processos criativos: a sensibilidade. A ideia deste texto é realizar um estudo ainda em caráter preliminar da relação deste procedimento com a prática teatral da Cia afim de estabelecer um diálogo com o papel estético-político do ator em nosso tempo.

**Palavras-chave:** Ator. Criação teatral. Sensibilidade.

### ABSTRACT

This work is part of a research that has been carried out since 2020 at PPGHA/UNIFESP and is also part of the self-investigative practice that has been carried out since 2007 in the theater group Cia. do Caminho Velho. This group in 2014 began to investigate a procedure that has been providing its artists a kind of basis for their creative processes, called: sensitivity. The idea of this text is to approach a preliminary study of the relationship of this procedure with the theatrical practice of the Company, in order to establish a dialogue with the aesthetic-political role of the actor in our time.

**Keywords:** Actor. Theater creation. Sensitivity.

Desde o início do processo de criação da peça *Bonita*, em 2014, a Cia. do Caminho Velho tem como um dos seus procedimentos a *sensibilidade*. Entrei em contato com tal procedimento quando integrei o Núcleo de Artes Cênicas - NAC que era e ainda hoje é coordenado pelo ator e pedagogo do teatro Lee Taylor. E sendo eu diretor e dramaturgo na cia sugeri que usássemos tal procedimento em nossos processos. Não sei, ao certo, como e onde esse procedimento começou a ser utilizado ou se foi criado pelo próprio NAC.<sup>1</sup> Entretanto ao menos aqui neste estudo quero me circunscrever apenas ao momento em que esse procedimento adentra a sala de ensaio da cia. do Caminho Velho.<sup>2</sup>

A *sensibilidade* trata-se de um procedimento que, à primeira vista, parece ser um tanto simples: atores falando o texto de cor para a encenação. Mas que nos detalhes da feitura revela na verdade sua complexidade. A aplicação do procedimento é uma busca por traçar entre os participantes uma espécie de inventário íntimo das relações que os atores constroem com o todo do mecanismo dramaturgic. As palavras, e como elas se organizam sobre o

---

<sup>1</sup> Pretendo resolver essa dúvida em um encontro que tenho marcado com Lee Taylor para tratar sobretudo sobre como ele vê este procedimento. Encontro este que já foi mais de uma vez por conta da quarentena que estamos obrigados a cumprir por causa da pandemia de Covid 19 em praticamente todo o ano de 2020 e que está perdurando em 2021.

<sup>2</sup> Este estudo é parte do processo de escrita da minha dissertação de mestrado que versa sobre o trabalho e a investigação do ator na Cia do Caminho Velho, e de como ele se relaciona com dramaturgia contemporânea.

papel, as falas, as rubricas, os atravessamentos de tempo, espaço e personas, a constituição daquilo que fala, gesticula e se desloca, as motivações do agir e o pensamento por trás de tudo que age ou é agido.<sup>3</sup>

Tudo isso serve para sensibilizar os sentidos dos performers, ao mesmo tempo que também pode ser entendida como uma espécie de faísca desencadeando o trabalho da imaginação do ator. Além de ser o primeiro contato que revela em seu decorrer uma série de questões sobre a estrutura e o conteúdo que uma vez rastreado servirá também como uma espécie de mapa de virtualidades, ou seja, de tudo que é possível que aconteça (Possível não porque é finita as possibilidades, mas porque se atêm a escolha responsável do ator). Este mapa guiará o processo e auxiliará todos os artistas envolvidos a tomarem suas escolhas de modo que se responsabilizem por elas até sua etapa final que é a temporada de apresentações.<sup>4</sup>

Em Bonita, dois atores, Carolina Erschfeld e Diego Gonçalves, experienciaram pela primeira vez o procedimento poucos meses após ser escrita a dramaturgia de Dione Carlos. Na sala de ensaio, já com texto decorado, os atores cada qual em sua cadeira, ouviram de mim uma rápida explicação com relação ao posicionamento do corpo: a coluna ereta, a boca semiaberta, os braços soltos ao longo do corpo e o antebraço e as mãos repousados sobre as coxas, o ator deve sentar mais próximo a parte frontal do assento de maneira que a sola dos pés possam repousar totalmente sobre o chão e por fim uma atenção para o queixo que deve estar posicionado de modo que o encaixe entre a cabeça e o pescoço esteja perfeito. Essas indicações possuem sempre a mesma preocupação que é a de possibilitar a melhor respiração e a circulação do ar.

