

## Metáforas e Preparação do Ator no Contexto do Teatro Performativo

Doutoranda Ana Caldas Lewinsohn<sup>1</sup> (UNICAMP)

### Resumo:

*Acreditamos que a forma de condução de ensaios, oficinas ou treinamentos é significativa para gerar estados expressivos no trabalho do ator. Em muitos casos notamos a utilização de metáforas como comandos verbais em processos criativos e observamos que elas podem criar linhas de fuga do sistema modelar de representação, auxiliando assim, um ingresso em territórios de limite, preferencialmente distantes de clichês. Neste artigo buscamos analisar as metáforas utilizadas nos comandos das práticas de ensino do LUME Teatro, como auxiliaadoras num processo de construção da presença cênica. Este texto traz reflexões iniciais da pesquisa do doutorado “Metáforas de trabalho em práticas de criação”, que se propõe a investigar a potência das metáforas nas práticas criativas como possíveis impulsionadoras de estados micropereceptivos no ator. Integra o projeto temático “Memória(s) e Pequenas Percepções”, coordenado por Renato Ferracini e Suzi Sperber.*

**Palavras-chave:** metáforas de trabalho, preparação do ator, presença cênica, treinamento, práticas de criação

### 1 Introdução

O teatro contemporâneo vem sofrendo transformações visíveis ao longo dos últimos anos e compondo um teatro que pode ser chamado de performativo (Josette Féral) ou pós-dramático (Lehmann). Segundo Féral (2008), podemos notar mudanças significativas na dramaturgia dos espetáculos, gerando um deslocamento da narrativa, antes centrada no texto e hoje diluída em todos os elementos que compõem a cena.

É imprescindível, antes de mais nada, esclarecer que mesmo nos dias de hoje se mantém, de um lado, a perseverança de espetáculos com base nos textos dramáticos, ao mesmo tempo em que se experimenta, em paralelo, uma gama de encenações diferenciadas e não facilmente generalizáveis ou classificáveis. De igual importância, é necessário reconhecer as vanguardas artísticas do início do século XX, que já apontavam, naquela época, algumas das características que irão, mais tarde, se desdobrar e/ou se radicalizar neste teatro que vem sido denominado de performativo ou pós-dramático.

Podemos notar, de acordo com Féral, alguns fatores comuns nos espetáculos de hoje que podem caracterizar um teatro performativo. Nesse contexto, o cenário, o figurino, os objetos e adereços, a sonoplastia, a luz, o uso de novas tecnologias, o corpo do ator e o texto passam a ser todos elementos de igual importância na dramaturgia. Assim, a leitura do espectador ocorre a partir da livre associação desses elementos.

“Trata-se de um gênero não dramático na medida em que nenhuma narrativa linear mantém os elementos unidos” (FÉRAL, 2008). Enquanto nas montagens de textos dramáticos buscava-se, na maioria das vezes, uma unidade entre os elementos constitutivos da obra, hoje os espetáculos buscam uma abertura de significação para que cada espectador possa criar seu próprio modo de recepção e fruição.

A construção da encenação privilegia uma desconstrução, na qual se assumem contradições, paradoxos, não linearidade, múltiplos sentidos:

Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de

uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambigüidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem (FÉRAL, 2008).

Diante desses paradigmas, exige-se do trabalho do ator uma outra dimensão, pois, na medida em que o texto perde espaço, o teatro performativo pede um posicionamento diferenciado e ativo diante daquilo que se faz, na realização de um jogo entre representação e realidade, na brincadeira entre escancarar a ilusão e criar uma ludicidade, mostrando um processo sendo feito (mesmo que minimamente ensaiado), mais do que um resultado:

consiste no engajamento total do artista colocando em cena o desgaste que caracteriza suas ações. Não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista. Os textos evocam a “vivacidade” (*liveness*) dos performers, de uma presença fortemente afirmada que pode ir até uma situação de risco real e implica em um gosto pelo risco (FÉRAL, 2008).

No Brasil, as encenações contemporâneas vêm, naturalmente, sofrendo essas mesmas transformações. Notamos uma proliferação de espetáculos que utilizam as tecnologias na composição das cenas, de um hibridismo de linguagens e principalmente de montagens nas quais o texto divide sua importância com o restante dos elementos constitutivos da peça. A leitura dessas obras, muitas vezes, se torna de difícil compreensão racional; há que se portar diante delas de uma forma específica, como co-autores, ativos na criação de sentidos singulares para o que assistimos, compartilhamos ou testemunhamos por meio de sensações.

