

1. Apresentação

A trajetória de um ator que decidiu ser diretor



Figura -1

De volta à minha ilha avisto ao longe a ilha flutuante do capitão Barba e os marujos da nau do Odin.
Os pássaros de Odin, Huginn e Muninn,
- viajantes do mundo inteiro -
vez em quando voam rasantes sobre o meu ilhéu.
E sempre que por aqui voam, recordo-me dos nossos mesmos porquês.

E agora? Pergunto-lhes, quase só.
Agora, respondem-me, é uma questão de voar com as próprias asas.



Figura-2¹

Entre 1979 e 1993 trabalhei frequentemente como ator e convivi bem de perto com diversos outros atores e diretores profissionais. Durante esses 14 anos de convivência no trabalho, intercâmbio natural e pesquisa como ator comecei a organizar conscientemente minhas primeiras idéias sobre a arte de representar, que pouco a pouco ganhariam forma e

¹ Nesta figura, emblema do *Odin Teatret*, vê-se uma representação de ODIN (antigo escandinavo Odhinn, anglo-saxão Woden, antigo alto-germânico, Wodan, Woutan). Na mitologia escandinava, Odin é o rei dos deuses. Seus dois corvos negros, Huginn ("Pensamento") e Muninn ("Memória"), voavam todos os dias para saber notícias dos fatos ocorridos no mundo. Além de deus da guerra, era o deus da sabedoria, da poesia e da magia.

consistência. No entanto, ao me recordar em cena, reaparece a lembrança do fascínio que um outro ator exercia e ainda exerce sobre mim e os meus sentidos. Tanto que, muitas vezes, mesmo atuando, precisei me corrigir, pois me surpreendia “out”, assistindo a atuação dos meus colegas. Mais adiante, essa mistura de ator com espectador fascinado juntou-se a uma imperiosa necessidade de inspecionar questões do tipo: Que elementos são fundamentais ao trabalho do ator? O que se passa intimamente quando representa e, antes disso, enquanto se prepara para representar? Existem leis que governam o processo criativo do ator? Como tais leis, se existem, podem ser manejadas e expostas, objetiva e conscientemente? Como definí-las e pô-las em prática sem sucumbir à trivialidade de aplicar fórmulas, em busca de resultados fáceis? Quando me percebi em confronto com perguntas dessa natureza, pareceu-me inevitável tomar a decisão de me tornar diretor.

Em 1995, finalmente, assumi tal papel. No início, senti um grande vazio. Buscava encontrar, em minha própria experiência de ator, algum apoio firme que me auxiliasse no trabalho com os atores - eu, aprendiz de diretor -, e não conseguia. Imaginei que tal vivência me ajudaria no trato com os atores. Pensava também que ela, sendo partilhada, poderia auxiliá-los a diluir dificuldades comuns, o que, algumas vezes, de fato aconteceu. As referências que eu tinha, e a maneira como aprendera a construí-las, concentravam-se quase que exclusivamente na busca de resultados expressivos, (como se para isto houvesse fórmulas) e muito pouco se dirigiam a investigar, passo a passo, as *bases* de assentamento do processo criativo, apreciando-o em seus níveis diferenciados de organização, uma vez que há bastante “ciência” no trabalho pré-cênico do ator.

Inconformado com a minha situação de incomunicabilidade e ineficácia técnica com os atores, na busca por sinais que me indicassem como compreender as tais *bases materiais sobre as quais se constrói a arte de representar*, coloquei uma mochila nas costas e parti, em 1998, para realizar a minha “viagem de instrução”, além dos confins da terra natal, do modo que costumavam fazer, no passado, os artesãos, em busca de inspiração e confronto. Fui para a Dinamarca.

O Odin Teatret, grupo dirigido por Eugênio Barba, esteve em Salvador em 1994 e, com o apoio da Escola de Teatro da Ufba, apresentou o espetáculo *Kaosmos*. Recordo que fiquei bastante impressionado com aquela encenação e instigado por sua dinâmica. Tudo aquilo que eu via - atores, cenários, figurinos, elementos de cena -, tinha um sentido definido, coerência,

ritmo conciso e unidade. Encantava-me a precisão com que os atores manejavam cada elemento da cena; o jeito como “vestiam” suas personagens; a maneira como o próprio cenário, simples, apenas uma estrutura de porta. Esta, manipulada pelos atores no palco - defronte dos nossos olhos, sem nada querer esconder -, se transformava e assumia diferentes signos, embora esses permanecessem sempre fiéis à coerência e à unidade da obra teatral como um todo. O espetáculo, por sua vez, se mostrava absolutamente fundamentado num ritmo preciso, partiturizado, da fala, do corpo, do caminhar. O ator em cena era, visivelmente, o ponto central da encenação.

No mesmo período em que apresentou *Kaosmos*, o Odin Teatret apresentou também o espetáculo *O Castelo de Holstebro* e realizou, no Teatro Castro Alves, um *workshop* com a atriz Julia Varley. Nesse *workshop* fiz o meu primeiro contato com a técnica de um dos atores do grupo. Depois, quando decidi viajar em busca de conhecimento, estabeleci como meta a Dinamarca e uma visita à sede do Odin.² No segundo semestre de 1998, o Odin Teatret permaneceria durante alguns meses em sua sede na cidade de Holstebro, norte da Dinamarca, sem excursionar com seus espetáculos e demonstrações de trabalho. Naquele momento, o grupo realizava suas primeiras apresentações de *Mythos*. Trata-se da encenação de um funeral no final do milênio, num século que começa em 1917, quando estoura a revolução russa, e termina em 1989, com a queda do muro de Berlim. Em volta do corpo de um revolucionário, Guilhermino Barbosa, soldado da Coluna Prestes, reúnem-se personagens extraídos da mitologia grega que o conduzem solenemente à imortalidade. Em honra de Guilhermino, herói morto, aquele que havia lutado pela extinção das fronteiras e pela justiça entre os povos, os personagens mitológicos - Medeia, Édipo, Cassandra - que através das eras repetiam seus atos ferozes, recontam as mentiras e os horrores que fizeram deles mitos eternos. A vitória da força sobre a justiça, os ideais sepultados, o triunfo dos sistemas que zombam de todas as utopias, compõem a tessitura dramática desse espetáculo.

Simultaneamente, o Odin Teatret organizava mais uma edição do *Festug*, um festival de artes cênicas que acontece em Holstebro a cada dois anos. O *Festug* é realizado em conjunto com instituições locais, escolas, igrejas, grupos artísticos dali, mas também de diversos lugares da Europa, assim como de outros continentes. Ao mesmo tempo, preparavam a XI Sessão da ISTA – *International School of Theatre Anthropology*. Esta aconteceu dois

² Paulo Dourado, meu amigo, que me dirigiu em “Ubu Rei”, de Alfred Jarry, fez uma carta de apresentação dirigida a Barba. Eu a enviei ao Odin com um pedido de aceitação. Quando chegou a resposta, positiva, eu fui.

meses depois em Montemor-o-novo, Portugal. Em função deste evento, todo o *staff* artístico e grande parte do *staff* científico da ISTA ficariam reunidos na sede do Odin, durante aproximadamente um mês. Nesse mês, ensaiou-se *Four Poems to Sanjukta*, uma homenagem do *Theatrum Mundi*³ à dançarina indiana Sanjukta Panigrahi, co-fundadora da ISTA, então recentemente falecida.

Sem dúvida, vivia-se ali um momento de grande efervescência cultural e criativa, num ritmo e intensidade que para mim não era nada usual, embora fosse comum para eles. Conviver aqueles três meses com a direção de Eugenio Barba e os atores do Odin Teatret, na Dinamarca, durante os ensaios de *Mythos*, de *Ode to Progress* - espetáculo que louva a capacidade humana de evoluir e superar suas dificuldades -, e de “*Four Poems to Sanjukta*”, tocou profundamente os meus sentidos e provocou uma verdadeira reviravolta em minha percepção. Além disso, pude testemunhar as apresentações desses espetáculos nas salas de teatro do próprio Odin e também durante a sessão da ISTA em Portugal, bem como acompanhar de perto o processo criativo de atores-bailarinos e músicos de diversas nacionalidades, ali presentes. Eram balineses, indianos, japoneses, europeus e brasileiros, como o dançarino Augusto Omolú, atualmente integrado ao próprio grupo, e o músico Ori Sacramento, dentre outros.

A multiplicidade de sensações vividas por mim, graças a experiências tão intensas, fez ressurgir ainda mais fortemente as mesmas perguntas que antes me haviam motivado sair para perscrutar mais profundamente a arte do ator. Desta vez, no entanto, pude vê-las cogitadas “ao vivo”, no *treinamento* com os atores, durante os ensaios dirigidos por Barba e, depois, pude percebê-las transformadas em ação concreta, em *presença cênica*, nos espetáculos. A observação direta revelou-me novos ângulos de visão, apontou--me novas possibilidades de ver. Assim, abriram-se em mim novas janelas. Olhando através delas posso ver um horizonte cujas cores no céu me animam a seguir nesta direção e além do qual desejo saber o que há.

De volta ao Brasil, decidi que seria necessário e imprescindível instaurar aqui um ambiente onde se tornasse possível continuar perscrutando, a partir de minha própria prática, as perguntas que me haviam provocado desde sempre a conhecer os elementos fundamentais

³ *Theatrum Mundi* é uma *performance* especialmente ensaiada e apresentada a cada sessão da *International School of Theatre Anthropology*, com a participação de todos os mestres e artistas, do Oriente e do Ocidente, representantes de diversas tradições do teatro e da dança que formam o *staff* artístico da ISTA.

da arte do ator. Voltei no final de 1998 e, em julho de 1999, formei o *Tupã Teatro*, uma Cia. formada com atores neófitos que, em sua maioria, continuam comigo explorando nossas próprias questões sobre o trabalho do ator e seus processos criativos.

Iniciamos nossos estudos teoricamente. Realizamos, logo de início, uma série de seminários internos baseados no livro “Em Busca de Um Teatro Pobre”, que traz as primeiras entrevistas publicadas com Grotowski. Além disso, assistimos em vídeo o treinamento físico e vocal dos atores do Odin e também as demonstrações de Ryszard Cieslak, ator-colaborador de Grotowski; líamos, às vezes juntos, cópias de entrevistas dos atores do Odin sobre os seus processos criativos, artigos de Eugênio Barba e Lluís Masgrau⁴, publicados ou inéditos. Eram artigos sobre a Ista e a Antropologia Teatral, trazidos por mim. Esse material, além da memória do que eu havia visto e registrado em fotos e em vídeo, compuseram o nosso primeiro acervo e ponto de partida para as nossas investigações..

O *Tupã Teatro* foi formado na cidade de Lauro de Freitas, Região Metropolitana de Salvador. Para os atores que compuseram o grupo inicialmente, o teatro era, até aquele momento, uma atividade apenas secundária e esporádica. Suas experiências teatrais decorriam da participação em esparsas oficinas de teatro ou em espetáculos que, à vezes, resultavam delas. Depois da audição pública que os selecionou para participarem do *grupo*, eles optaram por se confrontar, junto comigo, com o desafio de edificar um “novo” teatro, a partir de uma perspectiva completamente nova para todos nós; um teatro que, para alcançar resultados desejáveis, exigiria dos que o quisessem erguer, convivência diária em grupo, tempo, continuidade, constância e disciplina, como peças fundamentais na construção do nosso próprio *ethos* profissional (conjunto de atitudes sociais, políticas, existenciais, éticas e comunitárias)⁵. No *Tupã Teatro*, eu e o grupo desenvolvemos um sistema próprio de aprendizagem que se baseia nas prerrogativas de uma metodologia para organizar o trabalho pré-cênico do ator, conhecido como *treinamento*. Aplicado ao teatro, o *treinamento* é a base do trabalho *pré-expressivo* de certos grupos dedicados à pesquisa teatral, quando estes consideram a existência de níveis distintos de organização do trabalho do ator. O papel e o sentido do treinamento como

⁴ Lluís Masgrau é Professor de Antropologia Teatral em Barcelona, Espanha. Ele é membro efetivo do Staff científico da ISTA, pesquisador e colaborador nas atividades do Odin Teatret.

⁵ De acordo com a definição que Eugênio Barba dá ao termo *ethos*, publicado no artigo *The house of two doors*, em **The negotiating cultures**. (Org. Ian Watson) Manchester, Inglaterra. Manchester University Press, 2002. p. 244-245. (Trad. nossa)

etapa antecedente, paralela e simultânea à construção do comportamento cênico do ator no teatro, mais especificamente no *Tupã Teatro*, é o tema central dessa dissertação.

Essa metodologia, baseada no *treinamento*, engendra uma série de atividades que se fundamentam em exercícios especiais, físicos e psicofísicos. O *treinamento* como método permite a mim e ao grupo conhecer o que consideramos a essência do que se mostra, o cerne da questão, o motor do resultado; a sabedoria que aflora do *trabalho* do ator sobre *si mesmo*.

Trabalho sobre si mesmo e *pré-expressividade* são conceitos intimamente relacionados a *treinamento*. O conceito de *trabalho do ator sobre si mesmo*, é oriundo de Konstantin Sergueievich Alexeiev Iakovlev, nome completo de Stanislavski, ator e diretor nascido em 1863, na Rússia, responsável por grandes e radicais transformações no teatro do século XX. Dentre aqueles que trabalharam, acolheram ou introduziram esses conceitos às suas práticas laborais, estão: o ator e diretor teatral Meyerhold Vsévolod Meyerhold,⁶ nascido em 1874, também na Rússia; e depois, na continuidade dessa mesma linha, Grotowski, Barba e seus colaboradores mais próximos. Todos pressupõem a existência de dois diferentes níveis de organização do trabalho do ator: *o trabalho - pré-expressivo - do ator sobre si mesmo* e *o trabalho do ator sobre a personagem*, direcionado à cena propriamente dita. Eugênio Barba é quem retoma o conceito de Stanislavski - *trabalho do ator sobre si mesmo* -, e o reconstitui como objeto específico de estudos metódicos, para investigar o ator em seu trabalho “antes da cena”. À disciplina que se incumbe desses estudos no campo da pré-expressividade Barba deu o nome de Antropologia Teatral.

Eu e o grupo, o *Tupã Teatro*, em nossos estudos teóricos e práticos iniciais e atuais, nos guiamos, principalmente, pelas pressuposições originais de Stanislavski, Grotowski e Barba, quanto ao ofício do ator no teatro. Neste caminho, o *treinamento* se constitui em base elementar e fundamental para o nosso trabalho, porquanto acreditamos na pesquisa continuada e no aprendizado constante. Conseqüentemente, o *corpo* e a *mente* são considerados como os elementos fundamentais da arte do ator. É o corpo em si que revela o “mundo secreto” do ator, o que se passa em sua mente. Corpo em movimento, associado a imagens internas e à memória

⁶ Ator e encenador, discípulo de Stanislavski, Meyerhold funda em 1902 a sua própria Companhia. Afasta-se do realismo e, empreendendo constantes pesquisas espaciais e corporais, seus atores passam por uma intensa preparação física, dentro de um método que ele chamará de *biomecânica*. Para Meyerhold, a linguagem cênica é tão importante quanto a narrativa.

que imprime sentido à ação; pensamento transformado em ação - *ação física*. Corpo e pensamento caracterizam, respectivamente, a dimensão exterior e a interior, visível e invisível do trabalho do ator. Em que pontos podemos fazê-las se tocar? Unificar pensamento e corpo num mesmo movimento, aprendendo a manobrá-los conscientemente, como fazê-lo? Com o *treinamento*, acreditamos ser possível aconchegar corpo e pensamento, juntos, gradativamente, à memória. Memória que, segundo Grotowski, insere-se no corpo e pela ação do mesmo pode renascer; memória que se constrói e se incorpora, que se expressa recomposta no comportamento cênico do ator *treinado*.

Importa-me também, no *Tupã Teatro*, tanto quanto conhecer a arte da representação em sua “intimidade”, perscrutar os recônditos labirintos do ator e encontrar referências concretas que possam balizá-lo em seu *trabalho sobre si mesmo*. A idéia de “trabalhar sobre si mesmo” aparece de maneira recorrente e basilar ao longo desta pesquisa, que se propõe a investigar o trabalho do ator antes da cena, “nos bastidores de si mesmo”, focalizando-o no *treinamento* pré-expressivo

“O ator nos bastidores de si mesmo” é uma expressão que cunhei para indicar o quanto este estudo acolhe como ponto de partida o pensamento daqueles que até agora pesquisaram mais profundamente a natureza “íntima” da representação teatral. Refiro-me, principalmente, a Stanislavski, Meyerhold, Grotowski e Barba, minhas referências mais próximas, além de Artaud, Brecht, Graig, Copeau... Graças ao conhecimento produzido por eles, torna-se hoje mais fácil, embora mais complexa, a tarefa de continuar suas jornadas de conhecimento e preservação da essência da arte teatral. Esta arte que já não é, *a priori*, o lugar aonde o homem vai *para se ver* diante de suas grandes questões filosóficas ou existenciais.

Acho que há um “pote de ouro” na base do pensamento dos mestres que conduziram as transformações do teatro ao longo do século XX. Os trabalhos de Stanislavski sobre as ações físicas e as leis do movimento aplicadas ao movimento cênico dos atores, ou seja, a *biomecânica* de Meyerhold, são referências inevitáveis a qualquer estudo mais aprofundado sobre o trabalho do ator. As idéias de Copeau⁷ sobre uma escola “que não seja simplesmente

⁷ Jacques Copeau diretor do Teatro Vieux Colombier, que ele inaugura em 1913. Copeau empreende uma renovação cênica baseada na valorização do texto e na nudez da cena. Zelando pela preparação do ator, ele cria uma Companhia regida não só pela estética, mas também pela ética. A base do seu grupo é o intenso trabalho corporal, pela improvisação e pelo estudo de textos. Suas idéias influenciam por munito tempo o teatro francês.

um grupo de alunos dirigidos por um único mestre, mas uma comunidade real, capaz de ser auto-suficiente e de responder às próprias necessidades” são, para mim, uma meta a ser alcançada. As referências explícitas de Grotowski ao próprio Stanislavski e a Artaud provocam-me a sede de beber nestas mesmas fontes. O trabalho de Vakhtangov⁸ com amadores que tinham pouca ou nenhuma experiência e alcançaram um alto nível artístico são, para mim, um espelho onde se mirar na busca para encontrar a própria imagem.

Admiro a dedicação de Eugenio Barba à organização sistemática dos conhecimentos produzidos sobre a arte do ator, particularmente os que se produziram a partir do século XX, através da Antropologia Teatral. Louvo sua competência para manter vivo e extremamente atuante, desde 1964, o Odin Teatret, grupo de atores-pesquisadores formado por ele que, tomando como base os pressupostos do *treinamento*, organiza, produz e difunde até hoje importantes conhecimentos relativos à arte do ator e da representação. Barba e a Antropologia Teatral - criação sua em articulação com outros pesquisadores das artes cênicas -, são para mim referências fundamentais e se constituem em objeto de estudo neste trabalho que estabelece o *Tupã Teatro* como “campo de testes”, de observação, de aprendizagem e de personalização da experimentação e da experiência.

Treinamento, trabalho do ator sobre si mesmo e pré-expressividade são conceitos - ramos de um mesmo tronco - cujas raízes fincam-se nos *teatrolaboratórios* criados pelos chamados *Reformadores do teatro no século XX*.⁹ Por isso, e também motivado pelo desejo de esclarecer o verdadeiro sentido do *treinamento* no teatro a partir de sua genealogia, realizo, no primeiro capítulo, uma retrospectiva histórica, que focaliza as principais transições enfrentadas pelo teatro, não só a nível conceitual, como prático, entre os séculos XIX e XX. Verifico a evolução do papel do ator neste contexto. Focalizo, também, as idéias motrizes que impulsionaram a criação e o desenvolvimento dos *teatrolaboratórios* (eles em si), as “novas idéias” sobre a arte do ator e como elas se contrapuseram à “velha ordem” que há séculos ditava as regras do jogo teatral.

⁸ Diretor do “Habimah Theatre” Esse grupo foi formado por Vakhtangov, na Rússia. Em 1922 Vakhtangov dirigiu a produção original de “O Dibuk”, de S. Ansky. Em 1928, o “Habimah Theatre” mudou-se para a Palestina, onde continuou a trabalhar.

