

"A *Canoa de Papel* é, talvez, o livro no qual Eugenio Barba melhor sintetiza suas experiências e pesquisas destes últimos 30 anos. Suas teorias estão aqui explanadas e defendidas com absoluta clareza, fruto do confronto Ocidente-Oriente, e do diálogo que ele estabelece com os mestres do teatro desde Stanislavski a Decroux, de Copeau a Zeami. Um estudo preocupado antes de mais nada em lograr parâmetros concretos que possam nortear o trabalho do ator."

Luís Otávio Burnier

EDITORA HUCITEC

ISBN 85 271 0267 6



Eugenio Barba

A CANOA DE PAPEL

Tratado de Antropologia Teatral



EDITORA HUCITEC

EUGENIO BARBA

A Canoa de Papel
TRATADO DE ANTROPOLOGIA TEATRAL

Tradução de
PATRÍCIA ALVES

EDITORA HUCITEC
Humanismo, Ciência, Tecnologia
São Paulo, 1994

TEATRO

TÍTULOS EM CATÁLOGO

- À Prova de Fogo*, Consuelo de Castro
Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular, Augusto Boal
Fábrica de Chocolate, Mário Prata
Teatro em Pedacos, Fernando Peixoto
Tupac Amari, Osvaldo Dragún
Pensão Liberdade, Grupo de Teatro Forja
Pesadelo, Grupo de Teatro Forja
Vassa Geleznova, M. Górkí
Diálogo sobre a Encenação (um Manual de Direção Teatral), Manfred Wekwerth
Berliner Ensemble, 35 Anos - um Trabalho em Defesa da Paz, Klaus-Dieter Winzer
Teatro em Movimento, Fernando Peixoto
Teatro de Augusto Boal 1 (Revolução na América do Sul, As Aventuras de Tio Patinhas, Murro em Ponta de Faca)
Textos Para a Televisão, Gianfrancesco Guarnieri
Teatro de Heiner Müller (Mauser, Hamlet-Máquina, A Missão, Quarteto)
Teoria e Prática do Teatro, Santiago Garcia
Teatro em Questão, Fernando Peixoto
Um Mês no Campo, Ivã Turgueniev
Teatro de Augusto Boal 2 (História de Nuestra América, A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa, Torquemada)
Além das Ilhas Flutuantes, Eugenio Barba
Ator e Método, Eugenio Kusnet
Teatro e Estado (as Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: História e Polêmica), Yan Michalski e Rosyane Trotta
Um Teatro fora do Eixo, Fernando Peixoto
Teatro de Osvaldo Dragún (Milagre no Mercado Velho, Ao Violador, Voltar para Havana, Os Alpinistas)
O Negro e o Teatro Brasileiro, Miriam Garcia Mendes

A Canoa de Papel TRATADO DE ANTROPOLOGIA TEATRAL

Copyright © 1993 by Eugenio Barba. Direitos de publicação e de tradução (da edição italiana *La Canoa di Carta – Trattato di Antropologia Teatrale*, Società Editrice il Mulino, 1993) reservados pela Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia HUCITEC Ltda., Rua Gil Eanes, 713 – 04601-042 São Paulo, Brasil. Telefones: (011)530-9208 e 543-0653. Fac-símile: (011)535-4187.

ISBN 85-271-0267-6
Foi feito o depósito legal.

Para Judy e Nando

e para os construtores de canoa

Else Marie

Torgeir

Iben

Tage

Roberta

Julia

com gratidão

SUMÁRIO

PREMISSA	11
1 GÊNESE DA ANTROPOLOGIA TEATRAL	13
2 DEFINIÇÃO	23
3 PRINCÍPIOS QUE RETORNAM	27
Cotidiano e extracotidiano. O equilíbrio em ação. A dança das oposições. Incoerência coerente e virtude da omissão. Equivalência. Um corpo decidido.	
4 NOTAS PARA OS PERPLEXOS (E PARA MIM MESMO)	59
5 A ENERGIA, OU SEJA, O PENSAMENTO	77
“Nunca mais esta palavra”. Sete décimos — a energia da ação absorvida. “Sats” — a energia pode ser suspensa. Intermezzo: o urso que lê o pensamento, ou seja, decifra os “sats”. Animus e Anima — temperatura da energia. Pensamento em ação — a energia nos seus percursos. Volta à casa.	
6 CORPO DILATADO. NOTAS SOBRE A PESQUISA DO SENTIDO	119
Ao teatro com minha mãe. Um dia se reencontra uma menina. O sentido e as teorias. Um ritual vazio e ineficaz. Os espectadores adormecidos. O corpo-mente. Pensamento e pensamentos. O Holandês Errante. Círculos quadrados e lógicas gêmeas. O guru não sabe nada. Shakespeare, prólogo de “The Life of Henry the Fifth”. Você é sempre muito belo. A princesa que controlava os ventos. A metade feminina de Shiva, lua e escuridão. Um punhado d’água.	
7 UM TEATRO FEITO SEM PEDRAS E TIJOLOS	145
Teatro e drama. Pré-expressividade e níveis de organização. A deriva dos exercícios. A lua e a cidade. O sorriso da mãe. Viver segundo a precisão de um desenho.	
8 CANOAS, BORBOLETAS E UM CAVALO	193
Apenas a ação é viva mas só a palavra permanece. Quipu. O povo do ritual. Palavras-sombra. Cavalo de prata. Uma semana de trabalho.	
ÍNDICE ANALÍTICO	245

PREMISSA

Este livro foi escrito em Holstebro mas idealizado durante longos e silenciosos ensaios e viagens, vendo espetáculos e encontrando gente de teatro de diversos continentes. Cresceu em discussões desordenadas, relacionadas a questões que à primeira vista pareciam infantis e insensatas: o que é a presença do ator? Por que ao executar a mesma ação um ator é crível e outro não? Será o talento também uma técnica? Um ator pode conseguir a atenção do espectador por meio da sua imobilidade? No que consiste a energia no teatro? Existe um trabalho pré-expressivo?

Um amigo, com sua gentileza e insistente curiosidade, me constrangeu a sentar e colocar tudo no papel. Neste momento meu escritório foi invadido por livros, recordações e diálogos com antepassados.

Existe uma pátria em transição, uma Heimat feita de tempo, sem território e que coincide com a profissão. Aí, apesar da distância, trabalham conjuntamente os artistas da Índia, de Bali, os companheiros escandinavos ou os do Peru, do México, do Canadá. Consigo entendê-los ainda que nossos idiomas nos separem. Temos algo para intercambiar que nos leva a viajar até nos encontrarmos. Devo muito à generosidade deles. Seus nomes, caros para mim, são lembrados frequentemente nas páginas que seguem.

No trabalho, generosidade quer dizer ser exigente. *Exato* vem de *exigir*. Na verdade, precisão tem a ver com generosidade. Também se falará muito de precisão e exatidão nas páginas seguintes. O que no papel parece fria anatomia requer, na prática, o máximo de motivação, o calor da vocação. "Quente" e "frio" são adjetivos que se contrapõem quando se fala do trabalho do ator. Tentei fazer com que no livro também se alternassem páginas "quentes" e páginas "frias". Mas que o leitor não confie nas aparências.

Os mais exigentes são os antepassados. Sem seus livros, sem suas

palavras anotadas não poderia jamais ter feito teatro como autodidata. Sem ter falado com eles não poderia ter escavado esta canoa. Seus nomes desdobram-se: na corrente das perguntas são presenças vivas e nas notas bibliográficas são livros.

Aquele que com sua exigente gentileza me obrigou a ficar sentado para compor o livro foi Fabrizio Cruciani, me obrigou a uma dívida, me ligou a um contrato. Sua primeira reação ao ler o que havia escrito foi de complacência porque as notas eram feitas com a devida precisão: “fez exatamente como nós fazemos” comentou sobre mim a um amigo comum. Este “nós” se referia aos historiadores. A dor por sua morte está transformando-se lentamente em orgulho: tenho orgulho dele.

Fiz que os companheiros do Odin Teatret e da ISTA lessem o que havia escrito. Alguns deles apontaram erros ou o que não era exato, propuseram mudanças, fizeram valer insistentemente as suas exigências e vontades. Sou um autor afortunado.

Atrás da sigla ISTA (International School of Theatre Antropology), esconde-se a tentativa de dar forma e continuidade a algo que nasceu quase que de si mesmo principalmente na Itália: um estranho ambiente que reunia atores, diretores e historiadores de teatro. O Odin Teatret se encontrou no centro desse ambiente. Para dar-lhe um nome e uma forma móvel juntaram-se alguns homens de ciências e artistas de outros continentes. Torna-se sempre mais internacional: uma babel de línguas numa aldeia comum onde nem sempre é fácil distinguir artistas, técnicos ou “intelectuais”, e onde Oriente e Ocidente não são mais passíveis de separação. Com o tempo, a figura familiar e remota de Sanjukta instalou-se nessa aldeia.

A canoa de papel vem dessa aldeia, para os que, mesmo sem conhecê-la, mesmo quando ela já não existir, sentirão saudades dela.

Holstebro, 25 de fevereiro de 1993.

E.B.

Capítulo 1

Gênese da Antropologia Teatral

Dizemos freqüentemente que a vida é uma viagem, um caminho individual que não implica necessariamente mudanças de lugar. São os acontecimentos e o fluir do tempo que mudam uma pessoa.

Todas as culturas determinaram momentos que marcam a transição de uma etapa a outra dessa viagem. Existem, em cada cultura, cerimônias que acompanham os nascimentos, estabelecem a entrada do adolescente na idade adulta, celebram a união entre o homem e a mulher. Somente uma etapa não se comemora: o tornar-se velho. Existe a cerimônia para a morte, porém falta a da passagem da maturidade à velhice.

Essa viagem e essas transições são vividas com rupturas, recusa, indiferença ou fervor. Não obstante, se desenvolvem dentro de um panorama com os mesmos valores culturais.

Isto é o que se sabe. Mas o que é aquilo que eu sei? O que diria se tivesse que falar da minha viagem, das etapas e das transições nos contrastantes panoramas de ordem e desordem coletivos, de experiências e relações: da infância à adolescência, da idade adulta à maturidade; até este encontro anual, esta contagem regressiva em que cada aniversário, cinquenta, cinquenta e um, cinquenta e cinco, se festeja recordando meus méritos passados?

Se a memória é conhecimento, então sei que a minha viagem atravessou diferentes culturas.

A primeira é a cultura da fé. Aí se encontra um menino num lugar quente, cheio de pessoas que cantam, de fragrantos odores, de cores vivas. Está em frente a uma estátua colocada no alto e completamente coberta por um tecido roxo. De repente, enquanto os sinos tocam, o

aroma do incenso torna-se mais penetrante e os cantos se elevam, cai o tecido e aparece Cristo ressuscitado.

Desse modo era celebrada a Páscoa em Gallipoli, a cidade do sul da Itália onde transcorreu a minha infância. Eu era profundamente religioso. Era um prazer para meus sentidos ir à igreja, encontrar-me nesta atmosfera de obscuridade e velas ardentes, de sombras e estuques dourados, de perfumes, flores e pessoas absortas.

Estava sempre à espera dos momentos especiais: a elevação, a comunhão, as procissões. O estar juntos, o sentir-se unidos e o compartilhar algo me impregnavam de uma tal sensação que ainda hoje faz ressoar meus sentidos e seu subconsciente.

Ainda posso reviver a dor que senti nos joelhos quando vi a mãe de um amigo durante uma sexta-feira santa em Gallipoli. A procissão do Cristo com a cruz sobre os ombros, formada somente por homens, percorria as pequenas ruas da cidade velha. Numa distância de quinhentos metros seguia a procissão da Virgem chamando seu filho. Esta distância era demolidora, anunciava a separação final e a sublinhava com um contato vocal: o "lamento" da Mãe de Cristo acompanhada pelas mulheres. As que haviam recebido uma graça a seguiam de joelhos. Entre estas se encontrava a mãe de meu amigo. Não esperava vê-la e no início senti essa sensação de embaraço típica das crianças que vêem seus pais, ou de seus amigos, comportarem-se de modo estranho. Mas logo depois, me senti golpeado pela dor dilacerante que se sente caminhando de joelhos por centenas e centenas de metros.

Durante alguns anos vivi com uma velha senhora. Devia ter uns setenta anos. Para meus olhos de menino com dez ou onze anos ela era muito velha. Dormíamos no mesmo quarto. Era minha avó. Levantava-se sempre às cinco horas da manhã e preparava um café fortíssimo, me acordava e me dava algumas gotas. Eu gozava da tepidez da cama no frio quarto do vilarejo do sul da Itália onde no inverno não havia calefação. Debaixo do calor das cobertas via minha avó, vestida com uma longa e cândida camisola bordada, que ia para o espelho como uma menina pequena, soltava o cabelo e se penteava. Seus cabelos eram muito compridos. De costas, enquanto a olhava, parecia uma mulher jovem. Entrevia um delgado corpo de velha envolvido na camisola e, ao mesmo tempo, via também uma jovem

vestida de noiva. Além disso havia os cabelos muito compridos e belos, apesar de brancos e mortos.

Estas e outras imagens, que recorro da cultura da fé, contêm todas um "instante da verdade", quando os opostos se abraçam. A mais transparente é a imagem da velha, que a meus olhos é mulher e menina, os cabelos sensualmente soltos mas encanecidos. Um quadro de coqueteria, vaidade e graça. Entretanto, bastava que olhasse um pouco enviesado para que o espelho me devolvesse um rosto murcho e marcado pelos anos.

Todas estas imagens estão uniformizadas por uma memória física: a dor nos joelhos vendo a mãe do meu amigo, a sensação de tepidez enquanto espiava minha avó penteando-se. Os sentidos são os que primeiro recordam quando retorno a esta cultura da fé.

Minha viagem através dessa cultura foi bela, mesmo que salpicada por dores profundas. Nela vivi uma experiência máxima, que naquele tempo não ocorria no anonimato de um hospital, mas na intimidade da família. Assisti de pé, ao lado de seu leito, à longa agonia de meu pai. Enquanto transcorria a noite, a ansiedade que experimentava converteu-se em certeza e dor. Nada era dito explicitamente, mas compreendi pela cara e pelo comportamento dos presentes, pelo silêncio e pelos olhares, que algo irrevogável estava acontecendo. Com o passar das horas a dor tornou-se impaciência, incomodidade e cansaço. Comecei a rogar para que a agonia de meu pai terminasse logo e assim não ter mais de ficar em pé.

Novamente um "instante da verdade", a carreira dos contrários que se abraçavam. Observava o inapreensível da vida e seu oposto, a concretude do cadáver. Estava perdendo irremediavelmente uma das pessoas que mais amava e descobria em mim impulsos, reações, pensamentos que invocavam com impaciência pelo seu fim.

Aos catorze anos fui estudar em uma escola militar. Aí a obediência obrigava a desdobrar-me fisicamente, a submeter-me, a executar mecanicamente a cerimônia marcial que diz respeito somente ao corpo. Uma parte de mim ficava fora. Não era permitido manifestar emoção, dúvida, ternura ou necessidade de proteção. Minha presença era modelada por estereótipos de comportamento. O valor supremo era a aparência: o oficial que exigia respeito e se imaginava respeitado; o cadete que atrás

da impassível fachada da continência o maldizia e lhe dirigia os insultos mais indecentes, ocultando raiva e desprezo. Nosso comportamento estava domesticado por poses codificadas que mostravam aquiescência e aceitação.

Pertence à cultura da fé a imagem de mim, que estou cantando, ou não, mas participando com todo o meu ser, individualmente ou em grupo, no meio dos cantos das mulheres, velas, incenso, cores. Na nova cultura, a imagem me mostra imóvel e impassível, confinado geometricamente entre dezenas de meus congêneres, controlado por oficiais que não permitem a mínima reação. Desta vez fui devorado pelo grupo; é Leviatã, e no seu ventre rompeu-se o meu pensar, o meu estar unido a mim mesmo. Estava na cultura da corrosão.

Antes, o sentir e o agir eram as duas fases simultâneas da mesma intenção; agora, entre o pensar e o fazer se desenvolvia uma distância onde prevaleciam a astúcia, o preconceito e a indiferença cínica considerada como coragem.

Existe a imobilidade do crente que reza. Existe a imobilidade do soldado que faz continência. A oração é a projeção de todo o nosso ser, uma tensão em direção a algo que está simultaneamente dentro e fora de nós, um movimento da energia interior, o alçar vôo da intenção/ação. A continência do soldado é a exposição de um cenário, a fachada que apresenta sua materialidade mecânica, ao passo que a substância, o espírito e a mente podem estar em outra parte. Existe uma imobilidade que transporta e faz voar. Existe uma imobilidade que aprisiona e faz que os pés se afundem na terra.

Desse modo a memória dos meus sentidos recorda a passagem por estas duas culturas em que a imobilidade adquiria cargas de energia e significados muito diferentes.

A cultura da corrosão, como um ácido, atacou minha fé, minha ingenuidade, minha vulnerabilidade. Fez me perder a virgindade em todas as suas acepções físicas e mentais. Gerou a necessidade de sentir-me livre e, como acontece aos dezessete anos, de divergir e negar tudo aquilo que nos mantém vinculados geográfica, cultural e socialmente. Assim me internei na cultura da rebelião.

Era uma recusa aos valores, às aspirações, às nostalgias e ambições pertencentes à cultura da corrosão. Era vontade de não me integrar,

nem de me radicar, nem de ancorar em um porto, mas de evadir, de descobrir o que havia fora, de permanecer estrangeiro. Este desejo converteu-se em destino, quando, ainda sem cumprir dezoito anos, deixei a Itália e emigrei para a Noruega.

Se um de nossos sentidos sofre uma mutilação os outros são aguçados; o ouvido de um cego é particularmente sensível, e para um surdo os mínimos detalhes visíveis são vívidos e indelévels. No exterior perdi a língua materna e me debatia na incompreensibilidade. Tentava defender-me como aprendiz de soldador entre companheiros de trabalho noruegueses que, em razão de meu "exotismo" mediterrâneo, às vezes me tratavam como ursinho de pelúcia e às vezes como deficiente mental. Estava submerso em um esforço constante de escrutar comportamentos que não decifrava imediatamente.

Concentrava minha atenção para captar trejeitos, piscadelas, sorrisos (de benevolência?, de superioridade?, de simpatia?, de tristeza?, de desprezo?, de cumplicidade?, de ironia?, de afeto?, de hostilidade?, de sabedoria?, de resignação?... Mas, sobretudo, um sorriso contra mim ou a meu favor?).

Tentava orientar-me neste labirinto de reações físicas e sons reconhecíveis porém desconhecidos para entender o comportamento dos outros a meu respeito, qual era sua atitude em relação a mim, que intenções abrigavam atrás do cumprimento das conveniências e das conversas banais e sérias.

Como imigrante vivi muitos anos a cotidiana e desgastante oscilação de ser aceito ou recusado em bases "pré-expressivas". Quando subia num bonde não "expressava" nada e no entanto alguns se separavam para compartilhar o espaço comigo enquanto outros o faziam para distanciarem-se de mim. As pessoas simplesmente reagiam perante a minha presença, que não afirmava nem agressividade, nem simpatia, nem desejo de confraternizar, nem desafio.

A exigência de perceber a atitude dos outros sobre mim foi uma condição diária que mantinha alerta todos os meus sentidos. Advertia-me para os mínimos impulsos, as reações inconscientes, a "vida" das tensões mais microscópicas que se carregavam para mim, observador atento, de significados e propósitos.

Desse modo, durante minha viagem de emigrante, se forjaram os

instrumentos para meu ofício de diretor: alguém que, alerta, escruta a ação do ator. Com estes instrumentos *aprendi a ver*, a individualizar em que lugar do corpo nasce um impulso, como se move, segundo que dinamismo e trajetória. Por muitos anos trabalhei com os atores do Odin Teatret como *maître du regard* descobrindo a “vida” que se manifestava, às vezes sem sabê-lo, por casualidade ou erro, e evidenciando os múltiplos significados que podia assumir.

Mais uma cicatriz marca minha memória física: o período que passei em Opole, Polônia, de 1961 a 1964, seguindo o trabalho de Jerzy Grotowski e seus atores. Compartilhei uma experiência que somente poucas pessoas de nossa profissão têm privilégio de viver: um *autêntico* momento de transição.

Aqueles pouquíssimos a quem nós chamamos de rebeldes, heréticos ou reformadores do teatro (Stanislavski e Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Decroux, Brecht e Grotowski) são os criadores de um teatro da transição. Seus espetáculos sacudiram o modo de ver e fazer teatro e obrigaram a refletir sobre presente e passado com uma consciência completamente distinta. O simples fato de que existiram tolhe legitimidade à habitual justificativa: nada se pode mudar. Por isso, os sucessores só podem imitá-los se vivem na transição.

A transição é uma cultura. Existem três aspectos que cada cultura deve possuir: a produção material através de técnicas, a reprodução biológica que permite transmitir a experiência de geração em geração e a produção de significados. Para uma cultura é essencial produzir significados. Se não os produz não é uma cultura.

Olhando as fotografias dos espetáculos dos “rebeldes”, fica difícil compreender no que consistiu sua novidade em nível técnico. Porém é inegável a novidade do significado que davam a seu teatro no contexto de seu tempo. A obra de Artaud é exemplar. Fez espetáculos que não deixaram marcas. Mas Artaud permanece porque destilou novos significados para aquela relação social que é o teatro.

Os reformadores são importantes porque insuflam novos valores na casca vazia do teatro. Estes valores têm suas raízes na transição: recusam os de seu próprio tempo e não se deixam possuir pelos das gerações futuras. De suas escolas só se pode aprender a ser homens e mulheres da transição que inventam o valor pessoal de *seu próprio* teatro.

No começo Grotowski e seus atores eram parte do sistema e das habituais categorias profissionais do seu tempo. Logo, lentamente, começou a gestação de novos significados através de procedimentos técnicos. Por três anos, meus sentidos absorveram cotidianamente, detalhe por detalhe, a realização tangível desta aventura histórica.

Acreditava que estava *Em busca de um teatro perdido*¹ e, entretanto, aprendia a estar em transição. Hoje sei que esta não é a busca do conhecimento mas do desconhecido.

Depois da criação do Odin Teatret em 1964, viajei frequentemente por motivos de trabalho para a Ásia: Bali, Taiwan, Sri Lanka, Japão. Vi muito teatro e muita dança. Não há nada mais sugestivo para um espectador europeu do que ver um espetáculo tradicional asiático dentro de seu contexto, geralmente tropical e ao ar livre, com um público numeroso e que reage, uma música constante que cativa o sistema nervoso, vestuários suntuosos que delíam o olhar e intérpretes que realizam a unidade de ator-bailarino-cantor-narrador.

Ao mesmo tempo, não existe nada mais monótono, sem ação ou desenvolvimento que os compridos diálogos de dezenas e dezenas de minutos durante os quais os atores falam em sua incompreensível língua, com uma melodia que se repete implacavelmente.

Nestas monótonas situações, minha atenção criava uma tática para não abandonar o espetáculo. Tentava concentrar-me e seguir, sem trégua, somente um detalhe de um ator: os dedos de uma mão, um pé, um ombro, um olho. Por meio dessa tática contra a monotonia notei uma coincidência singular: os atores e bailarinos asiáticos atuavam com os joelhos dobrados *exatamente como meus atores do Odin Teatret*.

Os atores do Odin Teatret, depois de alguns anos de treinamento, têm a tendência de assumir uma posição na qual os joelhos, um pouco dobrados, contêm o *sats*, o impulso de uma ação que ainda se ignora e que pode tomar qualquer direção: saltar ou agachar-se, dar um passo

¹ Eugenio BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto (Em busca de um teatro perdido. Grotowski, uma proposta da vanguarda polonesa)*, Pádua, Marsilio, 1965. Este foi o primeiro livro sobre Grotowski e foi publicado na Itália e na Hungria. A tradução francesa circulou como manuscrito nos círculos teatrais, e extratos desse manuscrito foram editados em revistas francesas, alemãs e escandinavas — fragmentos em inglês foram publicados por Richard Schechner no Tulane Drama Review antes de 1964.

atrás ou ao lado, ou levantar um peso. O *sats* é a postura de base que se reencontra no esporte: no tênis, badminton, boxe, esgrima, quando se deve estar preparado para reagir.

Esta familiaridade com o *sats* dos atores do Odin, característica comum de suas técnicas individuais, me ajudou a abrir caminho entre a opulência do vestuário e a persuasiva estilização dos atores-bailarinos asiáticos *para ver joelhos dobrados*. Assim foi-me revelado um dos princípios da Antropologia Teatral: a alteração do equilíbrio.

Se o *sats* dos atores do Odin me fez ver os joelhos dobrados dos asiáticos, sua teimosia me ofereceu condições de realizar novas conjecturas e especulações, esta vez longe da Ásia.

Em 1978 os atores distanciaram-se do Odin Teatret em busca de estímulos que os ajudassem a romper a cristalização dos modelos que cada indivíduo ou grupo tende a desenvolver. Dispersaram-se durante três meses em diferentes lugares: Bali, Índia, Brasil, Haiti ou Struer, um vilarejo a quinze quilômetros de Holstebro. Os dois que foram a Struer aprenderam tango, valsa vienense, foxtrote e *quick step* em uma escola de dança de salão. Os que estiveram em Bali estudaram o Baris e o Legong; quem foi à Índia, o Kathakali; os que visitaram o Brasil, a capoeira e algumas danças de candomblé. Estavam obstinados em fazer aquilo que, a meu ver, deveria ser evitado totalmente: aprender estilos, isto é, resultados de técnicas alheias.

Desanimado e cético, observava estes vislumbres de exóticos estilos aprendidos rapidamente. Comecei a notar que quando um de meus atores executava uma dança balinesa, entrava num outro esqueleto/pele que condicionava seu modo de erguer-se, deslocar-se, resultar “expressivo” perante meus olhos. Logo se liberava deste outro esqueleto e entrava no esqueleto/pele de ator do Odin. Entretanto, ao passar de um esqueleto/pele a outro, apesar das diferenças de “expressividade”, aplicava princípios similares. A aplicação desses princípios conduzia a diversas direções. Via resultados que não tinham nada em comum entre eles, exceto a “vida” que os impregnava.

Aquilo que logo se desenvolveu como Antropologia Teatral foi definindo-se a meus olhos e em minha mente observando a capacidade de meus atores de entrar em um determinado esqueleto/pele — ou seja um determinado comportamento cênico, uma particular utilização

do corpo, uma técnica específica — e logo sair deste. Este “desvestir-se” e “vestir-se” da técnica cotidiana à técnica extracotidiana e da técnica pessoal a uma técnica formalizada asiática, latino-americana ou européia, obrigou-me a formular a mim mesmo uma série de perguntas que me conduziram a um novo território.

Para conhecer mais, aprofundar e controlar a pragmaticidade destes princípios comuns, devia estudar tradições teatrais distantes da minha. As duas formas espetaculares codificadas ocidentais que pudera analisar (o balé clássico e o mimo) estavam muito próximas de mim e não me puderam ajudar a fixar a transculturalidade dos princípios-que-retornam.

Em 1979 fundei a ISTA, International School of Theatre Anthropology. Sua primeira sessão foi realizada em Bonn em 1980 e durou um mês inteiro². Participaram como professores artistas de Bali, Taiwan, Japão e Índia. O trabalho e a pesquisa confirmaram a existência de princípios que, no nível pré-expressivo, permitem gerar a presença teatral, o corpo-em-vida do ator capaz de fazer perceptível aquilo que é invisível: a intenção. Notei que a artificialidade das formas do teatro e da dança que passam de um comportamento cotidiano a um “estilizado” é a premissa necessária para produzir um novo potencial de energia, resultado de um excesso de força que se encontra com uma resistência. Na ISTA de Bonn verifiquei nos atores e bailarinos asiáticos a presença dos mesmos princípios que tinha visto nos atores do Odin Teatret.

Às vezes se afirma que eu sou um “perito” em teatro oriental, que estou influenciado por ele, que adaptei suas técnicas e procedimentos à minha práxis. Atrás da verossimilhança desses lugares-comuns se esconde o contrário: através do conhecimento do trabalho de atores ocidentais — os do Odin Teatret — pude olhar além da superfície técnica e dos resultados estilísticos de tradições específicas.

² De 1980 a 1993 se realizaram as seguintes sessões da ISTA cuja duração variou entre uma semana e dois meses: 1980, ISTA de Bonn, Alemanha; 1981, ISTA de Volterra e Pontedera, Itália; 1985, ISTA de Blois y Malakoff, França; 1986, ISTA de Holstebro, Dinamarca; 1987, ISTA de Salento, Itália; 1990, ISTA de Bolonha, Itália; 1992, ISTA de Brecon e Cardiff, Grã-Bretanha; 1994, ISTA de Londrina, Brasil. Em 1990 a ISTA abriu uma nova atividade, a Universidade do Teatro Eurasiático, que realizou seu primeiro seminário em Pádua em 1992. Os resultados das pesquisas da ISTA estão recopiladas no volume de E. BARBA e N. SAVARESE, *A arte secreta do ator*, Hucitec-Unicamp-Edusp, Brasil, 1994.

É verdade que algumas formas de teatro asiático e alguns de seus artistas me comovem profundamente, tanto como meus atores do Odin Teatret. Reencontro a cultura da fé como agnóstico e como indivíduo que alcançou a última etapa de sua viagem, a da contagem regressiva. Reencontro uma unidade sensorial, intelectual e espiritual, uma tensão em direção a algo que está contemporaneamente dentro e fora de mim. Reencontro o “instante da verdade”, com opostos que se acoplam. Reencontro sem pesar, nostalgia ou amargura, as origens e toda a viagem que disso parecia distanciar-me e que, na realidade, a isso me fez retornar. Reencontro o velho que sou e a criança que fui, entre as cores, o aroma do incenso e as mulheres que cantam.

Em cada espetáculo do Odin Teatret há um ator que, de modo surpreendente e repentino, se desveste, mas, em vez de aparecer nu, o faz adornado com o esplendor de outro figurino. Durante muitíssimos anos acreditava que era um truque de cena inspirado pelo Kabuki, o *hikinuki*, no qual o protagonista, assistido por um ou dois ajudantes, se libera repentinamente de seu figurino para aparecer totalmente modificado. Acreditava estar sendo aplicado um procedimento japonês. Somente agora compreendo este *détour* e este retorno: é o momento da Vida, quando em Gallipoli caía o pano roxo e eu via, em uma estátua, Cristo ressuscitado.

Algumas vezes pode ter sentido confrontar uma teoria com uma biografia. Na minha viagem através das culturas cresceu uma sensorialidade, e aguçou-se um estar alerta que me guiaram na profissão. O teatro me permite não pertencer a nenhum lugar, não estar ancorado a uma só perspectiva e permanecer em transição.

Com o passar dos anos, sinto dor nos joelhos e uma doce tepidez como artesão de um ofício que, no momento em que se executa, desaparece.

Capítulo II

Definição

Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra “ator”, dever-se-á entender “ator e bailarino”, seja mulher ou homem; e ao ler “teatro” dever-se-á entender “teatro e dança”.

Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama “técnica”.

As diferentes técnicas do ator podem ser conscientes e codificadas; ou não conscientes, mas implícitas nos afazeres e na repetição da prática teatral. A análise transcultural mostra que nestas técnicas se podem individualizar alguns princípios-que-retornam. Estes princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador *antes* de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um *antes* lógico, não cronológico.

A base pré-expressiva constitui o nível de organização elementar do teatro. Os diferentes níveis de organização do espetáculo são, para o espectador, incidíveis e indistinguíveis. Podem ser separados somente por abstração em uma situação de pesquisa analítica, ou por via técnica, no trabalho de composição do ator. A capacidade de concentrar-se no nível pré-expressivo possibilita uma ampliação do saber, com consequência sobre o plano prático ou sobre o plano crítico e histórico.

A profissão do ator inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o *bios* cênico permite algo mais: *aprender a aprender*. Isso é de enorme importância para os que escolhem superar os limites de uma técnica especializada ou para os que se vêem obrigados a fazê-lo. Na realidade *aprender a aprender* é essencial para todos. É a condição para dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele.

Os escritos sobre o ator privilegiam quase sempre as teorias e as utopias, omitindo a atitude empírica. A Antropologia Teatral dirige sua atenção a este território empírico, para traçar um caminho entre as diversas especializações disciplinares, técnicas e estéticas, que se ocupam da representação. A Antropologia Teatral não tenta fundir, acumular ou catalogar as técnicas do ator. Busca o simples: a técnica das técnicas. Por um lado isso é uma utopia, mas por outro é um modo de dizer com diferentes palavras, *aprender a aprender*.

Não deveriam existir equívocos; a Antropologia Teatral não se ocupa de como aplicar ao teatro e à dança os paradigmas da antropologia cultural. Nem é o estudo dos fenômenos performativos das culturas que normalmente são objeto de estudo dos antropólogos. Nem deve confundir-se com a antropologia do espetáculo.

Todo investigador sabe que as homônimas parciais não devem ser entendidas como homologias. Além da antropologia cultural, que hoje comumente se define *tout court* como “a antropologia”, existem muitas outras “antropologias”. Por exemplo a antropologia filosófica, a antropologia física, a antropologia paleoantrópica ou a antropologia criminal. Não se usa aqui o termo “antropologia” no sentido da antropologia cultural. A Antropologia Teatral indica um novo campo de pesquisa: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada.

O trabalho do ator funde em um único perfil três aspectos diferentes correspondentes a três níveis de organização bem distinguíveis. O primeiro aspecto é individual. O segundo é comum a todos os que praticam o mesmo gênero espetacular. O terceiro concerne aos atores de tempo e culturas diferentes. Estes três aspectos são:

1. A personalidade do ator, sua sensibilidade, sua inteligência artística, sua individualidade social que torna cada ator único e irrepitível;

2. A particularidade da tradição cênica e do contexto histórico-cultural através dos quais a irrepitível personalidade do ator se manifesta;

3. A utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais. Estes princípios-que-retornam constituem o que a Antropologia Teatral define como o campo da pré-expressividade.

Os primeiros dois aspectos determinam a passagem da pré-expressividade à representação. O terceiro é o que não varia sob as individualidades pessoais, estilísticas e culturais. É o nível do *bios* cênico, o nível “biológico” do teatro sobre o qual se fundam as diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e do dinamismo do ator.

A única afinidade que une a Antropologia Teatral aos métodos e campos de estudo da antropologia cultural é o saber que o que pertence à nossa tradição e aparece como uma realidade óbvia pode, em vez disso, revelar-se como um nó de problemas inexplorados. Isto implica o deslocamento, a viagem, a estratégia do *détour* que permite individualizar o “nosso” através da confrontação com o que experimentamos como o “outro”. O desarraigamento educa o olhar a participar e a distanciar-se, dando nova luz a seu “país” profissional.

Entre as diferentes formas de etnocentrismo teatral que velam nossos olhos, existe uma que não concerne a áreas geográficas e culturais mas que depende da relação cênica. É o etnocentrismo que observa o teatro do ponto de vista do espectador, isto é, do resultado. Omite-se assim o ponto de vista complementar: o processo criativo de cada ator e do conjunto do qual toma parte, com toda a rede de relações, conhecimentos, maneiras de pensar e adaptar-se do qual o espetáculo é o fruto.

A compreensão histórica do teatro torna-se frequentemente superficial ou se hloqueia por omissão da lógica do processo criativo e pela incompreensão do pensamento empírico dos atores, ou seja, pela incapacidade de superar os confins estabelecidos pelo espectador.

O estudo das práticas espetaculares do passado é essencial. É verdade, a história do teatro não é só a cisterna do antigo, é também a cisterna do novo, do conhecimento que uma e outra vez permitiu e permite transcender o presente. Toda a história das reformas teatrais do Novecentos, tanto no Ocidente quanto no Oriente, mostra a es-

m

or e *para* o ator. É ando por meio dela e quando, durante or.

categorias de atores icam como “Teatro errada. Para evitar s concretas, inverte- rário falando de um

os livre. Modela seu perimentada de re- ado. Este código da lhada artificialidade a dança moderna, a vações.

escolhido esse tipo ndizagem desperso- stabelecido por uma imeiro sinal de sua

espetacular caracte- m um repertório de esmo as regras sobre tir dos dotes inatos da as sugestões que

treita ligação de interdependência entre reconstrução do passado e nova criação artística.

Entretanto quem escreve a história do teatro freqüentemente se confronta com os *testemunhos* sobreviventes não tendo suficiente experiência dos processos artesanais do espetáculo. Desse modo corre o risco de não fazer história e de, em vez disso, acumular deformações da memória; quem não possui um conhecimento pessoal do teatro não pode interpretar e alcançar uma imagem viva e autônoma da vida teatral e de seu sentido em outras épocas e culturas.

A figura de historiador sem conhecimento das práticas artesanais é correspondente à do “artista” encerrado nos estreitos limites de sua prática, ignorante do curso completo do rio no qual navega seu barquinho, e convencido de estar em contato com a verdadeira e única realidade do teatro.

Isso significa fazer-se escravo do efêmero. O imperito da história e o imperito da prática unem, sem querer, as próprias forças para aviltar o teatro.

Os que lutaram contra um teatro aviltado e que tentaram transformá-lo em um ambiente com dignidade cultural, estética e humana, extraíram forças dos livros. Geralmente eles mesmos escreveram livros, especialmente quando queriam liberar a prática cênica da subordinação à literatura.

A relação que une *teatro e livro* é fecunda. Entretanto tende a desequilibrar-se em favor da palavra escrita que permanece. As coisas estáveis têm uma debilidade: a estabilidade. Desse modo, a memória das experiências vividas como teatro, uma vez traduzida em frases que perduram, corre o perigo de petrificar-se em páginas que não se deixam transpassar.

Capítulo 3

Princípios que retornam

A Antropologia Teatral é um estudo *sobre* o ator e *para* o ator. É uma ciência pragmática que se torna útil, quando por meio dela o estudioso chega a “apalpar” o processo criativo e quando, durante o processo criativo, incrementa a liberdade do ator.

Consideremos, para começar, duas diferentes categorias de atores que no modo de pensar normalmente se identificam como “Teatro Oriental” e “Teatro Ocidental”. É uma distinção errada. Para evitar falsas associações com áreas culturais e geográficas concretas, invertaremos a bússola e a usaremos de modo imaginário falando de um Pólo Norte e de um Pólo Sul.

O ator do Pólo Norte é o aparentemente menos livre. Modela seu comportamento cênico segundo uma rede bem experimentada de regras que definem um estilo ou um gênero codificado. Este código da ação física ou vocal, fixado em uma peculiar e detalhada artificialidade (seja o balé ou um dos teatros clássicos asiáticos, a dança moderna, a ópera ou o mimo) é suscetível de evoluções e inovações.

No princípio, entretanto, todo ator que tenha escolhido esse tipo de teatro, deve adequar-se a ele e iniciar sua aprendizagem despersonalizando-se. Aceita um modelo de *pessoa* cênica estabelecido por uma tradição. A personalização desse modelo será o primeiro sinal de sua maturidade artística.

O ator do Pólo Sul não pertence a um gênero espetacular caracterizado por um detalhado código estilístico. Não tem um repertório de regras taxativas para respeitar. Deve construir ele mesmo as regras sobre as quais apoiar-se. Inicia sua aprendizagem a partir dos dotes inatos de sua personalidade. Usará como ponto de partida as sugestões que

derivam dos textos que representará, das observações do comportamento cotidiano, da imitação no confronto com outros atores, do estudo dos livros e dos quadros, das indicações do diretor. O ator do Pólo Sul é aparentemente mais livre, mas encontra maiores dificuldades ao desenvolver, de modo articulado e contínuo, a qualidade de seu artesanato cênico.

Ao contrário do que parece à primeira vista, é o ator do Pólo Norte que tem maior liberdade artística ao passo que o ator do Pólo Sul permanece facilmente prisioneiro da arbitrariedade de uma excessiva falta de pontos de apoio. A liberdade do ator do Pólo Norte é mantida no interior do gênero ao qual pertence, e seu preço é uma especialização que torna difícil a saída do território conhecido.

Sabe-se que abstratamente não existem regras cênicas absolutas. Estas são *convenções* e uma “convenção absoluta” seria em si mesma uma contradição. Mas isso é correto somente no abstrato. Para que um experimentado complexo de regras possa ser verdadeiramente útil na prática para o ator, este deve ser aceito *como se fosse* um complexo de regras absolutas. Para realizar esta ficção explícita, freqüentemente se considera útil permanecer à distância de estilos diferentes.

Muitas anedotas contam como quase todos os mestres asiáticos e alguns grandes mestres europeus (como por exemplo Etienne Decroux) proibem que seus alunos se aproximem de outras formas espetaculares mesmo como simples espectadores. Sustentam que somente desse modo se preserva a pureza e a qualidade da própria arte, e só assim o aluno demonstra dedicação ao caminho que escolheu.

Este processo de defesa tem a vantagem de evitar a tendência patológica que, freqüentemente, deriva da consciência da relatividade das regras: o passar de um caminho a outro com a ilusão de acumular experiências e ampliar o horizonte da própria técnica. É verdade que um caminho é válido tanto quanto o outro, mas somente se é percorrido até o fim. É necessário um compromisso tal que, por longo tempo, não permita pensar em nenhuma outra possibilidade. “Impor-se regras simples, que não devem ser traídas jamais” afirmava Louis Jouvet¹, sendo ele também consciente de que os princípios de

¹ Louis JOUVET, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 138.

partida de um ator devem ser defendidos como seu bem mais precioso, e que um processo de sincretismo muito rápido o contaminaria irremediavelmente.

Hoje o ambiente teatral é, por um lado, reduzido, mas por outro é ilimitado. Freqüentemente os atores viajam fora de sua própria cultura, hospedam estrangeiros, teorizam e divulgam a especificidade de sua arte em contextos estranhos, vêem outros teatros, ficam fascinados e portanto com desejo de incorporar em seu trabalho alguns dos resultados que os interessaram ou os comoveram. Às vezes, inspirando-se em tais resultados podem surgir mal-entendidos. Alguns podem ser criativos; basta pensar no passado, Bali para Artaud, China para Brecht e o teatro inglês para Kawagami. Porém a sabedoria que se encontra atrás desses resultados, a técnica oculta e a visão artesanal que os anima, continuam sendo ignoradas.

Esta fascinação pelo aspecto exterior, que hoje, por causa da intensidade dos contatos, corre o risco de submeter a evolução das tradições a bruscas acelerações, pode conduzir à promiscuidade que homogeniza.

Como “comer”, tendo também o tempo e a química para digerir os resultados dos demais? *O oposto* de uma cultura colonizada ou seduzida não é uma cultura que se isola, mas uma cultura que sabe cozinhar do seu modo e comer o que traz ou chega do exterior.

Entretanto os atores e bailarinos (não esqueçamos que falamos sempre de um e de outro), servem-se e serviram-se de alguns princípios comuns pertencentes a cada tradição em cada país. Em torno desses princípios podemos reunir-nos sem perigo de praticar alguma forma de promiscuidade.

Descobrir estes *princípios-que-retornam* é a primeira tarefa da Antropologia Teatral.

“As artes” — escreveu Decroux — “se parecem em seus princípios, não em suas obras”². Poderíamos acrescentar que também os atores não se assemelham em suas técnicas, mas em seus princípios.

² Não consegui reencontrar esta afirmação de Decroux que acreditava consignada às páginas de *Paroles sur le mime*. Apesar das numerosas leituras sempre consegui escapar-me. Também pode ser que provenha de longas conversas com os alunos de Decroux: o sueco Ingrid Lindh, o francês Yves Lebreton e o brasileiro Luís Otávio Burnier.

Estudando-os, a Antropologia Teatral presta serviço tanto ao que tem uma tradição codificada como ao que sofre a sua falta; a quem é afetado pela degeneração da rotina ou a quem está ameaçado pela dissolução de uma tradição; tanto aos atores do Pólo Norte como aos do Pólo Sul.

Cotidiano e extracotidiano

Os bons atores do Pólo Norte (bailarinos, mímicos da escola de Decroux, atores modelados pela tradição de um pequeno grupo e que elaboraram sua codificação pessoal, atores dos teatros clássicos asiáticos modelados por poderosas tradições) possuem uma qualidade de presença que estimula a atenção do espectador quando realizam uma demonstração técnica, a frio. Não querem expressar nada em tais situações, e entretanto existe neles um núcleo de energia, uma irradiação sugestiva e sábia, mesmo que não premeditada, que captura nossos sentidos.

Poder-se-ia pensar em uma “força” do ator, adquirida por anos de experiência e de trabalho, e em um dote técnico particular. Entretanto a técnica é uma utilização particular do corpo. O nosso corpo é utilizado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. No contexto cotidiano, a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana.

As técnicas cotidianas são muito mais funcionais quando não pensamos muito nelas. Por isso nos movemos, nos sentamos, carregamos peso, beijamos, indicamos, assentimos e negamos com gestos que acreditamos “naturais” e que, em vez disso, são determinados culturalmente. As diferentes culturas possuem diferentes técnicas do corpo dependendo de que se caminhe ou não com os sapatos, que se leve peso na cabeça ou na mão, que se beije com a boca ou com o nariz. O primeiro passo para descobrir quais podem ser os princípios do *bios* cênico do ator, a sua “vida”, consiste em compreender que às técnicas

cotidianas se contrapõem técnicas extracotidianas que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo.

As técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo.

Quando estava no Japão com o Odin Teatret, perguntava o que significava a expressão *otsukarasama* com a qual os espectadores agradeciam aos atores no final do espetáculo. O significado exato dessa expressão — uma das tantas fórmulas da etiqueta japonesa, particularmente indicada para os atores — é: “você cansou por mim”.

Entretanto o desgaste de energia não basta para explicar a força que caracteriza a vida do ator.

É evidente a diferença entre esta *vida do ator* e a *vitalidade* de um acrobata e até alguns dos momentos de maior virtuosismo da Ópera de Pequim e de outras formas de espetáculo. Nestes casos os acrobatas nos mostram “outro corpo”, que segue técnicas tão diferentes das cotidianas, que parecem perder todo o contato com estas. Já não se trata de técnicas extracotidianas mas simplesmente de “outras técnicas”. Neste caso não existe uma dilatação da energia que caracteriza as técnicas extracotidianas quando elas se contrapõem às técnicas cotidianas. Em outras palavras, já não existe relação dialética, só distância; a inacessibilidade, em definitivo, de um corpo virtuoso.

As técnicas cotidianas do corpo tendem à comunicação, as do virtuosismo tendem a provocar assombro. As técnicas extracotidianas tendem a informação: estas, literalmente, *põem-em-forma* o corpo, tornando-o artístico/artificial, porém *crível*. Nisto consiste a diferença essencial que o separa das técnicas que o transformam no corpo “incrível” do acrobata e do virtuoso.

O equilíbrio em ação

A comprovação de uma qualidade particular de presença cênica leva à distinção entre técnicas cotidianas, técnicas do virtuosismo e técnicas extracotidianas do corpo. São estas últimas as que têm relação com a pré-expressividade, a vida do ator. *Elas a caracterizam ainda antes que esta vida comece a querer representar algo.*

A afirmação precedente não é facilmente aceitável. Será que existe um nível da arte do ator no qual ele esteja vivo, presente, mas sem representar nem significar nada? O ator, pelo fato de enfrentar os espectadores, parece estar obrigado a representar algo ou alguém. E contudo há atores que usam sua presença para representar sua ausência. Parece um jogo de idéias e no entanto é uma figura do teatro japonês.

No teatro Nô, no Kabuki e no Kyogen, pode-se individualizar um perfil intermediário entre os dois que normalmente definem a figura do ator, ou seja, a sua identidade real e a sua identidade fictícia. Por exemplo, no teatro Nô, o segundo ator, o *waki*, representa frequentemente seu próprio não-estar, sua ausência da ação. Eles ativam uma complexa técnica extracotidiana do corpo, que não deve servir para personalizar, mas “para fazer notar sua capacidade de não personalizar”. Esta elaborada negociação artística se reencontra também quando o personagem principal sai de cena: o *shite*, já despojado de seu personagem, mas nem por isso reduzido a sua identidade cotidiana, distancia-se dos espectadores com a mesma qualidade de energia que fazia viva a sua representação.

Também os *kokken*, homens vestidos de negro que assistem ao ator em cena, são chamados a “representar a ausência”. A presença deles não exprime nem representa nada, porém se remete tão diretamente às fontes da vida e à figura do ator, que os peritos afirmam que é mais difícil ser *kokken* que ator.

Estes exemplos extremos mostram que existe um nível no qual as técnicas extracotidianas do corpo têm a ver com a energia do ator em estado puro, isto é, no nível pré-expressivo. No teatro clássico japonês este nível parece, às vezes, encontrar-se descoberto. Entretanto está sempre presente em todos os atores de toda tradição ou gênero. É a substância da sua presença cênica.

Falar de “energia” do ator significa utilizar um termo que leva a mil equívocos. A palavra *energia* deve ser rapidamente repleta de virtualidade operativa. Etimologicamente significa “estar em trabalho”. Mas como o corpo do ator entra em trabalho num nível pré-expressivo? Por que outras palavras poderíamos substituir a palavra “energia”?

Quem traduzisse em uma língua européia os princípios dos atores asiáticos, usaria palavras como “energia”, “vida”, “força”, “espírito” para traduzir os termos japoneses *ki-ai*, *kokoro*, *io-in*, *koshi*; os balineses *taksu*, *virasa*, *chikara*, *bayu*; os chineses *kung-fu*, *shung toeng*; os hindus *prana*, *shakti*. A imprecisão das traduções ocultam, debaixo de grandes palavras, as indicações práticas dos princípios da vida do ator.

Tentemos percorrer o caminho em sentido contrário: como traduzir nosso termo *energia*?

“Nós dizemos que um ator tem ou não *koshi* para indicar que possui ou não a energia justa no trabalho” me traduz o ator Kabuki Sawamura Sojurô. *Koshi*, em japonês, não indica um conceito abstrato, mas uma parte bem precisa do corpo: os quadris. Dizer “tem *koshi*, não tem *koshi*” significa ao pé da letra dizer “tem quadris, não tem quadris”. O que significa para um ator ter ou não ter quadris?

Quando caminhamos segundo as técnicas cotidianas do corpo, os quadris seguem o movimento do caminhar. Nas técnicas extracotidianas do ator Kabuki, Nô e Kyogen, os quadris devem permanecer fixos. Para bloqueá-los, enquanto se caminha, é necessário dobrar ligeiramente os joelhos e usar o tronco como um único bloco, usando a coluna vertebral que desse modo pressiona para baixo. Assim se criam duas tensões diferentes na parte inferior e na parte superior do corpo que obrigam a encontrar um novo equilíbrio. Trata-se de um meio para ativar a vida do ator e só em um momento posterior se torna uma característica particular de estilo.

A vida do ator baseia-se, na realidade, em uma alteração do equilíbrio.

Suriashi, “pés que lambem”, é o nome do modo de caminhar no teatro japonês Nô. O ator não tira jamais os calcanhares do chão, avança ou gira sobre si mesmo levantando somente os dedos dos pés. Um pé desliza para frente, a perna anterior está ligeiramente dobrada, a posterior está estendida, o corpo, ao contrário do que faria normal-

mente, se apóia sobre a perna posterior. O estômago e os glúteos estão contraídos, a pélvis, inclinada para frente, está deslocada como se um fio puxasse para baixo a parte anterior e um outro fio puxasse a parte posterior para cima. A coluna vertebral está tensa “como se houvesse engolido uma espada”. As omoplatas tendem a aproximar-se o mais possível e conseqüentemente os ombros se abaixam. Pescoço, nuca e cabeça estão retos sobre a linha do tronco. Usam o corpo — segundo uma imagem de Meyerhold para um de seus exercícios de biomecânica — como o casco de um navio cuja estrutura se inspira no esqueleto dos peixes mas, diferentemente destes, não é flexível mas sim sustentada por um eixo extremamente sólido.

Esta elaborada estabilidade de tensões, cujos detalhes permanecem invisíveis debaixo dos pesados e suntuosos trajes, determinam, em seu conjunto, a presença sugestiva dos atores Nô. Estes dizem: “O Nô é uma dança do caminhar”.

Também o Kabuki é uma “dança do caminhar”. Seu ator segue dois critérios diferentes, *aragoto* e *wagoto*. No *aragoto*, estilo “rude”, aplica-se a “lei da diagonal”: a cabeça deve ser a extremidade de uma linha diagonal fortemente inclinada cuja outra extremidade é constituída pelo pé estendido lateralmente para fora. Todo o corpo se mantém em um equilíbrio alterado e dinâmico sustentado por uma única perna.

O *wagoto* é o chamado estilo “suave” ou “realista”. O ator utiliza um modo sinuoso de mover-se que lembra o princípio do *tribhangi* da dança clássica hindu Odissi. *Tribhangi* significa “três arcos”, o corpo da bailarina deve arquear-se como um “S” que passa através da cabeça, das costas e dos quadris. Em toda a estatuária clássica hindu (assim como na estatuária grega depois de Praxíteles) o princípio da sinuosidade do *tribhangi* se faz evidente. No *wagoto* do Kabuki, o ator move seu corpo em uma ondulação lateral mediante uma ação da coluna vertebral que produz uma contínua amplificação do desequilíbrio na relação entre o peso do corpo e sua base, os pés.

No teatro balinês, o ator se apóia sobre a planta dos pés levantando o máximo possível a parte anterior dos dedos. Essa postura diminui quase pela metade a base de sustentação do corpo. Para não cair, o ator é obrigado a separar as pernas e dobrar os joelhos.

O ator hindu de Kathakali se apóia sobre os lados externos dos pés, mas as conseqüências são idênticas. Essa nova base implica uma mudança radical do equilíbrio tendo como resultado uma postura de pernas abertas e joelhos dobrados.

No balé clássico europeu, outra forma codificada, reencontramos a intenção de obrigar o ator a um equilíbrio precário desde as posições de base. Se entrarmos, um dia qualquer, em uma aula de principiantes da escola de balé do Teatro Real de Copenhague fundada por Bournonville em 1830, poderemos escutar o mestre repetindo às crianças de sete ou oito anos: “Contraíam os glúteos! Imaginem que suas pernas estão fechadas por um fecho de cremalheira. O peso para frente, não nos calcanhares. Os calcanhares devem estar apenas, mas apenas, levantados do chão. Não muito! Somente o suficiente para passar um pedaço de papel embaixo! O público não deve notar que estão levantados! O tronco está imóvel, como uma caixa. São as pernas que o levam! Retos! Como se os seus estômagos tivessem fome e se esticassem. Devem esticar o tronco para cima, como se eu os puxasse para cima pelos cabelos”. É este cansativo equilíbrio de luxo da postura de base que depois se desenvolve nas maravilhas e levezas dos *arabesques* e das *attitudes*.

Esse princípio constante se encontra em todas as formas codificadas de representação: uma deformação da técnica cotidiana de caminhar, de deslocar-se no espaço, de manter o corpo imóvel. Essa técnica extracotidiana baseia-se na alteração do equilíbrio. Sua finalidade é um equilíbrio permanentemente instável. Refutando o equilíbrio “natural” o ator intervém no espaço com um equilíbrio de “luxo”: complexo, aparentemente supérfluo e com alto custo de energia: “Pode-se nascer com a graça ou com o dom do ritmo, mas não com o dom do equilíbrio instável”³.

Poder-se-ia afirmar que este equilíbrio “de luxo” é formalização, estilização, codificação. Geralmente se usam esses termos sem perguntar-se sobre os motivos que conduziram à escolha de posições físicas que impedem o nosso “ser naturais”, o nosso modo de utilizar o corpo na vida cotidiana.

³ Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 168.

O que acontece exatamente?

O equilíbrio — a capacidade do homem de manter-se ereto e de mover-se deste modo no espaço — é o resultado de uma série de inter-relações e tensões musculares do nosso organismo. Quando ampliamos nossos movimentos, realizando passos maiores que o normal ou posicionando a cabeça mais para frente ou mais para trás — o equilíbrio é ameaçado. Neste momento entra em ação uma série de tensões para impedir que caiamos. A tradição do mímico moderno fundamenta-se no *déséquilibre* para dilatar a presença cênica. Exatamente como o *off-balance* na dança moderna.

Quem viu um espetáculo de Marcel Marceau seguramente parou para considerar, ao menos por um instante, o estranho destino daquele mímico que aparecia sobre o palco sozinho por poucos segundos, entre um número e outro, levando um cartaz onde se anunciava o título do que Marceau executaria a seguir.

Pierre Verry, mímico cuja ação consistia em apresentar os cartazes dos números de Marceau, contou como tentava reunir o máximo de presença cênica no breve instante em que aparecia sobre o palco sem dever — e sem poder — fazer nada. Para obter esse resultado nos poucos segundos de sua aparição, concentrava-se em alcançar um “equilíbrio precário”. Desse modo sua imobilidade convertia-se em uma imobilidade dinâmica. Por falta de outra coisa, Pierre Verry era obrigado a reduzir-se ao essencial, e descobria o essencial na alteração do equilíbrio⁴.

Quando estamos eretos, não podemos de nenhuma maneira estar imóveis. Mesmo quando o acreditamos estar, minúsculos movimentos deslocam nosso peso. Trata-se de uma série contínua de ajustes com os quais o peso passa incessantemente a pressionar algumas vezes sobre a parte anterior, outras sobre a posterior, algumas vezes sobre a parte direita do pé, outras sobre a esquerda. Estes micromovimentos estão presentes ainda mesmo na mais absoluta imobilidade, às vezes mais reduzidos, às vezes mais amplos, algumas vezes mais controlados outras menos, de acordo com a nossa condição física, idade ou ofício.

⁴ De uma conversa entre Pierre Verry e a bailarina Lulli Svedin. LULLI SVEDIN, *Den klassiska ballettens byggstenar*, Estocolmo, Rabén e Sjögren, 1978, p. 84.

Existem laboratórios científicos especializados em analisar o equilíbrio medindo os diferentes tipos de pressão que realizam os pés sobre o chão. Nos diagramas obtidos podemos ler o quanto são complicados e trabalhosos os movimentos realizados para ficar parado. Essa experiência foi realizada com atores profissionais. A simples imaginação causada, ao pedir-lhes que imaginem que estão carregando um peso, correndo, caminhando, caindo ou saltando, produz uma modificação imediata de seus equilíbrios, ao passo que não o produz em outras pessoas, para as quais a imaginação se fixa no mundo das idéias sem conseqüências físicas perceptíveis⁵.

Tudo isso pode dizer-nos muito sobre a relação entre processos mentais e tensões musculares. Entretanto não nos diz nada de novo sobre o ator. Dizer que um ator está acostumado a controlar sua presença e traduzir em impulsos físicos as imagens mentais quer dizer, simplesmente, que um ator é um ator. Porém as madeixas de micromovimentos reveladas por laboratórios científicos onde se mede o equilíbrio, nos coloca sobre outra pista: elas são a fonte de vida que anima a presença do ator.

Retornemos ao teatro Nô. A espiritualidade que caracteriza seus espetáculos é colorida segundo os estilos das principais famílias de atores. Essas diferenças estilísticas estão relacionadas com as diferentes soluções dadas ao problema da composição de um equilíbrio “de luxo”. Um especialista em teatro japonês escreve:

Minha impressão, depois de ter visto muitos atores de diferentes famílias Nô, é que o corpo se inclina ligeiramente para frente. Mas Shiro me disse que entre as famílias Kanze e Kongô existem muitas diferenças individuais, pelo qual não se pode generalizar; na família Hôshô o corpo tende a apoiar-se ligeiramente na parte posterior; e nas famílias Kita e Komparu, a flexão é acentuada nos joelhos de modo que o corpo parece ir para baixo em vez de ir para frente ou para trás. Como regra geral, me disse Shiro, a inclinação excessiva para frente faz o corpo parecer instável e reduz a presença cênica do ator, ao passo que apoiar-se excessivamente para trás impede que a energia seja projetada para frente. Para mim

⁵ Ranka BIJELJAC-BABIC, “Utilizzazione di un metodo scientifico nello studio dell'espressione sportiva e teatrale”, em *La scuola degli attori*, organizado por Franco Ruffini, Florença, La Casa Usher, 1981; um ensaio que explica as experiências com o statokinesímetro.

isso significa que cada ator deve encontrar o ponto crítico de inclinação exata para sua postura de base. Normalmente quando uma pessoa está em posição ereta, o peso do corpo está distribuído em partes iguais sobre a planta dos pés. Isso não acontece no teatro Nô. Kita Nagayo, um ator da família Kita, explicou em uma palestra realizada em 1981 no UCLA Summer Institute, que o peso deveria concentrar-se sobre a parte anterior do pé, uma indicação que já havia escutado de outros atores, tanto de Nô como de Kyogen. Nomura Shiro me disse, porém, que quando está de pé o seu peso se apóia nos calcanhares (...). O modo particular de distribuir o peso sobre os pés também pode ser o resultado do porte que cada ator considera mais eficaz⁶.

As posições de base das formas clássicas de teatro e de danças asiáticas são outros exemplos da distorção consciente e controlada do equilíbrio. O mesmo se pode dizer para as posições de base do balé e para o sistema do mimo de Decroux no qual se abandona a técnica cotidiana do equilíbrio para encontrar um equilíbrio de luxo que dilata as tensões do corpo.

Dei esses exemplos porque neles o equilíbrio de luxo é particularmente evidente para o espectador e codificado por regras bem precisas para o ator. Esses mesmos princípios, ainda que não tão evidentes mas igualmente conhecidos, podem ser reencontrados em todo ator eficaz mesmo que de tradições não codificadas ou quando seu estilo se apresenta de forma realista ou atrás de uma natureza simples.

“Nos perguntarão se o modo de caminhar em cena é diferente do normal. Sim. É diferente”. Assim inicia Torzov-Stanislavski o curso de plástica diferenciando o andar de um ator dramático da coreografia de um bailarino. Explica as diferenças, os perigos da ênfase em ambos e as condições necessárias para a plástica que é “uma energia que brota das profundidades secretas do ser (...). Procedendo através da rede do sistema muscular e excitando os centros motores internos, a energia provoca a ação externa”. Portanto ele se estende sobre o correto andar cênico e sobre os sistemas para desenvolvê-lo e corrigi-lo. “Em outras palavras, aprendemos a andar *ex novo* em cena”.

