

OLIVEIRA, Adriano Moraes de. **Teatro e imaginários na composição da cena a partir da experimentação poética**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Departamento de Arte; UFRN; Professor.

RESUMO: O presente texto é um relato da pesquisa que tenho desenvolvido desde o ano de 2008. O processo de pesquisa intitulado 'As intimações do imaginário a forma-ação de atores-professores' foi objeto de minha investigação de doutoramento e tem sido objeto de investigação nos âmbitos da pesquisa, do ensino e da extensão universitária. De forma abreviada, todas as etapas que busco, aqui, relatar foram amparadas no seguinte objetivo: fazer emergir de forma dinâmica e orgânica as intimações dos imaginários de alunos-artistas para que estes, por sua vez, ampliassem suas possibilidades expressivas em processos criativos de composição da cena. Além de utilizar os imaginários pessoais de alunos-artistas, a metodologia adotada assume a leitura mitologizada de poéticas teatrais como o segundo elemento estruturante da ação cênica. Dessa forma, a síntese do caminho metodológico intitulado 'experimentação poética' possibilita a interação de imaginários pessoais e poéticas teatrais mitologizadas com elementos poéticos (textos, imagens, canções etc). Essa opção metodológica possibilitou que a maior parte das criações/composições desenvolvidas ao longo da pesquisa fossem criações com alto grau de pessoalidade. Os autores que estimularam e contribuíram epistemologicamente para o desenvolvimento de cada passo dessa investigação experimental e efêmera foram, principalmente, Bachelard, Durand, Leroi-Gourhan e Maffesoli. Desde o ano de início da pesquisa a metodologia foi experimentada em diversos âmbitos: no teatro de pesquisa universitário, no teatro de grupo, na pedagogia da cena e na extensão universitária. São essas experiências que utilizo como fonte para o presente relato.

PALAVRAS CHAVE: Intimações do Imaginário, Experimentação poética, Teatro Experimental.

ABSTRACT: The present text is an account of the research that I have developed since the year 2008. The research process entitled 'The intimations of the imaginary the form-action of actors-teachers' was the object of my doctoral research and has been object of investigation in the ambit of research, teaching and university extension. In short, all the steps I seek to report here are based on the following objective: to emerge in a dynamic and organic way the intimations of the student-artist imaginaries so that they, in turn, amplify their expressive possibilities in creative processes of composition of the scene. In addition to using the personal imaginaries of students-artists, the adopted methodology assumes the mythological reading of theatrical poetics as the second structuring element of the scenic action. In this way, the synthesis of the methodological path called 'poetic experimentation' enables the interaction of personal and poetic imagery mythologized with poetic elements (texts, images, songs, etc.). This methodological option allowed that most of the creations / compositions developed during the research were creations with a high degree of personality. The authors who stimulated and contributed epistemologically to the development of each step of this experimental and ephemeral investigation were, mainly, Bachelard, Durand, Leroi-Gourhan and Maffesoli. Since the beginning of the research the methodology has been experimented in several

areas: in the theater of university research, in the group theater, in the pedagogy of the scene and in the university extension. It is these experiences that I use as a source for the present report.

KEYWORDS: Intimations of the Imaginary, Poetic Experimentation, Experimental Theater.

O presente texto busca relatar algumas experiências que conformam meu trajeto de pesquisa desde há mais de 10 anos. Esse trajeto teve início com a pesquisa de doutorado e foi constituído no exercício da docência que realizei na Universidade Federal de Pelotas como professor da área de prática teatral, bem como pesquisador da temática 'teatro e imaginário'. Esse lugar entre campos de saber, essa fronteira do conhecimento é o que me constituiu como pesquisador e é o que ainda me move na e para a pesquisa artística.

Para a compreensão do meu lugar de pesquisa é importante que eu apresente, inicialmente, meu trajeto como artista, como artista-docente e como artista-docente-pesquisador. A primeira questão a marcar no trajeto é o fato de que me mantenho no exercício do teatro em todas as instâncias acadêmicas. A segunda é que tenho praticado a partir de referências poéticas escolhidas com o objetivo de expandir fronteiras de meu próprio conhecimento e dos conhecimentos de meus alunos e minhas alunas.