⁹ ¹⁶ Esta é uma expressão amplamente utilizada por todos aqueles que reconhecem o papel fundamental exercido por homens como Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Vakhtangov, Copeau, Dullin, Grotowski e outros, que são a própria história do teatro no século XX.

Quanto aos criadores dos primeiros *teatrolaboratórios*, que muitos chamam “pais fundadores”, foco-me em suas buscas pelos elementos constitucionais fundamentais do teatro, as principais motivações e o conjunto de suas atitudes éticas, políticas, teatrais, “quase científicas”, sociais e até filosóficas; enfim, as formulações conceituais e as práticas que os conduziram ao desenvolvimento de uma nova concepção do teatro e do ofício do ator. A partir deles, os *reformadores*, o teatro deixa de ser uma arte isolada em seus objetivos avulsos e consolida-se como catalisador de múltiplas relações que se entrelaçam a outras disciplinas: a cultura, a antropologia da cultura e das artes da representação, ao reconhecimento e ao resgate do teatro como ritual e das antigas tradições cênicas ocidentais – ao conhecimento da arte do ator na Comédia Dell’Arte, por exemplo. A partir dos *reformadores* dá-se, também, a aproximação do teatro ocidental com as artes orientais da representação, tradições ainda mais antigas.. Como sabemos, certas tradições cênicas orientais podem atravessar séculos sem que lhes sejam introduzidas quaisquer modificações. Assim, em nome da manutenção de sua pureza, são rigorosamente transmitidas em seus mínimos detalhes. O Teatro Nô, por exemplo, nascido no Japão no século XIV está preservado até hoje em seus princípios originais, seus dramas e respectivos códigos de representação, geração após geração. Isso acontece desde que o grande dramaturgo e ator japonês Zeami o concebeu “... na busca da *flor maravilhosa* que o domínio técnico e a qualificação estilística devem fazer desabrochar no palco Nô com os perfumes sutis de suas essências poéticas e espirituais”.¹⁰ Os contatos de Artaud, Grotowski e Barba, dentre outros, com as artes orientais, redireciona o olhar sobre o ator e o sentido de se “fazer” teatro no Ocidente.

Outro assunto que insiro no capítulo I – os aspectos psicofísicos do *treinamento* -, incrementa-se, principalmente, a partir da afirmação “O corpo não tem memória. O Corpo é memória”, de Grotowski. Ela me remete a um desdobramento especulativo sobre as possíveis inter-relações do corpo com a memória. Daí advém reflexões sobre os aspectos “imateriais” do trabalho do ator: a função do pensamento, o pensamento como “energia modulável” e capaz de “esculpir o corpo por dentro”, as estruturas “invisíveis” que tanto na física quanto na sociologia, assim como na psicologia, na arte e no mito revelaram-se como componentes importantes da realidade que se manifesta na “vida real” e no palco.

¹⁰ Comentário feito pelo Prof. J. Guinsburg na contracapa do livro **Zeami: cena e pensamento Nô**. São Paulo. Perspectiva, 1991.

Dedico o segundo capítulo à Antropologia Teatral - o estudo do **ser humano** em circunstância de representação -, e a algumas vinculações suas que me parecem fundamentais: com a interpretação da complexidade das culturas, a partir dos pressupostos da antropologia cultural de Clifford Geertz e da abordagem dele quanto à invariabilidade ontológica da natureza humana, isso não obstante as limitações sociais ou culturais de raça, tradição, época ou situação; com a noção de *self* da psicologia junguiana, para apoiar o estudo da dimensão psicofísica do *treinamento*, visto que a Antropologia Teatral não dispõe, em si, das ferramentas necessárias a uma abordagem mais aprofundada do que se passa intimamente nos processos de representação simbólica; e com o conceito de *bios cênico*, o qual advém da biologia, pois não se pode escapar (em qualquer estudo sobre o teatro antropológico de Barba), de uma observação dos *princípios recorrentes*, já que eles são, transculturalmente, a própria manifestação física da utilização extracotidiana do corpo do ator-bailarino no campo da pré-expressividade.

Basear minha investigação na Antropologia Teatral significa, em primeiro lugar, eu poder contar com uma disciplina que já é, por definição, e também por vocação, dedicada ao estudo do comportamento *pré-expressivo* do ator, ou seja, ao seu trabalho “antes da cena”. Em segundo lugar porque ela é completamente permeável a diversas áreas do conhecimento humano, fazendo com que se possa estabelecer relações amplas e diversas, não só com o estudo do teatro, mas também com a sua prática. O caráter pragmático da Antropologia Teatral é também científico e, por isso, de maneira sistemática, ela me auxilia na organização do próprio pensamento.

O teatro antropológico tem sido, até agora, a principal referência teórico-prático-metodológica que encontrei para fundamentar os meus estudos sobre o *treinamento* e a melhor maneira de aprender algo sobre ele tem sido praticá-lo com os atores do *Tupã Teatro*.

No *Tupã Teatro* se pratica a *Dança do Vento*, um sistema bem elaborado de aprendizagem que se baseia nos pressupostos do *treinamento pré-expressivo*. Com esse método, estamos, eu e o grupo, aprendendo a lidar com certos exercícios que introduzem o ator no *trabalho sobre si mesmo*.

As duas principais vias de aprendizagem do ator - por *aculturação* ou por *inculturação* - que, segundo Eugênio Barba, sustentam e subsidiam a construção do comportamento cênico em quaisquer situações profissionais, e as dimensões possíveis e

impossíveis de serem transmitidas em seu trabalho, são enfocadas no capítulo III, junto com uma descrição dos pormenores da *Dança do Vento*

A título de apresentação, este é o esboço dos princípios norteadores desta pesquisa. Neste estudo, a proposta é investigar, a partir da experiência prática com o *Tupã Teatro*, o papel do *Treinamento* como condição prévia, diferenciada e simultânea à construção do comportamento cênico do ator.

Finalmente, é necessário que se delimite: refiro-me ao ator no teatro.

2 - Introdução

O *treinamento* teatral e o *self*

“Existe uma arte secreta do ator bailarino. Existem princípios recorrentes que determinam a vida dos atores e bailarinos em diversas culturas e épocas. Não se tratam de receitas, mas pontos de partida que permitem às qualidades individuais tornarem-se cenicamente presentes e se manifestarem como expressão personalizada e eficiente no contexto de sua própria história individual”.¹

Esta é uma dissertação sobre o trabalho do ator antes da cena. Ela se propõe a investigar as condições prévias da representação do ator no teatro. Realizo, com o *Tupã Teatro*, uma intervenção ordenada sobre o comportamento pré-cênico do ator, de acordo com um método de trabalho identificado sob a denominação geral de *treinamento* e, *stricto sensu*, de *treinamento teatral*. Qual é o sentido do *treinamento* em teatro? O que significa, neste contexto, *treinar*? Para que serve? Qual o papel do *treinamento* no desenvolvimento sistemático do trabalho do ator? De que maneira o *treinamento* pode auxiliá-lo a encontrar referências concretas que o possam orientar na construção organizada e contínua do seu comportamento cênico?

O Professor Antônio Januzelli, Janô,² cunhou a expressão *laboratório dramático teatral* e a contextualiza, no mesmo sentido em que o *treinamento* se situa no *Tupã Teatro*:

Existe uma senda muito particular no processo de aprendizagem humana que possibilita uma experiência de auto-investigação do indivíduo, cuja proposta não se situa na área da terapia, mas sim no domínio do *laboratório dramático teatral*, e que tem nos jogos, nas improvisações, em exercícios específicos e na atitude reflexiva o seu centro de gravidade.³

Januzelli avança e define o *laboratório dramático teatral* quanto aos seus objetivos:

É o conjunto das práticas que o ator deve desencadear para:

a) afinar e aprimorar o seu equipamento de trabalho – corpo, voz, emoção, concentração imaginação, sensorialização, autopercepção, percepção do outro,

¹ BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo, Campinas. Hucitec/Unucamp, 1995. p.268.

² Mestre em Artes, Professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

³ JANUZELLI, Antonio. **A Aprendizagem do Ator**. São Paulo, Ática, 1992. p. 7.

interação, percepção espacial, percepção da realidade e das correntes invisíveis, pulverização dos condicionamentos, diluição dos resquícios de personagens criados anteriormente...

b) aprofundar-se no conhecimento orgânico do seu papel e do texto (ou roteiro, ou temas básicos) a ser encenado.⁴

Certa vez, o *Tupã Teatro* fez uma demonstração prática num dos Seminários de Pesquisa realizados pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal da Bahia, com a participação de diversos pesquisadores. Pela primeira vez, eu e o grupo realizamos uma demonstração pública da “Dança do Vento” - método de treinamento físico e vocal adotado para orientar o trabalho pré-cênico. A “Dança do vento” compõe-se, basicamente, de uma sucessão de movimentos, em harmonia com a respiração. Em cada seqüência de três passos, que são ininterruptamente repetidos, coloca-se uma acentuação forte num passo intermediário coincidente com a expiração e com o início da seqüência de movimentos. Essa base de passos ternários, consoante a uma respiração binária, mantém-se estável, enquanto podem se realizar diversas variações que imprimem diferentes qualidades de energia ao movimento, transformando-o em forte ou suave, introvertido ou extrovertido, rápido ou lento, contido ou explosivo, pequeno ou grande no espaço, ocupando uma maior ou menor cinesfera⁵, mas, sempre em busca de sua precisão e no sentido de unificar as dimensões física e psíquica do trabalho do ator.

Após a demonstração feita no referido Seminário, e depois de algumas considerações teóricas a respeito do que havia sido apresentado, abriu-se uma discussão sobre qual seria, na verdade, o sentido do *treinamento*. Uma questão que se levantou, já nos primeiros momentos do debate, foi se esse método não estaria vinculado a técnicas de adestramento, “tipo o que se faz no exército”. Se não é assim, argüiram-me: qual é, então, o sentido do *treinamento* no teatro? O que significa aquela “Dança” (repetitiva aos olhos menos “treinados”), que os atores do *Tupã Teatro* apresentaram ali?

2.1 - O sentido do *treinamento* no teatro

⁴ Ibid., p. 51.

⁵ Cinesfera é um espaço circular imaginário, em torno do corpo do ator. Este termo é freqüentemente utilizado pela Pr^{fa} Ciane Fernandes, do PPGAC/Ufba., em suas abordagens teóricas e práticas ao Sistema Laban/Bartenieff de treinamento para atores-bailarinos.

De fato, “adestramento” é um dos sinônimos da palavra “treinamento”. Treinamento é também um termo frequentemente utilizado nos esportes. Não é nada estranho um atleta treinar com a finalidade de se desenvolver fisicamente e fazer isso diariamente para se manter em bom condicionamento. Em sua acepção mais ampla, o treinamento pode mesmo se referir ao ato de realizar várias vezes, repetir, exercitar, preparar, submeter a treino, experimentar, desenvolver condições para realizar algo, capacitação... Essas são, *lato sensu*, expressões e palavras igualmente relacionadas a “treinamento”.

O termo *treinamento* refere-se, dentro ou fora do teatro, a uma intervenção sistemática em um processo de trabalho que resultará em apresentação diante de um determinado público sob condições e momento especiais, seja um jogo de futebol ou na apresentação de um espetáculo, ressaltando-se que, no teatro, o *treinamento* assume uma acepção particular. Quando ele é uma atividade relacionada à preparação do ator, *treinar* não é, por exemplo, fazer ginástica. Não se tem como meta, no caso do trabalho do ator, o desenvolvimento de músculos ou uma simples distensão dos limites do corpo. O ator, ao defrontar-se com o *treinamento*, deve se concentrar, além do mais, na busca de conhecimentos das bases fundamentais daquilo que ele está fazendo, no que dá suporte ao resultado; naquilo que o impulsiona desde a origem e o move. Não se deve treinar com a finalidade no resultado em si mesmo. *Treinar* não é o mesmo que praticar musculação, com o simples objetivo de definir a musculatura abdominal, as coxas ou o bíceps. O *treinamento teatral* também é baseado em exercícios físicos, mas, no teatro, o ato de *treinar* incluirá a dimensão *psicofísica* dos exercícios, a qual deve ser descoberta, experimentada, e aplicada pelo ator ao seu trabalho. A função essencial do *treinamento teatral* é possibilitar ao ator as condições necessárias para que ele possa desenvolver um diálogo operativo com o seu próprio *self*, de acordo com uma metodologia específica e continuada.

2.2 - O *si mesmo* e o *self*

Carl Gustav Jung (1875-1961) foi um psiquiatra suíço que, juntamente com Freud, embora sendo dissidente deste, desenvolveu as primeiras teorias psicológicas fundamentadas sobre o inconsciente. O Dr. Carl G. Jung reafirma que o homem utiliza a palavra escrita ou falada para expressar o que deseja transmitir. De acordo com Carl Jung, a linguagem do homem é cheia de símbolos e, muitas vezes, faz uso de sinais ou imagens que não são estritamente

descritivos. Ele diz que tais sinais podem ser simples abreviações ou uma série de iniciais como ONU, UNICEF ou UNESCO, ou marcas comerciais conhecidas que, mesmo não tendo nenhum sentido intrínseco, alcançam significação reconhecida, seja pelo seu uso generalizado ou por intenção deliberada. Jung afirma que tais siglas e marcas “Não são símbolos: são sinais e servem, apenas, para indicar os objetos a que estão ligados.”⁶ E esclarece: “O que chamamos de símbolo é um termo, um nome, ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós”.⁷ Ele explica que “Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato.”⁸ O símbolo é, de acordo com Jung, a linguagem do inconsciente. Este, se expressa através daquele, particularmente nos sonhos. Dessa maneira, os sonhos são fontes de informações do inconsciente traduzidas por imagens ou situações simbólicas. Na visão de Paul Ricoeur:

Todo símbolo autêntico possui três dimensões concretas: ele é, ao mesmo tempo, “cósmico” (ou seja, retira toda a sua figuração do mundo visível que nos rodeia); “onírico” (enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sonhos e constituem, como bem mostrou Freud, a massa concreta de nossa biografia mais íntima); e, finalmente, “poético”, ou seja, o símbolo também apela para a linguagem, e a linguagem mais impetuosa, portanto a mais concreta.⁸

Em seus estudos sobre os símbolos, Carl Jung analisou mais de 80.000 sonhos de seus pacientes. Sua observação metódica dos sonhos seqüenciados, ao longo de vários anos, sugere que a vida onírica de uma pessoa, além de dizer respeito a ela em menor ou maior grau, faz parte de uma única e grande teia de fatores psicológicos. Ele descobriu também que, no conjunto, os sonhos parecem obedecer a uma determinada configuração ou esquema. A este esquema, Jung chamou de *processo de individuação*.

Num estudo dos próprios sonhos e de uma grande seqüência deles, podemos verificar que certos conteúdos emergem, desaparecem e depois retornam. Muitas pessoas sonham repetidas vezes com as mesmas imagens, personagens ou situações; se observarmos a seqüência desses sonhos conjugados, verificaremos o quanto eles sofrem mudanças, lentas,

⁶ JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1977. p. 20.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁸ RICOEUR apud DURAND, Gilbert, **A imaginação Simbólica**. Cultix, 1988, p. 16)

porém perceptíveis. A nossa vida onírica cria um esquema sinuoso em que determinados temas e tendências aparecem, desaparecem, desvanecem e tornam a aparecer. A observação desse desenho sinuoso que se forma no mundo de sonhos sugere a existência de uma espécie de tendência reguladora ou direcional invisível que permanece, gerando um processo lento e imperceptível de crescimento psíquico – *o processo de individuação*. Este é um fenômeno natural; independente da vontade consciente e por isso, ele é freqüentemente simbolizado no sonho por uma árvore, cujo desenvolvimento vagaroso, pujante e involuntário cumpre também um esquema bem definido, regulado por algo que não se vê.

A Dra. M.-L. von Franz, colaboradora próxima de Jung, explica que:

O centro organizador de onde emana essa ação reguladora parece ser uma espécie de “núcleo atômico” do nosso sistema psíquico. Poder-se-ia denominá-lo também de inventor, organizador ou fonte de imagens oníricas. Jung chamou a esse centro de *self* e o descreveu como a totalidade absoluta da psique, para diferenciá-lo do *ego*, que constitui uma pequena parte da psique.¹⁰

Graficamente, a Dra. L. von Franz representa a psique e o *self* da seguinte maneira:

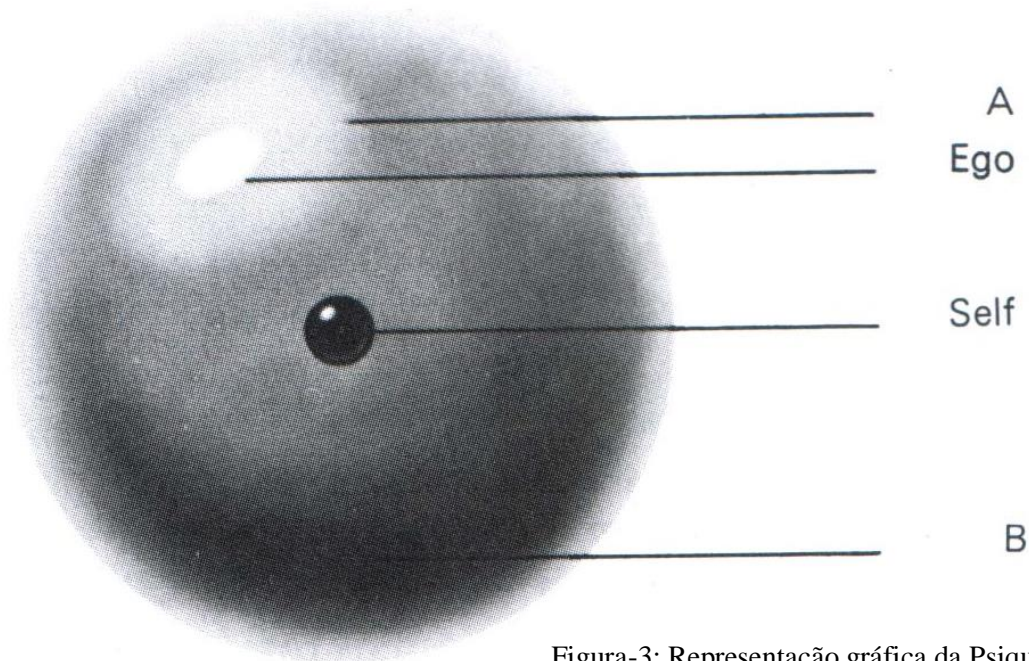


Figura-3: Representação gráfica da Psique

De acordo com a discípula de Jung “a psique pode ser comparada a uma esfera, com uma zona brilhante (A) em sua superfície que representa a consciência. O ego é o centro desta

¹⁰ FRANZ, M.L. von .O Processo de Individuação. In JUNG, **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1977. p. 161.

zona (um objeto só é consciente quando eu o conheço). O self é, a um tempo, o núcleo e a esfera inteira (B); seus processos reguladores internos produzem os sonhos.”¹¹

A ação reguladora permanente que emana do *self* move o desenvolvimento da psique. De acordo com M.L. von Franz, com o processo de individuação, “surge, gradualmente, uma personalidade mais ampla e amadurecida que, aos poucos, torna-se mais efetiva e perceptível mesmo para outras pessoas”¹²

Em que medida *self* e *si mesmo* são conceitos que podem se cruzar? Será possível despertar, com o *treinamento teatral*, o poder criativo do *self*?