⁶ Junko SAKABA BERBERICH, Some Observations on Movement in Nô, *Asian Theatre Journal*, vol. 1, n.º 2, outono 1984, p. 210-1. A autora baseia seu artigo nos ensinamentos de Nomura Shiro, ator Nô da família Kanze.

Torzov-Stanislavski propõe um exercício atrás do outro explicando as conseqüências que derivam dos diversos tipos de sapatos: os das mulheres chinesas, “muito estreitos com os socos curtos no lugar de solas normais” e os das senhoras de hoje, que se sacrificam na “estúpida moda do salto alto”. Explica a estrutura da perna e dos pés, as diferentes maneiras de se apoiar no chão, a fase do movimento quando o peso do corpo passa de um pé a outro, de como “alçar vôo”, porém “para frente, horizontalmente e não para o alto”. Analisa a função dos quadris e da pélvis “que possuem uma dupla tarefa: primeiro suavizar os movimentos laterais bruscos e o balanço do corpo para a direita e para a esquerda; segundo, empurrar toda a perna para frente no andar”. Conta, a propósito, uma cena que lhe permaneceu gravada: um desfile militar. Atrás de uma paliçada via somente os peitos, as costas e as cabeças. “Não parecia que caminhavam mas sim que deslizavam com patins ou esquis sobre uma superfície completamente lisa... A parte superior do corpo flutuava sobre a paliçada formando uma linha horizontal, sem sobressaltos verticais”⁷.

Meyerhold afirmava reconhecer o talento de um ator pelos pés, pelo dinamismo com que se apoiavam no chão e se deslocavam. Evocava para o ator o andar vigoroso, funcional, não elegante do marinheiro sobre a ponte do navio que balança. Para um de seus exercícios falava também do “êxtase das pernas” que revelam a reação do ator no final de uma ação⁸. Sustentava que havia descoberto a lei fundamental do movimento refletindo sobre suas reações quando escorregou sobre uma calçada coberta de gelo. Estava caindo para o lado esquerdo e automaticamente levou a cabeça e os braços para o lado direito como contrapeso⁹.

Meyerhold dizia que cada movimento da biomecânica deve reconstruir conscientemente o dinamismo implícito na reação automática que mantém o equilíbrio não de maneira estática, mas perdendo-o

⁷ Constantin STANISLAVSKI, *Il lavoro dell'attore*, vol. II, Bari, Laterza, 1975, p. 418-28.

⁸ V. MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre*, tomo II, tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1975, p. 72.

⁹ Béatrice PICON-VALLIN, *Meyerhold*, Paris, CNRS, “Les voies de la création théâtrale”, 17, 1990, p. 106.

e recobrando-o com uma série de ajustes sucessivos¹⁰. Este princípio é idêntico ao *fall/recovering* sobre o qual Doris Humphrey constitui o seu método de dança: começa-se a caminhar caindo, a fase seguinte é sustentar o peso que cai.

Charles Dullin repetia sempre que a característica de um principiante é não saber caminhar *em cena*. Elaborou numerosos exercícios e temas de improvisação sobre a maneira de movimentar-se e analisou o efeito sobre a tônica muscular, a atitude, o ritmo e o olhar¹¹.

“Os pés são o centro da expressividade e comunicam suas reações ao resto do corpo”¹². Esta certeza de Grotowski traz conseqüências notáveis para seu treinamento de composição com dezenas e dezenas de exercícios e tarefas para desenvolver novas posturas e dinamismos.

No Odin Teatret, *gangene*, o modo de deslocar-se, de caminhar e parar, é um campo de trabalho ao qual o ator retorna constantemente no seu treinamento individual mesmo com o passar dos anos.

“Toda a técnica da dança” — diz Sanjukta Panigrahi falando sobre a dança hindu Odissi, mas indicando um princípio geral para a vida do ator — “está baseada na divisão do corpo em duas metades iguais, segundo uma linha que o atravessa verticalmente, e na distribuição desigual do peso umas vezes para um lado outras para o outro”. A dança amplifica, quase como se colocasse embaixo de um microscópio os minúsculos e contínuos deslocamentos de peso com os quais permanecemos quietos de pé e que os laboratórios especializados em medir o equilíbrio visualizam através de complicados diagramas.

É esta *dança do equilíbrio* que os atores revelam nos princípios fundamentais de todas as formas cênicas.

Fei-cha, “pés que voam”: assim é chamado um passo de base na Ópera de Pequim.

¹⁰ Ibid, p. 116.

¹¹ Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieutier, 1946, p. 114-5.

¹² Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968, p. 143.

A dança das oposições

Os princípios que buscamos, dos quais dispara a vida do ator, não levam em conta as distinções entre teatro, mímica ou dança.

Por outro lado estas distinções são frágeis. Gordon Craig, depois de ironizar as imagens pretensiosas usadas pelos críticos para descrever o modo particular de caminhar do grande ator inglês Henry Irving, explica com simplicidade que Irving não caminhava sobre o palco mas sim dançava.

A mesma constatação se usou, porém em sentido negativo, para desvalorizar as investigações de Meyerhold. Diante de seu *Don Juan*, alguns críticos escreveram que não se tratava de teatro mas sim de balé. Ainda não eram capazes de ver o que para Meyerhold já era evidente: a essência do movimento cênico baseado em contrastes — a que mais tarde chamará biomecânica — é comum tanto para o gênero do teatro dançado como para o do teatro recitado. Desse “balé” — a biomecânica — voltaremos a falar em outro capítulo.

“Dançamos quando elevamos os olhos? É quando os olhos não podem levantar-se mais, dançamos elevando a cabeça? Não. É o olhar que segue o seu curso. Mas se se quer seguir vendo o que se distancia, deve-se girar o pescoço para trás e logo sucessivamente peito, cintura, pélvis... Onde começa a dança? No pescoço ou na coxa?”¹³.

A rígida distinção entre teatro e dança revela uma ferida profunda, um vazio de tradição que continuamente corre o risco de levar o ator em direção ao mutismo do corpo e o bailarino em direção ao virtuosismo. Essa distinção pareceria absurda aos artistas das tradições clássicas asiáticas, tanto como pareceria absurda aos artistas europeus de outras épocas históricas: a um jogral, a um ator da Commedia dell'Arte ou do teatro isabelino. Podemos perguntar a um ator Nô ou a um ator Kabuki como traduziria na sua linguagem de trabalho a palavra “energia”. Mas sacudiriam a cabeça se lhes pedíssemos para traduzir a rígida distinção entre dança e teatro.

“Energia” — disse o ator Kabuki Sawamura Sojurô — “poderia ser traduzida como *koshi*”. E acrescenta o ator Nô Hideo Kanze: “Meu

¹³ Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 67.

pai jamais dizia: use mais *koshi*. Me ensinou do que se tratava fazendo-me caminhar enquanto ele me puxava pelos quadris”. Para vencer a resistência, o torso é obrigado a dobrar-se ligeiramente para frente, os joelhos se flexionam, os pés pressionam o chão e se arrastam mais do que se levantam em um passo normal: um modo artesanal para obter o andar de base do Nô. A energia como *koshi* não é o resultado de uma simples e mecânica alteração de equilíbrio, mas de uma tensão entre forças contrapostas.

Na escola de Nô da família Kita usa-se um outro procedimento artesanal. O ator deve imaginar que sobre ele existe um aro de ferro que o puxa para cima ao qual é necessário opor resistência para manter-se com os pés no chão. O termo japonês para designar estas forças contrapostas é *hippari hai*, que significa: puxar para ti alguém que por sua vez te puxa. No corpo do ator o *hippari hai* encontra-se entre a parte superior e a inferior e entre a anterior e a posterior. Há também *hippari hai* entre o ator e a orquestra. Na realidade, estes procedem em discordante harmonia tentando divergir um do outro, surpreendendo-se mutuamente, rompendo um o tempo do outro, mas sem distanciar-se até o ponto de perder o contato e a particular ligação que os opõe.

Podemos dizer, ampliando o conceito, que as técnicas extracotidianas do corpo estão em relação *hippari hai*, tração antagônica, com as técnicas de uso cotidiano. Vimos, com efeito, que se distanciam destas, mas mantendo a tensão; ou seja, sem que se separem completamente tornando-se estranhas.

O corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões de forças contrapostas. É o *princípio da oposição*. Em torno deste princípio-que-retorna, usado por todos os atores, ainda que algumas vezes de forma inconsciente, algumas tradições construíram elaborados sistemas de composição.

Na Ópera de Pequim, o sistema codificado dos movimentos do ator rege-se por este princípio: cada ação deve ser iniciada na direção oposta à qual se dirige. Todas as formas de teatro tradicional balinês estão construídas estruturando uma série de oposições entre *keras* e *manis*. *Keras* significa forte, duro, vigoroso; *manis*, delicado, suave, terno. Os termos *manis* e *keras* podem ser aplicados a vários movi-

mentos, às posições das diferentes partes do corpo em uma dança, às diferentes seqüências de uma mesma dança. Se um *agem*, uma posição de base do ator balinês, é analisada, observa-se que esta contém um consciente alternar-se de partes do corpo em posição *keras* e partes em posição *manis*.

A dança das oposições caracteriza a vida do ator em diferentes níveis. Mas geralmente, na busca desta dança, o ator tem uma bússola para orientar-se: o mal-estar. *Le mime est à l'aise dans le mal-aise*, o mímico se sente bem no seu mal-estar, diz Decroux¹⁴ e esta sua máxima encontra uma série de ecos nos mestres de teatro de todas as tradições. Tokuhô Azuma, professora de dança clássica japonesa Buyo, repetia incessantemente a seus alunos que, para verificar se uma posição era praticada de modo correto, deviam estar atentos à dor: se não dói está errada. E sorrindo acrescentava: “Mas doer não significa necessariamente que esteja correta”. A mesma coisa repetem Sanjukta Panigrahi, os mestres da Ópera de Pequim, os do balé clássico ou de dança balinesa. O mal-estar se torna então um sistema de controle, uma espécie de radar interno que permite ao ator observar-se enquanto age. Não se observa através dos olhos, mas através de uma série de percepções físicas que lhe confirmam que tensões não habituais, extracotidianas, habitam o seu corpo. “Ator, amigo, meu irmão, tu só vives de contrariedade, de contradições e constrições. *Tu vives somente no contra*”¹⁵.

Quando pergunto ao mestre balinês I Made Pasek Tempo qual é para ele o dote principal de um ator, ele responde que é o *tahan*, a capacidade de resistência. O mesmo conceito se reencontra na linguagem de trabalho do ator chinês. Um ator tem habilidade quando tem *kung-fu*, literalmente “capacidade de agüentar duro, de resistir”. Esta terminologia nos conduz ao que em uma língua ocidental poderíamos indicar como “energia”, capacidade de perdurar no trabalho. Disso nos ocuparemos no Capítulo 5.

Katzuko Azuma explica, por exemplo, que forças estão presentes no movimento típico da dança Buyo e do teatro Nô quando o torso

¹⁴ Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 73.

¹⁵ Louis JOUVET, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 241.

se inclina ligeiramente e os braços se estendem para frente ficando apenas arqueados. Fala de forças que agem em sentido contrário do que se vê: os braços não se distendem, é como se apertassem uma grande caixa contra o peito. Por isso, indo para fora pressionam para dentro, assim como o torso, que é empurrado para trás, opõe resistência e se dobra para frente.

Nas diversas técnicas cotidianas do corpo, as forças que dão vida às ações de distender ou retrair um braço, as pernas, os dedos de uma mão agem uma de cada vez. Nas técnicas extracotidianas, as duas forças contrapostas (distender e retrair) agem simultaneamente. Ou melhor ainda, os braços, as pernas, os dedos, as costas, o pescoço se distendem como que resistindo a uma força que os obriga a dobrar-se e vice-versa.

Qualquer um que possua algum rudimento de anatomia poderia objetar que tudo isso não é essencialmente diferente do que acontece na mecânica natural do movimento na vida cotidiana. É, entretanto, diferente do que normalmente *percebemos* em nosso corpo e no corpo dos outros. As técnicas extracotidianas dilatam, põem-em-visão para o espectador e tornam portanto significativo um aspecto que no agir cotidiano está submerso: fazer ver já é fazer interpretar.

É uma das tarefas de cada técnica artística. Um verso de Goethe diz: "Amor e arte ampliam as pequenas coisas".

Incoerência coerente e virtude da omissão

O termo "estilização" freqüentemente desvia a atenção da observação do quanto aparentemente sem motivo são as deformações das posturas naturais assumidas pelos atores do Pólo Norte. Trata-se de normas completamente incoerentes do ponto de vista da ação. Além do mais, estas pressupõem um grande esforço para estar simplesmente quietos e não fazer nada.

Se nos limitamos a repetir que se trata de "estilização", corremos dois riscos que nos distanciam da compreensão dos fatos. Por um lado recorreremos à idéia das convenções típicas de cada cultura, estendemos um véu sobre a comprovação de sua imediata eficácia cinestésica, mes-

mo para os que de tais convenções sabem pouco ou nada. Por outro, pensando na "estilização" como sinal de identidade e propriedade de cada tradição e portanto como um fato estabelecido pelas diferenças históricas, embotamos a curiosidade e a capacidade de assombro. Os diversos modos de construir um comportamento cênico artificial, mas crível, não nos parecem mais estranhos do que a óbvia diferença entre os diversos idiomas falados. Omitimos assim o pensamento implícito na práxis das técnicas extracotidianas: a incoerência coerente.

É interessante constatar como alguns atores se distanciam das técnicas do comportamento cotidiano ainda quando devem realizar simples ações (estar de pé, sentar-se, caminhar, olhar, falar, tocar, pegar). Ainda mais interessante é o fato de que a incoerência, essa inicial não adesão à economia da práxis cotidiana, se desenvolve depois em uma nova e sistemática coerência.

A dificultosa artificialidade que caracteriza as técnicas extracotidianas elaboradas por diversos atores do Pólo Norte faz adquirir uma outra forma de energia. O ator, através de uma longa prática e um treinamento contínuo fixa esta "incoerência" em um processo de inervação, desenvolve outros reflexos neuromusculares que desembocam em uma nova cultura do corpo, em uma "segunda natureza", em uma nova coerência, artificial, mas marcada pelo *bios*.

Detenhamo-nos em um exemplo. Nossas mãos e nossos dedos mudam continuamente de tensão e posição, seja quando falamos — gesticulação —, seja quando agimos e reagimos para pegar, apoiar-nos ou acariciar. No caso de uma ação ou de uma reação, a posição de cada um dos dedos varia logo que os olhos transmitem a informação: se devemos pegar um pedaço de cristal cortante ou miolo de pão, um dicionário pesado ou uma bola. Os nossos dedos, antes de alcançarem o objeto, adquirem o tônus muscular adequado ao peso e à qualidade tátil do objeto. Os músculos da manipulação entram em função. A assimetria dos nossos dedos é um sinal de vida, isto é, de credibilidade que se manifesta através das tensões dos músculos de manipulação prontos para agir baseando-se no calor, volume e delicadeza do objeto para o qual estendemos a mão, mas também baseando-se na reação afetiva que o objeto suscita em nós.

Em resumo, a mão age e ao mesmo tempo diz.

Na vida cotidiana essas ações e reações acontecem segundo uma organicidade não refletida, fruto de automatismos transmitidos geneticamente e aprendidos culturalmente. Se não ocorrer a intervenção de bloqueios — embaraço, medo, enfermidade — dizemos que a mão se move “naturalmente”.

Os atores do Pólo Sul, quando chegam ao cume de sua experiência artesanal, sabem como superar os bloqueios impostos pela situação artificial do palco e conseguem fazer fluir, modelando-os, até minúsculos processos governados pelos refinados automatismos da vida cotidiana.

De outra forma, os atores do Pólo Norte não recorrem à verossimilhança do comportamento cotidiano. Quando seu artesanato é de alta qualidade, transformam em uma segunda natureza um sistema codificado cuja lógica é equivalente à lógica da vida orgânica.

Uma “segunda natureza” das mãos foi elaborada na Índia a partir das *hasta mudras*. *Hasta* (mão) e *mudra* (sigilo) indicam, em sânscrito, uma linguagem cifrada, articulada através das posições das mãos e dos dedos. Nasceu na estatuária sacra e na prática da oração. Quando os atores as utilizaram, para sublinhar ou traduzir as palavras de um texto ou agregar detalhes descritivos, os *mudras* assumiram, além da sua tarefa ideogramática, um dinamismo, um jogo de tensões e oposições cujo impacto visual é determinante para sua credibilidade aos olhos do espectador. Aquele que observa, apesar da artificialidade “estilizada” da gestualidade, percebe uma coerência equivalente, ainda que distinta, da que se manifesta na vida cotidiana.

Os atores balineses, mesmo sendo de cultura hindu, perderam o significado dos *mudras*, mas conservam a riqueza das microvariações e a vibrante assimetria da vida. Uma sinfonia de alternância entre vigor e suavidade (*keras* e *manis*), entre imobilidade e movimento em cada um dos dedos e na mão inteira, transforma a artificialidade em uma qualidade coerente e viva.

Escutemos um espectador sentado enquanto observa um espetáculo:

Uma vez vi o ator Kongô Iwao interpretar o personagem da bela favorita do imperador chinês Kuei-fei, no teatro Nô *Kôtei*. Não esquecerei jamais a beleza de suas mãos que apenas apareciam das grandes mangas. Olhava as mãos do ator

e de vez em quando espiava as minhas, pousadas sobre meus joelhos. Passava de uma à outra e as comparava. Não havia uma grande diferença entre elas. Entretanto, estranhamente, as mãos do ator no palco eram indescritivelmente belas, ao passo que, sobre meus joelhos, se apoiavam apenas um par de mãos¹⁶.

Outro exemplo significativo é constituído pelos olhos e pela maneira de dirigir o olhar. Nossos olhos olham, em geral, para frente, trinta graus para baixo. Se levantamos o olhar trinta graus para cima, a cabeça se mantém na mesma posição, porém cria-se uma tensão nos músculos da nuca e da parte superior do tronco que repercute sobre o equilíbrio alterando-o.

O ator Kathakali segue com os olhos as mãos que compõem os *mudras* ligeiramente acima de seu campo ótico habitual. Os atores balineses dirigem o olhar para o alto. Todos os *lian shan*, as posições de detenção brusca dos atores da Ópera de Pequim presumem um olhar para o alto. Os atores Nô contam como perdem o sentido do espaço e como é difícil conservar o equilíbrio devido às estreitas fissuras das máscaras que os impedem de enxergar. Daí outra das interpretações de seu modo de caminhar, um pouco como os cegos, que deslizam os pés no chão explorando com prudência o terreno, prontos a deterem-se em caso de obstáculos imprevistos.

Todos estes atores mudam o ângulo do olhar habitual da vida cotidiana. Como consequência a postura física varia, assim como varia o tônus muscular do torso, o equilíbrio e a pressão dos pés sobre o chão. Através da incoerência coerente do olhar extracotidiano, eles produzem uma transformação qualitativa de sua energia.

Os comportamentos cênicos que parecem uma trama de movimentos muito mais complexos do que os cotidianos são, na realidade, o resultado de uma simplificação: constituem momentos nos quais as oposições que regem a vida do corpo aparecem em seu estado mais simples. Isso acontece porque um número bem delimitado de forças — de oposições — isolam-se, eventualmente amplificam-se, e montam-se simultaneamente ou em sucessão. Uma vez mais, trata-se de

¹⁶ Junichiro TANIZAKI, *In Praise of Shadows*, Tóquio, Charles E. Tuttle, 1977, p. 24.

um uso antieconômico do corpo já que nas técnicas cotidianas tudo tende a sobrepor-se com uma economia de tempo e de energia.

Quando Decroux diz que o mímico é o “retrato do trabalho”¹⁷ realizado pelo corpo faz uma afirmação que também pode ser adotada por outras tradições. Algumas pessoas fazem este “retrato do trabalho” do corpo visível por via direta e outros por via indireta, escondendo-o, como por exemplo os atores do balé clássico que dissimulam o peso e o esforço com uma imagem de leveza e graça.

O princípio das oposições, justamente porque as oposições são a essência da energia, se conecta ao princípio da simplificação. Simplificação significa, neste caso, omissão de alguns elementos para destacar outros que, deste modo, aparecem como essenciais.

Dario Fo explica como a força do movimento do ator resulta da “síntese”, da concentração em um pequeno espaço de uma ação que emprega grande energia, e da reprodução somente dos elementos essenciais em uma ação, eliminando os considerados acessórios.

Para Decroux o corpo se limita somente ao tronco e considera anedóticos os movimentos dos braços e das pernas. Esses movimentos, quando originados somente nas articulações — ombro, cotovelo, pulso, joelho, tornozelo etc. — envolvem o tronco e portanto não alteram o equilíbrio. Mantêm-se como pura gesticulação. Tornam-se cenicamente vivos somente se são uma prolongação de um impulso ou de uma microação que acontece na coluna vertebral¹⁸. Isto é o que se reencontra no ensinamento de todos os mestres das “ações físicas”, desde Stanislavski a Grotowski (ainda se o “método das ações físicas” não se reduz unicamente a isto e pode implicar uma detalhada composição de imagens interiores).

De tudo isso se depreende uma indicação artesanal preciosa: podemos percorrer o mesmo caminho em sentido contrário. As macroações, se são verdadeiramente tais e não gesticulações, podem ser absorvidas pelo tronco conservando a energia da ação original. Transformam-se em impulsos, em microações de um corpo quase-imóvel que age. Este

processo no qual se restringe o espaço da ação pode ser definido como absorção da ação.

O processo de absorção da ação tem como consequência uma intensificação das tensões que animam o ator e é percebido pelo espectador independentemente da amplitude desta ação.

A oposição entre uma força que empurra a ação e outra que a retém se traduz em uma série de regras que contrapõem uma energia usada no espaço a uma energia usada no tempo. Alguns atores dizem que é como se a ação não terminasse ali onde o gesto se detém no espaço, mas continuasse muito mais além.

Seja no teatro Nô, seja no Kabuki, existe a expressão *tameru* que pode ser representada por um ideograma chinês que significa “acumular”, ou por um ideograma japonês que significa “dobrar algo que é ao mesmo tempo flexível e resistente”, por exemplo uma vara de bambu. *Tameru* indica a ação de reter, conservar. Daí o *tame*, a capacidade de reter a energia, de concentrar em uma ação limitada no espaço a energia necessária para uma ação mais ampla. Essa capacidade resulta, por antonomásia, um modo para indicar a qualidade do ator. Para dizer que o aluno tem ou não presença cênica, o mestre diz que tem ou não *tame*.

Tudo isso pode parecer o resultado de uma codificação complicada e excessiva da arte do ator. Na realidade trata-se de uma experiência comum aos atores de diferentes tradições: comprimir em movimentos contidos as mesmas energias físicas colocadas em atividade para realizar uma ação mais ampla e pesada. Por exemplo, acender um cigarro movendo todo o corpo como se o fósforo pesasse tanto quanto uma grande pedra ou fosse incandescente; fechar a boca com a força necessária para morder algo duro. Esse processo, que compõe o pequeno como se fosse grande, esconde a energia e faz vivo o corpo inteiro do ator ainda que na imobilidade. É provavelmente por isso que as assim chamadas contracenias se converteram em grandes cenas de muitos atores célebres. Estes, obrigados a não agir, ficando de lado enquanto outros desenvolviam a ação principal, eram capazes de ocultar em movimentos quase imperceptíveis as forças das ações, que por assim dizer lhes eram negadas.

As contracenias não pertencem somente à tradição do ator ocidental.

¹⁷ Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 79.

¹⁸ Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 59-60; 89-91 e 164-5.

Entre o século XVII e o XVIII o ator Kabuki Kaneko Kichizaemon no seu tratado sobre a arte do ator, com o título *Poeira nas Orelhas*, faz referência a uma afirmação de Matsumoto Nazaemon: em certos espetáculos, quando somente um dos atores está dançando e os outros viram as costas ao público e se sentam em frente aos músicos, os atores que se encontram desse modo costumam relaxar. “Eu não relaxo” — diz Matsumoto Nazaemon — “mas sigo toda a dança na minha mente. Se não o fizesse, a visão das minhas costas seria tão desinteressante que molestaria o olhar do espectador”¹⁹.

As virtudes teatrais da omissão não consistem no “deixar passar”, no indefinido ou na não-ação. Em cena, para o ator, omissão significa justamente “reter”, não estender em um acesso de vitalidade e expressividade a qualidade de sua presença cênica. A beleza da omissão, de fato, é a sugestividade da ação indireta, da vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade.

Esse modo de pensar e proceder alcança sua culminação no *i-guse*, uma seqüência particular do Nô. O ator principal (*shite*) está sentado no centro do palco, imóvel como uma rocha, com a cabeça apenas inclinada para frente, enquanto o coro canta e narra. Essa posição do ator pode parecer, ao espectador não iniciado, inerte e sem requerimento de alguma habilidade. O ator, entretanto, está dançando. Dança dentro de si. É técnica que nega a si mesma, possuída e superada. É teatro que se transcende. Se chama a “ação do silêncio” ou “dançar com o coração”.

O grande ator Nô, Hisao Kanze, desaparecido em 1977, disse a propósito do *i-guse*, seqüência em que o ator parece não fazer nada durante muito tempo:

Quero estar sobre o palco como estaria uma flor que brotou ali por casualidade. Cada espectador também está sentado meditando sobre suas próprias imagens. Como uma flor. A flor está viva. A flor deve respirar. A cena conta a vida da flor²⁰.

¹⁹ *The Actor's Analects*, organizado por Charles J. Dunn and Bunzo Torigoe, University of Tokyo Press, 1969, p. 94.

²⁰ Citado em Frank HOFF, *Killing the Self. How the Narrator Acts*, *Asia Theatre Journal*, vol. 2, n.º 1, primavera 1985, p. 5.

Equivalência

Colocamos flores em um vaso para que mostrem sua beleza, para que alegrem a visão e o olfato. Podemos transformá-las em mensagem: piedade filial ou religiosa, amor, reconhecimento, respeito. Porém, por mais belas que sejam, possuem um defeito: arrancadas de seu contexto representam somente a si mesmas. São como o ator do qual fala Decroux: um homem condenado a parecer um homem, um corpo que imita um corpo. Pode ser prazeroso mas é insuficiente para a arte. Para que seja arte, acrescenta Decroux, é preciso que a idéia da coisa seja representada por uma outra coisa²¹. As flores em um vaso, em vez disso, são irremediavelmente flores em um vaso, algumas vezes sujeitos de obras de arte, mas jamais obras de arte em si.

Imaginemos usar as flores cortadas para representar a luta da planta para crescer, para distanciar-se da terra na qual quanto mais se afundam suas raízes mais seu talo se eleva em direção ao céu. Imaginemos querer representar a passagem do tempo, como a planta nasce, cresce, murcha e morre. Se alcançamos nosso propósito, as flores representarão algo diferente das flores e vão compor uma obra de arte. Haveríamos feito um *ikebana*.

Ikebana significa — se o valor do ideograma é seguido — “fazer as flores viverem”.

A vida das flores, precisamente porque foi tirada, pode ser representada. O procedimento é claro: algo foi arrancado de suas regras normais de vida (neste estado se detêm nossas flores cotidianas dispostas em um vaso) e estas regras foram substituídas e reconstruídas com outras regras equivalentes.

As flores, por exemplo, não podem agir no tempo, não se pode representar em termos temporais o seu florescer e o seu murchar. Mas a passagem no tempo se pode sugerir com um paralelismo no espaço. Pode aproximar-se, isto é, comparar um botão com uma flor aberta; podem sublinhar-se as direções nas quais se desenvolve a planta — a força que a une à terra e a que a distancia dela — com dois ramos que se empurram mutuamente, um para cima e outro para baixo. Um

²¹ Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 48.

terceiro ramo que se desenvolve de forma oblíqua pode evidenciar a força resultante que deriva das tensões opostas. Esta composição que parece derivar de uma refinada estilização é, em vez disso, o resultado da análise e da dissecação de um fenômeno, da transposição de energia que age no tempo em linhas que, com um princípio de equivalência, são delineadas no espaço.

Esta transposição equivalente abre a composição a novos significados diversos dos originais. O ramo que se estende para cima está associado ao Céu, o que se estende para baixo à Terra, e o ramo do centro, mediador entre esses dois princípios opostos, ao homem. O resultado de uma análise esquemática da realidade e de sua transposição segundo princípios que a representam sem reproduzi-la se converte no objeto de uma contemplação filosófica.

“O pensamento tem dificuldade em fixar o conceito de botão, porque o objeto assim designado é animado por um impetuoso desenvolvimento e mostra, além do pensamento, um grande impulso a não ser mais botão mas sim flor”. São palavras que Brecht atribui a Hü-jeh, que acrescenta: “deste modo, para quem pensa, o conceito de botão é já o conceito de algo que aspira a não ser mais o que é”²². Este pensamento difícil é precisamente aquilo a que o *ikebana* se propõe: indicar o passado e sugerir o futuro, representar através da imobilidade o movimento contínuo, ou seja, inverter o positivo com o negativo e vice-versa.

No *ikebana* nascem significados abstratos de um preciso trabalho de análise e de transposição de um fenômeno físico. Partindo desses significados nunca se alcançaria o princípio do *ikebana*, ao passo que partindo deste se alcançam aqueles. Frequentemente o ator tenta proceder do abstrato ao concreto. Acredita que o ponto de partida pode ser constituído de algo a expressar, o qual mais tarde implicaria as técnicas adequadas para expressá-lo.

O *ikebana* mostra como certas forças que se desenvolvem no tempo podem encontrar uma equivalência de espaço. É sobre esse processo de equivalência, um dos princípios-que-retornam, que insiste Decroux. Seu sistema de mímica se baseia na rigorosa substituição de tensões extraco-

²² Bertolt BRECHT, *Me-ti, Il libro delle svolte*, Turim, Einaudi, 1970, p. 87.

tidianas equivalentes às necessárias às técnicas cotidianas do corpo. Decroux explica como uma ação da vida cotidiana pode ser representada de modo crível agindo *exatamente* ao contrário. A ação de empurrar algo é mostrada não projetando o busto para frente e fazendo força com o pé que está atrás — como acontece cotidianamente — mas sim arqueando as costas para trás, como se, em vez de empurrar, estas fossem empurradas, dobrando os braços em direção ao peito e fazendo força com o pé e a perna que estão na frente. Esta radical e coerente inversão das forças em respeito às outras que caracterizam a ação cotidiana lhe restituem o trabalho. É um princípio fundamental do teatro: sobre o palco a ação deve ser real, não importa que seja realista.

Tudo acontece como se o corpo do ator fosse descomposto e recomposto com base em movimentos sucessivos e antagônicos. O ator não revive a situação; recria o vivente na ação. Ao final desta obra de descomposição e recomposição o corpo não se parece mais a si mesmo. O ator, igual às flores dos nossos vasos de *ikebana*, é arrancado do seu contexto “natural” em que dominam as técnicas cotidianas do corpo. Como as flores e os ramos do *ikebana*, também o ator não pode apresentar o que não é. Deve representar aquilo que quer mostrar, por meio de forças e procedimentos que tenham o mesmo valor e a mesma eficácia. Em outras palavras: deve abandonar a própria espontaneidade, isto é, os próprios automatismos.

As diferentes codificações da arte do ator são, sobretudo, métodos para evitar os automatismos da vida cotidiana criando equivalentes.

Naturalmente, a ruptura dos automatismos não é expressão. Porém sem ruptura dos automatismos não há expressão. Um ator explica ao diretor os próprios critérios de ação:

Falo na terceira pessoa e nomeio a alguém, mas espero um segundo antes de indicá-lo ou dirigir-me a ele. Ou melhor descrevo um fato. Quando quero sublinhar o texto com ações físicas, postergo estas últimas ao texto. Primeiro falo e depois o “descrevo” fisicamente²³.

“Mata a respiração! Mata o ritmo!” repetia a Katzuko Azuma sua

²³ Tage LARSEN, “Dalla parte degli attori”, em Eugenio BARBA, *Il Brecht dell’Odin*, Milão, Ubulibri, 1981, p. 109.

mestra. Matar a respiração e o ritmo significa dar-se conta da tendência em unir automaticamente o gesto ao ritmo da respiração da fala e da música, e infringi-la. O contrário de unir automaticamente é criar conscientemente uma nova conexão.

Os preceitos que na linguagem de trabalho usada pela mestra de Kazuko Azuma obrigam a matar o ritmo e a respiração mostram como a busca das oposições pode conduzir à ruptura dos automatismos das técnicas cotidianas do corpo. Matar o ritmo significa, na realidade, criar uma resistência, isto é, uma série de tensões para não fazer coincidir o fluxo de palavras com as ações que o acompanham e impedir os movimentos da dança de sincronizarem-se automaticamente com a cadência da música. Matar a respiração significa, entre outras coisas, agüentar a retenção da expiração — que é relaxamento — com uma força contrária.

Todos esses princípios não são sugestões estéticas para *acrescentar* beleza ao corpo do ator e “estilizá-lo”. São meios para *tirar* do corpo a obviedade cotidiana, para evitar que seja somente um corpo humano condenado a parecer a si mesmo, a apresentar e representar somente a si mesmo.

Um corpo decidido

“A verdadeira expressão” — disse Grotowski em uma conferência da ISTA de Bonn em 1980 — “é a da árvore”. E explicava: “se um ator quer expressar-se encontra-se então dividido, há uma parte que quer e uma que expressa, uma parte que ordena e uma que executa a ordem”.

Em muitas línguas européias existe uma expressão que se poderia escolher para condensar o que é essencial para a vida do ator. É uma expressão gramatical paradoxal, na qual uma forma passiva chega a assumir um significado ativo e na qual a indicação de uma enérgica disponibilidade para a ação se mostra como velada por uma forma de passividade. Não é uma expressão ambígua mas hermafrodita, que soma em si ação e paixão, e que apesar de rara é uma expressão da linguagem comum. Se diz, efetivamente, “estar decidido”, “être déci-

dé”, “to be decided”. Não quer dizer que algo ou alguém nos decide, que nos submetamos a uma decisão ou que sejamos objetos desta. Nem sequer quer dizer que estejamos decidindo, que sejamos nós os que conduzem a ação de decidir.

Entre essas duas condições opostas corre uma veia de vida que a língua parece não poder indicar, mostrando sobre a qual revolve com imagens. Nenhuma explicação exceto a experiência direta mostra o que quer dizer “estar decidido”. Para explicá-lo em palavras deveremos recorrer a inúmeras associações de idéias, a exemplos, a construção de situações artificiais. Entretanto, cada um de nós acredita saber muito bem o que indica a expressão “estar decidido”. Todas as imagens complexas, as séries de regras obscuras que se entrelaçam em torno do ator, a elaboração de preceitos artísticos e suas estéticas sofisticadas, são cambalhotas e acrobacias para indicar experiências. Tentar explicar a experiência do ator significa criar artificialmente, com uma complicada estratégia, as condições nas quais esta experiência possa reproduzir-se.

Imaginemos penetrar mais uma vez na intimidade do trabalho que se desenvolvia em Tóquio entre Kazuko e sua mestra Tokuko Azuma. Quando terminar de transmitir-lhe sua experiência, transmitirá também seu nome à aluna. Azuma diz então à futura Azuma: “Encontra seu *ma*”. Para um arquiteto *ma* significa espaço, para um músico tempo, ou ainda intervalo, pausa, repouso, ritmo. E aqui o que significa para o ator: “Para encontrar seu *ma* deve matar o ritmo, ou seja encontrar o seu *jo-ha-kyu*”.

A expressão *jo-ha-kyu* designa as três fases nas quais se subdivide cada ação do ator. A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que tende a desenvolver-se e outra que a retém (*jo*, reter); a segunda fase (*ha*, romper, quebrar) é constituída pelo momento em que se libera desta força, até chegar na terceira fase (*kyu*, rapidez) na qual a ação atinge seu ponto culminante, desdobrando todas as suas forças para depois deter-se repentinamente como diante de uma nova resistência, um novo *jo* pronto para partir.

Para ensinar Azuma a mover-se segundo o *jo-ha-kyu*, sua mestra a retém pela cintura e a solta de repente. Azuma tem dificuldade em dar os primeiros passos, dobra os joelhos, aperta a planta dos pés no chão, inclina ligeiramente o busto; depois, abandonada a si mesma, se solta, avança velozmente até o limite previamente fixado, em frente

ao qual se detém como à beira de um barranco que se abriu de repente a poucos centímetros de seus pés. Quando o ator aprende como uma segunda natureza este modo artificial de mover-se, parece cortado fora do espaço-tempo cotidiano e aparece vivo: está decidido.

Decidir quer dizer etimologicamente “cortar”. A expressão “estar decidido” assume um outro valor. Parece indicar que a disponibilidade para a criação consiste em cortar a si mesmo das práticas cotidianas.

As três fases do *jo-ha-kyu* impregnam os átomos, as células e o organismo completo dos espetáculos japoneses. Aplicam-se a cada ação do ator, a cada um de seus gestos, à respiração, à música, a cada cena, a cada drama, à composição de uma jornada de Nô. É uma espécie de código da vida que percorre todos os níveis de organização dos teatros e da música clássica do Japão.

Todos os ensinamentos que Azuma dá a Azuma são dirigidos pela descoberta do centro das próprias energias. Os métodos de busca estão meticulosamente codificados, fruto de gerações de experiência. O resultado é incerto, impossível de defini-lo com precisão, diferente para cada pessoa.

Hoje, Kasuko Azuma diz que o princípio da vida, de sua presença cênica, de sua energia como atriz pode ser definido como um centro de gravidade que se encontra na metade de uma linha que vai do umbigo ao cóccix. Cada vez que dança, Azuma tenta encontrar o equilíbrio em torno deste centro. Ainda hoje, apesar de toda a sua experiência, apesar do fato de ter sido aluna de uma das maiores mestras, e de ser ela mesma uma grande mestra, não é sempre que encontra tal centro. Imagina (ou talvez sejam as imagens com as quais se tentou transmitir-lhe a experiência) que o centro de sua energia é uma bola de aço coberta por muitas camadas de algodão que se encontra em um ponto do triângulo formado ao juntar as duas extremidades dos quadris ao cóccix. O balinês I Made Pasek Tempo faz um sinal de afirmação: tudo o que Azuma faz é assim, *keras*, vigoroso, recoberto de *manis*, suave.

Seguindo os rastros do *bios* do ator conseguimos entrever a essência:

a) nas ampliações e no pôr em jogo das forças que operam no equilíbrio;

b) nas oposições que regem a dinâmica dos movimentos;

c) nas aplicações de um incoerência coerente;

d) nas infrações de automatismos através de equivalências extracotidianas.

As técnicas extracotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos que aparecem fundados sobre a realidade que se conhece, mas segundo uma lógica que não é imediatamente reconhecível.

Estes operam através de um processo de redução e de substituição que faz emergir o essencial das ações e distancia o corpo do ator das técnicas cotidianas, criando uma tensão e uma diferença de potencial através do qual passa energia.

Na tradição ocidental, o trabalho do ator tem sido orientado por uma rede de ficções, de “se mágicos” que estão relacionados com a psicologia, o caráter, a história de sua pessoa e de seu personagem. Os princípios pré-expressivos da vida do ator não são algo frio concernente às forças físicas que movem o corpo. O que o ator busca, neste caso, é um *corpo fictício*, não uma pessoa fictícia.

Para romper os automatismos do comportamento cotidiano, o ator do Pólo Norte dramatiza cada ação imaginando empurrar algo, levantando, tocando objetos de uma determinada forma e dimensão, de um determinado peso e consistência. Trata-se de uma verdadeira psicotécnica cuja finalidade não é a de influenciar a psique do ator mas o seu dinamismo físico. Pertence, portanto, à língua que o ator fala consigo mesmo, ou, mais ainda, à que o mestre fala com seu aluno, mas não tem a pretensão de significar qualquer coisa para o espectador que olha.

Para encontrar a técnica extracotidiana do corpo, o ator não estuda fisiologia, mas cria uma rede de estímulos externos aos quais reacionar com ações físicas.

Apaixonado por filmes de *western*, o grande físico dinamarquês Niels Bohr perguntava-se por que, em todos os duelos finais, o protagonista era o mais veloz em disparar, ainda que seu adversário fosse o primeiro a levar a mão à pistola. Bohr se perguntava se atrás dessa convenção não havia alguma verdade. Concluiu que sim: o primeiro é mais lento porque *decide* disparar, e morre. O segundo vive porque é mais veloz e é mais veloz porque não deve decidir, *está decidido*.

Esse brilhante jogo de palavras foi o resultado de uma engenhosa comprovação empírica; Bohr e seus assistentes dirigiram-se a uma loja de jogos, compraram pistolas d'água, e de volta a seu laboratório, por horas e horas, realizaram duelos²⁴.

²⁴ George GAMOW, *Tredive Aar der rystede Fysikken*, Copenhagen, Gyldendal, 1968, p. 59.

Capítulo 4

*Notas para os perplexos
(e para mim mesmo)*

Eftermale significa, literalmente, “o que se dirá depois”. Para traduzir apropriadamente esta palavra norueguesa, necessitaríamos de duas palavras brasileiras: *reputação* e *honra*, ou concretamente *sentido* e *valor*.

O tempo decidirá o sentido e o valor de nossas ações. O tempo, na verdade, são os outros que virão depois de nós. Isto é um paradoxo, o teatro é a arte do presente.

Quem faz teatro é responsável também perante os espectadores que não verão seu trabalho?

A sua identidade profissional, criada e vivida no presente faz parte de uma herança?

*

Na idade da memória eletrônica, do filme, da reprodução, o espetáculo teatral se dirige à memória viva, que não é museu mas sim metamorfose. Esta relação o define.

Podemos deixar de herança somente o que não consumimos totalmente. Um testamento não transmite tudo, nem transmite a todos. É inútil perguntar-se quem serão os seus herdeiros. Mas é essencial não esquecer que existirão herdeiros.

*

Fazer teatro quer dizer praticar uma atividade em busca de sentido. O teatro revela-se um resíduo arqueológico quando tomado por si

59

mesmo. Porém valores diferentes são injetados neste resíduo arqueológico que perdeu a sua utilidade imediata. Podemos adotar os valores do espírito do tempo e da cultura em que vivemos. Podemos, em vez disso, buscar os *nostros* valores.

*

A palavra “honra” parece pertencer a épocas passadas e indicar restrições sociais arcaicas. Mas também indica a existência de um valor superior. Implica um dever para com o que nos transcende e não para conosco mas para com o que nos circunda.

As restrições, até mesmo a de atuar no efêmero, podem ser um trampolim de lançamento. Podemos falar com os herdeiros desconhecidos somente por meio dos que hoje nos circundam.

Alguns imaginam a “mensagem” a ser transmitida aos outros como uma verdade que descobrimos através da nossa história, nossa tradição, nossa experiência e ciência pessoal e que queremos comunicar.

Eu a imagino como um quadro pintado por um pintor cego cuja mão hábil faz dançar sobre a tela movimentos que não vê. Por meio das técnicas que dominamos, das histórias que nos atraem, das nossas feridas íntimas e iluminações, devemos alcançar algo que já não é nosso, que já não leva nosso nome e não se deixa possuir nem pelo que o faz, nem pelo que o vê.

A verdadeira mensagem é o resultado não previsto, não programado, de uma viagem numa consciente escuridão: o anonimato.

Efermale, honra, reputação. O bom nome e o anonimato podem coincidir?

*

As generalizações prevalecem nos livros que recapitulam a história do teatro. Ali se fala de encontros e choques de estilo, de gêneros, de tendências, de poéticas, de culturas e nações. Os verdadeiros protagonistas dessas histórias são fórmulas que se transformam em personificações como “Teatro Francês”, “Teatro Espanhol”, “Teatro Chinês”, “Commedia dell’Arte”, “Kathakali”, “Teatro Naturalista”, “Teatro Romântico”, “Método de Stanislavski”, “Teatro Brechtiano”, “Teatro Gro-

towskiano” etc. Existem generalizações ainda mais abstratas como “Teatro Medieval”, “Teatro Ocidental”, “Teatro Oriental”.

Todos sabem que são modismos, convencionais e abreviados, para indicar nós de acontecimentos, histórias intrincadas ou paralelas. Mas os modismos se transformam em modos de pensar, em personagens ilusórios.

A memória viva encontra-se sufocada sob essas fórmulas e esses sujeitos coletivos. Perde-se o sentido da presença irreduzível e cheia de contrastes dos homens e mulheres que, socializando suas necessidades e visões pessoais, suas feridas biográficas, seus amores e repulsões e até o próprio egoísmo e solidão, inventaram o *sentido* do teatro, construíram peça por peça a geografia mental e a história na qual navegam nossos barquinhos teatrais. Estes homens e estas mulheres são o nosso verdadeiro passado, não as grandes generalizações históricas.

*

Existe um anonimato fruto da aquiescência aos espíritos dos tempos. É o anonimato do todo. A nossa voz está sufocada por tudo o que nos foi derramado pelos outros, pela cultura, pela sociedade, pela tradição que nos circunda. Neste caso, somos anônimos porque as idéias recebidas nos batizaram e nos deram um nome.

Mas existe um outro anonimato, o do vazio, obtido na primeira pessoa, feito não do *que se sabe* mas sim do *que eu sei*.

É o resultado da revolta pessoal, da nostalgia, da recusa, da vontade de encontrar a si mesmo e de perder-se. É a necessidade de cavar fundo até encontrar as cavernas subterrâneas, cobertas de pedras e centenas de metros de terra compacta.

Para realizar todas essas intenções existe uma técnica, a técnica do lançamento do barco ao mar e do naufrágio.

É necessário projetar o próprio espetáculo, saber construí-lo e pilotá-lo em direção ao redemoinho onde ele se rompe ou então assume uma nova natureza: significados não pensados anteriormente, que seus próprios “autores” observaram como enigmas.

Não é possível usar esta técnica sem uma intervenção sobre o tecido vivo que é o nível pré-expressivo. Para fazê-lo, é necessário neutralizar uma das antenas do cérebro, não perceber todas as mensagens, os

significados, os conteúdos, os nexos e as associações enviadas pela matéria espetacular com a qual se trabalha. Uma parte do cérebro, do sistema crítico, deve descobrir o silêncio. A outra parte trabalha com seqüências microscópicas como se estivesse perante uma sinfonia de detalhes de vida, impulsos, descargas, dinamismos físicos e nervosos, mas num processo ainda sem a preocupação de narrar e representar. Desse silêncio vibrante emerge um sentido inesperado, tão profundamente pessoal que é anônimo.

Essas metáforas redundam em palavras sem sentido quando privadas de técnica, de atenção aos detalhes e às minúsculas tensões, quando não existe consciência das ações físicas e mentais. Porém, sem metáforas e obsessões como estas, a técnica, a ciência, o perfeccionismo e a precisão dos detalhes são teatro sem sentido.

*

Zeami, Stanislavski, Appia, Meyerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Eisenstein, Decroux... Podemos considerar seus escritos como experiência deixada como herança?

É como quando alguém vive muito tempo em um país estrangeiro, do qual ignora completamente a língua. Milhares de sons desconhecidos penetram em seus ouvidos e aí se depositam. Em pouco tempo possui o *grammelot* daquela língua, poderia imitá-la. Não a entende, mas a reconhece. É uma massa confusa de sons, salpicada aqui e ali com algumas palavras inteligíveis. Depois recebe uma gramática e um dicionário. Por meio dos sinais escritos reconhece os sons familiares e confusos. Estes encontram, lentamente, uma ordem, uma classificação e uma razão. Agora tem condições de aprender por si mesmo. Sabe como deve ser ajudado. Sabe a quem deve prestar atenção se quiser aprender.

Os livros dos rebeldes, dos reformadores, dos visionários do teatro podem ser compreendidos somente se chegarmos a eles carregados de uma experiência à qual ainda não sabemos dar um nome. Suas palavras sacodem o nosso *grammelot* opaco e conduzem-nos à claridade de um conhecimento articulado.

A herança, como uma ciência oculta, pesca os seus herdeiros.

A matéria-prima do teatro não é o ator, o espaço, o texto, mas sim a atenção, o olhar, o escutar e o pensamento do espectador. O teatro é a arte do espectador.

Cada espectador, ainda que não o saiba, percebe algumas vezes através das grandes lentes, e outras vezes através das pequenas de um binóculo imaginário, assim como o poeta de sentidos particularmente aguçados do qual falava Baudelaire. Observa o conjunto à distância e depois é atraído por um detalhe.

A Antropologia Teatral individualiza os princípios que o ator deve pôr em ação para permitir essa dança dos sentidos e da mente do espectador. É dever do ator conhecer tais princípios e explorar incessantemente todas as possibilidades práticas. Nisso consiste seu ofício. Cabe a ele decidir depois, como e com que fins utilizar a dança. Nisso consiste sua ética.

A Antropologia Teatral não dá conselhos sobre ética, é a sua premissa.

*

A Antropologia Teatral tem caráter científico?

Não executa mensurações, não usa métodos estatísticos, não tenta deduzir as conseqüências para o comportamento do ator com base no conhecimento da medicina, biologia, psicologia, sociologia ou da ciência das comunicações.

Baseia-se na pesquisa empírica da qual extrai princípios gerais. Desenvolve-se numa dimensão operativa submetida à eficácia da ação cênica. Define um campo de perguntas e forja os instrumentos teóricos para explorá-lo. Individualiza leis pragmáticas.

Em suma, é uma ciência?

*

Muitas dúvidas nascem da linguagem que se escolhe para transmitir algumas experiências precisas, técnicas, claras e concretas na ação.

Artaud parece um visionário. Craig um dândi sedutor e viciado. Decroux um poeta um pouco pedante. Stanislavski um vagabundo no sutil país da alma.

Muitos ficam perplexos perante uma contradição aparente: por que, justamente quando tentamos ultrapassar o conhecimento óbvio sobre o teatro, as palavras se negam a serem científicas, claras, esculpidas em definições? Por que se tornam líricas, sugestivas, emotivas, intuitivas, voam de uma metáfora a outra e não indicam diretamente e sem dúvidas aquilo a que se referem?

Essa perplexidade resolve-se freqüentemente com uma resposta estéril; se as palavras parecem imprecisas quer dizer que também aquilo de que falamos é impreciso. Se são pessoais quer dizer que indicam algo exclusivamente pessoal.

A cobra morde o rabo; dizem que o que escreve limita-se a revelar seu mundo interior e imaginário, seus sonhos, as metáforas obsessivas por trás de sua biografia espiritual e sua arte.

Desse modo, livros feitos para serem traspassados através de um conhecimento objetivo, que oriente a ação e construa a mecânica do *bios cênico* do ator, tornam-se livros opacos e encerrados neles mesmos.

Diz-se que Artaud fala somente de Artaud. Lemos Artaud para conhecer Artaud e basta.

Mas a quem basta?

*

Sabe-se / Eu sei.

Conta-se que perguntaram a Niels Bohr como chegou, tão jovem, à descoberta da periodicidade dos elementos que lhe deu o Prêmio Nobel. Respondeu que não partiu do que “se sabia”, mas sim do que “ele sabia”.

Reflico sobre o que *eu sei*, sobre o que as contingências me fizeram tocar com as mãos e descubro que ao longo de todo o meu trabalho teatral, a partir de 1964, me bastaram duas palavras norueguesas: *kraft* e *sats*.

Usei esses dois termos para explicar aos meus atores o que não funcionava no trabalho deles.

Kraft quer dizer força, potência.

Dizia aos atores: “Não tem *kraft*”. Ou então: “Mostra mais o seu *kraft*”. Ou ainda: “O *kraft* desta ação é muito parecido com o da ação anterior”.

Sats pode ser traduzido com as palavras “impulso”, “preparação”, ou então “estar pronto para...”. Na nossa linguagem de trabalho, indica o momento no qual se está a ponto de agir, o instante que precede a ação no espaço, quando toda a energia já está aí, preparada para intervir, porém suspensa, ainda presa ao punho, borboleta-tigre pronta a alçar vôo.

Dizia aos atores: “Não tem *sats*”. Ou então: “Seu *sats* não está preciso”. Ou ainda “Marque mais os *sats*”.

Essas duas palavras guiaram o trabalho e bastariam para explicar o resultado obtido por mim e meus companheiros. Poderíamos reduzir a isso o “método” do Odin Teatret. No fundo, toda a Antropologia Teatral é um modo para desenvolver, em termos objetivos, os conhecimentos para os quais, na prática de nosso grupo, não necessitamos mais que de duas palavras vagas.

Reencontro o mesmo conteúdo técnico, com a mesma precisão operativa, na terminologia de outros mestres, em palavras aparentemente muito diferentes tais como “segunda natureza”, “biomecânica”, “crueldade”, “Über-Marionette”...

*

A história da cultura mostra que cada vez que se avança em territórios pouco explorados, inicialmente cunham-se imagens, termos metafóricos e evocativos, invenções lingüísticas, nós atrevidos de palavras como “corrente elétrica”, “ondas eletromagnéticas”, “força de inércia”, “complexo de Édipo”. Depois, estas extravagantes aproximações lingüísticas sedimentam-se em convenções partilhadas com um número cada vez maior de pessoas e parecem indicar coisas precisas de maneira direta, ao pé da letra. A linguagem pessoal torna-se linguagem de trabalho, e esta, por sua vez, linguagem comum.

É pequeno o número de pessoas que compartilham a mesma terminologia no teatro. A prática do ator não é muito discutida. A linguagem de trabalho que caracteriza a comunicação de um grupo e que é muito útil para seus membros parece prosaica, insignificante ou metafórica quando encontrada fora do contexto do grupo.

Não é possível escrever ou falar fora desse contexto com as convenções da própria linguagem de trabalho.

Ao mesmo tempo, quando se quer mostrar uma experiência concreta, não conhecida por todos, é necessário evitar as definições prefabricadas, as redes verbais que são somente uma imitação parasitária da linguagem precisa de outras ciências e de outros conhecimentos.

A linguagem precisa da ciência, quando transferida para obter um efeito de concretude ou para ungir sobre o próprio argumento a seriedade aparente da precisão dos outros, transforma-se numa tela ainda mais opaca do que as imagens líricas, sugestivas, emotivas e intuitivas.

Na realidade, o maior perigo não está no inevitável risco de equívoco, mas sim na contínua apelação a uma suposta clareza científica que explora o que já é conhecido e evita ao que busca um dos esforços mais fecundos: o de buscar também as suas palavras.

*

Wer sich selbst und andre kennt,
Wird auch hier erkennen:
Orient und Okzident
Sind nicht mehr zu trennen.

Sinnig zwischen beiden Welten
Sich zu wiegen, lass' ich gelten;
Also zwischen Ost und Westen
Sich bewegen sei zum Besten!

Estas são duas quadras de uma poesia póstuma de Goethe: "Quem conhece a si mesmo e aos outros, sabe bem que o Ocidente e Oriente já não se podem separar. Tenho como regra estar em um sábio equilíbrio entre os dois mundos, e assim a escolha será sempre o movimento entre Este e Oeste".

Neste movimento reside o teatro dos anos Novecentos à procura de um novo sentido para o resíduo arqueológico que é a sua atual condição.

Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Decroux, Beck, Grotowski não são precisamente a chamada "tradição ocidental" do teatro. Obviamente também não pertencem à tradição oriental. Eles são teatro eurasiático.

Oriente e Ocidente
não podem mais separar-se.

Todo o meu aprendizado teatral desenvolveu-se na região constituída do movimento entre Este e Oeste, a que agora chamo teatro eurasiático. O Kathakali e o teatro Nô, o onnagata e o Barong, Rukmini Devi e Mei Lanfan, Zeami e o Natya Shastra estavam próximos aos livros dos mestres russos, franceses, alemães, próximos de Grotowski, meu mestre polonês.

Não era somente a memória de suas criações teatrais que me fascinava, mas sobretudo a detalhada artificialidade de seus atores-em-vida.

Em 1963, as longas noites do Kathakali me fizeram enxergar os limites que o ator pode atingir. Entretanto, foi a alvorada no Kalamandalam em Cherutturuthy, em Kerala, que me revelou o segredo daqueles atores. Aí, adolescentes, em uma obstinada repetição de exercícios, passos, cantos, preces, ginástica, dança dos olhos e oferendas, cristalizavam seu *ethos* como comportamento artístico e atitude ética.

Eu confrontava nosso teatro com o deles.

Hoje, este termo "confronto" me parece inadequado; vale para a epiderme dos diferentes teatros, para suas diferentes convenções e estilos.

Mas atrás das peles brilhantes e sedutoras vislumbro os órgãos que os mantêm vivas, e os pólos do confronto fundem-se em um perfil sem fronteiras nem fissuras. Ainda uma vez, teatro eurasiático.

*

É possível pensar no teatro em termos de tradições étnicas, nacionais, de grupo ou mesmo individuais. Mas se com isso se tenta compreender a própria *identidade*, é essencial uma postura contrária e complementar: pensar no próprio teatro numa dimensão transcultural, no fluxo de uma "tradição das tradições".

Por que, ao contrário do que acontece em outros países, o nosso ator-cantor especializou-se separadamente do ator-bailarino e este último, por sua vez, do ator-... como chamá-lo? Aquele que fala? Ator de prosa? Intérprete de texto?

Por que o ator tende a limitar-se a apenas um personagem num espetáculo?

Por que raramente se explora a possibilidade do ator de tornar-se o contexto de uma história inteira, com muitos personagens, com

saltos nos níveis de ações, com trocas imprevistas da primeira à terceira pessoa, do passado ao presente, do geral ao particular, da pessoa à coisa?

Por que essa possibilidade está relegada, para nós, ao ofício do contador de histórias, ou a exceções como Dario Fo, ao passo que em outros lugares caracteriza cada teatro, cada tipo de ator, seja quando recita-canta-dança sozinho, seja quando participa de um espetáculo com outros atores e outros personagens?

Por que em outros países quase todas as formas de teatro clássico aceitam o uso de palavras das quais a maioria dos espectadores não podem decifrar o significado, o que na nossa cultura só é admissível na Ópera?

Essas perguntas encontram respostas precisas no plano histórico. Mas tornam-se profissionalmente úteis quando levam a imaginar como a própria identidade pode desenvolver-se sem contrariar a própria natureza e a própria história, mas dilatando-se além das fronteiras que a aprisionam mais do que a definem.

Basta olhar de fora, de países e tempos distantes, para descobrir as possibilidades latentes aqui e agora.

*

Quem ousa indagar a história e a teoria da música sem conhecer o abecedário do piano?

Na nossa cultura, a presunção do saber impediu o conhecimento sobre o ator.

Críticos, teatrólogos, teóricos e até filósofos como Hegel ou Sartre tentaram interpretar o processo criativo partindo do pressuposto de que sabiam do que estavam falando. Na realidade submetiam-se a seu etnocentrismo de espectadores. Frequentemente imaginavam um processo que era somente a projeção enganosa *a posteriori* dos efeitos obtidos pelos atores sobre a mente de seus espectadores.

Basearam-se nas conjecturas, testemunhos fragmentados e impressões de espectador. Tentaram fazer ciência de qualquer coisa da qual observavam o resultado sem conhecer seu aspecto complementar: a lógica do processo. Falavam e escreviam de um processo imaginário como se fizessem uma descrição científica baseada em dados empíricos.

É uma postura que perdura. Podemos defini-la como o caminho do prestígio científico.

Esta forma de ignorância astuciosa e imponente consiste na pretensão de analisar o comportamento teatral, aplicando-lhe paradigmas que mostraram sua utilidade em outros campos de pesquisa.

Na época de Sainte-Albine e Diderot foi a mecânica das paixões; na época de Archer, a psicologia; depois a psicanálise; na época dos brechtianos, a contraposição entre o idealismo e o materialismo nas ciências históricas e sociais; depois a semiologia ou antropologia cultural.

O prestígio científico baseia-se numa postura mental supersticiosa; acredita que um paradigma teórico seja válido por si mesmo, e resulte assim em um instrumento preciso, ainda que passando de um contexto a outro.

É verdade, os modelos de interpretação que servem para um determinado contexto podem ser estendidos e aplicados a outros. Mas a pertinência de tais aplicações deve ser comprovada a cada vez.

Tratando-se de atores, normalmente gosta-se muito de proceder como os professores que preferiam olhar o céu através de livros clássicos e de prestígio em vez de fazê-lo através do grosseiro instrumento fabricado por Galileu.

*

Na primavera de 1964, reuniram-se num congresso em Roma muitos representantes do teatro mundial (não havia atores e não veio ninguém dos teatros clássicos da Ásia). Alguns afirmavam que uma nova arquitetura teatral poderia gerar um novo modo de escrever para o teatro. Outros replicavam que um edifício nunca deu vida a um drama. Neste momento Gordon Craig interveio: "Existe um teatro que vem antes do drama, mas não é um edifício de pedras e tijolos. É o edifício construído pelo corpo e pela voz do ator". Era uma constatação de bom senso que todos entenderam como uma metáfora paradoxal.

A Antropologia Teatral ocupa-se da realidade dessa metáfora.

*

Alguns ficam perplexos e dizem: como é possível estudar os processos criativos do ator sem examinar seu contexto histórico e social?

Como é possível comparar este ou aquele comportamento teatral e individualizar princípios-que-retornam sem considerar que cada um dos exemplos pertence a circunstâncias culturais diferentes e às vezes incomparáveis? E concluem: a Antropologia Teatral ignora a história; ignora que determinados procedimentos técnicos têm um preciso significado simbólico ou ideal na cultura a qual pertencem; reduz tudo à materialidade do *bios* cênico.

Não, a Antropologia Teatral não ignora nem reduz a... Concentra-se em.

Nada pode ser indagado se não se procede como se uma porção de realidade ou um particular nível de organização pudesse ser separado do resto. Na realidade tudo está unido a tudo. Mas na realidade da investigação é necessário saber proceder como se um simples detalhe ou um determinado nível de organização fosse um mundo em si mesmo.

Quem estuda as articulações de uma mão não ignora a existência do coração, ainda que não se refira a este.

A atenção não pode aprofundar-se se não se concentra em poucas perguntas específicas e contextos a estas pertinentes.

