

O ator e o material criativo: possibilidades para transformação

Liana Ferraz DINIZ¹

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

*Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse.
Acuse a si mesmo, diga consigo que não é bastante poeta para extrair suas riquezas.
Para o criador, com efeito, não há pobreza nem lugar mesquinho e indiferente.*
(RILKE, 2001, p.27)

Quando pensamos na palavra “material” pode nos vir à mente várias definições, inclusive o conceito aristotélico de causa material. Este conceito é propulsor dos pensamentos que serão aqui expostos, porém possui apenas esta função “propulsora”, já que não será investigado profundamente.

Ainda na graduação, li brevemente sobre a causa material aristotélica e o pensamento acerca deste conceito filosófico gerou em mim uma inquietação que julgo pertinente expor neste trabalho.

Aristóteles aponta as causas para que algo exista: a causa material (do que é feito algo); a causa eficiente (o que fez); a causa formal (o que lhe dá forma) e a causa final (o que lhe deu a forma).

Traçando uma analogia com o trabalho do ator, penso em material como os elementos que podem vir a ser constituintes da obra, mas não são a obra em si. Todos os elementos constituintes da obra de arte podem estar ali, mas não são arte a menos que lhes seja dado *forma* de arte. Com no clássico exemplo da casa, onde a pilha de tijolos, telhas, madeiras e etc. não pode ser chamada de casa antes que lhes seja dada tal forma.

Então, voltando ao trabalho do ator: quais são os materiais criativos para o trabalho do ator? A partir de quais elementos ele pode começar seu trabalho? Quais são as causas materiais para as quais ele dará forma de arte?

O professor e pesquisador Matteo Bonfitto descreve seu interessante conceito de material. Este conceito nasce quando ele traz à tona a discussão do ator compositor e gera uma questão sobre quais são os elementos com os quais o ator trabalha no ato de compor:

¹ Liana Ferraz Diniz é graduada em Artes Cênicas pela Unicamp. Desenvolve pesquisa em arte desde a graduação por meio de projetos de iniciação científica. Está atualmente cursando o Doutorado Direto em Artes da Cena pela mesma instituição, sob orientação da Prof. Dra. Sara Pereira Lopes. E-mail: lianaferraz@gmail.com.

Como sabemos, o trabalho do ator envolve muitos elementos: ele se move, fala, ouve, constrói imagens interiores e exteriores, reage de maneiras diferentes a partir de diferentes estímulos, utiliza objetos, adereços, etc. Elementos, portanto, de diferentes naturezas. Dessa forma, para responder a pergunta em questão, devemos encontrar um conceito que possa abarcar elementos, como vimos, de diferentes naturezas. Foi a partir deste percurso de reflexão e da leitura de Aristóteles que cheguei ao conceito de material. (BONFITTO, 2006, p. 16)

Posso dizer, finalmente, que chamo aqui de material os elementos que provocam no trabalho criativo um estímulo à transformação do ator. Qual o produto final desta transformação não se pode afirmar de antemão. O que pretendo ressaltar neste artigo de um modo geral é a atitude do ator perante o material para que ele possa ser sujeito e, ao mesmo tempo, objeto da transformação.

Importante sublinhar que a atitude do ator está sendo vista aqui como parte determinante no contato com o material. É possível que existam materiais com grande potência criativa e, no entanto, eles não sejam levados em consideração pelo ator.

Em primeira análise, o espaço é um material estimulante para o ator. Onde quer que esteja o ator está estabelecendo relação com o espaço. No entanto, existe a possibilidade do ator somente existir naquele lugar. Numa relação superficial com o material-espaço, o ator está inserido num pano de fundo sem que haja diálogo entre seu corpo e este ambiente que se apresenta. O espaço se apresenta como material para transformação do ator, mas esta permanece no campo da possibilidade e não se concretiza. Neste caso, mesmo que o sentido da cena seja alterado pelo espaço, o corpo do ator não responde e não se transforma em um canal de comunicação de novas formas expressivas, novos significados e sentidos. Quebra-se a comunicação. Acaba o jogo. O material não cumpre seu papel estimulante e são descartadas as várias formas de resignificação que seriam possíveis com um escuta diferenciada do aqui chamado material-espaço.