Há certos grupos de teatro que vêm buscando, ao longo de anos, uma pesquisa centrada no trabalho do ator. Mesmo diante dessas mudanças no espetáculo e de influências e adoção de linguagens diversas na cena, alguns grupos se mantêm fortemente voltados para um teatro no qual se valoriza, acima de tudo, o encontro potente entre seres humanos. Como afetar o espectador num mundo tão repleto de informações, onde somos cercados e invadidos por excesso de imagens, sons, cheiros?

Se pensarmos a arte do teatro, podemos imaginar uma encenação como a criação de uma atmosfera que pode potencializar o encontro. O que será gerado a partir desse encontro, é sempre uma questão de risco e experimentação. Nada se garante, mas poderíamos arriscar dizer que essas produções teatrais tentam criar uma atmosfera para um encontro alegre, no sentido Espinosano, encontro este que pode gerar, em última instância, potência de vida naqueles que o partilham. Como podemos verificar de forma clara em Pélbart (2006):

Somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa. Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que resulta em alegria, ou tristeza. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte.

Nesse sentido, tendo em vista um aumento da potência de vida a partir de encontros alegres na atmosfera de um espetáculo, observamos a preparação do ator e experimentações constantes em sala, por meio de treinamentos e laboratórios – não necessariamente destinados a um espetáculo específico -, representando o centro das atividades cotidianas desses grupos. Um dos mais representativos grupos de pesquisa continuada dentro desses parâmetros é o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, criado em 1985, por Luiz Otávio Burnier. O

LUME Teatro, desde sua formação, investiga a arte do ator por meio da criação de espetáculos sob diversas direções, intercâmbios nacionais e internacionais com grupos e artistas, pesquisa e sistematização de treinamentos e realização de workshops, além de diversas outras atividades realizadas pelo mundo afora e em sua sede, em Campinas-SP.

Desde março de 2010 o LUME vem desenvolvendo, sob coordenação de Suzi Sperber e Renato Ferracini, o Projeto Temático “Memória(s) e Pequenas Percepções”, com apoio da FAPESP e uma equipe de pesquisadores (pós-doutorado, doutorado, mestrado e iniciação científica). Para a realização deste projeto, a pesquisa foi dividida em alguns temas que se relacionam entre si e dialogam, todos eles, com o eixo central sobre microp percepções. Neste texto, priorizaremos um destes temas: as metáforas de trabalho utilizadas nos workshops intitulados “O Corpo como Fronteira”, desenvolvidos pelo LUME e ministrados por Renato Ferracini.

Tendo em vista os atuais paradigmas do teatro contemporâneo, apresentados brevemente acima, podemos notar a emergência de um novo posicionamento do ator nessa dramaturgia mais ampla. Se antes seu papel era delineado por um personagem com texto pré-definido, agora, diante das problemáticas apresentadas, o teatro necessita de um ator-performer co-criador da obra, com recursos físicos e subjetivos disponíveis, maleáveis, em plena ebulição.

O curso “O Corpo como Fronteira” tem como objetivo primeiro investigar esse corpo, que está, para além das classificações, localizado num lugar entre: não é dança, nem performance, nem teatro, mas algo que possa ser contaminado por todas essas sub-áreas da arte da cena. Deseja-se, assim, potencializar as qualidades pré-existentes de cada singularidade e criar fissuras nessas representações mais confortáveis (lugar conhecido de cada um), explorando novos territórios. As discussões e dados apresentados neste texto têm como suporte o acompanhamento e anotações de três versões desse workshop: em 2004 (como participante); 2009 e 2011 (como observadora).

O curso tem duração de dez dias, quatro horas por dia. Diariamente, as atividades se iniciam com alongamento e fortalecimento e em seguida passa-se para práticas de aquecimento sensível e expressão individual e coletiva. A manhã começa com alongamento individual e depois se faz em coletivo um fortalecimento dos músculos do corpo, por meio de exercícios individuais e em dupla. Começa-se então uma prática, na qual nos concentraremos neste texto, que visa primeiramente um aquecimento sensível (por diferentes qualidades de movimento e ação) para depois alcançar um estágio que poderíamos chamar de “dança livre”.

Todo workshop, ensaio ou treinamento realizado com um coletivo é, geralmente, provocado por uma ou mais pessoas por meio de comandos de voz. Esses comandos, provocações, colocações de perguntas, sugestões de imagens, são muitas vezes compostas por metáforas. As metáforas utilizadas no contexto da sala prática de investigação do ator-performer-dançarino serão denominadas, para vias de estudo, de metáforas de trabalho.