As contínuas solicitações para considerar também o resto “que não se deve ignorar” contribuem, sem querer, para agitar a superfície deixando as coisas como estão.

*

É evidente a importância de estudar o contexto social e cultural dos diferentes teatros.

Mas também é evidente que não está correto afirmar que de um teatro não se entende nada se este não for considerado à luz de seu contexto sócio-cultural.

Freqüentemente usa-se a fórmula “não se compreende nada deste fenômeno se não se o examinar à luz de...”. Essa é uma maneira de falar e não a indicação de um método. De fato, nenhum objeto de investigação traz automaticamente consigo seu contexto. O que garante o método de uma pesquisa não é a relação correta entre o objeto considerado e seu contexto. Cada objeto pode pertencer a inúmeros contextos diferentes, todos igualmente pertinentes. Um bom método

é aquele no qual o contexto é pertinente às *perguntas* que são feitas ao objeto examinado.

Seria estúpido, por exemplo, interrogar-se sobre o “significado” de um teatro indiano sem considerá-lo no contexto da cultura na qual é realizado e na qual submerge seu passado, sem conhecer bem a literatura, os conflitos sociais, a religião, a história na qual está inserido e sobretudo sem um profundo conhecimento da língua. São bem distintos os instrumentos e o contexto que devem ser ativados se nos perguntarmos sobre a influência de determinados teatros indianos sobre teatros europeus do século XIX ou do século XX. Os instrumentos e o contexto de referência mudam outra vez se nos perguntarmos o que na prática dos atores indianos pode ser útil também para outros atores ou o que é comum a estes e àqueles e pode assim ser adotado como um bom princípio de orientação para os atores enquanto tais.

Expor o problema dessa forma não quer dizer que os atores de cada tempo e país sejam *substancialmente* iguais. Reconhece o evidente: os atores que atuam em uma situação de representação organizada individualizam-se através de profundas diferenças como também através de profundos pontos em comum. Portanto, é possível uma pesquisa de tipo científico que se proponha a descobrir os princípios transculturais que constroem *sobre plano operativo* a base do comportamento cênico.

A Antropologia Teatral se desenvolve ao redor dessa hipótese. Por isso, baseia-se em uma visão eurásiana do teatro, e não está interessada no estudo específico dos teatros asiáticos ou de cultura européia no seu contexto histórico, nem no seu mito na Europa ou na América, na Ásia ou na África. Não se interessa porque se ocupa de outra coisa, não porque nega o valor desses interesses.

*

... E *Songlines*, os caminhos dos cantos? E a Austrália? a Polinésia? a África? E todas as culturas aborígenes da América? Quanto teatro e quanta dança exclui a expressão “teatro eurásiano”!

Teatro eurásiano não significa os teatros compreendidos num espaço geográfico, no continente do qual a Europa é uma península. Sugere uma dimensão mental, uma *idéia* ativa na cultura teatral moderna.

Encerra a totalidade dos teatros que se converteram em “clássicos” pontos de referência para a pesquisa dos que se concentraram na problemática do ator: da Ópera de Pequim a Brecht, do mimo de Decroux ao Nô, do Kabuki à biomecânica meyerholdiana, de Delsarte ao Kathakali, do balé ao Butoh, de Artaud a Bali... Esta “enciclopédia” foi formada a partir do repertório das tradições cênicas européias e asiáticas. Gostemos ou não, seja justo ou injusto, foi isso o que aconteceu.

Falando de “teatro eurasiático” constatamos uma unidade estabelecida pela nossa história cultural. Podemos infringir os costumes, não ignorá-los. Para todos os que, durante os anos Novecentos, refletiram competentemente sobre o ator, as fronteiras entre “teatro europeu” e “teatro asiático” não existem.

*

No contexto da atividade da ISTA e das discussões sobre Antropologia Teatral, os teatros asiáticos chamam particularmente a atenção por que são pouco conhecidos. Em alguns casos, porém, monopolizam a atenção; daí o equívoco de quem acredita que os teatros clássicos da Ásia sejam o objeto da Antropologia Teatral. O equívoco é reforçado pela pluralidade de significados do termo “antropologia” que muitos entendem como “antropologia cultural”, estudo do que é culturalmente diferente.

A Antropologia Teatral não propõe uma “orientalização” do teatro ocidental. O seu campo de estudo não é o Oriente, mas sim a técnica do ator. Cada artesão pertence à própria cultura, mas pertence também à da sua atividade artesanal. Tem uma identidade cultural e uma identidade profissional. Pode encontrar-se como “compatriota” com os artesões que praticam seu ofício em diferentes países. Por isso, no passado, o *Wanderlehre*, a “viagem de instrução” além dos confins do país natal, fazia parte da aprendizagem até mesmo do mais humilde dos artesões.

A profissão é também um país ao qual pertencemos, pátria eletiva, sem fronteiras geográficas. Hoje, aceitamos como algo normal que um filólogo mexicano discuta com um filólogo indiano, que um arquiteto japonês troque experiências de igual para igual com um arquiteto sueco, assim como sentimos como uma insuficiência cultural o fato que

a medicina chinesa e a de origem européia não se tornem dois aspectos complementares de um único saber. Não é estranho que os atores se encontrem no território comum da sua profissão. É estranho que pareça estranho.

Os que têm a atenção monopolizada pela freqüente presença dos teatros asiáticos na Antropologia Teatral incorrem em dois equívocos. Contrapõem que ao questionar esses teatros “diferentes” e “estrangeiros”, não consideramos suficientemente a subjetividade do observador, das nossas categorias culturais. Sustentam que a Antropologia Teatral pretende uma impossível objetividade científica.

Não, o ponto de vista é forte e explicitamente objetivo, mas é parcial. Projetamos sobre o nosso campo de investigação as perguntas e as inquietudes que pertencem à prática e ao artesanato teatral. Usamos a objetividade funcional para os artesões do teatro.

Outros acreditam que a Antropologia Teatral dirige-se ao Oriente em busca de uma Tradição Originária do Teatro da qual se perderam os rastros no Ocidente. Seria bonito, talvez. Porém, no nosso *Wanderlehre*, somente tentamos tornar mais amplo e profundo o conhecimento da potencialidade do nosso ofício.

*

A Antropologia Teatral quer analisar o comportamento cênico que existiu e existe nas diferentes culturas? Ou quer fornecer regras para a eficácia do comportamento cênico? Dirige-se aos estudiosos ou aos atores?

As duas perspectivas podem ser equivalentes. Tanto individualizar modelos como princípios-que-retornam significa fornecer um leque de orientações úteis à prática teatral.

*

A dialética entre a ordem, nem sempre decifrável, dos acontecimentos (ou seja, do contexto) e a ordem linear e simplificada da historiografia (que transforma o contexto em texto) está presente nas reflexões de qualquer um que se ocupe de história. Deveria ser particularmente relevante para nós que trabalhamos numa prática arte-

sanal que deixa poucos rastros visíveis e cujas obras se dissolvem velozmente no tempo. Tão velozmente que nosso *ethos* profissional não pode conquistar uma identidade própria sem uma robusta consciência dos próprios antepassados.

O culto ao passado não é importante. Mas a memória guia nossa ação. É a memória que permite penetrar embaixo da pele da época e encontrar os múltiplos caminhos que nos levam à origem, ao primeiro dia.

Louis Jovet afirmou uma vez algo fulminante e enigmático: "Existe uma herança de nós para nós mesmos".

A escolha de um fio em vez de outro, para contar a intrincada trama dos acontecimentos, é primeiro uma responsabilidade ética, e depois um problema científico.

Ética e ciência. Os antigos usavam uma só palavra: disciplina.

*

Uma atriz folheia as páginas deste volume e me pergunta: Para que me servem todas estas análises, todos estes exemplos, os mesmos nomes que sempre voltam? E acrescenta: É árido. Trabalho sozinha numa sala vazia, o que você chama de Terceiro Mundo ou Terceiro Teatro. Me debato todos os dias com a minha aridez, não é isso que espero de um livro sobre atores.

Respondo: Aqui estão os canos, canais, alguma cisterna; tudo seco. A tua água ninguém pode oferecer-te.

Me pergunta: Quer dizer que, sem tudo isso, a minha água, se existe, transforma-se num pântano?

*

É fácil banalizar a palavra "ofício" ou "técnica" repetindo que estas não são as coisas mais importantes.

Entretanto, com exceção de uma pequena parte, encontrar o *próprio sentido* do teatro quer dizer invenção pessoal do ofício.

É verdade que o que chamo de "pequena parte" é essencial. Está conectada com uma parte de nós sujeita a contínuas obnubilações, a períodos de silêncio, de cansaço, de aridez, de desencorajamento. É um mar vivo e tenebroso que às vezes nos parece inundado de

luzes e outras vezes nos assusta e se reduz à infecunda amargura do sal.

Não se pode resistir muito tempo tendo os olhos fixos nas estrelas ou abandonando o coração ao mar. É necessário o passadiço bem construído de um barco, a graxa das máquinas, o fogo artificial dos soldados.

Inventar o próprio sentido significa saber como buscar o modo para encontrá-lo.

*

Algumas vezes, o caminho mais simples entre dois pontos é um arabesco, a rota de uma canoa obstruída pelas correntes. A canoa de papel é este livro. As correntes são a matéria em movimento da multiplicidade dos teatros e de seus atores, experiências e memórias. A canoa navega por linhas tortas mas segundo um método.

*

Se não pode morder, não mostre os dentes.

Devo concentrar-me sobre a precisão técnica. Posso colaborar somente com quem sabe a arte da autodisciplina.

Acredito somente nos teimosos.

Para eles escrevo este "tratado".

Não acreditem que lhes servirá. Não acreditem que possam prescindir dele.

A energia, ou seja, o pensamento

Para o ator a energia apresenta-se na forma de um *como*, não na forma de um *quê*.

Como movimentar-se. *Como* ficar imóvel. *Como mise-en-scene*, ou seja, *mise-en-vision* a sua presença física e transformá-la em presença cênica, e portanto expressão. *Como* fazer visível o invisível: o ritmo do pensamento.

Contudo, para o ator é muito útil pensar neste *como* na forma de um *quê*, de uma substância impalpável que pode ser manobrada, modelada, cultivada, projetada no espaço, absorvida e levada a dançar no interior do corpo. Não são fantasias. São imaginações eficazes.

O nosso pensamento pressiona os nossos gestos, como o polegar do escultor quando imprime as formas — e o nosso corpo, esculpido interiormente, se dilata.

O nosso pensamento pinça o reverso do nosso invólucro com o polegar e o indicador — e o nosso corpo, esculpido interiormente, se contrai¹.

Metáforas. Indicações práticas de trabalho.

Ao final das oficinas de trabalho as pessoas trocam suas impressões. Às vezes, depois de ter-me concentrado sobre o modo de modelar a energia, escuto alguém que se aventura a dizer: “Na realidade, trabalhamos com a alma”. Podemos usar as palavras que quisermos. Mas as palavras podem ser perigosas. Às vezes asfixiamos o que queremos gerar.

¹ Etienne DECROUX, *Paroles dur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 30. No original o discurso de Decroux é mais sutil por causa da pronúncia quase idêntica de *pouce* (polegar) e *pousse* (pressiona, empurra): *notre pensée pousse nos gestes ainsi qu'un pouce de statuaire pousse des formes; et notre corps, sculpté de l'intérieur, s'étend.*

"Nunca mais esta palavra"

Algumas palavras são traiçoeiras porque encham a boca. "Energia", em vez disso, pode enganar inflando e enrijecendo a ação.

Um amigo, diretor na Alemanha, me escreve lembrando-me ironicamente da minha solene promessa: "Nunca mais usarei a palavra energia com respeito ao ator". Nos dez anos seguintes nunca deixei de dizê-la ou escrevê-la. Não se pode evitar. Mas me lembro daquela promessa e do quanto foi justificada. Foi um movimento de impaciência e uma reflexão sobre a malignidade de certos termos do ofício.

Estávamos em Bonn, durante o cotidiano encontro com os diretores, de manhã cedo, no outono de 1980, durante a primeira sessão da ISTA. Havíamos visto um espetáculo na noite anterior. Os atores inundavam o espaço com sua vitalidade, desenvolviam grandes movimentos, muita velocidade e força muscular, exibiam deformações da voz, oposições mecânicas entre as diversas fases de cada ação, tensões exageradas, remarcando irracionalmente os impulsos físicos, os *sats*. Um ritmo superexcitado, convulsivo, pesado. Pareciam elefantes enfurecidos possuídos pelo ímpeto de sua própria carga. De vez em quando, com a evidente intenção de variar o fluxo do seu esbanjamento energético, eles paravam, e então caíam no extremo oposto: pausas atônitas. Depois voltavam à carga.

Pensar na sua presença cênica como energia pode sugerir ao ator a idéia de que sua eficácia depende do quanto possa forçar o espaço do teatro e os sentidos de quem o observa. Assim, em vez de dançar com a atenção do espectador, ele a bombardeia e a distancia. *Decidiu* expandir sua potência, trabalhar com toda a sua energia, mobilizá-la. E justamente por isso não *está decidido*.

Para vencer a defesa do espectador (que vem ao teatro para que estas sejam vencidas sendo estimulado por isso) são necessárias sutilezas, fintas e contrafintas. Uma ação de força é eficaz somente em casos raros e bem premeditados.

Quem não conhece a palavra *kung-fu*? Um estilo de luta, uma arte marcial. Mas olhem, o nome próprio Kung-fu-tsu, Confúcio, vem daí.

Em chinês, *kung-fu* quer dizer agarrar alguma coisa com a mão, apreender, pegar. Saber agüentar o adversário. Perceber com segurança o tênue fio no labirinto, o conhecimento.

Esta é uma palavra muito comum e paradoxal no ofício dos atores chineses. Ter *kung-fu* pode significar estar em forma, estar treinado, ter talento, ter uma qualidade pessoal que vai além da técnica.

Sobretudo *kung-fu* quer dizer um exercício, um desenho de movimentos, um esquema de comportamento, uma partitura de ações, mas também algo imperceptível que é trabalhado e guiado através do exercício, através de um desenho de movimentos, através de esquemas de comportamento ou partituras de ações bem fixadas.

O ator ao representar percebe *direções*, sente as mudanças. Sente-se continuamente *orientado*. Neste sentido, o personagem é uma sucessão de impulsos, de movimentos do sentir. O ator é posto à prova quando deve parar estes movimentos como consequência da fala do outro ator².

Para um ator, ter energia significa saber *como* modelá-la. Para ter uma idéia e vivê-la como experiência, deve modificar artificialmente os percursos, inventando represas, diques e canais. Estes constituem resistências contra os quais *pressiona* a intenção — consciente ou intuitiva — e que permitem a sua expressão. O corpo todo pensa/age com uma outra qualidade de energia. Um corpo-mente em liberdade afrontando as necessidades e os obstáculos predispostos, submetendo-se a uma disciplina que se transforma em descobrimento.

A inteligência de um ator é a sua vitalidade, o seu dinamismo, a sua ação, a sua tendência, a sua energia. Um sentimento que vive e provoca nele, a um certo ponto, por um certo costume, um olhar profundo, uma *condensação* da sua sensibilidade, uma consciência de si mesmo. É o *pensamento-ação*³.

Jouvet afirma que existe uma filosofia do ator, um modo de perceber e agir, resultados de uma postura, uma prática, um método, uma disciplina. "O ator é um empírico que desemboca no pensamento (...). O ator pensa por uma tensão de *energia*"⁴.

² Louis JOUVET, *Le comédien desincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 182.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 174 e 184.

Sete décimos — a energia da ação absorvida

Devemos remarcar um fato fundamental quando falamos do ofício: é necessário adaptar-nos à condição na qual ensinar é impossível e só se pode aprender. Palavras difusas não indicam necessariamente impressões difusas. Podem referir-se a experiências tangíveis, simples e claras para quem passou por aquilo de que se está falando. As palavras difusas são “respostas” à procura de “perguntas”. As perguntas, neste caso, já devem estar presentes naquele que escuta. De outro modo tem-se a impressão de encontrar-se perante uma teoria em ostrogodo.

Observem o que acontece quando um aluno inteligente e ainda inexperiente escuta Meyerhold dando uma aula:

O mestre move os dedos. Seus olhos claros brilham. Tem na mão uma marionete de Java. As mãos de ouro do mestre fazem movimentar as mãozinhas douradas do boneco (...). Repentinamente o mago corta o fio do encantamento. Aparecem das suas mãos bastõezinhos dourados e um trapo colorido (...). As suas aulas eram miragens e sonhos. Dava muito trabalho anotar tudo febrilmente. Ao despertar lia-se no caderno: “O diabo sabe do que se trata”.

O aluno que não conserva nada no caderno é mais que inteligente. É Eisenstein que recorda:

As aulas de Meyerhold eram como o canto das sereias (...). É impossível lembrar o que dizia.

Aromas, cores, sons. E sobre tudo isso uma espécie de neblina dourada.

Impalpável. Mistério sobre mistério.

O eu romântico escuta encantado.

O eu racional resmungava surdamente.

Quando será tirado o véu do “mistério”? Quando se passará ao sistema?

Transcorre um outro inverno de embriaguez, mas na mão nada⁵.

— O diabo sabe do que se trata! — dizia a mim mesmo na escola teatral de Varsóvia no inverno de 1960, quando Bogdan Korzeniewski, mestre de direção, nos falava de como miniaturizar as ações de um

⁵ Serguei M. EISENSTEIN, *Memorie*, trad. de G. C., Roma, Editori Riuniti, 1961, p. 76-7. É uma seleção de trechos do primeiro volume (*Memorie*) das Obras Escolhidas em seis volumes de Eisenstein publicadas na URSS entre 1964 e 1971.

personagem. Depois, com um exemplo, nos revelava os refinamentos estratégicos de Stanislavski.

Contava: “Dois mercadores concorrentes, que se detestam, estão sentados numa reunião e tomam chá na mesma mesa trocando gentilezas. Para fazer emergir o duplo sabor do seu comportamento, Stanislavski pede aos dois atores que improvisem uma luta entre dois escorpiões. Recordai-vos que esses animais atacam e matam com a cauda. O impulso contra o adversário deve partir da extremidade da espinha dorsal. Os atores improvisam uma luta sem tréguas, caminhando, sentando, subindo nas cadeiras. A cena perde qualquer conotação realística. Não são mais dois mercadores mas dois atores-escorpião. Continuamente alerta, comportam-se como se ignorassem um ao outro. Inesperadamente suas caudas atacam. Esta ampla e variada improvisação é fixada e começa então o paciente trabalho de miniaturizar cada frase: olhar, rotação do tronco, passos cautelosos ou indiferentes, fintas, golpes, defesas... das caudas.

“Ao final existe uma cena na qual se pode acreditar; dois mercadores que concorrem impiedosamente e se detestam sentam-se na mesma mesa tomando chá e trocando gentilezas. O ritmo deles — servir o chá, mexer o açúcar, oferecer bolinhos, levar a xícara aos lábios, sorrir, assentir, dialogar — é articulado exatamente segundo cada fase e intensidade — agora retida — da luta mortal dos dois monstruosos escorpiões que invadiram a cena.”

Na execução da peça teatral *O Inspetor Geral* de Gogol, Meyerhold transportou o princípio de absorção da ação, do nível de organização que concerne à atuação individual de cada ator ao que regula as relações entre os personagens. Colocou mais de trinta personagens sobre uma plataforma de pequenas dimensões (3,55m x 4,55m) com uma inclinação tal que era difícil manter-se em equilíbrio. Os móveis, um divã e uma mesa, também eram inclinados. Nesse espaço reduzido criou um ambiente social formigante através de um fluxo ininterrupto de gestos, atitudes, “freagem de ritmo” e imobilidade.

No jogo de cena não se trata de reagrupamentos estáticos, mas de uma ação: a que o tempo exerce sobre o espaço. (...) Se observarem uma ponte verão que é um salto fixado no metal; em outras palavras, não é imobilidade mas sim

movimento. O essencial numa ponte não é o ornamento que embeleza seu parapeito, mas sim a tensão que o exprime. O mesmo ocorre com o ator em cena⁶.

E Decroux: “a imobilidade é um ato, e algumas vezes apaixonado”⁷.

Deve-se observar, sobretudo, a representação sumária, resumida e ininterrupta dos ensaios imediatamente anteriores à estréia, quando os atores se limitam a “indicar” rapidamente as posições, os gestos, as entonações de voz (...). Deve-se também imaginar o ato de dirigir-se ao público, mas não de modo que isso aconteça por intensificação, ou seja, sugestão. Deve-se observar a diferença entre a atuação sugestiva e a atuação plástica convincente⁸.

Podemos estudar entre os mais diversos atores os segredos desta técnica resumida do pensar grande e do miniaturizar executando. Craig a observou em Irving. Brecht a avaliava em Helene Weigel. Eduardo De Filippo a refinou durante toda a sua longa carreira e dela extraiu a “flor” da sua velhice.

Pina Bausch reafirma freqüentemente o quanto é importante para o bailarino saber dançar sentado, aparentemente imóvel numa cadeira, dançando no corpo antes do que com o corpo. Nos seus espetáculos, “imobilizou” muitas vezes a dança dos seus atores.

Quando o que é visível, o exterior (o corpo), não se move, é necessário que o interior (a mente) esteja em movimento. O modelo é o cisne sobre a água: desliza impassível, mas as patas escondidas trabalham sem descanso. No movimento, imóvel; na quietude, inquieto.

“A estaticidade é um movimento a tal nível que não transporta o corpo do espectador, mas simplesmente a sua mente”. Assim Matisse explicava o efeito cinestésico das cores sobre telas planas⁹.

⁶ É uma observação de Meyerhold, mencionada por Alexander Gladkov, citada em Vsevolod MEYERHOLD, *Le théâtre théâtral*, tradução e apresentação de Nina Gourfinkel, Paris, Gallimard, 1963, p. 283. No capítulo “Meyerhold fala” Gourfinkel menciona páginas extraídas de uma série de artigos publicados por Gladkov em 1961 na revista *Novy Mir* e nas coleções “Páginas de Tarussa” e “Moscou teatral”.

⁷ Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 105.

⁸ Bertolt BRECHT, Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l'effetto di straniamento, *Scritti teatrali I*, Turim, Einaudi, 1975, p. 186.

⁹ *Matisse on Art*, org. por Jack D. Flam, Oxford, Phaidon Press, 1973, p. 138.

Freqüentemente dizemos que a boa música deixa transparecer o fundo do silêncio da qual emerge, oferecendo ao ouvinte uma experiência não ordinária do silêncio. Quando Alexei Granowski, o fundador do teatro hebraico Goset de Moscou, nos anos vinte, aplicava essa maneira de pensar ao comportamento do ator, falava com palavras paradoxais no plano abstrato mas carregadas de bom senso no plano operativo:

A imobilidade é a norma, o movimento é um acontecer. A palavra e o acontecer são estados anormais. Cada movimento deve emergir e emanar da imobilidade, fundo sobre o qual o movimento é desenhado¹⁰.

O movimento que emana da imobilidade remete ao *sats*, sobre o qual falaremos no próximo item. O termo “desenho”, como veremos ainda mais para a frente, remete a um dos problemas centrais para o ator: a composição de uma partitura ou de um *pattern* preciso de ações, que constitua as margens e desníveis dentro dos quais flui a energia que transforma o *bios* natural em *bios* cênico, ou seja, o seu *mise-en-vision*. Esta é a problemática tratada no capítulo “Um Teatro Feito sem Pedras e Tijolos”.

O caso da presença imóvel e viva é o ponto limite de um problema fundamental do ator: como manter o pensamento e a ação ligados entre si. Para impedir que se afrouxe e que se perca, o vínculo é mantido em tensão por uma diferença de potencial:

A expressão “represente com sete no seu movimento o que é dez na sua mente” significa o seguinte: quando um aluno de Nô aprende a executar algumas ações com as mãos, ou a mover os pés, deve antes de tudo executar os movimentos como seu mestre o ensina. Portanto, usará a sua energia na representação do modo como foi treinado. Em seguida aprenderá a mover seus braços numa extensão um pouco menor do que a da sua imagem mental, isto é, aprenderá a frear a intenção (...). Geralmente, no comportamento cênico, em qualquer pequena ação, se o movimento é mais restrito que a emoção ou que o estímulo mental que está por trás dele, o estímulo se converterá na substância e o mo-

¹⁰ Citado em Béatrice PICON-VALLIN, *Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt*, La Cité-L'Age d'Homme, Lausanne, 1973, p. 94.

vimento do corpo na sua manifestação movendo assim o interesse dos espectadores¹¹.

Mas Zeami nos põe em guarda contra a aplicação mecânica do processo de absorção. Em seguida recomenda aos atores usarem a mente minuciosamente e o corpo em grandes proporções.

“Sats” — a energia pode ser suspensa

A energia pode ficar suspensa numa imobilidade em movimento.

Além dos usos metafóricos aos quais pode submeter-se, a palavra *energia* implica uma diferença de potencial. Os geógrafos, por exemplo, falam da energia de uma região para indicar a diferença aritmética entre a cota altimétrica máxima e a mínima.

Ensinar-nos na escola que, quando um sistema físico possui uma diferença de potencial, está apto a realizar um trabalho, ou seja, a “produzir energia” (a água que desce de um pendão faz girar o moinho, a turbina produz corrente elétrica).

A palavra grega *enérgeia* quer dizer, justamente, estar pronto para a ação, a ponto de produzir trabalho.

No comportamento físico, a passagem da intenção à ação constitui um típico exemplo de diferença de potencial.

No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de *sats*, preparação dinâmica. O *sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar à posição de repouso. É um atleta, um jogador de tênis ou um pugil-

¹¹ *On the Art of Nô Drama. The Major Treatises of Zeami*, tradução do original japonês de J. Thomas Rimer e Yamazaki Masakazu, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 75. É o ponto 2 do tratado *Kakyô* (O espelho da flor).

lista, imóvel ou em movimento, pronto a reagir. É John Wayne perante um adversário. É Buster Keaton antes de andar. É Maria Callas quando está para começar uma ária.

O ator sabe distinguir o *sats* da inércia gesticulatória que faz com que os movimentos rolem uns sobre os outros sem força interior. O *sats* compromete o corpo inteiro. A energia que se acumula no tronco e pressiona as pernas pode ser canalizada tanto na carícia de uma mão como nos passos velozes de uma corrida, num tranqüilo virar dos olhos, no salto do tigre ou no vôo da borboleta.

O *sats* é impulso e contra-impulso.

Na linguagem de trabalho de Meyerhold encontramos o termo *pre-digra*, pré-atuação:

A pré-atuação é precisamente um trampolim, um momento de tensão que se descarrega na representação. A atuação é uma *coda* [termo musical, em italiano no texto original], ao passo que a pré-atuação é o elemento presente que se acumula, se desenvolve e espera resolver-se¹².

Um termo da linguagem de Meyerhold é *otkaz*, que significa recusa, ou — na linguagem musical —, a alteração da nota em um ou dois semitons que interrompe a evolução da melodia e a faz voltar ao seu tom natural:

O princípio do *otkaz* implica a precisa definição dos pontos nos quais termina um movimento e inicia outro, um *stop* e um *go* ao mesmo tempo. *Otkaz* é um corte nítido que suspende o movimento anterior e prepara o seguinte. Permite assim reunir dinamicamente dois segmentos de um exercício, releva o segmento subsequente, lhe dá impulso, como um trampolim. O *otkaz* serve também para mostrar ao parceiro que se está pronto a passar para a fase seguinte do exercício. É uma ação brevíssima no tempo, no sentido contrário, oposta à ação total do movimento: o ato de recuar antes de andar para a frente, o impulso da mão que se levanta antes de golpear, a flexão antes de erguer-se¹³.

Para Grotowski este “antemovimento”

¹² V. MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre*, tomo II, tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1975, p. 153.

¹³ Béatrice PICON-VALLIN, *Meyerhold*, Paris, CNRS, Les voies de la création théâtrale 17, 1990, p. 113.

pode ser realizado em diferentes níveis, como uma espécie de silêncio antes do movimento, uma espécie de silêncio cheio de potencial, ou pode ser realizado como uma espécie de suspensão da ação num momento preciso¹⁴.

Obviamente Etienne Decroux não usa o termo norueguês *sats*, mas formula a experiência da seguinte maneira:

É imobilidade em movimento, a pressão das águas sobre o dique, a mosca detida pelo vidro, forçada a voar no mesmo lugar, o desmoronamento adiado da torre que se inclina mas se mantém ereta. O homem implode, como o arco curvado e estirado antes da mira¹⁵.

Implosão não deve fazer pensar necessariamente numa sucessiva explosão, numa ação impetuosa, dilacerante e veloz.

Não quer dizer que os *sats* devem ser tão marcados a ponto de dar à ação do ator caráter de um *staccato*, de um proceder por *saccades*, por solavancos e arrebatamentos. Se os *sats* são marcados, tornam-se inorgânicos, isto é, reprimem a vida do ator e tornam-se enfadonhos para os sentidos do espectador.

Ingemar Lindh reformula da seguinte maneira a “imobilidade em movimento” de Decroux: executar a intenção na imobilidade. É a isso que os etólogos chamam de MI, *Movements of Intention*: o gato não faz nada no momento, mas entendemos que quer agarrar uma mosca.

O *sats* não é algo que pertence somente ao “escultor que esculpe o corpo interiormente”. Não está ligado somente à imobilidade dinâmica. Numa seqüência de ações, é uma pequena descarga de energia que faz mudar o curso e a intensidade da ação ou a suspende improvisadamente. É um momento de transição que desemboca numa nova postura bem precisa, uma mudança de tonicidade do corpo inteiro. Se nos sentamos, por exemplo, podemos individuar um ponto além do qual não conseguimos mais sustentar o peso e o corpo cai. Se paramos imediatamente antes daquele ponto, estamos em posição de *sats*: podemos voltar à posição ereta ou podemos sentar-nos. Para encontrar a vida dos *sats*, o ator deve jogar esgrima com o sentido ci-

¹⁴ Jerzy GROTOWSKI, *Leggi pragmatiche*, em *La scuola degli attori. Rapporti organizzati* por Franco Ruffini, Florença, La Casa Usher, 1981, p. 31.

¹⁵ Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 71.

nestésico do espectador impedindo-o de prever a ação que deverá surpreendê-lo.

A palavra “surpresa” não deve conduzir a nenhum engano. Não se está falando de um nível de organização que observa os aspectos macroscópicos e mais evidentes da ação cênica. Resumindo, não se está falando de um ator que tenta provocar estupefação.

Trata-se de surpresas subliminares, as quais o espectador não percebe com os olhos da consciência, mas com o dos seus sentidos, com a sua cinestesia. Para dar vida ao *sats*, a esta mudança da tonicidade muscular que permite *mettre-en-vision* os saltos do pensamento, o ator e eventualmente o seu “primeiro espectador” — o diretor — devem saber controlar a ação como se estivesse sob um microscópio.

Meyerhold:

O trabalho do ator consiste numa alternância consciente de atuação e *predigra*, pré-atuação (...). Não é a atuação enquanto tal que nos interessa, mas a *predigra*, a pré-atuação, porque a espera suscita no espectador uma tensão superior à provocada por algo já recebido ou pré-digerido¹⁶.

Dirigindo-se a uma atriz:

— Pedi que sentasse ali, mas você o faz de maneira muito evidente, você revela ao espectador o meu desenho! Primeiro sente-se ligeiramente e depois sente-se totalmente. Dissimule os alinhavos do meu plano de direção!¹⁷

O ator sabe o que está por fazer mas não deve antecipá-lo. O *sats* é a explicação técnica daquele lugar-comum, segundo o qual o dom do ator consiste em saber repetir o espetáculo de tal maneira que a ação brote tão decidida como pela primeira vez.

O trabalho sobre os *sats* é o caminho para penetrar no mundo celular do comportamento cênico, e eliminar a separação entre pensamento e ação física, que freqüentemente caracteriza, por economia, o comportamento na vida cotidiana: é essencial, por exemplo, saber

¹⁶ V. MEYERHOLD, *Ecrits sur théâtre*, tomo II, tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1975, p. 128 e 141.

¹⁷ É outra das frases de Meyerhold anotadas por Alexander Gladkov e traduzida no livro a cargo de Gourfinkel, cit. na nota 6, p. 255.

andar sem pensar em como se anda. O *sats* é uma descarga minúscula na qual o pensamento inerva-se na ação e é experimentado como pensamento-ação, energia, ritmo no espaço.

Em Bali existe um termo preciso para o *sats*, *tangkis*, e é um dos quatro componentes da técnica performativa:

1. *agem*, atitude, posição de base;
2. *tandang*, caminhar, deslocar-se no espaço;
3. *tangkis*, transição, mudança de uma postura, de uma direção, de um nível a outro;
4. *tangkep*, expressão.

Tangkis significa literalmente “evadir”, “evitar”, mas também “modo de fazer”. É a intervenção que permite ao ator “evadir-se” do ritmo que seguia e criar uma variação no desenho dos movimentos.

O *tangkis* pode manifestar-se como um guizo vigoroso e fulminante (inesquecível após haver visto um espetáculo balinês). É então definido como *angsel*, cuja essência é *keras*, forte. Mas pode também ser *manis*, *alus*, suave. É chamado *seleyog*, doce, e tem um caráter sinuoso e contínuo.

I Made Bandem compara os *tangkis* à pontuação. São os pontos que separam uma frase da outra e “evitam” que o sentido se perca num fluxo indeterminado de palavras. Conclui: “sem *tangkis* não existe *bayu* (‘vento’, energia), portanto não existe dança. Mas uma dança somente com *tangkis* é *bayu* enlouquecido”.

Na Ópera de Pequim, alguns *sats* emergem com particular evidência. O ator executa velozmente um intrincado desenho de movimentos e no ponto máximo da tensão bloqueia-se em posição de equilíbrio precário — *lian shan* — pronto para partir outra vez numa direção que surpreenderá a previsão do espectador. Durante uma sessão da ISTA, um mestre da Ópera de Pequim formulava da seguinte maneira a base técnica destes *sats* dilatados: *Movement stop, inside no stop*. Talvez por conhecer pouco a língua inglesa, ou talvez porque a linguagem de trabalho tende sempre a uma extrema concisão, ele definia pelo caminho mais curto a índole e os valores do *sats*, a sua secreta riqueza para o ator: o movimento se bloqueia, o interior não se bloqueia. Quase as mesmas palavras que emergiam durante o trabalho com Ingemar Lindh.

“Muitos observaram, corretamente, que as bases da dança do Nô consistem em deter cada movimento quando os músculos estão tensos”, escreve Kunio Komparu revelando assim o mesmo princípio do *movement stop, inside no stop*. O objetivo do ator é este domínio do *sats*. Acrescenta:

“No teatro Nô, os tempos de ação existem em função dos tempos de imobilidade e a postura e o deslocamento não são a base para movimentar-se mas sim para adquirir a técnica do não movimentar-se”¹⁸.

Esta capacidade do ator de continuar a ação depois de ter sido executada é chamada *io-in*. Indica o som que perdura depois do golpe do martelo no sino. Este som, que subsiste sem nenhuma causa dinâmica, cria um mundo de ecos e sugestões para o que ouve.

Vachtangov chamava “viver nas pausas” à capacidade de assumir uma pose e justificar a tensão interna. Sugeria ao ator: pose para um fotógrafo, você está dançando, a música se interrompe repentinamente e você está pronto para continuar; tente escutar o que se diz sobre você na mesa vizinha num restaurante; na cama, se esforce para decifrar um barulho no outro quarto: um ladrão ou um rato?¹⁹

O *sats* constitui a infinitesimal chave de volta de cada ação física.

¹⁸ Kunio KOMPARU, *The Noh Theatre, Principles and Perspectives*, Nova York-Tóquio, Weatherhill/Tankosha, 1983, p. 216.

¹⁹ No seu livro sobre Vachtangov publicado em Moscou em 1926, Boris Zachava recorda que em 1921, trabalhando em *O Milagre de Santo Antônio*, Vachtangov “estabelece que ninguém tinha o direito de movimentar-se no palco quando alguém falava: logo que um ator começasse a falar, todos os outros deviam permanecer petrificados, numa imobilidade absoluta, sem fazer nenhum gesto, nem mesmo um único movimento dos músculos, para não atrair a atenção do espectador sobre si, pois a atenção naquele momento deveria concentrar-se no personagem que devia representar.

“Esta imobilidade não deveria atingir o espectador como algo artificial. Bastava que cada ator justificasse por conta própria a detenção de seu movimento, encontrasse a causa que necessariamente (organicamente) provocasse a detenção. A imobilidade deveria ser justificada interiormente.

“A imobilidade exterior não deveria ser a imobilidade interior: a estática exterior deveria ser dinâmica interior. Vachtangov exigia que cada ator fizesse que a réplica do *partner* chegasse exatamente no momento em que o movimento não estivesse

Permite intervir com precisão técnica também quando se trabalha seguindo o procedimento do “se mágico” e da “memória emotiva”.

Aqui está Stanislavski, durante um ensaio, nos últimos anos de sua vida, tentando despertar o *bios* cênico de um ator com grande experiência no ofício.

Stanislavski o ajuda usando o termo “ritmo”, que pertence à sua linguagem comum de trabalho. Mas coloca este termo no contexto de uma frase que o faz irreconhecível.

— Você não mantém o ritmo certo quando está parado!

Vassili Toporkov, o ator, pensa:

— Parado mantendo o ritmo! *Como* estar parado no ritmo? Caminhar, dançar, cantar no ritmo certo eu entendo, mas estar *parado!*

E pergunta:

— Perdão, Konstantin Sergueievitch, mas eu não tenho idéia de que ritmo se trata.

Na realidade, Stanislavski está trabalhando com o *sats*, ou melhor, com aquilo que na linguagem de trabalho adotada neste livro nós chamamos de *sats*²⁰.

concluído. O movimento ficava na metade, absolutamente expressivo, dinâmico na sua imobilidade. Neste caso (principalmente nas cenas de massa), a composição dos corpos tornava-se expressiva na sua imobilidade, sobre o fundo da qual se movimentava e falava o único personagem que tinha direito”.

O trecho é citado por Fabio Mollica, no ensaio “Etapas da vocação teatral” de E. B. Vachtangov, *Teatro e História*, 9, outubro de 1990, p. 244-5. Mollica recorda mais para frente algumas soluções eleitas por Vachtangov para a execução da peça *Dybbuk* no teatro Habimah de Moscou em 1922 (o texto era em hebraico): “Zavadski, que ajuda Vachtangov em Habimah elaborando a maquiagem para alguns atores, recorda que uma das técnicas usadas por Vachtangov era pedir ao ator, no momento em que se detinha para replicar, que se bloqueasse em equilíbrio precário, ‘como uma foto de uma pessoa em movimento’. Dessa maneira, sustenta Zavadski, Vachtangov obtia um “movimento contínuo”, ainda com os atores detidos. Criava-se uma espécie de fluxo de tensões e distensões que deveriam agir sobre a atenção do espectador e suprir a não compreensão do texto” (Mollica, cit. p. 250).

²⁰ Tanto aqui quanto em outro lugar, o reconhecimento de uma mesma substância “biológica” atrás de formulações e usos diferentes pode gerar a suspeita de uma prevaricante homogeneização das fontes. Falaremos disso no capítulo “Canoas, Borboletas e um Cavalo”.

Não importa. Naquele canto tem um rato. Pega um bastão e fica ali pronto a esperá-lo. Mate-o assim que sair... Não, desse modo o deixará escapar. Olha com mais atenção — *mais atenção*. Assim que eu bater as mãos, dá um golpe com o bastão... Ah, olha como chega atrasado! Mais uma vez. Concentre-se melhor. Tente dar o golpe ao mesmo tempo que eu bato as mãos. Assim! Bem! Percebe a diferença? Estar em pé, atento a um rato — este é um ritmo; estar atento a um tigre que se levante de frente para você é um ritmo bem diferente²¹.

Se eliminássemos a palavra “ritmo” das últimas palavras de Konstantin Sergueievitch Stanislavski e a substituíssemos pela palavra “emoção”, o sentido de base das suas indicações não mudaria. Entretanto, ficaria oculto o fato mais importante para nós: a eficácia do “se mágico”, ou da “memória emotiva” é suscitada pelo exterior, operando sobre o *sats*. Por esse caminho, o ator libera-se da dificuldade de “decidir a agir”. Reage, está *decidido*.

Stanislavski destaca, durante os ensaios, todo o trabalho sobre o *sats* e sobre a imobilidade em movimento nas 25 fases que incorporam o Método das Ações Físicas. Os pontos 18 e 19 dizem:

Sentados ao redor da mesa, os atores lêem o texto em voz alta. Tratam de executar as ações físicas ao mesmo tempo sem se mover. Sempre sentados e lendo o texto, indicam as ações movendo somente a cabeça e as mãos²².

Intermezzo: o urso que lê o pensamento, ou seja, decifra os “sats”

“Ora, — disse o senhor C. gentilmente — devo contar-lhe uma estória. Na minha viagem à Rússia, passei pelas terras do senhor de G., um nobre da Livônia, cujos filhos exercitavam esgrima assiduamente. Especialmente o mais velho, que havia retornado recentemente da universidade, e se fazia de conhecedor, numa manhã em que eu

²¹ Vasily TOPORKOV, *Stanislavski in Rehearsal*, (1949), Nova York, Theatre Arts Books, 1979, p. 62.

²² A lista de vinte e cinco fases para aplicação do método das ações físicas é um memorando escrito a mão, composto por Stanislavski para os diretores numa data não determinada (provavelmente por volta de 1936). É mencionado por Mel GORDON, *The Stanislavsky Technique*, Nova York, Applause Theatre Book, 1988, p. 209-12.

me encontrava no seu quarto, me entregou um florete. Lutamos, mas o acaso quis que eu fosse superior a ele; somou-se o desejo de confundir-lo; quase todos os meus golpes o tocavam e finalmente seu florete voou para um canto. Enquanto recuperava seu florete, um pouco brincando, um pouco ressentido, disse que encontrara seu domador; mas que neste mundo todos o encontramos e que portanto ele me levaria a conhecer o meu. Os irmãos começaram a rir e exclamaram: — Vai! Avante! Vamos para a lenheira! — e tomando minhas mãos me levaram a encontrar um urso que seu pai, o senhor de G., mantinha na propriedade.

“Quando me aproximei, estupefato, o urso estava ereto sobre suas patas traseiras com as costas apoiadas num pau, ao qual estava atado, com a pata direita levantada e pronta para golpear, e olhava-me nos olhos. Era a sua posição de esgrimista. Vendo-me perante tal adversário pensei estar sonhando, mas o senhor de G. dizia: Ataque! Ataque! E veja se pode acertar-lhe um golpe.

“Um pouco refeito do meu estupor, iniciei o assalto com o florete; o urso fez um brevíssimo movimento com a pata e o deteve. Tentei confundir-lo com fintas; o urso não se moveu. Com uma agilidade improvisada ataquei outra vez — se fosse um homem o golpe não teria falhado; o urso fez um movimento brevíssimo com a pata e o deteve. Quase cheguei à condição do jovem senhor de G. A seriedade do urso contribuiu para que eu perdesse a calma, golpes e fintas alternavam-se, estava banhado de suor — tudo em vão.

“O urso não só detia meus golpes como o melhor esgrimista do mundo, como não levava nem em consideração as fintas (e nisto nenhum esgrimista do mundo conseguiria imitá-lo); estava ali, olhos nos olhos, como se pudesse ler a minha alma, a pata levantada pronta para golpear, e quando meus golpes não eram sérios não se movia.

“— Você acredita nesta estória?

“— Absolutamente! — exclamei assentindo alegremente. É tão verossímil que acreditaria se fosse contada por um estranho, quanto mais por você”²³.

²³ Heinrich VON KLEIST, *Über das Marionettentheater*. Samtliche Werke, Munique, Winkler Verlag, 1967, p. 949-50.

Animus e Anima — temperaturas da energia

Já disse que a energia no teatro é um *como*, mas para o ator é útil pensá-la como se fosse um *quê*. Desse modo não mente a si mesmo sobre a natureza dos processos biológicos, mas inventa a sua própria biologia cênica.

A capacidade de individualizar e distinguir diversas facetas da energia pertence a esta estratégia do ofício.

O primeiro passo consiste na percepção da existência de dois pólos, um vigoroso, forte (*Animus*), e outro suave, delicado (*Anima*), duas temperaturas distintas, que somos tentados a confundir com a polaridade dos sexos. Esta tendência, que parece inócua sobre o plano abstrato das classificações, tem conseqüências nocivas sobre o plano prático.

O interesse pelos atores que interpretam partes femininas e por atrizes que interpretam partes masculinas reacende-se periodicamente. Por um momento, tem-se quase a intuição de que nestes travestimentos ou nestes contrastes entre realidade e ficção pode estar oculto um dos segredos do teatro.

O lugar-comum que nos faz lembrar que em cada homem existe também uma parte feminina, e que em cada mulher também se encontra uma parte masculina, não ajuda o ator a conhecer a qualidade da sua energia. Em muitas civilizações era ou é normal que o sexo do ator e o sexo do personagem não coincidissem.

O problema do sexo natural do ator em relação ao sexo de seu personagem é muito interessante do ponto de vista histórico, como sintoma dos costumes de uma época, no contexto dos princípios e preconceitos das diversas culturas, de seus gostos, de sua estética, de suas intolerâncias. Mas não ajuda a enfrentar um problema profissional elementar: o caráter da energia do ator, a existência de uma energia-Anima e de uma energia-Animus.

Energia-Anima (suave) e energia-Animus (vigorosa) são termos que não têm nada que ver com a distinção masculino-feminina, nem com os arquétipos de Jung. Referem-se a uma polaridade pertinente à anatomia do teatro, difícil de definir com palavras, e portanto difícil de analisar, desenvolver e transmitir. Entretanto, dessa polaridade e do

modo em que o ator chega a dilatar seu território, dependem as suas possibilidades de não cristalizar-se numa técnica mais forte que ele.

Perante os espectadores o ator é um alvo. Tenta, então, tornar-se invulnerável. Constrói uma couraça para si mesmo; através da técnica que lhe transmite a tradição ou através da construção de um personagem atinge um comportamento artificial, extracotidiano. Dilata a sua presença e conseqüentemente dilata a percepção do espectador. Na ficção do teatro é um *corpo-em-vida*. Ou aspira a sê-lo. Para isso trabalhou anos e anos, às vezes desde a infância. Por isso repetiu numerosas vezes a mesma ação, treinou-se. Por isso utiliza processos mentais, “se mágicos”, subtextos, “subpartituras”, pontos de apoio pessoais invisíveis ao espectador. Por isso imagina seu corpo no centro de uma rede de tensões e resistências fingidas mas eficazes. Usa um “pensamento paradoxal”, uma técnica extracotidiana do corpo e da mente que o ajuda a tornar-se invulnerável.

Em nível perceptível parece que trabalha com o corpo e com a voz. Na verdade, trabalha sobre algo invisível, a energia. O ator experiente aprende a não associá-la mecanicamente ao excesso de atividade muscular e nervosa, ao ímpeto e ao grito, mas sim a algo íntimo, que pulsa e pensa na imobilidade e no silêncio, uma força-pensamento contida que pode desenvolver-se no tempo sem desdobrar-se no espaço.

Energia é uma temperatura-intensidade pessoal que o ator pode individualizar, despertar e modelar.

A técnica extracotidiana do ator dilata a dinâmica do corpo. O corpo é posto em forma, re-construído para a ficção teatral. Este “corpo artístico” — e logo “não-natural” — não é por si mesmo nem homem nem mulher. No palco tem o sexo que decidiu representar.

O dever de um ator e de uma atriz é descobrir as tendências individuais da própria energia e proteger a sua unicidade.

Os primeiros dias de trabalho deixam uma marca indelével. No início da aprendizagem, o ator é repleto de potencialidades; começa a escolher, a eliminar algumas para reforçar outras. Pode enriquecer seu trabalho somente à custa de empobrecer o território de suas experiências para aprofundar-se num setor restrito.

A possibilidade de salvaguardar e reforçar o duplo perfil de sua

energia é decidida para o ator nesta fase originária da sua profissão. Ou então prevalece uma tendência unilateral que o torna mais seguro, mais forte, prematuramente invulnerável. O que caracteriza o ator no início é a aquisição de um *ethos*. *Ethos* no sentido de comportamento cênico, isto é, técnica física e mental; e no sentido de ética de trabalho, de mentalidade modelada pelo ambiente humano no qual se desenvolve a aprendizagem.

O tipo de relação entre mestre e aluno, entre aluno e aluno, entre homens e mulheres, entre velhos e jovens, o grau de rigidez ou de elasticidade das hierarquias, das normas, das exigências e dos limites aos quais o aluno é submetido influem sobre o seu futuro artístico. Tudo isso age sobre o equilíbrio entre duas necessidades contrapostas: de uma parte, selecionar e cristalizar; da outra, salvaguardar o essencial da riqueza potencial do início.

Em outras palavras, selecionar sem sufocar.

Esta dialética da aprendizagem é constante tanto nas escolas de teatro como na pedagogia face a face entre mestre e aluno, tanto na iniciação prática como nas situações autodidatas.

Graves amputações, que arriscam sufocar o futuro desenvolvimento do ator acontecem por causas não observadas.

Freqüentemente, durante o período de aprendizagem, os atores limitam arbitrariamente, por inconsciente abuso ou por senso de oportunidade, o território no qual explorar as tendências individuais da sua energia. Reduzem assim a amplitude da órbita cujos pólos são a energia-Anima e a energia-Animus. Algumas escolhas, aparentemente “naturais” revelam-se uma prisão.

Quando o aluno-homem se adapta desde o início exclusivamente aos personagens masculinos e a aluna-mulher aos personagens femininos, enfraquecem a exploração da sua própria energia em nível pré-expressivo.

Aprender a atuar segundo duas perspectivas distintas que insistem nas diferenças entre os sexos é um ponto de partida aparentemente inofensivo. Existe, porém, a conseqüência de introduzir, no território extracotidiano do teatro, regras e hábitos mentais da realidade cotidiana.

Em nível final, o do resultado e do espetáculo, a presença do ator ou da atriz é figura cênica, personagem, e a caracterização masculina

ou feminina é inevitável e necessária. No entanto, é prejudicial quando se torna dominante também num terreno que não lhe pertence, o pré-expressivo.

Durante a aprendizagem, a diferenciação individual passa pela negação da diferenciação dos sexos. O campo da complementaridade se dilata; isso pode ser visto quando o trabalho com o nível pré-expressivo não leva em conta o masculino ou o feminino (como na dança moderna ou no treinamento de vários grupos de teatro); ou também quando o ator explora indiferentemente papéis masculinos ou femininos (teatros clássicos da Ásia). Neste momento, o caráter bifrontal da sua energia peculiar aflora com maior evidência. O equilíbrio entre os dois pólos, a energia-Anima e a energia-Animus, é preservado.

Também na tradição indiana trabalha-se no interior da polaridade da energia e não da coincidência entre personagem e sexo do ator. Os estilos da dança indiana estão divididos em duas categorias, *lasya* (delicados) e *tandava* (vigorosos), com base na maneira em que são executados os movimentos e não no sexo dos executores.

Entre essas duas vertentes da mesma unidade desenvolve-se o mundo da dança indiana; não só os estilos mas também cada elemento de um estilo (movimento, ritmo, figurino, música), se é forte, agitado e vigoroso define-se como *tandava*, e se é leve, delicado e gentil define-se como *lasya*.

Bayu, “vento, respiração”, define normalmente a energia do ator para os balineses, e a expressão *pengunda bayu* afirma que esta é bem distribuída. O *bayu* balinês interpreta literalmente o crescer e o decrescer de uma força que eleva o corpo todo e cuja complementaridade *keras/vigoroso* e *manis/suave* reconstrói as variações e as matizes da vida.

Na terminologia adotada neste livro, Anima e Animus indicam uma *concordia discors*, uma interação entre opostos que leva a pensar nos pólos de um campo magnético, na tensão entre corpo e sombra. Seria arbitrário dar-lhes conotações sexuais.

Keras e *manis*, *tandava* e *lasya*, Animus e Anima não indicam conceitos totalmente equivalentes. É semelhante, em diversas culturas, a exigência de definir, por uma oposição, os pólos extremos da gama

na qual o ator descompõe mentalmente e operativamente a energia do seu *bios* natural. Transforma-o em ritmo através do *bios* cênico que anima a sua técnica interiormente. São termos que não se referem a mulheres e homens ou a qualidades masculinas ou femininas, mas sim a *suavidade* e *vigor* como sabores da energia. Por exemplo, representa-se o deus hindu Rama segundo a via “suave” *lasya*. É fácil perceber claramente o que significa a alternância de energia-Anima e de energia-Animus quando se vêem atores e atrizes indianos, balineses, japoneses que contam e dançam as histórias de muitos personagens; ou quando se vêem atores e bailarinos ocidentais originalmente formados por um treinamento que não leva em conta a diferença dos sexos.

Uma das investigações essenciais, comuns à Antropologia Teatral e ao empirismo do ofício, é a busca das polaridades constantes, dissimuladas sob a variedade e a flutuação dos estilos, das tradições, dos gêneros e das diversas práticas de trabalho. Dar um nome aos sabores, às experiências dos atores, às percepções dos espectadores, mesmo as mais sutis, parece uma fútil abstração. Mas é a premissa para saltar de uma situação na qual estamos imersos e que nos domina a uma verdadeira experiência, ou seja, a algo que somos capazes de analisar, de desenvolver conscientemente e transmitir.

É o salto do experimentar ao ter experiência.

Antes de ser pensada como uma substância essencialmente espiritual, platônica e cristã, a palavra “anima” indicava um vento, um fluxo contínuo que animava o movimento e a vida do animal e do ser humano. Em muitas culturas o corpo é comparado a um instrumento de percussão: a anima é batida, vibração, ritmo.

Este vento, vibração e ritmo pode mudar de cara, ainda que permaneça ele mesmo, por uma sutil mudança da sua tensão interior. Boccaccio dizia, comentando Dante e recapitulando a atitude de uma cultura milenária, que quando Anima, o vento vivo e íntimo, tende em direção a algo exterior, transforma-se em Animus.

No curso de sua carreira, o ator vivencia que o obstáculo mais traiçoeiro não é a dificuldade de aprender mas sim o fato de haver aprendido tanto que se torna invulnerável.

Sente que a couraça da qual soube revestir-se é interessante, incute

respeito, ofusca. Transforma-se, para quem olha, em um espelho que deforma e revela.

Mas por ser invulnerável, a sua sombra recolheu-se na casca.

A sombra germina somente de uma fratura, quando o ator sabe abrir um respiradouro na couraça de técnica e sedução que construiu para si, quando consegue dominá-la, quando sabe sair dela e mostrar-se indefeso, como o guerreiro que luta de mãos nuas. A sua vulnerabilidade transforma-se na sua força.

Isso nos remete às origens, aos primeiros dias de aprendizagem, quando a gama de potencialidades irrealizadas e invisíveis choca-se com a marca do trabalho tangível de seleção e aprofundamento. Aqui, o invisível, a energia, o vento que atravessa a couraça da técnica e que a anima interiormente, arrisca a domesticar-se segundo modelos dominantes dos comportamentos cênicos e da representação. A relação dinâmica entre as potencialidades Anima e Animus, sua concordância e sua divergência tendem, com o tempo, a estabilizar-se numa técnica cristalizada.

Mas o que determina a fratura da qual se pode vislumbrar a sombra é a presença simultânea de Animus e Anima, a capacidade do ator de explorar a gama entre um e outro pólo, de mostrar o perfil dominante da sua energia e de revelar a sua dupla: vigor e suavidade, ímpeto e graça, gelo e neve, sol e chamas.

Então o espectador descobre a vida invisível que anima o teatro, vive a experiência de uma experiência.

A fonte material dessa experiência espiritual é o duplo perfil do vento na couraça, a dupla tensão que no nível celular do teatro caracteriza a energia.

Num pequeno tratado de difícil interpretação, escrito por volta de 1420, quando tinha quase sessenta anos, Zeami compôs uma escala de nove graus, correspondente a outros tantos níveis de perfeição da arte do ator (*Kyui*, Os nove graus). Para cada um destes ele escolhe uma imagem poética extraída da literatura dos monges zen. Aqui estão as primeiras três imagens:

Em Shinra, no coração da noite,
resplandece vivo o sol.

A neve cobre milhares de montanhas:
por que aquele cume lá não é branco?
A neve é recolhida
num cálice de prata²⁴.

Lendo esses três versos como se fossem uma quase-poesia, fui golpeado pela diferença entre os dois primeiros e o terceiro. Não estou tentando interpretar, estou fazendo um comentário livre sobre o tema de que estou tratando, não sobre Zeami.

Ora, enquanto no primeiro e no segundo verso a complementaridade ou a coincidência dos opostos é evidente, no terceiro verso esta é velada por uma imagem fundamentalmente monocromática, que se mantém viva graças às diferentes graduações entre a candura da neve e a fascinante e cálida luminosidade da prata. Sublinho *cálida*; num verso sucessivo, aparece outro esplendor do metal, do qual se indica explicitamente o caráter frio (“Move-se a sombra do malho/o gélido esplendor da espada”). A imagem da neve no cálice de prata, pelo contrário, distancia a noção natural do frio numa luz serena. Digamos que dá uma sensação primaveril, mas no coração do inverno. Portanto aqui também encontramos a complementaridade dos opostos, mas dissimulada pela absoluta falta de dissonâncias.

Zeami usa a imagem da neve e da prata para falar da imperturbável presença de um ator que atinge o *insólito* sem nenhuma dramaticidade visível. Nós a usaremos para concluir o discurso sobre diferentes temperaturas da energia.

Uma das armadilhas mais traiçoeiras abertas nas páginas dedicadas ao procedimento da arte deriva da diferença radical entre as táticas que conduzem à compreensão conceitual e as que conduzem à compreensão prática através da experiência da ação.

Para que a existência de uma gama de diferentes possibilidades seja compreendida racionalmente, é conveniente acentuar os pontos extremos (assim como fizemos há pouco: Animus e Anima; assim como fizemos desde o início deste livro: atores do Pólo Norte e atores do Pólo Sul). É necessário recordar que essa insistência nos extremos *existe*

²⁴ Zeami, *On the Art of Nô Drama*, p. 120-1.

em função da clareza do discurso e não da eficácia prática. Se na situação de trabalho se insiste nos pólos extremos, obtém-se somente uma técnica enlouquecida. Para compreender os critérios que podem orientar-nos a modelar conscientemente a energia, é importante insistir na polaridade como *keras* e *manis*, Anima e Animus, sol e meia-noite, *lasya* e *tandava*, branco e negro, chama e gelo. Mas para traduzir esses critérios na prática artística devemos trabalhar com a gama de matizes que se encontram no meio e não somente sobre os extremos. Se isso não acontece, em vez de compor artificialmente a energia para reconstruir a organicidade de um corpo-em-vida, produz-se somente a imagem da artificialidade.

O dístico

A neve é recolhida
num cálice de prata

pode representar neste contexto, o antídoto para a tendência em direção aos extremos. Lembro que a *mise-en-vision* do *bios* depende das imperceptíveis matizes do ritmo, das particularidades de cada onda, uma distinta da outra, que são a corrente viva entre as margens.

Mas não se esqueça que a suavidade da neve e a consistência da prata na qual está recolhida são também dois extremos que condensam num paradoxo a ação simultânea de duas forças divergentes. Para Zeami, o segredo do *insólito*, a “flor” do ator, o seu *bios* cênico, reside nesta capacidade de dar vida a uma oposição.

No tratado *Fushikaden* lemos:

São infinitas as coisas nas quais se deve prestar atenção quando se representa um espetáculo Nô. Por exemplo, quando o ator quiser exprimir a emoção da raiva, não deve deixar de manter um coração terno. Este é o único modo de desenvolver a ação seja qual for o tipo de raiva que se represente. Parecer bravo mantendo um coração terno é um modo de dar vida ao princípio do insólito. Por um outro lado, num espetáculo que requer graça, o ator não deve esquecer de manter-se forte. Dessa maneira, todos os aspectos de seu espetáculo — dança, movimento, interpretação — serão genuínos e semelhantes à vida. Existem outros princípios além destes sobre o uso do corpo do ator em cena. Quando o ator se movimenta de modo poderoso, deve bater o pé de maneira gentil. E quando bate os pés com força, deve manter quieta a parte superior do corpo. Todos

esses princípios são difíceis de explicar com palavras. São aprendidos diretamente do mestre²⁵.

Um outro escrito de Zeami, o tratado *Shikado* (O verdadeiro caminho para a Flor), nos introduz a estes matizes que se encontram entre os extremos. Devemos lê-lo paralelamente a outro tratado: *Nikyoku Santai Ezu* (Duas artes e três tipos ilustrados).

Zeami indica aos atores a importância de três figuras: A Mulher, o Guerreiro e o Velho. Aparentemente três papéis diferentes. Escreve:

Um ator que inicia sua aprendizagem não deve esquecer-se das Duas Artes (*Nikyoku*) e dos Três Tipos (*Santai*). Com Duas Artes entendo a dança e o canto. Com os Três Tipos me refiro às formas humanas que constituem a base para personificar o *rotai*, um velho, o *nyotai*, uma mulher e o *guntai*, um guerreiro²⁶.

Os três tipos básicos dos quais fala Zeami não são papéis no sentido de *emploi*, dos verdadeiros e próprios “tipos”, como geralmente são entendidos. Eles são *tai*, isto é, corpos guiados por uma qualidade de energia que não tem nada a ver com sexo nem com idade. Os três tipos básicos de Zeami são modos distintos de conduzir o mesmo corpo dando-lhe vida cênica diferente através de qualidades de energia específicas. Uma das outras acepções de *tai* é, na verdade, *semblante*.

É importante não olhar os corpos “extremos” — a mulher e o guerreiro — mas sim o corpo, o *tai*, da pessoa anciã assim como está escrito e desenhado no tratado *Nikyoku Santai Ezu*²⁷. No desenho do velho que se apóia em um bastão, Zeami indicou com uma linha

²⁵ Ibidem, *Fushikaden* (Ditames sobre o estilo e a Flor), p. 58.