Em uma passagem muito interessante de *A preparação do ator*, Stanislavski relata o momento em que preencheu o palco com um cenário elaborado e disse aos atores para criarem ali naquele espaço. A potência do espaço era evidente, porém os atores não conseguiram sustentar uma sequência de ações. O diretor aponta a eles o fato de que se fossem crianças brincando em uma casa, a imaginação estaria faiscando e elas criariam naturalmente muitas cenas. Com a atitude de brincar as crianças fariam com o material o que aqueles atores não fizeram: dariam forma de arte. Ele finaliza dizendo para seus atores: “se não querem ou não podem acender uma centelha dentro de vocês, não tenho mais nada a dizer” (STANISLAVSKI, 2003, p.74).

Assim como o material-espaco, muitos outros materiais (tempo; ritmo; canção; figurino; cenário; memória; texto; e tantos outros) surgem durante o processo de criação e podem ser utilizados de forma leviana ou podem assumir papel fundamental na construção do sentido da obra. Cabe ao ator acender a centelha e dar ao material o sopro da vida, como as crianças que Stanislavski usou como exemplo.

Deste modo, retornando à questão levantada “quais são as causas materiais para as quais o ator dará a forma de arte?”, acredito que não seja possível listar definitivamente os materiais com os quais o ator lida quando dá início a um trabalho criativo. Mesmo que o ator eleja alguns objetos de trabalho, os materiais estão em permanente mudança. Se pensarmos que o próprio corpo do ator é um objeto de trabalho, não podemos mapear todas as alterações que tal corpo está sujeito a sofrer. O ator continua, portanto, com o objeto de trabalho que iniciou, mas repleto de novas interações possíveis, pois aquele mesmo objeto está diferente a cada instante. Mesmo com um material que não é humano, como o texto, por exemplo, isso também ocorre, pois o olhar sobre o texto é o do ator que, como todo ser humano, transforma-se a todo momento.

Há uma sequência de movimentos tanto do material quanto do ator, dos mais sutis aos mais evidentes. E no trabalho com o material cabe ao ator estar atento a esses movimentos, incorporá-los e levá-los em consideração no momento da criação.

Tudo pode ser material para o ator: a revista de fofoca, o cheiro da casa da avó, o ônibus lotado, a cor do céu, o frio, o suor, o perfume do outro, a dor de barriga, o chão ruidoso, enfim, tudo, absolutamente tudo pode ser incluído na “lista” de objetos de trabalho. O material ainda não foi transformado em obra de arte teatral, mas pode vir a ser. Partimos de uma ideia, um lugar indefinido e ao mesmo tempo em que tudo pode ser estímulo, nos deparamos com um vazio: infinitas possibilidades que ainda não têm forma.

A construção desta ideia, sua elaboração e concretização podem passar por diversos caminhos. Partir deste vazio que contém arte em potência e trazer esta obra para a concretude da cena é um caminho rodeado por intuição e intenção.

Mesmo que o mundo ofereça uma infinidade de materiais, se o ator não estiver preparado para ser um receptor destes estímulos, não há possibilidade real de criação. Os materiais apresentados não são obra de arte, são apenas recursos criativos.

Utilizando aqui palavras de Stanislavski (2003, p. 126), pergunto: “como se pode ensinar às pessoas pouco observadoras a perceberem o que a natureza e a vida estão tentando mostrar-lhes?”

Encontrei para essa questão as palavras de Foucault no conceito do “cuidado de si”. Ele diz que “o cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravados na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimentação, um princípio de permanente inquietude no curso da existência.” (FOUCAULT, 2006, p. 11)

Esta existência onde há uma inquietude permanente pode ser para o ator uma boa imagem de contato com as coisas que o cerca. Quando ele traz o termo “princípio de movimentação”, considero especialmente válido para o ator, pois esse estado configura uma possibilidade constante de encontrar na existência cotidiana um material para gerar ação.