Por conta disso é que tenho operado na pesquisa com a seguinte configuração: 1. Início do trabalho de pesquisa com investigação de imaginários pessoais e das intimações que se fazem presentes no grupo; 2. Seleção de poéticas teatrais que provoquem algum interesse de aprendizagem no grupo; 3. Escolha de forma literária para servir de pretexto à experimentação; 4. Adoção da mitologização das formas selecionadas (textos, poéticas etc); 5. Organização do trabalho a partir da lógica de teatro de grupo; 6. Utilização do experimento poético como principal estrutura de formalização da obra; e, por fim, 7. Apresentação para espectadores com um grau mínimo de espetacularidade.

Para que essa ideia de teatros e imaginários como experimentação poética fique mais clara, passo a um exemplo de trabalho que realizei em 2008

e 2009 com um grupo de alunos e alunas na Universidade Federal de Pelotas. O trabalho não foi apresentado publicamente com esse nome, mas foi desmembrado em diversos experimentos que tinham como referência poética principal o trajeto antropológico de Stanislavski.

Um exemplo de experimentação poética: Stanislaski aprisionado

Como já foi explicitado, penso esse texto como uma apresentação do modo como tenho coordenado estudos teórico-práticos de poéticas teatrais desde 2008. Esses estudos têm servido de guia no meu exercício docente no campo teatral. Resolvi por essa reflexão por perceber que, muitas vezes, iniciantes em estudos teatrais, quando diante de uma poética teatral, priorizam os elementos estáticos (dados históricos) em detrimento dos elementos dinâmicos consubstanciais de um trabalho criativo (contextos sócio-histórico-filosóficos).

A forma-referência para desenvolver uma de minhas experimentações foi a poética desenvolvida no Teatro de Arte de Moscou por C. Stanislavski e Nemirovich-Dantchenko. Essa escolha foi feita em função de ter estado debruçado na experimentação dessa poética teatral desde 2006, principalmente. Em 2008, trabalhando a partir dessa mesma poética com alunos da licenciatura em teatro da UFPel, busquei proporcionar a meus alunos de Improvisação Teatral II, um maior entendimento sobre a metodologia de ensino que estava configurando no doutorado.

O título do experimento “Stanislavski aprisionado” sugere uma situação dramática. O artista Stanislavski está preso por sua herança escrita. Distante muitos anos do homem que a desenhou, essa escrita tem tomado o lugar do artista pesquisador que foi o diretor russo. Essa situação evidencia que uma poética teatral, se lida de forma fechada, isto é, sem a percepção de que alguém se fez perguntas, cujas respostas culminaram na própria estruturação dos modos de fazer, pode derivar para uma leitura em que as soluções (momentâneas) encontradas pelo artista são tomadas como leis rígidas. O aprisionamento de um artista como Stanislavski por seus escritos pode ocorrer justamente quando se pretende linearidade em vez de simultaneidade de

ações (coisa quase imprescindível no campo teatral). Evidentemente, à ideia de aprisionamento de Stanislavski somou-se um problema de nível de leitura que pode ser encontrado em muitos discípulos, críticos e pesquisadores da obra do próprio Stanislavski. Esse problema é muito comum e pode ser resolvido se consideramos que um artista que busca certa eficácia em sua composição é mais dinâmico do que estático.

O “desaprisionamento” de Stanislavski poderia se dar na consideração de que para ler uma poética teatral se fazem adequados um método e um cronograma de trabalho? Essa pergunta norteadora fez com que se pensasse que um método de abordagem de pesquisa precisa levar em conta que uma poética evidencia um modo de fazer localizado e, por isso, é preciso ter em conta que qualquer localização espaço-temporal guarda um passado prenhe de futuro. Um cronograma requer, além de disciplina, o respeito por etapas peculiares à poética que se seleciona para ser considerada referencial.

Um dado incontestável era que Constantin Stanislavski é um dos maiores artistas de teatro de todos os tempos. Não o seria se não fosse também um pesquisador atencioso. Junto dele se encontram todos aqueles artistas que atravessaram seus tempos e são ainda hoje referências para que, de tempos em tempos, o teatro possa sempre ser reinventado. Quando escolhemos algum artista para nos servir de guia na arte teatral – como ator ou atriz, diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, iluminador, maquiador, produtor – servimo-nos, geralmente, de sua obra registrada por meio de textos e/ou imagens ou de materiais produzidos por outros artistas ou pesquisadores que tiveram a oportunidade de compreender os caminhos de determinado artista – como espectador, investigador, crítico, etc.. A dificuldade que se impõe a quem quer ou tem de se aventurar pelo teatro a partir da obra de Stanislavski é a de que temos de nos contentar com seus próprios textos ou com os inúmeros textos de seus seguidores e críticos. E com isso o aprisionamento pode ocorrer. Para afastar essa possibilidade de prisão, trabalhamos – ainda em 2008 - com uma breve contextualização.