²⁶ Ibidem, *Shikado* (O verdadeiro caminho da Flor), p. 64.

²⁷ *Nikyoku Santai Ezu* (Duas artes e três tipos ilustrados), ZEAMI, *La tradition secrète du Nô*, tradução e comentários de René Sieffert, Paris, Gallimard, 1960, p. 151-61. Zeami define de maneira lapidária os três tipos:

“Tipo do Velho: serenidade de espírito e olhar distante.

“Tipo da Mulher: a sua essência é constituída pelo espírito. A violência não lhe pertence.

“Tipo do Guerreiro: sua essência é a violência. O espírito aplica-se a detalhes (delicadeza na força)”.

Ao lado dessas definições Zeami coloca o desenho dos três *tai*: três figuras nuas para que se possa reconhecer claramente a arquitetura dos três *semblantes*.

tracejada a direção do olhar, voltado para cima, contrastando com a posição inclinada de um indivíduo tão fraco que necessita apoiar-se num bastão. Cria-se uma tensão na nuca e na parte superior da espinha dorsal.

Este desenho faz aflorar o segredo dos *três corpos*; através do corpo de um velho, o ator manipula conscientemente as duas faces da energia — Animus/Anima — que convivem nele. Desse modo o ator faz florescer o autêntico *hana*, a “flor”, que segundo Zeami caracteriza o grande ator:

Representar o papel de um velho descreve o verdadeiro ápice da nossa arte. Este papel é crucial uma vez que os espectadores podem avaliar através dele a real habilidade do ator (...). Em termos de comportamento cênico, muitos atores, imaginando que parecerão velhos, dobram a cintura e a pélvis contraindo seus corpos, perdendo assim sua Flor e fazendo um espetáculo árido e não interessante. É particularmente importante que o ator se abstenha de representar mancando ou como um fraco e comporte-se com graça e dignidade. A postura da dança escolhida para o *tai* de velho é ainda mais importante. Deve-se estudar atenciosamente o preceito: retratar um velho que ainda possui a Flor. Como se uma flor devesse brotar de uma velha árvore²⁸.

Pensamento em ação — a energia nos seus percursos

Retornemos ao *jo-ha-kyu* que é um dos critérios — ou percursos do pensamento — que regula o curso das artes e portanto também das diversas formas de teatro clássico no Japão.

Três momentos:

— *jo*: a fase do início, quando a força entra em movimento como que vencendo uma resistência;

— *ha*: a fase de transição, ruptura da resistência, aumento do movimento;

— *kyu*: a fase da rapidez, do crescendo sem freios até a interrupção imprevista.

Traduzindo literalmente: resistência, ruptura, aceleração.

Mas não estamos nem mesmo no início da compreensão desse princípio regulador. O fato de esse princípio se aplicar a todos os níveis do teatro, da representação à dramaturgia, da composição do programa de uma jornada Nô à música, torna difícil a sua compreensão. Concentremo-nos somente na ação física do ator.

O terceiro momento é caracterizado por uma interrupção imprevista. Dá ao espectador a impressão de alguém que interrompe sua corrida à beira de um barranco. Os pés do ator param repentinamente, o tronco oscila ligeiramente para frente enquanto as costas se distendem e o ator parece aumentar de tamanho. Na realidade, o momento da interrupção é uma fase de transição. Alguns atores dizem que na fase do *kyu* não expiram totalmente e conservam o ar necessário para retomar a ação sem inspirar. O movimento é ininterrupto mas a energia é suspensa. O ator da Ópera de Pequim poderia repetir aqui a sua indicação sintética e eficaz: “*Movement stop, inside no stop*”. Em outras palavras, o momento final da fase na qual o ator se interrompe é um *sats*, o ponto de partida de um novo *jo*. Resumindo, o *jo-ha-kyu* é cíclico.

É um passo avante, mas ainda estamos longe.

Podemos pensar que o *jo-ha-kyu* funciona como o “cânone infinito” ou “perpétuo” da tradição musical ocidental. Não é assim. Quando citado nos livros, pode parecer uma métrica baseada em três segmentos dotados de distintas velocidades. Na realidade, cada uma das três fases subdivide-se em *jo*, *ha* e *kyu*. Se um ator clássico japonês analisa a estrutura da sua ação, depois que explicou os primeiros rudimentos do *jo-ha-kyu*, começa a falar de um *jo* do *ha*, de um *ha* do *kyu*, de um *kyu* do *jo* e assim por diante. O ator pode executar uma dança inteira indicando para seus interlocutores em voz alta as diversas fases e as subfases de cada fase.

O interlocutor começa então a perder-se. Na tentativa de encontrar um *ponto firme* leva o interrogatório às raias do absurdo: “Mas então existe também um *kyu* do *jo* do *ha*?”. “Isso mesmo”, lhe responde o ator. Mas depois de um certo ponto ele também começa a perder-se. Notamos que o *jo-ha-kyu* não é propriamente uma estrutura rítmica mas sim um *pattern* do pensamento e da ação. Em nível macroscópico é uma clara articulação técnica, mas, superado um certo limiar, transforma-se num ritmo do pensar.

²⁸ *Fushikaden*, em ZEAMI, *On the Art of Nô Drama*, cit. p. 11-2.

Deixa, por isso, de ter relação com a prática?

O ator japonês que nos mostra as bases técnicas da sua arte não poderá continuar a indicar-nos as subfases infinitesimais de cada ação. Estas já não são os verdadeiros segmentos de uma partitura. O que não impede que sejam acentos do pensamento, comportamento mental que lhe permite variar a cada vez, de maneira imperceptível, o seu modo de ser na ação. É pensamento que incide e esculpe o tempo, ou seja, transforma-se em ritmo. A ação é rigorosamente codificada na sua detalhada partitura. Mas existe uma subpartitura ao longo da qual o ator improvisa. Não muda a forma; o mesmo desenho de movimentos é executado inventando as numerosas relações entre *jo-ha-kyu*, cada vez como se fosse a primeira.

“Escutei os termos *jo-ha-kyu* quando já era adulto. Quando aprendi a palavra já conhecia a coisa”, diz o ator Kyogen Kosuke Nomura durante uma demonstração na ISTA de Blois, em abril de 1985. Kosuke é um ator de vinte e cinco anos com vinte e três de experiência teatral. Começou a trabalhar com seu avô quando tinha dois anos e meio de idade, quinze minutos por dia. Já pode executar trezentos dos mil papéis que compõe o repertório de um ator Kyogen. O *jo-ha-kyu* não é só uma qualidade importante do seu estilo, mas se tornou uma marca da sua identidade de ator.

Voltemos àquela aula para principiantes da escola de balé do Teatro Real de Copenhague onde já estivemos observando como é construído o equilíbrio de luxo do bailarino. Entre os diversos alunos a mestra me mostra uma menina. Para mim parece que seus exercícios são como os dos outros. A mestra me explica: não se trata de uma habilidade técnica, mas da qualidade do seu fraseado. Quer dizer que a menina segue a música mas não se abandona a ela. Apesar do nível elementar do exercício, já mostra uma capacidade de manter e modelar o próprio ritmo — a própria energia — dialogando de maneira pessoal com a música. Ainda que a sua dança seja inexperiente, o modo como *a pensa com o corpo inteiro* não é mecânico.

Repetimos muitas vezes que a energia do ator não é impetuosidade, superexcitação, violência. Mas tampouco é uma abstração ou uma metáfora sobre a qual não se pode trabalhar.

Na sua base material, a energia é força muscular e nervosa. Porém

não é a pura e simples existência desta força que nos pode interessar. Por definição, esta encontra-se presente em todos os seres animados.

Nem basta o fato de que essa força seja variada e modelada; a cada instante da nossa vida, conscientes ou não, modelamos nossa energia física.

O que nos deve interessar é o modo no qual este processo biológico da matéria vivente converte-se em pensamento, é remodelado em *mise-en-vision* para o espectador.

Para remodelar artificialmente a própria energia, o ator deve pensá-la de forma tangível, visível e audível, deve representá-la, decompô-la numa gama, mantê-la, suspendê-la numa imobilidade que age, fazê-la passar com velocidades e intensidades diferentes, como num *slalom*, através do desenho dos movimentos.

Constatamos, então, que o que chamamos “energia” são, na realidade, *saltos de energia*.

O princípio de absorção da ação, o *sats*, a capacidade de compor a passagem de uma a outra temperatura (Animus e Anima, *keras* e *manis...*), são diversas estratégias para produzir e controlar os saltos de energia que dão vida ao mundo subatômico do *bios* do ator. Estes saltos são variações em uma série de detalhes que, montados sabiamente em seqüência, serão chamados “ações físicas”, “desenho de movimentos”, “partitura”, “*kata*” pelas diversas linguagens de trabalho.

Não importa como o ator nomeie tudo isso com metáforas científicas ou imagens poéticas, segundo regras de uma tradição ou segundo uma maneira pessoal de pensar.

O importante é que na prática da aprendizagem e na experiência do seu pensamento ele saiba subdividir e arquitetar um percurso preciso que permita *saltar* a energia. Este verbo é usado na linguagem científica para indicar o comportamento dos “quanta” de energia. Para os latinos significava *dançar*.

Voltemos a escutar Toporkov, que vimos trabalhar com Stanislavski. Agora é ele o espectador, enquanto Konstantin Sergueievitch Stanislavski executa o exercício de um homem numa banca de jornais:

Comprava um jornal quando ainda faltava uma hora para a partida do trem e não sabia como matar o tempo ou quando foi dado o primeiro ou o segundo

sinal de aviso da partida ou, enfim, quando o trem estaria pronto para partir. As ações eram sempre as mesmas mas com um ritmo completamente diferente e Konstantin Sergueievitch era capaz de executar estes exercícios em qualquer ordem: aumentando ou diminuindo o ritmo, mudando-o de improviso²⁹.

A exatidão com a qual a ação é desenhada no espaço, a precisão com a qual cada traço é definido, uma série de pontos de partida e de chegada fixados exatamente, de impulsos e contra-impulsos, de mudança de direção, de *sats*, é a condição preliminar para a dança da energia.

Natsu Nakajima, herdeira direta de Tatsumi Hijikata, fundador da dança Butoh juntamente com Kazuo Ohno, explica e demonstra seu modo de proceder (Bolonha, sessão ISTA de julho de 1990). Escolhe uma série de imagens e para cada uma destas estabelece uma *attitude*, uma figura para a sua dança. Dispõe, assim, de uma série de figuras imóveis esculpidas no seu corpo. Agora monta cada pose, uma depois da outra, e passa de uma a outra sem interrupções. Obtém um desenho preciso de movimentos. Repete a mesma seqüência como se encontrasse três tipos de resistência a superar com três diferentes tipos de energia: como se se movimentasse num espaço sólido como a pedra, num espaço líquido e no ar. Está construindo, a partir de um número limitado de poses, um universo de imagens, uma coreografia.

Até aqui, seguindo a sua demonstração, assistimos a um rigoroso trabalho combinatório, caracterizado pela precisão e pelo reconhecimento de cada fragmento em particular. Mas quando Natsu percorre novamente esta combinação de fragmentos sem variar a ordem do desenho, todos nós que assistimos à longa e fria anatomia preliminar temos neste momento a impressão que Natsu esteja improvisando a sua dança.

No fundo Natsu improvisa, assim como Stanislavski improvisa a sua cena na banca de jornais. Com cultura, tradição, ideais estéticos, repertórios de imagens e conceitos absolutamente diferentes, os princípios básicos utilizados por Natsu (não a sua *técnica*, mas a *técnica da sua técnica*) não são diferentes dos de Stanislavski.

²⁹ Vasily TOPORKOV, *Stanislavski in Rehearsal* (1949), Nova York, The Arts Book, 1979, p. 63.

Consideremos por um momento como é ilusório o fantasma da palavra “improvisação” que freqüentemente atravessa os discursos sobre o ofício, às vezes indicando um ideal a alcançar e outras para colocar em guarda contra um dano a evitar. Quando não significa falta de precisão, o termo “improvisação” é positivo, denota uma qualidade do ator que deriva de um refinado trabalho sobre diversos níveis do *bios cênico*. É pensamento-ação no leito de uma partitura física. Não importa se esta partitura é construída pelo ator ao longo de um paciente trabalho de ensaios, se é fixada pela tradição ou se, em vez disso, o ator, levado pela segunda natureza de seu corpo extracotidiano, a acompanha no exato momento em que a executa³⁰.

Volta à casa

Um dos melhores manuais práticos para a aprendizagem do ator “realista” é *To the Actor*, publicado por Mikhail Tchecov em 1953 em Nova York na Editora Harper & Brothers. Tem um subtítulo: *On the Technique of Acting*, e é acompanhado por alguns desenhos explicativos de Nicolai Remisoff.

É um típico manual para atores do Pólo Sul. Assim, enquanto a Antropologia Teatral freqüentemente nos leva longe, com Mikhail Tchecov, nos encontramos a dois passos de casa: o ator a quem se dirige é hoje a espécie mais difundida no teatro, no cinema e na televisão. As tradições do teatro codificado, tanto as asiáticas quanto as euro-americanas, não encontram lugar no seu livro.

³⁰ Em muitos espetáculos do Odin Teatret, sobretudo nos primeiros dez anos da nossa atividade, de 1964 a 1974, o trabalho estava baseado na elaboração cênica de “materiais” provenientes das improvisações dos atores. O momento essencial não era a improvisação em si, mas sim a fase imediatamente sucessiva, quando a improvisação era memorizada e fixada pelos atores tornando-se uma partitura precisa. Naquele estágio de nossa experiência, a improvisação constituía a via mais eficaz para construir um desenho de movimentos que tivesse raízes na história pessoal e profissional do ator. Quando o ator adquiriu maior experiência e domínio de si mesmo, quando — como se diz em muitas tradições — se tornou um “mestre”, ele pode então elaborar sozinho os materiais que serão recompostos no espetáculo. Esta primeira fase de elaboração consiste num trabalho pessoal de composição semelhante ao trabalho de uma autocoreografia.

Na Rússia dos anos vinte, Mikhail Tchecov era considerado o ator mais original da sua geração. A sua interpretação de Hamlet sacudiu o público e fastidiou Stanislavski por aquilo que aos olhos do velho mestre se mostrava como um excesso de artificialidade e de grotesco. Sua interpretação de Chlestakov, no *Inspetor Geral*, entusiasmou Meyerhold. Estamos em 1921; cinco anos depois, Meyerhold colocará em cena o “seu” *Inspetor Geral*, um dos espetáculos mais importantes do Novecentos. Reconhecerá que a sua idéia de direção se desenvolveu da semente da interpretação de Mikhail Tchecov e recomendará a seus atores que não devem imitá-lo mas competir com ele³¹.

Emigrado em 1928, Mikhail Tchecov não consegue destacar-se em nenhum teatro estrangeiro. Tanto Stanislavski quanto Meyerhold tentam fazê-lo retornar. Do seu lado, ele tenta convencer Meyerhold a transferir-se para o Ocidente (mas Meyerhold permanecerá na sua pátria e morrerá torturado e fuzilado numa prisão stalinista a 2 de fevereiro de 1940). Mikhail Tchecov vive um exílio duplo, o da sua pátria e o do seu teatro. Publica *To the Actor* com cinquenta anos. Começa com estas palavras:

Este livro é fruto das minhas espiadelas além da cortina que oculta o processo criativo. A minha “espionagem” começou há muitos anos na Rússia, no Teatro de Arte de Moscou do qual fui membro por dezesseis anos. Naquele tempo trabalhei com Stanislavski, Nemiróvich-Dántchenko, Vachtangov e Sulerzhiski³².

A Segunda Guerra Mundial tolheu qualquer possibilidade de sobrevivência aos pequenos teatros de arte. Mikhail Tchecov é forçado a colocar seu conhecimento à disposição dos atores da Broadway e de Hollywood. Ao publicar o livro deve apresentar suas credenciais pela enésima vez e lembra aos leitores que esteve em contato com artistas com Chaliapin, Moissi, Jouvet, Gielgud. Entre seus alunos — além de Gregory Peck — está Yul Brynner, que exatamente nesse período, quase com quarenta anos de idade, se torna uma estrela. Por esse motivo, Mikhail Tchecov pede-lhe que escreva o prefácio.

³¹ Béatrice PICON-VALLIN, *Meyerhold*, Paris, CNRS, Les voies de la création théâtrale, 17, 1990, p. 275.

³² Mikhail TCHECOV, *All'attore*, Florença, La Casa Usher, 1984, p. 3.

É um dos melhores manuais para atores. Seria necessário lê-lo e relê-lo, refletir sobre ele, espiá-lo.

Comecei minhas pesquisas sobre Antropologia Teatral refletindo sobre meus primeiros dias de trabalho e “espiando”, voltando no tempo, os primeiros dias de trabalho de mestres como Sanjukta Panigrahi, Hideo Kanze, Katsuko Azuma, I Made Pasek Tempo, Pei Yanlin, I Made Bandem. Confrontamos perguntas e respostas. Percebemos imediatamente que os primeiros dias de trabalho eram os dias das raízes. E que estas raízes estavam muito mais próximas entre si do que as plantas que delas se desenvolviam. As mesmas considerações eram válidas trabalhando com Ingemar Lindh, formado na escola de Decroux, com Dario Fo, com Ryszard Cieslak do Teatr-Laboratorium ou com os atores do Odin Teatret.

Os primeiros dias de aprendizagem dos bailarinos clássicos, os primeiros dias de um dançarino Butoh, os primeiros dias de um *clown*... É neste limiar que se encontram os princípios-que-retornam.

Apliquemos a mesma atitude à escola de Mikhail Tchecov, ou seja, a seu livro. Começa com sete exercícios básicos (as palavras em cursivo foram sublinhadas pelo próprio Tchecov).

Exercício 1. Façam uma série de movimentos grandes, amplos mas simples, usando o maior espaço possível à sua volta. Use e envolva o corpo por inteiro. Execute o movimento com a força necessária mas sem forçar excessivamente os músculos. Os movimentos devem ser feitos de modo a “pôr em prática” o seguinte.

Abram-se completamente, estiquem os braços e as mãos o máximo possível, afastem as pernas ao máximo. Mantenham-se nesta posição aberta por alguns segundos. Imaginem que se tornam cada vez maiores. Agora retornem à posição inicial. Repitam mais vezes o mesmo movimento. Tenham em mente o objetivo do exercício: “Estou despertando os músculos adormecidos do meu corpo, estou dando-lhes vida uma outra vez”.

Agora *fechem-se* cruzando os braços no peito e as mãos nos ombros, dobrem um ou os dois joelhos e inclinem a cabeça. Imaginem que diminuam, enovelam-se e contraem-se como se quisessem desaparecer dentro de vocês mesmos e que o espaço ao seu redor também esteja diminuindo. Com este movimento de contração ativarão um complexo de músculos distinto do anterior.

Voltem à posição vertical e lancem o corpo para frente suportando o peso sobre uma perna e jogando um ou os dois braços para frente. Façam este movimento de *distensão* para a esquerda e para a direita usando o maior espaço possível.

Façam um movimento *rítmico* que pareça ao do ferreiro batendo o martelo sobre a bigorna.

Façam uma série de movimentos amplos, bem desenhados e completos, como se *atrassem* um objeto imaginário em várias direções; ora *levantando-o*, ora *mantendo-o suspenso* sobre a testa, ora *arrastando-o*, *empurrando-o*, *lançando-o*. Execute os movimentos até o fundo, com força suficiente e ritmo moderado. Tentem não dançar. Não conttenham a respiração enquanto se movem, não tenham pressa, mas façam uma pausa depois de cada movimento.

Esse exercício lhes proporcionará gradualmente uma sensação de *liberdade* e de *maior vitalidade*. Deixe que esta sensação impregne seus corpos. Estas são as primeiras qualidades psíquicas a serem absorvidas³³.

Notou-se que a ação de extensão física e a ação de fechamento, ativadas ao máximo, continuam no interior (*movement stop, inside no stop*). Este eco interno pode ser chamado com a terminologia que se prefira, “sentimento”, “estado de ânimo”, *io-in*, mas é substancialmente um modo de experimentar a energia. Ou melhor, *um modo de canalizá-la e experimentá-la* por meio do uso particular das pausas, de um equilíbrio de luxo, de ações que partindo do tronco comprometem o corpo inteiro.

Exercício 2. (...) Imaginem que no peito se encontre o *centro* do qual partem todos os outros impulsos ativos de seus movimentos. Pensem neste centro imaginário como na fonte da atividade interior, da energia que comanda seus corpos. Mandem esta energia para a testa, para os braços, para as mãos, para o busto, para as pernas e para os pés. Deixem que uma sensação forte, de harmonia e bem-estar, penetre completamente seus corpos. Estejam atentos para que os ombros, os cotovelos, os pulsos, os quadris e os joelhos não interrompam o fluxo desta energia que parte do centro imaginário mas deixem que escorra livremente. Perceberão que as articulações não foram feitas para enrijecer o corpo, mas, ao contrário, para permitir que as extremidades sejam usadas livre e flexivelmente. Imaginando que os braços e as pernas obtenham sua força deste centro imaginário situado no peito (e não dos ombros ou dos quadris) experimentem uma série de movimentos naturais: levantem, abaixem e estiquem os braços em várias direções; caminhem, sentem, levantem, acocorem-se; carreguem objetos; coloquem um casaco, luvas, chapéu, tirem-nos; e assim por diante. Atenção: façam de modo que todos os movimentos se originem efetivamente da energia que é irradiada do centro imaginário situado no peito³⁴.

³³ Mikhail TCHECOV, cit. p. 10-1.

³⁴ Ibidem, p. 11.

Cada tradição e cada ator colocam o centro do qual a energia é irradiada num ponto diferente do tronco³⁵. Não é importante discutir quem tem razão e perguntar onde esteja realmente o centro de energia. O importante é que cada um individue um ponto extremamente preciso; escolhido não arbitrariamente mas mentalmente, e portanto fisicamente eficaz; diferente dos pontos nos quais, cotidianamente, parecem iniciar os movimentos (juntas, articulações, músculos). Frequentemente é útil que alguém de fora indique este ponto, dando-lhe desse modo um verniz de prestígio e objetividade.

Em outras palavras, não é a energia que nos faz descobrir a sua fonte, mas, ao contrário, *imaginar* o lugar do corpo em que tal fonte se situa é que nos permite pensar a energia, experimentá-la como algo material, desviá-la através de sutis variações, potenciá-la mediante um *slalom* que modelando esta energia transforma o *bios* natural em *bios* cênico.

O verbo “irradiar” leva a pensar numa força espontânea que é liberada por si mesma. Na realidade, imaginar a fonte precisa da qual a energia é irradiada significa criar-se uma resistência. Obriga o ator a destruir os movimentos e as reações automáticas, cotidianas, e a criar uma arquitetura de tensões e um dinamismo que pertencem ao extra-cotidiano do teatro.

Os exercícios seguintes individualizam outras maneiras de lapidar a energia explorando a gama de seus diversos matizes.

³⁵ Como vimos, para Katsuko Azuma é uma bola de aço recoberta de algodão no triângulo formado pelos extremos dos quadris e do cóccix. Para os atores Kabuki e Nô é o *koshi*, a região dos quadris. Stanislavski escrevia: “O fato é que a nossa espinha dorsal se inclina em todas as direções e deveria estar fixa firmemente sobre a bacia. Era necessário que fosse parafusada no ponto onde termina a última vértebra. Se o artista sentiu que o parafuso mantém fixa a parte superior do corpo encontra rapidamente o seu centro de gravidade e de estabilidade” (Stanislavski, *Il lavoro dell'attore*, vol. II, Bari, Laterza, p. 413). Grotowski afronta o problema da seguinte maneira: “Creio que é necessário, para o ator, desenvolver uma anatomia particular; por exemplo, encontrar os diversos centros de concentração em relação a diferentes modos de representação, buscando as áreas do corpo que algumas vezes o ator sente como sua fonte de energia. A região lombar, o abdômen e a área ao redor do plexo solar funcionam frequentemente como fontes”. Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968, p. 38.

Exercício 3. Executem, como no movimento anterior, movimentos amplos e fortes com todo o corpo. Mas agora digam a vocês mesmos: “*Eu modelo* o espaço que me circunda como um escultor; no ar que me rodeia deixo formas que parecem esculpidas dos movimentos do meu corpo”.

Criem *formas* fortes e definidas. Para isso devem concentrar-se no início e no fim de cada movimento que executarem. Em seguida digam: “Agora *início* um movimento que cria uma forma”. E quando houverem completado o movimento: “Agora o *terminei*, aqui está a forma”. Contemporaneamente sintam seus corpos como se fossem uma *forma móvel*. Repitam cada movimento mais vezes até que sua execução se torne livre e prazerosa. As suas tentativas serão semelhantes ao trabalho de um desenhista que retoma muitas vezes a mesma linha, esforçando-se para encontrar uma forma melhor, mais clara, mais expressiva. Para não perder esta capacidade plástica, própria do movimento, imaginem que o ar ao seu redor seja um elemento que impõe resistência. Em seguida experimentem os mesmos exercícios com ritmos diferentes.

Refaçam estes movimentos utilizando distintas partes do corpo: modelem o ar com os ombros e as omoplatas, depois com as costas, os cotovelos, os joelhos, a frente, as mãos, os dedos etc. Fazendo estes movimentos continuarão a experimentar aquela sensação de força e de energia interior que corre dentro e fora do corpo³⁶.

Exercício 4. (...) Neste exercício imaginem que o ar que os circunda seja uma superfície aquática ligeiramente tocada pelos seus movimentos.

Mudem o ritmo. Façam uma pausa de vez em quando³⁷.

Exercício 5. (...) Imaginem que o corpo possa *voar* no espaço. Como nos exercícios anteriores, os movimentos devem estar ligados sem se tornarem indefinidos. Neste exercício a força física empregada pode aumentar e diminuir à vontade, mas não deve nunca desaparecer completamente; devem manter constantemente esta força dentro de vocês; externamente podem assumir uma posição estática, mas internamente devem conservar a sensação de alçarem vôo. Imaginem que o ar os convide a voar. O desejo deve ser o de anular o peso do corpo, de vencer a força da gravidade. Mudem o ritmo enquanto se movem³⁸.

O modo como Mikhail Tchecov insiste sobre a “pontuação”, sobre “como fazer uma pausa depois de cada movimento”, sobre como “concentrar-se no início e no final de cada movimento”, sobre como “mudar os ritmos”, sublinhando que os movimentos devem amalgamar-se

³⁶ Mikhail TCHECOV, *All'attore*, cit., p. 12-3.

³⁷ *Ibidem*, p. 14.

³⁸ *Ibidem*.

sem se tornarem indefinidos” revela a vontade de salvaguardar a pulsação secreta da vida cênica, os impulsos, contra-impulsos, os *sats*. “Não formas, mas miolo de forma”, como disse García Lorca. “E o que parece flor, é na realidade mel”.

Exercício 6. Comecem este exercício como sempre com movimentos amplos; em seguida passem a movimentos simples e naturais como os que vou sugerir: levantem um braço, abaixem-no, estiquem-no para o lado, para frente; caminhem pela sala, deitem-se, sentem-se, levantem-se; sem interrupções enviem, antecipadamente, os *raios* de força que emanam de seus corpos ao espaço circundante, na direção do movimento que façam, primeiro precedendo e depois sucessivamente prolongando todos os seus movimentos.

Talvez se perguntem como podem continuar sentando-se, por exemplo, quando na realidade já estão sentados. A resposta é simples: pensando no quanto estavam cansados e extenuados quando se sentaram. De fato, seus *corpos físicos* assumiram aquela posição final, mas *psicologicamente* ainda continuam realizando o ato de “sentar-se”, pois *irradiam* os seus *estarem sentados*. Tornamo-nos conscientes dessa irradiação quando temos a sensação de gozar o relaxamento obtido. O mesmo acontece se se levantarem imaginando estarem cansados e extenuados: o corpo opõe resistência, e, muito antes que efetivamente se levantem, já o estão fazendo internamente; estão irradiando o “ato de levantar-se”, e continuam a levantar-se quando já estão em pé³⁹.

Exercício 7. Quando houverem adquirido todos esses quatro movimentos (modelar, flutuar, voar e irradiar) e forem capazes de os executarem com facilidade, experimentem reproduzi-los somente na imaginação. Repitam os movimentos até que saibam reproduzir exatamente o mesmo estado psicológico e a mesma sensação física que experimentaram enquanto realmente faziam os movimentos⁴⁰.

Parece que voltamos ao Japão, quase como se Mikhail Tchecov tivesse inspirado Hijikata (o fundador do Butoh, o mestre de Natsu) a estabelecer diferentes tipos de resistência através dos quais o mesmo desenho de movimentos adquire diferentes temperaturas da energia (mover-se num espaço de pedra, ou líquido, ou aéreo, para Hijikata e Natsu; modelar, flutuar, voar e irradiar, para Mikhail Tchecov). Porém, encontramos-nos perante um modo de pensar tão difundido que seria fútil buscar influências diretas.

³⁹ *Ibidem*, p. 14-5.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 16.

A exploração das diversas temperaturas da energia é um princípio-que-retorna não apenas através de técnicas mentais baseadas em imagens pessoais mas também através de distinções codificadas como *keras* e *manis*, *tandava* e *lasya*.

O exercício 7 de Mikhail Tchecov, com as quatro gamas (modelar, flutuar, voar e irradiar) não só recapitula o procedimento para bordar a própria energia mas também sugere a absorção da ação até destilar a energia visível no pensamento: “quando forem capazes de realizar esses movimentos com facilidade, tentem reproduzi-los somente com a imaginação. Repitam-nos até que saibam reproduzir o mesmo estado psicológico e a mesma sensação física que experimentaram enquanto realmente faziam os movimentos”. Irresistivelmente nos vêm aos olhos Decroux e a sua imobilidade, este ato apaixonado. Ou Hsiao Kanze que dança o seu *i-guse* numa quietude em movimento.

No início deste capítulo, mencionei os riscos derivados de interpretar “energia” como ímpeto, violência, velocidade. Agora é necessário estarmos em guarda contra os riscos opostos. No livro *Minha Vida na Arte*, Stanislavski narra como experimentou em primeira pessoa as conseqüências perniciosas que podem derivar da pesquisa sobre a imobilidade do ator⁴¹.

Quando o ator decide eliminar os movimentos e busca a imobilidade, a sua primeira tendência é concentrar-se sobre a mímica facial, sobre os olhos. O ator, como se diz na gíria, “bombeia” o sentimento, o estado de ânimo, pressiona a respiração, se torna rígido numa tensão inorgânica e contraída. A imobilidade em movimento é exatamente o contrário, é *souplesse*. É um ponto de chegada. Correr em direção a esse objetivo cortando caminho, sem uma longa experiência da lógica das ações físicas, significa fazer uma paródia. Não é possível alcançar diretamente a imobilidade em movimento. Chega-se até ela por via indireta, através da construção de uma elaborada e detalhada partitura física. Todos os que falam da imobilidade do ator insistem neste ponto: a imobilidade *não é ausência* de movimento *mas sim miniaturização*

⁴¹ Constantin S. STANISLAVSKI, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963, p. 377-8.

do movimento, da dança, da partitura. Quanto mais reduzido for o movimento (que se faz gotejar para fora) tanto mais refinada deve ser a trama da dança ou partitura que o ator absorveu, mais subdividida em fragmentos detalhados, fundidos juntos com uma variedade de *sats* que definem e entrelaçam as ações individuais.

Mikhail Tchecov dá grande importância à vida interior do ator. Seus “primeiros dias” mostram, entretanto que tudo o que ele chama “sensação” ou “sentimentos” ou “estado psicológico” inerva-se em precisas atitudes físicas. Também para ele, o trabalho com o corpo-em-vida e com o pensamento-em-vida são as duas faces de uma mesma medalha.

No quinto capítulo de seu livro, dedicado ao “gesto psicológico”, Mikhail Tchecov explica como o ritmo da energia, ou do pensamento, na sua manifestação macroscópica (ação física) ou microscópica (ação interior) dá lugar a contrapontos e contrastes:

A concepção comum do ritmo cênico não permite distinguir entre suas variantes *interiores* e *exteriores*. Na realidade, o ritmo interior pode ser definido como uma mudança rápida ou lenta do pensamento, das imagens, dos sentimentos, dos impulsos, da vontade etc. O ritmo exterior exprime-se em ações e em raciocínios rápidos ou lentos. Em cena, dá-se a conjugação do ritmo interior com o exterior.

Por exemplo, pensemos em uma pessoa que espera alguém ou alguma coisa com impaciência: na sua mente as imagens se sucedem, aparecem e desaparecem; está tensa ao máximo, e, ao mesmo tempo, pode controlar-se de modo que seu comportamento exterior, os seus movimentos e seu modo de falar mantenham-se aparentemente calmos e lentos. Um ritmo exterior lento pode escorrer juntamente a um ritmo interior bastante vivaz e vice-versa. Geralmente, em cena, o efeito dos dois tempos contrastantes que escorrem contemporaneamente encontram uma ressonância muito forte no público.

Não devem confundir um tempo lento com a passividade e a falta de energia no ator. Embora seja lento o ritmo utilizado em cena, o ator deve sempre estar ativo. Do outro canto, o ritmo veloz que escolherem para suas interpretações não deve ser traduzido, forçosamente, em pressa e em tensões psicológicas e físicas desnecessárias. Um corpo flexível, bem treinado, pronto e uma boa técnica vocal lhe farão evitar estes erros e os ajudarão na utilização desses dois ritmos contrastantes⁴².

⁴² M. TCHECOV, cit., p. 70-1.

É o desenvolvimento desse mesmo modo de pensar que Stanislavski, como vimos, revelava a Toporkov quando lhe pedia para “estar no ritmo certo” também na imobilidade. O realismo banal da cena proposta por Stanislavski (estar pronto para golpear um rato que aparece detrás de um canto) dissimulava uma atividade refinada tão intensa quanto a do *i-guse*. Não é menos significativa a cena, aparentemente convencional, do hotel proposta por Mikhail Tchecov no seu Exercício 17:

Façam uma série de improvisações com o ritmo interior contrastando com o exterior. Por exemplo: um grande hotel de noite. Os carregadores, com seus movimentos rápidos, seguros e habituais transportam a bagagem desde o elevador até os automóveis que se dirigem à estação para o último trem da noite. O *ritmo exterior* dos serventes é rápido, mas eles são indiferentes à agitação dos clientes que se preparam para partir. O *ritmo interior* dos carregadores é lento. Os hóspedes de partida, em vez disso, ainda que tentando manter a calma, estão agitados por dentro porque têm medo de perder o trem. O *ritmo exterior deles* é lento, o *ritmo interior* é rápido⁴³.

Os princípios elementares que governam o *bios* cênico em nível celular não se apresentam mais em estado puro, aparecem sempre sob a veste de um estilo ou de uma tradição teatral. O nível pré-expressivo é indicado através do expressivo. Quando as vestes pertencem a tradições e estilos que nos são estranhos, tais princípios elementares ariscam-se a ficar escondidos pela estranheza do conjunto que os contém. Quando as vestes nos são familiares, esta familiaridade faz com que nossa atenção resvale. Algo nos leva a passar por cima, quase com fastídio, por exemplo, perante o conteúdo do Exercício 17 de Mikhail Tchecov, recentemente citado. Não será uma cena que conhecemos muito bem? Não será um típico fragmento de uma peça de Feydeau ou de *Grand Hôtel* com Greta Garbo e John Barrymore?

Assim, quando Mikhail Tchecov fala da “composição do espetáculo” no oitavo capítulo de *To the Actors*, é difícil descobrir à primeira vista, sob as vestes do bom senso ou sob os conselhos para uma correta *mise-en-scène*, a alternância dos *sats*, a dança da energia, ou seja, a do pensamento.

⁴³ Ibidem, p. 71.

As manifestações da vida não seguem sempre uma progressão linear. Cada ser e cada fenômeno respiram seguindo um ritmo particular, poder-se-ia dizer que a vida é agitada como um mar com suas ondas. Estas alternâncias apresentam-se diferentemente segundo os fenômenos; certas coisas desenvolvem-se e depois desaparecem, vêm e vão, nascem e morrem, se distendem e se contraem, se dispersam e se reúnem, indefinidamente. Aplicando esta visão à arte dramática podemos considerar que num trabalho a alternância de *ações interiores* e de *ações exteriores* também apresenta um caráter cíclico.

Imaginemos uma destas pausas num espetáculo, no decorrer da qual a ação física (externa) se interrompe enquanto uma ação psicológica intensa cria uma atmosfera forte que mantém o público suspenso. Momentos como este, em que uma pausa não deverá nunca ser uma queda de tensão ou um vazio psicológico, não são raros no teatro. Uma pausa gratuita não pode e não deve existir sobre o palco. Cada pausa deve corresponder a uma necessidade. Uma pausa correta, que chega no momento certo e é perfeitamente jogada, qualquer que seja a sua duração, constitui o que se poderia chamar de uma *ação interior* uma vez que esta se exprime unicamente com o silêncio. A sua antítese é uma *ação exterior*, que pode definir-se como um momento de uso total dos meios de expressão física: palavras, tom, gesto, movimento, luz e também sons. Entre estes dois extremos desenvolve-se toda uma gama de ações físicas cujas intensidades variam infinitamente. Acontece freqüentemente que uma ação um pouco sufocada, velada, apenas perceptível, se confunde com uma pausa. Assim, no início da tragédia, o momento que precede a entrada de rei Lear pode assemelhar-se a uma destas falsas pausas; no final do drama, depois da morte do rei Lear, temos uma outra pausa do gênero. A alternância dos momentos de ação exterior e de ação interior, e suas variações de intensidade, criam o que se pode chamar a alternância na composição de um espetáculo⁴⁴.

Podemos concluir dizendo que por essas vias, independentemente da presença ou não de uma codificação, o ator do Pólo Sul encontra o ator do Pólo Norte. Os distintos gêneros de espetáculo, nos quais ambos são treinados, não conseguem esconder totalmente a presença de princípios similares.

Podemos perguntar-nos, ainda, se realmente valia a pena viajar para tão longe de casa quando os frutos essenciais recolhidos na viagem já estavam ali, a dois passos do ponto de partida.

Bastava seguir o programa de estudo do Ateliê de Meyerhold em

⁴⁴ Ibidem, p. 103-4.

1922 em cujo primeiro ponto encontramos: "movimento centrado sobre um ponto consciente, equilíbrio, passagem de movimentos amplos a movimentos pequenos, consciência do gesto como resultado do movimento também nos movimentos estáticos"⁴⁵.

Mas somente a distância da viagem nos permite descobrir, na volta, a riqueza de casa.

Neste paradoxo estão encerrados o método e o objetivo da Antropologia Teatral.

Capítulo 6

O corpo dilatado.
Notas sobre a pesquisa do sentido

Ao teatro com minha mãe — Tinha cinco anos quando fui ao teatro pela primeira vez. Estava em Roma e minha mãe me levou para ver Gino Cervi em *Cyrano de Bergerac*. O ator era muito popular mas não foi ele, seus companheiros ou a estória que seguia com interesse mas sem fascinação, o que me impressionou. Foi um cavalo. Um cavalo de verdade. Aparecia puxando uma carroça segundo as mais razoáveis normas do realismo. A sua presença fez explodir repentinamente todas as dimensões que dominavam o palco até aquele momento. A repentina interferência de um outro mundo fez com que a cena se dilacerasse perante meus olhos.

Busquei inutilmente, em todos os teatros que frequentei em seguida, aquela desorientação que me fez sentir vivo, aquela repentina dilatação dos sentidos.

Não apareceram mais cavalos até que cheguei a Opole na Polônia e a Cherutturuthy na Índia.

Aquele cavalo foi o primeiro verso de uma canção que ainda não sabia que iria cantar.

*

Um dia se reencontra uma menina — A memória é a canção que cantamos para nós mesmos. É uma vereda de hieróglifos e perfumes com os quais nos aproximamos de nós mesmos.

O cavalo é deixado livre para voar e saltar seguindo as suas visões.

Às vezes, quando partimos, deixamos atrás de nós uma menina vivaz e graciosa. Depois, em poucos anos, a reencontramos e é um

⁴⁵ V. MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre*, cit., p. 91.

mistério como aquela menina tenha desaparecido numa mulher que encontrou o seu destino, com plenitude e sombras, com um eros que nos encanta e nos provoca.

Quando deixei o teatro de Grotowski, em 1964, Ryszard Cieslak era um bom ator. Queria ser um intelectual. Era como se um grande cérebro envolvesse seu corpo cheio de vida e o confinasse numa realidade de duas dimensões.

Dois anos depois o reencontrei em Oslo quando apresentava *O Príncipe Constante*. Desde o primeiro momento do espetáculo, foi como se todas as minhas lembranças e as categorias sobre as quais me apoiava desaparecessem debaixo dos meus pés e vi um outro ser, vi o homem que encontrara sua plenitude, seu destino, sua vulnerabilidade. Aquele cérebro, que antes era uma gelatina embaçando suas ações, agora impregnava todo o seu corpo com células fluorescentes.

A força de um furacão decidido. “Agora não consegue mais”. E em vez disso, uma onda mais forte, mais alta e mais verde, surgia de seu corpo e se prostrava a sua volta.

Era um ator, mas durante todo o espetáculo não me perguntei uma única vez como chegou a tal ápice. Fui capaz de refletir somente depois, refugiado daquela fúria dos elementos. Todo um horizonte, que até agora circundava minhas fronteiras profissionais, foi deslocado milhas e milhas para revelar uma terra ainda difícil de perscrutar mas que existia e poderia dar frutos.

*

O sentido e as teorias — O teatro pode ser uma expedição antropológica. O que é uma contradição de termos, já que o antropólogo escolhe um lugar, se estabelece e faz pesquisa de campo.

Deixei a Noruega e fui à Escola de Teatro de Varsóvia para estudar direção. Abandonei-a. Fiquei na Polônia, em Opole, uma cidadezinha de sessenta mil habitantes, com Grotowski, no seu teatrinho “das treze filas”. Aí se realizou uma de minhas duas viagens mais longas e imprevisíveis. A outra realizar-se-á em Holstebro, Dinamarca.

O teatro pode ser uma espécie de expedição antropológica que abandona os territórios óbvios, os valores conhecidos por mim e por

todos, os lugares onde estender a mão é sinal de saudação, onde levantar a voz é sintoma de irritação, onde comédia significa espetáculo alegre e tragédia significa espetáculo que fere.

Na Polônia, no início dos anos sessenta, as autoridades impunham normas de produção, um número mínimo de estréias e de espetáculos por temporada. Era a quantidade que constituía um sinal de reconhecimento e de saúde artística e social. Este frenesi da produção e da quantidade, esta ilusão dos números e da estatística chamavam-se “política cultural”, “cultura democrática”, “teatro popular”.

Grotowski não queria fazer oito, sete, três estréias por ano. Queria preparar apenas uma, mas bem. Dar o máximo. Apresentá-la a um número restrito de espectadores para que a comunicação fosse mais profunda. Estabelecer desorientantes relações espaciais e emocionais de encontro com esses espectadores, de diálogos consigo mesmo, de meditação sobre a época. Para realizar sua necessidade pessoal encontrou-se lutando contra a sua época. Em 1961, 62 e 63 algumas vezes vinham a seus espetáculos apenas três ou quatro pessoas. Nos três anos durante os quais estive com ele fui testemunha da sua resistência feita para apenas um punhado de espectadores. Trabalhava para indivíduos específicos, para sua particularidade e unicidade, não para o público. O “teatro pobre” de Grotowski não era uma teoria, nem uma técnica, nem um *como* fazer teatro. Era o seu *porque* fazia teatro.

Em 1960, com vinte e quatro anos, cheguei por acaso àquela cidadezinha de Opole e aí encontrei Grotowski, um rapaz com dois anos a mais do que eu e que me olhava com olhos sorridentes — irônicos ou compreensivos? — quando lhe falava do teatro para o povo, do teatro político, da função social do teatro. O seu teatro era uma sala de 80m², seis ou sete atores e a mesma quantidade de espectadores leais e motivados.

Foi um dos líderes da juventude rebelde anti-stanilista na Polônia. Em 1956, em Poznan, os operários rebelaram-se e os estudantes universitários ficaram ao lado de Gomulka, que chegou ao poder e iniciou o famoso Outubro Polonês. Pela primeira vez teve-se a sensação de que as coisas poderiam mudar em um país socialista. Em 57 e 58 começou o que os poloneses chamaram de “política do salame”:

tirar fatia por fatia do que foi concedido. Grotowski não estava mais na cena política. Desaparecera num teatrinho em Opole.

Eu lhe falava de Brecht e de suas teorias. Ele escutava com aquele sorriso que me incitava a falar.

Meu primeiro encontro com Brecht havia ocorrido justo naquele momento, cinco anos depois da sua morte e cinco anos depois do Outubro Polonês. Foi um encontro com sabor de náusea.

Cheguei à Polônia em 1960 com a cabeça cheia de teorias brechtianas, e com estas comecei a estudar direção na Escola de Teatro de Varsóvia. Aí encontrei Tadeusz Kulisiewicz, um artista gráfico que colaborou com Brecht. É dele o cartaz para *Vida de Galileu* no qual Galileu está desenhado com traços sutis, como um homem já curvado e encerrado em um mundo à parte, pronto para saltar como uma mola de ferro. Kulisiewicz deu-me uma carta de apresentação para a mulher de Brecht, Helene Weigel, e com esta carta no bolso parti para Berlim.

Era duro chegar a Berlim (Berlim Ocidental) vindo de Varsóvia. Varsóvia ainda conservava os traços da guerra. A reconstrução polonesa procedia lentamente, mas em certos ambientes, de noite, explodia a alegria de viver. Depois dos espetáculos os atores iam ao Club Spatif que ficava aberto até às duas da manhã. Estavam alegres pela vodka, pela comida, por aquela particular exaltação que vem após o cansaço. Frequentemente queriam continuar durante toda a noite e então iam ao Bristol, o único clube que ficava aberto até o amanhecer. Na entrada uma velha senhora sentada num degrau vendia flores de papel. Os atores davam-lhe com prazer algumas moedas e ofereciam uma flor artificial a um colega.

De noite, a luz dos lampiões era vencida pela luz de centenas e centenas de velas que as mulheres acendiam ao longo das ruínas bombardeadas. Podiam-se ler nos muros, iluminados por essas velas, os nomes dos poloneses fuzilados pelos alemães durante a ocupação.

Varsóvia era tétrica com suas compridas filas fora das lojas de mercadorias de primeira necessidade. As escavadeiras revolviam os escombros encontrando ossos. Os caminhões os levavam embora, uma carga depois da outra. Dessa Varsóvia cheguei a Berlim Ocidental. Todo aquele *néon*, aquelas lojas transbordando de frutas e de flores, de cho-

colate e de plásticos coloridos imediatamente me deram vontade de vomitar. Com este sabor na boca passei o Muro recém-construído e entrei em Berlim Oriental.

Ao final do espetáculo do Berliner Ensemble percebi que estava chorando. Era *A Mãe*. Se é verdade que no final da vida aparecem as imagens que abraçaram a alma, aí estará também Helene Weigel com a bandeira vermelha na cena final de *A Mãe*.

Voltei para Varsóvia embaraçado; como era possível haver-me deixado levar pelo sentimentalismo? E não obstante a Polônia era uma boa escola de cinismo. O que foi que não funcionou no espetáculo ou comigo como espectador que havia sido tão ingênuo a ponto de chorar? Onde foi parar o efeito que Brecht queria obter, tão cientificamente descrito nas suas páginas?

Não estava apenas embaraçado, estava desconcertado. As teorias teatrais diluíam-se. As outras também.

A Polônia agia como um ácido corrosivo. Eu morava na Casa do Estudante que dava para a Praça dos Heróis do Gueto. Era uma colina de mais ou menos dez metros de altura por causa dos escombros que não foram recolhidos mas apenas aplainados. No centro havia um monumento. Todos os dias chegavam ônibus da Alemanha Oriental. Os alemães — os bons e socialistas — desciam e o guia explicava. Quase todos eles tinham a idade certa para haver participado da guerra.

Um dos meus amigos era um promissor funcionário do Partido Comunista: “Mudar as coisas neste país é como enfiar o pênis num bloco de gelo: se castra e não derrete nada”. Aceitava as regras do jogo. O que mais me machucava era que ele o fazia por inteligência.

Brecht e o teatro não eram mais um problema verdadeiro. O problema era a desorientação.

Às cegas cheguei a Opole, a Grotowski.

Em 1978 retornei a Berlim Oriental para a celebração do nascimento de Brecht; teria oitenta anos. Toda a nata internacional da inteligência brechtiana estava presente, professores que fizeram carreira escrevendo sobre Brecht, impondo durante anos suas teorias como uma nova ortodoxia. Agora diziam que o Berliner Ensemble era o museu de uma outra época.

No Berliner prepararam um novo espetáculo, a primeira versão da

Vida de Galileu, a que mostra como o intelectual pode transmitir sua voz apesar do regime que tenta amordaçá-lo.

Mais uma vez me senti capturado pela emoção. A fascinação era ainda mais forte: como ousaram representar aqui este espetáculo? A última cena era gélida e terrível. Galileu, cego e vigiado por sua filha, com o gesto rápido dos conspiradores, mãos rapinantes como as de um ladrão, tira debaixo de seu tamborete um manuscrito, e escreve, escreve rapidamente e repentinamente esconde o que escreveu.

Sentia raiva por todos aqueles intelectuais dos países “livres” que sentavam ao meu redor e sussurravam — como se não entendessem o que o espetáculo gritava — “Que tédio! O Berliner Ensemble está acabando. Não fazem outra coisa senão repetir-se. Não tem mais sentido”.

Hoje o Muro caiu. Liberdade, Penúria e Supermercado dançam juntos. Muitos continuam a perguntar: “Que sentido existe, *hoje*, em fazer teatro?”.

*

Um ritual vazio e ineficaz — Um dos mitos mais comoventes e ambíguos da civilização ocidental fala de um homem que busca a sua origem. No caminho para a sua identidade mata o pai, gera filhos-irmãos com a mãe e leva a peste a toda uma população. Exila-se, vai-se solitário. Mas uma menina o segue. Alguns anos depois, quando ela retorna a sua cidade, tebanos chocam-se com tebanos. Irmãos divertem-se torturando irmãos. Crianças carregam armas, aprenderam a degolar. Violência e horror: Tebas é o coração das trevas.

Antígona toma uma posição perante a guerra civil na qual seus irmãos se mataram mutuamente. Não defende seu tio Creonte e as leis do Estado que ele representa. E não foge para as colinas para unir-se ao exército de seu irmão em guerra contra o Estado. Conhece o papel que escolheu e cumpre a ação que lhe permite ser leal a esse papel. Sai de noite e vai para o campo, pega um punhado de poeira e o espalha sobre o cadáver de seu irmão ao qual Creonte negou a sepultura. Um ritual simbólico, vazio e ineficaz contra o horror, que ela cumpre por uma necessidade pessoal pagando com a vida.

Este é o teatro: um ritual vazio e ineficaz que enchemos com nossos “porquês”, com nossas necessidades pessoais. Que em alguns países do nosso planeta é celebrado na indiferença e que em outros pode custar a vida de quem o faz.

*

Os espectadores adormecidos — Cherutturuthy, Índia, setembro de 1963; ao cair da noite tambores ininterruptos anunciam um espetáculo de Kathakali. Os espectadores chegam e sentam-se no chão. Dois atores jovens, sem maquilagem ou figurino, dançam para Shiva Nataraja. O espetáculo pode começar. Dois rapazes estendem uma cortina de seda e cores vivazes. Duas mãos agarram a cortina por trás e a sacodem: o ator escondido faz com que sua presença seja notada. Uma das mãos está deformada pelas unhas compridas de prata. O rufar dos tambores cresce. Por debaixo da pequena tela se pode ver os pés do ator executarem uma frenética dança sem sair do lugar. Escuta-se a voz do ator, gritos elaborados, tons roucos e agudos. Por uma fração de segundo o ator puxa bruscamente a tela para baixo. Os espectadores podem ver um rosto do qual a maquilagem tirou qualquer semelhança com um homem. Este primeiro contato lampejante se repete. Depois a cortina é dobrada e o ator aparece em toda a sua majestade.

As crianças choram, correm entre os homens e mulheres acorados nas esteiras enquanto à minha volta passam os vendedores de café, chá, bétel e frituras picantes. Não obstante os tambores rufam incessantemente, os cantores afrontam uma estrofe da estória depois da outra e os atores de Kathakali parecem flutuar no ar com o mesmo vigor da lâmpada de óleo no centro do palco. De suas coroas pendem centenas de pequenas lâminas de prata que à luz das chamas cintilam sobre a face pintada de verde dos atores. Olhos enormes, brancos, injetados de vermelho. Barbas sólidas como colares. O rosto brilhante pelo suor e o óleo da maquilagem é mais do que humano. As estátuas de Konorak dançam. Dá vontade de tocá-las, de acariciá-las, de lambê-las. É impossível imaginar que atrás destes seres monumentais estão os jovens que vi de manhã, com um pano branco em volta da

cintura, de torsos delgados, de crianças pobres nunca saciadas, com pernas iguais a palitos que pareciam não poder resistir ao cansaço.

As borboletas que voam ao redor do fogo são indiferentes às crianças, à conversa dos homens e das mulheres, ao sono dos camponeses que com a madrugada repousam e dormem. E eu sinto-me vazio depois de cinco, seis horas, aturdido pela indiferença dos espectadores, pela obstinação crescente dos atores, por esta noite à qual me adaptei e na qual qualquer fascínio do exótico foi pulverizado.

Ainda assim, em momentos precisos, *alguma coisa* acontece obrigando meus sentidos a aguçarem-se. Os espectadores se calam e se projetam em direção aos atores. É uma ação preparada por toda a monotonia anterior: agora Bhima e Dushasana, Nala e Damayanti... À reação satisfeita dos espectadores sucede o repentino silêncio. Em seguida os cantores começam a cantar, os atores lutam, afrontam demônios, cruzam montanhas, as pessoas dormem no chão, as crianças choramingam e as mulheres, fechando-se ainda mais nos seus saris, recomeçam a conversar.

Humildade e força do ator que aceita não ser o umbigo dos que o circundam.

*

O corpo-mente — Existe um aspecto físico do pensamento, uma maneira particular de mover-se, de mudar de direção, de saltar: o seu “comportamento”. A dilatação não pertence ao físico mas ao corpo-mente. O pensamento deve atravessar a matéria tangivelmente, não apenas manifestar-se no corpo em ação mas atravessar o óbvio, a inércia, o que surge automaticamente na nossa frente quando imaginamos, refletimos, agimos.

Uma das descrições mais claras desse comportamento mental encontra-se no livro de Arthur Koestler dedicado à “história das mudanças de visão que o homem tem do universo” (*The Sleepwalkers*, Nova York, Macmillan, 1959). Mostra como cada ato criativo — na ciência, na arte ou na religião — é cumprido por meio de uma regressão preliminar a um nível mais primitivo, um *reculer pour mieux sauter*, um processo de negação ou desintegração que prepara o pulo

para o resultado. Koestler chama a este momento de “precondição” criativa.

É um momento que parece negar tudo o que caracteriza a busca do resultado; não determina uma nova orientação, é antes uma desorientação voluntária que obriga a mover todas as energias do pesquisador, aguçando seus sentidos como quando se caminha no escuro. Esta dilatação das próprias potencialidades tem um preço elevado: perde-se o domínio sobre o significado da própria ação. É um negar que ainda não descobriu o novo que afirma.

O ator, o diretor, o pesquisador perguntam-se freqüentemente: “o que significa o que faço?”. Mas esta pergunta não é fértil no momento da negação da ação, ou da “precondição” criativa. Neste momento ainda não é essencial o significado do que se faz, mas sim a precisão de uma ação que prepara o vazio no qual um sentido imprevisto poderá ser capturado.

A gente de teatro, obrigada a uma criação que quase sempre implica a colaboração de mais indivíduos, é freqüentemente obstruída pelo fetichismo dos significados, dada a necessidade de concordar desde o princípio sobre os resultados a alcançar.

Um ator, por exemplo, cumpre determinada ação que é o resultado de uma improvisação ou de uma interpretação pessoal do personagem. É natural que dê à ação um valor bem preciso, que associe a ela determinadas imagens, intenções e objetivos. Mas se o significado que o ator deu à ação tornar-se impróprio quando esta é introduzida no contexto, ele pensará que deve abandoná-la e esquecê-la. Acredita que o matrimônio entre a ação e o significado associado a esta seja indissolúvel.

Em geral, se a um ator se diz que a sua ação pode ficar intacta ainda que mudando de contexto e portanto de sentido, ele pensará que está sendo tratado como matéria inerte, manipulada pelo diretor. Como se fosse o sentido e não a qualidade de sua energia a fazer a ação *real*.

O mesmo preconceito é encontrado em muitos diretores. Eles estão acostumados a que determinada imagem ou determinada seqüência de imagens possa transmitir apenas *aquele* significado.

Algumas vezes, no decorrer do trabalho para um espetáculo, as ações

de um ator começam a viver ainda quando não se compreende por que o ator age daquele modo. O diretor é seu primeiro espectador e pode acontecer que não saiba dominar racionalmente o sentido do que o ator faz devido à compartilhada interpretação do espetáculo. O diretor pode cair na armadilha, manifestar a sua dificuldade em aceitar aquela centelha de vida desconhecida, pedir explicações, chamar o ator de volta à coerência. Assim desgasta a relação de colaboração, tenta anular a distância que o separa do ator, pede-lhe muito e na realidade muito pouco. Pede-lhe o consenso, o acordo sobre as intenções, um encontro na superfície.

O que caracteriza o pensamento criativo é justamente o seu fluir por saltos através de uma desorientação repentina que o obriga a reorganizar-se de uma nova maneira abandonando a casca bem ordenada. É o *pensamento-em-vida*, não retilíneo, não homogêneo.

O crescimento de significados imprevistos faz-se possível graças a um comportamento de todas as nossas energias, físicas e mentais: colocar-se no alto à espera de alçar vôo — um *sats*. Uma disposição que pode destilar-se através do treinamento.

Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza. Mas esta destreza define-se numa realidade unidimensional se não atinge a profundidade do indivíduo.

Os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais.

No decorrer da minha experiência de diretor, tenho observado em mim e em alguns de meus companheiros um processo análogo; o longo trabalho cotidiano do treinamento, transformado com os anos, ia destilando-se lentamente em um padrão interno de energia que poderia ser aplicado ao modo de conceber e compor uma ação dramática, de falar em público, de escrever.

*

Pensamento e pensamentos — John Blacking, no seminário “Teatro, Antropologia, Antropologia Teatral” do Centre for Performance Research em Leicester, no outono de 1988, fala de um pensamento que não se faz conceito. Antropólogo e etnomusicólogo de fama mundial,

explica como “pensa” com precisão de detalhes o sistema circular mente-mão-pedra-mente de um homem “primitivo” que está afiando um pedaço de sílex para fazer a ponta de uma arma. Descreve como “pensamento” a ação das mãos que fazem girar um pauzinho para acender o fogo ou que tocam um tambor. Fala do corpo que “pensa” com a dança. No início as fórmulas de Blacking parecem apenas sugestivos modos de falar. Depois, a idéia de que sejam algo mais abre caminho. Um modo de falar “ao pé da letra”.

Blacking conclui propondo a polaridade *thinking in motion-thinking in concepts*. Como traduzir *motion*? Não é “movimento” nem sequer “ação”. Melhor não traduzir.

Pergunto-me se *thinking in motion* não seria a melhor maneira para definir o ensinamento sobre “ações físicas” que Stanislavski tentava transmitir aos atores, aquele ensinamento do qual Grotowski é hoje o verdadeiro mestre.

Mas também o pensamento conceitual e analítico pode construir polaridades, tensões, posições e oposições que o obrigam a estar *in motion*, fora da sua órbita.

Nos meus anos de trabalho com Grotowski, falava da polaridade *wishful thinking-concrete thinking*. *Wishful thinking* indica uma fase particular no processo de criação teatral: dar passe livre às visões que nos obsessam, sonhar de olhos abertos, crer e deixar-se seduzir pela sugestão exercida pelo tema do espetáculo, deixar o *mythos* vencer. *Concrete thinking*: profanar com uma análise fria o fascínio do tema, dissecá-lo com ceticismo e espírito cáustico, trespassá-lo com a nossa experiência da realidade, não o que *se sabe* mas o que *eu sei*.

Durante a segunda sessão da ISTA, em Volterra, em 1981, trabalhamos com o texto de Edward Bond, *Narrow Road to the Deep North*. Por razões didáticas separei os dois momentos. A primeira parte foi um trabalho de mesa: cortes, reconstruções e interpretações do texto. A segunda parte foi um esboço de apresentação do espetáculo. Foi difícil fazer compreender por que o trabalho sobre o palco consistia em uma contínua polêmica com o trabalho de mesa que eu mesmo conduzi. *Thinking in concepts thinking in motion, wishful thinking concrete thinking*.

O termo “concreto” é derivado de *cum-crescere*, crescer junto com

a matéria, isto é, deixar-se mudar. Nunca agradável para o nosso modo de pensar, para a nossa identidade intelectual.

*

O Holandês Errante — Os saltos do pensamento podem ser definidos como peripécias. Peripécia é uma trama de acontecimentos que faz uma ação desenvolver-se de maneira imprevista ou que a faz terminar de modo oposto a como começou.

A peripécia age por negação. Isto sabemos pelo menos desde o tempo de Aristóteles.

O comportamento do pensamento é visível nas peripécias das histórias, nas suas mudanças imprevistas, quando passam de mão em mão, de uma mente a outra. Desse modo acontece no processo criativo teatral, também neste caso as mudanças imprevistas não vêm da cabeça de um artista solitário mas sim comprometem muitos indivíduos que interagem tendo um ponto de partida comum.

O *Holandês Errante* era o capitão Van der Decken. Quando tentava dobrar o cabo da Boa Esperança o capitão Van der Decken blasfemou contra Deus e o Inferno: não cederia às forças da tempestade e do destino, continuaria tentando até o fim de seus dias. E foi assim que escutou uma voz vinda do céu que repetia suas palavras como uma condenação: “Até o último dia... último dia”.