Isso porque o corpo é ar. E o contato do corpo com o mundo se dá sobretudo pelo ar. Somos um ajuntamento de células que se alimenta respirando a energia desse ar. Um juntado de coisas furado no meio (boca, esôfago, estômago, intestino e ânus) por onde o ar que envolve o mundo entra e sai, para novamente entrar e sair de tudo que há. O ar que entra e sai de mim, e que entra e sai dos outros também envolve o mundo. E assim a comunicação se dá. E não falo de oxigênio, mas do ar repleto de tudo que chamamos atmosfera, que é repleto de nossa sujeira, repleto do nosso cheirinho, que é repleto do cheiro do mundo. O corpo é esse ar, o mundo é envolto por este ar e o contato do corpo com o mundo se dá por este ar.

Por isso o corpo do ator precisa ser um corpo que tem sempre as narinas, a boca, e os poros abertos para a entrada e saída do ar, porque o ar é a energia que as fibras musculares, por exemplo, precisam para viver. Um músculo tenso por exemplo é um músculo que não vive direito, pois não respira

---

<sup>3</sup> Um mecanismo dramaturgicamente bem específico, cabe dizer. Falo de um tipo de escrita que alguns autores e autoras como Dione Carlos, Bruno Feldman, Tadeu Renato, Rudinei Borges pra citar só alguns dos quais a cia entrou em contato, que se interessam por propor em suas peças novas abordagens do teatro em relação a cena. São dramaturgias que se interessam por esses trânsitos e atravessamentos, e que em outras palavras se importam com questões presentes ora na performance, ora em outros modos criativos que são críticos a ideia de representação e de sujeito. Falarei mais sobre esse assunto em minha dissertação.

<sup>4</sup> A investigação prática da cia. parte da escolha do texto, o convite dos atores (com frequência o coletivo convida atores de independentes ou de outros coletivos), processo de montagem, e temporada de apresentações. Entendendo processo não aquilo que culmina na temporada, mas aquilo que não se encerra. Uma vez que não culmina.

direito. A câimbra é o ápice disso, a ponto de o músculo respirar de outra forma porque o ar não está conseguindo chegar como deveria. A cambra é dor, não é prazer. O corpo de um ator não pode ficar sem prazer. É preciso deixar todo ar possível entrar e sair. Não se fala sem ar, não há gesto nem deslocamento possível sem ar. Sem ar o corpo nem pensa. Se o ar é escasso o pensamento é vagaroso, o aferimento do ator é precário.

Cabe dizer que a ideia principal é a de um jogo em que os atores dizem o texto decorado para mim, ou para outros atores, como se fossemos o interlocutor que o texto pede, ou que o ator deseja em sua construção. Já nos primeiros minutos do procedimento os atores começam a entender que a ideia não é tão simples quanto parece. À medida que o procedimento se dá eu começo a perceber e a revelar ao ator sobre quando ele tensiona um músculo, faz uma careta em decorrência do cenho franzido, prende a respiração ou respira em blocos ou qualquer outro indicio de que fez algo em detrimento de sua própria vontade. Neste momento é um tanto frequente que o ator justamente porque concorda com o que aponte, se sinta frustrado, e até com um pouco de raiva de si. Como quando um jogador que erra o chute na cara do gol.

E aqui é que para o procedimento ser realmente proveitoso percebemos com o tempo que o mais importante é tomá-lo como uma investigação. Mas do que um juízo exacerbado e autodepreciativo o importante é que os atores entendam a necessidade de serem antes de tudo curiosos e ao mesmo tempo generosos consigo mesmos. Aprender a se posicionar contra a ação da ansiedade é de suma importância. É preciso ter todo o tempo do mundo para atingir a singularidade, mesmo que isso possa levar apenas alguns segundos.

Cabe ao diretor auxiliar o ator na busca de sua singularidade dentre deste procedimento. Para isso aprendemos a desenrolar em nossa prática que: o tempo do ator é o presente. Pensar no que fez errado, nos leva a mentalização de um passado. O que nos deixa reféns da ideia de que há algo “certo”<sup>5</sup>, e também da ficção de que exista um passado agindo agora. Como se o passado não fosse só um ponto de vista sobre o que já aconteceu. E continuo: pensar no que ainda vai fazer, no que ainda vai dizer nos prende também na ficção do futuro. Mais uma vez nos tirando da relação com o outro e nos direcionando para a idealização e uma vontade de controle. É novamente a crença na existência de que haja algo “certo” a se fazer, e não o profundo e incontável se entregar para o devir.