O quê do trajeto antropológico de Stanislavski influencia em minha prática docente

Para que a abordagem desse estudo seja mais bem entendida, se faz necessário um breve prólogo: sou professor de teatro no ensino superior desde 2003. Embora não licenciado em teatro porque bacharel em artes cênicas, tenho me dedicado ao ensino de teatro por acreditar que o teatro é um modo de manter aquilo que temos de mais precioso: nossa humanidade. Aprendi isso desde que iniciei meu trajeto antropológico pessoal no teatro em 1988. Sou de uma região do país, noroeste paranaense, que tem uma forte tradição de teatro de grupo. É por esse motivo que utilizo como metodologia principal para ensinar teatro a criação em coletivo. O tema do coletivo está bem presente em meus estudos de pós-graduação. A minha dissertação de mestrado se intitula “Brincar com o texto literário: possibilidades de teatro e de jogo”. Nesse estudo, orientado pela professora Beatriz (Biange) Cabral, rememorei minha primeira experiência como professor de teatro. Na época, no ensino fundamental. Na tese de doutoramento, orientado pela professora Lúcia Peres, na UFPel, enveredei pelos imaginários dos três estudantes que integra(ra)m o Núcleo de Teatro da UFPel. O texto final recebeu o título de “As intimações do imaginário e a forma-ação do atorprofessor: cartas sobre a reeducação do sensível”. Nesse período compreendido entre 2009 a 2010, estruturei minha prática em termos do campo do imaginário. As fontes principais que embasaram esse estudo recente e ainda em andamento são de autoria de Gilbert Durand e Michel Maffesoli. O primeiro é o principal marco teórico do campo do imaginário. O segundo é seu discípulo. Ambos concordam que o que entendemos por nossa vida é derivada do e compõe o trajeto antropológico. Esse trajeto é constituído por estruturas das quais nos valem para tudo o que concerne à nossa humanidade. Essas estruturas são os mitos (as narrativas sobre as ações da vida), os ritos (os lugares de encontros sociais) e os arquétipos (os papéis fundamentais de um grupo cultural). Essas estruturas guardam a nossa memória. É por conta desse argumento que pude afirmar em minha tese que ensino a partir da premissa de que as funções de ator e de professor podem ser aglutinadas na figura do atorprofessor. Essa aglutinação, antes de ser apenas um academicismo, buscou chamar a atenção dos estudantes de graduação em teatro envolvidos em meus experimentos que um ator, assim como um professor, tem uma configuração arquetípica muito próxima. Em minha tese afirmo que:

O que interessa em um acontecimento teatral (um espetáculo, um culto, uma aula) é a sua consonância com a memória da humanidade, mesmo que essa consonância ocorra com a expressão mais particularizada de um grupo cultural. Isso é resultado de um jogo do qual inevitavelmente participamos em todos os instantes de nossa existência e que se denomina teatralidade. É a teatralidade que potencializa o com-tato com o outro. É esse jogo em que as individualidades são potencializadas que permite a formação de grupos com interesses os mais variados: é a diferença individual que configura a tensão necessária à formação de grupos de interesse. Penso desse modo porque as imagens que se materializam por meio de minhas ações fazem parte de um conjunto ancestral de representações antropológicas. Daí a necessidade de falar de 'teatralidades' e não o seu singular. Teatralidade no singular é a operação, é o deslocamento; no plural, essa noção identifica-se com grupos, tribos, conjuntos específicos de imagens – com o *antrophos* (OLIVEIRA, 2011, p. 136).

E, com esse mesmo curso de raciocínio, apropriei-me dos textos de Stanislavski [e, posteriormente de Grotowski], as duas fontes principais de minha pesquisa desde 2008. Apropriei-me de Stanislavski e de Grotowski como duas narrativas pertencentes à mesma bacia semântica. E, por ter adotado os estudos do campo do imaginário de Durand e Maffesoli como orientadores do método de pesquisa, concentrei-me nos trajetos antropológicos de Stanislavski e de Grotowski, em vez de o foco estar apenas em seus escritos.