Forma-se, assim, o nó fundamental de uma história: um capitão que permanece no mar sem nunca morrer. Um navio que continua a navegar. Este nó salta para outros contextos quando abandona o contexto original.

A fantasia popular sobrepõe a figura do Capitão e seu eterno peregrinar à de Ahasverus, o Judeu Errante, que não encontra paz. Desse modo a história de Van der Decken muda. Conta-se que foi condenado porque levava uma vida imoral, atéia, tanto que ordenou zarpar na sagrada Sexta-Feira Santa, o dia em que mataram o Salvador.

Ou então a figura do Capitão desbota-se e o seu navio aparece em seu lugar na imaginação. O Navio Fantasma aparece de repente aos navegadores, é preto, tem as velas cor de sangue, amarelas ou furta-cor e enfeitadas, que podem mudar até dez vezes em uma hora.

O tempo passa e o tema do Capitão e da sua condenação se entrelaça com o da mulher que salva. Esta mudança ocorre nos mesmos anos em que também muda a história de dois outros proverbiais adeptos do Inferno: Don Giovanni e Fausto — que são salvos pelo amor de uma mulher.

Heine foi provavelmente o primeiro a entrelaçar este novo motivo à saga do *Holandês Errante* e seu Navio Fantasma. De vez em quando Van der Decken atraca numa cidade onde tenta encontrar o amor. Será salvo quando encontrar uma mulher que lhe seja fiel até a morte.

No verão de 1839, Richard Wagner viajava de Riga a Londres acompanhado por sua mulher Mina. Wagner já conhecia a história do *Holandês* mas somente veio a entendê-la realmente quando o navio no qual viajava foi colhido por uma tempestade nas costas da Noruega. Os marinheiros falavam sobre o Navio Fantasma que anuncia os naufrágios. Finalmente atracaram entre as altas bordas de um fiordê em Sandvik a poucas milhas de Arendal.

No final da viagem Wagner chegou a Londres e transferiu-se para Paris onde narrará a viagem nas costas norueguesas; dirá que o vento soprava demoníaca e sinistramente entre as sartas; contará que viu uma vela surgir da escuridão e que acreditou ter visto o navio do *Holandês*.

Os amantes de histórias contam que, provavelmente, em Sandvik, hospedado na casa de um capitão norueguês, Wagner interessou-se pela jovem que servia a mesa. Escutou que a chamavam “jenta” (moça, servente) e acreditou ser um nome próprio. Mais tarde modifica esse nome para Senta, um nome que não existe na Noruega, ou que existe somente naquela Noruega imaginada por Wagner para *Der Fliegende Holländer*.

Wagner aceita o tema do amor que redime o *Holandês*, mas o faz passar por seu oposto. Aceita a versão de Heine e ao mesmo tempo nega-lhe o sentido. Senta ama o *Holandês* de fato e a ele jura fidelidade até a morte. Mas o *Holandês* escutou, não viu, uma conversa entre Senta e Erik, a quem Senta também jurou fidelidade até a morte. Agora, presa do destino, ligada indissolavelmente ao *Holandês*, ela é constrangida a renegar a fidelidade jurada a Erik. O *Holandês* decide retornar ao mar, a salvação lhe parece impossível, é impossível uma

fidelidade até a morte. Será ele a salvar Senta e não Senta a salvá-lo. Teme que Senta o trairá assim como traiu a Erik. E as mulheres que o traírem serão condenadas eternamente. O tema da condenação, que uma mulher pode redimir, desdobra-se em um novo destino de condenação que agora envolve também as mulheres que amam.

Portanto o Holandês foge para salvar a mulher que deveria salvá-lo. Foge prevendo um amor falso que em vez disso lhe é fiel até a morte. Quando o navio parte Senta atira-se ao mar e morrendo mantém-se fiel a seu juramento. Desse modo o navio deixa de navegar e afunda lentamente enquanto surge o sol e Senta e o Holandês ascendem ao céu.

Temos aqui uma nova metamorfose: a história transformada por Heine e desenvolvida por Wagner com uma série de oposições é retomada por Strindberg. Este faz liberar toda a energia potencial contida na variação final introduzida por Wagner. Ao manifestar-se, esta energia potencial inverte o significado da história. Agora, o tema central é o da infidelidade, da dor que a mulher inflige ao homem que a ama. Este é um tema ao qual Strindberg retorna constantemente nas suas obras, e que afronta aqui novamente servindo-se da trama de ações encontrada por Wagner. Também ele o utiliza negando-o, traduzindo-o em seu oposto: o Holandês deve encontrar uma mulher a cada sete anos e amá-la. Esta é a condição para a sua salvação, mas não porque é a mulher quem o salva e sim porque a redenção deve vir da dor que lhe causará a infidelidade das mulheres.

O tema do amor que tinha sido introduzido como pólo oposto ao da condenação, ao inexaurível navegar do Holandês, salta agora novamente no seu oposto e se sobrepõe ao tema da navegação convertendo-se em seu equivalente espiritual. A verdadeira pena do Holandês é o contínuo amor falido. O amor não alivia mais a pena como em Heine e em Wagner mas é ele mesmo a pena redentora, e é este amor que transforma em uma cruz o Navio Fantasma, antes uma prisão condenada.

Recordemos a história como era no início. Strindberg parece mais próximo dela do que seus predecessores. E no entanto está muito distante. O nó fundamental da história, ainda mantendo o seu valor original, foi aprofundado. O tormento do vagabundeio físico está di-

latado por uma cópia espiritual e o marinheiro que chegou a ser igual ao Judeu Errante, a Fausto, a Don Giovanni, volta a ser um marinheiro solitário abandonando uma mulher em cada porto.

O Holandês Errante é exemplar. Os saltos do pensamento, as metamorfoses que turbam nosso modo de crer e argumentar, deveriam caracterizar o comportamento da "mente coletiva" constituída pelo *ensemble* que trabalha em um espetáculo.

*

Círculos quadrados e lógicas gêmeas — Um físico caminha pela praia e vê um menino de cinco ou seis anos que lança pedras planas ao mar tentando fazê-las resvalar. Cada pedra não dá mais do que um ou dois saltos. O físico recorda que também ele era muito bom nesse jogo quando era criança e mostra ao menino como deve fazer. Lança as pedras, uma depois da outra, indicando como devem saltitar, com que inclinação e a que altura d'água devem ser lançadas. Todas as pedras lançadas pelo adulto resvalam sete, oito, até dez vezes.

"Sim" — diz o menino — "resvalam muitas vezes. Mas não era isso que eu tentava. Fazem círculos redondos n'água ao passo que o que eu quero é que façam círculos quadrados".

Conhecemos esse episódio porque o físico Piet Hein estava a caminho para visitar o velho Einstein e porque Einstein reage de maneira imprevista quando o seu jovem amigo conta-lhe o encontro: "Dê meus cumprimentos a esse menino, e diga-lhe que não se preocupe se as pedras não fazem círculos quadrados n'água. O importante é pensar o pensamento".

A dialética não é uma relação que existe por si só. Nasce do desejo de dominar forças que abandonadas não fariam mais que combater-se e degradar-se.

Quando um adulto tenta reproduzir o modo de desenhar de uma criança, geralmente limita-se a desenhar mal, tenta renunciar à lógica do seu modo de ver, a emprobrece, abandona a mão ao acaso, evita a precisão, imita as maneiras do desenho infantil. Isto é, infantiliza-se.

De fato, os desenhos de uma criança parecem imperfeitos, livres, malfeitos, ou rabiscos fantasiosos para um adulto. Mas na realidade

seguem uma lógica férrea. Uma criança não desenha o que vê e como vê, mas desenha o que experimentou. Se experimenta o adulto como um par de pernas compridas das quais surge repentinamente um rosto que se inclina em sua direção, desenhará esse adulto como um círculo sobre dois paus. Ou então faz o seu “retrato” e representa-se com dois pés enormes por causa da satisfação causada por seus sapatos novos. Se a mãe é mais importante para ele do que o pai, ao desenhar seus pais a mãe será maior do que o pai. Traçará um retângulo com duas linhas em cada ângulo porque a mesa é um plano com quatro pernas.

Para as crianças ainda menores, os rabiscos chamados “primeiros desenhos”, por quem estuda os desenhos infantis, são também o resultado de uma experiência direta. Não são representações, mas traços de ações das mãos em relação a uma imagem mental: “olha um cão que corre”.

O que faz “infantil” o desenho das crianças não é o seu caráter aproximado ou “primitivo”, é a presença de *uma única lógica*. Também muitos desenhos “bem-feitos” de crianças maiores ou de adultos seguem uma única lógica. O fato de serem mais reconhecíveis, de mostrarem possuir as regras compartilhadas não os fazem menos banais. O mesmo acontece com os espetáculos. Existem espetáculos onde não se compreende *nada*, outros onde se compreende *tudo*. Todos os dois são inertes.

Numerosas lógicas estão contemporaneamente em ação nas obras de um bom pintor. Ele está inserido numa tradição usando suas regras ou infringindo-as conscientemente, surpreendendo; além de transmitir um modo de ver, representa também um modo de experimentar o mundo e traduz sobre a tela não apenas as imagens mas também o “gestus”, a qualidade do movimento que guiou o pincel. Nesse sentido se pode dizer que “conservou a criança em si”, não porque tenha conservado inocência e ingenuidade (estranhamente gostamos de imaginar que as crianças são inocentes), nem porque tenha sido domesticado pela cultura, mas porque na aridez de seu ofício traçou lógicas paralelas ou ainda gêmeas sem substituir uma pela outra.

O ser-em-vida é a negação da sucessão de diversos estados de desenvolvimento; é crescimento simultâneo para entrelaçamentos sempre mais complexos.

Uma das armadilhas mais malignas que estão escondidas sem querer nos livros de exercícios e conselhos para atores deriva do fato de que em um livro as coisas devem ser colocadas uma depois da outra. Não podem estar entrelaçadas, transformarem-se em *texto*, mas constituem *livros de texto* que remetem a um contexto, o único a dar-lhes sentido.

Absurdamente, alguns cursos de estudo das mais desprovidas escolas teatrais são organizados não como um contexto mas como se fossem um livro de texto. Estabelecem um tempo (e às vezes um professor) para cada um dos “capítulos”, separando os diversos fios com os quais a experiência deveria ser tecida.

A experiência do ofício forma-se através de uma qualidade de tempo que pode ser organizada, composta a frio, mas que não pode ser aquela linear da escritura ou dos bons programas no papel. É um tempo feito de intermitências e de cruzamentos, de impulsos e contra-impulsos. É um tempo orgânico, não fraturado pela geometria de horários e calendários.

A ação do pensamento funciona como funciona na situação criativa e no *bios cênico*: através da dialética entre ordem e desordem. Ordem sem ordem.

Ainda uma vez Meyerhold, que falava de *ficção pedagógica*. Nos seus lábios de rebelde dedicado ao teatro, “ficção” não poderia significar “duplicidade” mas sim presença simultânea de mais lógicas, *mise-en-vision* da simultaneidade.

*

O guru não sabe nada — “O mestre engana freqüentemente. O aluno erra e o mestre aprova: está bem. Outras vezes executa a dança de maneira correta e o mestre sacode a cabeça: está errado. O mestre pesca. Diz apenas: isto está certo e isto não. Não faz outros comentários, não dá explicações. O aluno tenta entender, pensar por si mesmo, concentra-se, observa com mais atenção. Assim o mestre pesca o seu aluno.”

As palavras de I Made Pasek Tempo vêm acompanhadas por um sorriso. A luz azulada de um tubo de *néon* faz o seu rosto ficar lívido. Quando estive em Tampaksiring pela primeira vez, não havia luz elétrica. Era no início dos anos setenta. Vinte anos depois a família toda

segue um *dramagong* em volta de uma televisão. A eletricidade e a escola obrigatória estão corroendo a relação secular aluno-mestre em Bali. Durante o dia as crianças vão à escola e de noite as imagens de uma tela são mais atraentes do que o ensaio de um gamelão ou de um espetáculo.

I Made Pasek Tempo continua. Conta sobre o Bhagewan (mestre) Dhomya e seu aluno Utamaniyu que pastoreava as vacas do mestre que não o alimentava. É uma história longa, complicada e obscura. Qualquer coisa que Utamaniyu faça para procurar alimento é repreendida pelo mestre. Desesperado ele come as folhas de *maduri* que possui um leite venenoso, fica cego e cai num poço. O Bhagewan o pesca e lhe pergunta como é possível que ele tenha caído num poço sem água. Utamaniyu responde: Pedi alimento a outras pessoas e você me disse que era ávido; lambi o leite às vacas caído sobre a grama e você me repreendeu; comi folhas de *maduri* e perdi a visão.

Bhagewan Dhomya assente: pela primeira vez você é sincero, agora pode considerar-se meu aluno.

Não compreendo. Histórias de universos distantes, de tempos passados.

Alguns meses antes, no requintado ambiente de uma conferência sobre interculturalismo organizada por Richard Schechner e financiada pela Fundação Rockefeller, Sanjukta Panigrahi contou sobre os seus dez anos de trabalho na ISTA e sobre a sua colaboração, no início temerosa e prudente, com mestres de outras culturas e tradições. Concluiu com algo de que hoje é convicta: “os edifícios são diferentes, mas apóiam-se no mesmo terreno”. Depois evocou o início da sua carreira. Foi a primeira filha de uma família brâmane a estudar dança, apoiada pela sua mãe que lutava obstinadamente contra os preconceitos. Aos oitos anos devia deixar sua casa e ir a Madras, mais de mil quilômetros ao sul, com outra cultura e outra língua, para aperfeiçoar-se. Descreve a reação de sua mãe quando as pessoas a repreendiam: como pôde mandar sua filha para lá?

“Quando comecei” — recorda Sanjukta — “o mestre não corrigia, não dizia nada. Me fazia ficar sentada e trabalhar com exercícios para os olhos. Dia após dia. Voltava para casa e me queixava a minha mãe: o guru não sabe nada”.

I Made Pasek Tempo mostra-me um exemplar de *Adiparwa*, clássico que contém a história de Dhomya e Utamaniyu. Pergunto se ele ainda gosta de ler na sua idade (sessenta e cinco?, setenta anos?). Responde:

“Duas coisas são difíceis:

“— tornar-se um *pragina pradnian*, um bailarino completo que sabe dançar, tocar instrumentos, que conhece os textos clássicos, que sabe ensinar e também aprender;

“— *menjiwai*, fazer viver a alma e os pensamentos, animar o que queremos alcançar, fazer com que o próprio espírito seja um só junto com o do *topeng*, da máscara, de modo que qualquer coisa que se queira transmitir através dos personagens seja sentida e apreciada pelos espectadores, e que estes possam dizer: é verdadeiramente o *dalem*, o *panisar*.

“Então expiro, esvazio o estômago e concentro-me para permitir ao *kundalini* alcançar o olho do *bathin*, a força interior. *Kundalini* é a energia que faz o corpo e o pensamento viver. Ainda agora aprendo.”

*

Shakespeare, prólogo de “The Life of Henry The Fifth” — Entra o ator e se pergunta:

... Can this cock-pit hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?

[Pode esta arena de galos/Conter os vastos campos da França?/Poderão amontoar-se neste O de madeira os elmos/que aterrorizaram o ar em Agincourt?]

É uma das perplexidades mais famosas sobre o sentido do teatro: “pode uma arena onde lutam os galos representar os massacres da História?

Como transportar a veemência e a multiplicidade que caracterizam a vida de um indivíduo ou de uma sociedade à situação artificial do teatro?

Brecht também surpreendeu-se a duvidar que as densas redes de força que movem a História pudessem ser desenhadas no teatro.

É possível transportar para o teatro todos os erros, a grandeza, o mistério e simultaneidade da existência sem reduzi-la a uma imagem em duas dimensões? Ou é possível potenciá-la como sob uma lente de um microscópio, levando a um primeiro plano a dinâmica, não percebida cotidianamente, de cada fragmento de realidade?

Não existe fratura entre o trabalho do ator para dominar e modelar a própria energia e o momento no qual o processo criativo desemboca num resultado objetivo, social — o espetáculo.

Assim como o comportamento extracotidiano do ator pode revelar as tensões escondidas sob o desenho dos movimentos, o espetáculo pode ser a representação não do realismo da história, mas da sua *realidade*, dos seus músculos e de seus nervos, do seu esqueleto, do que somente se vê em uma história descarnada: as relações de força, os ímpetos socialmente centrífugos e centrípetos, a tensão entre liberdade e organização, entre intenção e ação, entre igualdade e poder.

O que o teatro diz com palavras não é, no fundo, muito importante. O que conta é revelar relações, é mostrar a superfície da ação e ao mesmo tempo o seu interior, as forças que estão agindo e que se opõem, o modo no qual a ação é dividida na sua polaridade, os caminhos pelos quais se realiza e pelos quais padece.

Permitir que o espectador decifre uma história não significa fazê-lo descobrir o seu “verdadeiro sentido” mas sim criar as condições através das quais ele possa *interrogar-se sobre o sentido*. Trata-se de desfazer os nós da história, aqueles pontos nos quais os extremos se abraçam. Existem espectadores para os quais o teatro é essencial porque lhes apresenta nós e não soluções.

Nos séculos passados existiam os Teatros Anatômicos. Também aí misturavam-se sobre as arquibancadas espectadores famintos e sedentos e espectadores curiosos e petulantes, filósofos carrancudos e jovens religiosos atraídos pelo mistério fascinante e tremendo do homem aberto.

O cirurgião e o homem aberto escondiam o próprio mistério atrás da revelação dos órgãos e da meticulosidade do trabalho. “Como chegou aqui?”, perguntava-se de um; “Por que o faz?”, perguntava-se do outro.

A presença do ator, o que apesar de tudo é o seu mistério, é similar

a ambos — ao corpo aberto e ao cirurgião preciso e herético que o abre.

Visão do que se esconde embaixo da epiderme.

O teatro em que penso, cantando a mim mesmo o canto que é minha memória, é similar ao teatro anatômico: a metade entre espetáculo e ciência, entre didática e transgressão, entre horror e admiração.

*

Você é sempre muito belo — Luís diz: “Decroux sempre cantava durante o trabalho. O ritmo da canção guiava a velocidade do movimento enquanto a intensidade da voz guiava o dinamismo. Às vezes cantava sozinho dirigindo-nos a todos, outras vezes todos nós cantávamos com ele fazendo os exercícios. Sempre utilizava a voz. Velhas canções populares francesas ou inglesas que interpretava com ironia deformando a pronúncia. A expiração, ao contrário do que acontece normalmente, era a parte ativa sobre a qual ele apoiava e desenvolvia a ação. A inspiração era veloz, chamava-a *spasme*, era o início da ação que se chocava contra a resistência obtida prolongando o máximo possível a expiração. Imagino que o *spasme* corresponda ao que vocês do Odin Teatret chamam *sats*.”

“Era obsesionado pelos movimentos invisíveis, movimentos que segundo ele apenas seriam descobertos se observados ao microscópio. Dava como exemplo o violinista: o arco desliza imperceptivelmente e no entanto existe som; o movimento não é visto mas escuta-se a música. O eco ressoa ainda que não se queira. Chamava-lhe de efeito gong, o movimento termina, mas perdura”.

Lembro a Luís que a mesma imagem é usada no teatro Nô: *io-in*, a vibração das campainhas depois do golpe de martelo; que Meyerhold falava de “freagem de ritmos” e usava a música para amordaçar a espontaneidade dos seus atores. Luís levanta-se, demonstra o *spasme*, o efeito gong em algumas *figures*, a expiração que acompanha a ação física em forma de sibilo como um eco sonoro e que conseqüentemente faz contrair os músculos do abdômen. Os passageiros em volta olham surpresos. O nosso entusiasmo em encontrar pontos de encontro entre Decroux, Meyerhold, japoneses e Odin Teatret pa-

rece fora de lugar naquela sala de espera do aeroporto de Congonhas em São Paulo.

Como a cada vez que nos encontramos, Luís Otávio Burnier me fala de seu “mestre” Etienne Decroux. Estudou com ele em Paris três anos, de 1976 a 1978. Luís é ator, diretor, professor da Universidade de Campinas no Brasil onde dirige um laboratório de pesquisa teatral. Viajamos juntos ao Festival de Londrina dedicado exclusivamente ao Odin Teatret.

Luís continua: “Em agosto de 1990, depois da ISTA de Bolonha, fui visitar Decroux em Paris. Jeannette, a dona do bar da esquina, tinha a chave da casa e me fez entrar. Contou-me do estado de saúde de Decroux e disse que ele cantava sempre, também de noite.

“Estava sentado numa poltrona olhando o vazio. Não respondeu à minha saudação. Ajoelhei-me, peguei uma de suas mãos e a beijei. Olhou-me e se pôs a cantar. Foi como se uma flecha atravessasse o meu peito. Seus dedos apertavam ritmicamente a minha mão; seu antebraço, o cotovelo apoiado no braço da poltrona, levantava-se seguindo a melodia.

“Pus-me a cantar com ele. Conhecia aquelas canções muito bem, as havia cantado a cada dia, hora após hora, durante meus anos com ele. Às vezes inclinava a cabeça para o lado, olhos para cima, prolongando a nota final de um verso, a boca desdentada escancarada... o efeito violino. O movimento havia cessado mas o som continuava, a tensão vibrava interiormente. Ele parecia entusiasmado.

“Cantamos juntos por mais de uma hora. Levantei-me para despedir-me. Tentava reconhecer o velho que havia amado naquele crânio deformado, naqueles olhos que eram duas grandes cavidades, naquela boca sem dentes. Não o haveria reconhecido se o houvesse visto em outro lugar. Inclinei-me, beijei sua frente e lhe sussurrei: *Você é sempre muito belo*. Um sorriso puro seguido de uma profunda tristeza cobriu seu rosto. Deixei-o sem saber se fizera bem ou mal em dizer aquelas palavras. Seis meses depois soube da sua morte.

“Dizia que o ator é como Cristo, a mão direita não deve saber o que faz a mão esquerda. Definia a improvisação como ‘uma ereção muscular’: não se devia pensar, eram os músculos que cantavam e esta melodia, como as ereções, vêm e desaparecem sem que se saiba por

quê. Todos os que estudaram com ele têm uma técnica refinada, alguns extraordinária. Mas é uma técnica fria. Apenas Decroux conseguia comover-me. Tinha um leão dentro de si e a técnica o controlava”.

*

A princesa que controlava os ventos — Na Dinamarca e no sul da Suécia encontram-se singulares vestígios arqueológicos: pedras espalhadas pelo terreno seguindo um desenho que à primeira vista parece o esqueleto de um animal gigantesco e pré-histórico. Alguns arqueólogos sustentam que representem as sendas de um labirinto. Associam a sua origem à lenda de Trelle, uma princesa norueguesa cujo barco navegava em direção à Dinamarca e era permanentemente desviado de sua rota por ventos gélidos. Trelle desembarcou numa costa deserta, construiu um intrincado palácio sem muros e conseguiu embolsar os ventos nos seus meandros, controlá-los e seguir seu caminho. A história de Trelle inspirou outras pessoas, na Antiguidade, a criar novos *trellaborg* — *borg* significa fortaleza — para exorcizar as forças da natureza.

Meu teatro é um *trellaborg*. Pedras que disseminei sabiamente para construir um labirinto-fortaleza, sem bastões mas presente, vulnerável mas eficaz, onde afronto os ventos do espírito do tempo.

Meu sonho é *saber* construir um *trellaborg*.

Uma outra versão da lenda conta que, enquanto Trelle tentava resistir, os ventos do tempo a capturaram no palácio que ela construía e fizeram-na dançar segundo sua vontade e fúria.

*

A metade feminina de Shiva, lua e escuridão — O corpo dilatado do ator é um corpo quente, mas não no sentido sentimental e emotivo. Sentimento e ação são reações, conseqüências. É um corpo vermelho vivo, no sentido científico do termo. As partículas que compõem o comportamento cotidiano são excitadas e produzem mais energia. Sofreram uma incrementação de movimento, distanciam-se, atraem-se, opõem-se com mais força e mais velocidade em um espaço mais amplo.

Tudo isso fascina e às vezes engana; acredita-se que se trata somente de “corpo”, de ações físicas e não mentais.

Mas um modo de deslocar-se no espaço manifesta um modo de pensar. É um movimento do pensamento que se torna visível. Ou movimento que guia o pensamento.

Bonn, outubro 1980. Conclui-se a primeira sessão da ISTA. Sanjukta Panigrahi dança *Ardhanarishwara*, a metade feminina de Shiva. Imediatamente depois, Iben Nagel Rasmussen apresenta a sua autobiografia profissional: *Lua e Escuridão*. Durante um mês, provenientes de diferentes continentes, estivemos aferrados em volta das bases técnicas, frias e pré-expressivas do trabalho do ator.

Sanjukta dança:

A ti me inclino
que tens forma de macho e de fêmea
duas divindades em uma
que na metade feminina tem a cor vívida da flor de Champak
e na metade masculina tem a pálida cor da flor de cânfora.

A metade feminina faz tintinar pulseiras de ouro
a metade masculina está adornada de pulseiras de serpentes.
A metade feminina tem olhos de amor,
a metade masculina tem olhos de meditação.

A metade feminina tem uma grinalda de flores de amêndoas,
a metade masculina uma grinalda de caveiras.
De trajes cintilantes está vestida a metade feminina,
nua está a metade masculina.

A metade feminina é capaz de todas as criações,
a metade masculina é capaz de todas as destruições.

Dirijo-me a Ela,
unida ao Deus Shiva, seu esposo.
Dirijo-me a Ele,
unido à Deusa Shiva, sua esposa.

Em vez disso, Iben Nagel Rasmussen canta o lamento do xamã de um povo destruído. Imediatamente depois aparece como Kattrin, a

filha muda de Mãe Coragem, uma adolescente que balbucia palavras nas soleiras de um mundo em guerra. A atriz indiana e a atriz dinamarquesa parecem distanciar-se cada uma no fundo da sua própria cultura. Entretanto encontram-se. Parecem superar não só a sua persona e seu sexo, mas até a sua perícia artística para mostrar algo que está atrás de tudo isso.

Sei quantos anos de trabalho se encontram na base destes instantes. E ainda assim parece que alguma coisa brota espontaneamente, nem procurado, nem desejado. Não tenho palavras. Posso apenas olhar como Virgínia Woolf olhava Orlando: “Um milhão de velas ardiem em Orlando sem que ele pensasse em acender uma sequer”.

*

Um punhado d'água — Meu olhar vagueia sobre as velas dipostas por todos os lados. Disseram-me que não é um espetáculo, no entanto *hic et nunc* observo “pessoas que agem”. Se aquilo que acontece é apenas para eles que faço aqui? Por que me convidaram e por que vim? Maio de 1990, há trinta anos desde meu primeiro encontro com Grotowski que agora está sentado a meu lado em uma sala-feneiro de trabalho na campanha toscana onde trabalha desde 1986.

Estou aqui para transformar-me em testemunha, comprovar que “isto” ocorreu. Como testemunhar? Descrevendo, explicando, justificando como quando vi *Dziady* em 1961 entre um punhado de espectadores naquela cinzenta cidade de Opole? Qual é o dever da testemunha: contar detalhadamente, por alusões, com metáforas, oralmente, escrevendo para todos ou somente para os poucos que mostram interesse? Calar? Mascarar o silêncio com palavras?

Como nascem as lendas: nunca houve velas nos espetáculos de Grotowski, apenas na última parte de *Apocalypsis cum figuris*. Entretanto um espetáculo com velas é definido com um clichê: grotowskiano. Hoje Grotowski é grotowskiano.

O que é “isto” que estou observando: um ritual sem conteúdo, uma celebração da técnica, uma liturgia sem teologia ou simplesmente uma montagem refinada de ações físicas e vocais que a impecável mestria de um “diretor”, de um “metteur-en-espace” faz surgir em cerimônia?

O que aconteceria se “isto” devesse procurar testemunhas, deslocar-se e não permanecer no seu feneiro?

O que resultaria “isto” em um ginásio, em uma escola de periferia, na entrada de um museu, no barracão de uma fábrica abandonada?

Olho “os que agem”. Alguns vêm de grupos de teatro que conheço. O que os impulsionou a deixar os refletores para mover-se entre as sombras das velas? O que levarão consigo quando voltarem à vivacidade do trabalho teatral? Não sei por que me aperta o coração. Envergonho-me, irrito-me e penso em mim mesmo em Opole quando todos repetiam que era louco em deixar a escola teatral e ficar meses e meses com um charlatão que fazia espetáculos insensatos. Toda a minha atividade foi uma busca da liberdade *no* teatro. Agora sou testemunha da liberdade *do* teatro.

Impressiona-me a qualidade das ações. Mas permaneço fora, como se um vidro me impedisse de sentir a energia dos corpos que estão a minha frente. É a mesma sensação de quando vi *Dziady*. Afundo no mistério, no sem-sentido, na incapacidade de orientar-me, reconhecer, de conectar. “Isto” provoca apenas perguntas.

O ritmo “dos que agem” não se empena, não se agita, não acelera nem cala. É um rio cuja corrente flui impecável e no entanto parece imóvel aos meus olhos atentos. Esta imobilidade move pensamentos e lembranças, a vida adormecida da memória, dos sentidos. Encontro-me profundamente em outro lugar dentro de mim, ausente do que sucede. Uma alteração do estado de consciência habitual. É este o *sacrum* secular ao qual Grotowski desejava dar vida no seu livro *Em Busca de um Teatro Pobre*? Não é o teatro nem “isto” o que é *sacrum*. É o ato, o trabalho que pode tornar-se.

A corrente continua. Mergulho a minha mão para agarrar. Retiro-a vazia a cada vez. Um punhado d’água. Porque me iludo, agora, que compreendi o sentido?

Capítulo 7

Um teatro feito sem pedras e tijolos

O que é um teatro? Um edifício?

O Alexandrinski, o Dramaten, a Comédie Française? É uma instituição, um nome, um estatuto?

O teatro são os homens e as mulheres que o fazem.

E, entretanto, freqüentemente reagimos da mesma maneira cinesésica que nos pode proporcionar um espetáculo vivente quando visitamos os teatros de Drottningholm ou de Versailles, o Teatro Farnese de Parma ou o Olímpico de Vicenza, Epidauro (construído quando os homens que inventaram a tragédia grega já haviam desaparecido) ou um dos teatrinhos com os quais os príncipes, as Cortes e as Academias europeias ornaram cidades minúsculas. Aquelas pedras e aqueles tijolos transformam-se em espaço vivo mesmo quando nada seja representado aí. São também um modo de pensar e sonhar o teatro, de materializá-lo e transmiti-lo através dos séculos¹.

São os méritos da riqueza. São chamados “templos de arte”.

Basavanna cantava:

O rico
construía templos a Shiva.
E eu que sou pobre,
que farei?

Respondia:

As minhas pernas são as pilastras
o meu peito é a cripta do altar

¹ O rico volume de Georges BANU, *Le rouge et or*, Paris, Flammarion, 1989, está baseado sobre este modo de ver.

a minha cabeça é a cúpula
de ouro.

Concluía:

Escuta, senhor dos rios que se encontram,
as coisas estáveis cairão
mas o movimento perdurará sempre.

Basavanna foi o fundador de uma religião rebelde na Índia do século XII. Outros pobres, rebeldes e religiosos expressaram em outras épocas e em outras regiões pensamentos similares. Se aplicamos tudo isso aos templos de arte nos vem à memória Gordon Craig que se levanta e fala aos participantes de um congresso².

Teatro e Drama

Estamos em Roma no outono de 1934. A Academia Real da Itália organizou um prestigioso congresso mundial de teatro. Copeau envia um texto que se tornará famoso: fala do futuro do teatro como arte popular. Prevê que será ou marxista ou cristão, de outro modo desaparecerá. Meyerhold está ausente, oficialmente por doença. Estão presentes quase todos os nomes da literatura dramática, da direção, cenografia, da arquitetura e da historiografia: Reinhardt, Yeats, Maeterlinck, Marinetti, Beijer... Pirandello preside o congresso.

Gordon Craig não estava entre os relatores oficiais. Limitou-se apenas a defender publicamente os atores dialetais italianos que a solidão fascista refutava³. Discutindo com Walter Gropius, defendeu a autonomia do diretor contra a tendência de uma arquitetura criativa mas coercitiva. Enfim intervém para dar uma pequena lição a Silvio D'Amico, o principal intelectual do teatro italiano e o verdadeiro inspirador do congresso.

² Cf., neste volume, p. 69.

³ Gordon Craig, que naquele tempo vivia em Gênova, expôs sua postura em dois artigos publicado pelo *Times* de Londres nos dias 14 e 15 de janeiro de 1935, intitulados respectivamente "Doctors of the Theatre Gathering in Rome" e "Maecenas and the Poet, the Real Physic".

Naquele congresso, circulava a idéia de que para superar a crise vivida pela dramaturgia mundial poder-se-ia recorrer à ajuda dos arquitetos. Poderia uma nova estrutura de palco produzir um novo modo de escrever *para* o palco? Não era uma idéia banal (foi mesmo idéia de Copeau). D'Amico afirmou categoricamente que se tratava de uma idéia ilusória.

Craig:

O senhor D'Amico citou uma frase de Mr. Bernard Shaw que remonta a provavelmente cinquenta anos e que é talvez uma das mentiras mais difundidas desde que o mundo dos negócios existe. Trata-se da afirmação: o drama faz nascer teatros, mas o teatro não faz nascer dramas⁴. O senhor D'Amico citou a frase de Shaw indicando com o dedo um modelo arquitetônico para um grande teatro, um teatro de tijolos, de madeira e pedras. É provável que os *edifícios* teatrais tenham sido produzidos (talvez com alguma ajuda dos arquitetos) por obra dos dramaturgos. Mas o teatro que vem antes do drama, e que é o único que conta, não era e não é um edifício, é o *som* da voz, a expressão do rosto, os movimentos do corpo, da pessoa, isto é, o ator, *if you like!*⁵

O ator do qual fala Craig não é o homem ou a mulher na sua natureza e espontaneidade. É este indivíduo que incorpora uma arquitetura em movimento: uma Forma.

A obsessão pela Forma perdida percorre as fronteiras do teatro desde os últimos decênios de Oitocentos. Eleonora Duse declarava que "os movimentos, as cores, as linhas" da arte cênica pertenciam a uma arte já corrompida e indicava uma severa "educação da forma" como a

⁴ *Drama* = literatura dramática, *Teatro* = edifícios teatrais e espetáculo. Quando define as palavras de Shaw como um brilhante *réclame* (mentira pertencente ao mundo dos negócios), Craig refere-se à campanha em defesa dos escritores dramáticos e a sua iniciativa corporativa contra o poder das empresas teatrais. Naqueles anos, em toda a Europa, os escritores de teatro que queriam viver daquele ofício sentiam-se à mercê dos atores que os podiam ignorar representando textos do passado ou textos medíocres que eram vivificados pela interpretação e pela realização de espetáculos. Os escritores reivindicavam a idéia do teatro como meio de difusão da dramaturgia contemporânea e o valor prioritário do texto sobre o espetáculo, para defenderem-se e para valorizarem a própria obra.

⁵ É a quinta sessão do congresso, presidida por Tairov (manhã de 11 de outubro de 1934). Cf. *Teatro drammatico. Atti del Convengno di lettere, 8-14 ottobre 1934*, Fondazione Alessandro Volta, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, p. 211.

única solução. Por isso, projetava junto com Gabriele D'Annunzio um teatro radicalmente novo (nunca realizado) em que os espetáculos fossem rituais coletivos⁶.

Era uma ânsia e uma contradição vital; a fixidez da forma parece inconciliável com o caráter mutável, vivo e em contínua metamorfose, da representação e do ator. Mas, por outro lado, afirmar a exigência da Forma era um modo de opor resistência à vocação efêmera do teatro.

Esta rebelião é manifestada de diversas maneiras e nutre diferentes sonhos. O surgir da direção é acompanhado do desejo de fixar também sobre o papel, com palavras e desenhos, o modo de colocar o texto em cena. Tchecov exprime o desejo de publicar seus textos como se fossem inseparáveis dos livros de direção publicados por Stanislavski. Craig imagina a realização do espetáculo *Paixão Segundo São Mateus* de Bach compondo a seqüência das imagens e dos movimentos de tal modo que pudesse ser repetido anualmente na semana-santa. Também Brecht, no segundo pós-guerra, tenta o matrimônio entre texto dramático e livro de direção considerando injustificado que se transmitam apenas palavras e os diálogos de uma obra teatral e não os gestos, a ambientação cênica, os figurinos, os desenhos dos movimentos de cada personagem e do conjunto dos atores.

Nesse meio tempo, na vertente situada entre o teatro e a dança, Rudolf Laban idealiza um sistema de anotações para fixar o desenho dos movimentos rítmicos sobre o papel. E Emile Jacques-Dalcroze, na sua escola de Hellerau, em colaboração com Adolphe Appia, mostra à elite do teatro europeu como é possível realizar uma "poesia em movimento" e uma "música para os olhos" através as ações físicas dos atores-bailarinos⁷.

Grandes atores "modernos" como Georges Pitoëff e Mikhail Tchekov desafiavam o gosto do público e a incompreensão dos críticos compondo suas interpretações segundo um desenho nítido, como inciso por um buril, artificial e premeditado em cada detalhe. Estas

⁶ Mario CORSI, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Milão, Treves, 1928, p. 8.

⁷ Cf. Richard C. BEACHAM, Appia, Jaques-Dalcroze and Hellerau. Part One: "Music Made visible", in *New Theatre Quarterly*, vol. I, n.º 3, 1985.

atuações fascinantes eram às vezes definidas como marionetísticas. Os críticos desorientavam-se algumas vezes porque as fronteiras entre teatro, dança e pantomima pareciam abolidas. A mesma obsessão pela Forma levava Nikolai Evreinov, Max Reinhardt, Alexandr Tairov e Jacques Copeau a estudar as ilustrações dos atores da *Commedia dell'Arte*, a ocupar-se de pantomima, a negar por princípio a distinção entre ator, mimo e bailarino.

Georg Fuchs dava como modelo de comportamento cênico o exemplo do "Cristo" da *Paixão de Oberammergau*, um "não-ator" que "nunca cede à tentação de representar Cristo". Ele não *representa* mas *apresenta* de maneira impessoal, distanciando-se da figura que mostra aos espectadores através de gestos hieráticos que precedem as palavras evangélicas, gestos "similares aos acordes que nas *Paixões* de Bach introduzem as palavras de Cristo"⁸.

Não se trata da forma de uma matéria inanimada, incapaz de metamorfose; é a Forma de um corpo vivo mas reinventado, de um comportamento que se separou do comportamento cotidiano, de uma natureza que é fruto da artificialidade⁹. Esse é o Teatro que vem antes do Drama e de qualquer edifício teatral. É a *arquitetura em movimento* na qual o ator vive a própria autonomia: um teatro feito sem pedras e tijolos. Em termos menos figurativos e mais concretos, é o nível de organização pré-expressivo do ator.

Pré-expressividade e níveis de organização

A pré-expressividade não foi inventada por mim nem por Craig. A única coisa que inventei foi o fato de acreditar nela.

Os princípios-que-retornam, a dança dos *sats*, o modo de canalizar e modelar a energia do ator são descrições de nível pré-expressivo. O trabalho do ator sobre si mesmo e o método de ações físicas de

⁸ Cf. George FUCHS, *Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel*, Munique, Georg Müller Verlag, 1911, p. 55.

⁹ Gordon Craig havia afirmado num escrito de 1907: "Devemos tirar da cabeça a idéia que a forma humana possa ser usada como instrumento apto a traduzir o que chamamos o *Movimento*".

Stanislavski, a biomecânica de Meyerhold e o sistema de mimo de Decroux fornecem um amplo material de análise. Também fornecem material as formas tradicionais de aprendizagem e treinamento dos atores do Pólo Norte, estilos e gêneros como o balé clássico e como os outros numerosos teatros que serviram de ponto de referência nas páginas anteriores. O que permite ter uma idéia sobre a validade de pensar o pré-expressivo como um nível de organização virtualmente separável do nível expressivo é, sobretudo, a prática de trabalho e a pesquisa empírica com atores de diferentes tradições.

É evidente que o pré-expressivo não existe como matéria autônoma. O sistema nervoso, por exemplo, não pode ser materialmente separado do conjunto de um organismo vivo, mas pode ser *pensado* como autônomo. Esta ficção cognitiva permite intervenções eficazes. Trata-se de uma abstração que porém é extremamente útil para agir sobre o plano prático.

Como e por quê? Tentarei responder a esta pergunta. Primeiro, porém, é necessário esclarecer alguns mal-entendidos.

Quando se fala do nível pré-expressivo do ator freqüentemente surge uma objeção: é impossível que um ator atue em frente de um espectador sem que sejam produzidos significados. É verdade. É materialmente impossível impedir que o espectador atribua significados e imagine histórias vendo as ações de um ator, ainda quando essas ações *não querem* representar coisa nenhuma. Tudo isso é válido do ponto de vista do espectador, ou seja, quando se observam os resultados.

Mas, atenção, a ação não possui um significado *próprio* por si mesma. O significado é sempre fruto de uma convenção, de uma relação. O próprio fato de que exista uma relação ator-espectador implica que significados sejam produzidos ali. A questão é se se quer ou não programar *quais significados precisos* devem germinar na cabeça do espectador.

Tomemos agora o ponto de vista complementar ao do resultado, ou seja, o ponto de vista do processo criativo do ator. É evidente que o ator pode trabalhar as suas ações (dicção, tonalidade, porte, volume, distância, intensidade) sem pensar no que gostaria de transmitir ao espectador uma vez que esteja terminado o processo. Digamos agora

que trabalha em nível pré-expressivo. Tanto é verdade que existem até momentos ou situações teatrais baseadas em um acordo tácito entre ator e espectador no qual se aceita uma ausência de consenso nos significados que devem ser atribuídos às ações. Basta pensar na assim chamada dança pura (por exemplo *nritta*) ou abstrata.

Já que a condição para o germinar dos significados é a existência de uma relação ator-espectador, antes de representar isto ou aquilo, o ator deve *ser* enquanto ator.

Para um ator, trabalhar em nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica. Sem eficácia em nível pré-expressivo um ator não é ator. Pode até funcionar dentro de um espetáculo, mas, justamente por isso, é material puramente funcional nas mãos de um diretor ou de um coreógrafo. Pode vestir as roupas, os gestos, as palavras e os movimentos de um personagem, que porém, sem uma acurada presença cênica, são apenas roupas, gestos, palavras e movimentos. Tudo o que faz significa apenas o que *deve* significar e nada mais. Os lingüistas diriam: denota, não conota. A eficácia do nível pré-expressivo de um ator é a medida da sua autonomia como indivíduo e como artista.

Para quem indaga os segredos da vida cênica, distinguir virtualmente o nível pré-expressivo do nível expressivo não quer dizer esquecer-se que o valor do teatro está no sentido que o espetáculo assume e faz descobrir no seu conjunto. Significa seguir os critérios normais de cada homem de ciência e de cada pesquisador empírico: individuar o próprio campo de investigação; tratá-lo *como se* fosse um campo por si mesmo; traçar fronteiras operativamente úteis; concentrar-se neles, inventariar, comparar, escavar, precisar algumas lógicas de funcionamento; e depois conectar uma outra vez aquele campo ao conjunto do qual se separou apenas com finalidades cognitivas.

Goethe escreveu algumas composições "em honra e memória de Howard" que ensinou a ver o céu classificando alguns tipos de nuvens e dando-lhes um nome. Ou seja, ensinou a ver diferenças, a *distinguir*, porque sem distinguir não se vê. Goethe inicia o elogio a Howard invocando o deus indiano Camarupa, que "goza a mudança das formas", e depois de dedicar versos aos estratos, aos cúmulos, aos cirros e aos nimbo acrescenta:

Und wenn wir unterschieden haben
 Dann müssen wir lebendige Gaben
 Dem Abgesonderten wieder verleihn
 Und uns eines Folge-Lebens erfreuen.

[E depois de distinguir/devemos de novo à forma isolada/restituir seus dons viventes/alegrando-nos do constante fluir da vida.]

Nesse ponto surge uma pergunta essencial: como conectar o trabalho sobre a pré-expressividade com os outros campos do trabalho teatral?

As respostas comprovadas historicamente são três:

1. é um trabalho que prepara o ator para o processo criativo para o espetáculo;
2. é o trabalho por meio do qual o ator incorpora o modo de pensar e as regras do gênero de teatro ao qual escolheu pertencer;
3. é um valor por si mesmo — uma finalidade, não um meio — que encontra uma de suas possíveis justificativas sociais através da profissão teatral.

Obviamente, na realidade da história do teatro, todas essas três respostas estão presentes cada vez que uma investigação técnico-científica é conduzida a fundo. Não se trata de contraposições, mas sim de uma diferença de graduações que emerge somente quando observamos os fatos de cima, abraçando-os com um olhar geral. Formuladas assim, estas três respostas são um esquema para fazer com que nosso raciocínio prossiga, não para cunhar juízos históricos.

Existe uma quarta possibilidade, como veremos: pensar em níveis de organização sobrepostos.

Mas detenhamo-nos ainda um pouco mais em nosso esquema. Para fazê-lo mais claro (sem preocupar-nos excessivamente com o seu aspecto esquemático) poderíamos personificar as três possibilidades com três nomes escolhidos entre os que investigaram com maior experiência e rigor científico o território que chamo pré-expressivo: Stanislavski, Decroux e Grotowski.

Stanislavski explora este território como uma via de acesso ao personagem. Trata-se de inventar os procedimentos poéticos (*poiein* = fazer) próprios do ator para que este seja capaz de encarnar a poesia do autor.

Decroux, ao contrário, é obsesionado pela idéia da distinção dos gêneros. Funda o mimo que sendo arte pura deve concentrar-se em um território restrito. Sublinha o conceito segundo o qual cada gênero artístico, para que assim o seja, deve limitar seus próprios meios: “será uma arte completa se o meu mimo, que tenta evocar a vida mental exclusivamente através do movimento do corpo, conseguir alcançar este objetivo (...). Uma arte só é completa quando é parcial”¹⁰.

Grotowski persegue uma coerência distinta da de Stanislavski e de Decroux, seja nos anos em que foi diretor, seja sucessivamente quando se afastou da composição de espetáculos. Tira da técnica do ator tudo o que pertence ao espetáculo, ao trabalho-para-a-atenção-do-espectador e concentra-se em ações físicas como trabalho do indivíduo sobre si mesmo. Hoje Grotowski não fala mais de ator mas sim de Performer (a maiúscula não é casual). Explica que o Performer pode *também* fazer-se ator. Conecta-se sempre mais explicitamente a uma Tradição iniciática. No saber teatral, sobretudo em Stanislavski, se reconhece uma das vias de acesso a essa Tradição.

Repito, trata-se de graduações diferentes, não de contraposições. Stanislavski e seus alunos (pensamos em Vachtangov e sobretudo Sulerzhiski, morto com pouco mais de quarenta anos em 1916, o qual Stanislavski dizia ser o único que realmente o compreendera até o fundo) freqüentemente descobriam que o trabalho sobre si mesmo como ator convertia-se em um trabalho sobre si mesmo como indivíduo. É impossível estabelecer o limite a partir do qual o *ethos* cênico converte-se em ética. Também na escola de Copeau ou de Osterwa este limite era tão instável que era difícil compreender qual era o fim e qual era o meio.

Nas tradições clássicas dos teatros asiáticos a proximidade entre o ofício teatral e as práticas cerimoniais ou meditativas é tão normal que

¹⁰ Erienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 46 e 48. No capítulo que inclui as páginas citadas, Decroux discute as objeções de Gaston Baty (seu primeiro diretor) que considerava o mimo de Decroux um membro amputado do corpo do teatro. A importância que Decroux atribui ao mimo como gênero artístico autônomo explica a insistência com a qual o separa do “gênero” dança (ver particularmente p. 65-9). Cf. também a nota 13 do Capítulo 3, “Princípios que Retornam”.

as respectivas linguagens se confundem. Às vezes, por exemplo, surpreendemo-nos a pensar: Zeami fala de zen através do teatro ou de teatro através do zen? A resposta não seria sempre fácil se não se conhecesse a biografia do autor e seu contexto histórico.

Mas existe um outro modo de relacionar o trabalho sobre a pré-expressividade com outros campos de trabalho teatral.

Quando vemos um organismo em vida, devido aos conhecimentos da anatomia, da fisiologia e da biologia, sabemos que este organismo está organizado em distintos níveis. Tal como no corpo humano existe um nível de organização das células, dos órgãos e dos vários sistemas (nervoso, arterial etc.), desse modo podemos pensar a totalidade do comportamento de um ator constituída de distintos níveis de organização.

O espectador vê o resultado: atores que exprimem sentimentos, idéias, pensamentos, ações, ou seja, qualquer coisa que tem uma intenção e um significado. Acredita, portanto, que tal intenção e tal significado sejam a origem do processo. Mas uma coisa é analisar o resultado e outra coisa é compreender como foi alcançado, mediante que uso do corpo-mente.

A compreensão do *como* pertence a uma lógica complementar à lógica do resultado: a lógica do processo. Segundo esta lógica, é possível distinguir e trabalhar separadamente os níveis de organização que constituem a expressão do ator.

O substrato pré-expressivo está incluído no nível da expressão global percebida pelo espectador. Mas, se o mantiver separado durante o processo de trabalho, o ator, nesta fase, pode intervir em nível pré-expressivo *como se o* objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* das suas ações e não seu significado.

O nível pré-expressivo é, portanto, um *nível operativo*; não é um nível que possa ser separado da expressão mas uma categoria pragmática, uma práxis que, durante o processo, tem como objetivo desenvolver e organizar o *bios* cênico do ator assim como fazer aflorar novas relações e inesperadas possibilidades de significados.

O pré-expressivo, como nível de organização do *bios* cênico, aparece dotado de uma coerência independente da coerência do nível de organização ulterior, o do sentido. Independente não quer dizer privado de

relações. Quer dizer que esta distinção concerne à lógica do processo e não à do resultado em que os diversos níveis de organização devem fundir-se numa unidade orgânica, reconstruir a credibilidade da vida através dos artifícios da arte, e em que cada detalhe deve cooperar com a unidade do conjunto.

A dificuldade em perceber o valor que pode assumir a noção do pré-expressivo deriva, em grande parte, da relutância em considerar o ponto de vista do processo. Quando falamos de produtos artísticos, nossos reflexos condicionados nos impulsionam a ocupar-nos apenas de como funciona o resultado. É necessário perceber que não basta compreender *de que modo funciona* o resultado para compreender quais caminhos convém percorrer para *chegar a um* resultado.

Chamo de “etnocentrismo do espectador” a relutância em colocar-se no ponto de vista do processo. O etnocentrismo, a pretensão de não mudar de ponto de vista, freqüentemente leva a uma exagerada presunção de saber.

Mas, atenção, o conceito de “pré-expressivo” só serve para alguma coisa se estiver relacionado com o ator, uma pessoa que usa uma técnica extracotidiana do corpo *em uma situação de representação organizada*. As técnicas de levitação, as artes marciais, o pingue-pongue e o *tai-chi* são técnicas extracotidianas, mas não têm nada a ver com o pré-expressivo.

O conceito de “pré-expressivo” tampouco serve para comparar as técnicas de corpo de diferentes culturas. Transforma-se em algo absurdo se tentamos aplicá-lo em outros campos. Falamos de alguma coisa que poderia ser chamada de pré-expressivo quando, na vida cotidiana, falamos do “carisma” de uma pessoa, do seu “fascínio”, do seu “sex-appeal”? Existe um pré-expressivo da literatura? Da pintura? Da música? Existe um pré-expressivo da filosofia? Da medicina? Não, *if you like*.

Mas não é tão interessante reconhecer que existe este nível de organização no trabalho do ator. O interessante é perguntar-se para que pode servir a sua coerência interna.

A deriva dos exercícios

A deriva dos exercícios teatrais encontra-se entre os muitos acontecimentos singulares na história do teatro do Novecentos. Uma deriva lenta mas na qual é possível reconhecer a tendência em distanciar-se progressivamente do continente dos ensaios e dos espetáculos.

De Stanislavski em diante, os exercícios começaram a ser considerados como um complexo de práticas que serviam para transformar o corpo-mente cotidiano dos atores em um corpo-mente cênico. Até aquele momento, usavam-se exercícios apenas para o abecedário da profissão ou para aprender esgrima, balé, acrobacia, prestidigitação, habilidades necessárias para interpretar alguns personagens. Depois de Stanislavski, para alguns atores, novos exercícios começaram a representar a plenitude do fazer teatro.

Em alguns casos, os exercícios transformavam-se, sem querer, de um meio em um fim. É o que podemos deduzir observando os fatos, ainda que isso nunca fosse dito explicitamente. Os Estúdios de Stanislavski, nascidos como laboratórios de investigação paralelos ao Teatro de Arte de Moscou, transformaram-se em um modelo que se difundiu também entre jovens na metade do caminho entre a profissionalidade e o autodidatismo. Sulerzhiski e o próprio Stanislavski começaram a dedicar-lhes mais e mais tempo, como se neles pudessem saborear um sentido que no teatro dominante lhes parecia negado¹¹.

Os Estúdios nasceram da necessidade de buscar soluções para problemas profissionais contingentes. Por exemplo, como interpretar os textos dos simbolistas. Uma nova visão de teatro ainda não muito bem-definida mas evocada das múltiplas perguntas artísticas e espirituais começavam a manifestar-se na forma de “escolas”, de “estúdios”, de “laboratórios” e não apenas na forma de espetáculos.

O mesmo aconteceu a Copeau¹².

¹¹ Cf. Jean BENEDETTI, *Stanislavski. A Biography*, Londres, Methuen, 1990. Em particular sobre os estúdios e a *studijnost*: Fabio MOLLICA, *Il teatro possibile. Stanislavski e il Primo studio del Teatro d'Arte di Mosca*, Florença, La Casa Usher, 1989.

¹² As “escolas” fundadas pelos reformadores de teatro do Novecentos transformaram-se de lugar de treinamento em organismos que materializavam um projeto de teatro

Não nos deteremos nos aspectos gerais deste fenômeno. Limitar-nos-emos a considerar algumas de suas conseqüências concernentes ao nosso tema. Se os exercícios não serviam para preparar o repertório mas sim para formar o corpo cênico, compreende-se por que não se limitaram a ser uma introdução ao teatro mas converteram-se, do ponto de vista dos atores, no próprio coração do teatro, uma síntese de seus valores.

Isso explica o fenômeno da *studijnost* na Rússia do Novecentos, o surgimento de numerosos estúdios constituídos por estudantes e jovens intelectuais que viam no teatro uma didática artística e espiritual para desenvolver a própria personalidade.

Uma rede de “seminários”, “laboratórios”, “stages”, “talleres”, “ateliers”, “workshops” desenvolve-se após a segunda metade do Novecentos. Assemelha-se em certos aspectos ao costume das classes culturais tanto da Ásia quanto de países ocidentais, de aprender música, canto ou dança para fins não profissionais. Mas diferentemente do que acontece nesses casos, em que os exercícios são feitos com o intuito de executar as obras pelas quais se está apaixonado, o centro daquela nova maneira de ser da pedagogia teatral não é a execução futura de fragmentos teatrais concluídos (espetáculos ou cenas de espetáculos) e sim o próprio ensinamento dos exercícios como experiência ativa do teatro. É um exemplo — no plano psicológico — da tendência paradoxal dos exercícios de viver com vida própria. Tendência paradoxal porque nunca foi afirmada teoricamente, sendo, pelo contrário, muito combatida como uma forma de estrago cultural e ineficiência profissional.

Um caso sintomático diverso é constituído da vicissitude de um mestre cujo nome apareceu muitas vezes nestas páginas: Etienne Decroux. O mimo que ele define como arte pura e autônoma, era no início uma constelação de exercícios da escola do Vieux Colombier Jacques Copeau. Decroux desincorporou os exercícios do contexto laboratorial e, desenvolvendo-os, os fez independentes como gênero artístico autônomo.

autônomo. Sobre essa dinâmica cultural, veja-se o livro de Fabrizio CRUCIA *Teatri nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Florença, Sansoni, 1985.

Em outros casos — o mais relevante historicamente é o de *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) do Living Theatre — existiram verdadeiros e próprios espetáculos obtidos excepcionalmente da montagem de exercícios dos atores. Também o Open Theatre e o Odin Teatret fizeram alguma coisa similar, com estilos e propósitos diversos.

Nestas ocasiões de exceção — que nunca se converteram em regras — restituía-se a autonomia do trabalho do ator em nível pré-expressivo transformando-lhe em um “espetáculo à procura de um gênero”: nem teatro no sentido normal, nem dança, nem mimo.

No início da carreira, o treinamento serve para introduzir o ator no ambiente teatral que escolheu. Se o ator é suficientemente obstinado, se não é auto-indulgente, se continua, se abandona os exercícios que domina e procura e inventa outros, se não se deixa aprisionar pelo seu treinamento convertendo-se em um virtuoso e se por outro lado diz “já não serve mais para mim, o importante está em outro lugar!”, com o tempo, o treinamento o transporta à independência individual. A função do treinamento se inverte; inicialmente servia para integrar o principiante a um ambiente e agora serve para salvaguardar a sua independência do mesmo ambiente, do diretor, do público. Como dizia Patrice Pavis, converte-se no “diário físico” do ator¹³. Um diário não é um simples relatório. Pode ser um cofre de riquezas técnicas, éticas ou espirituais nas quais inspirar-se e as quais atingir durante um processo criativo.

Podemos usar o termo “treinamento” de modo similar a como os balineses usam o termo *agem*, postura. Falam de dois *agem*: *agem* do corpo e *agem* da mente. O mestre I Made Pasek Tempo diz *agem mati* (*agem* morto) para referir-se a um ator que não conseguiu unir os dois *agem*. Deriva da *agama*, lei, religião, a Via, o que une. *Agem*, de fato, tem o sentido duplo que nas línguas européias tem a expressão “tomar posição”, seja do ponto de vista físico, seja do moral.

Brecht usava o termo *Haltung* (= atitude, postura) quando exigia

¹³ Patrice Pavis realizou um relatório sobre o treinamento, baseado em uma série de entrevistas com atores, no simpósio “Técnicas de Representação e Historiografia” que teve lugar na Universidade de Bolonha de 13 a 14 de julho de 1990, no âmbito da sexta sessão internacional da ISTA, de 28 de junho a 18 de julho de 1990.

do ator uma intersecção de técnica e ética, de empenho físico e de tomada de posição ideológica. O treinamento ensina a *tomar posição*, seja como comportamento extracotidiano sobre o palco, seja perante a profissão, o grupo no qual se trabalha, o contexto social no qual se está inserido: perante o que se aceita e o que se refuta.

Por essa razão, o treinamento pode assumir um sentido autônomo para o ator que o pratica e pode converter-se na *sua* cena, um teatro todo para ele no qual pode desenvolver os valores da sua profissão ainda que não componha alguma coisa para os olhos e para a mente do espectador.

O treinamento é, em outras palavras, uma das maneiras na qual a metáfora de Craig se concretiza: um teatro antes do drama, uma arquitetura em movimento.

A deriva dos exercícios; sua progressiva e nunca definitiva separação do continente dos ensaios e do espetáculo; o treinamento como partitura de ações concluída em si mesma e provisória, relacionada a um momento particular da investigação e da experiência do ator; o seu personalizar-se. Tudo isso, e não o teatro asiático, constitui o contexto histórico da gênese da Antropologia Teatral.

Não constitui porém o seu único objeto. A relativa autonomia dos exercícios de trabalho em relação ao espetáculo foi a experiência que levou a pensar o pré-expressivo como um nível de organização autônomo. Essa maneira de pensar leva a outro lugar.

Vejamos o que acontece nos exercícios. Cada exercício é um padrão definido em si mesmo, é um desenho de movimentos. Executa-se um e depois executa-se outro. Uma vez aprendidos, os exercícios repetem-se seguidamente em um fluxo contínuo. O que faz o ator agora? Está dançando? Está representando alguma coisa? O seu “diário físico” está se transformando num “diário íntimo”, numa espécie de confissão pessoal sem palavras? Não, está simplesmente seguindo uma cadeia de exercícios. Mas quem os observa não pode deixar de interpretar, projetar imagens, estórias, cenas, lampejos de supostas revelações internas em uma ação que para o ator é, talvez, somente exercitação, como a de um pianista ou de um cantor que executa as escalas musicais para exercitar os dez dedos ou a voz. Só que as escalas que o ator sobe ou desce são vivas. Assumem uma força emotiva, um significado aos olhos

de quem as segue independentemente da vontade de quem as executa. Isso acontece porque a ação é *real*.

Lembro de vinte anos atrás, numa sala de uma universidade italiana, quando uma atriz do Odin Teatret mostrava pela primeira vez seu treinamento pessoal a professores e estudantes de teatro. Sobe e desce as suas “escalas” sem interromper-se ao passar de um exercício ao outro.

Tratava-se de mostrar o que constituía o trabalho técnico de um ator do Odin, mostrar o que era o treinamento. Falhamos. Os observadores logo se transformaram em espectadores. Acreditavam que atriz mostrava uma cena do espetáculo em vez de seus exercícios. Alguns falavam de tragicidade. Outros de uma espécie de impudicícia, como se a atriz tivesse revelado ao público algo de íntimo. Ao final da que deveria ser uma aula universitária, enquanto a atriz se banhava, alguns estudantes e professores que para nosso pesar tinham-se transformado em espectadores, vertiam sobre mim, discretamente, as suas reações. Enquanto escutava, uma frase de Diderot dava voltas na minha cabeça: “Ao final do espetáculo o ator está cansado e o espectador comovido”. Sim, mas não era um espetáculo que queríamos fazer naquela sala da universidade. Conteí para a atriz e nos olhamos sacudindo a cabeça: “São eles que têm alucinações ou somos nós que não sabemos o que fazemos?” Ainda não estávamos familiarizados com as brincadeiras do pré-expressivo.