Cada grupo, ao longo dos anos, vai construindo um repertório de metáforas em comum, que compõe uma certa língua interna, reconhecida pelas pessoas pertencentes a esses coletivos. Não é muito usual na literatura da área, ter um olhar apurado para a forma de condução de práticas como um território de investigação significativa sobre a criação teatral e o trabalho do ator. Pois é justamente neste lugar incomum, ainda pouco explorado, que nos debruçamos a fim de discutir questões pertinentes desse campo, a partir da própria prática.

Os conceitos estudados na arte teatral, normalmente analisam e refletem, de fora, sobre a prática. Como explica Ferracini (2011:22):

O conceito gera um território de discurso possível; um território de debate problematizante possível. Já a metáfora de trabalho não gera território discursivo, mas nasce para gerar mais conjunto de práticas possíveis. Enquanto o conceito tem a potência de gerar novos territórios de discurso (conceitual) a partir de um conjunto de práticas; a metáfora de trabalho, por sua vez, gera novos territórios de

prática a partir de um território de discurso ou um território imagético (metafórico).

A metáfora de trabalho, por ser detonadora de ação, gera práticas e, ao mesmo tempo, nasce da própria relação de trabalho. A metáfora de trabalho é, portanto, uma linguagem específica da prática que nasce da própria prática. Essas metáforas, diferentemente de conceitos, não nascem para gerar discussão, mas para gerar expressão. Desejamos, com esta investigação, olhar questões não necessariamente inovadoras, mas questões que sejam vistas talvez sob outro ângulo, sob o ângulo da própria prática, presente nas metáforas utilizadas nos comandos de trabalhos e no discurso de artistas quando falam de seus próprios trabalhos.

A questão central é a construção-manutenção-atualização-criação da presença do ator (performer ou bailarino). Uma questão antiga para o teatro. O projeto temático que desenvolvemos não tem a pretensão de resolvê-la, mas de pensá-la sob novos ângulos, a partir de conceitos específicos, como de microp percepção, no contexto das problemáticas atuais. Como, neste teatro performativo - no qual o ator ganha e ao mesmo tempo perde importância-, gerar presença e recriá-la a cada novo ensaio ou nova apresentação, renovando-a, atualizando-a em cada instante?

Se o suporte para a criação do personagem, no teatro dramático, era o texto, suas linhas de ação nas quais o ator podia se colocar inteiramente, investigando a fundo os sub-textos, as intenções, os objetivos...; qual será o suporte hoje para um ator no contexto atual, que utiliza muitas vezes impulsos gerados em si mesmo para a criação de um espetáculo? Diante de um suposto “tudo pode” na arte contemporânea, como criar bases de pensamento corpóreo, que sustente e, ao mesmo tempo, dê vazão ao imponderável, para tornar sempre vivo um acontecimento?

As metáforas de trabalho utilizadas em práticas investigativas da arte teatral, fazem parte de uma busca de impulsionar o ator e auxiliá-lo num processo de constante provocação dessas questões de presença. Coloca-se para o ator a problemática de sua própria expressão por meio de sugestões imagéticas que o tirem do lugar comum, cotidiano, confortável, na tentativa de romper os modelos pré-existentes e criar novos territórios de experimentação.

No curso do LUME, “O Corpo como Fronteira”, as metáforas de trabalho utilizadas por Renato Ferracini provocam os alunos a adentrar lugares desconhecidos de suas próprias potencialidades expressivas; ao mesmo tempo em que podem, também, provocar radicalizar expressões conhecidas. Não é nunca um em detrimento do outro, não se propõe a explorar novas possibilidades para que se abandone o repertório corporal existente. Contudo, se deseja ampliar, problematizar, radicalizar, investigar espaços-limite, tempos-limite, pesos-limite.

O aquecimento sensível se dá pela pesquisa de diversos movimentos de oitos e infinitos com o corpo. Oito no quadril, para frente, para trás, para os lados, nas diagonais, infinitos desenhados pelo corpo, pequenos e grandes, ondulações na coluna. Depois de exercícios fortemente repetitivos de fortalecimento dos músculos, nos quais os corpos são colocados diante de seus limites e resistência, inicia-se esta investigação de movimentos circulares, inicialmente de olhos fechados. Os movimentos de oitos e infinitos parecem auxiliar os alunos, por um lado, a internalizar e tomar contato com seu íntimo e, por outro, a externalizar, na ação, por meio de indicações concretas:

Ao mesmo tempo que estou completamente em mim eu tenho que estar completamente fora pra não bater no outro. Como é, estar dentro e for a ao mesmo tempo? Sente as costas, o que tem nas costas? O que tem atrás de mim, o que tem na minha frente? Mas continuem dançando. Dancem dentro, sintam fora.<sup>1</sup>