Essa tomada de foco nos trajetos antropológicos proporcionou que eu pudesse mitologizá-los e entender as imagens de Stanislavski e de Grotowski com símbolos. Não se tratava mais de Stanislavski ou de Grotowski, mas símbolos de uma bacia que reunia sentidos. Esses sentidos produzidos por essa mitologização fez com que a experimentação fosse organizada em termos das seguintes categorias (todas oriundas do símbolo Stanislavski): disciplina de trabalho, comprometimento para o coletivo, conhecimento sobre si mesmo, segurança na atuação, respeito pela arte teatral, investigação teatral como princípio criativo. A partir desse trabalho com as categorias, foi possível “desaprisionar” simbolicamente esses dois mestres da cena ocidental.

O trabalho da experimentação poética como um lugar para “desaprisionar” a referência [no caso, Stanislavski]

Uma primeira questão que pode ser considerada na adoção de um artista como referência é que o que denominamos “obra do artista” é, de fato, fruto do próprio tempo-espaço do artista. Ou seja, o que denominamos como a obra de Stanislavski é um conjunto de ações que iniciam no ano de 1863 (ano

de nascimento do artista) e culminam em 1938 (ano de sua morte). Como narra Stanislavski,

Nasci em Moscou em 1863, no limiar de duas épocas. Ainda me lembro dos restos da servidão, as velas de sebo, as lâmpadas Carcel, a *tarantás*, a *dormeuse*, os estafetas, os canhões de pederneira e os canhões pequenos parecidos com canhões de brinquedo. Vi surgirem na Rússia a estrada de ferro com seus expressos, o navio a vapor, o holofote, o automóvel, o aeroplano, o couraçado grande eveloz, o submarino, o telefone com e sem fio, a radiotelegrafia e o canhão de doze polegadas. Assim, da vela de sebo ao holofote, da *tarantás* ao aeroplano, do navio a vapor ao submarino, do estafeta à radiotelegrafia, do canhão de pederneira ao canhão de Berte e da servidão ao bolchevismo e ao comunismo. Em verdade, uma vida diversas vezes modificada em suas bases (STANISLAVSKI, 1989, p. 15)

Entender o contexto no qual esteve imerso um artista como Stanislavski é um primeiro passo para o entendimento do modo como as condições sócio-históricas-culturais se impuseram nas muitas ações que conformam o que chamamos de “obra stanislavskiana”. É justamente esse entendimento que pode minimizar o risco de aprisionar Stanislavski em um modo de criação estático.

A citação acima evidencia um contexto de transformação tecnológica. Pelas palavras de Stanislavski ficamos sabendo que ele esteve atento às transformações de seu tempo. A dedução que podemos retirar desse primeiro argumento é que o teatro feito por Stanislavski estava em sintonia com as transformações de seu tempo. Dito de outro modo, diante das transformações de sua época, Stanislavski buscou transformar os seus modos de criação teatral.

Contudo, tem sido comum nos depararmos com as expressões redutoras “método Stanislavski” ou “Sistema Stanislavski” como um conjunto de procedimentos canônicos de atuação. Artistas e pesquisadores que partem do conjunto de ações que conformam a obra de Stanislavski geralmente fazem escolhas sobre o que lhes interessam nesse conjunto: ora enfatizam as ações físicas como elemento estruturante fundamental, ora o foco se dirige às ações interiores, ao subtexto e à psicologia do personagem.

Para um leitor iniciante se apresenta a dificuldade de compreender que muitas vezes se trata apenas de um recorte natural ao conhecimento científico. O que é preciso levar em consideração para “desaprisionar Stanislavski” por meio da experimentação de sua poética é que sua obra serve de guia, mas não no sentido de fechamento. Grotowski, um dos mais importantes herdeiros de Stanislavski, reflete justamente sobre esse ponto, quando escreve que:

[...] os seus estudos persistentes, a sua renovação sistemática dos métodos de observação e a sua relação dialética com respeito ao próprio trabalho precedente, fizeram dele o meu ideal pessoal. Stanislavski colocou as perguntas metodológicas chave. As nossas soluções todavia diferem amplamente das suas: algumas vezes chegamos a conclusões opostas (GROTOWSKI, 2007, p. 105).