Creio que o *treinamento*, orientado conforme os seus pressupostos essenciais, é um método de trabalho que possibilita ao ator alcançar o cerne de si mesmo, o *self*. “Conhece-te a ti mesmo”, é a máxima que se estampava logo à entrada do oráculo de Delfos, diante do qual Édipo se deparou em sua jornada para conhecer o seu verdadeiro destino, e representa o primeiro degrau, a partir do qual, se lograr subí-lo, o homem comum é autorizado a entrar no mundo do conhecimento da verdade. O cerne, o núcleo, o *self*, tem a ver com o que permanece, com o que não se altera em função das mudanças de tempo ou das condições do lugar e do ambiente. Parafraseando Clifford Geertz¹³ ao afirmar a permanência no pensamento antropológico contemporâneo da noção iluminista de imutabilidade, na qual “os homens são homens sob quaisquer disfarces e contra qualquer pano de fundo”,¹⁴ digo que “os atores são atores sob quaisquer disfarces e contra qualquer pano de fundo”. Segundo Geertz,

A perspectiva iluminista do homem era, naturalmente, a de que ele constituía uma só peça com a natureza e partilhava da uniformidade geral de composição que a ciência natural havia descoberto sob o incitamento de Bacon [Iniciador do empirismo, que afirma que todo nosso conhecimento é adquirido pelos sentidos empíricos (visão, audição, tato, etc.)] e a orientação de Newton [visão fundada na mecânica em que tanto as menores partículas quanto os maiores corpos celestes movem-se todos de acordo com os mesmos princípios matemáticos]. Resumindo, há uma natureza humana tão regularmente

¹¹ Idem

¹² Idem

¹³ Antropólogo norte-americano, nascido em 1926. Clifford Geertz defende a participação de outras áreas do conhecimento a fim de interpretar os acontecimentos culturais sob uma ótica antropológica aberta. Geertz é autor de uma vasta obra e, entre aquelas traduzidas para o português, destacam-se a coletânea *A Interpretação de Culturas* (1973), *Negara* (1980) e *O Conhecimento Local* (1983). Nesses três livros, estão expostas as idéias principais do autor que propõe a observação de outras culturas desde uma compreensão dos vários aspectos pelos quais os membros de uma sociedade constroem um determinado tipo de conduta.

¹⁴ GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro. LTC, 1989. p.26

organizada, tão perfeitamente invariante e tão maravilhosamente simples como o universo de Newton. Algumas de suas leis talvez sejam diferentes, mas *existem leis*; parte de sua imutabilidade talvez seja obscurecida pelas armadilhas da moda local, mas ela é imutável.¹⁵

Quando se trata de estudar o homem, podemos dizer que o centro de onde emana a atividade reguladora do crescimento psíquico, o *self*, lhe é uma realidade comum e ultrapassasse as características individuais. Em se tratando do estudo do ator, podemos admitir a existência de uma condição intrínseca também comum que os identifica, cultural e profissionalmente, independente da época em que vivem ou viveram, do lugar onde estão ou de onde vieram, do estilo ou do gênero ao qual pertençam. Que dimensão – comum – é esta, no trabalho do ator? Em que direção devemos focar o olhar para avistá-la? O que será necessário fazer para “apalpá-la”? Será possível estudá-la sistematicamente e explicá-la de alguma maneira? O treinamento pode penetrá-la? São questões cujas investigações podem ser apoiadas pela Antropologia Teatral, com seus estudos sistemáticos sobre a pré-expressividade e o *treinamento* no teatro e sobre a arte do ator.

A idéia de *treinamento* teatral nasce e ganha consistência nas experiências dos chamados *Teatrolaboratórios do século XX*, a princípio na Rússia e depois na Europa e nos Estados Unidos. É nos *teatrolaboratórios* que o teatro começa a se desenvolver como atividade de experimentação e pesquisa sistemáticas. Treinar é experimentar. O domínio da experiência, para nós, não se confunde com o domínio da experimentação. Enquanto a experiência capacita o seu possuidor para compreender sempre novas situações, ainda não experimentadas, a partir de uma sabedoria adquirida, fornecendo modelos e esquemas de comportamento adequados às diferentes situações da vida, a experimentação incide sobre fenômenos novos, ainda não compreendidos ou, pelo menos, insuficientemente compreendidos. A experimentação e o aprendizado constantes caracterizam o *treinamento* no teatro.

2.3 - *Teatrolaboratórios*: o treinamento do ator em sua origem

Os *teatrolaboratórios* constituem uma espécie de organização teatral, cuja base é o trabalho em grupo, a pesquisa sistemática e continuada, o treinamento e a experimentação. Nesse sentido, os rudimentos de um *teatrolaboratório* podem ser encontrados no trabalho realizado pelos “Meiningers”, uma Companhia de Teatro criada em 1870, na Alemanha, pelo duque de Sanchsen-Meiningen

¹⁵ Idem.

(1826–1914). Segundo afirma Nelson de Araújo, essa companhia “renovou a técnica teatral alemã e implantou o trabalho em conjunto dos atores”.¹⁶ O trabalho dos “atores de Meiningen” repercutiu amplamente na Europa, “tanto na técnica quanto na filosofia da montagem”, e prolongou-se no decorrer do quarto final do século XIX. Criadores de um repertório que absorvia desde os clássicos de Shakespeare, Schiller, Kleist até os modernos Ibsen e Tolstoi, dentre outros, os Meiningers excursionaram por cidades de língua alemã e pela Europa continental, da Rússia à Bélgica, rompendo com um isolamento, naquela época, bastante comum no teatro. A companhia Meiningen, diz Araújo, foi a “precursora de reformas que levaram diretamente ao teatro moderno”.¹⁷

O trabalho dos Meiningers assinalou, de fato, uma importante fase intermediária entre o “antigo” e o “novo” e marcou de maneira definitiva as transições histórica, estética, operativa e conceitual do teatro, renovando-o e lançando sobre ele sementes que “os ventos” transportaram século XX adentro. O Professor Nelson de Araújo afirma que:

Muito se credita a esse grupo, desde o emprego pioneiro dos refletores elétricos à substituição dos cenários pintados pelos de volume, ao treinamento técnico e à disciplina dos intérpretes. A sua influência, inspiradora do Realismo, atingiu André Antoine e Konstantin Stanislavski, chegando por este caminho ao teatro moderno.¹⁸

Algumas idéias inauguradas pelos Meiningers, principalmente aquelas relativas ao trabalho em conjunto, ao treinamento técnico e à disciplina dos atores, continuaram a se desenvolver durante o século XX e daí por diante. Elas passaram a ocupar, mais e mais, o dia a dia e a prática dos diretores e dos atores, nas salas onde, ainda hoje, se trabalha para construir um teatro cada vez mais dedicado ao estudo da arte do ator. Uma nova perspectiva se abriu, a partir de então, apontando para um teatro que pode, sim, perscrutar-se, no sentido de revelar a essencialidade de seus elementos constituintes fundamentais. Introduz-se, com os teatrolaboratórios um teatro passível de observação e investigação sistemáticas, centralizado nos processos criativos do ator, os quais até então permaneciam quase sem registros metódicos, sem bases experimentais, sem pontos de partida bem definidos sobre os quais se pudessem basear estudos que desvendassem, inclusive para o próprio ator, o que acontece em sua

¹⁶ ARAÚJO, Nelson **História do Teatro**. Bahia. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. p.180

¹⁷ Idem

¹⁸ Ibid, p. 181 e 182

intimidade, nos bastidores de si mesmos. Os *teatrolaboratórios* são para no *Tupã Teatro* um modelo no qual o grupo pode se inspirar.

Considero de grande importância o fato de que o trabalho do ator realiza-se também, distinta e sistematicamente, num nível *pré-expressivo*. Nesse sentido, o trabalho do ator não se direciona imediatamente para a obtenção de resultados, não tem compromissos apressados e restritos à construção de personagens e concentra-se, antes de tudo, nas necessidades pedagógicas do ator quanto à manipulação consciente do seu corpo e pensamento, à precisão dos movimentos, ao domínio da ação, ao encontro com essência da forma. O *treinamento*, nesse aspecto, é para mim uma espécie de “antídoto” contra a aplicação de fórmulas fáceis e o cultivo de “clichês”. Não objetivando buscar resultados imediatos, e, partindo das necessidades do ator e não da personagem – do *trabalho do ator sobre si mesmo*, como inicialmente proposto por Stanislavski – quero escapar das armadilhas que a busca por resultados efêmeros impõe quando não se tem como objetivo um trabalho contínuo, com tempo suficiente para amadurecer. A pesquisa teatral ininterrupta e a possibilidade de aprofundá-la, a perspectiva de um trabalho duradouro em grupo, os desafios pedagógicos e o aprendizado que nunca pára, o saber-se integrado a uma rede de conhecimentos, pessoas e grupos que se baseiam em princípios semelhantes, são, fundamentalmente, os valores que nos motivam a dar continuidade ao nosso trabalho no *Tupã Teatro*, apesar das dificuldades comuns a este tipo de empreendimento e a todos os grupos que se identificam com a proposta de construção de um “Terceiro Teatro”.

2.4 - “Terceiro Teatro”: o *treinamento* como identidade de grupo

Grupos como o *Tupã Teatro*, baseados no treinamento e na pesquisa, que ampliam o sentido do próprio teatro que praticam, podem ser identificados de acordo com a noção de “Terceiro Teatro”, proposta por Eugenio Barba. Esta expressão “Terceiro Teatro” caracteriza um tipo de teatro que, basicamente, edifica-se em grupo. Esses grupos, geralmente estabelecidos fora dos grandes centros urbanos, interessam-se pela pesquisa, desenvolvem um trabalho contínuo e estão particularmente empenhados na arte do ator. Assumi com o grupo uma postura que se diferencia do “Teatro Institucional”, aquele geralmente reconhecido e subvencionado pelo mundo oficial da cultura, e distinguimo-nos, também, do “Teatro Industrial”, do “Business Show”. Na seguinte citação, extraída do livro *Além das ilhas flutuantes*, pode-se perceber a dimensão em que se situa o chamado *Terceiro Teatro*:

Existe, em muitos países do mundo, um arquipélago teatral que se formou nos últimos anos, quase ignorado, sobre o qual pouco ou nada se reflete. Ele parece constituir a extremidade anônima dos teatros que o mundo da cultura reconhece: de um lado, o teatro institucional, protegido e subvencionado pelos valores culturais que parece transmitir, imagem viva de um confronto criativo com os textos da cultura do passado e do presente – ou, então, versão nobre da indústria do divertimento. De outro lado, o teatro de vanguarda, experimental, de pesquisa, teatro das mutações, à procura de uma nova originalidade, defendendo-se em nome de uma superação necessária da tradição, aberto para aquilo que acontece de novo nas artes e na sociedade. O terceiro teatro vive à margem, com frequência fora dos grandes centros e das capitais da cultura, ou em suas periferias; um teatro de pessoas que se definem atores, diretores, homens de teatro, quase sempre sem terem passado por escolas tradicionais de formação ou pelo tradicional aprendizado teatral, e que, portanto, não são ao menos reconhecidos como profissionais.¹⁹

Uma retrospectiva que evidencie as importantes transformações pelas quais o teatro passou no século passado mostrará, certamente, que o *habitat* no qual essas mudanças encontraram ambiente fértil para o seu desenvolvimento caracteriza-se por situações tais quais as apontadas até aqui: o trabalho em grupo, o foco na pesquisa como fator indispensável ao avanço do conhecimento - nesse contexto, o *treinamento* -, o ator como elemento essencial da arte da representação e a busca constante pelos elementos constitutivos fundamentais do teatro. Além disso, e especialmente, a assunção do espectador como elemento também essencial do teatro.

2.5 - Meyerhold: o espectador co-criador

Meyerhold considera como sendo quatro os elementos fundamentais do teatro: o autor, o diretor, o ator e o espectador. Meyerhold é também um dos precursores da idéia de que o corpo – o *bios* do ator, atuando em consonância com as leis do movimento – a *biomecânica* – compõe um dos elementos constitucionais básicos do teatro. Ele usa a expressão “Teatro de Convenção Consciente” para definir um teatro onde “... depois do autor, do diretor e do ator, o método de estilização supõe no teatro um quarto criador: o espectador”.²⁰ Segundo Meyerhold, “A nova concepção de direção obriga o espectador a *completar pela sua imaginação as alusões feitas em cena*”.²¹ Meyerhold descreve o *Teatro de Convenção Consciente* como um lugar onde

¹⁹ BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas. Hucitec, 1991. p.143.

²⁰ MEYERHOLD. Vsévolod. **O teatro de Meyerhold** – Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. p. 30

²¹ Idem

(...) o espectador não esquece, por um instante sequer, que se encontra diante de um ator que representa, como o ator não esquece por um instante que se encontra em um palco. No entanto, consegue-se um sentimento de vida sublimado, apurado. Muitas vezes mais vê-se o *palco* e mais o sentimento de vida é poderoso.²²

A técnica da “convenção consciente”, ainda segundo Meyerhold, “... luta contra o princípio da ilusão. O novo teatro nada tem a fazer com a ilusão”. Eugênio Barba diz que uma das funções dos exercícios, no *treinamento*, é fazer com que o ator “aprenda a não aprender a ser ator, ou seja, a não aprender a atuar”.²³ Agrada-me bastante pensar em um teatro que valorize a *teatralidade* em si e se baseie num pacto de consciência e não de ilusão, entre o ator e o espectador; que considere os próprios elementos do teatro como linguagem cênica capaz de *conseguir um sentimento de vida sublimado, apurado, tanto mais poderoso quanto mais vê-se o palco*, como afirma Meyerhold. Esse teatro “estilizado” - Barba diria *extracotidiano* - se distancia das convenções estritamente naturalistas, do realismo simplesmente figurativo e didático, tanto na ideologia quanto na abordagem e no método.

Interessei-me, no *Tupã Teatro*, pela maneira como Meyerhold via o teatro, como este se focaliza essencialmente no trabalho do ator, especialmente sobre o corpo, ou melhor, sobre as leis orgânicas que regulam o corpo do ator em movimento. Uma das metas do *treinamento* como método, particularmente na “Dança do Vento”, é descobrir e experimentar essas leis para poder regular o seu funcionamento e a sua aplicação. Na perspectiva Meyerholdiana, assim como em Grotowski, o corpo do ator constitui um dos elementos fundamentais da arte de representar. Penso que a técnica e os princípios do *teatro de convenção consciente* de Meyerhold, que incluem o espectador como co-partícipe da criação, podem ser colocados a serviço da própria eficácia do teatro, quando se trata de aproximar criativamente o teatro e o espectador.

2.6 - *Treinamento*, processo de aprendizagem e as diferentes dimensões do saber

²² Idem

²³ BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória. **Revista do Lume**. Campinas, n 1, p. 32-38. Out. 1998.

O processo de aprendizagem do ator engloba em si duas dimensões do saber e duas respectivas vias de acesso ao conhecimento. Uma dessas duas dimensões corresponde ao saber explícito e explicável, manifesto e verbalizável. Esta se pode ver e explicar; corresponde ao nível teórico apreendido das experiências de outrem e àquilo que advém do conhecimento de tradições mais antigas no que seja possível transmitir nas escolas, nos programas de cursos, nos ateliês etc. Esse conhecimento pode até mesmo ser experimentado nos laboratórios teatrais, no *treinamento*, enquanto se personaliza e se incorpora ao domínio da experiência pessoal. Pode-se acessá-lo, principalmente, através de registros, livros, textos, fitas, vídeos, fotos, relatos, observações etc. Enfim, trata-se de um saber transmissível. A outra dimensão do processo de aprendizagem do ator, tal qual ele é enfocado aqui, é o saber que se manifesta por “silêncios”, posto que é inverbalizável, secreto, tácito, intransmissível por palavras que expressem o seu significado mais profundo, extremamente pessoal, pertencente ao domínio da experiência mais íntima de cada um, sem possibilidade de se enquadrar em fórmulas ou esquemas pré-fixados para a sua transmissão. Saber que escapole, muito freqüentemente, a qualquer tentativa de sistematização de um esquema para a sua transmissão. O *treinamento* como método ou sistema de aprendizagem engendra essas duas dimensões do saber, quanto à organização, à assimilação pessoal e à transmissão, até onde é possível, do conhecimento do trabalho do ator e da arte da representação.

Aprendizagem, organização e transmissão de conhecimento são temas essenciais que permeiam esta investigação sobre o papel do treinamento pré-cênico na construção do comportamento cênico do ator no *Tupã Teatro*. O ator é o objeto de estudo aqui; o ator que busca parâmetros concretos para o desenvolvimento do seu trabalho pela prática do *treinamento*. A afirmação de Barba e Savarese quanto à existência de uma arte secreta do ator-bailarino, citada no início desta introdução, instiga-me a querer saber quais são os segredos desta arte secreta do ator, e a conhecê-los mais a fundo. Que não se verse, aqui, apenas sobre a simples realização de um desejo, ou se descreva, exclusivamente, a experiência do prazer que há no mero ato de se conhecer segredos; mais importa, para mim, alcançar o âmago, conhecer a natureza “essencial” da arte de representar no teatro. Em que ela se sustenta? Que elementos indispensáveis a constituem? Conhecê-la significa, para mim, poder distinguir suas bases fundamentais (nem sempre aparentes ou explícitas) as quais esteiam o trabalho do ator. Só assim, buscando compreender a natureza essencial da representação, será possível trabalhar a partir do seu cerne, na direção da realização de seu propósito capital, qual seja: a comunicação “crível” com o espectador.

A minha principal preocupação, enquanto diretor do *Tupã Teatro*, é encontrar uma maneira de aproximar-me dos atores em seus processos criativos. Quero compreendê-los e, quem sabe, acolhê-los em suas jornadas pelas “estradas secretas” que, pelo menos em parte, logo serão reveladas. Almejo saber conduzi-los a um estado de representação tal e a uma qualidade de presença em cena que os façam sentirem-se senhores, sempre que quiserem, dos instrumentos que os auxiliam a vivenciar na prática a realização plena de seus ofícios como atores. Por isso, embora muitos já o tenham feito, é para mim também inevitável falar dos *Reformadores do teatro no século XX*, nos quais encontro o suporte necessário para a partir daí cumprir o meu papel junto ao *Tupã*.

Visto que se faz imprescindível re-visitatar os *Reformadores*, trato, organizo e apresento este assunto criteriosamente e mais amiúde no capítulo I.

Durante siglos, a partir del s. XVI, la fuente de energía para el teatro de origen europeo fue la tensión entre tradición y experimentación. En el siglo XX la sede de la experimentación fueron los teatros de aficionados y, a veces, el teatro profesional cuando intentó inventar nuevas fórmulas para proteger la propia existencia y la propia dignidad. Focos de experimentación fueron los ambientes de los futuristas, dadaístas y surrealistas, hasta llegar a las corrientes más recientes de las vanguardias artísticas que han influido en la cultura contemporánea. Fueron nichos de experimentación teatral los “Teatros Libres” y los “Teatros de Arte”, empezando por Antoine y Stanislavski.

Eugenio Barba

3. Capítulo I

Reformadores do Teatro no Século XX: o treinamento do ator na base da representação.

Mas a tradição é caprichosa, transfigura-se como o pássaro azul de Maeterlinck, transforma-se em ofício, e só um grão importante se conserva até novo renascimento do teatro, que toma esse grão herdado do grande e eterno e lhe acrescenta o seu novo. Por sua vez, este também se transmite às gerações seguintes e torna a perder-se no caminho, à exceção de uma partícula que se incorpora ao acervo universal comum, onde se conserva a matéria da grande arte humana do futuro.¹

Uma das motivações mais importantes para a realização das reformas do teatro no século XX está intimamente relacionada aos processos de aprendizagem, organização e transmissão do conhecimento sobre a arte da representação e à pedagogia do ator. A idéia de *treinamento*, então, desponta e se consolida como um método para conduzir o ator ao *trabalho sobre si mesmo*. O trabalho do ator sobre si mesmo, distinto do trabalho exclusivamente sobre o texto, é um conceito também novo à época. Trabalhar sobre si mesmo significava a inauguração de uma nova fase do trabalho do ator que, até aquele momento, se dirigia diretamente ao trabalho sobre a “sua” personagem. Diferente do que acontecia até então, os atores e, mais particularmente, os diretores de teatro - que muitas vezes eram, ou tinham sido, também atores - quiseram revelar os elementos constituintes fundamentais do teatro. Eles pensavam com isso garantir e preservar uma linguagem teatral própria, que só ao teatro caberia como forma particular de expressão. Uma das primeiras providências práticas nesse sentido foi a criação dos *Teatrolaboratórios*. Nos *teatrolaboratórios* tornou-se possível instaurar um ambiente de pesquisa continuada e observações sistemáticas para conhecer mais a fundo o universo criativo e criador do ator, suas fontes e suas relações, até então muito pouco registradas, pelo menos no Ocidente..

Konstantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba podem ser considerados como “viajantes que cruzam o país da velocidade, um espaço e um tempo que não se confundem com a paisagem e a hora do país atravessado. Pode-se permanecer fisicamente durante meses e anos no mesmo lugar, e ser, no entanto, um “viajante

¹ STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1989. p. 51.

da velocidade”, que atravessam lugares e culturas longínquas, milhares de anos e quilômetros, em sincronia com pensamentos e reações de homens distantes pela pele e pela história.”² Interessante notar como, apesar das diferenças geográficas ou temporais, conectados por objetivos comuns, os reformadores do teatro no século XX influenciaram-se mutuamente.

Os trabalhos realizados por eles e suas idéias constituem, hoje, um patrimônio de valor inestimável para todos aqueles que desejam compreender o teatro em sua dimensão mais profunda, o ofício do ator e a arte da representação. Todos colocam o ator e o espectador no centro de suas pesquisas e adotam o *treinamento* psicofísico como base metodológica às suas investigações sobre a arte do ator.

3.1 - Em busca do essencial no teatro

“Sem a presença do ator e do espectador, o fenômeno teatral não se realiza”, proclamou Jerzy Grotowski ao formular as bases sobre as quais materializou suas idéias sobre teatro. Para formular o que chamou de “Teatro Pobre”, ele dirigiu suas pesquisas no sentido de identificar os elementos indispensáveis e essenciais de uma arte, o teatro, que ameaçava diluir-se em outras linguagens, o cinema, por exemplo, perdendo sua própria identidade. Seria necessário evitar também que o teatro se transformasse apenas numa síntese indefinida de diversas outras disciplinas criativas: a literatura, a pintura, a arquitetura, a iluminação etc.

Grotowski escreve:

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta e viva.³

Jerzy Grotowski definiu suas produções como “investigações do relacionamento entre ator e platéia”, dizendo: “consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral”.⁴ Em sua visão, o “ato teatral” nasce do encontro entre o ator e o espectador e, para que o fenômeno “teatro” aconteça, o ator e o espectador são, segundo ele, os únicos

² BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo, Campinas. Hucitec/Unicamp, 1991. p. 16.

³ GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1987. p.14

⁴ Idem. p. 16.

elementos de presença indispensável. Em seu teatro quase tudo poderia ser dispensado. cenários, figurinos, palco, iluminação, recursos técnicos etc, exceto o ator e o espectador. “Um homem vivo, o ator, é a força criativa de todas as coisas”, ele disse.

Na verdade, é o filósofo francês Denis Diderot (1713-1784) quem pela primeira vez, no Ocidente, escreveu um tratado sobre o *ator-comediante*. Crítico do teatro, dramaturgo, “produziu duas obras de notável originalidade, acompanhadas de ensaios sumamente significativos, *Le fils naturel* (*O filho natural* - 1757) e *Le père de famille* (*O pai de família* - 1758), que sugerem reformas no teatro muito mais revolucionárias do que qualquer uma das trombeteadas por Voltaire”.⁵ Diderot era um freqüentador assíduo de ensaios e dos espetáculos de sua época. Essas atividades devem ter desenvolvido nele um certo sentido crítico e uma perspicácia que o fizeram vislumbrar reformas e estabelecer alguns princípios que apontaram ao teatro do seu tempo, novas perspectivas, lançando um novo olhar sobre a natureza da representação, sobre a própria encenação e, particularmente, sobre o trabalho do ator.

Na época em que Diderot escreveu suas idéias a Europa vivia momentos de grandes transformações sociais e políticas, que são lembradas por Margot Berthold.

Em toda a Europa, o século XVIII foi uma época de mudanças na ordem social tradicional e nos modos de pensar. Sob o signo do iluminismo instituiu-se um novo postulado: o da supremacia da razão. Idéias humanitárias, entusiasmo pela natureza, noções de tolerância e várias “filosofias” fortaleceram a confiança do homem na possibilidade de dirigir seu destino na terra. Em 1793, Deus foi oficialmente destronado na Catedral de Notre Dame de Paris, e a Deusa Razão foi colocada em seu lugar.⁶

Historicamente, Diderot herdou, viveu e refletiu o padrão de seu tempo, as condições de uma época em que a perspectiva histórico-filosófica apontava a “razão” como base fundamental para a construção do conhecimento. O *racionalismo* cartesiano, preconizado, a princípio, por René Descartes (1596 -1650), ainda no século XVII, cem anos antes de Diderot, marcou o início de uma visão fragmentada da realidade. A máxima cartesiana *Penso, logo existo* é a conclusão final à qual chegou Descartes para estabelecer a existência do pensamento, o seu próprio, como a única verdade da qual ele não podia duvidar, pois, tudo o que resta, de Deus à matemática, seria questionável.

⁵ CARLSON, M. **Teorias do Teatro**. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1997. p.147.

⁶ BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2001. p. 381.

O ceticismo de Descartes é dúvida metódica, isto é, uma dúvida conduzida por um método rigoroso. O que pode restar dessa atitude? Nada, a não ser o próprio ato de duvidar, ou melhor, a certeza de que o pensamento duvida. Mas, para duvidar, esse pensamento, o meu pensamento deve existir.⁷

O Teatro, como espelho da realidade, acompanhou também essas transformações e “tentou contribuir com a sua parte para a formação do século que seria tão cheio de contradições”.⁸

3.2 - Razão X Emoção no trabalho do ator

O ator, na visão de Diderot, deve distanciar-se de qualquer espécie de emoção e evitar a sensibilidade. “Eu quero-o cheio de juízo crítico; nesse homem é-me necessário um frio e tranqüilo espectador; exijo, por conseguinte, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de imitar ou, o que vai dar no mesmo, uma aptidão para todas as espécies de caracteres e papéis”.⁹ Segundo Diderot, a *sensibilidade* tira do ator o senso crítico, tornando-o susceptível de perder o domínio sobre o seu jogo na representação.

Contraditório e polêmico, criador de um paradoxo mais aparente que real, Diderot declara: “É a extrema sensibilidade que faz os actores medíocres; é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os actores sublimes”. Diderot defendeu a idéia de que o ator deve ter sempre uma atitude crítica, racional, reflexiva, e que a personagem deve ser concebida como um modelo ideal ao qual deve adaptar-se a partir da observação permanente do comportamento e das reações humanas. O ator deve torná-la, no palco, maior que ele próprio, maior até que a própria realidade cotidiana que o inspirou. Segundo ele, não existe constância no trabalho do ator que se deixa dominar pelas próprias emoções:

Se o actor fosse sensível, de boa fé ser-lhe-ia consentido interpretar duas vezes a seguir um mesmo papel com idêntico calor e idêntico êxito? Muito quente na primeira representação, estaria esgotado e frio como mármore na terceira. (...) O que confirma a minha opinião é a desigualdade dos actores que interpretam com a alma. Da parte deles não espere nenhuma unidade; o seu jogo é alternadamente forte e fraco, quente e frio, chato e sublime. Hão de falhar

⁷ ABRÃO, Bernadette Siqueira (org.). **História da Filosofia**. São Paulo. Nova Cultural, 1999. p. 197

⁸ BERTHOLD. M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2001. p. 381.

⁹ DIDEROT. D. Paradoxo sobre o Actor. Ed. não revelada. Lisboa: Hiena, 1993. p.23.

amanhã no sítio onde hoje foram exímios; em contrapartida serão exímios naquilo que falharam na véspera. Ao passo que o actor que interpretar por reflexão, por estudo da natureza humana, por imitação constante segundo um qualquer modelo ideal, por imaginação, por memória, será uno, o mesmo em todas as representações, sempre e de igual modo perfeito: tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado na sua cabeça; na sua declamação não há monotonia nem dissonância.¹⁰

Embora razão *versus* emoção fosse uma discussão já inaugurada, no campo da filosofia, é Diderot quem a transpõe, no século XVIII, para o campo do teatro.

Até o início do século XX, no entanto, muito pouco mesmo havia sido sistematicamente estudado e, menos ainda escrito, sobre o trabalho do ator, sobre o que se vislumbra hoje como sendo “a arte do ator”. O que faz um ator? Como trabalha? Onde se encontra a fonte primária da qual faz brotar os materiais que acessa, mobiliza, processa, seleciona e organiza em forma de cena? Existem bases concretas sobre as quais possam apoiar-se para processá-los? Caminhos tangíveis que o conduzam até esta fonte? Um ator interpreta, representa ou, como prefere Luiz Otávio Burnier, *intensifica a vida*? Diante da ampliação de conceitos, funções e objetivos do trabalho do ator - tão intensificada ao longo do último século - a palavra “ator”, ainda serviria para caracterizá-lo, ou seria necessário adotarmos um novo termo que melhor o defina nestes dias atuais? “*Doer*”, ator-bailarino, *performer*, *atuante*, *ator-pesquisador*... Qual é a definição mais apropriada? Quem é o ator após “a virada” do século XX?

Mesmo com a atenção sobre o trabalho do ator crescendo a cada dia, pouco se conhece sobre a sua arte; sobre como o ator trabalha em seus momentos de solidão. O que se passa com um ator quando atua e, antes disso, durante o tempo em que se prepara e constrói o universo que vai representar? É possível distinguir tecnicamente essas duas fases do seu trabalho? O que faz com que sua arte consiga tocar, de verdade, os sentidos e atizar a percepção profunda do espectador?

Os próprios atores, em sua maioria, costumam escrever muito pouco sobre si mesmos; sobre quão conscientemente utilizam seus meios de preparação e expressão, suas experiências, sua própria criação, suas descobertas pessoais. Enfim, sobre como desenvolvem os seus métodos, ou mesmo se chegam a se valer de algum.

¹⁰ Idem. p.24

Já no primeiro parágrafo, no prefácio do livro *O Ator no Século XX*, Odete Aslan chama atenção a atitude geral dos atores que, segundo ela, não costumam sistematizar e registrar os seus próprios processos criativos.

Há poucas publicações sobre o trabalho do ator. Ele mesmo, geralmente, explica mal o seu processo de pesquisa, a utilização consciente de seus meios de expressão. Quando escreve memórias, limita-se a contar casos. Não consegue reconstituir detalhadamente o itinerário que seguiu para construir um papel difícil. Ele não tem necessidade nenhuma de esclarecer para nós a gestação obscura e dolorida que o conduz ao fundo de si mesmo ou para fora de si.¹¹

Mas essa história tomou novos rumos e, decisivamente, a partir do início do século passado, começou, a se modificar. Um foco de luz cada vez mais intenso passou a apontar para o trabalho do ator, no sentido de esclarecer o que, até então, não muito se havia revelado sobre os fundamentos de sua arte. Antes disso, conhecia-se relativamente pouco acerca de metodologias e procedimentos técnicos que pudessem, de maneira sistemática, aproximar o ator do seu ofício.

Será possível organizar sistematicamente o trabalho do ator, acompanhar a “gestação obscura e dolorida que o conduz ao fundo de si mesmo ou para fora de si” ? Será a arte do ator, de fato, passível de estudo metódico e de transmissão organizada às gerações futuras? Penso que sim. A atividade dos teatrolaboratórios demonstra isso. Porém, que estratégias e metodologias podem ser utilizadas para se assimilar pessoalmente, praticar e transmitir esses conhecimentos? De que maneira e sob quais condições ocorrem essas transmissões?

Um estudo focalizado nos principais elementos agrupados ao teatro e à arte do ator contemporâneo pode nos revelar o sentido fundamental das transformações mais importantes do teatro no século XX: a estética da “teatralidade” como força de expressão ou da poética que lhe é inerente, o antiilusionismo; uma dramaturgia que não parte diretamente do texto; a subjetividade simbólica da encenação e a própria figura do *encenador*, volvido diretor e pedagogo, que passaria a engendrar os fios da trama, “Era o teatro do diretor e da *mise en*

¹¹ ASLAN Odete. *O Ator no Século XX*. São Paulo. Perspectiva, 2003. p. XVII.

scène, dando os primeiros passos no caminho que, mais tarde, depois do simbolismo, e em boa parte graças a ele, levaria ao teatro teatral”.¹²

Quanto ao ator, o método de *ações físicas* – corpo e intenção, exterioridade e interioridade, a criação e a organização de sistemas pedagógicos diretamente voltados às questões fundamentais relativas ao seu trabalho criativo e ao desenvolvimento do seu ofício; a introdução e a prática do *treinamento* como método de superação, aprendizagem e libertação contínuas, baseado no *trabalho sobre si mesmo*, aliam-se para apoiar o ator no processo de construção de sua personalidade artística. Esse conjunto de novas atitudes profissionais revela e põe em movimento elementos constitutivos fundamentais do seu trabalho: seu corpo e sua mente, integrados no aprendizado de como lidar com eles de maneira cada vez mais precisa e consciente. Assim, poderá edificar uma base de apoio concreto em suas buscas para lograr a comunicação eficaz com o espectador. Um complexo imbricamento entre a realidade exterior e a realidade interior - interconectadas entre si pelas particularidades da experiência pessoal de cada ator – eleva a uma nova dimensão o exercício do seu ofício e de sua arte.

Eugenio Barba alerta para o seguinte:

Ações físicas e vocais também devem estar enraizadas em uma realidade íntima, mais interior; elas têm que estar consistentemente conectadas às suas obsessões, desejos, seus medos e suas fantasias. Sem essa dimensão pessoal de um movimento mais interior, qualquer ação física corre o risco de se tornar simples ginástica.¹³

Stanislavski foi quem formulou a noção de *trabalho do ator sobre si mesmo*, num momento de reflexão sobre as causas da insatisfação que sentia em face do seu próprio desempenho como ator no palco. “Considerando frontalmente o problema”, segundo nos conta o professor J. Guinsburg.

Stanislavski chegou à conclusão de que acumulara em seu íntimo uma série de estereótipos cuja natureza não diferia daqueles que afligiam o velho convencionalismo teatral e contra os quais montara o movimento de Teatro de Arte. “Eu copiava a ingenuidade, mas não era ingênuo. Eu dava passos apressados a fim de caminhar de uma certa maneira, mas não sentia nenhuma pressa interna em efetua-los. Eu representava de um modo mais ou menos artificial, imitando as aparências externas da ação e a própria experiência.”

¹² GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo. Perspectiva, 2001. p.16.

¹³ Entrevista intitulada “**Transmission**”, concedida por Eugenio Barba a Seth Raumin e publicada no **Mime Journal** (1998/1999), editado por Sally e Thomas Leabhart. (Tradução nossa)

Como consequência, tornou-se claro para ele que estava jogando com efeitos exteriores e não encarnando estímulos que lhe viessem da interioridade.¹⁴

A partir do final do século XIX e durante o século XX, vários mestres do teatro se debruçaram sobre questões semelhantes, relativas ao teatro e à formação do ator. Corpo, pensamento, espírito, ação, imaginação ativa, deveriam incorporar-se ao trabalho deste “novo” ator em formação.

3.3 - Ator: o ser humano num laboratório

A trajetória da arte do ator no século XX resgata a importância e o papel central do ator na arte da representação. Os estudos atuais sobre o ator passam a observá-lo em sua totalidade, na dimensão do *ser humano em situação de representação organizada*, como propõe Eugenio Barba, na base da Antropologia Teatral. O ator não é mais um colecionador de técnicas de interpretação e sim um ser humano inteiro, presente, ativo, dinâmico, em movimento, em ação, em constante vir-a-ser, em ininterrupto e sempre crescente processo de aprendizado. O ator passa a ser aquele que cria novas maneiras de perceber o mundo e pensar a própria experiência humana. Ele mesmo é, também, obra de arte viva, “escultor e escultura de si mesmo”. Por isso a necessidade, cada vez maior, de conhecer, dominar e colocar a serviço de sua arte o seu corpo, seu pensamento, e assim sua voz, seu conhecimento, sua criatividade e sensibilidade. Toda essa mudança nos parâmetros que passaram a orientar o desenvolvimento do ofício do ator no século XX exigiu também que se formulassem novos métodos de aprendizagem. Uma formação constante e sistemática, à maneira de um verdadeiro *laboratório* de pesquisa qualitativa e participante, experimentação e conhecimento. Eis o que indicariam os novos parâmetros dos *Reformadores do teatro no século XX*, que, com suas teorias e suas práticas profissionais revolucionaram a arte teatral, tornado-a algo mais real que uma “imitação” da realidade, unindo ao trabalho do ator disciplina e espontaneidade, corpo e mente, matéria e espírito. Grotowski, ao lançar um olhar sobre o que ele chamaria de “A Grande Reforma”, afirmou:

Quando confrontamos a tradição geral da Grande Reforma do teatro, de Stanislavski a Dullin e de Meyerhold a Artaud, verificamos que não partimos da estaca zero e que nos movimentamos numa atmosfera especial e definida. Se nossa pesquisa confirma e revela o lampejo de intuição de outrem, curvamos com humildade. Verificamos que o teatro tem certas leis objetivas e que

¹⁴ GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski, Meyerhold & Cia.** São Paulo. Perspectiva, 2001. p. 311.

sua realização só é possível quando respeitamos essas leis, ou – como disse Thomas Mann – através de uma espécie de “obediência superior, à qual conferimos ”atenção condigna”.¹⁵

De fato, hoje, ao se olhar para trás, pode-se encontrar indicações úteis e referências concretas para as pesquisas sobre a arte da representação e do ator, com fins ao desenvolvimento, baseadas, em grande parte, na atitude metódica adotada em pesquisas realizadas pelos *Reformadores do teatro*, nos *teatrolaboratórios*, ao longo do século XX: Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov, Copeau, Dullin, Jouvet, Artaud, com o seu “Teatro da Crueldade”, e Grotowski. O pensamento e a prática destes homens influenciaram de maneira definitiva e transformaram a história das artes cênicas no último século, de tal maneira que o que eles disseram e fizeram continua a reverberar fortemente, mesmo nos dias atuais. Reafirmam-se assim a contemporaneidade e a capacidade de transcendência de suas idéias que, por conta de sua própria força se renovam e permanecem vivas. “É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro”, disse Artaud, “onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registros”.¹⁶ Os textos escritos por Artaud nos anos 30, publicados no início dos anos 60, na Europa, caíam, segundo Barba, “como uma bomba no meio teatral”.¹⁷ É possível verificar a força impressionante e a contemporaneidade dos textos de Artaud, nas suas próprias palavras:

Todas as nossas idéias sobre a vida têm de ser revistas numa época em que nada mais adere à vida. E esta penosa cisão é motivo para as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós, e que não conseguimos encontrar mais nas coisas reaparece, de repente, pelo lado mau das coisas; e nunca se viu tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência em possuir a vida.

Se o teatro existe para permitir que o recalcado viva, uma espécie de atroz poesia expressa-se através de atos estranhos onde as alterações do fato de viver mostram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor.¹⁸

Pode-se ainda lembrar de Craig, Appia, Delsarte, Decroux, Brecht, Peter Brook, os quais tiveram, ou ainda têm, participações bastante importantes e fundamentais para a reformulação do teatro no século passado, ainda hoje ressoando. Eu incluiria, entre eles, o

¹⁵ GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1987. p. 22.

¹⁶ ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo. Martins Fontes, 1993. p. 7.

¹⁷ Em dezembro de 2002, Eugenio Barba e Julia Varley estiveram em Salvador, onde realizaram uma série de conferências dirigidas a atores e diretores. Nesta oportunidade realizei com ele um entrevista, já direcionada à pesquisa que é o motivo desta dissertação.

¹⁸ Artaud, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo. Martins Fontes, 1993. p. 3.

próprio Barba, cuja capacidade de promover encontros e organizar sistematicamente o conhecimento de diversas tradições do teatro e da dança, através, principalmente, dos estudos realizados pela *International School of Theatre Anthropology* (Ista), porque vem contribuindo imensamente para a organização e a transmissão do conhecimento sobre a arte do ator, transformando a própria tradição em ofício.

Os chamados “Pais Fundadores de tradições” são mestres que dedicaram suas vidas (e alguns ainda dedicam) para resgatar o verdadeiro sentido do teatro como uma arte que “reinventa a vida” e não simplesmente a reproduz, imitando regras de comportamentos humanos cotidianos. Ao contrário, “a utilização *extracotidiana* do corpo-mente” é a própria técnica do ator para modelar a sua *presença* física e mental que, no caso, deve se realizar *segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana*. Estes mestres são os que “inventaram” os *Teatrolaboratórios*. Mais do que simplesmente um espaço físico apropriado, os *Teatrolaboratórios* possibilitaram a criação de um ambiente favorável ao florescimento de uma atitude de experimentação metódica e investigação sistemática da arte do ator, produzindo registros que nos permitem, hoje, acessar o conhecimento de suas experiências, além de tornar possível confrontá-las com a nossa própria produção de conhecimento sobre a questão.