Importante ressaltar também, neste momento, um recurso-estímulo fundamental utilizado neste workshop: a música. Nesta parte do curso, diariamente, já nesse aquecimento sensível, coloca-se músicas de atravessamento: ou seja, músicas, “escolhidas a dedo”, que provocam diferentes

---

<sup>1</sup> Curso “O Corpo como Fronteira”, dia 19 de fevereiro de 2011 – Sede do LUME Teatro em Campinas, SP.

estados e, inevitavelmente, interferem no trabalho. Desde o início do workshop deixa-se claro que, em relação à música, deve-se atuar de forma livre – porém concreta -, podendo afirmá-la, negá-la, ignorá-la, compor com ela... O ritmo, a melodia, a pulsação, a sugestão sonora invade os corpos de forma enfática e impulsiona os alunos a lidar com esse elemento, criando uma atmosfera na qual podem se pesquisar, se expor, se vasculhar.

A partir do momento em que os corpos estão imersos nessa atmosfera, aquecidos, alongados, fortalecidos e abertos ao espaço do afetar-se, são sugeridas diferentes qualidades de energia para se experienciar: tensão, leveza, grande, pequeno, fora, dentro. Qualidades estas aparentemente contraditórias, que são primeiramente experimentadas no corpo como um todo, passando depois a se localizar somente em certas partes de forma isolada (abdômen, braços etc):

Fica livre pra experimentar coisas que acontecerem, de repente isso pode levar você pra outro lugar. Faça disso um fluxo, tensiona e distensiona, que vai levar você pra um lugar que você não conhece. Ou fica no vazio. O vazio tenso e o vazio suave. Tensiona uma parte só, deixa uma parte tensa, uma parte não tensa. Brinca com essas coisas, são só duas, mas tanta coisa pra brincar. Pega um fio e vai. Continua, agora cada vez que eu tensiono eu deixo um pouco de relaxamento e cada vez que eu relaxo deixo um pouco de tensão. Deixa rabo de tensão e rabo de relaxamento<sup>2</sup>.

É importante que se investigue a fundo cada uma dessas qualidades, explorando graus de intensidade e formas de movimento diversas. Chega-se então no estágio das indicações paradoxais: “deixa rabo de tensão e rabo de relaxamento”. Esta talvez seja uma experimentação bem singular, na qual não existe um método a se seguir nem um modelo a ser copiado, nem uma solução a qual se chega: eis, portanto o porquê da grande riqueza e potencialidade desses paradoxos.

Pede-se aos alunos que dancem de maneira livre, porém que experimentem a tensão dentro e uma leveza fora. Ou uma tensão no centro do corpo e uma leveza na periferia. Ou muito pequeno fora e muito grande dentro. Vejamos um exemplo no qual os alunos estavam de olhos fechados, soltos pelo espaço, seguindo as indicações de Renato<sup>3</sup>:

Dancem dentro, sintam fora. (...) Cada vez mais dentro e cada vez mais fora. As duas coisas não são incompatíveis. (...) Lembra que o espaço é uma vértebra do seu corpo. Vocês só estão sem a vértebra do olho, mas tudo é uma coluna só. (...) Agora de olho fechado, muito pequenininho vou dançar essa música pra fora, mesmo que de olho fechado, sintam a sala toda. Olho fechado, mas não é porque estou de olho fechado que não estou pra fora. (...) Continua, agora completamente escondido. Sendo que à medida que eu quiser e puder eu vou abrindo o olho. Mas dançando lá dentro, sai pelo olho.

As metáforas de trabalho que pudemos observar acima apresentam, quase todas, paradoxos sugeridos aos alunos. Um paradoxo não tem solução e busca, sobretudo, fugir dos dualismos – ou forte ou fraco – para experimentar uma soma –, forte e fraco. Ou também dentro e fora; denso e suave... Como não se referenciam em modelos pré-existentes, corretos, o aluno é obrigado a criar, fissurar possibilidades, sair do campo do raciocínio lógico e aderir a um pensamento do corpo. O paradoxo é de tal maneira tão insolúvel em uma síntese de consciência, que resolvível só na prática.

Uma indicação recorrente neste workshop, que afirma ainda mais esse tipo de conduta é de que nada é errado, “tudo o que vocês fizerem estará certo”. Acostumados normalmente a seguir um modelo, seja ele real ou imaginado como meta, os alunos se deparam agora com essas condições de criação de liberdade absoluta, e são, dessa forma, pressionados a gerar, em ação física, algo totalmente singular e inevitavelmente vivo – pois se encontram então em tentativa constante de algo

<sup>2</sup> Curso “O Corpo como Fronteira”, dia 19 de fevereiro de 2011 – Sede do LUME Teatro em Campinas, SP.