A reflexão de Grotowski afina com o argumento principal desse texto. Para compreender a função de um guia como a obra de Stanislavski é preciso encontrar no conjunto de ações do artista as perguntas que ele se fez. Fazendo isso não aprisionamos Stanislavski, mas nos liberamos para a criação no campo da arte.

Um exemplo de experimentação poética a partir de imaginário pessoal

O trabalho com a poética que tem como princípio o método das ações físicas foi adotado na pesquisa por um longo período. Iniciado em 2006, conforme já apontado, essa forma-referência usou os escritos de Stanislavski e de Grotowski por quase todo o período de pesquisa. Iniciar pela ação física passou a ser um princípio criativo na experimentação poética.

Entre 2013 e 2014 essa experimentação teve seu ápice e a experimentação poética como metodologia de trabalho foi aprimorada e consolidada. E isso aconteceu no âmbito da pesquisa, mas também nos âmbitos da extensão e do ensino. Nesse período foram criados aproximadamente 12 experimentos poéticos utilizando como eixo motriz a mitologia do duplo Stanislavski-Grotowski mais algum estudo específico e selecionado de acordo com o ator ou a atriz ou o coletivo do experimento.

Como exemplo, trago para essa discussão o experimento poético “Pós-Fausto”, realizado pelo ator Elias Pintanel, sob minha coordenação. Essa

experimentação teve início em 2011 e foi desenvolvida até 2013. O primeiro trabalho foi o de fazer emergir as intimações de Elias. Algumas das questões que se apresentaram com maior ênfase foi a do ator como trabalhador de ofício. Essa intimação fez com que selecionássemos alguns elementos da última fase do trajeto artístico de Grotowski, a saber, o da arte como veículo. O estudo desses elementos nos levou a escolher trechos dos textos “Fausto” de Goethe e “Monsieur Teste”, de Paul Valéry para servir de pretexto para a experimentação. Os demais passos foram dados a partir dessa tríade: intimações, forma poética e forma literária. Dessa interação surgiu um roteiro que segue, como exemplo de formalização do que aqui é denominado de “experimentação poética”. O quadro a seguir é o quadro 1, resultado de uma série de experimentações do experimento “Pós-Fausto”.

Quadro 01 – Um espaço muito claro. O branco predomina. Apenas o chão e as paredes perto dele insinuam cores, porém, frias. Em uma das paredes há uma série de objetos que lembram um altar. Em frente ao altar um homem, Fausto. Ele está deitado com a barriga no chão. Também é branco. Está nu. Chora insistentemente. Do seu lado esquerdo encontra-se uma taça transbordando em vinho. Do seu lado direito, livros antigos.

FAUSTO: Senhor, eu estava no nada, infinitamente nulo e tranqüilo. Fui atirado daquele estado para ser lançado neste carnaval estranho... e fui, por vossos cuidados, dotado de tudo o que é preciso para padecer, gozar, compreender e me enganar; mas esses dons são desiguais. Considero-vos como o mestre desta escuridão que vejo quando penso, e sobre a qual meu último pensamento irá se inscrever. Dai-me, ó Escuridão – dai-me o pensamento supremo... Mas todo pensamento qualquer pode ser “supremo pensamento”. Se fosse diferente, se existisse *um supremo em si e por si mesmo*, poderíamos encontrá-lo pela reflexão ou por acaso; e, tendo encontrado, deveríamos morrer. Isto significa que se pode morrer de certo pensamento, só porque não existe pensamento seguinte. Confesso que fiz de meu espírito um ídolo, mas não encontrei nenhum outro. Tratei-o com oferendas, com injúrias. Não como coisa minha. Mas... Não sei o que é a consciência de um tolo, mas a de um homem de espírito está cheia de tolices.