Agora, ao focalizar a atenção sobre os *teatrolaboratórios*, não só os do início do século, de Stanislavski ou Meyerhold, mas também os que vieram depois, o *Nordisk Teatrolaboratorium* (Odin Teatret) e o *Teatr Laboratorium*, de Grotowski, percebo o quanto as transformações do teatro e do ofício do ator, na perspectiva apontada aqui, têm encontrado, de fato, num ambiente de grupo, uma atmosfera verdadeiramente favorável ao seu incremento; em grupos que se formaram para buscar uma nova sistemática de trabalho, com a finalidade de desenvolverem de acordo com os novos paradigmas que se apresentaram diante deles, pela experimentação de uma nova metodologia para pedagogicamente pôr em prática; também apropriar-se de um sistema que atendesse às necessidades de criação de uma nova estrutura de pensamento e aprendizagem, cuja prática talvez não tivesse antecedentes que lhes pudesse servir de referência. A estratégia principal para enfrentar essa nova realidade consistiu na formação de núcleos de trabalho e aprendizagem, que se organizaram em “pequenos grupos nos quais puderam desaparecer as distinções entre tempo de aprendizagem e exercício da profissão,

entre escola e produção artística, entre mestres e alunos”, como descreve Barba.¹⁸ Além dessa observação, ele nos conta.

Foi neste tipo de ambiente que, no começo do século XX, se formaram as combativas gerações teatrais francesas e russas; os “estúdios”, as “oficinas” vinculadas a Stanislavski e a seu Teatro de Arte, à atividade de Vakhtangov, com os teatros de Meyerhold e Tairov, Copeau e Dullin. Foi na Oficina de Teatro de Joan Littlewood que alguns dos protagonistas do teatro britânico da segunda metade do século XX se formaram. Ambientes similares foram criados, nos Estados Unidos, pelos exilados Richard Boleslasvski, Erwin Piscator, Miguel Chéjov e, mais tarde, por Harold Clurman, Lee Strasberg e Stella Adler.¹⁹

A “tradição” dos *teatrolaboratórios*, que abrigou a noção de que o teatro poderia ser tratado como uma “ciência pragmática” teve início em 1905, em Moscou. Os criadores foram Stanislavski e Meyerhold, dois dos artistas que lideraram as transformações das artes cênicas a partir de suas raízes. O objetivo principal desses homens era criar um ambiente teatral no qual pudessem desenvolver, além de performances, pesquisas técnicas e teóricas relacionadas à natureza e à função específicas do teatro. Foi um tempo de grandes mudanças sociais e tecnológicas de onde emergia um forte e desconhecido competidor: o cinema.

Alguns poucos *teatrolaboratórios*, mais tarde, passam a ter existência longa o suficiente para estimular a renovação das artes cênicas durante o século XX. Um deles foi o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, que se estabeleceu na década de 50 – primeiro, na Polônia e depois, na Itália. Eugenio Barba, que estudou durante três anos com Grotowski, na Polônia, no início dos anos sessenta, fundou, em Oslo, Noruega, em 1964, e mantém até hoje, o Nordisk Teatrolaboratorium / Odin Teatret. Este, a partir de 1966 se estabeleceu na cidade de Holstebro, na Dinamarca. Em 2002, um convênio entre a Universidade de Aarhus e o Odin Teatret criou o *Center for Theatre Laboratory Studies*, com sede em Holstebro, que se reafirma como um centro de pesquisas técnicas e teóricas da arte do ator nos moldes dos primeiros *teatrolaboratórios*. A meu ver, esta é uma iniciativa claramente vinculada à retomada e a continuidade da tradição iniciada pelos *reformadores*, na aurora do século XX.

¹⁸ Extraído de artigo escrito por Eugenio Barba para o simpósio internacional *Tacit Knowledge – heritage and waste*, em Holstebro, Dinamarca, entre os dias 22 e 26 de setembro de 1999, por ocasião do 35º aniversário do Odin Teatret, Artigo digitado, sem numeração de páginas. Tradução nossa.

¹⁹ Idem.

O *Centre for Theatre Laboratory Studies* é o resultado de mais de trinta anos de colaboração entre o *Nordisk Teaterlaboratorium* (organização que abriga o Odin Teatret e suas atividades) e o Departamento de Dramaturgia do *Institute for Aesthetic Studies*, da Universidade de Aarhus. As atividades do Centro concentram-se, principalmente, nos seguintes pontos:

- 1- pesquisar a contribuição artística, técnica, conceitual e social dos Teatrolaboratórios contemporâneos, assim como daqueles do passado;
- 2- estabelecer um arquivo de todas as atividades do Odin Teatret, assim como reunir e divulgar o conhecimento da história e das conseqüências relacionadas às experiências do teatro como laboratório;
- 3- promover o intercâmbio, tanto teórico quanto prático, entre o Centro e uma rede nacional e internacional de artistas;
- 4- organizar conferências e seminários analíticos e práticos sobre os laboratórios de teatro como um ambiente criativo profissional e teórico;
- 5- implementar um ambiente de trabalho para estimular estudantes e artistas que pretendam realizar pesquisas teóricas e práticas relacionadas ao Centro.

A atmosfera geral do final do século XIX, que se prolongou no século XX, foi marcada por fortes transições; certezas seculares balançaram, tudo parecia estar sob cheque, sendo colocado em questão nas artes, nas ciências, nas sociedades, nas religiões. No teatro, essa tendência a mudanças se expressou mais profundamente, a princípio, através daquele pequeno grupo de “atores-diretores-pedagogos” russos que não mais consideraram a cena e o trabalho do ator como a interpretação de um mundo já constituído, mas, sim, como a projeção de uma realidade que transitaria na zona de fronteira entre o natural e o simbólico, e além dela. Esse teatro não mais se preocupou em copiar a cotidianidade da vida como um retrato exato do fato "exterior", seria também o reflexo de uma outra realidade, "interior" e mais profunda. Tais idéias surgiram no século XX como uma ruptura em relação àquelas que vigoravam até o final do século anterior, as quais interpretavam a realidade e o funcionamento da natureza como se esta fosse uma grande máquina, quando a construção do conhecimento se organizava de acordo com a visão fragmentada de uma realidade em pedaços, mensurável e supostamente suscetível de controle puramente objetivo.

De fato, o teatro do século XX acompanhou as profundas transformações relativas às mudanças dos antigos paradigmas que norteavam a construção do conhecimento e passou, no Ocidente, por grandes modificações. As conseqüências vieram a se manifestar de maneira decisiva, transformando, intimamente, a dinâmica até então conhecida das relações entre os diversos elementos que constituem a arte da representação. Reconfiguram-se completamente as relações diretor-ator, texto-diretor-autor, ator-texto-diretor, ator-personagem, personagem-diretor-ator e estes, também, com os elementos materiais da cena. Por conseguinte, transformam-se as relações palco-platéia, modificando-se, também profundamente, as bases dessas ligações.

3.4 - Outras palavras

Tais mudanças são sinais de um processo evolutivo. E então, para dar conta de tantos novos olhares e mudanças, para abarcá-los, suponho que tenha se tornado necessário introduzir novos conceitos: *organicidade*; *segunda natureza*; o ator como *ser humano* integral: corpo, mente e alma; *pensamento-ação*.

A noção de *trabalho sobre si mesmo*, por exemplo, incorporou-se à prática habitual do ator e forjou o *treinamento* como uma fase essencial do seu trabalho, capaz de fazer desencadear o livre desenvolvimento de sua personalidade artística. Tal fase, vivenciada de acordo com objetivos e características próprias, aplica-se para suprir supostas necessidades *pré-expressivas*, tais como explorar e perquirir o seu próprio universo interior, o seu corpo, o mundo de sua mente. Essas necessidades de autoconhecimento são administradas, longe do sentido terapêutico, de acordo com uma fase específica, anterior à fase de representação.

O trabalho do ator no campo da *pré-expressividade – sobre si mesmo* – propõe-se a alcançar objetivos diferentes daqueles dos ensaios. O trabalho do ator nesse campo realiza-se a partir de certos exercícios *psicofísicos*, praticados de tal maneira que ele possa experimentar “construir-se” metodicamente. Esse trabalho de construção baseia-se na aplicação de certos *princípios* que podem ser identificados em diferentes técnicas. Nesse sentido, Barba propõe que:

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 nessas técnicas se podem individualizar certos *princípios-que-retornam*. Esses 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 de 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.²⁰

O que Stanislavski propõe como *trabalho do ator sobre si mesmo* é equivalente ao que Barba propõe como idéia de *trabalho do ator no campo da pré-expressividade*.

Outros conceitos ainda surgiram e incorporaram-se à prática dos atores no século XX: *ações físicas* e o *método* que Stanislavski criou para construí-las e elaborá-las, *partitura*, *treinamento*, *via negativa*, *associação*, *biomecânica*, *ato total* etc são todos nascidos das experiências *laboratoriais* levadas a cabo, principalmente, por Konstantin Stanislavski, também por Vsévolod Meyerhold e depois por Grotowski e Barba, dentre outros. Esses homens introduziram uma nova dimensão, inclusive ética, à arte do teatro: a união do homem e do artista, a dedicação, a generosidade, a disciplina, a sensibilidade e a formação constante viriam a compor o seu conjunto de valores, o *ethos* profissional do ator. Dessa maneira, deu-se início ao jogo dialético entre interioridade e exterioridade, e, assim, todo ator deverá aprendê-lo no exercício de sua profissão. Esse novo olhar sobre a arte do ator vem colorir, com novas cores, os fios que tecem a história contemporânea do ator e da representação no teatro.

É verdade que, do início do século XX em diante, o teatro passou a ser regulado de acordo com novos objetivos e novas perspectivas, e também a ser conduzido por atitudes e regras bem diferentes das que até então se mantinham como inspiradoras e norteadoras da maneira como se “fazia” teatro anteriormente. As regras da “boa oratória”, por exemplo, excessivamente baseadas na forma, cujo domínio era, até então, obrigatório para qualquer ator profissional, já não mais deveriam ser consideradas como principal meio de expressão, visto que as convenções fundamentadas simplesmente na “pura forma” já não deveriam fazer parte do novo conceito de “ideal teatral”, no qual os aspectos “interiores” da criação passaram a ser mais diretamente valorizados e focalizados. Às palavras, agora intimamente vinculadas à expressão do universo interior – único - do ator, e à ação deste se exprimir através do corpo, caberiam traduzir as imagens internas ligadas a elas e passariam a funcionar como suas

²⁰ BARBA, Eugenio. **A canoa de papel** – Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo, Campinas. Hucitec/Unicamp, 1994. p. 23

“transmissoras”. Sons, articulações, musicalidades especiais, variações de tonalidades produzidas na emissão do texto, quase musicalmente “partiturizadas” pelos atores, seriam capazes de imprimir novos significados às próprias palavras. A modulação da voz em si e a qualidade sonora da emissão vocal agora encarnam sentidos e expressam simbolismos subjacentes, os quais imprimem poder não só simbólico, mas também material às próprias palavras. Grotowski sugere que o ator “deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras”.

Eugenio Barba, por sua vez, introduziu a noção de que “a voz, tanto na sua componente semântica e lógica, quanto na sua componente sonora, é uma força material, um verdadeiro ato que põe em movimento, dirige, dá forma, pára”. E acrescentou:

A voz, como processo fisiológico envolve todo o organismo e o projeta no espaço. A voz é o prolongamento do corpo e nos dá a possibilidade de intervir concretamente também à distância. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age. Todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que no fim se transformará em palavra e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões, voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade.²⁴²¹

Agrada-me pensar na voz como uma *força material*, ou melhor, como uma *ação vocal* capaz de provocar ações e reações que modificam a qualidade da tensão no ambiente. Percebê-la assim, tão intimamente relacionada ao corpo, e trabalhá-la, nesse sentido, me traz uma sensação de concretude, ao contrário daqueles velhos exercícios de “dicção” durante os quais repetíamos infinitas vezes: “o rato roeu a roupa do rei de Roma”. Parece ser esta uma boa maneira de lidar com a voz, ou seja, de acordo com a perspectiva de que corpo e voz são elementos complementares, operando conjuntamente no trabalho do ator.

O ator, ao longo do século XX, deixou de ser, além de tudo, um mero executor de ordens externas, um declamador de textos decorados ou um simples reproduzidor de “rubricas”.²²

²¹ BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo, Campinas. Hucitec/Unicamp, 1991. p.56

²² Rubricas são indicações feitas pelo autor do texto relativas às atitudes, sentimentos ou reações que a personagem deve ter, que aparecem, geralmente entre parênteses e antes de cada fala ou réplica.

²³ ROUBINE. Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998. p. 170

A partir daí, começou-se a romper com marcações pré-definidas e movimentações anteriormente escritas pelo autor do texto, cuja execução em cena era tacitamente obrigatória de ser cumprida pelo diretor. O diretor, por sua vez, conquistou o direito de intervir com o seu próprio pensamento na construção da narrativa. Surge, assim, assim a figura do *encenador*, um dos símbolos mais emblemáticos dessa nova perspectiva teatral. Ele vem para direcionar as novas linhas de convergência a uma nova perspectiva que coloca o ator, assim como o espectador, como co-participes da criação. Ator e Diretor passaram, então, a desempenhar, cada vez mais plenamente, os seus papéis como co-criadores. Isso permitiu que eles contribuíssem com a obra teatral a partir da multiplicidade de seus próprios recursos e meios de expressão. Jean-Jacques Roubine comenta:

Se até o final do século XIX era a personalidade singular e excepcional de um determinado intérprete que se impunha, conforme o caso, contra uma técnica essencialmente constituída de receitas que cada geração herda da anterior e transmite à que se segue, o século XX permitiu ao ator descobrir verdadeiramente a riqueza e a variedade dos recursos e dos meios de que ele dispõe.²³

O corpo e sua especial utilização cênica, é, também, um elemento inovador, que se insere fundamentalmente ao trabalho do ator a partir dos primeiros anos de revolução estética e conceitual do teatro dos noventa. O corpo do ator, o qual até então lhe servira como simples elemento figurativo da palavra, ganha conotações de essencialidade como forma de expressão do seu universo interior e a da personagem.. O corpo passa a ser investigado como depositário da memória e expressão personalizada do *self* do ator, emprestado à personagem.

3.5 - O corpo não tem memória. Ele é memória

Com o seguinte texto, escrito por Grotowski, ilustra-se uma sessão de *treinamento* gravada em vídeo, conduzida por Ryszard Cieslak²⁴, seu então colaborador mais próximo, na pesquisa que hoje é conhecida como o “Método de Grotowski”. No texto de abertura, o qual introduz o próprio Cieslak e o treinamento que conduz, o narrador afirma que “ O grande desempenho criativo de Cieslak em o ‘Príncipe Constante’ e ‘Apocalipses’ tem sido descrito como a imagem viva desta metodologia”.

²⁴ Training at the Teatr Laboratorium em Wroclaw. Vídeo produzido por Odin Teatret Films, 1972.

Uma parte importante dessa pesquisa de Grotowski e Cieslak se concentrou no desenvolvimento de um treinamento básico do ator. Esse trabalho já passou por várias fases. A “demonstração de trabalho” à qual me refiro, gravada em agosto de 1971 corresponde à fase então mais recente da pesquisa de Grotowski. Trabalhava-se com os impulsos pessoais do próprio corpo, para acrescentá-los de detalhes e dar-lhes precisão:

Se se consegue reter a precisão dos detalhes e se se permite ao corpo ditar o ritmo, trabalhar sobre novos detalhes, quem está ditando tudo isso? Não é o seu cérebro. Há sempre uma conexão com a nossa vida. Por exemplo, num nível muito simples, voltando atrás no nosso caminho, em antigas experiências de tocar ou rejeitar alguém que tenha sido importante para nós, certos detalhes da mão e dos movimentos dos dedos mantém os detalhes em sua precisão, transformando-os. Se a ação [física] é viva, ela sempre começa dentro do corpo e finaliza-se nas mãos. Nós não sabemos mesmo como isso acontece. Mas, foi a memória do corpo [grifo nosso] que ditou a relação com certa experiência ou ciclo de experiências em nossas vidas. O corpo não tem memória. Ele é memória.²⁵

“O corpo não tem memória. Ele é memória!” Existirá, de fato, uma conexão assim tão íntima entre a memória e o corpo? De acordo com Santo Agostinho, filósofo que viveu entre os anos 354 e 430, na memória “estão os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie”.²⁶ Lá, na memória, segundo Santo Agostinho, “estão armazenados todos os nossos pensamentos, quer aumentando, quer diminuindo, ou até alterando de algum modo o que nossos sentidos apanharam, e tudo o que aí depositamos, se ainda não foi sepultado, ou absorvido no esquecimento”.

Neste ponto, parece-me que as idéias de Santo Agostinho aproximam-se das de Carl Jung quando este fala de uma ação reguladora e direcional que emana do *self*. Santo Agostinho se refere à ação dos pensamentos regulando o que “os nossos sentidos apanharam” e depositaram na memória. Será que a memória – o inconsciente - é a fonte primária, criadora e criativa, do ator? Caso isso ocorra, se a memória insere-se assim, tão intimamente no corpo - como afirma Grotowski, a ponto de ser-lhe parte constituinte - será possível então supor que a memória profunda, até mesmo aquela “absorvida no esquecimento”, pode tornar-se acessível e resgatar-se a partir do trabalho corporal do ator, como o fazia Cieslak, em seu *treinamento psicofísico*?

²⁵ Idem.

²⁶ AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo. Maetin Claret, 2002. p. 218

Qual será, outrossim, a função do pensamento? Em sua afirmação, Santo Agostinho atribui ao *pensamento* uma função reguladora ativa, capaz de aumentar, diminuir, ou até alterar o que foi apanhado pelos sentidos. Penso que, no contexto do trabalho do ator, esta função reguladora do pensamento em atividade seria, de fato, útil, em se tratando de modelar a qualidade de sua *presença cênica*, tanto física quanto mental. Aprender a “pensar” com o corpo é uma das funções essenciais do *treinamento*.

Da mesma maneira com que se faz no *Tupã Teatro*, quando se pratica a *Dança do Vento*, Santo Agostinho relaciona dinamicamente, duas funções: uma psíquica, organizadora, representada pelo pensamento, e outra física, corporal, representada pelos sentidos. Revela-se, assim, a existência de uma dimensão *psicofísica*, podendo ser identificada não só na *Dança do Vento*, mas também na base de todas as pesquisas relativas ao trabalho do ator; isso desde a formulação do *método das ações físicas*, por Stanislavski, e em todos os sistemas de treinamento propostos por Barba e Grotowski.

Em seu livro *A Canoa de Papel*, no capítulo intitulado *A energia, ou seja, o pensamento*, Eugenio Barba lembra Etienne Decroux, quando este se refere ao pensamento como uma força dinâmica, capaz de se fazer ativa internamente, em nosso corpo. Com essa dinâmica, ocorre que ele “se dilata ou se contrai”. As relações descritas por Decroux entre o corpo e o pensamento e conexões *psíquico-físicas* podem ser identificadas e desenvolvidas pelo *treinamento* contínuo, no trabalho do ator. Com respeito a isso, Decroux afirma:

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 contrai.²⁷

Do mesmo modo, Barba refere-se ao pensamento como uma “energia” invisível que pode ser manipulada, feita palpável e conduzida para tornar visível no corpo o seu ritmo, o do pensamento, antes invisível, transformando-o em visível *presença cênica*, em expressão. De acordo com ele, pode-se imaginar o pensamento como “uma substância impalpável que pode ser manobrada, modelada cultivada, projetada no espaço, absorvida e levada a dançar no interior do corpo”.²⁸ Ainda segundo Barba, não seriam fantasias, mas imaginações eficazes.

²⁷ ²⁰ BARBA, Eugenio. *A canoa de papel* – Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo, Campinas. Hucitec/Unicamp, 1994. p. 77

²⁸ Idem.