O único lugar em que a relação pode se dar é no tempo presente, o constante devir. Exatamente aquilo que nos faz ter um medo danado, pois não conseguimos ter controle sobre o nosso projeto. E é necessário que haja em alguma instancia um projeto, mas um projeto aberto, sem controle, que esteja em diálogo sempre com o devir. Não um projeto onde tudo seja previsto, e sim um projeto em que nos colocamos de um modo em que tudo pode acontecer. E que neste mar do tudo que pode acontecer o ator passe a ser também um espectador de si mesmo que escolhe se quer continuar ou modificar a sua própria trajetória. O ator fala, gesticula, se desloca e afere se a forma pela qual realizou é a que quer realizar. E assim continua fazendo, aferindo, e voltando a fazer. É como se fosse uma sucessão de presentes. Eu falo e ouço no momento

---

<sup>5</sup> Preferimos que o ator contraponha “certo” por “algo que faça algum sentido”.

mesmo em que falo. E decido se quero continuar por aí, ou mudar. Tudo isso no presente.

Ele não sabia, soube assim que o fez, e enquanto escuta, e sente o que sente quando faz, afere: “Estou agora em um lugar e ele me diz algo, ele me faz algum sentido” e por sentir assim ele continua, até que isso mude e ele prossiga para outro lugar em busca de algo que agora lhe faça algum sentido. Ou se for o caso de nada ali lhe fazer sentido, ele toma outro rumo até encontrar alguma espécie de sentido que lhe preencha de significado tanto pra si, quanto para aqueles que lhe auxiliam. A meu ver é aqui onde mora a liberdade de criação do ator.

Quando o ator diz o texto e franze a testa fica claro pra quem ouve que o franzir dificilmente é fruto da sua experiência com o presente. Então é algo que ele não afere. Isso fica ainda mais óbvio quando o ator tem uma certa dificuldade em parar de franzir. De início ele sente-se preso, após um tempo ele se sente com raiva pois percebe que o franzir tem algo de incontável. Por vezes ele tenta defender esse movimento dizendo que ele é fruto de gesto descontraído, e que por isso é mais natural, e mais solto. Mas rapidamente ele mesmo afirma que não é isso porque ele sente tudo que lhe está acontecendo. Ou, como dissemos na Cia, tudo o que está dentro, está fora. Tudo que acontece com o ator, nós vemos e ele, de certa forma, vê também.

Depois de mais algum tempo ele aprende a soltar os músculos e a desassociar a fala do franzir. E é aí que ele questiona se não está solto demais. Talvez porque tenha se acostumado em certa medida com os grilhões da ansiedade. Afinal, de onde vem estes movimentos involuntários senão da ansiedade de se querer fazer certo, ou de não querer errar novamente, do corpo que está conformado com a experiência do dia-a-dia. O corpo embebido da experiência dos ônibus, trens, metrô e demais lugares que abarrotam gente como se vida não fossem. Um corpo que viaja sempre com medo de ser molestado, de ser roubado, de ser contaminado, de ser compelido a comprar, e que por isso mesmo cria uma casca que cessa toda possibilidade de deixar o outro entrar.

Ao fim, quando consegue desassociar esse movimento involuntário da sua ação ele percebe que finalmente entende o que estava dizendo em sua completude. Agora seu corpo está livre para pensar, não é mais refém da cerebração: do pensamento que crê na ficção de que haja um órgão que sabe que é independente do corpo e que apreende toda a verdade da vida. Agora o ator pode se entender como um corpo que é tão somente experiência com o outro e que para isso pode fazer uso do mundo, ou da dramaturgia.

A sensibilidade é então um procedimento onde o ator diagnostica se está ou não em relação com o outro. E uma vez diagnosticado serve para auxiliá-lo a buscar o outro e com ele se relacionar. Os comandos servem senão para isso, para que o ator não se esconda atrás de uma fantasia de que é totalmente algo que não seja. Que a partir de um momento o ator se sinta completamente tomado por algo que não é ele mesmo, que ele deixe de ser a si próprio. O ator nunca pode deixar de ser a si próprio! Ele se reinventa enquanto fala, pois está na relação com o outro. Ele cria um novo alguém, sempre a partir da única matéria prima que é a forma pela qual o mundo lhe chega. Ele é um outro (uma figura, uma entidade, personagem, etc), porque está em diálogo com o outro ator e esse é o jogo. O ator é um corpo sendo constantemente encharcado de imaginação.

Mantendo os olhos bem abertos, a visão sempre nítida e não escondida por nenhuma nuvem fantasiosa que lhe esfumace a visão o ator se perceberá frente a uma imensidão que é o outro. Ele será constantemente sensibilizado, ele dirá algo que fará o outro reagir. E a reação do outro também lhe fará sentir algo e a isso ele replicará enquanto responde. Deixando livre os ouvidos o ator ouvirá tudo que está ao redor. De modo que se um dia um holofote se solte e rume furiosamente na direção da sua cabeça ele irá perceber e simplesmente desviará dando um passo para o lado.