Não sei tal coisa; não posso compreender tal coisa, mas *conheço* um que a conhece. O conheço bem, mas o manipulo enquanto homem o que contém o que não conheço. Existem personagens que sentem que seus sentidos os separam do real, do ser. Esse sentido, neles, *contamina* seus outros sentidos. O que vejo me cega. O que ouço me ensurdece. Aquilo que conheço me torna ignorante. Ignoro, em tudo e por tudo, que sei. Esta iluminação à minha frente é uma venda e recobre uma noite ou uma luz mais... Mais o quê? Nesse ponto, o círculo se fecha, com essa estranha reviravolta: o conhecimento, como uma nuvem sobre o ser; o mundo brilhante, como cegueira e opacidade. Retirai todas as coisas para que eu veja. Caro senhor, sois perfeitamente “desinteressante”. – mas vosso esqueleto não – nem vosso fígado, nem vosso próprio cérebro. – Nem vosso olhar tolo nem esses olhos atrasados – e todas as vossas ideias. Ah, se eu pudesse conhecer o mecanismo de um tolo! Não sou feito para romances ou para dramas. As grandes cenas, iras, paixões, momentos trágicos, longe de me exaltar chegam a mim como miseráveis lascas, como estados rudimentares onde todas as tolices escapam, onde o ser se simplifica até a estupidez; e ele se afoga em vez de nadar nas circunstâncias da água. Sou rápido ou nada. – Inquieto, explorador desenfreado. Por vezes me reconheço numa visão particularmente pessoal e capaz de generalização. Essas visões matam as outras visões que não podem ser levadas para o geral – seja por falta de força no vidente, seja por outra razão? Resulta disso um indivíduo ordenado segundo as forças de seus pensamentos. Homem sempre ereto sobre o cabo Pensamento, forçando os olhos sobre os limites das coisas, ou da visão... *[pausa longa]* É impossível receber a “verdade” sobre nós mesmos. Quando a sentimos se formar (é uma impressão), formamos ao mesmo tempo um *outro insólito*... (É um cúmulo da política interna.) Entre o Eu claro e o Eu turvo; entre o Eu justo e o Eu culpado, existem velhos ódios e velhos acertos, velhas renúncias e velhas súplicas. *[Fausto eleva o tronco em direção ao altar. O choro se torna mais intenso.]* Agradeço essa injustiça, essa afronta que me despertou, e cuja sensação viva lançou-me para longe de sua causa ridícula, dando-me também tamanha força e tamanho gosto por meu pensamento que, por fim, meus trabalhos tiveram o benefício de minha cólera; a busca de minhas leis tirou proveito do incidente. *[Fausto volta-se para o livros. O choro cede.]* Por que amo o que amo? Por que

odeio o que odeio? Quem não teria o desejo de virar a mesa de seus desejos e de seus desgostos? De mudar o sentido de seus movimentos instintivos? Como pode ser que eu seja ao mesmo tempo como uma agulha imantada e como um corpo indiferente?... Contenho um ser inferior a quem devo obedecer no cumprimento de uma pena desconhecida, que morreu. Amar, odiar estão abaixo disso. Amar, odiar – a mim *parecem* acasos. *[Fausto rasga os livros. O choro retorna com intensidade.]* É o que contenho de desconhecido a mim mesmo que me faz ser eu mesmo. É o que tenho de inábil, de incerto que realmente constitui meu ser. Minha fraqueza, minha fragilidade... As lacunas são minha base de partida. Minha impotência é minha origem. Minha força sai de vós. Meu movimento vai de minha fraqueza para minha força. Minha indignação real engendra uma riqueza imaginária; e eu sou essa simetria; sou o ato que anula meus desejos. Existe em mim alguma faculdade mais ou menos exercitada, de considerar – até mesmo de ser obrigada a considerar – meus gostos e desgostos como puramente acidentais. Se eu tivesse maiores conhecimentos, talvez veria uma necessidade – no lugar desse acaso. – Mas ver essa necessidade, isso ainda é distinto... Aquilo que me obriga não faz parte de mim. *[Fausto pega a taça de vinho. Toma o vinho com fúria.]* Submete-te por inteiro ao teu melhor momento, à tua maior lembrança. É ela que deve ser reconhecida como rainha do tempo, a maior lembrança, o estado para o qual deve te reconduzir toda disciplina. Ela, que permite que te desprezes, bem como que te prefiras com justiça. *[Fausto larga a taça e deita-se com as costas no chão]* Tudo está relacionado a Ela, que instala em teu desenvolvimento uma medida, graus. E se ela for devida a alguém além de ti – nega-o e saiba-o. *[Fausto observa-se]* Centro de energia, de desprezo, de pureza. Imolo-me interiormente àquilo que eu gostaria de ser! *[Fausto toca-se eroticamente, masturba-se até]* A ideia, o princípio, o clarão, o primeiro momento do primeiro estado, o salto, o pulo para fora da continuidade... Deixa para outros preparações e execuções. Joga aqui a rede. Eis o lugar do mar em que te encontrarás. Velho desejo (eis que voltas, ponto periódico) de tudo reconstruir com materiais puros: apenas elementos definidos, apenas contatos e contornos desenhados, apenas formas conquistadas, e nada de vago. Meditações sobre ascendência e a descendência. Estranheza desses ecos do UNO. Como, esse bloco EU encontra partes fora de si!... *[Fausto goza. Pausa*