A atriz mostrou seu treinamento pessoal. Mas “pessoal”, nesse caso, não quer dizer íntimo. Quer dizer elaborado autonomamente, sem seguir um comportamento ditado por uma tradição ou por um gênero. Mas as coisas não são diferentes quando um bailarino clássico, um mimo da escola de Decroux ou um ator de uma das tradições asiáticas executa sem interromper-se um fluxo de exercícios elementares, aquele desenho de movimentos que, como uma espécie de dicionário ou de glossário físico, é ensinado ao alunos nos primeiros meses de seu adiestramento físico. Como é possível que o abecedário dos exercícios se transforme sob nossos olhos em ação *real*, em uma rede que captura imagens e reflexões do observador apesar de a substância da ação não ser mais do que um silabário de movimentos? Porque se transformou num processo orgânico.

Nesses movimentos cada ponto de chegada coincide com um ponto

de partida. Não existem pausas, apenas transições; cada *stop* é um *go*, cada *kyu* é um *jo*, cada ponto de chegada-partida é um *sats*. O escandir dos *sats*, as tensões do equilíbrio de luxo e o jogo das oposições modelam a energia. A energia, o pensamento-ação, salta, desliza, passa de uma a outra de suas possíveis temperaturas, entre Animus e Anima, compromete o corpo inteiro ainda quando o movimento é minúsculo, desfruta da possibilidade de não desenvolver-se completamente no espaço, de ser retida e absorvida. Seu ritmo exterior pode ser harmonizado com o ritmo interior de maneira consonante ou ainda por desajustes e contrastes, por *hippari hai*.

Encontramo-nos perante uma partitura embrional na qual já atua o princípio áureo da segmentação. Stanislavski o redescobriu, ou melhor, o formulou explicitamente para os atores do Pólo Sul. Para os do Pólo Norte esta é uma regra tão óbvia que quase sempre está implícita. O princípio áureo diz que cada desenho de ação deve ser subdivisível (para o ator, não aos olhos do espectador) em subconjuntos menores. Estes não devem ser simples pedaços (se uma ação é *feita em pedaços* está literalmente destrocada). Cada subconjunto é também um desenho de movimentos com seu começo, seu ápice e seu fim. O início e o final devem ser precisos e fundirem-se através de saltos de energia em uma partitura que é experimentada como um desenvolvimento orgânico.

No momento em que o ator começa a comportar-se desse modo, geralmente experimenta uma mudança significativa no modo de perceber e de pensar o que faz. Alguns atores dizem que, neste momento, começam a “chegar imagens” nas suas mentes. Outros afirmam que quando o trabalho “funciona” é abolida a distância entre a mente que comanda e o corpo que executa. Outros acrescentam: “O corpo conduz, a mente o segue”. E outros ainda: “É o corpo que pensa: os ombros, os cotovelos, os joelhos, as costas...”.

Verifica-se também uma mudança perceptiva na mente de eventuais observadores; não vê mais um corpo que se exercita mas um ser humano que age e intervém no espaço. Os observadores sentem-se levados a decifrar. A audácia de alguns lhes induz a acreditar que o que decifram (acreditam ou querem decifrar) na rede de ações do ator seja o próprio conteúdo daquela rede, algo objetivo. Outros ficam na dú-

vida: sou eu quem projeta as minhas imagens sobre o que ele/ela está fazendo ou é ele/ela quem as projeta?

Não são muitos os atores que têm sorte de possuir um treinamento pessoal. O exemplo tem o defeito de referir-se a uma situação de trabalho da qual poucos têm experiência mesmo os que praticam teatro profissionalmente. Mas a utilidade do exemplo deriva da sua capacidade em indicar a zona intermediária, uma espécie de limbo ou de alvor entre o puro exercício técnico e a vida de uma ação *real*.

Um inciso: o ator pode mover-se durante muito tempo neste território das potencialidades. Porém, a tensão-atenção do espectador não se mantém por muito tempo. A relação observador-ator pode relaxar-se e perder-se no caso de não aparecer uma intenção que permita que a imaginação e as perguntas do espectador sejam canalizadas em uma direção precisa. A atenção é dissociada e toma seu lugar o tédio.

A lua e a cidade

Quatro anos antes de sua intervenção naquele congresso em Roma, Craig publicou um livro sobre o grande ator-*manager* Henry Irving¹⁴. Craig o viu de perto, acompanhou seu modo de compor os personagens. Muitos anos depois daquela experiência e da morte de Irving, explicou que ele construía seus papéis mediante um desenho de movimentos, uma dança microscópica que atravessava as suas representações desde o início até o fim. Irving o realista — demonstrou Craig — tinha uma técnica pessoal parecida com a que Meyerhold formularia posteriormente com profundo conhecimento através da sua escola e de seus livros.

Não existe uma relação obrigatória de causa e efeito entre procedimentos técnicos e formas expressivas. Edifícios profundamente diferentes estão apoiados no mesmo terreno. A ilusão que de um terreno explorado por Stanislavski não possa crescer outra coisa senão um ator “realista” é fundada, na sua maior parte, sobre o stanislavskismo americano influenciado pelas exigências do cinema.

¹⁴ E. G. CRAIG, *Henry Irving*, Nova York, Longmans, Green and Co., 1930.

A psicotécnica, a técnica mental que Stanislavski sintetizou no termo *perezhivanie*, não se reduz à identificação do ator com sentimentos e com supostos estados de ânimo dos personagens. Certamente pode ser usada com a finalidade de produzir um “efeito de verossimilhança” que dê ao espectador a ilusão de assistir a um trecho da vida real. Entretanto concerne a um problema geral e essencial: qualquer que seja a estética da realização de um espetáculo deve existir uma relação entre a partitura das ações físicas e a “subpartitura”, os pontos de apoio, a mobilização interna do ator. Em outras palavras é o problema do corpo-mente, da totalidade psicofísica da ação.

Isso explica por que Grotowski pode ser um profundo seguidor de Stanislavski ao passo que como diretor se oriente sempre na direção oposta ao “stanislavskismo”, buscando uma rigorosa artificialidade da forma expressiva, negando a justificação psicológica do personagem e evitando os “efeitos de verossimilhança” nos seus espetáculos.

A expressão “corpo-mente” não é uma expressão para evitar a inseparabilidade entre um e outro. Indica um objetivo difícil de atingir quando se passa do comportamento cotidiano ao extracotidiano que o ator deve saber repetir e manter vivo noite após noite. O ator que parte da via interior deve afrontar o risco de um desenho de movimentos acidental que tende a sucumbir a entropia e, com o tempo, a converter-se em execução mecânica.

O ator que parte da via externa, que usa um desenho de movimentos ou o que os japoneses chamam de *kata*, modelado por ele ou por outros, desde o princípio corre o risco de submeter-se a uma trama de puro dinamismo em vez de viver nele. Isso quer dizer que as duas vias são equivalentes? Não. É mais provável que de um *kata* bem executado e incorporado se condense um movimento interior do que de um movimento interior surja um *kata*, um desenho de movimentos com formas e detalhes precisos e repetíveis. A ação não pode ser fixada sem a precisão do desenho externo e a seguir repetida independentemente do estado de ânimo do ator.

Entretanto é compreensível que as duas vias sejam equivalentes quando um ator trabalha para o espetáculo cinematográfico; aí a ação deve ser fotografada uma vez por todas no seu melhor momento. O mais importante é a intensidade e a fotogenia da ação e não a sua

precisão-replicação. A intensidade e o desembaraço emotivo do ator cinematográfico, que pode *viver* sem partitura por uma série de momentos que não serão montados por ele, podem ser alcançados com a mesma probabilidade de êxito partindo tanto do exterior quanto do interior.

Grotowski afirmava em um de seus primeiros escritos sobre teatro:

A prática me convenceu de que a escola da *perezhivanie* tem uma parte de razão. No teatro de que falo, o resultado do trabalho do ator deve ter um caráter de artificialidade, mas, para que isso ocorra de maneira dinâmica e sugestiva, é necessário um certo empenho interior do ator. Não se chega a nenhum resultado nem se obtém algo rígido sem a existência de uma intenção consciente no agir do ator, não apenas no decorrer do processo mas também no momento da representação.

E acrescentava:

A ação física deve apoiar-se e fundar-se sobre associações pessoais, íntimas do ator, sobre suas baterias psíquicas, sobre seus acumuladores internos¹⁵.

Alguns anos mais tarde reencontramos a mesma obsessão técnica — artificialidade, partitura e empenho interior — expressada com maior determinação:

A pesquisa da artificialidade exige uma série de exercícios particulares: a criação de partituras em miniatura para cada parte do corpo. Em cada modo, o princípio decisivo permanece o seguinte: quanto mais imergimos naquilo que está escondido em nós, no excesso, no expor-se, na autopenetração, tanto mais rígida deverá ser a disciplina externa, ou seja, a forma, a artificialidade, o ideograma, o signo. Sobre isso apóia-se todo o princípio da expressividade¹⁶.

¹⁵ Jerzy GROTOWSKI, *Mozliwość teatru*, Opole, Materialy warsztatowe Teatru 13 Rzedów, fevereiro 1962. Opúsculo de 24 páginas não numeradas. A citação encontra-se na página 22. Este texto constitui a primeira tentativa de Grotowski de apresentar o pensamento que o guiava e o sentido de sua atividade no Teatr 13 Rzedów que dirigia desde 1959. Dois terços do opúsculo constituem-se de citações de Ludwik Flaszen (dramaturgo e grande colaborador de Grotowski) e de fragmentos de recensões. É interessante sublinhá-lo uma vez que Grotowski escolhe entre formulações alheias as mais eficazes para construir a própria terminologia. Cf. também as notas 5 e 6 do capítulo “Canoas, Borboletas e um Cavalo”.

¹⁶ Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968, p. 39.

Até que não tivesse trabalhado com os atores do Berliner Ensemble, Brecht criticou o “caráter místico e cultural do sistema de Stanislavski”¹⁷. Mais tarde, a experiência prática o levou a ver que a oposição entre as suas idéias sobre atores e as de Stanislavski se devia a diferentes pontos de vista e não a uma verdadeira contraposição: Stanislavski via o texto do autor do ponto de vista do ator ao passo que Brecht, ao contrário, observava o ator a partir das exigências do autor.

Em outras palavras, o método de Stanislavski era um trabalho sobre o pré-expressivo no qual se poderia fundar também a base expressiva baseada no distanciamento¹⁸. “Agora tocará a mim defender Stanislavski de seus sustentadores”, exclamou Brecht depois de ter visto um espetáculo do Teatro de Arte de Moscou (*Coração Ardente* de Ostrovski) baseado em uma precisão da partitura que tornava a atuação dos atores não realista e “distanciada”. Dado que identificava a “teoria” de Stanislavski com a *perezhivanie* acrescenta: “Agora deverei dizer dele o que se diz de mim — que a prática contradiz a teoria”¹⁹.

Em nível pré-expressivo não existe a polaridade realismo/não realismo, não existem ações naturais ou não naturais, mas apenas gesticulações inúteis ou ações *necessárias*. “Necessária” é a ação que compromete o corpo todo, que muda perceptivelmente a sua tonicidade, que implica um salto de energia mesmo na imobilidade.

Em nível pré-expressivo não existe nem mesmo a polaridade identificação/distanciamento. Qualquer que seja o efeito que o espetáculo produza sobre o espectador, a distância entre o corpo e a mente — a sensação de que seja uma mente que comanda e um corpo que executa — deverá reduzir-se até desaparecer.

Retornemos a Stanislavski. Observando-lhe realizar o exercício do “homem que compra o jornal” vimos a representação de um homem que compra um jornal? Faltavam cenografia e acessórios, não existia um jornaleiro e nenhuma banca e Stanislavski não manejava, com

¹⁷ Bertolt BRECHT, El Sistema Stanislavski (1939) in *Scritti teatrali*, I, Turim, Einaudi, 1962 p. 195.

¹⁸ Bertolt BRECHT, Studi su Stanislavski (1951-1954), em *Scritti teatrali*, cit., II, Turim, Einaudi, p. 232-3.

¹⁹ Claudio MELDOLESI, Laura OLIVI, *Brecht regista, memorie dal Berliner Ensemble*, Bolonha, Il Mulino, 1989, p. 119.

movimentos precisos de suas mãos, nem dinheiro e nem jornal. Mas poderia haver sido uma pantomima reconhecível. Ao contrário, o que queimava a literalidade da ação e sua epiderme realista (um viajante que compra o jornal quando está a ponto de tomar o trem) era o saltitar das variações com as quais Stanislavski percorria e repercorria um mesmo desenho de ações, saltando de um ritmo a outro, deslizando de uma velocidade a outra. Executadas independentemente, cada variante da cena conservava sua verossimilhança pantomímica. Mas, quando executadas em um fluxo ininterrupto, essas variantes transformavam as ações realísticas numa espécie de balé abstrato.

Aqui está o paradoxo: a ação era tanto mais “abstrata” para o espectador quanto mais era “realista” na cena mental do ator que a executava. Para construir a nitidez do fluir ele devia imaginar detalhes sempre novos e surpreendentes: o imprevisto apito do trem que parte, a resposta muito lenta do jornaleiro, um momento de incerteza na escolha, uma moeda que escorregava entre os dedos, ou a busca de qualquer coisa para enganar a espera, a interferência de uma lembrança de outras chegadas e partidas. Mas sem nunca descompor a forma do exercício e sem improvisar um desenho novo. A improvisação desenvolvia-se dentro do desenho e da forma, não de-formava. Explorava uma gama sempre mais ampla de nuances, ritmos, conotações e significados diversos.

Já encontramos esta improvisação que se desenvolve dentro do desenho e da forma quando falávamos do *jo-ha-kyu*. Naquele caso não era guiada pela variação das imagens na mente mas sim por um modo de pensar o ritmo. Havíamos deduzido que, passado um certo limite, a segmentação da ação não pode ser materializada em elementos separados e converte-se num ritmo de pensamento. É outro daqueles casos particulares que nos introduzem à compreensão de um princípio geral. Cada ação é como um vestido com um forro. O forro, que geralmente não se pode ver de fora, é para uso do ator. Alguns atores preferem partir do forro e outros do vestido. Não existe um dualismo forro-vestido. Não é decisivo de onde se parte. Ao final, forro e vestido deverão ser um todo: corpo-mente.

Esta dimensão complementar da ação é um dos princípios-que-tornam no comportamento transcultural do ator. Até mesmo no com-

portamento dos atores que querem obter efeitos verossímeis e que portanto pareceriam inspirar-se simplesmente na chamada reprodução da realidade. É fácil ser realista, mas é difícil cumprir ações *reais* mesmo no realismo²⁰.

Também é difícil apresentar o teatro como teatralidade, como ficção. Implica sempre ações *reais*. De outra maneira, correm o risco de parecerem simplesmente simuladas e falsas.

O efeito da verdade que buscava Stanislavski, a teatralidade que buscava Meyerhold e o efeito de distanciamento que buscava Brecht indicam objetivos opostos quanto a resultados, mas não critérios divergentes no processo. Detrás da coerência da ação externa da partitura, estes diferentes objetivos pressupõem uma organização igualmente coerente de uma “subpartitura”, de um forro-pensamento que o ator alinhava para si mesmo. Essa “subpartitura” é constituída de imagens detalhadas ou de regras técnicas, de relatos e perguntas a si mesmo ou de ritmos, de modelos dinâmicos ou de situações vividas ou hipotéticas.

É verdade, então, que o pré-expressivo não existe materialmente em uma forma independente e que só pode ser pensado *como se fosse independente*. Mas este *como se* tem eficácia operativa, é concreto.

De fato, não é só o que é material que é *concreto*. São concretos os números, as medidas, as categorias conceituais e todas as entidades não materiais que nos permitem agir de modo eficaz, de intervir na realidade e transformá-la.

O pré-expressivo é apenas um dos níveis de organização da técnica do ator. Falamos dele separando-o da organicidade do conjunto. Mas este nível de organização tem, dentro de seus limites, um caráter de totalidade.

Não concerne somente aos aspectos físicos mas à complementaridade corpo-mente. Reproduz, no seu horizonte mais restrito e básico,

²⁰ Sobre o “trabalho do ator sobre si mesmo” de Stanislavski como trabalho em nível pré-expressivo, veja Franco RUFFINI, A propos du niveau pré-expressif du drame, in *Bouffonneries*, 22-23 (1989), p. 68-93 (veja também, do mesmo autor, L'attore e il drama. Saggio teorico di Antropologia Teatrale, *Teatro e Storia*, 5, outubro 1988; Idem, Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavski, in *Teatro e Storia*, 10, abril 1991).

uma totalidade equivalente à que deve caracterizar o mais amplo nível de organização da expressão. O que em nível pré-expressivo é a totalidade do corpo-mente do ator, em nível expressivo é a totalidade do sistema ator-espectador, com seus circuitos perceptíveis e cinestésicos e com os itinerários do sentido.

Vimos que, no decorrer da história do teatro, os exercícios tiveram algumas vezes a tendência de separarem-se do continente dos ensaios e do espetáculo. Nesse caso transformam-se num teatro só de atores que não se preocupam com espectadores. Podemos visualizar esta separação e imaginar os atores que se distanciam do palco em uma sala toda para eles, onde o que elaboram não tem como finalidade a representação. Mas também quando age no espaço público do teatro, o ator, com uma parte sua, por vias que só pertencem a ele, se esconde do espectador ao mesmo tempo em que lhe oferece a representação.

Falando de Ariosto, Borges dizia:

Como a todo poeta la fortuna
O el destino le dió una suerte rara
Iba por los caminos de Ferrara
Y al mismo tiempo andaba por la luna²¹.

O ator encontra esta “sorte rara” na prática cotidiana do ofício. Não pode ser nada mais que *ubíquo*, de outro modo oferece apenas uma exposição óbvia de si mesmo, das palavras de um autor, das intenções de um diretor ou das partituras de um coreógrafo ou de uma tradição.

São pontos de apoio secretos, subpartituras, atalhos escondidos que conduzem à ubiquidade:

- o subtexto de Stanislavski,
- o sistema de regras específicas que dão um rosto distinto a cada um dos teatros assim chamados “codificados”;
- O diálogo contínuo com o qual ator — segundo Brecht —

²¹ Os versos de Borges fazem parte da poesia “Ariosto y los árabes” na coleção *El hacedor*, em J. L. BORGES, *Tutte le opere*, Milão, Arnoldo Mondadori, 1984, vol. I, p. 12-32.

deveria interrogar-se sobre a verdade estrutural e histórica da qual o seu personagem é, sem sabê-lo, uma subjetividade mistificada;

— certas técnicas pessoais dos atores do Pólo Sul, quando usam um “duplo” do seu personagem (São Francisco como duplo de Tártufo) para extrair daquele “duplo” diverso, contraditório e secreto, os detalhes das suas ações.

Não importa que esses atalhos, e muitos outros que se poderiam catalogar, concernam alguns ao “físico” e alguns ao “mental”. Todos se referem ao corpo-mente. Não importa que um deles possa sobrepor-se ao outro. O que importa é constatar que percursos diversos conduzem à prática da ubiquidade. Todos indicam como pode ser tecido o forro das ações e sua *mise-en-vision*.

O ator percorre diversos caminhos contemporaneamente. Não é importante quais sejam estes caminhos, qual seja o *método*, “a via que o conduz mais além”. O importante é que ao menos um desses caminhos seja secreto, protegido do olhar do espectador.

Aquele lugar, todo para si, no qual o ator caminha protegido não é a lua: é Ferrara. Uma cidade que ele conhece nas suas esquinas e nas suas cores; uma seqüência de imagens, ritmos, sons, que é só sua, composta por detalhes que ele monta, repete, acelera, modera; as caras que vê e revê; os diálogos que partilha consigo mesmo; as experiências que pareceriam banais quando relatadas; as percepções dos impulsos, das mudanças de direção, das orientações que mudam. Um horizonte privado. Uma terra sobre a qual pode apoiar os pés firmemente para voar.

O que os espectadores verão é a face vívida da lua.

O sorriso da mãe

A este ponto a pergunta é a seguinte: como o ator trabalha em relação a um futuro espetáculo, concentrando-se, no momento correto, apenas no plano pré-expressivo?

Esquecendo do que quer que suas ações digam, aquilo que deverão representar.

Trabalhará as ações do espetáculo, tratando cada uma separada-

mente, quase como se fossem micro-seqüências de dança. Isto é, concentrar-se-á no desenho dos movimentos, na segmentação, no escandimento dos *sats*, na temperatura da energia, no dínamo-ritmo, protegendo os detalhes que fazem a ação *real*.

É útil pensar em categorias de forma-conteúdo no decorrer do processo? Não. A polaridade fecunda no processo criativo é aquela entre forma e precisão, entre desenho de movimento e detalhe.

O “momento correto”, no qual é essencial trabalhar sobre a pré-expressividade, é quando, no processo criativo, surge a nossa pretensão de converter-nos em autores do sentido, em seus donos. Essa pretensão manifesta-se através de duas vias opostas e equivalentes: saber muito/ter medo de saber muito pouco; conhecer antecipadamente os resultados que se querem obter/ser completamente desorientado, ter perdido o fio que guia no labirinto, e portanto sentir a exigência impor um esquema definitivo ao trabalho.

O “momento correto” é aquele no qual é necessário desorientar uma ordem muito evidente ou introduzir um fio de ordem na desorientação que ameaça pulverizar o trabalho.

É o momento no qual devemos trabalhar minuciosamente com cada detalhe até abrir espaço para um novo colaborador: o acaso.

Louis Jouvet indica alguns procedimentos empíricos para colaborar com o acaso. Diz que o trabalho deve atravessar duas fases: um período de dissolução da ordem, dos conhecimentos adquiridos, das certezas; e depois um momento de recomposição. A fase que ele chama de “dissociation” consiste na consciente queda na desordem, no fracionamento dos materiais, no abandono dos planos de interpretação, no refutar dos princípios técnicos e estilísticos experimentados até chegar a uma “indeterminação móvel”, a uma incerteza que ele define como “necessária para liberar a inteligência”. É este estado de confusão voluntária que permite “o multiplicar-se das idéias, das tentativas, dos pontos de vista até ao paradoxo”. É o momento de lutar contra tudo o que se sabe, não pelo simples gosto do diverso, mas “para criar a dúvida em si, suscitar o mistério”. É uma ruína voluntária, uma deterioração e destruição sistemática que lembram o modo de pensar dos alquimistas, mas que em Jouvet são precisas indicações de trabalho.

A fase seguinte é o trabalho de “association”, de síntese dos ele-

mentos esparsos onde os atores trabalham para construir seqüências de ações, tentativas de *mise-en-scene* que utilizam os fragmentos que surgiram na fase de destruição. É a associação desses fragmentos que permite a maravilha, o sentido de novidade e mesmo de aventura que guiam o trabalho. Jouvet conclui: “este jogo de quebra-cabeças, de *reconstruções*, é a descoberta do papel”²².

Na base desse procedimento existe a exigência de impedir que as idéias preventivas, que a programação e que um plano de trabalho sufoquem o processo, sempre caracterizado pelo equilíbrio dinâmico entre a casualidade e organização.

Bertolt Brecht descrevia assim um bom diretor:

Não deseja “realizar uma idéia”. Sua tarefa é suscitar e organizar o rendimento dos atores (...). Deve desencadear *crises* e não deixar-se inibir pelo medo de confessar que ainda não tem a sugestão correta, bela e pronta. A confiança dos colaboradores deve basear-se na capacidade do diretor em descobrir o que *não* é uma solução. Ele deve levantar dúvidas, problemas, propor uma quantidade de possíveis pontos de vista, de confrontos, de lembranças, de experiências (...). Deve organizar a *atitude pasmada* dos atores. Deve conseguir que cada um se pergunte: “Por que digo isso?”. Deve cuidar para que o assombro e as contradições iniciais não desapareçam completamente, uma vez obtida uma resposta, à proporção que avançam os ensaios. A singularidade das frases pronunciadas e das ações cumpridas a cada vez deve permanecer advertível na forma definitiva²³.

Aqui temos Brecht durante os ensaios de *O Círculo de Giz Caucásiano*, um dia de setembro de 1954. É o nonagésimo quarto dia de ensaio. Hans-Joachim Bunge anota no seu diário:

Brecht ensaia a cena da ponte ininterruptamente por quase duas horas. Recomeça sempre do início. Os diálogos são mudados de lugar, cancelados, reintroduzidos, ajustados, para ao final serem colocados no mesmo lugar de antes.

O mesmo trabalho de destruição e de fragmentação é aplicado aos gestos dos atores. Os desenhos de seus movimentos são descompostos e depois reconstruídos. Cada elemento assim ordenado mostra novas facetas. Bunge anota:

²² Louis JOUVET, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 211-2.

²³ Bertolt BRECHT, *Scritti teatrali* I, Turim, Einaudi, 1975, p. 217-8.

Brecht cria o caos habitual. Põe em discussão novas possibilidades. Ao final ninguém sabe mais o que está acontecendo. Nem mesmo Brecht o sabe.

Então interrompe o ensaio porque nem ele nem os outros podem ir para frente. Esse tipo de situação se repete frequentemente. Os ensaios parecem desastrosos. Mas Bunge vê-se obrigado a reconhecer: “Na maioria das vezes sai algo novo desta confusão”²⁴.

Às vezes o acaso parece colaborar também na vida cotidiana, desordenando nossos programas que correm risco de petrificar o fluir da vida, ou quem sabe indicando o caminho de saída de uma desordem que nos afoga ou de uma teia de aranha de contradições em que nos debatemos. Então, se temos sorte, o acaso intervém e oferece uma solução inesperada. Alguns psicanalistas, na sua linguagem imaginativa, dizem que quando isso acontece experimentamos o “sorriso da mãe”. Basavanna dizia a mesma coisa com outras palavras: “Senhor dos rios que se encontram”.

Entretanto, tudo isso deve ser traduzido em procedimentos técnicos. O trabalho sobre a pré-expressividade do ator serve para criar um corpo-em-vida que não seja idolatrado como um valor em si mesmo. Tem valor porque guia o ator e o espectador a descobertas de significados não óbvios na representação.

A pergunta e as respostas que apareceram no início deste parágrafo assumiram o aspecto de conselhos diretos. Condensam explicitamente o núcleo das soluções que as diversas tradições teatrais incluem em densas meadas de usos e prescrições. Os históricos do teatro têm a tarefa de desenredar essas meadas.

Subsiste o fato de que as constelações de regras, de conselhos, de artifícios elaborados pelas tradições cênicas de atores do Pólo Norte e do Pólo Sul, têm como último objetivo individuar os itinerários práticos para *dar vida ao drama*. Essa *vida* não deve ser confundida com a vitalidade, é aquilo que para o espectador se converte em *sentido*. O estudo da pré-expressividade é um meio para colocar outra vez em movimento o sentido, aparentemente já definido, na obra de um autor,

²⁴ Claudio MELDOLESI, Laura OLIVI, *Brecht regista, memorie dal Berliner Ensemble*, Bolonha, Il Mulino, 1989, p. 303-4.

em uma história já contada, no canto de um poeta, na interpretação de um diretor, ou em uma partitura coreográfica fixada pela tradição. Na sua linguagem original o canto de Basavanna que diz

Escuta, Senhor dos rios que se encontram,
as coisas estáveis cairão
mas o movimento perdurará sempre

está construído sobre a antinomia entre os verbos *sthavara* e *jangama*²⁵. *Sthavara* indica o que está ali e se deixa possuir. Das suas raízes provêm, nas línguas indo-européias, termos como “estar”, “estático”, “estátua” e o inglês “estate” — propriedade. *Jangama* indica o que se move. Das suas raízes deriva o inglês “go” e o alemão “gehen”. Poderíamos traduzir *sthavara* e *jangama* como “fabricar” e “agir”:

As coisas fabricadas cairão
mas a ação perdurará sempre.

O pré-expressivo, visto como um nível autônomo, é uma ficção cognoscitiva que permite intervenções eficazes. Isso não se reduz à fisicidade do ator, mas concerne à totalidade corpo-mente e permite ao ator concentrar-se num horizonte à parte que contém as suas leis, seus sistemas de orientação, as suas lógicas, assim como tem leis, sistemas de orientação e lógicas próprias o horizonte mais vasto dos conteúdos da representação.

Quando no horizonte pré-expressivo se trabalha com precisão, segundo seus próprios princípios, emergem detalhes, rastros, sintomas e indícios que atraem o ator, o diretor e o espectador em direção a resultados não óbvios.

O ponto onde os dois rios deveriam encontrar-se, onde a mãe lhe sorri, escapa a cada programação e às suas expectativas.

²⁵ Cf. a introdução de A. K. RAMANUJAN a *Speaking of Shiva*, Londres, Penguin Books, 1973, p. 20-1. A tradução em inglês de Ramanujan da poesia de Basavanna citada neste capítulo encontra-se na p. 88.

Viver segundo a precisão de um desenho

O núcleo do pré-expressivo concerne ao caráter *real* da ação do ator, independentemente dos efeitos de dança ou teatro, de realismo ou não realismo que podem ser obtidos com esta ação.

O caráter *real* da ação se refere à qualidade do processo. É o que faz o ator existir enquanto ator. Não é o que caracteriza o seu estilo representativo. Não é uma escolha de estilo. Fundamenta a escolha deste ou daquele estilo. Repito, mesmo correndo risco de aborrecer: dizer que a ação do ator deve ser *real* não quer dizer que deva ser realista.

A ação do ator é real se está disciplinada por uma partitura. O termo *partitura* (utilizado pela primeira vez por Stanislavski e retomado por Grotowski) indica uma coerência orgânica. É em virtude de tal coerência orgânica que o trabalho sobre o pré-expressivo pode ser conduzido como se fosse independente do trabalho sobre o sentido (do trabalho dramaturgico), e pode orientar-se segundo seus próprios princípios, conduzindo à descoberta de significados não óbvios, instaurando a dialética do processo criativo entre organização e casualidade.

O termo *partitura* implica:

— a forma geral da ação, seu ritmo em linhas gerais (início, ápice, conclusão);

— a precisão dos detalhes fixados: definição exata de todos os segmentos da ação e de suas articulações (*sats*, mudanças de direção, diferentes qualidades de energia, variações de velocidade);

— o dínamo-ritmo, a velocidade e intensidade que regulam o *tempo* (no sentido musical) de cada segmento. É a *métrica* da ação, o alternar-se de longas e curtas, de tônicas (acentuadas) e átonas;

— a orquestração da relação entre as diferentes partes do corpo (mãos, braços, pernas, olhos, vozes, expressão facial).

Segundo uma terminologia que provavelmente é de Decroux, este último ponto poderia ser definido como “orquestração das *anedotas*” uma vez que o essencial da ação, a sua semente, está no tronco.

A orquestração das anedotas pode ser feita por consonância, complementaridade ou contraste. Por exemplo:

consonância: todas as partes do corpo colaboram para compor uma ação físico-vocal suave, delicada, introvertida; ou

complementaridade: a forma geral da ação é suave, delicada, introvertida, e a voz (ou os olhos, as mãos...) encarrega-se de manter uma relação extrovertida com o exterior; ou

contraste: passo delicado *mas* a voz intervém com prepotência no espaço; mãos tranqüilas e seguras — pés nervosos...

(Não esquecer o caráter traiçoeiro dos exemplos; indicam um caso entre cem, mas correm o risco de transformar aquele caso em um modelo particularmente aconselhável. A riqueza do processo criativo não deriva da capacidade de aplicar um exemplo mas sim da exploração da lógica encontrada na base do exemplo e que permite outras cem possibilidades que deveriam ser exploradas.)

No capítulo “A Energia, ou Seja, o Pensamento” vimos um caso de orquestração particularmente sutil durante um exercício de Mikhail Tchecov: a oposição entre ritmo interno e ritmo externo.

Assim como as distintas partes do corpo nas suas relações recíprocas e simultâneas, a partitura em seu conjunto também pode ser montada numa relação de consonância, complementaridade ou contraste com o sentido das palavras, do diálogo, da situação cênica. Uma página de Meyerhold nos fornece um exemplo particularmente claro de uma montagem complementar entre diálogo e partitura física.

É uma página de 1906. Desde seus primeiros anos de trabalho como diretor e mestre de atores, Meyerhold tratou a partitura (que na sua terminologia indicava com a expressão *risunok dvizheni*, desenho de movimentos) como um todo coerente e virtualmente autônomo, comparável à música da Ópera em relação com o livreto. Wagner explorou e levou a limites extremos um dos usos tradicionais da orquestra (a sua disponibilidade de comentar os acontecimentos, revelar os pensamentos escondidos, os sobressaltos emocionais dos personagens). Meyerhold potencializou de maneira similar a autonomia da partitura física com relação ao texto escrito.

Wagner confia à orquestra a tarefa de revelar sentimentos e tudo o que está escondido debaixo das palavras. Eu confio esta tarefa aos movimentos plásticos.

Meyerhold reconhecia que no “velho teatro” também existia uma arte plástica elaborada. Tommaso Salvini deixava os espectadores de

boca aberta pela refinada composição plástica com a qual dava vida aos personagens de Otelo ou Hamlet. Mas aquela arte plástica, dizia Meyerhold, estava rigorosamente em harmonia com as palavras, e ele, ao contrário, interessava-se por uma expressão plástica que não correspondesse às palavras.

O que quer dizer “uma expressão plástica que não corresponda às palavras”?

Duas pessoas conversam. Falam do tempo, de arte, de suas famílias. Uma terceira pessoa as observa à distância: se é sensível e perspicaz pode entender claramente que relação existe entre os dois, se são amigos, inimigos ou amantes, ainda que o conteúdo da conversa não concerna à relação existente entre eles.

O que permite ao observador individuar as relações entre os personagens, independentemente do conteúdo de seus diálogos, é uma série de detalhes (pequenos movimentos das mãos, modo de olhar-se, de regular a distância, de assumir determinadas posições) que dependem da qualidade de suas relações e que não ilustram as palavras que estão dizendo. Segundo Meyerhold o diretor deve fazer que os atores ajam de maneira a permitir que o espectador não apenas compreenda as palavras escritas pelo autor mas que também penetre no diálogo interior pressuposto pela situação:

Gestos, posições, olhares, silêncio, determinam a verdade das relações entre os homens. As palavras não dizem tudo. Isto significa que no palco é necessário um desenho de movimentos que permita ao espectador tornar-se um espectador perspicaz (...). Desse modo, a fantasia do espectador trabalha sob o impacto de duas impressões, uma visual e outra auditiva. O que distingue o velho teatro do novo é que neste último a expressão plástica e a das palavras estão submetidas a seu próprio ritmo e podem até se divorciar²⁶.

Os atores a que Meyerhold chama de “velho teatro” elaboravam as suas partituras em harmonia com as palavras do texto. Mas não era um acordo literal e tautológico. O próprio Meyerhold, ao referir-se a este procedimento, dá a entender que existiam pelo menos duas pos-

²⁶ V. MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre*, tomo I, 1891-1917, tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973, p. 116. O texto, escrito em 1906, foi incluído na coleção de artigos que Meyerhold publicou com o título *O Livro do Novo Teatro*, em São Petersburgo, em 1907.

sibilidades: harmonizar os gestos às palavras enquanto ditas por um personagem particular ou às palavras entendidas por si mesmas no seu caráter absoluto. Essa distinção permanece obscura se não é confrontada com outros depoimentos que mostram como os atores do “velho teatro” compunham uma partitura extremamente variada ainda que respeitando o critério ilustrativo.

Um personagem é sempre um indivíduo preciso, que fala com um preciso interlocutor de qualquer coisa precisa com uma precisa intenção. Cada um desses elementos poderia constituir um ponto de vista diverso para ilustração. Os atores podiam pular de um ponto de vista a outro. Sincronizavam as palavras do texto com determinadas posturas elaboradas com base na tradição da dança ou da pintura e escultura e as montavam em seqüências que algumas vezes apresentavam um ritmo velocíssimo. Cada segmento da partitura ilustrava como um fotograma um pedaço do texto recitado, mas o fazia pulando de uma cara a outra do discurso: ora visualizava o caráter, a condição ou intenção de quem estava falando, ora o assunto do discurso; ora a intenção exibida, ora a escondida e até o julgamento do ator sobre o personagem²⁷.

Imaginemos, por exemplo, a interpretação de Iago na terceira cena do terceiro ato de *Otelo* (vv. 390-420). Otelo pede a Iago a prova da traição de Desdêmona. Primeiro Iago diz que perante o ciúme de seu senhor arrepende-se de ter-lhe contado suas suspeitas. Depois, afirma que se quiser pode confirmar o adultério de Desdêmona com Cássio. Mas que nunca será uma confirmação absoluta. Talvez Otelo deseje espiar sua esposa no momento em que ela se deixa montar por Cássio? Seria muito difícil — diz — criar uma situação que permitisse ao Mouro ver os dois na cama. Mesmo que fossem “lascivos como cabras, fofosos como macacos, obscenos como lobos quando amam, brutais como dois vilões embriagados”, seria difícil surpreendê-los em flagrante. Porém, Iago acrescenta, ele possui alguns indícios.

²⁷ Para esta reconstrução histórica dos procedimentos dos atores da grande tradição do Oitocentos, cf. Ferdinando TAVIANI, *La danse occulte. Enseignements d'acteurs disparus*, em *Bouffonneries*, 22/23 (1989), p. 105; Id., *Linguagem energética*, em Eugenio BARBA e Nicola SAVARESE, *A arte secreta do ator*, São Paulo, Hucitec-Unicamp-Edusp, 1994, p. 144; Claudio MELDOLESI e Ferdinando TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Acochado por Otelo, Iago mostra-se relutante em assumir o papel de espião. Depois cede. Algumas noites atrás dormiu no quarto de Cássio, uma terrível dor de dentes o manteve acordado. Cássio é um daqueles homens que quando sonham falam em voz alta. E no sonho falava com Desdêmona, e lhe dizia: “Doce Desdêmona, necessitamos ser prudentes, esconder o nosso amor”. Depois, conta Iago, Cássio estendia as mãos, e, na inconsciência do sonho, pegava uma das mãos de Iago e sonhando com Desdêmona sussurrava: “Suave criatura”. Beijava-o. Apertava uma perna contra sua coxa, beijava-o uma vez mais e ao final gritava: “Maldito destino que te deu ao Mouro!”.

O ator ilustra. Mas o que ilustra? Pode escolher. O texto realmente lhe oferece diversas oportunidades. Pode ilustrar o caráter astuto, falso, vingativo, de serpente ferida de Iago. Pode ilustrar Iago como parece ao Mouro: um velho companheiro leal, constrangido pela sua lealdade a denunciar o ultraje que o amigo Cássio está fazendo a seu senhor. Pode ilustrar os diversos assuntos dos discursos de Cássio, a lascívia de animais que fazem amor, a brutalidade de um camponês embriagado, ele mesmo — Iago — insone por causa da dor de dente; ou pode ilustrar Cássio quando sonha com Desdêmona, seus beijos, suas carícias... Pode repetir as frases de Cássio colorindo-as com o estupor e o escândalo que sentiu ao escutá-las, ou talvez com o astuto recato que ele finge sentir quando as repete ao Mouro; ou ainda pode jogar essas frases na cara como se fosse Cássio que as dissesse naquele momento.

Em suma, o ator do “velho teatro” podia construir a sua partitura pulando de uma a outra linha ilustrativa, escolhendo seus fotogramas de várias maneiras, tecendo um tapete vivo no qual as imagens de um lugar-tenente; de um enganador diabólico; a lampejante pantomima de um macaco lascivo; de uma noite de amor; o desprezo do jovem enamorado pelo não mais jovem Mouro; a reação esquiva ou titubeante pela aproximação involuntariamente homossexual de Cássio que sonhava. Era esta refinada arte plástica que — ainda que seguindo um critério ilustrativo — encantava os espectadores revelando-lhes aspectos imprevisíveis do texto. E que encantava também Meyerhold.

Meyerhold tem razão substancialmente; entre a sua visão de uma arte plástica distinta da lógica das palavras e a dos atores do “velho

teatro” existe uma profunda diferença. O denso bordado das suas partituras ilustrativas, capazes de pular de uma perspectiva a outra, servia para ressaltar algumas cenas particularmente importantes. Nestes casos, a linha da representação plástica adquiria uma certa autonomia em relação ao texto. Mas geralmente esta linha permanecia ilustrativa de maneira mais unívoca e monocórdica.

É útil insistir sobre aqueles procedimentos dos atores da grande tradição européia. A variedade de suas partituras podia ser incrementada pelo uso de posturas ou desenhos de movimentos que o espectador podia desfrutar pela elegância, energia, pelo virtuosismo da forma. Tratava-se, enfim, de uma complexa dramaturgia da partitura²⁸.

Voltamos a encontrar os mesmos procedimentos básicos nas partituras dos atores clássicos asiáticos. Estas partituras também estão fundadas na alternância de segmentos não narrativos e de segmentos ilustrativos que mudam continuamente o ponto de vista, ilustrando ora o sujeito ora o objeto, ora o personagem ora aquilo de que fala, ora as linhas de uma paisagem ora um detalhe em primeiríssimo plano (uma mulher que olha... um lago; a neblina sobre o lago; um barco que avança; a mulher que se amedronta; um guerreiro sobre o barco, o elmo do guerreiro que brilha sob o primeiro raio de sol; o guerreiro que olha o céu; um pássaro...). O que freqüentemente torna vertiginoso o complicado refinamento dramático das partituras dos atores asiáticos é a orquestração dos diferentes pontos de vista montada com a orquestração, igualmente variada, das relações entre as diversas partes do corpo (o jogo das mãos, o andar e o rosto podem ilustrar um “fotograma” diferente do outro).

Evidentemente, a este ponto, falar de “ilustração” não é mais de todo justificado. O critério ilustrativo explica o processo mental do ator, não o resultado que ele obtém aos olhos do espectador. Este último não vê uma ilustração. Quanto mais aumenta a competência do espectador mais aumenta a sua capacidade de penetrar na multiplicidade dos detalhes, mais o ator lhe revela um microcosmo de ações

²⁸ Se se entende dramaturgia como a arte de entrelaçar ações, pode-se falar de uma dramaturgia do ator para indicar o modo pelo qual ele entrelaça as suas composições no quadro geral do texto e da construção do espetáculo. Ver Eugenio BARBA, *Dramaturgia*, em *A arte secreta do ator*, cit., p. 68.

e reações, um complexo enlace dramático que anima a presença da sua pessoa cênica. Também é evidente que não é o fio narrativo que dá coesão e coerência a esta complexidade, mas sim a organicidade que torna a ação *real*, ou seja, o fato de que cada fotograma seja montando respeitando aqueles princípios pré-expressivos que convertem o corpo do ator em um corpo-em-vida.

Quando explica os princípios segundo os quais desenha a sua presença cênica, Dario Fo fala de *zooms*, campos longos, panorâmicas, primeiros planos, contracampos. Pressupõe que uma telecâmara seja incorporada ao crânio de cada espectador. O ator deve saber dirigi-la enviando os impulsos corretos até que o espectador mude as “objetivas” e os ângulos da “tomada”²⁹. Acrescenta que o espectador não está consciente desta complicada montagem dos diferentes pontos de vista. Entretanto é isso que torna a ação precisa, viva e interessante.

A dramaturgia da partitura serve em primeiro lugar para fixar a forma da ação, ou seja, animá-la de detalhes, *détours*, impulsos e contra-impulsos. A sua elaboração é importante para o ator, dela depende a sua precisão e portanto a qualidade da sua presença.

A meta é uma dramaturgia do microscópico. É um dos modos com o qual o ator passa de um desenho de movimentos criado de maneira geral a um desenho definido nos mínimos detalhes. Basta lembrar da obsessiva advertência de Stanislavski a seus atores: “Nenhuma de suas ações deve ser feita de maneira geral”. Por isso é difícil distinguir limpidamente — usando a terminologia de Stanislavski — entre “o trabalho do ator sobre si mesmo” e o “trabalho do ator sobre o personagem”. Usando a terminologia da Antropologia Teatral podemos perguntar-nos: “o ator que segue a pesquisa dos últimos anos de Stanislavski trabalha sobre o nível pré-expressivo ou sobre a interpretação?”

Nas suas últimas experiências como pedagogo e diretor, Stanislavski destila um “canhamaço” em vez de partir do texto. As palavras do personagem que antes eram o ponto de partida para o trabalho do ator, agora são transferidas para a fase final do processo. Extraía-se do texto

²⁹ Dario FO, *Manuale minimo dell'attore*, Turim, Einaudi, 1987, p. 146. Mas refiro-me sobretudo ao Dario Fo oral, durante as suas sessões de trabalho no Odin Teatret (a partir de 1968) e depois na ISTA.

o simples esquema das ações, cena por cena, situação por situação. Stanislavski começa a dirigir o trabalho dos atores sobre este esboço.

A ação de cada personagem, assim como resultava do “canhamaço” extraído do texto, poderia dar lugar a uma pantomima convencional. Mas era dividida e subdividida nos seus diversos fragmentos para que fosse desenvolvida e aprofundada. As mais simples didascálias (entrar numa sala fechando a porta; conversar sentados num sofá; apresentar-se civilizadamente a um estranho...) geravam inumeráveis segmentos, indicavam dezenas de possíveis microações. O ator devia decidir a cada momento quais microações seu personagem devia executar, porque e como. Decidia e propunha aos companheiros e a Stanislavski mediante ações cênicas, não palavras.

Pode-se notar que, comparado ao processo mental de um escritor que traduz em páginas de romance o “canhamaço” sumário de uma trama, o ator usa instrumentos artesanais diferentes mas critérios análogos. A analogia é concernente ao processo. No resultado, no momento de compor o espetáculo, apenas um número exíguo daquelas microações deveria atingir uma evidência descritiva aos olhos do espectador. A maior parte dessas microações funcionará como uma flora bacteriana apenas perceptível, cuja pulsação (dínamo-ritmo) dará consistência à vida e à precisão da ação.

Quando os personagens dialogam, os atores — aos quais Stanislavski recomendou energicamente que não aprendessem as palavras do texto — improvisam, repetindo a seu modo o conteúdo dos diálogos escritos pelo autor. Todo o trabalho de ourivesaria sobre a língua realizado pelo autor aflorará apenas no final do processo.

O texto é um *resultado* pronto que espera encontrar-se no momento correto com o outro *resultado* atingido autonomamente através do denso trabalho de tecimento das diversas partituras dos atores.

Stanislavski sustentava que com esse método o princípio da *perezhivanie* (revivescimento) não se perde; ele dizia que traçar a linha das ações físicas também quer dizer traçar a linha da *perezhivanie*³⁰. Já vimos o testemunho de Grotowski com relação a esse ponto.

³⁰ Sobre o método de ações físicas de Stanislavski, ver suas páginas sobre o *Inspetor Geral* (1936-1937) no livro inacabado dedicado ao trabalho do ator sobre o personagem. Trad. italiana em C. Stanislavski, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, or-

O encontro da *fase final do processo* dos atores com o *resultado* do autor, o texto, fazia com que este último aparecesse com uma nova luz, subtraindo-lhe de interpretações óbvias.

Esta estratégia do processo criativo não se refere somente ao teatro de orientação realista baseado na chamada interpretação psicológica. O seu fundamental princípio retorna em teatros que pertencem a distintas tradições ou que se inspiram em outras perspectivas. É a estratégia da busca do sentido. Por isso afirmo que não é conveniente raciocinar com base na polaridade forma-conteúdo no decorrer do processo; em vez disso, é útil ter presente a polaridade forma-precisão dos detalhes.

A alma, a inteligência, a sinceridade e o calor do ator não existem sem a precisão forjada pela partitura.

Vejam como Copeau comenta Diderot contestando a rígida contraposição, freqüentemente erigida por dualismo, entre ator quente e ator frio, entre ator que sente e não compõe e ator que, ao contrário, compõe porque não sente:

Penso em um ator diante de um texto (...). A primeira leitura que faz surpreende por sua justeza. Tudo está magistralmente indicado, não apenas na intenção geral mas também nas nuances (...). Agora põe-se a trabalhar. Repete à meia-voz, com precaução, como se temesse apagar alguma coisa no interior de si mesmo (...). O ator possui agora o seu papel de memória. Neste momento começa a possuir um pouco menos seu personagem. Vê aquilo que quer fazer. Compõe e desenvolve. Dispõe as concatenações, as transições. Raciocina sobre os seus movimentos, classifica seus gestos, corrige as suas entonações. Olha e escuta a si mesmo. Distancia-se e julga-se. Não parece dar mais nada de si (...). Busca um modo de colocar-se em posição, em estado de sentir, um ponto de partida que às vezes será na mímica, ou no diapasão da voz, em uma particular descontração, numa simples respiração... Esforça-se para lembrar. Estende as suas redes. Organiza a captura de alguma coisa que compreende e sente há muito tempo, mas que ainda permanece de fora, que ainda não penetrou nele, que não vive nele (...).

Para o ator doar-se é tudo. Para doar-se é necessário antes de tudo que ele se possua. A técnica não apenas não exclui a sensibilidade como a autoriza e libera.

organizado por de F. Malcovati, Bari, Laterza, 1988, p. 207 e ss. Mas sobretudo ver V. O. TOPORKOV, *Stanislavski in Rehearsal* (1949), Nova York, Theatre Books, 1979.

É seu apoio e salvaguarda. Graças ao ofício podemos nos abandonar porque graças a ele saberemos reencontrar-nos (...).

A este ponto do trabalho uma sinceridade germina, amadurece e desenvolve-se, uma espontaneidade conquistada, obtida, da qual se pode dizer que age como uma segunda natureza, inspirando por sua vez as reações físicas e dando-lhes a autoridade, a eloqüência, a natureza e a liberdade³¹.

Em uma de suas notas sobre teatro publicadas em 1990, Meyerhold escrevia:

Henry Louis Lekain escreve a Monsieur de la Ferté: “O primeiro dote do ator é a alma, o segundo o intelecto, o terceiro a sinceridade e o calor da interpretação, o quarto é o *refinado desenho dos movimentos físicos*”.

Meyerhold sublinhava quanto tempo havia passado desde a época de Lekain, início do século XVIII, até o início do século XX quando Gordon Craig e George Fuchs voltavam a insistir em um refinado desenho de movimentos cênicos. E se perguntava:

É possível que dois séculos não sejam suficientes para tornar evidente a importância do desenho ao qual deve submeter-se o corpo em cena?³²

Cada geração teatral parece destinada a repetir a pergunta de Meyerhold alongando o tempo: é possível que três séculos...

Voltemos às palavras de Lekain: é Meyerhold que inverte a ordem hierárquica dos dotes necessários ao ator segundo Lekain? Ou é este que põe uma condição primária e imprescindível em primeiro lugar, descendendo, como era usual, do espiritual ao material?

De qualquer maneira, aos olhos de Meyerhold o desenho dos movimentos é a *conditio sine qua non* para ser ator. Meyerhold indaga os critérios dessa condição durante todo o decorrer de sua carreira. Torna-lhe sempre mais independente em relação ao trabalho sobre o texto, modelando a partitura através do conhecimento musical e não mais com o instrumento do pensamento dramático. Sua linguagem de

³¹ Jacques COPEAU, *Refléxions sur le “paradoxe” de Diderot*, 1929, in *Jacques Copeau, Registres*, vol. I, Appels, Paris, Gallimard, 1974, p. 208-13.

³² V. MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre*, tomo II, 1891-1917, tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973, p. 179.

trabalho é constituída de terminologia musical e de palavras como “ritmo”, “dança”, “biomecânica”, que substituíram “interpretação” e “*perezhivanie*”³³.

Em 1925 escreve:

Às vezes nos censuram por não fazer psicologia. E efetivamente alguns de nós se aborrece com esta palavra e a teme. Mas, uma vez que nos baseamos na psicologia objetiva, nós também fazemos psicologia. Só que não nos deixamos governar pela *perezhivanie*, mas sim por uma fé constante na nossa técnica de representação³⁴.

Igor Ilinski, ator de muitos espetáculos de Meyerhold, lembra na sua autobiografia da severidade de seu diretor ao exigir que os atores “casassem um desenho preciso com seus gestos e com a posição do corpo”³⁵.

O valor da partitura como desenho de movimentos preciso era tão prioritário para Meyerhold que ele previa a possibilidade da transmissão da partitura de um ator a outro.

No programa de trabalho de seu Estúdio para 1914 escreveu:

A ausência de um tema no estudo escolhido como exercício (cena muda), sublinha a importância da forma como valor cênico auto-suficiente (desenho dos movimentos e dos gestos dos atores) (...).

O ator-gráfico e seu pensamento dominante: viver segundo a precisão de um desenho. O ator pode desenhar este desenho ele mesmo ou pode reproduzir o desenho de um outro, assim como um pianista decifra uma partitura que não foi composta por ele³⁶.

³³ Talvez ninguém tenha estudado a importância da música na visão e na técnica teatral de Meyerhold melhor do que Béatrice PICON-VALLIN, *Meyerhold*, Paris, CNRS, Les voies de la création théâtrale, 17, 1990 e o artigo La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien, Rennes, Université de Haute Bretagne, *Etudes et Documents III*, 1981, p. 35. Para a equivalência, na linguagem de trabalho de Meyerhold, de “dança”, “grotesco” e “biomecânica”, cf. Eugenio BARBA, Meyerhold: o grotesco; ou seja, a biomecânica in *A arte secreta do ator*, cit. p. 154.

³⁴ V. MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre*, tomo II (1891-1917), tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973, p. 156.

³⁵ Fragmento do capítulo sobre a biomecânica citado em V. MEYERHOLD, *Le théâtre théâtral*, tradução e apresentação de Nina Gourfinkel, Paris, Gallimard, 1963, p. 171.

É necessário sublinhar a expressão “viver segundo a precisão de um desenho”. É um daqueles indícios que nos permitem entender a existência de um terreno comum que une Stanislavski, Meyerhold, Craig e mais tarde Grotowski, além das profundas diferenças de gosto, de idiosincrasia, de estilos e de estéticas.

As relações teatrais não correspondem às semelhanças das escolhas estéticas. Derivam de perguntas e obsessões em comum. Pelas suas escolhas estéticas Meyerhold foi e é considerado por muitos como o anti-Stanislavski. Mas assim como Stanislavski ele era incontentável, obstinado, iconoclasta, incapaz de aceitar princípios e ensinamentos não verificados empiricamente, independente no modo de pensar e de agir.

No final de sua vida Stanislavski pensava em transmitir a Meyerhold toda a sua herança, tanto de direção artística como de investigação empírica³⁷. “Viver de acordo com a precisão de um desenho” foi a obsessão de toda a vida do Stanislavski ator, diretor e mestre de atores.

Uma partitura de ações físicas e vocais na qual a sucessão dos detalhes seja fixada de maneira iniludível obriga a uma disciplina que parece negar o livre fluir da vida, da espontaneidade do ator, até mesmo a sua individualidade. Ao contrário.

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama. Mas não é a chama. A chama é meu processo interno de todas as noites. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva, Assim como a chama no vidro, a partitura se move, palpita, cresce, diminui, está quase por apagar-se e imprevisivelmente readquire esplendor, responde a cada hálito de vento, assim a minha vida interna varia a cada noite, de momento a momento.

É o inesquecível Ryszard Cieslak que fala de seu papel no *Príncipe*

³⁶ V. MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre*, tomo I (1891-1917), tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973, p. 245.

³⁷ Cf. O último capítulo de Jean BENEDETTI, *Stanislavski*, Londres, Methuen, 1990. Pouco depois da morte de Stanislavski, Meyerhold foi preso e assassinado.

Constante dirigido por Grotowski. A forma da partitura, o cuidado dos detalhes, o fato de estes terem sido fixados, que não devem sofrer nenhuma alteração, são o edifício em movimento no qual o ator (ou *qualquer coisa no ator*) vive a precisão de um desenho, a sua vida extracotidiana.

Começo todas as noites sem antecipar-me nada. Isto é o mais difícil de aprender. Não me preparo para sentir algo. Não digo: "esta cena foi extraordinária na noite passada, tentarei fazê-la assim outra vez". Quero apenas ser receptivo ao que sucederá. E estou pronto para absorver o que sucede se estou seguro na minha partitura, sabendo que ainda que não sinta nada o vidro não se romperá e a estrutura, trabalhada por meses, ajudar-me-á até o final. Mas quando em uma noite estou pronto para arder, iluminar, viver, revelar, sinto-me pronto para isso sem que o tenha antecipado. A partitura permanece a mesma, mas cada coisa é diferente porque eu sou diferente³⁸.

Jacques Copeau escrevia a sua atriz Valentine Tessier reconhecendo a partitura sempre igual e a chama que em determinada noite a tornou distinta:

Ainda um traço de sua natureza, a coragem. Me recorde a propósito de *Le carrosse*. Você a interpretou na noite do funeral de seu pai. E certamente não se pode dizer que foi por insensibilidade. *Grand Dieu!* Me lembro daquela noite. Estava sentado, quase sempre imóvel na minha poltrona, era fácil não tirar os olhos de você. Você me rodeava como uma grande borboleta. Todos os movimentos, todos os gestos do personagem estavam há tanto tempo inscritos no seu corpo, você os havia repetido tantas vezes que eles já não precisavam de você para serem executados³⁹.

Vimos como Gordon Craig disparava artilharia pesada contra o conceito de "arte do ator" no começo do século. Constatava a ausência de partituras físicas suficientemente refinadas, rigorosas e completas. Concluía que o termo "arte" era injustificável para o ator. Era filho de

³⁸ Cit. em Richard SCHECHNER, *Environmental Theater*, Nova York, Hawton, 1973, p. 295. E também em Performers and Spectators Transported and Transformed, em *Between Theater and Anthropology*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 124-5.

³⁹ Carta póstuma publicada em *Notes sur le métier de comédien*, Paris, Michel Brient, 1955, p. 124-5.

Ellen Terry, aluno de Henry Irving, espectador devoto, na Itália, de Tommaso Salvini, Giovanni Grasso, Ettore Petrolini, Eleonora Duse. Dizia que estes grandes eram mais do que atores e qualquer coisa menos do que artistas.

Interpretar não é uma arte; portanto é insensato falar do ator como um artista. Porque tudo o que é acidental é inimigo do artista, a arte é a antítese do caos, e o caos é criado pela balbúrdia de muitos fatos acidentais (...). No teatro moderno, uma vez que se usa *como material* o corpo de homens e mulheres, tudo o que se representa é de natureza acidental: as ações físicas do ator, a expressão do seu rosto, o som da sua voz, tudo está à mercê dos ventos das suas emoções. E se é verdade que estes ventos sopram continuamente ao redor do artista, excitando-o, não lhe perturba nunca o equilíbrio. O ator, em vez disso, torna-se escravo da emoção, esta invade seus membros, o sacode como quer (...). A emoção é capaz de induzir a mente a colaborar com a destruição do que ela mesma queria produzir. É a causa que primeiro cria e depois destrói⁴⁰.

Nos seus primeiros livros de teatro, Craig expressava com negações absolutas as mesmas preocupações e as mesmas necessidades que nutriam as investigações de Stanislavski e de Meyerhold. Craig apresentava a imagem ideal da Über-Marionette, capaz de encarnar a precisão da Forma. Stanislavski, Meyerhold e todos os que os seguiram e que os seguirão ao longo dos caminhos abertos por eles, falavam de rigor, precisão, ações físicas, desenhos dos movimentos. Copeau definia como ator a quem soubesse ser contemporaneamente homem natural e marionete. Com uma distância de tempo quase encontramos a resposta a Craig sobre a força destrutiva das emoções nas palavras de Decroux:

O controle das emoções? Quando o ator afronta a tarefa de exprimir-se segundo as linhas de uma geometria escrupulosa, arriscando seu equilíbrio, sofrendo na sua carne (literalmente) é obrigado a conter suas emoções, a comportar-se como artista: artista do desenho⁴¹.

Da linguagem de trabalho de Meyerhold à de Decroux, o desenho

⁴⁰ E. G. CRAIG, *Il mio teatro*, organizado por F. Marotti, Milão, Feltrinelli, 1971, p. 34-5. O itálico é de Craig.

⁴¹ Etienne DECROUX, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 22-3.

dos movimentos colore-se de diversas nuances segundo as diferentes biografias artísticas. E, entretanto, permanece substancialmente igual: um princípio iniludível para o ator que refuta a auto-indulgência que nossa sociedade consente ao teatro. Percorre de maneira consciente toda a tradição do Novecentos, de Stanislavski a Grotowski, e de outros contemporâneos e posteriores a ele.

Meyerhold encontrava essa mesma exigência retrocedendo no tempo e citava Voltaire, para o qual o ator, diferentemente do bailarino, não é um artista. A dança, dizia Voltaire, “é uma arte porque se submete a regras”⁴².

A existência de uma partitura definida em todos os seus detalhes, rigorosa na forma e rica de precisão, é uma necessidade primária para o ator. Esta é uma daquelas verdades evidentes ao bom senso que normalmente chamamos “ovo de Colombo”. Para vê-la claramente basta deixar cair dos olhos o véu dos lugares-comuns criados pela auto-indulgência teatral.

Na tradição dos teatros e danças japoneses usa-se o termo *kata*. Poderíamos defini-lo como uma mensagem do passado, transmitida de uma geração a outra por meio de pequenas ou grandes partituras de movimentos e de ações vocais. Alguns destes desenhos de detalhes fixos e precisos são acompanhados por um título ou um comentário sugestivo. Por exemplo, “a lua sobre a água”, que se explica assim: “a ação não é calculada, brota sem esforço visível, é a unidade de elementos separados e não está ofuscada pelas nuvens do pensamento”. Mas as imagens poéticas que designam os *kata* servem também para esconder e proteger o segredo dos concorrentes e adversários.

O termo *kata* não tem nada de esotérico ou misterioso por si mesmo. O seu campo semântico, na linguagem comum, corresponde mais ou menos a termos como “forma”, “molde”, “padrão”, “modelo” nas línguas européias. Para um ator pode referir-se ao desenho de um único movimento, de uma única posição ou a uma seqüência de ações estruturada, a uma partitura verdadeira de um papel inteiro. Um *kata* pode transmitir a versão detalhada e precisa (portanto extracotidiana) de uma ação realista fazendo-nos pensar na “ação física” de Stanis-

⁴² Cf. V. MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre*, tomo I, p. 191.

lavski. E pode transmitir um desenho de movimentos simbólico, fazendo que o pensamento que corre buscando analogias e recorrências pare sobre uma daquelas frases pelas quais Craig sustenta que os atores devem criar uma interpretação feita de gestos simbólicos para evadirem-se da situação de submissão na qual se encontram.