Não se trata de cultivar o *pensamento* - esta imprescindível função construtora e organizadora da percepção -, simplesmente em seu sentido lógico, racional, com seus mecanismos secretos, às vezes tão excessivamente explicativos, que podem chegar até a bloquear a ação e impedir a expressão mais profundamente verdadeira do ator. Trata-se, na verdade - raciocinando agora de acordo com o que dizem Decroux, Barba e Grotowski -, de lidar com o pensamento, no sentido de aprender a manipulá-lo conscientemente, mantendo pensamento e ação ligados entre si, mas, agindo com o corpo, transformando-o em ações concretas, físicas e vocais, além de mentais.

Perguntado sobre os elementos e regras mais importantes de sua técnica, Grotowski diz:

O essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele. Primeiro, e acima de tudo, deve existir uma reação física a tudo que nos afeta. Antes de reagir com a voz, deve-se reagir com o corpo. Se se pensa, deve-se pensar com o corpo. No entanto, é melhor não pensar, e sim agir, assumir os riscos. Quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com o corpo, logicamente, com precisão e responsabilidade. Deve-se pensar com o corpo inteiro, através de ações. Não pense no resultado, nem como certamente vai ser belo o resultado. Se ele cresce espontânea e organicamente, como impulsos vivos, finalmente dominados, será sempre belo – muito mais belo que qualquer quantidade de resultados calculados postos juntos.

Santo Agostinho, embora seja um filósofo cristão, sem relações diretas com o teatro, consegue inspirar-me com suas reflexões. Suas idéias sobre a função do pensamento, o raciocínio, a memória, os sentidos e a expressão das emoções, escritas numa longa autobiografia intitulada *Confissões*, me fazem, às vezes, perceber ou criar conexões úteis entre o seu pensamento filosófico e certas situações características do trabalho do ator. Por exemplo, quando ele estabelece relações operativas entre o raciocínio, a memória e a expressão das emoções, afirmando: “É ainda da memória que tiro a distinção entre as quatro emoções da alma: o desejo, a alegria, o medo e a tristeza”.²⁹ Para esta afirmação, ele comentando: “Assim, todo raciocínio que eu teça, dividindo cada uma delas [as emoções] nas espécies de seus gêneros, definindo-as, é na memória que encontro o que tenho a dizer, e de lá tiro tudo o que digo.”³⁰ O

²⁹ AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo. Maetin Claret, 2002. p. 224

³⁰ Idem.

filósofo Santo Agostinho afirma também que é “do seu interior que o ser humano se expressa.”³¹ Será que o *treinamento* capacita o ator a acessar sua própria memória corporal e psíquica?

Em suas reflexões sobre a memória, Santo Agostinho faz também afirmações que poderiam solucionar o “paradoxo” do ator, proposto por Diderot. O filósofo francês Denis Diderot, como já se disse, foi o primeiro a escrever um tratado sobre o ator-comediante. Em *O Paradoxo Sobre o Ator*, publicado na segunda metade do século XVIII, Diderot introduz e defende uma teoria até então inexistente dentro do contexto cênico; a primeira que chega a se deter sobre as funções *psico-fisiológicas* do trabalho do ator. O ator, na visão do autor, deve distanciar-se de qualquer espécie de emoção que lhe tire a capacidade de dominar o jogo da representação.

Santo Agostinho, relacionando memória e emoções, declara:

Essa mesma memória conserva também os afetos da alma, não do modo como os sente a alma quando da vivência, mas de modo muito diverso, segundo o exige a força da memória. Lembro de um estado alegre, ainda que não o esteja agora; recordo minha tristeza passada, sem estar triste; lembro-me de ter sentido medo, sem senti-lo de novo; lembro-me do antigo desejo, sem que o mesmo sinta agora.(...) Contudo, ao recordar essas emoções, não me perturbo com nenhuma delas.³²

O estado de “distanciamento” em que Santo Agostinho re-visita os “afetos da alma”, que, segundo ele, se conservam na memória, poderia perfeitamente ser aceito no teatro, caso passasse por um processo consciente de preparação para expressá-lo de forma organizada. Dessa maneira, pode até ser comparado com o comportamento que Diderot imagina dever ser a atitude ideal para um ator em estado de representação; aquele em que o ator, revivendo estados emocionais, revisitando-os, não se submete ao poder irracional encarnado por eles; “não do modo como os sente a alma quando da vivência”. O ator pode estar alegre, mesmo que recorde tristezas passadas, sentir medo, sem senti-lo de novo, lembrar do antigo desejo, sem que o mesmo seja sentido agora. Então, pode-se suspeitar que o estado “ideal” de tornar de novo presente um *momentum* passado, estado de “re-presente-ação”, nasce de sucessivas visitas à memória, sem, contudo, ao recordar as emoções ali guardadas, perturbar-se com nenhuma delas.

³¹ Ibid., p.13

³² Ibid., p. 223 e 224

Se nesse processo de “re-presentar-a-ação”, for incluída a dimensão corporal, recordar “na memória do corpo” as “antigas experiências de tocar ou rejeitar alguém, certos detalhes da mão e dos movimentos dos dedos, transformando-os”, não se estaria adentrando, então, o universo das *ações físicas*?

As questões sobre as possíveis conexões entre o universo interior - a memória -, o corpo e a memória do corpo no corpo do ator são tratadas objetivamente a partir de um estudo mais aprofundado sobre as *ações físicas*, que constituem o substrato das discussões básicas das pesquisas de Stanislavski com o Teatro de Arte de Moscou, as quais lhe fornecem o suporte necessário para desenvolver o seu *Método de Ações Físicas*. Isso ocorre já no final de sua trajetória artística, quando ele chega a definir o ator como “o mestre das ações físicas” e nega os aspectos emocionais do trabalho do ator, segundo o que nos conta Vasily Toporkov:

Não se pode dizer que Stanislavski trouxe alguma coisa completamente nova ao seu trabalho final, alguma coisa contrária aos seus conceitos anteriores; isto ficará evidente na descrição dos ensaios de *Tartufo*. Mas em seu trabalho sobre o método das ações físicas, Stanislavski deu ao seu sistema uma maior concretude. Naquele tempo, ele considerou que o fundamento de seu sistema seria o trabalho sobre as ações físicas, e banuiu tudo o que pudesse distrair os atores de sua significância. Quando nós lembramos a ele os seus métodos anteriores, ele ingenuamente fingiu que não entendia sobre o que nós estávamos falando. Uma vez alguém perguntou: “Qual é a natureza dos ‘estados emocionais’ dos atores nesta cena? Konstantin Sergeevich olhou surpreso e disse: ”Estados emocionais”, o que é isso? Eu nunca ouvi falar sobre isto.” Há um tempo esta expressão tinha sido usada pelo próprio Stanislavski. (...) Quando uma das atrizes disse a ele que ela tinha mantido notas detalhadas de todos os ensaios nos quais havia tomado parte sob sua direção e agora não sabia como usar esse tesouro, Stanislavski respondeu: “Queime todas elas”.³³

As pesquisas sobre as *ações físicas* continuaram, a princípio coordenadas por Grotowski e depois, paralelamente, por Barba, nas quais a base, e ponto de partida, é o método criado por Stanislavski. Jerzy Grotowski e Eugenio Barba declaram, inclusive textualmente, a influência que as idéias e as experiências de Stanislavski exercem sobre o seu trabalho. Grotowski diz:

“Criei-me com o método de Stanislavski, seu estudo persistente, sua renovação sistemática dos métodos de observação e seu relacionamento dialético com seu próprio trabalho anterior fizeram dele o meu ideal pessoal. Stanislavski

³³ TOPORKOV, Vasily Osipovich. **Stanislavski in rehearsal: the final years**. Nova York. Routledge, 1998. p. 157.

investigou os problemas fundamentais. Nossas soluções, contudo, diferem profundamente das suas, por vezes, atingimos conclusões opostas”.³⁴

Foi em 1959, na Europa do leste, que Jerzy Grotowski deu início às pesquisas com o seu grupo, o *Teatr Laboratorium*, assumindo a direção do pequeno *Teatro de 13 fileiras*, na cidade de Opole, oeste da Polônia.

Esse teatro, que durante os primeiros dois anos de existência permaneceu mais ou menos desconhecido pelo mundo artístico polonês, transformou-se durante os anos seguintes num laboratório de teatro conhecido pelo mundo inteiro. Em 1965 o laboratório se mudou para a cidade universitária de Wrocław, e estabeleceu-se como instituto de pesquisa na arte do ator. Desde o começo que o trabalho se focalizou numa pesquisa da arte do ator, tanto do processo preparatório como do criativo.

O *Teatro das 13 fileiras* ganhou esse nome porque a sala onde o grupo apresentava seus espetáculos tinha, de fato, treze pequenas fileiras de cadeiras. O tamanho do Teatro e a pequena quantidade de pessoas, no entanto, não são, simplesmente, circunstanciais. Na verdade, a limitação da quantidade de espectadores no teatro de Grotowski está ligada a uma idéia fundamental que se encontra na base das profundas transformações iniciadas pelos *Reformadores do Teatro do século XX*. Eles introduziram idéias e, mais que isso, práticas pedagógicas regidas pela hipótese de que o teatro poderia deixar de ser um fenômeno efêmero, penetrar mais além da superfície epidérmica e prolongar-se na memória profunda do espectador, podendo, dessa maneira, incorporar-se ao seu metabolismo intelectual e psíquico.

Quando Grotowski reduz o número de espectadores em seus espetáculos até o limite em que não se sacrifique a possibilidade de verdadeiro contato entre o ator e o espectador, ele o faz para romper também com um velho paradigma: o do teatro “comercial”, que se impunha até a chegada dos anos noventa e com o qual os *reformadores* logo se confrontaram.

Quanto a esse rompimento é Barba, também, quem relembra:

Porque o que os reformadores fazem é isso: eles refutam o modelo, o paradigma do teatro que existia, que era um paradigma do teatro essencialmente comercial, uma empresa de comércio, que não tinha subvenção, não era considerado arte,

³⁴ 2 GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1987.

não era considerado cultura. Eles dizem não, o teatro é arte, tem uma dignidade, o ator deve sair dessa situação crucial.³⁵

A atitude de Grotowski à frente do *Teatro de 13 fileiras* é um exemplo desse rompimento. Na Polônia dos anos 60, os grupos de teatro recebiam subvenções proporcionais à quantidade de espectadores que, ao final da temporada, eram contabilizados. Grotowski, então, abre mão dessa prerrogativa, interessado que estava nos valores mais fundamentais do ator e da arte de representar. Seria inevitável o ônus que, às vezes, se torna necessário pagar para garantir a realização daquilo que se acredita?

Sem querer impor aqui qualquer escala de valores, embora tenha claras minhas preferências, penso que são, de fato, diferentes os objetivos, práticas e perspectivas do teatro dito “comercial” e do teatro dito “de arte”: aquele que, ao contrário do anterior, se debruça sobre a pesquisa e a experimentação acerca da arte do ator e da encenação, que muitas vezes reformula paradigmas e aponta perspectivas originais no desenvolvimento de sua ação. Esse teatro concentra-se na essência do *fenômeno teatral*, nas suas relações com o espectador e no trabalho do ator. É dentro desse teatro chamado “de arte” que me interessa direcionar o pensamento e a ação.

Em dezembro de 1990, em Paris, numa homenagem a Ryszard Cieslak, organizada pela *Académie Expérimentale des Théâtres*, em colaboração com *Théâtre de l'Europe* e após a morte de Cieslak, Grotowski falou sobre ele em *O Príncipe Constante*. As palavras de Grotowski, publicadas por Thomas Richard,³⁶ me permitem perceber certos detalhes sobre a personalidade artística de Cieslak e sobre a maneira como ele e Grotowski trabalhavam juntos. Com essas palavras Grotowski relembra particularidades do processo criativo de *O Príncipe Constante*, uma adaptação para o texto do dramaturgo espanhol do século XVIII, Calderón de la Barca, num espetáculo protagonizado por Cieslak. Essas palavras me revelam minudências do método de Grotowski, assim como a maneira com que alguns conceitos teóricos formulados por ele, o da *via negativa*, por exemplo, eram postos em prática.

³⁵ Em dezembro de 2002, durante uma visita a Salvador, Barba me concedeu uma entrevista, a qual gravei em Minidisc, de onde extraio este trecho. A íntegra desta entrevista encontra-se em anexada ao final desta dissertação.

³⁶ RICHARD, Thomas. **At Work With Grotowski on Physical Actions**. Londres e Nova York. Routledge, 1996. p. 14 a 16. (Trad. nossa)

Recordo que *via negativa* foi um dos primeiros conceitos com os quais nos defrontamos nos primeiros estudos do *Tupã Teatro*, em nossos seminários internos de pesquisa, a partir da leitura sistemática do livro *Em Busca de um Teatro Pobre*. Este livro é a primeira publicação que reúne e divulga, de forma organizada, as experiências iniciais e o pensamento de Grotowski, a sua visão de teatro. *Via negativa* é um conceito que inicialmente, no elenco do *Tupã Teatro*, tivemos uma enorme dificuldade de compreender, ao menos teórica ou racionalmente. Abarcado como uma atitude individual do ator que “desiste de desistir”, para com isso conseguir superar os seus bloqueios, ultrapassar-se e assim poder alcançar dimensões mais profundas e ainda inacessíveis de si mesmo, só conseguimos vislumbrá-lo e absorvê-lo de alguma maneira, apenas aos poucos, orgânica e “homeopaticamente”, sentindo-o na prática, nos exercícios, ou melhor, não desistindo de fazê-los. A carta escrita por Grotowski revela-nos muito sobre a maneira como ele lidava, no trabalho com Cieslak, com o conceito de *via negativa*:

Todos os exercícios que constituíam apenas uma resposta à pergunta: “Como se pode fazer isso?” foram eliminados. Tornaram-se, então, um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento. O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os impedimentos pessoais. O ator não se pergunta mais: “Como posso fazer isso?” Em vez disso, deve saber o que não fazer, o que o impede. Através de uma adaptação pessoal dos exercícios deve-se encontrar solução para a eliminação desses obstáculos, que variam de ator para ator. Isso é o que quero dizer quando falo em *via negativa*: um processo de eliminação.³⁷

Pode-se perceber, também, o quanto o processo individual do ator, *o trabalho sobre si mesmo* é levado em consideração e até valorizado: “Através de uma adaptação pessoal dos exercícios deve-se encontrar solução para a eliminação desses obstáculos, que variam de ator para ator”.

A partir da publicação de *Em busca de um teatro pobre*, na primeira metade dos anos sessenta, essa nova perspectiva Grotowskiana de pedagogia teatral começou a ganhar popularidade; popularidade, às vezes, questionável, em termos do modo superficial com que alguns tentaram se aproximar do conhecimento de suas técnicas e de seu pensamento. Na minha visão, certos conceitos de sua pedagogia, a exemplo de *via negativa*, passaram a ser compreendidos, ou mesmo praticados, em alguns casos, equivocadamente. Ou seja, mais uma

³⁷ GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1987. p. 107 e 108

vez de acordo com uma visão utilitária de um conhecimento que teria nascido de uma experiência profunda, mas do qual alguns se apropriariam, apenas para que esses pudessem lhes fornecer resultados “eficientes” e imediatos.

Tenho notícias de que *A Dança do Vento*, por exemplo, um *treinamento* físico que incorpora em si um profundo conhecimento de elementos fundamentais da *biomecânica* de Meyerhold e possibilita materializar na prática a essência de certos *princípios* recorrentes desde as mais antigas tradições da arte de representar, tem sido utilizada em alguns lugares como um simples exercício de “aquecimento”. Ainda hoje encontro atores e diretores que se referem a Grotowski, ou à sua pedagogia, como uma prática cuja estratégia seria colocar o ator em situação de extremo cansaço para que assim ele pudesse produzir certos resultados ou alcançar estados internos que o tornariam mais criativo. Muitos teriam internalizado esta noção de que o “segredo” da criatividade está na extenuação física. No entanto, embora se saiba que a endorfina seja um hormônio que atua diretamente no cérebro, modificando certos estados mentais e, quanto mais se intensificam as atividades físicas, mais intensa também a sua ação, não é, certamente, a simples prática extenuante de exercícios que fará um ator ser mais criativo.

Poderia inclusive, para enfatizar as devidas diferenças, retomar aqui a discussão sobre a prática de exercícios como simples busca de resultados e fórmulas ou, ao contrário, como uma estratégia metodológica para nortear certos processos de descoberta em busca de contato com o que seria a função essencial dos exercícios e de sua prática constante: fazer o ator aproximar-se, tecnicamente, e não terapeuticamente, de uma dimensão ainda não experimentada de si mesmo, de suas possibilidades corporais e mentais ainda desconhecidas, organizando-as e incorporando-as criativamente à sua própria personalidade de ator; por uma via de “negação”, segundo Grotowski, por uma superação daquilo que o bloqueia e o impede de desenvolver-se como um ser verdadeiramente criativo.

“Não estamos atrás de fórmulas, de estereótipos, que são a prerrogativa dos profissionais”, disse Grotowski, e acrescentou:

Não pretendemos responder a perguntas do tipo: ”Como se demonstra irritação? Como se anda? Como se deve representar Shakespeare? Em vez disso, devemos perguntar ao ator: “Quais são os obstáculos que lhe impedem de realizar o ato total, que deve engajar todos os seus recursos psicofísicos, do mais instintivo ao mais racional?” Devemos descobrir o que o atrapalha na respiração, no movimento e – isto é o mais importante de tudo – no contato

humano. Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Eu quero eliminar, tirar do ator tudo que seja fonte de distúrbio. Que só permaneça dentro dele o que for criativo. Trata-se dum liberação. Se nada permanecer é que ele não era um ser criativo.³⁸

Desse modo, formulando perguntas que sejam relativas à problemática capital do ator, sem buscar apenas fórmulas que garantam resultados e focalizando-se ainda mais além do ator, isto é, no **ser humano em situação de representação organizada**, como na ótica da Antropologia Teatral, pode-se descobrir e “experimentar” o verdadeiro sentido da *via negativa*, ou de qualquer outro conceito ou estratégia teórico-metodológica.

Ao ator, ultrapassar-se, então, é possível e, muitas vezes, necessário. Ir além dos bloqueios porventura existentes, e comuns, como a timidez ou a falta de confiança em si mesmo, que podem impedir a sua livre, precisa e eficiente manifestação expressiva, não só em relação à construção da personagem. Certos bloqueios têm de ser enfrentados e superados “negativamente” também na fase pré-expressiva, quando o ator entra em contato, inclusive, com a própria “coragem”, e pensando em estabelecer relações mais íntimas consigo mesmo e com suas experiências espirituais e corporais mais fundamentais de dor, prazer, rejeição, amor profundo ou decepção etc, para que assim possa entregar-se mais inteiramente com todos os seus recursos psicofísicos, num *ato total*, a um nível mais profundo que o simplesmente racional. O ator pode, desse modo, expressar-se genuinamente a partir do encontro com as próprias particularidades e vicissitudes de sua mais profunda realidade e de sua memória, às vezes adormecida na intimidade de sua vida interior, *nos bastidores de si mesmo*.

Mas, entregar-se sinceramente a um “ato total”, tal qual o descreve Grotowski, “auto-revelar-se” diante dos colegas e, ainda mais, dos espectadores, revelar algo além da *persona*, retirar máscara pública, exige que se crie um ambiente propício de trabalho em que certas qualidades como o silêncio, o respeito, a confiança, o sigilo possam encontrar espaço e tempo suficientes para se desenvolverem. Portanto, é imprescindível um local adequado e uma atmosfera onde reine um clima de disciplina absoluta, um “rigor” verdadeiramente grotowskiano, não no sentido “militarista” como alguns costumam compreender certas atitudes de austeridade que conduzem o trabalho de alguns grupos de teatro. Já escutei comentários que vêm no sentido crítico em relação ao Odin Teatret e ao tipo de disciplina que Barba imprime ao seu grupo. Presenciei, inclusive, um determinado repórter que, numa entrevista com ele,

³⁸ Idem. p. 180

perguntou-lhe exatamente sobre sua “famosa” severidade no trato com os atores. Naquele momento, Barba riu, dizendo que ele mesmo não se imaginava como um diretor severo e brincou com o jornalista, pedindo para que eu dissesse se o achava tão rigoroso, já que eu havia acompanhado por um tempo o seu trabalho de direção. Simplesmente, eu também ri. E disse que não, sem maiores explicações. Na verdade, disciplina absoluta, rigor, respeito, ética, são qualidades e pré-requisitos reivindicados desde o primeiro *Teatrolaboratório*, o de Stanislavski.