A seleção do material

Apesar de ser possível encontrar em tudo possibilidades para a criação, existe também o momento de seleção do material, o momento em que ocorre a transição da intuição, do impulso indefinido, para o plano da concretização. É o momento da “violência necessária” da escolha. Esse termo foi utilizado por Anne Bogart em seu artigo *Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores*. Ela diz que “tomar uma decisão é um ato violento” e exemplifica:

Colocar uma cadeira em uma posição específica no palco acaba com todas as outras escolhas possíveis, todas as outras opções. Quando um ator atinge um momento espontâneo, intuitivo ou passional no ensaio, o diretor profere as palavras fatídicas: “guarda isso”, eliminando todas as outras soluções em potencial (...) O ator deve agora encontrar uma espontaneidade nova e mais profunda dentro desta forma estabelecida. (BOGART, 2009, p. 32)

Novamente ressalto que o principal objetivo deste artigo não está em realizar uma exaltação do material e de suas relações com a obra de arte. Está, antes de qualquer coisa, em enfatizar a necessidade de uma atitude diferenciada do ator em relação aos estímulos que recebe. Portanto, mesmo após a seleção do material e a consequente limitação quantitativa de objeto de trabalho, o ator pode encontrar nesse campo mais restrito infinitas possibilidades de desdobramento. Porém, tais possibilidades de desdobramento não são de responsabilidade do material, mas sim do artista que o manipula e, para que isto ocorra, é preciso deixar que ele ressoe no ator de forma nova e inesperada, mesmo sendo um material já reconhecido e trabalhado repetidas vezes. Stanislavski escreve a propósito das primeiras impressões sobre um material. Ele diz:

As primeiras impressões têm um frescor virginal. São os melhores estímulos possíveis para o entusiasmo e o fervor artístico, duas condições de enorme importância no processo criador (...). Para registrar essas primeiras impressões, é preciso que os atores estejam com uma disposição de espírito receptiva, com um estado interior adequado. Precisam ter a concentração emocional sem a qual nenhum processo criador é possível. O ator deve saber como preparar uma disposição de espírito que estimule seus sentimentos artísticos e abra sua alma. (STANISLAVSKI, 2003, pp. 21-2)

Estabelecer esta relação com o material selecionado mantendo o frescor virginal parece-me, mais uma vez, um trabalho que pode ser realizado por meio do aprimoramento da atitude para com o material por parte do ator. Uma atitude que passa por uma contemplação, mas é ativa, transformadora. Sem esta atitude, esta atenção, até mesmo os mais instigantes materiais podem servir apenas como uma referência distante no processo criativo. Algo que confere aos atores respostas e soluções definitivas.

Neste caso, os desdobramentos com possibilidades infinitas reduzem-se ou anulam-se, pois o ponto de chegada já é determinado antes mesmo de o ator conhecer o ponto de partida e sem levar em conta quaisquer peculiaridades inerentes aquele material e à forma como o mesmo se apresenta. Difícil tarefa de alimentar a tensão, a fruição que gera estímulo, que gera a ação.

Lidar com o material levando em conta os significados obscuros do mesmo, estabelecer um contato com o desconhecido, que a princípio pode ser angustiante, mas que tem potência de revelação de novos sentidos. Trago novamente as palavras de Matteo Bonfitto que, ao discutir a relação que o ator estabelece com o material por meio da ação física, faz uma consideração que utilizo para complementar o pensamento que expus:

Tais elementos, nesse caso, não são simplesmente instrumentais ou mesmo acessórios que significam em si, mas passam a adquirir um significado a partir da sua utilização por parte do ator, por meio da ação física. Tal utilização exige do ator, por sua vez, uma atitude diferenciada: ele deve fazer dos elementos com os quais se relaciona uma “fonte de estímulos” que pode levá-lo à descoberta de diferentes possibilidades expressivas. Dessa forma, o espaço, o figurino, os objetos, a luz, a música e a palavra passam a ser “atuados” pelo ator. Na relação com a ação física, esses elementos podem também “atuar”. (BONFITTO, 2006, p. 120)

A redescoberta do material selecionado é algo que só ocorre se o ator estiver disposto a invadir a obra com a própria vida ao invés de apenas emprestar-lhe corpo e voz. E esta invasão da vida do ator no material (e sua recíproca) pode causar desequilíbrio, desconforto, pois estabelece novas relações com o mundo e com a arte, mas acredito que é

neste ponto do desequilíbrio, da quebra de certezas, que ator encontra seu território mais frutífero.