Hoje eles *personificam* e interpretam; amanhã deverão *representar* e interpretar; e depois de amanhã deverão *criar*⁴³.

Em alguns casos, o título e o comentário que acompanham o *kata*, esta espécie de hieróglifo-em-ação, perdeu-se, e o *kata* apresenta-se como uma partitura sem conteúdo evidente. É executado e apreciado por suas qualidades dinâmicas, rítmicas e estéticas fazendo nosso pensamento correr em direção ao trabalho coreográfico mais próximo, a Meyerhold, ao seu trabalho sobre o ritmo, ao uso da música durante os ensaios para impor um *tempo* ao desenho dos movimentos.

A experiência mostra que o ator que aprende a executar um *kata*, que para ele é uma partitura precisa mas vazia, através da sua repetição, consegue personalizá-lo, descobrindo-lhe e renovando-lhe o sentido. Não existe na realidade uma partitura vazia. A precisão ideoplástica, a sensação que atravessa o corpo de quem se apoderou de um desenho preciso, permite, com o tempo, extrair um sentido do que antes parecia pura forma.

Extrair *um* sentido ou descobrir *o* sentido?

Aprender a executar a partitura de um *kata* não é trabalho intelectual, mas esforço corporal, em que, porém, a atividade mental está sempre presente, potenciada e transformada. Por isso, o *kata*, assim como o desenho dos movimentos da escola de Meyerhold, pode ser transmitido. E é útil que seja transmitido por quem o compôs a quem saberá recompor-lhe.

James Brandon afirma que o processo pelo qual um *kata* passa de uma a outra geração é essencial para a arte do Kabuki. Do ponto de vista do ator, aprender a representar um *kata* é um processo extremamente ligado ao problema da busca da própria individualidade

⁴³ E. G. CRAIG, cit., p. 39. O itálico é de Craig.

artística e pessoal. Surge daí uma fecunda dialética entre conservação e inovação porque o ator necessita criar um novo *kata* para afirmar sua individualidade e assim fazendo contradiz seu profundo respeito pelo *kata* tradicional. Trata-se de duas tendências opostas que se contrapõem em toda civilização artística e que, quando exercitadas no campo das partituras físicas de forma rigorosa, podem traduzir o contraste em harmonia:

As duas forças são moderadas por seus contrastes, com o resultado de que no trabalho do ator não prevalece nem a inovação desordenada, aplaudida por alguns setores do público, nem a adesão servil à tradição que os velhos mestres sempre estão dispostos a elogiar. As duas forças estão em equilíbrio num estado de saudável tensão. O equilíbrio será diferente segundo as circunstâncias e os atores — alguns inclinar-se-ão mais a novas idéias e outros a formas estabelecidas — mas nunca será perdido. Até quando os atores possam continuar criando através da estrutura do *kata* tradicional, o Kabuki seguirá sendo o teatro vivo que é hoje⁴⁴.

A citação refere-se, em grandes dimensões, ao *kata* entendido como partitura de um papel inteiro. Porém também concerne ao *kata* entendido como partitura de seqüência de ações ou de segmentos de ações (um ator Nô, por exemplo, nunca passará de uma posição sentada a uma caminhada veloz sem dois *kata* intermediários que elaborem a microação de levantar-se e a outra de começar a caminhar).

A fórmula *shu-ha-ri* define o processo de aprendizagem e de desenvolvimento através do *kata*. *Shu* indica a primeira fase do trabalho: respeitar a forma dada, aprendê-la em toda a precisão de seus detalhes. *Ha* (nos lembramos da segunda fase do *jo-ha-kyu*) indica o momento no qual nos liberamos da técnica, não porque transgredimos os ditames, mas sim porque, respeitando-os, é possível mover-nos com uma nova “espontaneidade”, como por uma “segunda natureza”. O *kata*

⁴⁴ James BRANDON, *Form in Kabuki Acting, Music and Historical Context*, Honolulu, The University Press of Hawaii, 1978, p. 124. Sempre a esse propósito ver a descrição detalhada das interpretações dos *kata* de “O campo de batalha de Kumagai”, executado por Danjuro IX (1839-1903) e Nakamura Shikan (1830-1899), em Samuel L. Leiter, *Kumugai's Battle Camp: Form and Tradition in Kabuki Acting*, *Asian Theatre Journal*, vol. 8, n.º 1, primavera de 1991.

foi incorporado. *Ri*, a terceira fase, indica o momento no qual se toma distância da forma: o ator modela a forma pela qual é modelado.

Seguindo o percurso do *kata*, o pensamento busca como evadir a fixidez da forma que lhe opõe resistência. Como dilatá-la sem fazê-la explodir. Um comportamento elaborado e fixado tecnicamente torna-se um meio de descoberta pessoal. Alguns espertos definem o *kata* como um “*koan* físico”.

Ante o ator que soube dominar as diversas fases desse percurso se fala de “habilidade que não tem habilidade”, de “técnica que não tem técnica”, de “arte sem arte”. Imagens que têm fortes ecos e relação com as utilizadas por Craig quando falava do ator pensando na Über-Marionette. Recordava um antigo axioma muitas vezes repetido e difícil de entender: “A arte mais alta é a que esconde todo o artifício e não deixa rastros do artifice”⁴⁵. É fácil acreditar que se compreende intelectualmente do que se trata. Mas, na prática, o que fazer? Como ajudar o ator a “dar-se”, “arder”, ir além de si mesmo, e ao mesmo tempo esconder o artifice?

Todas as respostas, formuladas em tempos diferentes e em diferentes linguagens de trabalho, convergem em direção aos procedimentos necessários para construir uma ação *real*. O pré-expressivo nos aparece como a matéria circunscrita e trabalhada por aqueles princípios que, em um horizonte transcultural, ajudam a *fazer viver* a precisão de um desenho.

Então, o orgânico desenvolver-se ou animar-se do desenho de um movimento leva a um salto do sentido. Uma palavra ou uma frase podem mudar de cor, uma ação revela o aspecto impensado do comportamento de um personagem ou de uma situação.

Chamamos de acaso. Mas é a mãe que lhe sorri.

⁴⁵ E. G. CRAIG, cit., p. 50.

Canoas, borboletas e um cavalo

As palavras estáveis possuem a fragilidade da sua estabilidade. Para cada afirmação clara existe um equívoco.

No trabalho, certas palavras iluminam como relâmpagos n'água. Quando escritas mudam perigosamente a sua natureza. A escritura desenrola a meada que se torna mais linear e menos verídica. A experiência, em vez disso, é contigüidade de ações, de perspectivas simultâneas. Quando agimos estamos contemporaneamente presentes em diversos níveis de organização.

Os que construíram seus teatros sem pedras e sem tijolos e que depois escreveram sobre este teatro geraram muitos equívocos. As suas palavras tinham a intenção de ser pontes entre a prática e a teoria, entre a experiência e a memória, entre os atores e os espectadores, entre eles e seus herdeiros. Mas não eram pontes, eram canoas.

As leves canoas lutam contra as correntes, atravessam o rio, podem alcançar a outra margem, mas nunca se pode ter certeza de como acolherão e usarão sua carga. Escrevemos com o desejo da precisão de um bom artesão e relemos incredulamente nossos textos já distantes das tensões que os geraram.

Mas, no fundo, o que é uma boa comunicação? "É uma boa administração dos mal-entendidos", me responde judiciosamente Jean-Marie Pradier, um dos leitores deste livro ainda não acabado.

As canoas navegam nas correntes dos mal-entendidos. Gostariam de ser páginas estáveis de livros e, em vez disso, são cartas que não sabemos se e quando chegarão a seu destino, nem como serão entendidas se vierem a ser lidas e por quem.

Apenas a ação é viva mas só a palavra permanece

Carta a Jerzy Grotowski por ocasião do envio do espetáculo *Itsi Bitsi*.

Holstebro, 1.º de junho de 1991.

Caro Jurek,

aquí o vento sopra, escurece a meia-noite, chega o verão.

Me contaram que você se diz ser igual a Aramis, que quando era mosqueteiro falava sempre em tornar-se monge e quando ingressou na vida religiosa falava da vida das armas. Hoje você analisa com freqüência seus espetáculos de vinte, trinta anos atrás. Há muito tempo não *quer* mais fazer espetáculos. Quem viu seu mais recente trabalho sabe que os poderia fazer maravilhosos.

Você, porém, tece outros fios. Diz que levou a cabo aquela tarefa que lhe foi dada.

No meu teatro os espetáculos crescem com maior freqüência que antes. Você os deixou escorregar de sua vida como as vestes daquela mulher que na alba correu ao encontro da voz de seu deus. E na corrida as vestes desprenderam-se, escorregaram dos ombros e ficaram à beira do caminho como uma lembrança do tempo que passou.

Explicou a sua escolha muitas vezes. Mas não é para nós que deve prestar contas. Formula novas perguntas. Me formula ainda as *minhas* perguntas?

Escrevo-lhe para apresentar o espetáculo meu e de Iben. Me pergunto: "O que é um espetáculo para mim? Por que me é necessário?"

A resposta veio quase sozinha: "É um fio feito de astúcias e de enganos. Estire-o, mas não o rompa ao estirar".

Iben representa a sua biografia. Na palavra "biografia" existe a idéia de um gráfico, de um desenho, de um fio. É representação e não confissão.

No que acreditávamos naquele tempo quando você tecia os seus espetáculos e eu imaginava aprender teatro e em vez disso descobria-me descobrindo você? Você seguramente já acreditava naquilo em que acredita ainda hoje.

Existe então algo de estável e absoluto? Se existe está no fundo de um labirinto. O fio, então, torna-se sagrado porque não ata, mas conecta a qualquer coisa ou a qualquer um que nos mantenha vivos.

Quando me falam de você eu o reconheço na sua intransigente sabedoria.

Quando nos reencontramos falamos uma velha língua e línguas paralelas.

Eu me fiz dinamarquês e você francês e italiano. Mas as casas não são importantes. As histórias que habitamos é que importam.

Aquí, no espetáculo, verá uma atriz que diz: "A história deve ser contada". Não é *uma* atriz. É Iben. Não sabia que antes de entrar para o teatro alguém a havia batizado de Itsi Bitsi e que havia iluminado este nome com uma canção de *rock*. É um espetáculo cheio de regozijo. Verá a dança de Itsi Bitsi quando fala do dia em que soube da morte de Eik. Eu mesmo fiquei estupefato. Busco os contrastes, os vínculos dos opostos, o grotesco. E no entanto emerge esta alegria burlosa de uma criança mascarada, mais velha do que nós que estamos aprendendo a envelhecer.

Nós duvidamos, mas a criança mascarada o sabe: tudo é presente, o tempo não existe. Pode-se atravessar todo um labirinto em uma hora sem paixão.

A criança tem o rosto de uma máscara quebrada, corroída, ferida. Não tem nenhum motivo para alegrar-se. Mas *tem alegria*. A criança mascarada parece ter sido liberada das nossas mãos de teimosos artesões do grotesco. Parece dizer: sorria — e não ri mais.

É uma das astúcias do teatro? Ou um engano da razão?

Sobre o fio do espetáculo penduramos figuras de tragédias cotidianas: veias martirizadas e seduzidas pela droga, o florescer da indiferença, jovens de rostos limpos que evadem a qualquer custo a febre da serenidade que na Dinamarca chamam *hygge*.

Estas histórias provavelmente são distantes para você. O rapaz que inventou aquele nome, Itsi Bitsi, é uma parte da vida de Iben. Era um baixinho de topete vermelho, primeiro poeta *beat* dinamarquês, um guia da sua geração. Os jovens que hoje nos circundam, a mim e a você, não sabem nada daquela erva ceifada nos anos sessenta. Falam daqueles anos como nós, em Opole, falávamos da guerra civil

da Espanha. Na Índia em 1968, o baixinho de topete vermelho engoliu seu veneno solitariamente.

Você e seus atores (eram sete, quatro não estão mais) ainda trabalhavam na sala de tijolos de Wrocław sobre um espetáculo que levaria o nome de um livro figurado de Dürer. Nós, na sala negra de Holstebro, trabalhávamos sobre Alceste e pensávamos em Jan Palac. Iben era uma jovem sem palavras. Eu a vi crescer, cair e voar, sete vezes ao chão, oito vezes de pé.

Me seguia. Nos seguia. Depois vimos outros a seguirem. E até você, apesar da distância, de vez em quando comenta suas etapas.

Agora, no teatro, sustenta o direito dos mortos de manterem-se vivos: nem pranteados nem esquecidos.

Diz-se que um espetáculo é imagem e metáfora. Tenho algumas certezas sobre este ponto. Sei que não é verdade. É ação real. Por isso não permito que o fio seja esticado até romper-se.

A verdadeira carta que lhe mando não é esta sobre o papel e sim a exígua tela branca sobre a qual Iben e seus dois colegas, Jan e Kai, dançam estilhaços de vida para impedir que sejam sepultados.

Uma vez mais me pergunto: por que enviar-lhe um espetáculo?

Além do passado, alguma coisa mais nos une: a aguda experiência da discórdia entre *ação* e *palavra* e o saber que apenas a ação está viva mas apenas a palavra permanece, no espetacular deserto das cidades sujas e dos museus demasiadamente grandes.

Eugenio

Quipu

Queremos palavras sólidas? Ou queremos romper a solidez das palavras?

As teorias são macabras quando sujeitam um pensamento a conceitos e palavras que foram veículos provisórios, canoas.

Provisório não quer dizer casual nem incerto. Quer dizer que o fluir da terminologia segue o fluir do pensamento na mudança das circunstâncias.

Os antepassados também falam com vozes sardônicas e zombeteiras.

Em suma, disse *crueldade* como poderia haver dito *vida* ou como poderia haver dito *necessidade*, porque quero dizer que para mim o teatro é ato, emanação interrompida, que nele não existe nada de fixo. Para mim é assimilável a um ato verdadeiro, logo vivo, logo mágico¹.

É justamente o teorizador do “teatro da crueldade” que tira da sua definição o extremismo excitado e violento que lhe deu uma fama incerta.

Disse um dia que as palavras são o bordado no “canhamaço” dos movimentos. Esta era uma daquelas metáforas que se usa quando se fala com os alunos. Mas os pedantes tomaram esta imagem ao pé da letra e ainda hoje, com vinte anos de distância, rebatem cientificamente o meu aforismo de asas leves.

É Meyerhold. Palavras de asas leves são também *biomecânica* e *grotesco*. Devemos aprender a deixá-las voar. Posso imaginar Meyerhold seguindo-as no ar com olhar e aquele sorriso irrisório (ou arrogante?) do qual às vezes se servia para eludir as perguntas — tanto que, como dizia Eisenstein, vinha a vontade de cuspir-lhe num olho.

Meyerhold, no entanto, observa outras borboletas:

E Craig? Foi posto na berlinda porque uma vez ousou comparar os atores às marionetes!

E nos adverte:

Evitem expressarem-se com metáforas se devem dirigir-se a um pedante! Ele toma tudo ao pé da letra e depois começa a atormentar-lhes².

¹ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double* (1938), em *Oeuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1964, p. 137. Artaud responde às objeções ao seu “Manifeste du Théâtre de la Cruauté” em uma carta de novembro de 1931.

² Vsevolod MEYERHOLD, *Le théâtre théâtral*, organizado por Nina Gourfinkel, Paris, Gallimard, 1963, p. 277 (é uma das afirmações apresentadas por Alexandr Gladkov no capítulo “Meyerhold fala”).

Mas é impossível não usar metáforas. Seria a renúncia de transmitir a experiência.

Junto com os pedantes, faz sua entrada a polícia:

Estou de acordo com você — escreve Stanislavski a Alexei Ivanovitch Angarov, crítico teatral e membro da Ceka, a polícia secreta de Stalin — estou de acordo com você: não existe nada de místico no processo criativo. É necessário que se usem palavras claras. Mas existem algumas experiências criativas, algumas sensações que não podem ser apagadas sem causar um grande dano para a arte. Quando algo interior (o inconsciente) apodera-se de nós, não percebemos o que nos acontece (...). São os melhores momentos do nosso trabalho (...). Devo falar dessas coisas aos atores e aos alunos, mas o que fazer para não ser acusado de misticismo?³

Estamos em 1937, na União Soviética, em pleno stalinismo, quando misticismo pode ser uma perigosa acusação. Em outros tempos poderá ser inócua ou diretamente vantajosa. Com o variar das modas, espões, policiais e pedantes adquirem diferentes graus de periculosidade mas seus modos de escutar e ler permanecem sempre os mesmos.

No prefácio da edição russa do livro *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo (Robota aktera nad soboj, 1938)* Stanislavski repete as mesmas palavras que figuravam na carta a Angarov e prossegue:

Não fui eu quem inventou a terminologia encontrada neste livro. Ela deriva da prática, dos alunos, dos principiantes. Durante o trabalho eles definiam com palavras o que sentiam e entendiam do processo criativo. Sua terminologia é válida porque é compreensível para todos os que começam a praticar nossa arte.

Continuemos a ler:

Não busque uma base científica atrás destas palavras. Temos nosso léxico e o nosso jargão de atores formado por nossa própria biografia. É claro que também usamos termos científicos, como por exemplo “inconsciente” e “intuição”, mas os usamos nas suas acepções mais simples, como na língua de todos os dias, não com sentido filosófico.

³ Citação de Fausto Malcovatti na introdução a Constantin STANISLAVSKI, *O trabalho do ator sobre o personagem*, Bari, Laterza, 1988, p. XV.

Também Stanislavski é um pouco irônico agora:

Não é nossa culpa se o terreno da arte cênica tem sido descuidado pelos estudiosos e permaneceu inexplorado. Desse modo podemos dispor apenas das palavras que vêm da prática do trabalho. Devemos arranjar-nos com termos cujo significado é, por assim dizer, feito em casa⁴.

O que acontece com nossas palavras quando falamos de experiências técnicas? Eram palavras simples ou ingênuas, mas voavam eficazes quando as usávamos no trabalho. Tomadas ao pé da letra transformam-se em chumbo e nos esmagam.

Não são as metáforas que fazem tudo difícil. As “pernas da mesa” são uma metáfora atrevida mas o uso comum a faz parecer literal. Também “influenza” é proveniente do pensamento místico, mas todos sabemos o que quer dizer ficar de cama por “influenza” ou ser influenciado por alguém. Ninguém suspeita na palavra uma referência à astrologia ou ao mesmerismo.

Quando Stanislavski fala de “inconsciente”, Meyerhold de “bordado sobre o ‘canhamaço’ dos movimentos” ou Craig de “Über-Marionette”, os equívocos não nascem da imprecisão ou do caráter figurado da expressão, mas do fato de que entre os que escutam e lêem, apenas poucos *têm experiência da arte*. É difícil entender a referência técnica, concreta, circunstancial destas expressões que se tornam volúveis metáforas.

Nossos antepassados nos falam através de *quipu*, com mensagens feitas por nós, que para os incas eram simples memorandos contáveis. Quando os observamos nas vitrines de um museu, nos parecem símbolos esotéricos ou bordados mágicos.

Não apenas os antepassados falam com *quipu*.

Manuseio um folheto de trinta anos atrás: *Mozliwosc teatru* (A possibilidade do teatro). Vinte páginas, metade das quais trazem pedaços de críticas polonesas sobre os espetáculos do Teatru 13 Rzedów, o Teatro das 13 Filas, em Opole. A outra metade do folheto contém

⁴ Cf. *Stanislavski's Preface to "An Actor Prepares"*, traduzido e publicado sob cuidados de Brunet M. Hobgood, no *Theatre Journal*, 43, 1991, The Johns Hopkins University Press, p. 229-32.

escritos de Ludwik Flaszen, o diretor literário do teatro e algumas notas do seu diretor artístico Jerzy Grotowski. É a sua primeira tentativa de síntese. O folheto é de 1962. Grotowski repete com insistência algumas afirmações gerais que às vezes parecem óbvias e outras vezes filosofia pura: a especificidade do teatro é o contato vivo e imediato entre ator e espectador; é necessário encontrar uma estrutura espacial unificadora para atores e espectadores sem a qual o contato fica jogado ao acaso; o espetáculo é a centelha que nasce do contato entre dois conjuntos: o dos atores e o dos espectadores; o diretor modela conscientemente o contato entre o conjunto dos atores e o dos espectadores para atingir um arquétipo e logo o “inconsciente coletivo” dos dois conjuntos; a tomada de consciência dos dois conjuntos com relação ao arquétipo é produzida por meio da dialética de apoteose e derrisão⁵.

Imagens e conceitos difusos e sugestivos, *wishful thinking*; Grotowski parece, à distância, um profeta visionário, um utópico incurável. Eu estava ao seu lado naqueles anos e me lembro de algo muito diferente. Um diretor que se aplicava na prática, um técnico que apenas num segundo momento procurava palavras para indicar seus procedimentos.

Quando digo que *procurava* entendo justamente o ato muito simples de olhar à sua volta para pegar o que necessita.

Em 1961, lendo a crítica a seu espetáculo *Dziady* (Os antepassados) de Mickiewicz, Grotowski, é golpeado pela expressão “dialética de apoteose e derrisão” usada pelo crítico Tadeusz Kudlinski.

Naqueles anos Grotowski combina divergências, tensões e paradoxos para despedaçar com ironia e precisão o significado unívoco da ação. Constrói sistemas de colisão entre diversos elementos cênicos para suscitar na mente do espectador uma con-fusão para obrigá-lo a reagir a duas ou mais cadeias de associações inconciliáveis entre si.

Utiliza muitas maneiras de nominar este seu método de trabalho: “dialética de *divertissement* e poesia” ou “dialética de confirmação e superação”. Mas também usa as reações dos espectadores nos seus es-

⁵ Jerzy GROTOWSKI, *Mozliwosc teatru*, Materiały warsztatowe Teatru 13 Rzedów, Opole, fevereiro, 1962.

petáculos. O escritor suíço Walter Weideli escreve sobre um método baseado em “provar o pró, provar o contra”. Um crítico polonês fala de “amor que se manifesta na blasfêmia”, Ludwik Flaszen de “dialética de blasfêmia e devoção”.

Grotowski experimenta todas essas formulações. Sabe em que direção quer ir e sabe também a técnica para ir. Mas ainda não sabe que nome dar e esse caminho. Ao final escolhe a frase de Kudlinski, “dialética de apoteose e derrisão”. Durante anos será a expressão canônica, sua marca de fábrica.

Prepotência das palavras que permanecem! Ao ler “dialética de apoteose e derrisão” tem-se a ilusão de estar perante uma teoria: pegue um texto, um personagem, uma idéia. Confirme-os, exalte-os, faça-os triunfar na mente do espectador e depois os derrube e os ludibrie. Se possível simultaneamente. Obterá atores-xamãs e espectadores sobressaltados.

Este é o aborto intelectual do leitor. A realidade, infelizmente, é exatamente o oposto.

“Dialética de apoteose e derrisão” não diz nada de técnico. É um bom memorando, não uma boa explicação de “como fazer”. É a sinalização correta de um caminho, não a sua topografia. E como sinalização é astuta num país de patrões marxistas ou clericais.

Grotowski quase sempre pescou fórmulas que fizeram sua revolução teatral famosa. Recentemente extrai a definição de “arte como veículo” de uma conferência de Peter Brook e a promove como denominação oficial da sua pesquisa atual. Também a definição histórica “teatro pobre” foi encontrada em um artigo de Ludwik Flaszen sobre os princípios técnicos da apresentação de *Akropolis*⁶.

Grotowski não busca, encontra as definições para seu trabalho. De tempo em tempo joga fora toda a bagagem de palavras e renova a sua língua.

A luta contra a fixidez das palavras caracteriza a obra dos mestres

⁶ Ludwik FLASZEN, *Akropolis: Komentaria do przedstawienia*, no programa de sala para o espetáculo *Akropolis*, outubro 1962. Tradução italiana em Eugenio BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto*, Pádua, Marsilio, 1965, p. 166-7. O texto de Flaszen foi incorporado ao livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, tradução brasileira, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1987, p. 61-77.

da cena. Eles não vencem a prepotência e a insuficiência das palavras com o mutismo mas sim com a mudança.

Em alguns casos são as circunstâncias e a prudência que sugerem a mudança de palavras. Stanislavski afastou do meio “alma”, “espírito”, “psique” e falou de um certo ponto em diante de “ações físicas”. Meyerhold chamou um mesmo campo de trabalho primeiro “dança”, depois “grotesco” e depois “biomecânica”. Uma linguagem sempre mais materialista que entretanto não indica nenhuma transformação substancial nas perspectivas de trabalho.

Existe uma volubilidade no uso das palavras que não deriva da incoerência ou do temperamento extravagante do artista. É o único modo apto a evocar a experiência técnica: por sombras e reflexos. Qualquer coisa de ausente deve projetar sua sombra na tela de palavras que apresentam conselhos técnicos, políticas artísticas, visões poéticas e hipóteses científicas.

Um ramo de uma árvore em flor vibra sob a brisa do entardecer e projeta seu perfil sobre um pano de fundo. O pano de fundo oferece amparo a dois namorados clandestinos. Não tem borboleta no ramo mas eu vejo a sombra de uma borboleta pousar na sombra do ramo.

Um livro de Antropologia deve concluir-se declarando a própria atitude com relação às palavras.

As palavras tornam-se *presenças* se sabemos reconhecer e aceitar a natureza da sua sombra. É difícil proteger suas leves asas, deixá-las voar, deslizar, mudar de tradução em tradução. Não devemos preocupar-nos se algumas vezes, ainda muito ligados às experiências que as movimentam, seus contornos aumentam até tornarem-se uma névoa cinza. Quanto mais próximas as borboletas estão da luz, mais as suas sombras aparecem no muro como uma nuvem confusa. Basta que se distanciem um pouco da fonte de luz para que sua sombra adquira um perfil reconhecível e preciso.

O povo do ritual

Carta para Richard Schechner.

Holstebro, 16 de setembro de 1991.

Querido Richard,

o que mais vale em qualquer um de nós não pode entrar em contato com o outro por via direta. As vidas interiores não se comunicam. Não é a técnica que me interessa. Mas para atingir o que mais me interessa devo concentrar-me em problemas técnicos essenciais. O que busco está na outra margem do rio. Por isso me ocupo de canoas.

Ontem a noite foi o último dia do *Festuge* de Holstebro. *Festuge* em dinamarquês quer dizer “semana de festa”. Demos a esta semana o título “Cultura sem fronteiras”. E para sublinhar que a ausência de fronteiras está ligada à liberdade mas também à labilidade, recolhemos todas as ações dos atores — nove dias e nove noites — em um único espetáculo ininterrupto chamado *Vandstier*, “caminhos d’água”.

O título “Cultura sem fronteiras”, que pode parecer otimista, tem um fundo maligno. Quando se perde a demarcação das fronteiras, corre-se o risco de se perder também a identidade. E quando a identidade se torna incerta, o rigor nasce por reação, a desesperada tentativa de dar-se um perfil opondo-se aos outros. Compare a intolerância, a xenofobia, o racismo.

Por outro lado, as fronteiras são puras ilusões impostas algumas vezes. E então sufocam.

Durante o *Festuge* tivemos um simpósio cujo tema era a política cultural dinamarquesa. Falaram os políticos, os administradores, alguns jornalistas, uma antropóloga, um professor de literatura. Discutiam a cultura como meio para conservar e conquistar uma identidade numa Europa que está abolindo as fronteiras.

Um dos relatores disse: “Olhem o que acontece quando os contornos de um Estado são anulados. Olhem a Iugoslávia onde não se sabe mais o que é ser iugoslavo; ressurgem os velhos particularismos, os nacionalismos, o fundamentalismo das diversas etnias”. Um outro responde: “Isto acontece justamente por razões opostas, não porque se

perdeu um único perfil, mas porque aquele perfil era artificial. Era uma camisa-de-força imposta em nome de uma ideologia abstrata para comprimir a realidade que agora explode. A explosão é violenta porque a união era violenta”.

Alguma coisa parecida aconteceu com o teatro do século que está por terminar: erosão dos grandes limites que conferiam identidade ao teatro de origem européia; invenção de pequenas tradições; crescimento de “culturas” separadas.

Para compreender o teatro do Novecentos é necessário saber que alguns grupos funcionaram e funcionam não apenas como conjunto, como *ensemble*, mas também como tribo. Porém, esta é uma palavra equivocada porque evoca imagens arcaicas. Melhor falar de teatros que inventam pequenas tradições.

A invenção de tradições pode levar a formas de sectarismo e de intolerância ideológica. Também o teatro teve seus fundamentalismos (stanislavskiano, brechtiano, grotowskiano...). Os fundamentalismos são substancialmente inócuos quando não podem reger-se pela força; quando são constrangidos a usarem armas exclusivamente culturais, são lábeis pela sua própria rigidez; basta que mude a moda para que acabem em fumaça.

Quando pensamos em interculturalismo temos a tendência de ocupar-nos com as divisões culturais de tipo escolástico (Europa, Ásia, África, culturas populares, culturas dos povos estudadas pelos antropólogos, hebraísmo, islã, hinduísmo...) Esquecemos, porém, que o termo abstrato “Teatro” indica na realidade fenômenos não homogêneos, cada um com os limites criados por ele e por seu contexto. Algumas vezes os estreitos limites geram um complexo de superioridade; em outros casos levam ao intercâmbio, determinam a necessidade de aprofundar-se e de avançar no diferente.

Você gostaria de ter estado aqui em Holstebro nestes dias porque você gosta de mover-se naquela terra de ninguém que existe entre a vida cotidiana e a situação de espetáculo organizado, entre a representação e o ritual.

Estivemos nesta terra de ninguém por nove dias e nove noites, fundindo o teatro na cidade e absorvendo a realidade da cidade no teatro. Mas misturar-se põe à prova a consistência dos próprios con-

tornos. É um modo para aprofundar as diferenças, para definir-se. Uma atriz ou um ator não se fundem com as pessoas, nem estabelecem uma comunhão com elas ao jogarem-se na cotidianidade das ruas ou de um mercado. Solidificam sua identidade e portanto a sua diferença. Daqui a possibilidade de uma relação.

A dimensão intercultural do mundo em que vivemos não é uma conquista, é uma condição de perigo. A consciência de coexistir com o diferente gera indiferença quando permanece inerte. Pode desencadear reações raivosas se o estrangeiro se aproxima muito.

Você conhece a cinzenta Holstebro e suas cores de plástico. Pode portanto imaginar a surpresa de ver esta cidade ser atravessada por dois camelos que levavam na garupa um homenzinho de cartola e a sua cópia criança. Mas surpreendentemente muitos passantes desviavam o olhar. Esta é para mim uma das imagens do interculturalismo quando irrompe na rotina de nossas vidas. Estou falando da primeira manhã do *Festuge*. No nono dia as coisas tinham mudado. As pessoas estavam acostumadas a não terem mais medo de serem curiosas e os atores e as atrizes podiam introduzir-se nas ruas e nos supermercados, nas escolas, nas igrejas, nos quartéis, seguros de criar uma relação além dos limites de aceitação dos espectadores involuntários.

Quanto mais o nosso panorama parece tender à uniformidade quando visto de longe, mais parece uma densa trama de minúsculas culturas diferentes quando visto de perto. Poderíamos dizer subculturas se a palavra pudesse perder toda conotação de inferioridade.

Pergunto-me se o que vou contar-lhe agora concerne a interculturalismo e teatro. Acredito que sim.

Cada quatro horas, na área de um grande estacionamento no teto de um supermercado, apresentavam-se grupos de pessoas pertencentes a um mesmo ofício, a um mesmo *hobby* ou a uma mesma condição: o clube dos arqueiros ou dos remadores, donos de pastores-alemães amestrados ou de velhos automóveis americanos, os estudantes de música ou os policiais de motocicleta, a associação das donas-de-casa ou os bombeiros. Uma dúzia de recrutas desceram de um caminhão militar e colocaram-se em posição de sentido — de cuecas. Mostraram o elaborado processo que transforma o homem em soldado: uniforme cotidiano, de saída livre, de parada, de guerra, o rosto pintado

de preto e o capacete coberto de folhas até a imagem de um extra-terrestre com o rosto apagado por uma máscara antigás. Ao lado, um ator de Kathakali, engrandecido pelo seu figurino e por sua coroa, dedicava-se a dilatar seu rosto com a maquilagem verde e branca de um personagem do mito.

Vieram os cavalos da escola de equitação, os tocadores de chifre apaixonados pela caça à raposa. E vieram os centauros, esses rapazes de motocicleta, vestidos de couro preto que sentimos como uma ameaça quando atravessam a nossa cidade. Exibiram seu estrondo e dialogaram com um violino. Sufocaram o seu som e deixaram que ressurgisse desligando seus motores repentinamente. Exibiram sua ameaça de violência transformando-a em vitalidade e abertura. Rapazes e moças de pijamas brancos paravam de falar dinamarquês e emitiam gritos e sinais em uma língua desconhecida, coreano, movendo-se segundo o balé marcial do taekwondo.

Era interessante notar o desconcerto e o estupor dos espectadores. Seguramente sabiam que existem essas atividades em Holstebro assim como podem saber que existem homens com quatro mulheres ou pessoas que queimam seus mortos para depois fazer uma sopa com as cinzas e comê-la. As subculturas que viam eram reconhecíveis. Desconhecida era a razão, o porquê de descobrirem-se e invadirem o tempo e o espaço desse estacionamento, dia e noite, com ou sem observadores, até embaixo de chuva.

No centro desse estacionamento construíam-se um barco de quinze metros, segundo o elegante desenho de um arquiteto, de madeira leve e imprópria à navegação (não é possível construir um barco adequado à navegação em apenas nove dias e nove noites). Tudo o que acontecia parecia não levar em conta os espectadores mas sim ser feito apenas em honra daquele barco. As numerosas subculturas de Holstebro mostravam que o *exótico* é seu vizinho do lado.

Aqui começa a fazer frio na metade de setembro. Nas primeiras noites não tinha muita gente no teto do supermercado. Mas, com o passar do tempo, aquele lugar onde o longo barco incapaz de navegar crescia lentamente, tornou-se o centro da cidade, uma espécie de templo leigo do qual depois desta semana não restará nada, só a memória. Neste "templo" ao ar livre e asfaltado, a cada meia-hora do

dia e da noite soava um sino de bordo e cantava-se *De store Skibe* de Frans Winther. Cada quatro horas, dia e noite, apareciam cavalos, atores, automóveis, cães, soldados e outros representantes da invisível Holstebro.

Era uma liturgia laica, criada pelo teatro Hotel Pro Forma de Copenhague. Nós do Odin Teatret participamos a cada meia-noite com cenas de um espetáculo sobre fantasmas de marinheiros.

No último dia levamos o longo barco para o parque e o sepultamos enquanto um pequeno veleiro puxado por um balão branco voava em direção ao céu. As árvores tinham flores vermelhas e maçãs douradas. Algumas ilhas flutuantes pegaram fogo no meio do lago navegado pelo barquinho do Anjo-Trixter e do remo da Morte de saia negra. No barquinho sentava uma mãe com a sua recém-nascida.

Os atores tinham-se disseminado na cidade durante toda a semana. Ao amanhecer, grupos de dois-três deles iam saudar os padeiros com um breve espetáculo. Apareciam de surpresa nas casas particulares, nas festas de aniversário. Acolhiam os trens que chegavam. Alguns se introduziram discretamente numa reunião do Conselho Municipal, atuavam como bufões e depois como monjes influentes de outras épocas, admoestaram o prefeito e os conselheiros.

Havia também verdadeiros espetáculos: os nossos do Odin Teatret e os de um grupo italiano capaz de mostrar a elegância de uma valsa dos tempos de Ana Karenina sobre pernas-de-pau. São peritos em dançar o Kathakali com uma mestria que os faz serem aceitos como especialistas até na Índia. Dançavam com seu mestre indiano acompanhado pelos seus músicos. Este teatro vem de Bérghamo, uma antiga cidade entre montanhas, vizinha de Milão e de Bellagio, onde você organizou, fevereiro passado, o colóquio sobre interculturalismo na vila da Fundação Rockefeller.

Além do Teatro Tascabile de Bérghamo também se encontrava aqui o grupo Akadenwa. Vem de Aarhus, a segunda cidade da Dinamarca. Os atores são membros de um clube de alpinismo. Fazem espetáculos escalando os muros das casas, as torres das igrejas, dos palácios municipais e as vertiginosas chaminés. Não existem montanhas na Dinamarca.

Na verdade, um alpinista dinamarquês é tão estranho quanto um

ator de Kathakali nascido e criado em Bérghamo. Tanto para um como para outro, o importante é encontrar o contexto apto à sua autodefinição profissional. Diz-se que Bérghamo é a pátria de Arlequim, que se tornou símbolo universal da anarquia do teatro e que provavelmente foi inventado na França há quatrocentos ou quinhentos anos.

Não existe o *genius loci* no teatro e na cultura. Tudo viaja despreendendo-se do próprio contexto de origem e transplantando-se. Não existem tradições ligadas indissolivelmente a uma determinada geografia, a uma determinada língua, a uma determinada profissão.

O que aconteceu nesta semana é, para mim e para meus companheiros do Odin Teatret, algo de profundamente novo. Mas evoca também sabores que já conhecemos. Esta sensação de uma metamorfose que se está cumprindo e que ainda não sabemos denominar, experimentamos há dezessete anos, quando depois de ter feito espetáculos em uma sala para algumas dezenas de espectadores por dez anos, saímos às ruas e às praças de cidades do sul da Itália. Depois dali giramos por muitas regiões do planeta, trocando teatro. Estava por dizer, fomos a lugares centrais e a lugares perdidos. Mas o centro é onde a ponta do compasso for cravada.

Agora fizemos uma viagem na nossa casa. Os verdadeiros viajantes conhecem bem esta experiência: o mundo desconhecido é descoberto quando se retorna.

Amanhã os atores do Odin Teatret partem para uma nova *tournee*: Copenhague. Não é essencialmente diferente de uma *tournee* na Polônia ou no Brasil. Leva tão longe quanto perto. Esta noite todos nós que trabalhamos para o *Festuge* nos reunimos na sala do nosso teatro para o banquete de adeus. Nestas situações, entre homens e mulheres da nossa profissão me sinto em casa, não importa em que parte do mundo. Você também observou o mesmo no seu escrito "Magnitudes of Performance": atores de culturas distantes encontram-se e sentem entre eles uma afinidade mais forte do que a que os liga a seus concidadãos.

Existe o teatro no interculturalismo. E existe o interculturalismo no teatro.

Querido Richard,

não quero uma pátria constituída de uma nação ou de uma cidade. Não acredito nisso. E no entanto necessito de uma pátria. Este, em simples palavras, é o meu porquê de fazer teatro.

Repito-me a pergunta que Jean Améry, um dos grandes sem terra do nosso tempo, fazia a si mesmo: "De quanta pátria um homem necessita?". Tive sorte: a minha pátria cresceu. Não é feita de terra, de geografia. É feita de história, de pessoas.

Quando se fala, se usa com frequência generalizações que servem para abreviar o discurso. Assim, algumas vezes falo do meu interesse pelo teatro indiano, do aporte que a dança Odissi tem dado à ISTA, International School of Theatre Anthropology. Na realidade não colaboro com a dança Odissi nem com o teatro indiano mas com Sanjukta Panigrahi e a sinto como uma compatriota. Assim como, há trinta anos, me reconhecia naqueles meninos do Kathakali Kalamandalam de Cherutturuthy, que queimavam incenso perante a fotografia do fundador da escola de manhã antes do amanhecer. Alguns daqueles meninos eu revi homens maduros e atores afirmados. Eles se recordam de mim, eu me recordo deles como eram há trinta anos, delgados, com um sorriso um pouco travesso e um pouco melancólico e os grandes olhos exercitados pelo Kathakali. Por que não deverei pensar que somos concidadãos?

Sanjukta não é "uma indiana", é Sanjukta. Depois de tantos anos que trabalhamos juntos é muito difícil para mim lembrar que ela é uma indiana. Assim como ela apenas raramente, quase que com um sobressalto, se recorda que eu sou "um europeu".

O que é isso? Interculturalismo? Humanismo? Cultura do trabalho?

Não é só amor pelo outro. É necessidade de conhecer a mim mesmo.

Uma noite, em Bellagio, perguntei a sua definição de interculturalismo. Me respondeu que não lhe interessava defini-lo, que preferia que permanecesse um campo gravitacional, uma perspectiva aberta, um buraco negro. Enquanto dizia isso sorria. É àquele sorriso que me dirijo agora.

Os deuses se foram. Nós somos baixéis sem tripulação, baixéis ébrios levados por correntes escuras. E no entanto tenho uma crença: apenas

medindo-me com os outros posso dar sentido à rota, encontrar a minha identidade.

Me interessa uma específica perspectiva intercultural: investigar o nível pré-expressivo do comportamento do ator. Algumas vezes você participa desse meu interesse. Afirma que o biólogo que existe em você está de acordo, mas que o político refuta. Às vezes partilha comigo a descoberta desta terra comum da qual se nutrem as raízes das diferentes práticas dos atores. Outras vezes sacode a cabeça priorizando seus estudos preferidos dirigidos à descrição das interações sociais.

É no nível “biológico” do ator, no território dos impulsos e contra-impulsos, dos *sats*, da partitura física e vocal que a minha investigação e minhas necessidades individuais puderam tornar-se políticas, entrelaçando-se com as igualmente profundas e incomunicáveis dos que são meus companheiros. Apenas aprendendo a navegar estas águas técnicas, de frias superfícies, eles tornaram-se “meus” atores e eu o “seu” diretor. Juntos agimos mudando algo à nossa volta.

No centro de cada discurso, quando falamos de cultura, ou seja, relações, existe o tema da identidade.

A nossa identidade étnica é estabelecida pela história. Não somos nós que a modelamos.

A identidade pessoal é construída por cada um de nós, mas sem que o saibamos. A chamamos “destino”.

O perfil sobre o qual podemos agir conscientemente, como seres racionais, é o da nossa identidade profissional.

Nos sentimos arcaicos quando olhamos à nossa volta e confrontamos nosso ofício com a tecnologia do tempo ou quando confrontamos nosso pequeno cerco de espectadores com o público da mídia. O teatro aparece como os vestígios de uma outra época.

Se comparamos esses vestígios assim como são com as imagens do que foram, a angústia aumenta. O ritual é vazio.

O que quer dizer “ritual vazio”? Quer dizer que é insensato? Caracterizado pela falta de valores? Qualquer coisa de degradado?

O vazio é ausência. Mas também potencialidade. Pode ser a escuridão de um barranco. Ou a imobilidade do lago profundo do qual emergem sinais de vida inesperada.

No caldo das culturas, onde os velhos confins rangem quebrando-se ou esclerosando-se, o teatro não é o ritual de um povo.

Pode converter-se no povo do ritual.

Não pode manter-se isolado. Mas pode ser uma ilha.

Cada teatro é englobado num contexto histórico e cultural do qual não escapa. Pode, porém, ter uma diferença, uma energia particular que lhe permite traduzir a seu modo o selo do mundo que o engloba, reinventado-o e mesmo invertendo-o.

Podemos dizer que no teatro se pode preservar a semente da revolta, da recusa, da oposição. Talvez baste lembrar-se do velho preceito: o teatro deve ser um espelho. Mas o espelho não é só o espetáculo. O espelho é a ilha inteira: os homens e as mulheres que a cultivam, a sua relação, a sua audácia. Jan Kott o recordava alguns anos atrás ao falar de um dos recentes acontecimentos políticos europeus e do teatro: o espelho reproduz, mas inverte. O que fora está à direita, no espelho está à esquerda. O mundo pode ser revirado.

Para realizar esta possibilidade é necessário conhecer o caminho para não identificar-se totalmente com o presente.

A casa voadora que construí junto com meus companheiros do Odin Teatret e junto com as pessoas da ISTA é habitada por antepassados, por presenças invisíveis mas concretas. Cada vez que nos deparamos com um problema, que existe um passo difícil de superar, uma situação nova para decifrar, o pensamento corre até ao que disse Artaud, a como se comportou Brecht, ao que fizeram os atores no Renascimento e na guerra das religiões. Voa junto de Grotowski em Opole ou junto a Stanislavski em Moscou. É verdade, aqueles eram outros tempos. Mas também os nossos são outros tempos se os comparamos àqueles aos quais aspiramos.

A atualidade é complexa e contraditória. É enigmática. Quando afundamos o olhar nela, corremos o risco de não voltar, perdidos e fascinados pelo labirinto de tudo o que deve ser visto, considerado e sopesado. O tempo e as gerações ainda não causaram uma erosão no labirinto até dar-lhe um perfil de paisagem. Nos enviscamos para compreender, condenar, mudar o pântano do nosso presente. Não existe nunca um momento para levantar o olhar. Assim nos domesticamos ao espírito dos tempos.

Ludwik Flaszen me contava uma história quando eu estava em Opole, na Polônia. Me contava por exemplo todas as vezes que me indignava com demasiado ardor. Não somos capazes de tirar os olhos do que odiamos assim como não somos capazes de tirar os olhos do que amamos. Benvenuto Cellini conta que seguia com o olhar seu inimigo mortal (que depois matou) e que o “comia com os olhos” pelas ruas de Roma tal qual um jovem perdidamente apaixonado por uma bela jovem. Mas não era a história de Cellini que Flaszen me contava, era a história de uma cabeça e de um muro.

Um muro obstruía o caminho de um homem. Este lançou-se de cabeça contra o muro decidido a rompê-lo. Machucou a cabeça mas continuou. Tentou e tentou. Já não via nada mais do que o vermelho da sua raiva e da sua dor. A cabeça continuava a bater. A bater. A bater. Logo não encontrou mais resistência. A cabeça havia se transformado no muro.

O passado não está atrás de nossas costas. Está em cima de nós. É o que fica da dimensão vertical.

A história, o passado que conhecemos, é o relato do possível. Nos faz ver o mundo e o teatro assim como poderiam ser. Deste denso diálogo com o que foi diverso nutre-se o nosso descontentamento pelo presente. É a este descontentamento que chamamos “vida espiritual”.

Os verdadeiros interlocutores diferentes, Richard, são os mortos. Não os macabros, mas os presentes invisíveis.

O interculturalismo que mais me desafia é o vertical.

Eugenio

Palavras-sombra

Personalizei por muito tempo uma das típicas máscaras do nosso planeta intercultural: o homem que anda pelas regiões mais distantes e em volta da sua casa com uma mochila nas costas, óculos no nariz e um bloco nas mãos.

Blocos ásperos, que depois do suor do Oriente e dos verões mediterrâneos secaram-se nos bolsos dos *jeans*. Blocos enrugados, atu-

lhados de pistas inúteis, conservados cuidadosamente, que encerram a armação de palavras em redor das quais tomou forma esta canoa de papel.

As minhas pesquisas de Antropologia Teatral iniciaram-se com exercícios de traduções. Perguntava a Hideo Kanze, a I Made Pasek Tempo, a Krishna Nambudiri, a Tsao Chunlin, a Katsuko Azuma, a I Made Bandem, a Sanjukta Panigrahi como traduziam nas suas línguas de trabalho termos como “energia”, “ritmo”, “força”, “forma”, “partitura”. Perguntava a Dario Fo, a Decroux (por meio dos seus alunos), a Grotowski, a Franca Rame, a Maria Casarés, a Bob Wilson que palavras usavam para dizer o nosso (do Odin e meu) *sats*.

E como traduzir na minha experiência de trabalho o *jo-ha-kyu*?

Lentamente, as palavras das diferentes linguagens de trabalho começaram a girar como uma lanterna mágica, tornaram-se sombras umas das outras, até que, no seu veloz descompor-se e sobrepor-se, delinearam um desenho unitário. Durante muito tempo me perguntei se não era uma ilusão ótica, se não era eu que projetava o conhecido sobre o ignorado. Tive que render-me à evidência. Detrás da ilusão das diferentes imagens existia um nível pré-expressivo comum a todos.

Todas as borboletas são diferentes entre elas.

Cada língua tem uma palavra diferente para dizer “borboleta”.

Entretanto sabemos reconhecer o que existe em comum entre “butterfly”, “motyl”, “papillon”, “chocho”, “farfalla”, “sommerfugl”, “mariposa”, “borboleta”... Sabemos passar de uma palavra a outra, sabemos traduzir.

Cada artista de teatro é diferente.

Cada um usa palavras diferentes, diferentes metáforas, diferentes orientações estéticas ou científicas. Histórias desiguais navegam o mesmo rio.

Sabemos traduzir?

Por um lado a ciência do ator é árida anatomia do *bios*, do esqueleto-em-vida e do corpo-em-vida. Por outro é saber dar voltas entre as palavras e com as palavras, mudá-las e inventá-las, porque a mente também deve dançar, de pensamento a pensamento, em volta do desenho da ação.

Tenho que admitir que não recuo quando é necessário usar fórmulas “de curandeiro”, “de charlatão”. O que soa inusitado e mágico estimula a imaginação tanto do ator quanto do diretor⁷.

Assim me dizia Grotowski, há trinta anos, em 1963. Era auto-ironia? Era um convite para tratar as palavras como sombras, borboletas de asas velozes que nos podem levar longe?

Algumas palavras são estímulos. Mas, atenção, o estímulo é carburante, funciona se é queimado. Um “estímulo” é algo profundamente diferente de uma descrição ou de uma definição. Deve-se, sobretudo, saber como transformá-lo em carburante.

Fui testemunha do momento no qual foram introduzidos no Teatr 13 Rzedów os primeiros exercícios que depois se desenvolveram no “famoso treinamento” do Teatr Laboratorium⁸.

Grotowski estava trabalhando em *Akropolis* de Wyspianski. Havia ambientado a ação num lugar oposto ao previsto pelo autor, não no castelo de Wawel, santuário da nação polonesa, mas no santuário do extermínio — Auschwitz.

Existe sempre um desnível entre as intenções do diretor e a realidade que os atores apresentam. Durante os ensaios, Grotowski se deparou com o rosto de uma atriz caracterizado por excesso de expressividade. Pensou escondê-lo com uma máscara mas esta solução não funcionava. Experimentou então transformar o rosto em máscara, bloqueando-o numa só expressão. Sua justificativa evocou os rostos petrificados dos “muçulmanos”, como eram chamados os internados em Auschwitz que chegavam ao mais baixo estado de sobrevivência.

⁷ Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968, p. 38. O fragmento existe na entrevista *Theatre's New Testament* na qual se recolhem os pontos salientes de uma série de conversações com Grotowski no período em que passei no seu teatro, em Opole, de 1961 até 1964. O texto, revisado por Grotowski, foi publicado pela primeira vez no livro *Alla ricerca del teatro perduto*, cit. (o fragmento se encontra na p. 97) e com alguns cortes, na versão definitiva, em *Towards a Poor Theatre*.

⁸ O teatro de Grotowski assume o nome de Teatr Laboratorium a partir do outono de 1962 (Teatr Laboratorium 13 Rzedów). O primeiro espetáculo apresentado sob o novo nome foi *Akropolis*. Em 1967, depois de mais de um ano que o teatro tinha a sua sede em Wrocław, o nome tornou-se Teatr Laboratorium. Instytut Badania Metody Aktorskiej (Instituto de Pesquisa sobre o Método do Ator).

Era uma boa solução! Aplicou-a em todos os outros atores.

No espetáculo os rostos permaneciam impassíveis no horror. A sua fixidez contrastava com a vitalidade do corpo composto num detalhado desenho de movimentos, entre dança e acrobacia, cuja base instável eram os tamancos de prisioneiros.

Os atores prepararam-se para estas contribuições com exercícios cotidianos não muito diferentes de exercícios de ginástica. Foram introduzidos no horário de trabalho exercícios para a voz, exercícios plásticos tradicionais, pantomima e algumas posições de ioga. Dessa mistura começou a destilar-se o “treinamento” que mais tarde foi desenvolvido liberando-se dos propósitos funcionais e episódicos para os quais tinha surgido.

Fora da sala de trabalho Grotowski usava palavras como “ator santo”, “transe”, “autopenetração” ou a imagem de um ator-xamã. Na prática se obstinava sobre o oxímoro, sobre a presença simultânea dos opostos, sobre as contradições em termos encarnados no corpo do ator. Traduzia o moderno postulado da poesia em ações físicas.

Em suma, fazia *poesia* no espaço da cena.

O termo “poesia” suscita diversas associações convalidadas pelos dicionários. Poesia = idealidade, beleza, graça, fascínio, inspiração, harmonia, lirismo, algo inefável indicado por expressões como “a poesia da natureza”, “a poesia do mar”.

Mas quando o poeta Antonin Artaud se fez ator nos anos trinta define a arte cênica como “*poésie dans l'espace*”. E fala de procedimentos concretos, como alguém que conhece e sabe usar as técnicas dos “ferreiros das palavras”. Escreve:

A linguagem física do teatro, esta língua material e sólida (...) consiste em tudo aquilo que ocupa o palco, em tudo o que pode manifestar-se e exprimir-se materialmente sobre o palco e que se dirige primeiramente aos sentidos, em vez de dirigir-se antes de tudo ao intelecto, como faz a língua da palavra.

Reforça:

Esta língua feita para os sentidos deve ocupar-se antes de tudo de satisfazê-los. Isso não impede de desenvolver em seguida todas as conseqüências no plano

intelectual, sobre todos os planos possíveis, em todas as direções. Isso faz com que a poesia da língua seja substituída por uma poesia no espaço.

Hoje falaremos de “texto performativo”. Artaud afirma que todo meio expressivo usado em cena (dança, plástica, pantomima, dicção, cenografia, luz, música, figurinos...) tem a sua própria eficácia. Mas além disso:

existe uma espécie de poesia irônica que é proveniente do modo pelo qual cada um destes meios de expressão é combinado com os outros. É fácil perceber quais possam ser as conseqüências destas concatenações e destruições recíprocas⁹.

No início dos anos vinte Artaud trabalhava como ator no Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin. Ali os versos e os escritos teóricos sobre poesia de Edgar Allan Poe foram escolhidos como guia para as improvisações dos atores. Outros “mestres”, ao lado de Poe, eram os pintores japoneses. Tanto nas imagens dos japoneses quanto nos versos de Poe era possível reconhecer-se uma sabedoria em comum na arte de isolar o detalhe, de submetê-lo a tensões contrapostas, de distanciá-lo de seu contexto habitual¹⁰.

Artaud (como Dullin, Meyerhold... como Grotowski) fala frequentemente da magia do ator.

Também Edgar Allan Poe, Baudelaire, Mallarmé ou Rimbaud falavam de “magia”, “encantamento” ou “sortilégio”. E não entendiam nada de vago por isso. Indicavam a indissolubilidade de *eficácia e precisão*. A eficácia sutil de uma frase ou de uma imagem, diziam, não deriva tanto do que representa ou indica, mas da exatidão com que foram montados os seus diversos segmentos.

De Poe em diante os poetas anatomizaram a arte da deformação, da surpresa, das imprevistas mudanças de direção, dos contrastes, das dis-

sonâncias, do oxímoro. Desnudaram os princípios da montagem não retilínea, a arte de descompor e recompor as frases numa dimensão extracotidiana. “As palavras que uso” — diz um verso de Paul Claudel — “são palavras de todo dia, mas... não são de todo as mesmas”.

Não existe dúvida que *poésie dans l'espace*, técnica extracotidiana e comportamento pré-expressivo do ator sejam modos diversos de indicar uma mesma realidade de ação que projeta sombras diferentes.

Então Artaud é igual a Grotowski? Grotowski é igual a Meyerhold? E em Meyerhold, como repetimos muitas vezes, “dança”, “grotesco” e “biomecânica” indicam os mesmos procedimentos?

Sim, “dança”, “grotesco” e “biomecânica” são sinônimos como para Artaud eram sinônimos, no horizonte de suas palavras-sombras, “crueldade”, “vida”, “necessidade”, “emanação ininterrupta na qual não existe nada fixo”.

Para Meyerhold, dança, grotesco e biomecânica não eram três diferentes estados na sua evolução artística, mas três modos diversamente estimulantes para indicar, em épocas diferentes, o trabalho analítico sobre *znak otkasa* (signo de recusa), sobre *ritmo* e sobre *tempo*, sobre *raccourci*, sobre *predigra* (ou pré-representação), sobre os princípios de precisão e distorção no desenho dos movimentos.

Repito ainda uma outra vez: são imensas as diferenças que distinguem os resultados e os estilos entre os diversos artistas cujas experiências são a carga da nossa canoa de papel. Colocar às claras a morfologia elementar escondida que os diversos atores têm em comum não significa acumulá-los em uma única e universal idéia de teatro.

O risco da Antropologia Teatral não é a homogeneização das fontes. Assim os historiadores chamam aquela deformação profissional que surpreende o pesquisador quando ele se casa com uma teoria científica ou uma ideologia e interpreta à luz destas cada fenômeno, medindo tudo com os mesmos esquemas, atingindo sempre os mesmos resultados, somando ilusoriamente afirmação atrás de afirmação.

O risco principal da Antropologia Teatral são os seus leitores, se eles quiserem dar um peso excessivo às asas e às sombras das palavras mutáveis. E entre os leitores está incluído também o autor deste livro.

Particularmente as palavras constringidas a insistir sobre os extre-

⁹ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, cit. p. 47. É o capítulo “La mise en scène et la métaphysique”, que vem de uma conferência dada por Artaud na Sorbonne em 10 de dezembro de 1931, publicada em *La Nouvelle Revue Française* de 1.º de fevereiro de 1932 com o título *Peinture*.

¹⁰ Antonin ARTAUD, *L'atelier de Charles Dullin* (1921), in *Comptes rendus, Oeuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1961, p. 153-9. Ver também a carta de 1921 a Max Jacob, em *Oeuvres complètes*, III, 1961, pp. 117-8.

mos correm o risco de ter um peso excessivo. Imaginemos um filme branco e preto. O branco e o preto quase nunca aparecem, é uma sinfonia de cinzas. Entretanto está correta a definição de branco e preto porque são os limites de uma vastíssima gama. É conveniente colocar os acentos sobre alguns pontos extremos para indicar a existência de uma gama através de conceitos: *lasya* e *tandava*, ator quente e ator frio, identificação e distanciamento, Animus e Anima, atores do Pólo Norte e do Pólo Sul, *keras* e *manis*, extrovertido e introvertido. *Esta insistência sobre os extremos é em função da clareza explicativa e não da eficácia prática.* Na situação de trabalho, os pólos opostos são considerados como os limites de um amplo território que deve ser explorado. De outro modo os resultados serão pura mecânica. Não se deve trabalhar com os extremos, mas sim com a gama de nuances que estão no meio. O corpo-em-vida é uma questão de nuances.

Algumas vezes imaginei a Antropologia Teatral como uma descrição do abecedário, algo de elementarmente prático que guie o ator. Outras vezes a imaginei como um caminho feito de palavras, mas capaz de conduzir o estudioso além das palavras e das sombras, até um ponto central que constitua algo análogo à experiência.

As duas imagens podem ser sobrepostas? O abecedário pode ser um fio de Ariadne?

Cavalo de prata. Uma semana de trabalho

Não trabalho mais assim. Escolho esta semana porque alguém transferiu minhas palavras para o papel e a situação era anômala: os meus efêmeros alunos não eram atores mas dançarinos e coreógrafos¹¹.

Ainda muitas palavras; nenhuma delas coincide com as que uso com meus atores do Odin Teatret ou quando falo publicamente de técnica e de teatro.

¹¹ O texto provém de um seminário para bailarinos e coreógrafos organizado pela Dirección de Teatro e Danza de la Universidad Autónoma de México (UNAM), de 3 a 17 de novembro de 1985. O texto foi escrito por Patricia Cardona e revisado pelo autor.

Dentro de uma sala de trabalho as palavras voam com uma intensidade particular, criam nós que parecem indissolúveis e reveladores. E o são, *naquele* momento.

Deve-se criar uma língua dentro de uma sala de trabalho. Língua da situação, não de um sistema, de uma teoria. Língua autônoma e fugitiva.

Repetir as palavras da Antropologia Teatral com rigidez pode ser traiçoeiro e danoso. Mas repetir as palavras do "Cavalo de prata" seria somente ridículo.

Por que então estão aqui e concluem o livro?

Justamente aquela linguagem que para você, leitor sério, pode parecer inutilmente "lírica", "emotiva", "sugestiva", e que por isso a re-futa, é ao invés língua que foge das definições prefabricadas que aumentam a confusão e a escondem atrás de uma tela de falsa precisão.

Aqui não fazemos "poesia". A poesia está no espaço.

SEGUNDA-FEIRA

Vocês foram treinados a calar dançando. Escutemos agora um escritor, Robert Louis Stevenson:

A causa e fim de toda arte é construir uma estrutura; uma estrutura que pode ser de sons, de cores, de movimentos, de figuras geométricas, de gestos imitáveis; mas sempre uma estrutura (...). A verdadeira tarefa de um artista literário é tecer ou entrelaçar o significado ao redor de seu próprio eixo, assim que cada frase apareça em um primeiro momento como uma espécie de nó, e logo, depois de um segundo de suspensão do sentido, o nó de desfaz tornando-se compreensível. Deve-se observar este nó em todas as frases, o núcleo, de modo que o leitor seja conduzido sutilmente a prever e a esperar. O prazer do leitor torna-se mais intenso graças ao fator da surpresa (...). O único preceito categórico é justamente o que impõe a criação de uma variedade infinita: de interessar, de desconcertar, de surpreender, gratificando ao mesmo tempo (...). O estilo é sintético.

Na busca de um eixo ao redor do qual entrelaçar os fios da meada, o artista assume simultaneamente dois ou mais elementos, duas ou mais perspectivas do tema que trata. Combina, envolve e cria contras-

tes (...). Nasce o tecido, ou a textura, uma textura que é lógica e sensorial ao mesmo tempo¹².

TAREFA: Preparar uma cena sobre o tema: *As mãos escuras do esquecimento*.