Amadurecer é um processo que demanda tempo. Lembro-me de uma passagem marcante, a princípio constrangedora, mas depois muito engraçada, quando estudávamos Macunaíma, com a expectativa de adaptá-lo. Era o segundo ano de trabalho com o *Tupã Teatro*. Um dia, nas improvisações, percebi que seria necessário que o grupo se sentisse mais confiante e “despudorado” para enfrentar uma história como aquela, protagonizada por um personagem sem nenhum sentido de moralidade. Macunaíma é um personagem que sempre que pode “brinca”, seja na rede ou no mato, com a cunhada, com as Amazonas, com “a mulher de um seio só”; é “um herói sem caráter”, como o define Mário de Andrade, seu criador.

Com apenas dois anos de trabalho éramos neófitos no *Tupã Teatro* e ainda somos, de alguma maneira. Então, procurei criar um ambiente onde nos sentíssemos mais à vontade e confiantes. Depois de uma longa e excessivamente cuidadosa introdução verbal preparatória, passei, à vista de todos, e quase teatralmente, a chave na porta da nossa sala, para que se sentissem com a privacidade garantida. Após essa “cena”, propus uma situação em que todos tirariam as roupas. Eu quis, outrossim, participar da improvisação, numa demonstração de que estávamos todos na mesma situação. Para encurtar a história, no final, apenas eu tinha tirado a roupa e assim permaneci nu por um longuíssimo tempo, interminável para mim, acreditando que isso mobilizaria pelo menos mais um ator a fazer o mesmo. Ledo engano! Não tínhamos ainda, no contexto do *Tupã Teatro*, maturidade para aquela experiência. Hoje, interpreto o acontecimento como uma prova de sinceridade do grupo. Fizemos o que, no momento, estávamos, de verdade, preparados para fazer, sem que isso fosse feito apenas porque fora solicitado, muito cedo, pelo diretor.

Para que haja uma verdadeira experiência de auto-revelação e “desnudamento” é necessário um longo processo, o qual deve ser conduzido numa atmosfera de confiança absoluta, baseada num respeito delicado às vicissitudes e ao jeito de cada um. Para isso, é essencial que se tenha a certeza de que não seremos feridos por qualquer atitude

impensadamente leviana ou uma simples piada, uma brincadeira fora de hora feita por algum colega; e de que tudo que acontece dentro da sala de trabalho, deva ser preservado. Esta é uma austeridade necessária: via de regra, não se deve comentar fora desse recinto os acontecimentos relativos ao trabalho. Este é um procedimento ético adotado pelo Odin Teatret, e que nós, no *Tupã Teatro*, também adotamos.

A atmosfera de confiança mútua e profunda que conseguiram Grotowski e Cieslak, num ambiente pacientemente construído por um longo tempo em consonância com um profundo respeito pelas particularidades do ator é, para nós, um ideal. Quem sabe o alcançamos. “É muito raro”, diz Grotowski,

... que uma simbiose entre um assim chamado diretor e um assim chamado ator possa ir além de todos os limites da técnica, de uma filosofia, ou de hábitos cotidianos. Isso chegou a uma profundidade tal que freqüentemente foi difícil saber se haviam dois seres humanos trabalhando, ou um duplo ser humano. (...) Agora eu vou tocar num ponto que é uma particularidade de Ryszard. Era necessário não empurrá-lo e não assustá-lo. Como um animal selvagem, quando ele perdia o seu medo, sua clausura, podemos dizer, sua timidez de ser visto, ele podia progredir meses e meses com uma abertura e uma liberação completas, uma liberação de tudo aquilo que na vida, e ainda mais no trabalho do ator, nos bloqueia. Essa abertura era como uma extraordinária confiança. E quando ele podia trabalhar desta maneira, por meses e meses com o diretor, sozinho, depois ele podia estar na presença de seus colegas, os outros atores, e depois até mesmo na presença dos espectadores; ele já tinha firmado uma estrutura que lhe assegurava, através do rigor, uma segurança. Porque eu penso que ele era um ator tão grande quanto, em um outro campo da arte, Van Gogh, por exemplo! Porque ele sabia como encontrar as conexões entre talento e rigor. Quando ele tinha uma partitura de atuação, ele podia mantê-la em seus mais mínimos detalhes. Este é o rigor! Mas havia alguma coisa misteriosa por detrás desse rigor que aparecia sempre em conexão com a confiança. Era o talento, seu próprio talento. Atenção! Não era o talento para o público! Não. Era o talento para algo mais alto, que nos ultrapassa, que está acima de nós e também, podemos dizer, era o talento para o seu trabalho, ou era o talento para o nosso trabalho, o talento para ambos de nós. (...) ³⁹

Em 1997, quando Jerzy Grotowski foi nomeado professor do College de France, em Paris, ele expôs sua trajetória como pesquisador ao longo de nove aulas, no seminário intitulado *A linha orgânica no teatro e no ritual*, entre março de 1997 e janeiro de 1998. Nessas últimas conferências, pronunciadas pouco antes de sua morte, Grotowski esclareceu algumas noções fundamentais a respeito da Antropologia Teatral, inserida no quadro de disciplinas do *College*.

³⁹ RICHARD, Thomas. **At Work With Grotowski on Physical Actions**. Londres e Nova York. Routledge, 1996. p. 14 a 16. (Trad. nossa)

Apresentando-se como “artesão dos comportamentos humanos meta-cotidianos”, ele revelou como suas inquietações humanas marcaram sua trajetória de pesquisas, conduzindo-o ao *Teatro Laboratório* (1964-1970), ao *Parateatro* (1971-1977), e ao *Teatro de Fontes* (1977-1981) até chegar à *Arte como Veículo* (1985-1999).

Nessa sua trajetória entre o Teatro Laboratório e a *Arte como Veículo*, é possível identificar uma busca gradual e cada vez mais intensa por uma espécie de “ascensão espiritual” (“era o talento para algo mais alto, que nos ultrapassa, que está acima de nós”) que corresponderia à passagem de um nível de energia mais grosseiro a um mais refinado. O ator já não se chamaria ator, mas sim *atuante*, e o que se pratica na *Arte como veículo* recai sobre o próprio *atuante*, mais do que sobre a platéia. É o que diferencia este teatro do teatro “de apresentação”. A linha que o separa de uma religião propriamente dita é muito tênue, forma-se apenas pelos instrumentos utilizados como veículos para a ascensão do *atuante*: os próprios elementos do teatro, o corpo e a voz do ator.

Outro conceito que aparece na metodologia de Grotowski, que a mim desperta interesse especial, é a noção de “Associação”. Esta consiste em o ator buscar na sua “intimidade”, no *self*, certas referências que, não sendo as suas mesmas, podem ser trabalhadas como equivalentes. Aqui, aparece mais uma vez a necessidade de o ator “visitar” o seu universo interior como base para a re-elaboração de uma *segunda natureza*:

Vocês nunca podem representar a morte como um morto, pois não tem conhecimento da morte. Só podem representar suas experiências mais íntimas. Por exemplo, sua experiência de amor, de seu medo quando em face da morte e do sofrimento. Ou ainda suas reações psicológicas diante de alguém que está morto, ou um tipo de comparação entre você e a pessoa morta. Trata-se de um processo analítico. Que faz o morto? Estou manco, sem movimento, mas estou vivo. Por quê? Porque existe o pensamento. Em suma, façam sempre o que está intimamente ligado com suas próprias experiências.⁴⁰

Trata-se, então, de relacionar-se com as próprias experiências não simplesmente para recriá-las, mas a fim de reconstituí-las criativamente por associação e equivalência. Grotowski revelou também nesse discurso, que a “verdade secreta” dele trabalhando com Cieslak, em todo esse processo de *trabalho do ator sobre si mesmo*, durante a montagem de *O Príncipe Constante*, é que o próprio processo foi dirigido para Cieslak “sair do medo, da recusa

⁴⁰ GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1987. p. 196

de si mesmo, sair daquilo para que pudesse se firmar num grande espaço livre, onde ele pudesse não ter medo nenhum e não ocultasse nada”.

É importante registrar que os elementos com os quais Grotowski e Cieslak trabalharam para que este pudesse transpor as barreiras do medo foram elementos “estritamente” teatrais, não terapêuticos, como alguém, menos avisado, poderia pensar. Sobre isso, Grotowski falou o seguinte:

O primeiro passo em direção a este trabalho foi que Ryszard dominou totalmente o texto. Ele aprendeu o texto de cor, ele absorveu o texto de tal maneira que podia começar no meio no meio de uma frase de qualquer fragmento, ainda respeitando a sintaxe. E neste ponto, a primeira coisa que fizemos foi criar as condições nas quais ele poderia, tão literalmente quanto possível, por este fluxo de palavras sobre o rio da memória, da memória dos impulsos de seu corpo, da memória das pequenas ações, e com as duas alçar vôo...⁴¹

Grotowski finaliza sua carta dedicada a Cieslak, numa bela confissão, que ratifica sua visão e sua prática comprometidas com os elementos genuinamente essenciais da arte do ator:

Nós podemos dizer que eu demandei dele tudo, uma coragem de certa maneira desumana, mas eu nunca solicitei que ele produzisse um efeito. Ele precisou de cinco meses mais? Okay. Dez meses mais? Okay. Quinze meses mais? Okay. Nós apenas trabalhamos vagorosamente. E depois desta simbiose, nós tivemos uma espécie de total segurança no trabalho, ele não tinha medo, e nós vimos que tudo era possível porque ele não tinha medo.⁴²

Às vezes, penso se não seria utopia conseguir construir, hoje, em nosso contexto, uma relação assim tão profunda com o teatro, entre um diretor e um ator. Penso também no cuidado delicado que se deve ter para preservar a essência desse e de outros conhecimentos, valorizando-os, como devem ser valorizados, em seus mínimos detalhes. Lembro-me de certa ocasião em que fui convidado para apresentar a alguns alunos algo sobre o trabalho de Grotowski. Decidi que mostraria o vídeo em que Ryszard Cieslak aparece num treinamento durante o qual trabalha sobre a origem do *impulso da ação* que, segundo Grotowski, é necessariamente anterior à própria *ação física* e sem o qual ela seria, simplesmente, um gesto vazio ou um movimento carente de *intenção* e tensão muscular interna; logo, sem força cênica

⁴¹ ³⁹ RICHARD, Thomas. **At Work With Grotowski on Physical Actions**. Londres e Nova York. Routledge, 1996. p. 14 a 16. (Trad. nossa)

⁴² Idem.

e expressiva. O vídeo tem duas partes, cada uma com mais ou menos uma hora de duração. Em determinada altura, ainda na primeira parte, diante de uma perceptível impaciência ou, talvez, vencido pela ansiedade do “resultado imediato”, alguém, na assistência, sugeriu que a fita fosse adiantada. Cheguei a estender a mão para alcançar o controle remoto e atender à solicitação daquela platéia de atores/alunos. No entanto, parei e pensei: Que motivo justificável eu teria para atender àquele ansioso pedido? Por que eu deveria ceder às pressões de um tempo curto e encurtá-lo mais ainda, compactuando com uma pressa que só poderia promover a superficialidade e a banalidade?

Diante dessas indagações, pensei no próprio Grotowski e no tempo que Cieslak havia empregado para chegar àquela maestria em seu ofício e até no que Grotowski faria numa situação como a que eu estava vivenciando naquele momento. Interrompi o movimento da mão em direção ao controle remoto. Decidi que não adiantaria a fita e que veríamos o treinamento de Cieslak durante o tempo que fosse possível, em seu ritmo normal. Assim, talvez pudéssemos acompanhar a verdadeira dinâmica daquela delicada demonstração de trabalho, que apresentava tão profundo conhecimento sobre a origem interna dos impulsos, precursores, como afirma Grotowski, de toda verdadeira *ação física*. Afinal, expunha-se ali a metodologia de um ator que compartilhava conosco uma experiência adquirida pela sua convivência laboral com um diretor teatral como Grotowski, para mim, um dos mais importantes do nosso século. Cieslak disponibiliza ali o mais profundo conhecimento de sua arte. Romantismo meu? Talvez.

Aproveito para registrar aqui o quanto considero inapropriada a expressão “Teatro Pobre”. Penso que a expressão *Teatro Essencial*, cunhada por Denise Stoklos para caracterizar a sua visão teatral, e que aponta para a mesma direção de Grotowski, é mais apropriada. Ela diz o seguinte em seu manifesto do “Teatro Essencial”:

(...) Aquilo que o ator tem como instrumento: seu corpo, voz e pensamento seriam tudo. Do corpo o espaço, o gesto, o movimento. Da voz a palavra, a sonoridade, o canto. Do pensamento a crítica, a dramaturgia, a organização dos elementos. Espetáculo feito na estrutura de monólogos, música e gestual. Peça de Teatro cuja leitura pode ser feita ao nível da imagem e ao nível do verbo, ambos muitas vezes complementando-se ou até contradizendo-se. A meta é uma comunicação mais ampla com estímulos a uma nova organização perceptiva. A plataforma da representação está nos signos resultantes de ritmo/espaço e som calcados na agilidade da decodificação. Não há mais nada no palco que não seja ambientação cênica exteriorizada da presença humana (nada decorativo).⁴³

⁴³ STOKLOS, Denise. “Teatro Essencial”. <http://www.denisestoklos.com.br/inmanife.htm>. Maio 1988. Site consultado em 23 de maio de 2004.

Nos anos 60, quando o trabalho de Grotowski começou a se expandir, além de suas fronteiras, vivia-se na Europa uma verdadeira redescoberta do teatro de arte, o qual buscava novas possibilidades de construção de uma pedagogia que pudesse retomar as pesquisas iniciadas pelos reformadores na aurora do século XX. Eugenio Barba descreve assim os objetivos destas pesquisas:

E eles tinham uma só preocupação artística: como criar um espetáculo que fosse um organismo vivente, que pudesse impactar o espectador, que tivesse uma coerência estética, onde o ritmo, o fluxo, as associações, a cor, a luz, tudo estivesse integrado em algo que fizesse o espectador esquecer que estava no teatro, senão frente a outra realidade que lhe permitisse um processo de autoconhecimento. Essa é a fina flor, o grande aporte dos reformadores. Porém eles, ademais disso, estavam também interessados em que, não só o espetáculo, também o teatro, a experiência teatral, ficassem na memória do espectador como um fator de desenvolvimento ou de câmbio.⁴⁴

A redução do número de espectadores, assim como as relações espaciais entre o ator, o espectador e o ambiente da representação, tantas vezes alteradas por Grotowski, é uma estratégia utilizada por ele para gerar novas e mais “íntimas” aproximações. Isso pode ocorrer em diversos níveis, entre o ator e o espectador, no sentido de que o teatro possa, de fato, impactar o seu sistema nervoso, despertando nele associações tácitas e invisíveis que o conectem vivamente com suas próprias e as mais fundamentais experiências.

Na visão de Eugenio Barba,

O ser humano é o único animal que tenta explicar porque ele vive e atribui às coisas um sentido. O ator fazendo algo toca, individualmente, no que são as experiências fundamentais em cada espectador. Algumas experiências são biológicas, como o fato de deveras navegar na barriga da mãe, como um animal, e depois passar da água ao ar e respirar com seus próprios pulmões. Outras são as experiências de ser aceito, ser amado, de haver sido humilhado; tudo isso são experiências guardadas no interior e que todo o tempo nos fazem aceitar ou não outras pessoas ou situações. Guardadas dentro de nós estão também algumas experiências que eu chamaria artísticas ou espirituais: um livro de Dostoievski, um espetáculo que vimos, um filme, um poema, junto com o primeiro enamoramento, a primeira decepção, o que são deveras as grandes transformações ou as grandes experiências de nossas vidas. Isso é o que o ator em vida traz em si, que começa a vibrar dentro de nós quando o reconhecemos em um espetáculo que desperta um certo tipo de energia que vive em exílio em nós.⁴⁵

⁴⁴ Entrevista com Eugenio Barba, realizada em dezembro de 2002, durante uma visita sua a Salvador.

⁴⁵ Idem.

Acredito que quando Grotowski circunscreve suas pesquisas em torno do ator e do espectador, o faz para buscar compreender a qualidade das reações que se podem produzir a partir do verdadeiro e profundo contato entre eles, como o queriam os primeiros *Reformadores*; reações que caracterizam o *fenômeno teatral*. Costumo pensar no *fenômeno teatral* como algo que Carl Gustav Jung imagina ser o resultado do encontro de duas personalidades que reagem uma à outra. Jung diz: “O encontro de duas personalidades é como o contato de duas substâncias químicas: se houver reação, as duas saem transformadas”⁴⁶. Eu penso que no verdadeiro encontro entre um ator e um espectador pode ocorrer o mesmo: havendo reação, os dois saem transformados.

Mas para que a ficção do teatro possa, de fato, despertar a percepção subjetiva e mais profunda do espectador, imprimindo-lhe transcendência temporal e psíquica – como queriam os *Reformadores do teatro do século XX* –, será necessário tocar no que Stanislavski chama de *organicidade*. A palavra *organicidade* vem de *órgão* e caracterizaria tudo aquilo que seja *orgânico*. Na química e na biologia, são orgânicas as reações *bioquímicas* que ocorrem em função da manutenção dos processos biológicos vitais, de preservação da vida; logo, relativas aos organismos vivos. Segundo Luis Otávio Burnier, “a organicidade é algo que pede um nível de organização interna extremamente complexo, tanto quanto, por exemplo, é a organização interna de nosso corpo, na relação interórgãos, ou na das células e intercélulas.”⁴⁷ Ainda de acordo com Burnier, pode-se trabalhar a organicidade sobre dois planos muito distintos:

... a organicidade interna, real e viva, que tem a ver com o real fluxo de *vida* que alimenta / engendra uma ação; e a *impressão de organicidade* percebida pelos espectadores ao presenciarem um ato teatral. No primeiro caso, estamos falando do que é *vivo*, da vida que emana de um ator; e, no segundo, da *artificial naturalidade* de que nos fala Craig, ou seja, do *fluir* coerente da linha de força de uma ação física ou de uma seqüência de ações físicas.⁴⁸

Organicidade é também um termo de Stanislavski. O trabalho realizado por Stanislavski, especialmente sobre as *ações físicas*, que são a base da *organicidade*, fornece o lastro sobre o qual se assentam, daí por diante, todas as pesquisas importantes relacionadas ao papel desempenhado pelo corpo, seu significado e sua relação psicofísica com o trabalho do

⁴⁶ JUNG *apud* GREENE, Liz. **Relacionamentos**. São Paulo. Cultrix, 1977. p. 5.

⁴⁷ BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator** – Da técnica à representação. Campinas, São Paulo. Hucitec/Unicamp, 2001. p.53.

⁴⁸ Idem.

ator. Um estudo das possíveis conexões do corpo com o universo interior subjetivo, invisível, imaterial, com a memória, pode revelar uma face, até então, relativamente obscura do trabalho do ator sobre a qual poucas luzes haviam sido lançadas antes do século XX e, ainda hoje, carecem de estudos mais detalhados. A forte influência de Stanislavski continua sobre os pesquisadores que o sucederam. Em entrevista concedida a Seth Raumrin, Eugenio Barba declara o quanto, da mesma maneira que Grotowski, ele é influenciado por Stanislavski:

Stanislavski é o meu avô e ele vive em mim, mesmo que, como um diretor, eu tenha aprendido mais de Meyerhold, Vakhtangov, e, é claro, Grotowski. Mas eu sempre digo que meu começo debruça-se sobre Stanislavski principalmente por causa de suas feridas”.⁴⁹

O teatro contemporâneo, a partir do século XX, tem necessitado sempre de se organizar em estruturas até certo ponto fechadas, bem definidas, tipo Estúdios, Ateliês, Laboratórios ou Grupos. Parece-me uma estratégia para se poder gerar, preservar e garantir o desenvolvimento de uma pedagogia própria, em um campo de pesquisa e ação específicas, sejam elas frutos de uma necessidade intrínseca de investigação e relativa à busca por uma determinada técnica teatral ou uma reação possível diante de uma situação que ameaça neutralizá-las ou impedi-las.