Todo ato criativo requer um salto no vazio. O salto tem que ocorrer no momento certo e, no entanto, a hora de saltar nunca será estabelecida de antemão. Não há garantias quando se está no meio do salto. Em geral, saltar causa uma perplexidade extrema. A perplexidade é uma parceira no ato criativo – uma colaboradora fundamental. Se o seu trabalho não o deixa suficientemente perplexo, então é provável que não comoverá ninguém. (BOGART, 2009, p.37)

A liberdade do laboratório

Para descobrir os espaços no material selecionado por onde passarão os fios de vida do ator, é importante ter bem claro quais são os momentos de experimentação e quais são os momentos de finalização cênica. Quando falo sobre a questão da escuta do material e das consequências desta abordagem para o trabalho criativo do ator, levo em conta que elaborar de forma profunda esta escuta exige um tempo e um espaço que eu julgo ser justamente o tempo e o espaço do laboratório.

Considero importante esta reflexão por ter observado (e experimentado também) a angústia que a liberdade do laboratório pode trazer. Explico: em laboratório, as reações aos materiais são desorganizadas, muitas vezes, caóticas. O olhar do ator, que é um olhar de que está em processo ativo de construção de imagens poéticas, pode ser interferido por uma necessidade prematura de respostas. No desejo de chegar à obra final, o ator pode buscar uma via mais simples de acesso ao material. Como se fosse uma equação $ator + material = cena = significado$ quando o que proponho aqui é a ausência desta equação e uma relação poética com os elementos *ator*, *material* e *sentido(s)*. Entendendo significado como algo que se decodifica, se compreende racionalmente e sentido como algo que resulta numa compreensão simbólica cujo objetivo não é decifrar o material e/ou a cena.

Para o ator em laboratório deve haver um espaço onde prevaleça a experiência do processo. Utilizo aqui este termo em acordo com o que diz Bondia (2002, p. 21) quando ele se refere à experiência como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.” Na continuação do artigo Bondia afirma que a cada dia se passam muitas coisas; porém, quase nada realmente nos acontece. Ele discorre de forma muito pertinente que o excesso de informação é um dos motivos pelos quais muitas coisas acontecem, mas poucas coisas *nos* acontecem. O ator, como ser inserido nesta sociedade da informação, também pode cair na armadilha de acumular informações e

supor erroneamente que está passando por uma experiência criativa. E mais: pode julgar que produzir ainda mais informação é o mesmo que produzir ao espectador uma experiência. Separar informação de experiência é um pressuposto fundamental para o ator em laboratório. Estar aberto à experiência inclui livrar-se da necessidade de acumular informações, de munir-se de saberes puramente informativos.

Outro aspecto que dificulta a vivência da experiência é a necessidade de opinião. Bondia diz:

O sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação. Para nós, a opinião, como a informação, converteu-se em um imperativo. Em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre que nos sentimos informados. E se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de ter uma opinião (BONDIA, 2002, p.22).

Faço novamente um paralelo entre os escritos de Bondia e o trabalho do ator. A passagem por um espaço de laboratório com a atitude de acumular informação gera também uma necessidade de ter uma opinião sobre aquilo resultando em uma reação ao material, que se dá por meio de uma resposta à informação adquirida, pondo limites às questões, ao espaço vazio de onde poderiam sair as vivências experimentais.

É perceptível quando o ator está em busca de opinião sobre o trabalho proposto ou quando se coloca em busca da experiência: há diferenças nos ritmos de trabalho, tempos de ação/reação e, conseqüentemente, em suas qualidades corporais e vocais. Quando o ator utiliza este precioso tempo do laboratório para ir à busca de uma vivência de experiência impulsionada pelo material, a resposta é diferenciada, o espaço é transformado e quem observa também pode viver uma experiência ao invés de constatar o resultado de apenas uma opinião sobre o material.