longa. Fausto levanta-se, enfrenta o altar.] Minha solidão – que não passa da falta, por muitos anos, de *amigos* longamente, profundamente frequentados; de conversas estreitas, de diálogos sem preâmbulos, sem finezas a não ser as mais raras, custa-me caro. – Viver sem objeções não é viver, sem essa resistência viva, essa pressa, essa outra pessoa, adversário, resto individuado do mundo, obstáculo e sombra do eu – outro eu – inteligência rival, irreprimível – inimigo o melhor amigo, hostilidade divina, fatal – íntima. Divina, pois supondo um deus que nos impregna, nos penetra, infinitamente domina, infinitamente advinha – sua alegria em ser combatido por sua criatura que tenta imperceptivelmente ser se separa... Devorá-la e que ele a renasça; uma alegria banal e um crescimento. Se conhecêssemos, não falaríamos – não pensaríamos, não conversaríamos. O conhecimento é como que estranho ao próprio ser – Ele se ignora, interroga-se, procura respostas... Do que mais sofri? Talvez do costume de desenvolver todo meu pensamento – de ir até o fim dentro de mim mesmo. *[Fausto dá as costas ao altar]* O outro, minha caricatura, meu modelo, ambos. O outro que imolo justamente no silêncio; que queimo nas barbas da minha – alma! E Eu! Que eu dilacero, e que alimento com sua própria substância sempre re-mas-ti-ga-da, único alimento para que cresça. O outro que amo fraco; que, forte, adoro e sorvo; - prefiro-te inteligente e passivo... a não ser que, raridade, e até que, talvez – um outro *Mesmo* apareça – uma resposta precisa... Por enquanto, de que me importa o resto! *[Fausto observa os espectadores]* Deve-se entrar em si mesmo armado até o dentes. *[Fausto sai]* (colagem de textos de Goethe, Heiner Müller e P. Valéry).

O que é interessante marcar com esse exemplo é que o modo como a experimentação ocorreu houve tanto para os envolvidos diretamente (atores, técnicos, etc.), quanto para quem presenciou a experimentação, um desaprisionamento das referências. Não era o método de Stanislavski/Grotowski que estava em cena, mas a mitologização desse método. Não era o texto de Goethe apenas, mas a ação do indivíduo Elias em relação à forma literária.

Para finalizar

Para concluir é preciso dizer que o presente texto buscou apresentar de forma brevíssima como tenho trabalhado na interação entre teatro e imaginários. Mais do que isso, busquei explicitar como a experimentação poética – ou experimentação consciente de poéticas teatrais – pela tensão entre forma e ação sobre a forma podem estimular a aprendizagem de estudantes de teatro. Faltou apenas dizer que utilizo como premissa no trajeto de pesquisa com a experimentação poética a hipótese de que por meio da ampliação da percepção dos constantes deslocamentos que todos fazem no presente que este se configura em um processo de reeducação do sensível.

Importante ainda enfatizar que as referências principais e que amparam o constructo teórico de todo o trajeto de pesquisa são estudos do imaginário e de formação do ator. Com esses referenciais foi possível perceber a interação entre a forma e a ação, estas interpeladas e conformadas por uma complexa teia de intimações do imaginário. Essa interação, porque movente, permite também a justaposição de dois actantes distintos: o ator e o professor, resultando no atorprofessor.

Referências Bibliográficas

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy & FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna.** São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia.** São Paulo: Zouk, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

OLIVEIRA, Adriano Moraes de. **As intimações do imaginário e a formação de atoresprofessores: cartas sobre a reeducação do sensível.** Pelotas: UFPel/PPGE, 2011 (tese de doutorado)

RICHARDS, Thomas. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas.** Barcelona: Alba Editorial, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

STANISLAVSKI, Constantin. **Minha vida na arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.