COMENTÁRIO: *Do sangue
à pele
à cor*

Aqueles entre vocês que prepararam a cena sentados a farão em pé. Os que a prepararam em pé a farão sentados. O objetivo deste exercício é conservar o *sangue* enquanto muda a *pele* no espaço. É uma mudança na qual se deve evitar que o *sangue* coagule. O *sangue* é o motor interno, a motivação, a imagem pessoal, o invisível. A *pele* é sua manifestação visível, a ação no espaço. Praticamente lhes peço para encontrar um equivalente para cada uma das ações da cena original a partir de uma mudança no espaço. A capacidade de construir equivalentes conservando o mesmo *sangue* é a primeira manifestação do ofício.

TAREFA: Agora temos uma seqüência realizada de dois modos diferentes mas com uma mesma corrente interior: o *sangue* (a motivação) é um só; a *pele* (a forma) é dupla. Agora peguem ações de ambas as *peles* e montem uma seqüência que lhes permitirá manifestar melhor a “densidade” do *sangue*.

COMENTÁRIO: *Estar em vida
um passo?
um latido?
uma imagem?*

¹² Robert Louis STEVENSON, *The Art of Writing. Technical Elements of Style*, Londres, Chatto and Winds, 1908, p. 8-14.

A célula é a menor unidade do que “está-em-vida” no organismo humano. E na dança? Na dança a unidade mínima é a ação.

É necessário definir a ação de maneira funcional para que possa servir no trabalho cotidiano. Entendemos por ação *aquilo que me muda e que muda a percepção que o espectador tem de mim*. Aquilo que muda deve ser o tônus muscular do meu corpo inteiro. Essa mudança envolve a coluna vertebral, onde nasce o impulso da ação.

Verifica-se, então, uma mudança no equilíbrio e na pressão dos pés sobre o chão. O tônus do meu corpo não muda totalmente se movo uma mão fazendo que o movimento parta do cotovelo. É um gesto. É a articulação que faz todo o trabalho. Mas se faço a mesma coisa tentando empurrar uma pessoa que me opõe resistência, intervém então a espinha dorsal, as pernas exercem uma pressão para baixo. Existe uma mudança de tônus. Existe ação.

TAREFA: Transformar em ação tudo o que na seqüência anterior era apenas gesto e movimento redundante.

COMENTÁRIO: *Acima
e abaixo do mar*

Noto duas tendências: agir como corrente marinha escondida embaixo da superfície do mar ou mover-se como ondas.

TAREFA: Os que pertencem à espécie de correntes marinhas trabalharam agora acelerando três vezes mais o ritmo. Os que pertencem às “ondas de superfície” deverão reter o ritmo três vezes.

COMENTÁRIO: *Existe uma respiração/transição
conhecendo...*

Quando se trabalha lentamente existe a tendência de perder a respiração do ritmo. Este torna-se uniforme, monótono. A respiração do ritmo é uma alternância contínua — inspiração, expiração — uma variação contínua e assimétrica, perceptível em cada *ação-célula* da seqüência.

PERIGO! Existe um tipo de fluidez que é alternância contínua, variação, respiração, que protege o perfil individual, tônico e melódico de cada ação. Existe uma outra fluidez que é monotonia e parece com a consistência do leite condensado. Esta última, em vez de despertar a atenção do espectador a adormenta.

O segredo de um "ritmo-em-vida", como as ondas do mar, as folhas ao vento, a chama do fogo, está nas pausas. Não são paradas estáticas, mas preparações dinâmicas, transições, mudanças entre ação e ação. Uma termina e se retém um fração de segundo no mesmo tempo em que se transforma no impulso da ação sucessiva.

A pausa-transição coagula-se e morre quando perde sua pulsação retida, pronta a continuar. A transição dinâmica torna-se uma pausa estática.

A totalidade do ser humano compreende a complementaridade entre o visível e o invisível.

O invisível é o processo mental, psíquico.

O visível é a sua manifestação física.

Cada vez que penso em alguma coisa, o meu pensamento repercute no meu tônus muscular ainda que eu não o perceba.

PERIGO! Geralmente um bailarino ou um ator sabem bem qual será a sua ação sucessiva. *Enquanto realiza uma ação já pensa na próxima e a antecipa mentalmente. Isto implica automaticamente um processo físico que repercute sobre o seu dinamismo e é percebido pelo sentido cinestésico do espectador.* Agora podemos compreender por que muitas vezes um espetáculo não consegue estimular nossa atenção: porque prevemos, em nível sensorial, o que o ator/bailarino está por fazer.

O ator/bailarino deve executar a ação negando-a.

Fazer uma ação negando-a significa inventar uma infinidade de variações interiormente. Isso obriga estar na ação cem por cento, assim a sucessiva pode nascer como uma surpresa para o espectador e para si mesmo.

TAREFA: Repitam a mesma seqüência negando-a. Para obter a surpresa surpreendam vocês mesmos. Façam a ação surgir um segundo antes ou depois de quando nós a esperávamos.

COMENTÁRIO: *A transformação da prosa em poesia...*

Se pego um balão de gás e reduzo um terço do seu invólucro externo, aumento a tensão interna. Vocês também podem reduzir as dimensões de suas ações e ao mesmo tempo aumentar a tensão do *sangue*. Podem "absorver" suas ações até a imobilidade conservando porém o impulso que as modela com precisão no espaço. Em etologia isto se chamaria um "movimento de intenção": uma pessoa sentada mas pronta para levantar-se.

O ator/bailarino é capaz de reduzir a ação ao seu núcleo, ao seu impulso. Sabe destilar cada seqüência, conservando apenas as ações essenciais, elaborando fase por fase, transformando — para usar termos literários — a prosa em poesia.

TAREFA: Absorver pela metade as ações da seqüência precedente.

COMENTÁRIO: *A presença celular ou o feitiço do mosaico...*

Quando vemos um organismo vivente o percebemos na sua totalidade. Mas essa totalidade apresenta diferentes níveis de organização. Assim como no corpo humano existe o nível de organização das células, dos órgãos, dos sistemas, também uma situação cênica contém três níveis distintos de organização.

O primeiro é o nível da ação que é. Como uma célula vivente.

O segundo é o nível da ação em relação, sem necessariamente significar alguma coisa para o espectador.

O terceiro nível, a ação no contexto, é o da totalidade, do qual são desenvolvidas funções e também distintos significados.

O trabalho que realizamos até agora pertence ao primeiro nível, o da ação que é, sem nenhuma relação com o contexto. É o nível da presença, o da pré-expressividade. Constitui o fundamento do segundo nível (o da ação em relação) e do terceiro nível (da ação no contexto) que desperta a energia do espectador sob forma de imagens, de reflexões, de reações afetivas.

TAREFA: Trabalhem no primeiro nível, o da ação que é. Repitam a seqüência original, *As mãos escuras do esquecimento*, aplicando todos os princípios que definimos.

COMENTÁRIO: *Um diálogo de cores e de sangue...*

Quando as ações do ator/bailarino entram em contato com as ações de outros atores/bailarinos, nasce uma relação. É uma lógica parecida com a do diálogo: ação e reação. Eu falo, alguém me escuta (executa dinamicamente a ação de escutar) e depois reage, isto é, responde e eu escuto. Esta alternância, ou diálogo, de dinamismos, resulta para um espectador impregnada de potencialidade expressiva.

Com as suas seqüências individuais de ação, dois atores podem seguir o princípio do diálogo concentrando-se em preservar a tensão interna do *sangue* (a motivação) e a concisão da *pele* (a forma), respeitando o ritmo da dinâmica ação/reação, mas sem injetar significados às ações/reações.

TAREFA: Trabalhem em duplas no segundo nível da organização, o da *relação*. Cada bailarino deve estabelecer uma relação com o companheiro conservando a sua ação original. Esta relação não deve pretender exprimir ou significar alguma coisa. Deve simplesmente respeitar a lógica do diálogo: eu digo (faço), o outro é receptivo (escuta, reage, mesmo se imóvel).

COMENTÁRIO: *Entre o visível e o invisível...*

PERIGO! A *pele* (a forma) muda e a ação perde a sua tensão interna, sofre uma hemorragia (falta de precisão). Pausas inertes sufocam a dinâmica ação/reação.

As pausas-transições criam um outro dinamismo, uma nova fluidez/variação quando alteram o dinamismo original da seqüência individual. A relação que deriva do encontro fortuito entre duas seqüências individuais suscita associações no espectador que começa a projetar

um sentido e a interpretar o que vê. O ator/bailarino trabalha manipulando duas órbitas paralelas: uma invisível, o *sangue* (imagens, ritmos, sons, conceitos, sensações), a outra externa, que modela com precisão as ações, absorvendo-as e dilatando-as para seguir o fio de um tema selecionado.

TAREFA: Elaborem a relação fortuita que obtiveram e a justifiquem com base em um tema que cada dupla deve escolher.

COMENTÁRIO: *Entre lealdade e traição*

Não é o tema que faz uma ação viva artisticamente, mas sim a sua estrutura, a sábia organização dos seus diferentes níveis.

Nas suas cenas existem fragmentos "sugestivos" misturados a elementos estereotipados. Os fragmentos "sugestivos" mostram ações elaboradas, cada uma com seu perfil, com uma elaboração que estimula a minha percepção de espectador e me induz a um processo interpretativo que é criação pessoal.

Os elementos estereotipados são a consequência de sensações gerais, sem nuances, pouco detalhadas e realizadas com esquemas técnicos apreendidos anteriormente.

PERIGO! *Evitem títulos e temas abstratos* que gratificam emotivamente mas não ditam ações precisas. Por exemplo, um de seus títulos foi *O Poder*. Não existe um "poder" em geral. Existe um menino de doze anos, loiro e gordinho como um querubim que tem nas mãos um pássaro com um fio atado à perna. O menino faz este pássaro voar e o retém com um impulso preciso rindo alegremente. Dança sentado na cadeira gozando das penas tibias e macias do passarinho porque o ama, e o seu hálito fétido (não escovou os dentes) sufoca o pássaro.

PERIGO! *Trair a ação*. Poderão ser transformados num brinquedo nas mãos do diretor ou do coreógrafo se, neste processo de elaboração, não protegerem as suas ações, se não forem leais com o que as fazem "estar-em-vida", com o *sangue* delas. Transformar-se-ão em mercenários que somente executam, e não artesões/artistas que dão vida às suas ações negando-as.

TERÇA-FEIRA

TAREFA: Criem uma seqüência de três minutos. Seu título é: *Cavalo de prata*. Não se deixem enganar por significados aparentes. Desçam ao fundo da mina de significados possíveis e escavem a sua verdade evocada deste título. Pode tratar-se de um centauro ou de um amante que dá este nome à sua amada, de um guerreiro *cheyenne*, um alcoólatra com sua garrafa de uísque White Horse ou da solidão de um poeta que espera seu Pégaso inspirador.

COMENTÁRIO: *Um nó
de luz...*

Quando falamos de um texto, imediatamente pensamos em palavras escritas. Mas o fragmento de Stevenson que lemos no primeiro dia permite-nos voltar à origem desse termo: texto como textura, como tecido, como resultado de um enlace, de uma trama de fios de diversas cores e de materiais heterogêneos. Tecer palavras sobre o papel conduz ao "texto escrito": ao poema, à novela, à comédia.

Tecer ações no espaço e no tempo leva ao "texto-lógico-sensorial": ao teatro e à dança. As ações tecidas são as palavras pronunciadas (no seu aspecto lógico e no seu aspecto sonoro), as ações físicas, as relações, as mudanças de luz, os fragmentos de música, os diversos modos de usar os figurinos, a proximidade ou a distância dos espectadores.

Stevenson nos dá um extraordinário conselho artesanal para incrementar a riqueza do "tecido lógico-sensorial": assumir dois ou mais elementos, duas ou mais diferentes perspectivas do tema tratado, e saltar de uma a outra, criando deslocamentos de visões e saltos de tensão. Uma corrente alternada que transforma o *fluxo linear* do "narrar", do "representar". Assim como um rio que avança, que dá uma volta e retrocede expandindo-se como um lago para depois cair decididamente como uma cachoeira. Assim como aqueles quadros de Picasso nos quais o pintor tece seus fios de linhas e cores saltando de um ponto a outro e de uma perspectiva a outra.

TAREFA: Agora trabalhem sobre o terceiro nível, o da *ação no contexto*. Peguem a seqüência *Cavalo de prata* e a reelaborem usando um ou dois pontos de vista, saltando de um a outro, fazendo emergir a Atlântida, as inumeráveis variações e nuances, detalhes e micro-ritmos de seu texto/tecido lógico-sensorial.

COMENTÁRIO: *Um tecido
de saltos...*

É a precisão das mudanças tônicas e dos saltos de energia do ator/bailarino que permitem ao espectador viver a experiência de uma experiência e projetar uma multiplicidade de interpretações.

Nesta construção do texto/tecido, os "erros" e as incertezas que aparecem imprevisivelmente podem servir-nos tanto quanto as "certezas" que procuramos conscientemente. É necessário desenvolver a capacidade de integrar os "erros", os mal-entendidos e os comentários/reações fortuitos ao texto lógico-sensorial.

TAREFA: Trabalhem com o seu *Cavalo de prata* controlando-o e deixando-o tornar-se mais selvagem. Controlem-no polindo as ações, cinzelando-as, destilando-as, eliminando o que não é essencial. Transforme-o em um animal selvagem fazendo que salte de uma perspectiva a outra, do previsível ao surpreendente, do óbvio ao paradoxal.

COMENTÁRIO: *Um idioma
de lealdade...*

Posso dizer em inglês: "*I was born in a small village*". Se quiser traduzir essas mesmas palavras numa outra língua deverei conservar o *sangue* delas (sua lógica interna) ainda se mudar a forma externa.

Em inglês: *I was born in a small village*.

Em português: Nasci numa cidade pequena.

Traduzimos um idioma em outro buscando as equivalências. Segundo a lógica da tradução, se pode dizer que existe uma língua dos "pés", outra das "mãos" e outra do "tórso".

Cada ação é um nó de energia modelado com precisão e pode ser traduzido no seu equivalente em outra língua.

TAREFA: Traduzam as ações do *Cavalo de prata* na “língua dos pés”. Cada ação da seqüência deve ser transferida no passo correspondente segundo o ritmo e o dinamismo da ação original.

COMENTÁRIO: *Um idioma
no espaço...*

Vocês se movimentaram no espaço segundo uma seqüência dinâmica na qual cada passo é diferente do outro, como em uma frase cada palavra é diferente da outra. Inventaram uma dança, o tango-rock *Cavalo de prata*.

TAREFA: Sigam esta seqüência em relação com a música. Tenham o cuidado de desenhar um perfil particular para cada passo. É necessário estabelecer uma relação com o parceiro (nesse caso a música) mas sempre respeitando o *dinamismo* e o *desenho* dos passos que criaram.

COMENTÁRIO: *Uma língua
em perigo...*

Equivalentes não podem ser criados e uma seqüência não pode ser traduzida se não for antes assimilada perfeitamente.

PERIGO! A ação tende a perder precisão quando passamos de um idioma para outro, deforma seu tônus particular e torna-se movimento vazio, uma ameba cinética. Uma improvisação cumpre a sua função apenas se puder ser repetida em todos os seus detalhes de modo que possa ser elaborada. Ainda que sofra profundas mudanças a ação deve conservar o que a faz viva: seu *sangue*, sua motivação, seu ritmo, sua lógica interna e invisível.

TAREFA: Traduzam *Cavalo de prata* na língua “braços-mãos-dedos”. Não se transformem em controladores de trânsito. Evitem movimentos que partam das articulações. Trabalhem com precisão buscando o equivalente exato do tônus muscular da ação original.

COMENTÁRIO: *A contínua
vibração da vida...*

Olho suas mãos e seus dedos e penso em marionetes. Frequentemente no teatro e na dança as mãos e os dedos são rígidos de tensões inorgânicas e não manifestam impulsos precisos. Cada ação deveria construir um labirinto de múltiplas tensões em cada parte de seus corpos. Quando observo suas mãos não vejo isso.

TAREFA: Traduzam *Cavalo de prata* na língua do “torso”. O espectador deve sentir o fluxo ininterrupto das ações absorvidas, das tensões, dos impulsos, dos “movimentos de intenção”, como se os percebessem no torso sem braço da escultura de Rodin.

COMENTÁRIO: *Sem a fluidez
do leite que adormenta...*

No teatro, agir significa intervir no tempo e no espaço para mudar e mudar-se. O impulso de uma ação, ou seja, o “movimento de intenção”, começa na espinha dorsal. A energia necessária para fazer brotar uma ação precisa está concentrada no tronco, retida em forma de impulso. As ações nascem aqui. Pode-se ver que um ator/bailarino trabalha com ações quando seu tronco as executa em miniatura. Os braços, mãos e dedos são prolongamentos prontos para intervir. Cada célula deste tecido-em-vida, cada ação desta seqüência-mosaico tem um carga específica de energia.

TAREFA: Escolham uma das encarnações do *Cavalo de prata* e elaborem cada um dos saltos de energia que encadeiam as ações. Tentem obter uma fluidez diversa da que nasceria espontaneamente. Não esqueçam o *sangue*.

COMENTÁRIO: *Não os muros
de cimento, mas...
as melodias
da tua temperatura...*

Não quero ver dança. Não quero ver teatro. Quero ver o que “estém-vida” e que desperta ecos e silêncios. Observo-os e apesar de suas técnicas refinadas parecem muros de cimento. Mas eu tenho saudades de um espelho no qual poderia penetrar, como Alice, para encontrar o universo das suas e das minhas experiências.

Admiro-os. Vejo no seu virtuosismo anos de disciplina, de trabalho e de investigação. Mas não escuto suas melodias porque não encontro nuances, detalhes, micro-ritmos.

Quando criarem uma seqüência de ações devem protegê-la como um neonato que pode ser lesado por uma pressão mínima. Devem ter consciência que existem dois tipos de tensões: uma que ajuda a vida e outra que a sufoca. Às vezes suas ações são muito rápidas e violentam as transições. Dão a sensação de fazerem um esforço não motivado e redundante. Fazem ações *indiferentes*.

O processo artístico é um processo de seleção. Os espectadores podem compreender ou não a lógica das suas ações, mas devem ser capturados sensorialmente por elas. Esta lógica deve ser radicada no seu espaço/tempo interior. Estas raízes, estes vínculos com o que está debaixo de nossas ações “individualizam” o que é técnico e revelam a melodia das suas temperaturas. São as tensões mais imperceptíveis da ação que manifestam o temperamento, a biografia, as nostalgias.

A nossa primeira obrigação enquanto seres sociais e enquanto seres profissionais é aprender a ver, a não nos deixar deslumbrar pelo que está na superfície mas trazer à luz as forças escondidas.

QUARTA-FEIRA

TAREFA: Cantar uma canção que lhes seja querida.

COMENTÁRIO: *Quem perdeu a sua alma?...*

O fluxo da nossa energia como processo físico e mental concretiza-se na ação de falar e cantar. Existem ações vocais exatamente como existem ações físicas. O nosso “estar-em-vida” manifesta-se no canto.

Existem povos que acreditam que a alma esteja na garganta: o indivíduo que não pode cantar perdeu a sua alma.

TAREFA: Traduzam as ações físicas do *Cavalo de prata* em ações vocais. Encontrem o equivalente do tônus das ações físicas nos tons da canção. Evitem as pausas inertes. A pausa-silêncio é uma transição no processo contínuo do *bios*. Executem a ação vocal com todo o corpo tal como uma ação física. É necessário cantar com o fígado e com as vísceras, com o sexo, com a espinha dorsal. Quando cantarem reencontrem todas as tensões do *Cavalo de prata*, mesmo as menores.

COMENTÁRIO: *Quem perdeu os próprios antepassados?...*

PERIGO! Para aqueles que falaram ou cantaram numa língua que não é a sua. A língua está unida a um sistema emocional. O recém-nascido se move seguindo o ritmo do idioma de seus pais. Assim se define um temperamento dinâmico, uma “vitalidade”, uma maneira de nos comportarmos que está conectada ao ritmo da língua que falamos. Quando um indivíduo ou um povo perde o seu idioma sofre uma amputação no seu comportamento emotivo que se manifesta na ação de falar e cantar.

Uma ação física tem o seu equivalente numa ação vocal. Em ambas a precisão é essencial. Existe sempre a tentação de mudar, de fazer variações, ou seja, de improvisar. Faz parte da capacidade de adaptar-se própria do ser humano.

O que é muito difícil, entretanto, é repetir cada detalhe, cada nuance, cada uma das mil variações das múltiplas ações físicas e vocais de uma improvisação conservando-lhe o *sangue*.

Repetir com exatidão, de maneira imediata, como se cada ação fosse nova e nos surpreendesse. Nisso consiste o “ofício” do ator/bailarino: construir uma estrutura que retenha a atenção e a tensão do espectador e que possa ser repetida com todo o vigor de seu *sangue* por meses e por anos a cada noite.

TAREFA: Reagir com o canto às ações simples e exatas de minha mão que sobe e se desloca sinuosamente, lentamente, com força e doçura. Sigam-me com a sua canção como a um diretor de orquestra.

COMENTÁRIO: *Cantando no espaço
existem encontros
e me transformo...*

O segredo do nosso trabalho não está no agir e sim no “reagir”. As ações vocais são reações. Os compositores modernos usam manchas, linhas cruzadas, estrelas e signos abstratos como “notas” nas suas partituras. O intérprete não lê (não canta) notas reconhecíveis mas reage com a voz a estes estímulos gráficos.

Um cantor me explicou que o seu principal exercício constitua em “cantar o espaço”. A voz se estende até atingir o muro e depois volta, arrasta-se no chão, sobe ao teto, caminha sobre os fios elétricos como equilibrista, repousa na janela, salta para fora. Todas essas ações são cumpridas mediante uma canção ou um texto.

Quando um texto é dito se transforma num tecido de sons. É um fluxo contínuo de energia que não respeita pontos ou vírgulas, pausas convencionais das escrituras que não existem quando falamos. Ao falar fazemos apenas pausas-transições, ou seja, inspirações. É importante que a convenção do texto escrito não sufoque o orgânico processo do falar. É essencial proteger o fluxo, o tecido dos sons, e fazê-lo viver em ações vocais, *sem querer exprimir alguma coisa*.

As ações físicas do *Cavalo de prata* podem ser transformadas — em nível de organização de energia — em ações vocais semeando nuvens escuras, sóis radiantes, delfins que brincam, ursos que dançam, mãos que arranham o solo e escavam a terra nas suas profundezas onde a escuridão é quente, doce e redonda.

PERIGO! Simular as ações físicas que acompanham as ações vocais, gesticular com redundância, distorcer os músculos do rosto e da boca, movimentar-se continuamente sem respeitar o impulso exato da ação. A voz sai do estômago/boca, da nuca/boca, da pele/boca, do corpo/boca e não só do rosto/boca.

TAREFA: As ações vocais podem ser absorvidas assim como as ações físicas. A energia é retida até o sussurro. Realizem este exercício com a sua canção e executem, em duplas, a seqüência do *Cavalo de prata*. Estabeleçam uma relação, dialoguem com ações vocais, protejam as pausas-transições. Façam ressonar todo o espaço, mesmo quando sussurrarem: os cantos, o teto, um metro abaixo do chão, como se vocês estivessem circundados pelos espectadores e cada uma das suas ações vocais devessem sacudi-los e acariciarem-nos ao mesmo tempo.

COMENTÁRIO: *Porque esquecendo
recupero a memória...*

Quando uma experiência nos golpeia no estômago não fazemos perguntas. É o esquecimento do que vemos no palco e memória proveniente do nosso espaço-tempo mental, físico e sensorial. Não nos perguntamos se é teatro ou dança. Quanto mais nos inclinamos nessa direção mais devemos defender a medula da ação. Quanto mais reduzimos o desenho externo mais devemos salvaguardar a sua essência.

Pedi-lhes que absorvessem suas ações durante o trabalho em dupla. O objetivo era o de romper seus automatismos, de fazer com que vocês se concentrassem e preservassem o núcleo de cada ação, o seu DNA. Quando passaram do nível individual para o da relação não foram capazes de conservar os impulsos e as tensões internas.

Vocês foram exercitados na dança durante anos, e eu vejo apenas movimentos, às vezes até interessantes, mas que se tornam monótonos porque se movem sempre na mesma órbita de energia. Não vejo as duas diferentes perspectivas das quais fala Stevenson. Não vejo suavidade, vigor, dúvidas, decisões. Não vejo *vocês*. Noto apenas movimentos apreendidos.

Uma ação pode florir com múltiplos significados. A percepção e a interpretação do que acontece no palco é determinada pelo contexto biográfico de cada espectador.

PERIGO! Não confundam execução da ação com vontade de exprimir. A emoção é uma reação. Existe um estímulo interno ou externo e a reação manifesta uma emoção. Vejo um cão. Fico completamente imóvel. Essa minha imobilidade faz visível um terror que paralisa. Vejo

um cão e começo a correr: esta reação manifesta a mesma emoção de terror que leva a fugir.

Para o ator/bailarino a emoção se materializa sempre em uma ação que “move” o espectador. O segredo da disciplina artística consiste em eliminar o supérfluo, em destilar a ação essencial, seu núcleo específico que vocês devem poder repetir no contexto escolhido.

No início e como base de tudo existe a ação com seu *sangue* e sua *pele*, com uma motivação e uma forma perceptível. Esta é a célula mais simples de um organismo complexo: o espetáculo. Mas se as células são frágeis, o organismo se despedaçará com o tempo.

TAREFA: Escrevam suas definições do termo ação. Esta definição, imagem, som ou conceito, deverá ser funcional para vocês nos seus trabalhos práticos.

COMENTÁRIO: *Ver a luz
apagando...*

Negar/agindo. É necessário aplicar este princípio também na terminologia que aprendemos. Devemos negá-la inventando, forjando a nossa própria definição de cada conceito essencial para o trabalho. Deve ser uma terminologia feita de nossas imagens pragmáticas e ao mesmo tempo poéticas. Improvisações. Ritmo. Relação. Tensão. Contexto. *Sangue. Pele.* O dever de vocês é refutar, negar/agindo. Neguem as minhas definições inventadas aqui com vocês nestes dias. Neguem agindo, *criando as de vocês.*

QUINTA-FEIRA

TAREFA: Escolham um objeto e encontrem quatro modos de usá-lo.

COMENTÁRIO: *Céu
mar ou
terra...
Renascimento ou transição?*

Introduzir um acessório quer dizer trabalhar com uma presença ativa que nos ajuda a reagir. É necessário saber descobrir as “vidas” escondidas do objeto, as suas múltiplas possibilidades de uso, as suas “encarnações” mais surpreendentes.

Qual é a sua coluna vertebral? Como se move? Pode caminhar, dançar, voar? E o seu ritmo? É rápido? É lento? É pesado? Pode ser feito leve? Qual é o seu temperamento? Que associações suscita que sejam possíveis negar logo em seguida? Como posso fazê-lo viver segundo a lógica de associações contrastantes? O objeto tem uma voz. Como fazer surgir as suas possibilidades sonoras, como estruturá-las melodiosamente, com acentos que sublinhem ou que contradigam a ação?

Se trabalho com uma *écharpe*, a qual universo pertence? Ao céu? Ao mar? À terra? Ou pertence a todos esses universos ao mesmo tempo? Pode transformar-se em chuva, em pássaro, em serpente, pode encarnar-se em uma ou em outra forma, com sua espinha dorsal, com seu dinamismo e seu ritmo particular, com aquela precisão máxima que impede a “chuva” de parecer com a “serpente”, e ainda menos com uma *écharpe* maltratada e manipulada ao acaso.

TAREFA: Utilizem o objeto de quatro maneiras distintas para descobrir quatro “vidas” do acessório. Depois um companheiro irá propor duas maneiras novas — ou duas “vidas” novas — para utilizar o objeto.

COMENTÁRIO: *Chove
uma écharpe...
e me molho*

Estabelecer uma relação com um objeto, assim como com uma pessoa, significa respeitar o princípio do diálogo. O objeto age (fala) e o ator/bailarino reage (escuta). Para agir, o objeto deve ter uma vida própria. A relação não é muito fértil se o objeto é controlado, se faz somente o que lhe é imposto, se é tratado como um objeto inanimado, um escravo que deve submeter-se à minha vontade/violência. Se isso acontece, não são permitidos momentos de adaptações súbitas, de im-

previstas interferências, de pausas-transições que nos obrigam estar em estado de alerta.

Um princípio essencial que determina a “vida” do objeto consiste em permitir que ele abandone a nossa órbita de controle para manifestar todo o seu temperamento e todos os seus caprichos. Devemos adaptar-nos a isso.

A écharpe é uma nuvem ou chuva. Devo jogá-la no ar com a precisão que lhe permitirá adquirir uma vida autônoma e leve, flutuando docemente e caindo com se fossem numerosas gotas que eu recolho nas palmas unidas de minhas mãos.

Na relação com o objeto é essencial escolher diversos pontos de partida e de ancoragem para cada ação. Depois precisamos ser coerentes com estas escolhas. Isso nos permite dialogar com o objeto conservando a sua natureza selvagem.

É necessário modelar nossa energia em ações/reações específicas que afrontem o objeto selvagem e rebelde. Queremos que ele revele todas as suas vidas. Apenas o impulso de uma energia bem modelada pode amansar o acessório. É o exercício da precisão e da surpresa que se desenvolve através das “resistências” que criamos para dar ao objeto um temperamento independente da nossa vontade.

TAREFA: Utilizem um objeto fazendo-o passar de uma “vida” a outra, e mediante suas ações/reações dirijam a atenção/tensão do espectador.

COMENTÁRIO: *Navegando
na matéria vivente
a pele não sufoca
o sangue...*

Existem certos princípios artesanais que cada artista utiliza com relação a seu leitor/ouvinte/espectador.

Stevenson afirma que o escritor deve compor suas frases como nós que suspendem e ocultam o sentido, e que, ao aclarar-se este, levam o leitor em direção ao imprevisível e inesperado. O imprevisível não é uma condição psicomental inerte. É uma atenção/tensão para seguir

o itinerário e as veredas que o escritor traça com suas frases. O imprevisível é labirinticamente sinuoso nas suas oposições, é um dinamismo que “move” o leitor ou o espectador, é experiência.

Paul Klee descreve no seu diário a refinada estratégia e os calculados meandros de suas pinturas; o modo com o qual dirige o olhar do observador mediante as linhas e as cores, rupturas e deformações, para criar na estrutura pictórica um percurso visível que guia os saltos do olhar do observador.

O objetivo do coreógrafo/diretor é similar ao do escritor e do pintor: dirigir a atenção do espectador. Dirigir ou coreografar significa guiar a percepção do espectador através das ações do ator/bailarino.

Os conselhos artesanais de Stevenson valem para todas as disciplinas artísticas: as duas ou mais perspectivas com base nas quais o tema se desenvolve e cujos contrastes geram “saltos” de visão. São como as mudanças ou “saltos” de função de um objeto quando um ator o transforma imprevisivelmente em alguma coisa diferente da que o espectador esperava.

A diferença substancial entre ator e bailarino é que o primeiro frequentemente trabalha servindo-se de uma lógica narrativa com justificativas que se relacionam com um texto ou com uma situação concreta. Mas as suas reações permanecem com frequência no âmbito cotidiano sem chegar à qualidade de energia extracotidiana.

Os bailarinos trabalham com “temas”, “emoções”, sensações vagas e abstratas apoiando-se porém em modelos codificados, em uma técnica extracotidiana explícita. No caso do ator somente uma temperatura pessoal pode romper o estereótipo cotidiano. No caso do bailarino, a codificação apreendida, que é um estereótipo técnico, não é suficiente para dar uma vida pessoal às danças “temáticas” ou “puras”. Seguindo uma lógica narrativa o bailarino pode a dar um perfil e personalizar cada ação. Mas existe o risco de “fazer teatro”, de ilustrar as situações, de perder a força da sua técnica extracotidiana.

A luta do bailarino é similar à do ator; o primeiro combate contra os estereótipos técnicos, o segundo contra os estereótipos da cotidianidade (que chamamos “espontaneidade”).

Um esquema teórico, que seja possível repetir perfeitamente não é negativo em si mesmo. É como a palavra de uma língua que domi-

namos bem e pronunciamos sem pensar. Apenas a intensidade, o modo com o qual utilizamos a palavra, a sua ligação com uma outra, o contexto e a montagem decidem a ruptura dos estereótipos e transformam as palavras em Verbo, ato, reação pessoal.

TAREFA: Criem uma história que justifique os quatro diferentes modos de utilizar o objeto e suas quatro vidas.

COMENTÁRIO: *O massacre
nunca surpreende...*

Durante a aprendizagem o bailarino aprendeu a reter a sua energia, a sustentar o final da ação. Isto o faz "estar-em-vida" mesmo na imobilidade. Vocês utilizam este conhecimento, esta inteligência do corpo em situações que já conhecem. Mas quando devem inventar, pensar paradoxalmente, surpreender vocês mesmos, esquecem esta capacidade como se houvessem assimilado a técnica mas não os seus princípios. É como se houvessem aprendido a somar 2 + 2 com laranjas e se perdessem quando os pedem para somar 3 + 8 com pássaros que voam.

O trabalho de vocês com o acessório é caótico, falta disciplina, equilíbrio, ritmo, capacidade de dilatar e de contrair o espaço. Vejo redundâncias, movimentos supérfluos e inertes, estão ausentes as diversas alternativas que permitem a descoberta de trajetórias distintas e inesperadas. Não tem precisão nem no começo e nem no fim de cada ação, as pausas-transições não têm respiração. Vocês massacraram o objeto em vez de agirem com relação a ele. Só é possível reagir se o objeto nos surpreende.

Às vezes insisto no desenho exterior da ação, a *pele*. Outras vezes afirmo que o *sangue*, a motivação, determina o *bios* da ação. Não fiquem confusos: esta polaridade constitui a *totalidade* de todo processo "em-vida". Tanto o trabalho teatral quanto a dança requerem precisão exterior. Mas esta tem sua raiz profunda no *sangue*. E o *sangue* difunde-se no exterior em ramificações visíveis.

O trabalho pode partir de um detalhe técnico que depois cria raízes no exterior. Ou a seqüência pode iniciar mediante imagens, associa-

ções, pensamentos, sons, ritmos e depois desenvolver a sua *pele* orgânica: a forma perceptível da ação. O importante é que, a partir da origem da seqüência, seja exterior ou interior, visível ou invisível, esta polaridade seja atingida e coexista no espetáculo em uma simbiose nutrida pelas oposições recíprocas.

TAREFA: Amanhã venham com seus melhores vestidos, ricos de luz e de cores, como para um encontro com a pessoa amada. Formaremos quatro grupos: Norte, Sul, Leste, Oeste. Cada grupo construirá um espetáculo que se chamará *Velorio en la Navidad*. Podem trazer acessórios. Devem criar um universo sonoro sem música gravada, com diálogos, com canções que devem fugir sem interrupção.

COMENTÁRIO: *E a menina
nunca cresce...*

A experiência me ensinou a recusar a divisão entre dança e teatro. O meu trabalho com o Odin Teatret, que pode ser definido como um teatro que dança, e com a ISTA, International School of Theatre Anthropology, confirmou que a única divisão verdadeira é entre técnica cotidiana e extracotidiana. Existe uma distância entre o modo pelo qual utilizamos a nossa presença na vida e o modo pelo qual a utilizamos em uma situação espetacular.

Todas as formas tradicionais asiáticas são "teatro que dança". Existe uma técnica extracotidiana explícita na base da codificação delas. Também a dança ocidental acentuou o primeiro nível de organização do espetáculo: o *da ação que é*, que golpeia e fascina os sentidos do espectador.

Mas na Ásia, os teatros que dançam foram além deste nível fascinante. Deram vida a uma dramaturgia, a um modo de tecer tempo, espaço, cenografia, luzes, figurinos, ações físicas e vocais, objetos, cores, músicas, canções, monólogos, diálogos e coros para introduzir o espectador em um macrocosmo que não é apenas energia modelada em ações, mas reflexões existenciais através de histórias concretas.

Alguns bailarinos afirmam que a dança é movimento, uma forma cinética expressiva por si mesma. A diferença fundamental entre o

teatro que dança asiático e a dança ocidental encontra-se no fato que está última ainda deve inventar uma sabedoria dramatúrgica que desenvolva as moléculas, os sistemas, enfim, a totalidade que caracteriza um organismo em vida. O texto lógico-sensorial da dança frequentemente se limita ao virtuosismo, às invenções da pele, a um fluxo de energia cujas variações de tônus muscular correm o risco de se tornarem reflexos condicionados que aprisionam o bailarino.

Esta pureza da dança, nas suas versões modernas ou folclóricas, é de uma beleza imaculada mas faz pensar em uma menina que decide ficar assim toda a vida e recusar-se a crescer.

SEXTA-FEIRA

TAREFA: Os quatro grupos, Norte, Sul, Leste e Oeste preparam o espetáculo *Velorio en la Navidad* (Velório no Natal).

COMENTÁRIO: *Nesta
proximidade distante*

Alguém me comentou outro dia como é estranho trabalhar sem saber aonde se está indo. Esta é a prova de que estamos num processo que é experiência e conhecimento inesperado que nós leva a interrogar e a interrogar-nos. É difícil trabalhar sem saber qual poderá ser a conclusão. Dá a impressão de vagar sem objetivo. Sabemos muito bem o quanto é importante o nó final, o ponto de chegada do processo. Mas este aparece como uma saída imprevista do labirinto que o processo de trabalho construiu. Quando pensamos que nos aproximamos, nos distanciamos. Quando pensamos que estamos longe, a saída está perto.

O final é um nó no qual se reúnem todos os fios tecidos e entrelaçados durante o trabalho. Todos os fios encontram-se selando o "texto lógico-sensorial". O verdadeiro final é o que encontra o seu início, uma experiência rara na qual as oposições se abraçam e as polaridades parecem coexistir na mesma situação, em um único corpo, em uma única ação.

Tudo isso não pode ser projetado na mesa. Não acontece de maneira consciente e não é possível prepará-lo antecipadamente. É um presente, um momento de graça que nos enche de gratidão porque ignoramos o motivo pelo qual o merecemos.

Não existe descoberta se a rota já está fixada. Pode-se aprender a içar e a baixar as velas, a lutar contra as correntes, a usar os ventos contrários. Durante estes dias falamos do aspecto artesanal do trabalho, o primeiro e segundo nível de organização. Mas o terceiro nível, o da totalidade, das polaridades que coexistem, o da ação no contexto, o momento no qual o nosso temperamento e a nossa biografia nos guiam a construir e a atravessar um labirinto, a entrelaçar os fios, a apertar o nó final, é o resultado de uma injustiça existencial. Alguns a alcançam, outros não.

É possível atingir uma nova praia navegando sem uma rota claramente definida. Conhecemos apenas as técnicas para navegar. Não sabemos se atingiremos o continente sonhado. A consciência de nossos limites nos atormenta: talvez desta vez não chegaremos. O fio de Ariadne é o trabalho cotidiano, a concentração sobre a aparente simplicidade de cada ação artesanal que nos guia na névoa que nos desorienta. Com a precisão essencial da ação que poderá ser a última:

*Onde as pausas
são esclarecimentos*

Para alguns de vocês esta experiência provocou uma espécie de paralisia e uma desorientação. Obviamente nenhum de nós deseja sofrer, expor-se à insegurança ou viver em estado de crise. Mas uma nova orientação só é possível como consequência de uma desorientação. Na nossa vida, uma crise pode ser uma pausa-transição na qual a nossa experiência se prepara para saltar numa nova órbita que revitaliza as nossas energias.

Estar desorientado significa que as soluções e respostas que possuíamos antes já não nos satisfazem. É o nascimento de algo novo, "nove meses" de gestação, com as náuseas, o vômito, a sensação de que o corpo físico e psíquico está se deformando. Neste período de desorientação toda a nossa experiência anterior trabalha para buscar um

novo modo de manifestar-se abandonando a casca segura dos hábitos que agora nos atropalham.

*Quando é preciso seduzir
até a reflexão*

Quando vi os seus quatro *Velorio en la Navidad* senti que era transportado atrás no tempo até ao final dos anos sessenta. Naquele período, na Europa, apareceu uma multidão de grupos de teatro tradicional insatisfeitos. Tentaram encontrar uma nova maneira de utilizar esta relação que é o teatro. Houve experiências que descobriram novos horizontes depois de atravessarem algumas crises: o teatro de Grotowski e o Living Theatre. O "grotowskismo" e o "livingteatrismo" tornaram-se pontos cardeais para todos os teatros paralelos.

Todas essas lembranças me vieram à mente quando vi o trabalho de vocês. Era como se vocês se movessem em um território de ninguém, como se houvessem abandonado o território da dança mas não tivessem ainda encontrado o país do qual têm saudade.

Falam frequentemente de Dança-Teatro. Para vocês a solução não pode ser uma colaboração com diretores ou atores que usam conceitos, textos, lógicas narrativas lineares que arriscam sufocar a qualidade de presença da dança. A sua técnica extracotidiana deve permanecer seu ponto de partida. Devem inventar uma dramaturgia própria para entrelaçar as ações em seqüência conservando-lhes o nervo, personalizando-as, fundindo o metal da técnica.

Um ator/bailarino "em-vida" torna-se sensual. Seduz o espectador, o conduz ao cruzamento da experiência com a reflexão. Esta sensualidade atrai, cativa, "enamora" o espectador, faz com que ele reaja emotivamente, transforma suas reações em reflexões. O "teatro que dança", asiático ou ocidental, nos prende com a sua sensualidade. Aqui vejo seus corpos, suas presenças, movendo-se com vigor mas não me "enamoro", não estou seduzido até a reflexão. Vocês são cavalos de prata. Cobriram a capacidade de "estar-em-vida" com refinadas placas de técnica. Trataram dos músculos mas sufocaram a vida.

Não sei como vocês podem ser salvos das suas peles de prata. No teatro o ator usa o seu personagem (*personal*/máscara) para esconder

ou revelar a própria vulnerabilidade. Entre os bailarinos a energia ofusca com frequência a transparência, a vulnerabilidade. É o anonimato da técnica.

Quando os observo me pergunto se as suas reações são o equivalente da liberdade que vivem quando estão com alguém que amam, que lhes inspira confiança, segurança. É o momento no qual se manifesta a polaridade que somos, e que as nossas energias, doces e fortes, não "masculinas" ou "femininas" mas "vigorosas" e "suaves", se encarnam em ações e se transformam em destino individual e história.

*Existem solidões simultâneas
para fazer enamorar...*

Só posso dizer: utilizem sua desorientação para descobrir seu rosto escondido sob a máscara da dança. Não esqueçam: seu trabalho e sua "presença" devem fazer que alguém se "enamore".

Chegamos ao final e cada um de nós inicia a volta à sua solidão.

Índice analítico

- Adiparwa*, 137
agama, 158
agem, 43, 88, 158
Ahasverus, 130
Akadenwa, 207
Akropolis, 201, 201n, 214, 214n
alus, 88
Améry, Jean, 209
Angarov, Alexei Ivanovitch, 198
angsel, 88
Anima/Animus, 93, 95, 96, 97, 98,
99, 100, 102, 105, 161, 218
Antígona, 124
Apocalypsis cum figuris, 143
Appia, Adolphe, 62, 148
aragoto, 34
Aramis, 194
Archer, William, 69
Ardhanarishwara, 142
Ariosto, Ludovico, 168
Aristóteles, 130
Arlequim, 208
Artaud, Antonin, 18, 29, 62, 63, 64,
66, 72, 197n, 211, 215, 216, 216n,
217
Auschwitz, 214
Azuma, Katzuko, 43, 53, 54, 55, 56,
109, 111n, 213
Azuma, Tokuho, 43, 55, 56
Bach, J. Sebastian, 148, 149
balé clássico, 21, 27, 35, 41, 43, 48,
72, 104
Bandem, I Made, 88, 109, 213
Banu, Georges, 145n
Barba, Eugenio, 19n, 21n, 53n, 177n,
179n, 184n, 196, 201n, 212
Baris, 20
Barong, 67
Barrymore, John, 116
Basavanna, 145, 146, 172, 173, 173n
bathin, 137
Baty, Gaston, 153n
Baudelaire, Charles, 63, 216
Bausch, Pina, 82
bayu, 33, 88, 96
Beacham, Richard C., 148n
Beck, Julian, 66
Beijer, Agne, 146
Benedetti, Jean, 156n, 185n
Berliner Ensemble, 123, 124, 165,
165n, 172n
Bhima, 126
Bijeljac-Babic, Ranka, 37n
biomecânica, 34, 39, 41, 65, 72, 150,
184, 184n, 197, 202, 217

- bios*, 23, 24, 25, 30, 45, 56, 64, 70, 83, 90, 97, 100, 107, 111, 116, 135, 154, 213, 231, 238
 Blacking, John, 128, 129
 Boccaccio, Giovanni, 97
 Bohr, Niels, 57, 58, 64
 Bond, Edward, 129
 Borges, Jorge Luis, 168, 168n
 Bournonville, Anton-August, 35
 Brandon, James, 189, 190n
 Brecht, Bertolt, 18, 29, 52, 53n, 62, 66, 72, 82, 82n, 122, 123, 137, 148, 158, 165, 165n, 167, 168, 171, 171n, 172, 211
 Brook, Peter, 201
 Brynner, Yul, 108
 Bunge, Hans-Joachim, 171, 171n
 Burnier, Luís Otávio, 29n, 139, 140
 Butoh, 76, 106, 109, 113
 Buyo, 43

 Callas, Maria, 85
 Camarupa, 151
 candomblé, 20
 capoeira, 20
 Cardona, Patricia, 218n
Carrosse du Saint-Sacrement, Le, 186
 Casarés, Maria, 213
 Cellini, Benvenuto, 212
 Centre for Performance Research, 128
 Cervi, Gino, 119
 Chaliapin, Fiodor I., 108
 Cherutturuthy, 67, 119, 125, 209
chikara, 33
 Chlestakov, 108
 Chunlin, Tsao, 213
 Cieslak, Ryszard, 109, 120, 186
Círculo de Giz Caucasião, O, 171
 Claudel, Paul, 217
 Comédie Française, 145
 Commedia dell'Arte, 41, 60, 149
 Confúcio, 78
 Copeau, Jacques, 18, 62, 66, 146, 147, 149, 153, 156, 157, 182, 183n, 186, 187
Coração Ardente, O, 165
 Corsi, Mario, 148n
 Craig, Gordon, 18, 41, 62, 63, 66, 69, 82, 146, 146n, 147, 147n, 148, 149, 149n, 159, 162, 162n, 183, 185, 186, 187, 187n, 189, 189n, 191, 191n, 197, 199
 Creonte, 124
 Cristo, 14, 22, 140, 149
 Cruciani, Fabrizio, 12, 157n
Cyrano de Bergerac, 119

dalem, 137
 Damayanti, 126
 D'Amico, Silvio, 146, 147
 Danjuro IX, 190n
 D'Annunzio, Gabriele, 148
 Dante, 97
 Decroux, Etienne, 18, 28, 29, 29n, 30, 35n, 38, 41n, 43, 43n, 48, 48n, 51, 51n, 52, 62, 63, 66, 72, 77n, 82, 82n, 86, 86n, 109, 114, 139, 140, 141, 150, 152, 153, 153n, 157, 160, 174, 187, 187n, 188
 De Filippo, Eduardo, 82
 Delsarte, François, 72
 Desdêmona, 177, 178
 Devi, Rukmini, 67

- 213
 Francisco, São, 169
 Fuchs, Georg, 149, 149n, 183
 Fundação Rockefeller, 136, 207
Fushikaden, 100, 101n, 102n

 Galileu, 69, 122, 124
 Gallipoli, 14, 22
 Gamow, George, 58
gangene, 40
 Garbo, Greta, 116
 García Lorca, Federico, 193
 Gielgud, John, 108
 Gladkov, Alexandr, 82n, 87n, 197n
 Goethe, Johann Wolfgang, 44, 66, 151
 Gogol, Nicolai, 81
 Gomulka, Wladislaw, 121
 Gordon, Mel, 91n
 Gourfinkel, Nina, 82n, 87n, 184n, 197n
grammelot, 62
 Granowski, Alexei, 83
 Grasso, Giovanni, 187
 Gropius, Walter, 146
 Grotowski, Jerzy, 18, 19, 19n, 40n, 48, 54, 66, 67, 85, 86n, 120, 121, 122, 123, 129, 143, 144, 152, 153, 163, 164, 164n, 174, 181, 185, 186, 194, 200, 200n, 201, 211, 213, 214, 214n, 215, 216, 217, 242
guntai, 101

Haltung, 158
 Hamlet, 108, 176
hana, 102

 Dhomya, 136, 137
 Diderot, Denis, 69, 160, 182, 183n
 distanciamento, 165, 167, 168
 Don Giovanni, 131, 133
Don Juan, 41
dramagong, 136
 Dullin, Charles, 40, 40n, 216
 Dunn, Charles J., 50n
 Dürer, Albrecht, 196
 Duse, Eleonora, 147, 187
 Dushasana, 126
Dybbuk, 90n
Dziady, 143, 144, 200

 Eik, 195
 Einstein, Albert, 133
 Eisenstein, Serguei M., 62, 80, 80n, 197
 Escola de Teatro de Varsóvia, 120, 122
 Eurasiano (Teatro), 66, 72
 Evreinov, Nikolai, 149
 extracotidiano, 21, 23, 25, 30, 31, 32, 35, 42, 43, 44, 94, 95, 107, 111, 138, 155, 159, 163, 186, 188, 217, 237, 238, 242

 Falletti, Clelia, 12
 Fausto, 131, 133
fei-cha, 40
Festuge, 203, 205, 208
 Feydeau, Georges, 116
 Flam, Jack D., 82n
 Flaszen, Ludwik, 164, 200, 201, 201n, 212
Fliegende Holländer, Der, 131
 Fo, Dario, 48, 68, 109, 180, 180n,

- hasta*, 46
 Hegel, Georg W. F., 68
 Hein, Piet, 133
 Heine, Heinrich, 131, 132
 Hellerau, 148
 Hijikata, Tatsumi, 106, 113
hikinuki, 22
hippari hai, 42, 161
 Hobgood, M. Brunet, 199
 Hoff, Frank, 50n
Holandês Errante, O, 130, 131, 132, 133
 Hølstebro, 11, 12, 20, 21n, 120, 194, 196, 203, 204, 205, 206, 207
Hôshô, 37
 Hotel Pro Forma, 207
 Howard, 151
 Hü-jeh, 52
 Humphrey, Doris, 40

i-guse, 50, 114, 116
ikebana, 51, 52, 53
 Ilinski, Igor, 184
 interculturalismo, 204, 205, 207, 208, 209, 212
io-in, 33, 89, 110, 139
Inspetor Geral, O, 81, 108, 182n
 Irving, Henry, 41, 82, 162, 187
 ISTA, 12, 21, 21n, 54, 72, 88, 104, 106, 129, 136, 158n, 180n, 209, 211, 239
Itsi Bitsi, 194, 195

 Jacob, Max, 216
 Jan (Ferslev), 196
jangama, 173
 Jacques-Dalcroze, Emile, 148

jo-ha-kyu, 55, 56, 102, 103, 104, 140, 141, 142, 166, 190, 213
 Jouvett, Louis, 28, 28n, 43n, 74, 79, 79n, 108, 170, 171, 171n
 Jung, Carl Gustav, 93

 Kabuki, 22, 32, 33, 34, 41, 49, 50, 72, 111n, 189, 190
 Kai (Bredholt), 196
 Kalamandalam, 67, 209
 Kanze, 37, 38n
 Kanze, Hideo, 41, 109, 213
 Kanze, Hisao, 50, 114
 Karenina, Ana, 207
kata, 105, 163, 188, 189, 190, 190n, 191
 Kathakali, 20, 35, 47, 60, 67, 72, 125, 206, 207, 208, 209
 Kattrin, 142
 Kawagami, Otojiro, 29
 Keaton, Buster, 85
keras, 42, 43, 46, 56, 88, 96, 100, 105, 114, 218
ki-ai, 33
 Kichizaemon, Kaneko, 50
 Kita, 37, 42
 Kita, Nagayo, 38
 Klee, Paul, 237
 Kleist, Heinrich von, 92n
 Koestler, Arthur, 126, 127
kokken, 32
kokoro, 33
 Komparu, 37
 Komparu, Kunio, 89, 89n
 Kongô, 37n
 Kongô Iwao, 46n
 Konorak, 125

- Korzeniewski, Bogdan, 80
koshi, 33, 41, 42, 111n
Kôtei, 46
 Kott, Jan, 211
kraft, 64
 Kudlinski, Tadeusz, 200, 201
 Kuei-fei, 46
 Kulisiewicz, Tadeusz, 122
kundalini, 137
kung-fu, 33, 43, 78, 79
 Kyogen, 32, 33, 38, 104

 Laban, Rudolf, 148
 Larsen, Tage, 53n
lasya, 96, 97, 100, 114, 218
 Lebreton, Yves, 29n
 Legong, 20
 Leiter, Samuel L., 190n
 Lekain, Henry Louis, 183
lian shan, 47, 88
Life of Henry the Fifth, The, 137
 Lindh, Ingemar, 29n, 36, 88, 109
 Living Theatre, The, 158, 242
 Lua e Escuridão, 142

ma, 55
Mãe, A, 123
Mãe Coragem, 143
 Maeterlinck, Maurice, 146
 Malcovati, Fausto, 182n, 198n
 Mallarmé, Stéphane, 216
manis, 42, 46, 56, 88, 96, 100, 105, 114, 218
 Marceau, Marcel, 36
 Marinetti, Filippo Tommaso, 146
 Marotti, Ferruccio, 187n
 Masakazu, Yamazaki, 84n

 Matisse, Henry, 82
 Matsumoto, Nazaemon, 50
 Mei Lanfan, 67
 Meldolesi, Claudio, 165n, 172n, 177n
menjiwai, 137
 Meyerhold, V. 18, 34, 39, 39n, 41, 62, 66, 80, 81, 82n, 85, 85n, 87, 87n, 117, 118n, 135, 139, 146, 150, 162, 167, 175, 176, 176n, 178, 183, 183n, 184, 184n, 185, 185n, 187, 188, 188n, 189, 197, 197n, 199, 202, 216, 217
 Mickiewicz, Adam, 200
Milagre de Santo Antônio, O, 88n
 mimo, 21, 27, 30, 38, 43, 72, 150, 153, 153n, 157, 158, 160
 Moissi, Alexander, 108
 Mollica, Fabio, 90n, 156n
mudra, 46, 47
Mysteries and Smaller Pieces, 158

 Nagel Rasmussen, Iben, 142, 194, 195, 196
 Nakajima Natsu, 106, 113
 Nakamura, Shikan, 190
 Nala, 126
 Nambudiri, Krishna, 213
Narrow Road to the Deep North, 129
 Natya Shastra, 67
 Nemiróvich-Dántchenko, 108
Nikyoku Santai Ezu, 101, 101n
 Nô, 32, 33, 34, 37, 38n, 41, 42, 43, 47, 49, 50, 56, 67, 72, 83, 89, 100n, 103, 111n, 139, 190
 Nomura, Kosuke, 104
 Nomura, Shiro, 38, 38n
nritta, 151

- nyotai*, 101
- Odin Teatret, 12, 18, 19, 20, 21, 22, 31, 40, 65, 107n, 109, 139, 158, 160, 180, 207, 208, 211, 213, 218, 239
- Odissi, 34, 40, 140
- Ohno, Kazuo, 106
- Olivi, Laura, 165n, 172n
- Open Theatre, 157
- Ópera de Pequim, 31, 40, 42, 43, 47, 72, 88, 103
- Opole, 18, 119, 120, 121, 122, 123, 143, 144, 195, 199, 211, 212, 214n
- Orlando, 143
- Osterwa, Juliusz, 153
- Ostrowski, Aleksandr, 165
- Otelo*, 176, 177, 178
- otkaz*, 85, 217
- otsukarasama*, 31
- Paixão de Oberammergau, A*, 149
- Paixão Segundo São Mateus, A*, 148
- Palac, Jan, 196
- Panigrahi, Sanjukta, 12, 40, 43, 109, 136, 142, 209, 213
- panisar*, 137
- partitura, 105, 107, 107n, 115, 159, 161, 163, 164, 165, 168, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 210, 213, 232 (veja "subpartitura")
- Pasek Tempo, I Made, 43, 56, 109, 135, 136, 137, 158, 213
- Pavis, Patrice, 158, 158n
- Peck, Gregory, 108
- Pei, Yanlin, 109
- pengunda bayu*, 96
- perezhivanie*, 163, 164, 165, 181, 184
- Petrolini, Ettore, 187
- Picasso, Pablo, 226
- Picon-Vallin, Béatrice, 39n, 83n, 85n, 87n, 108n, 176n, 183n, 184n, 185n
- Pirandello, Luigi, 146
- Pitoëff, Georges, 148
- Poe, Edgar Allan, 216
- Pontedera, 21n
- Pradier, Jean-Marie, 193
- pragina pradnian*, 137
- prana*, 33
- Praxíteles, 34
- predigra* (pré-atuação), 85, 87, 217
- pré-expressividade, pré-expressivo, 11, 17, 21, 23, 24, 25, 32, 33, 95, 96, 116, 142, 149, 150, 151, 152, 154, 158, 159, 160, 165, 167, 167n, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 180, 210, 213, 217, 223
- Príncipe Constante, O*, 120, 186
- princípios-que-retornam, 21, 23, 25, 27, 29, 42, 70, 73, 114, 149, 166
- quipu*, 196, 199
- Rama, 97
- Ramanujan, A. K., 173n
- Rame, Franca, 213
- Reinhardt, Max, 146, 149
- Remisoff, Nicolai, 107
- Rimbaud, Arthur, 216
- Rimer, J. Thomas, 84n
- risunok dvizheni*, 175
- rotai*, 101

- Ruffini, Franco, 37n, 86n, 167n
- sacrum*, 114
- Sainte-Albine, Raymond de, 69
- Sakaba Berberich, Junko, 38n
- Salvini, Tommaso, 175, 187
- Sartre, Jean-Paul, 68
- sats*, 20, 64, 65, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 103, 105, 106, 113, 115, 116, 128, 139, 149, 161, 170, 174, 210, 213
- Savarese, Nicola, 21n, 177n
- Sawamura, Sojurô, 33, 41
- Schechner, Richard, 19n, 136, 186n, 204, 209, 212
- seleyog*, 88
- Shakespeare, William, 137
- shakti*, 33
- Shaw, George Bernard, 147, 147n
- Shikado, 101
- shite*, 32, 50
- Shiva, 125, 141, 142, 145
- shu-ha-ri*, 190
- shung toeng*, 33
- Sieffert, René, 101n
- Stalin, Josef 198
- Stanislavski, Konstantin Sergueievitch, 18, 39n, 48, 60, 62, 63, 66, 81, 90, 91, 91n, 105, 106, 108, 111n, 114, 114n, 116, 129, 148, 150, 152, 153, 156, 162, 163, 165, 166, 167, 167n, 168, 174, 180, 181, 182n, 185, 185n, 187, 188, 189, 198, 198n, 199, 202, 211
- Stevenson, Robert Louis, 219, 220n, 226, 233, 236, 237
- sthavara*, 173
- Store skibe, De*, 207
- Strindberg, August, 132
- studijnost*, 156n, 157
- subpartitura, 94, 163, 167, 168 (ver "partitura")
- Sulerzhiski, 108, 153, 156
- suriashi*, 33
- Svedin, Lulli, 36n
- tahan*, 43
- tai*, 101, 101n, 102
- tai-chi*, 155
- Tairov, Alexandr, 147n, 149
- taksu*, 33
- tame*, 49
- tameru*, 49
- tandang*, 88
- tandava*, 96, 100, 114, 218
- tangkep*, 88
- tangkis*, 88
- Tanizaki, Junichiro, 47n
- Tartufo, 169
- Taviani, Ferdinando, 177n
- Tchecov, Anton, 148
- Tchecov, Mikhail, 107, 108, 108n, 109, 110n, 112, 112n, 113, 114, 115, 115n, 116, 148, 175
- Teatr-Laboratorium, 109, 214, 214n
- Teatro Alexandrinski, 145
- Teatro de Arte, 108, 156, 165
- Teatro Dramaten, 145
- Teatro Goset, 83
- Teatro Habimah, 90n
- Teatro Real de Copenhagen, 35, 104
- Teatro Tascabile de Bérghamo, 207
- Teatr 13 Rzedów, 120, 199, 214 214n
- Terceiro Teatro, 74

- Terry, Ellen, 187
 Tessier, Valentine, 186
 Théâtre de l'Atelier, 216
topeng, 137
 Toporkov, Vassili, 90, 91n, 105, 106n, 182n
 Torigoe, Bunzo, 50n
 Torzov-Stanislavski, 38, 39
 Trella, 141
tribhangi, 34
- Über-Marionette, 65, 187, 191, 199
 Universidade do Teatro Eurasiano, 21n
 Utamanyu, 136, 137
- Vachtangov, Evgueni B., 89, 89n, 90, 108, 153
 Van der Decken, 130, 131
Vandstier, 203
 Verry, Pierre, 36, 36n
Vida de Galileu, 122
 Vieux Colombier, Le, 157
virasa, 33
- Virgem (Maria), 14
 Voltaire, 188
- Wagner, Richard, 131, 132, 175
wagoto, 34
waki, 32
Wanderlehre, 72, 73
 Wayne, John, 85
 Weideli, Walter, 201
 Weigel, Helene, 82, 122, 123
 Wilson, Bob, 213
 Winther, Frans, 207
 Woolf, Virgínia, 143
 Wyspianski, Stanislaw, 214
- Yeats, William Butler, 146
- Zachava, Boris, 89n
 Zavadski, Iuri A., 90n
 Zeami, Motokiyo, 62, 67, 84, 84n, 98, 99, 99n, 100, 101, 101n, 102, 102, 154
 zen, 98, 154
znak otkasa, 217



IMPRESSÃO E ACABAMENTO:

CENTRAIS IMPRESSORAS BRASILEIRAS LTDA

AV. VILA EMA, 722 - VILA PRUDENTE - FONE: 372-8422 - CEP 02156 - S. PAULO