É importante que o ator tenha esta consciência de que tem interiorizado uma atitude instrumental. Estamos, enquanto seres humanos, muitas vezes preocupados com a serventia de algo. Os objetos são vistos como algo disponível, a nosso serviço. O material a ser trabalhado pode ser visto como utilitário e o laboratório como um espaço onde buscamos descobrir sua utilidade.

Se pensar que tudo está disponível e a seu serviço, o ator será responsável pela existência daquele objeto. Numa espécie de “criação divina”, sua arte dará vida ao material selecionado. Neste momento, é crucial fincar os pés no chão e constatar o óbvio: o material

existe apesar do nosso trabalho sobre ele. É muito importante ter esta noção. Não é tudo que o ator estabelece contato que deve aparecer na cena diretamente. O material não depende disto para existir. O contato não utilitário com o material pode gerar sombras de ações, um enriquecimento, muitas vezes inconsciente, das ações cênicas.

Imaginar que o trabalho criativo deva se relacionar diretamente com todo material utilizado é limitador e pode fazer com que o ator perca o rumo da investigação para dar conta de utilizar todas as informações selecionadas. A inclusão do material fica arbitrária e desnecessária. A abertura de novas possibilidades não implica que algo surja desta oportunidade. E mais: não implica que algo surja explicitamente. Como relata Anne Bogart:

Ensaiai não é forçar que as coisas aconteçam, mas sim escutá-las. O diretor escuta os atores. Os atores escutam uns aos outros. Escuta-se coletivamente o texto. Escutamos em busca de indícios. Mantemos as coisas em movimento. Investigamos. Não se ameniza os movimentos como se tudo estivesse entendido. Nada ficou entendido (BOGART, 2009, p. 31).

Este impulso de fazer uma conexão (muitas vezes lógica) com algo relativo ao fazer artístico imediato, com algo que gere ação para o ator e que resolva o problema do palco em branco, está muito relacionado à dificuldade de lidar com a incerteza, com o vazio e com o silêncio. Está diretamente ligado à questão da sociedade da informação que Bondia retrata em seu artigo. Ele aponta o sujeito moderno como alguém que “sempre está a se perguntar sobre o que pode fazer. Sempre está desejando fazer algo, produzir algo, regular algo” (BONDIA, 2002, p. 24).

Em laboratório, o ator está atrás de um ponto de partida. É muito estranho estar atrás de um ponto de partida. O que há antes do ponto de partida? Acredito que um ponto de chegada. Chegada do que foi até então, partida do que será. E um abismo no meio. O ator dará o grande salto ou cairá no abismo? Usará a ponte certa ou criará asas? Dificil escolha do artista, pois não há nenhum caminho simples. A escolha está mais relacionada à atitude do que ao percurso. Qual vai ser a sua atitude diante do abismo? Qual vai ser o modo de atravessar o vazio?

O trabalho com o vazio precisa ser visto como um desafio excitante ao invés de uma barreira intransponível.

É preciso que o ator descubra e redescubra a cada instante quais são as motivações enquanto artistas. O que existe naquele momento, naquele espaço, que o move ao fazer artístico? Redescobrir as coisas mais simples, vê-las transformando-se num rico material para a cena, incorporá-las ao repertório – não como pedaços de realidade, mas sim

como realidade inventada, oriunda do material, da memória e da imaginação. Tudo isto leva tempo, mas o ator deve estar disposto a esperar. Esperar anos ou a vida inteira e enquanto espera redescobrir o prazer da busca incessante. Buscar sem levar tudo tão a sério a ponto de se esquecer do prazer de jogar, a dor boa de se expor, a possibilidade de revelar-se. Sentir prazer, mas também ter a seriedade necessária para que este prazer seja seu ofício.