<sup>3</sup> Curso “O Corpo como Fronteira”, dia 19 de fevereiro de 2011 – Sede do LUME Teatro em Campinas, SP.

que os ecoe, que em seguida se escorrega, depois ecoa novamente, num processo contínuo e de risco eminente e constante.

A união dessas duas vertentes – ‘tudo está certo’ e ‘paradoxo’ - nas metáforas de trabalho apresentadas neste workshop cria um ambiente de investigação notadamente novo para os alunos que frequentaram o curso, como podemos ver nos comentários de alunas: “ficou muito forte ter experienciado essa porosidade no corpo, de um jeito diferente, que eu nunca tinha experimentado”<sup>4</sup> ou “ultrapassei uma barreira no curso, acho que ninguém nunca me viu como vocês me viram. Como vou seguir trabalhando com o que achei em mim?”.

O curso “O Corpo como Fronteira” apresenta caminhos possíveis, palpáveis, para se ingressar num terreno, num território e, ao mesmo tempo, se desvincular de outros. A partir de uma tentativa de alterar as percepções e entrar em contato com forças inconscientes, invisíveis, acredita-se poder experimentar estados de micropercepção. Essa linha não é retilínea e nem de fácil repetição-atualização. É uma trajetória ainda desconhecida que está sendo pesquisada e que não gera nem pretende gerar um método ou uma forma única para se alcançar esses estados.

As metáforas utilizadas no curso, que serão ainda mais profundamente estudadas, pretendem ser detonadoras desses processos. É visível o quanto elas atuam e modificam a qualidade das ações, movimentos e estados dos alunos no curso. Diferentemente da maneira usual de se entender metáfora, como “figura de linguagem”, para se explicar algo, a metáfora de trabalho tem significação nela mesma, sem necessidade de tradução. Ela cria sentidos múltiplos e sempre renováveis nos corpos dos atuadores, gera terrenos férteis de pesquisa e constantes descobertas.

Lakoff e Johnson (2002:242) apresentam em seu livro “Metáforas da Vida Cotidiana” uma visão inovadora sobre as metáforas, que se coaduna com o pensamento das metáforas de trabalho nessas práticas criativas:

A idéia de que metáforas conseguem criar realidades desafia as posições mais tradicionais sobre metáforas. Isso se explica pelo fato de a metáfora ter sido vista tradicionalmente como simples fato da língua e não como um meio de estruturar nosso sistema conceptual e os tipos de atividades diárias que desenvolvemos. É muito razoável presumir que simples palavras não mudem a realidade. Mas as mudanças em nosso sistema conceptual realmente alteram o que é real para nós e afetam nossa percepção do mundo, assim como as ações que realizamos em função dessa percepção.

As metáforas muitas vezes são a única forma de explicar certas experiências. No discurso de artistas, muitas vezes notamos esse fato na forma como descrevem seu trabalho, como pudemos ver na fala da aluna do curso quando disse: “ultrapassei uma barreira no curso”, por exemplo. Entretanto, além desta propriedade atribuída muitas vezes ao uso da metáfora, de explicar experiências, as metáforas de trabalho são criadas e utilizadas para gerar realidades, alterar percepções, pressionar o atuante a ingressar em territórios de experimentação. Esta qualidade da metáfora de trabalho, essa potência intrínseca na sua capacidade de gerar imagens concretas e vivas, é e será ainda campo para muitos estudos sobre a presença cênica. Estudar a prática a partir da própria prática, a partir das questões que emergem dela mesma, gerar uma teoria da prática: esse é o nosso desafio.

## **Referências Bibliográficas**

- 1] FERRACINI, Renato. A Potência das Metáforas de Trabalho. In: **Ensaio de Atuação. No prelo.**

---

<sup>4</sup> Comentários registrados no último dia de trabalho prático, dia 25 de fevereiro de 2011, sede do LUME Teatro em Campinas, SP.

- 2] FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta** (nº 08). São Paulo: Gandalf Editora, 2008.
- 3] LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da Vida Cotidiana*. Trad. Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM) e Vera Maluf. São Paulo: Editora da PUC-SP, 2002
- 4] PELBART, Peter Pál. Elementos para uma Cartografia da Grupalidade. **Revista Próximo Ato 2006**.  
[http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/peter\\_pal\\_pelbart.pdf](http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/peter_pal_pelbart.pdf)

---

i **Ana CALDAS LEWINSOHN, (Doutoranda em Artes da Cena)**  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
analew@gmail.com