Assim como se ao falar como se fosse uma dona de casa de média idade que tem algo importante a ser revelado uma atriz ou ator sentirá vontade de brincar com a voz a partir da escolha de uma tonalidade, com as variações e possibilidades do ritmo, com as diversas qualidades que se possa ter um gesto, ou o deslocar-se no espaço. E, sem grandes mudanças que não provindas do trabalho do ator, de um segundo para o outro poderá usar de todo seu corpo e imaginação para criar algo completamente diferente como um jovem garoto jogando bola na rua ou um bicho ferido perdido de seu bando. E isso podendo se repetir por incontáveis vezes, indo e voltando, sem que para isso tenha que nem mesmo por um momento sair de cena, seja para trocar de roupa, ou para qualquer outra coisa externa ao simples encontro do ator com o seu outro.

Este trânsito de sujeitos que se dá no corpo do ator frente ao outro que assiste ou que contracena é um tanto comum nas dramaturgias que a Cia. do Caminho Velho costuma encenar e é um exemplo de como a dramaturgia escrita por autores brasileiros está interessada em buscar formas para os conteúdos do nosso tempo, que reflitam sobre a experiência do hoje. E do ponto de vista do ator em diálogo com esta prática dramática a utilização do procedimento da sensibilidade foi, julgamos, um tanto proveitosa. Uma vez que ele nos encaminha para a investigação de uma nova dinâmica na relação com a dramaturgia em busca dessa qualidade específica de trânsito de sujeitos.

Essa busca é sempre pela singularidade do que se fala. Temos sempre a crença de que a dramaturgia escolhida traz consigo já algo de singular tanto no conteúdo, aquilo sobre o que se fala, quanto na forma, o modo como se estrutura enquanto ação no papel (ou qualquer outra plataforma que a dramaturgia se coloque) com intuito de gerar a cena. E é sempre no sentido de trazer isso ao corpo do ator para a cena que a empreitada rumo a encenação dessas dramaturgias se dá. Aquele que escreveu o mecanismo dramático sugere uma direção rumo a uma experiência, um ponto de vista. O que buscamos na montagem dessas dramaturgias não é encontrar o ponto de vista de quem escreveu, mas sim nos relacionarmos com ele para que daí possamos imprimir a nossa opinião, o nosso interesse e posicionamento.

A opinião do ator deve estar impressa em cada fala, em cada gesto, em todos os momentos em que ele se desloca de um ponto a outro, em que escolhe uma voz, em que imprime uma dinâmica de fluxos de pensamento e fala, etc. Tudo precisa ser resultado de uma relação. Mesmo o interesse do ator só faz sentido se for contraposto ao que afirma ou nega o outro. Afirmar-se frente ao espelho é narcisismo, e a ideia de um teatro narcísico, de si para si sem a existência do outro, é em demasia confusa. Acreditamos na Cia. que o que este procedimento traz é: quando um ator diz algo e se percebe sendo ouvido, quando esse ator diz algo independentemente deste algo ter sido “criado” por ele ou não, a forma de se dizer e o que ele deixa transparecer enquanto diz é sim fruto de sua criação, e portanto expressa a sua *singularidade*.

Quando vemos uma peça de teatro e julgamos que há ali um grande trabalho de ator essa avaliação independe da obra que está sendo encenada. Digo que a peça pode ser fruto da dramaturgia de Shakespeare, do Nelson Rodrigues ou de qualquer outro autor contemporâneo. Quando se trata da atuação é na relação com a singularidade que devemos nos ater. É sempre no fruto da impressão da singularidade que podemos avaliar a qualidade da obra de um ator. Em outras palavras é na capacidade de desvelar seu interesse nas entrelinhas, nas pausas, nas intenções, e principalmente no fluxo de ar. O ar escapando de dentro do ator indo pra fora de si e o ar saindo do mundo e adentrando o corpo do ator. É principalmente neste fluxo sem interrupções de um corpo ansioso que se exprime em fala, em gesto e em deslocamento que nascerá e pulsará a singularidade do ator.

### **Referencias bibliográfica**

CRAIG, Edward Gordon. "Hamlet em Moscou: notas para uma breve alocução aos atores do teatro de Arte de Moscou". In: Sala Preta. São Paulo: ECA/USP, n.2, 2002. P. 78-81.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção Os Pensadores

ESPINOSA, Baruch de. Ética. São Paulo, Edusp, 2015.