Aproveitar aquele momento do laboratório em que os todos que alia estão tentando entender quais são as regras do jogo, daquele novo jogo que se apresenta e se instaura a partir do encontro. Existe a questão prática de que algo precisa ser feito. Existe um tempo para isto e existem condições (nem sempre ideais) impostas. Ao mesmo tempo em que existe a vontade de criar algo que não somente cumpra o objetivo imediato da “tarefa”, mas que engrandeça aqueles artistas e permita descobertas.

Mais do que a preocupação constante com o resultado, a experimentação em laboratório dialoga com a expansão da percepção dos estímulos que se apresentam, que estão naquele tempo e naquele espaço, mas que são sutis e exigem tempo. Voltando aos escritos de Bondia:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDIA, 2002, p. 24).

A tentativa de organização da experimentação de forma que gere produtos passíveis de serem utilizados diretamente na cena pode ser um dos fatores mais limitantes do processo de investigação corporal e vocal do ator. Isto não por que a cena não exija uma organização, mas por que tal organização se dá a partir de uma prática imprecisa e possui lógica própria, impossível de equacionar. E também porque deve existir um momento de liberdade para o ator interagir com o material, um respiro de tempo que permite o encontro apenas, onde não seja necessário comprovar nada; nem que ele é um criador, nem qual é sua criação. Neste momento, o ator estará ampliando possibilidades, descobrindo arestas corporais, exercitando imaginação, memória e expressividade.

A pré-atuação

Como um ator se prepara para entrar em cena? Quais são os pequenos rituais com os quais se depara antes da entrada do público? Observando estes acontecimentos repetidos pelos atores antes de pisar no palco, Jacó Guinsburg e Rachel Araújo trazem o termo “pré-atuação” e levantam algumas questões que, em forma de analogia, utilizo aqui para enriquecer a reflexão sobre a relação ator/material.

Utilizado pelos autores citados acima, o termo “pré-atuação” faz referência ao momento imediatamente anterior à entrada do ator em cena. Já aqui, estou tratando de uma preparação que é praticamente um estado permanente de trabalho. Isto porque me parece que a diferenciação entre estas preparações seja apenas gradativa, ou seja, a intensidade aumenta ou diminui. Porém o trabalho de pré-atuação, assim como o “cuidado de si” discutido anteriormente, é um preceito de vida que o ator traz para a sala de ensaio, para o laboratório onde estabelece contato com o material criativo.

Esclarecido este ponto em que tratamos o termo de formas diversas, inicio este diálogo trazendo ao meu trabalho o seguinte trecho:

Independentemente da espécie de preparação efetuada, em cada uma delas o ator procura desencadear um processo que irá resultar em sua metamorfose. (...) como um animal prestes a atacar a presa, o comediante, preparando-se para o desempenho, aguça os sentidos, põe-se em estado de alerta, num misto de tensão-descontração. (GUINSBURG; ARAÚJO, 2002, p. 289)

Esta atitude de “animal prestes a atacar a presa” é uma ótima imagem para a postura ideal do ator diante do material. Mesmo que este estado seja para percorrer um caminho já conhecido (como no caso de uma peça já montada onde o ator prepara-se para entrar em cena) ou em um novo trabalho, ainda vazio, onde a criação irá começar.

Atingir este estado é algo tão difícil de conseguir e mais difícil ainda de mensurar que, por mais que busquemos um mapeamento das ações que levam a este aumento da escuta e refinamento da percepção, ainda estaremos apenas apontando parte das causas. Porém, este trabalho que beira a metafísica é também muito concreto.

O ator que busca meios de aguçar suas imagens internas deve ter o desejo, a intenção de imaginar. Portanto, trazemos algo tão amplo como imaginação, mas o foco está na intenção, em enfatizar a necessidade de se colocar em trabalho, de fazer brotar intencionalmente o metafísico. Como uma cadeia de ações que se dispara por meio de uma postura ativa de lidar com a consciência. Colocar-se em processo de imaginar desencadeia

processos que trazem também uma novidade ao próprio ser imaginante. É possível que as imagens adquiram “vida própria” e surpreendam com suas visitas inesperadas, mas somente se o processo imaginativo for desejado pelo ator.

A busca por esta maneira ativa de imaginar se dá abandonando a relação utilitária com a imaginação. Deixar de lado a ideia de que as imagens estão arquivadas em pastas ou dentro de pequenas gavetas de uma estante infinita. As imagens estão dançando. Dancemos com elas!

É possível ver um ator munido de diversos materiais interessantes e num processo que ele julga imaginativo passar por um laboratório sem desencadear nenhum processo de transformação. As relações utilitárias e informativas estão também na relação com o próprio corpo e com a própria mente e resultam numa consulta formal a um baú de imagens, memórias e sonhos. Vasculhando numa superfície confortável, onde as imagens já não dançam. Voltando às palavras de J. Guinsburg e Rachel Araújo:

Tal como imagem e imaginação, o imaginário, sob influência das ideias de Freud, Lacan, Winnicott e dos fenomenólogos, passou a ser concebido como um jogo que é jogado em se processando, como uma realidade da mente a entretecer-se em projeção e representação pelo vaivém imagístico. Esse ludo imaginativo, intencional, cria o universo dinâmico do imaginário, o mundo do possível. Instaurado como jogo pelo indivíduo imaginante, o eu criador, o universo do imaginário no qual nada é fixo, nem preexistente, dá a dimensão em que se move o artista no exercício de sua arte e de seu ofício. No caso do desempenho criativo do ator, cabe à pré-atuação desencadear o jogo que institui a presença do imaginário (*Idem*, p. 291).

Esta ideia da imaginação como um “jogo que é jogado em se processando” é de fundamental importância para o ator estabelecer uma relação diferenciada no contato com o material. O ator que está num laboratório, vasculhando as possibilidades de um jogo imaginativo, abre as portas para um universo simbólico. Com fluência de uma dança, as imagens vão e vêm, emergindo e imergindo. Ora aparecem como expressão formal, ora estão lá como movimento interno apenas. Este ator, que incorpora a necessidade de estar em processo imaginativo ao invés de recolher e arquivar imagens pontuais está consequentemente vivendo o tempo presente da ação e dando vida ao trabalho.

Elementos como imaginação, memória, emoção, que estão presentes na rotina de todos os seres humanos são, para o ator, materiais de trabalho. Portanto, pensar que tais elementos estarão consequentemente ligados a um trabalho criativo por serem constituintes do homem, é um erro. Outro erro é achar que as afetividades pessoais são produtos para a cena. O ator que está experimentando em laboratório as afetividades *estéticas* (como diz

Anatol Rosenfeld, citado no artigo de Guinsburg e Araújo) deve estar sempre com parte de sua mente vigilante. O seu afeto nasce daí: desta observação ativa de si mesmo e de suas imagens interiores trazidas pela memória e pela imaginação. Gosto de usar o trecho de um poema de Cecília Meireles onde ela diz que “a vida só é possível reinventada” e penso que o trabalho do ator em laboratório criativo seja justamente a reinvenção da vida.

O contato com o material passa por muitas instâncias. No entanto, sua seleção, primeiro contato, aberturas de possibilidades, utilização em espaço de laboratório, etc. estão sempre dependendo de uma atitude do ator. Defendo fortemente a ideia de que tudo pode ser material para a cena desde que o ator consiga trazer para o trabalho de criação uma abertura, uma percepção aguçada das ações desencadeadas pelo contato com este material.

BIBLIOGRAFIA CITADA:

- ARAÚJO, Rachel; GUINSBURG, Jacó. *A interioridade do Intérprete Cênico e suas relações com a pré-atuação em Diálogos sobre teatro*. 2. ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BOGART, Anne. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. Trad. Carolina Paganine. In: *Urdimento*. n° 12. Florianópolis. Programa de Pós-graduação em Teatro CEART/UEDESC, 2009.
- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. In: *Revista Brasileira de Educação*. n. 19, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. São Paulo, Editora Globo, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 19. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 2004.

Abstract: This paper is investigates the relationship between the actor and the creative material. In this discussion I consider the notion of how to work with the creative material; how the actor's contact with such material can transform him; and I see the theatrical laboratory as a space - time that allows a unique contact with the creative material.

Keywords: actor; creative material; theatrical laboratory.