Jean Jacques Roubine, por outro lado, relaciona o nascimento do teatro moderno a dois fatores importantes, que também marcaram a transição entre os anos oitocentos e os novecentos:

Nos últimos anos do século XIX, ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida em que contribuíram para aquilo que designamos como o *surgimento do encenador*. Em primeiro lugar, começou a se apagar a noção de fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica.⁵⁰

Inequivocamente, a descoberta dos recursos da luz elétrica ampliou as possibilidades do espetáculo teatral, a tal ponto que, como afirma Roubine, pôde-se presenciar o nascimento de uma nova estética da encenação. Acoplado a isso, testemunha-se o surgimento da figura do encenador, agora com plenos poderes sobre a obra teatral. Essa perspectiva, no

⁴⁹ Entrevista intitulada “**Transmission**”, concedida por Eugenio Barba a Seth Raumrin e publicada no **Mime Journal** (1998/1999), editado por Sally e Thomas Leabhart. (Trad. nossa)

⁵⁰ ROUBINE. Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998. p.19.

entanto, relativa à estética da encenação, evidencia somente uma das faces da reforma do teatro no século XX; aquela relativa aos aspectos exteriores, basicamente ao espetáculo, ao resultado, ao que se mostra, ao que se vê e não propriamente à arte do ator ou à maneira como ele trabalha em sua solitária e invisível “intimidade”.

Outro importante acontecimento relativo às transformações do teatro no século XX é a distensão das fronteiras, na Europa dos noventa. Como afirma Roubine, o rompimento de fronteiras é um episódio que se manifesta como um considerável fator de renovação, pois, de fato, trans-nacionaliza o teatro, cria e desenvolve um ambiente fértil de influências recíprocas, aproximando e transformando mutuamente experiências teatrais até então isoladas dentro de seus limites geográficos.

Há, porém, uma outra face, menos visível, dos mesmos acontecimentos. Ainda de acordo com Roubine “(...) o teatro, ao longo do século XX, vai ter que redefinir, em confronto com o cinema, não apenas uma orientação estética, mas a sua própria identidade e finalidade”.⁵¹ Penso que aí se encontra uma importante questão: para que o teatro pudesse definir sua própria identidade e sua verdadeira finalidade, tornou-se necessário se distinguir com bastante clareza os seus elementos constituintes fundamentais, numa dimensão mais interior, em busca da sua essência, como Grotowski, por exemplo, procedeu em suas experiências, e não explícita e voltada apenas para a obtenção de resultados comercializáveis. Adentrar essa dimensão *invisível*, que se encontra encarnada no trabalho do ator, e compreendê-la em suas relações profundas com o espectador é um dos objetivos mais próprios das reformas do teatro no século XX.

Existem, então, duas perspectivas distintas a partir das quais se pode elucidar as principais reformas do teatro no século XX, no Ocidente. Uma aponta para os efeitos que se refletiram, principalmente, sobre a estética do espetáculo em função do avanço tecnológico e do surgimento da luz elétrica, da fotografia e do cinema, provocando uma reação por preservar a própria identidade do teatro como forma de expressão. A outra perspectiva aponta para a própria reação que se precipita numa busca dos elementos essenciais do teatro, o ator e o espectador, e caracteriza-se pela atenção dedicada à existência de uma dimensão menos “visível”, embora sensível, que também se apresenta no palco: o trabalho do ator “em seus

⁵¹ Ibid. p. .27

bastidores”. Desse ponto de vista, as transformações mais essenciais do teatro no século XX vão além de uma reação apenas motivada por fatores externos. Eugenio Barba afirma que, no século XX ocorreu uma “revolução do invisível”. Segundo ele:

A importância das estruturas escondidas se manifestou tanto na física como na sociologia, tanto na psicologia como na arte ou no mito. Também no teatro ocorreu uma revolução similar, com a particularidade de que neste caso as estruturas invisíveis não eram algo a descobrir para compreender o funcionamento da realidade, mas algo para recriar sobre o palco cênico para dar à ficção do teatro uma qualidade de vida.⁵²

De acordo com Barba, o “invisível” passa a merecer, no século XX, um interesse especial como campo de estudos; interesse que se manifesta amplamente, tanto nas ciências quanto nas artes, embora com objetivos diferentes. Às ciências caberia conhecer o funcionamento da realidade pela revelação daquilo que não se vê, e ao teatro recriar sobre o palco o “invisível” da realidade, no sentido de conferir à ficção do teatro uma certa “qualidade de vida”. Encontrariam-se, então, no “invisível” as forças que sustentam e, até mesmo, fazem funcionar, organicamente, a realidade? Serão essas mesmas forças que, mesmo invisíveis, farão funcionar, também organicamente, a realidade cênica, imprimindo *qualidade de vida* à ficção? Quem sabe se possa relacionar esse interesse em olhar “mais além das aparências”, com o surgimento dos *teatrolaboratórios* e a assunção do teatro como atividade de pesquisa sistemática.

Reforça-se, assim, a idéia de que a face não-pública, íntima do trabalho do ator começou a ganhar, ao raiar do século XX e daí por diante, inicialmente na Europa, uma especial atenção, constituindo-se em principal objeto de estudos para alguns dos mais importantes pesquisadores das artes cênicas, dedicados a conhecer a “arte secreta do ator”, no sentido de recriarem sobre o palco cênico, como afirma Barba, as *estruturas invisíveis* que dão *qualidade de vida* à ficção do teatro.

Por que será que as regras subjacentes à criação do ator se mantiveram por tanto tempo fora de foco, até o início do século passado, apartadas de um estudo sistemático? Até esse período, antes que o universo secreto do ator começasse a ser sistematicamente estudado, sua presença cênica e a capacidade de captar a atenção do espectador eram sentidas como se

⁵² BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória. **RevIsta do Lume**. Campinas, n 1, p. 32-38. Out. 1998.

fossem assim uma gota de azougue que, por sua própria natureza de “ímã”, ao encontrar-se com uma gota de seu semelhante, unir-se-ia imediatamente a ela e se tornaria uma só gota, ou, quando contido num termômetro, reagiria à temperatura externa e marcaria o grau de calor ou frio, o que provocaria reações. Refiro-me ao grau de “encantamento” que um ator pode produzir sobre o espectador. “Encantamento” que era aceito, admitido e admirado, até aquele momento, pela maioria dos atores, diretores e pelos próprios espectadores, simplesmente como um “dom” inato daquele ator ou daquela atriz quando em cena conseguia fazer alterar o estado de inércia psíquica do espectador. Acontece que, até o início do século passado, a cena e seus possíveis efeitos sobre o espectador não eram ainda observados como conseqüência de um trabalho técnico, realizado pelo ator “em seus bastidores”, de acordo com pontos de apoio e princípios bem definidos e de maneira consciente.

Penso que seja inato, sim, o talento do ator; pelo menos em parte, já que necessita de um *treinamento* árduo e contínuo para se desenvolver. Nem sempre naturais, também, pelo menos a princípio, são as regras a partir das quais o ator constrói o seu comportamento cênico. Este, para que se expresse de maneira natural, necessita passar, inevitavelmente, por um processo de artificialização e conseqüente re-naturalização, a fim de que soe novamente próprio, possibilitando a uma palavra ou a um gesto até então apartados dele, tornarem-se novamente naturais. Afirimo, então, que as regras do comportamento cênico podem ser reveladas e este pode ser amadurecido conscientemente no *treinamento*. Sendo assim, para que o comportamento do ator se aproxime do que se pretende como “verdade cênica”, será necessário reencontrar a espontaneidade existente em seus “dons” naturais, sem perder de vista a perspectiva de que as regras desse comportamento, embora muitas vezes artificiais, devem ser estruturadas a partir da observação do comportamento “orgânico” do ser humano e, assim, reforçarem o caráter de naturalidade nele inerente.

Nesse contexto em que o ator *treina*, absorve novos comportamentos, pesquisa e instrui-se é que surge a figura do “diretor-professor”, aríete de uma verdadeira revolução pedagógica, especialmente dirigida aos processos de aprendizagem do ator. Assim define-se o principal objetivo das reformas no teatro do início do século XX: o ator. Esta é a finalidade primordial das reformas: desenvolver uma nova pedagogia dirigida ao ator para desvendar as bases ainda não reveladas, digamos assim, “invisíveis”, sobre as quais se assenta a sua criação, e as possíveis maneiras de transmití-las. Para isso foram criadas “escolas, ateliês, laboratórios,

centros: lugares onde a criatividade teatral se expressou com o mais elevado grau de determinação”.⁵³

É Fabrício Cruciani quem nos conta, finalmente, que:

As práticas e poéticas dos grandes mestres conduziram a uma espécie diferente de teatro. O elemento essencial: a pedagogia, a procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados, a procura por um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define. Em tal situação, não era mais possível ensinar teatro, alguém tinha de começar a educar, como enfatizou Vakhtangov.⁵⁴

Cruciani aponta o que são as duas principais motivações para inspirar-me na condução do meu trabalho com o *Tupã*, a partir dos *reformadores*: o teatro fundamentado na pedagogia do ator e as múltiplas relações com a antropologia, a sociologia, a biologia, a psicologia etc.

Essa perspectiva expansiva, ao colocar o teatro em interação dinâmica com outras áreas do conhecimento humano, amplia as possíveis teorias, práticas e pedagogias do ator. É tanto que, na segunda metade do século XX, cria-se uma nova disciplina, a qual é formalmente constituída para abarcar o teatro em suas múltiplas possibilidades relacionais e estudá-lo. Com esse objetivo centrado no estudo dos diferentes níveis de organização do trabalho do ator, nasce a Antropologia Teatral, assunto do nosso segundo capítulo.

⁵³ CRUCIANI, Fabrício. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo, Campinas. Hucitec/Unucamp, 1995. p.26.

⁵⁴ Idem.

El teatro nos mueve de la realidad inferior a la realidad de la existencia profunda. Desde la superficie nos proyecta hacia la corriente opaca de las energías que actúan ocultas. Basta recordar a Marx, Freud, Niels Bohr y los fundamentos sobre los cuales nos movemos, el universo subatómico que niega las evidencias de la física de Newton y escarnece las relaciones de causa y efecto, de tiempo y espacio, de pasado y futuro.

Eugenio Barba

4. Capítulo II

Antropologia Teatral:

Uma referência teórico-metodológica para contextualizar o trabalho pré-cênico do ator

Descobrir as leis do teatro? Existe método que seja mais científico do que aquele que desnuda o ator a fim de ver o que resta? Que consiste antes, e por longo tempo, de privá-lo de tudo o que não é seu ser: cenário, figurino,

acessórios, texto? Quando o ator, sozinho, tiver descoberto o que ele pode e o que ele verdadeiramente não pode, não veremos melhor que papel representavam aquelas coisas suprimidas? E, portanto, em que medida e para que fim deveria reintegrar o que foi confiscado?¹

A multiplicação das relações do teatro com outras áreas do conhecimento, a partir do século XX, amplia também as possibilidades de pesquisa e a produção do saber sobre a arte do ator. Estas, mesmo que ainda muito escassas, já não são tão raras como em tempos atrás. Tal incremento gerou, outrossim, uma necessidade de ordenar sistematicamente o conhecimento e, nesse contexto, surge a Antropologia Teatral, uma referência teórico-metodológica para contextualizar o trabalho do ator.

No *Tupã Teatro*, os pressupostos da Antropologia Teatral constituem o ponto de partida para se moldar o comportamento cênico. A Antropologia Teatral é um novo campo de estudo aplicado ao **ser humano** numa situação de representação organizada. A natureza humana é, segundo Clifford Geertz, “regularmente organizada, perfeitamente invariante e maravilhosamente simples”, como a mecânica de um relógio nas leis de Newton. Geertz afirma que algumas leis da natureza humana talvez sejam diferentes, mas, mesmo em relação a esta, existem leis. Ele diz, ainda, que a natureza humana é, em parte, imutável e que esta parte invariável talvez seja encoberta por fatores culturais, aos quais ele se refere como “moda local”. Não obstante a consideração dessas diferenças, Geertz reafirma a invariabilidade da natureza humana, ou de parte desta, como uma lei.. Com isso, ele indica que a inabalável constância mantida acima das diferenças culturais, sociais e/ou antropológicas, caracteriza essa imutabilidade como uma condição inerente do ser. De acordo com a maneira de Geertz pensar, a imutabilidade da natureza humana é, em algum ponto, comum, invariável e transcultural. Há, sempre, conforme esse raciocínio, algo persistente e permanente além das “armadilhas da moda local”. Aquilo que se conserva além das diferenças, define, para mim, a natureza essencial “da coisa”.

A fim de compreender a natureza “íntima” e fundamental do *treinamento* pré-cênico no trabalho do ator e do fenômeno teatral, e se quiser captá-la, terei de focalizar-me naquilo que permanece; buscar os “princípios”. O campo de trabalho da *International School of Theatre Anthropology* – Esta - é o estudo dos princípios do uso extracotidiano do corpo e sua aplicação ao trabalho criativo do ator e bailarino, com conseqüências no nível prático, profissional.

O que permanece da experiência teatral? A cura pela catarse? A identificação com as experiências fundamentais da vida humana, através do ator que as revela a si e ao espectador? A que princípios e leis estará submetida a arte da representação, visto que a existência delas é

¹ DECROUX, apud BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas/São Paulo. Editora da Unicamp, 2001. p.112.

uma condição ontológica da natureza humana e esta representa-se? Em que pontos esses princípios serão invariáveis? Penso que se pode ter uma primeira “pista” a partir da observação da invariabilidade do uso corpo e da mente por todos os atores, em todos os tempos, em todos os lugares. Isso independente de seus processos de aprendizagem, seja qual for a tradição da dança ou do teatro a qual pertençam ou mesmo se não estiverem conectados com nenhuma delas.

Ao citar Lovejoy,² Geertz reafirma que “qualquer coisa da qual a inteligibilidade, a verificabilidade ou a afirmação real sejam limitadas a homens de um período, raça, temperamento, tradição ou condição, não contém (por si mesma) qualquer verdade ou valor, nem tem importância para um homem razoável”.³ Geertz acrescenta que “a enorme e ampla variedade de diferenças entre os homens, em crenças e valores, em costumes e instituições, tanto no tempo como de lugar para lugar, é essencialmente sem significado ao definir sua natureza” e, avaliando o grau de importância dessa multiplicidade, Geertz continua afirmando que ela “consiste em meros acréscimos, até mesmo distorções, sobrepondo e obscurecendo o que é verdadeiramente humano – o constante, o geral, o universal – no homem”.⁴ Ou seja, de acordo com a afirmação de Geertz, as diferenças culturais, geográficas ou temporais não são parâmetros significativos para se definir a natureza humana essencial, podendo, inclusive, obscurecê-la.

Segundo Ortega y Gasset,⁵ o “ser da coisa” é a estrutura que lhe permanece debaixo das modificações concretas e visíveis; “o ser da coisa” está ali, coberto por ela, oculto, latente. Advém daí a necessidade de des-ocultá-lo, descobri-lo e tornar patente o latente”.⁶ Pela descrição de Ortega y Gasset, o “ser da coisa” tem acepção semelhante ao conceito de *self*, de Carl Jung. Ambos são estruturas invisíveis que operam modificações concretas e visíveis; ambos permanecem inalterados e emanam ações reguladoras e direcionais involuntárias; ambos

² Arthur Onken Lovejoy nasceu em 1873, em Berlin, Alemanha. Morreu em 1962, nos Estados Unidos, onde estudou e trabalhou. A ele é creditada a introdução no campo acadêmico de um estudo interdisciplinar conhecido como “história das idéias”. Essa história das idéias não só inclui uma classificação sistemática das idéias de Deus, como também apresenta e critica as idéias teístas e ateístas através da história, tanto no Ocidente quanto no Oriente. Um aspecto importante do trabalho de Lovejoy foi sua investigação sobre como o significado das palavras mudou através dos tempos e o efeito que essas mudanças tiveram sobre as idéias.

³ LOVEJOY, apud GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro. LTC, 1989. p.26

⁴ Idem.

⁵ Filósofo espanhol, nasceu em Madrid em 9 de maio de 1883 e, faleceu em 18 de outubro de 1954. Entre as suas obras, figuram: *A Rebelião das Massas*, *O Tema do Nosso Tempo* e *A desumanização da Arte*.

⁶ ORTEGA y GASSET, apud JANUZELLI, Antonio. **A Aprendizagem do Ator**. São Paulo, Ática, 1992. p. 83.

são fontes criadoras. A meu ver, as pesquisas de Jung avançam em relação às de Ortega y Gasset na medida em que Jung faz indicações sobre a linguagem característica do *self* - a simbólica; sobre a condição ontológica de seu caráter, um centro inabalável e de atuação permanente; a respeito de onde o *self* emana sua ação - do inconsciente; sobre onde e como ele se revela: na atividade onírica, pela apropriada interpretação dos sonhos. Desconheço se as pesquisas de Ortega Y Gasset fazem alguma referência no sentido de como o “ser da coisa” atua e se revela. Compartilho com Jung e com Ortega y Gasset da idéia de “des-ocultar” as fontes reguladoras e criativas do que um chama de inconsciente e o outro de “a estrutura que permanece debaixo das modificações concretas e visíveis.” No entanto, a mim interessa, particularmente, saber como a ação de tais núcleos de força pode ser conduzida e aplicada ao trabalho do ator. Com o *treinamento*? Há de fato, muitos segredos, alguns até impenetráveis, ou, simplesmente, impossíveis de serem verbalizados, ocultos na maneira como um ator se relaciona com suas fontes ocultas e realiza a “alquimia” que transforma o seu aprendizado em expressão individual e personalizada. Penso que o *treinamento* pode auxiliá-lo nessa jornada.

Evoco, com essas referências na antropologia cultural de Geertz, as dimensões transcultural e transdisciplinar inseridas por alguns atores, diretores, dançarinos e pesquisadores capitaneados por Eugenio Barba, com base na Antropologia Teatral. para estudar o ator. Lembrando, a Antropologia Teatral é *o estudo do ser humano em situação de representação organizada*. Este novo campo de estudo que investiga a utilização extracotidiana do corpo baseia-se na investigação de princípios recorrentes e considera a dimensão psicofísica do trabalho criativo do ator e bailarino. Embora se interesse pela dimensão psicofísica do trabalho do ator-bailarino e até trace alguns esboços sobre ela, a Antropologia Teatral não disponibiliza, *stricto sensu*, ferramentas teórico-metodológicos capazes de suportar um estudo mais aprofundado sobre a natureza psíquica do ser humano e, mais especificamente, do ator.. Por isso, incluo nesta pesquisa certas referências à psicologia humana e transpessoal de Carl Gustav Jung. Desse modo, almejo investigar sistematicamente as prerrogativas técnicas do *treinamento teatral pré-expressivo*, saber em que ele pode auxiliar o ator em seu processo de aprendizagem, bem como compreender a natureza “íntima” da arte da representação no teatro.

Para a Antropologia Teatral, o ator é o ser humano implicado em uma situação de representação organizada. O ser humano é, por natureza, um ser complexo. Corpo, mente, alma, espírito, células, órgãos, genes, moléculas, DNA, atitudes, emoções, reações, sentimentos, dúvidas, certezas, costumes, hábitos, culturas, comportamentos... Como analisar o homem e

estudá-lo em sua complexidade sem que se delimitam os olhares sobre ele? A filosofia, as ciências cognitivas, a psicologia, as ciências sociais, os estudos da cultura, a biologia, a antropologia, dentre outras, se ocupam, parcialmente, do estudo do homem, mesmo que busquem entendê-lo em sua totalidade. Mas, para se compreender o homem e poder alcançá-lo em sua complexidade, embora seja necessário considerar a existência de partes, será obrigatório reconstituírem-se os seus fragmentos, nem que seja apenas por pura ficção mental ou em atendimento a um imperativo pedagógico ou cognitivo. Esse esforço pela reunificação será o único capaz de observá-lo verdadeiramente em conformidade com sua natureza originalmente complexa. O ator em *treinamento*, ser humano em situação de pré-representação ou de representação organizada, integra suas funções corporais, psicológicas e cognitivas. No *treinamento teatral* o ator aprende a lidar com os comportamentos absorvidos de sua própria cultura ou os escolhe como nova “pátria profissional” e os incorpora, segundo Eugenio Barba, por *inculturação* ou por *aculturação*. Como isto acontece, veremos com mais detalhes no terceiro capítulo.

4.1 - Do simples ao complexo e vice-versa

Numa reflexão sobre as diferentes concepções que têm balizado o estudo dos conceitos de cultura e de seu impacto sobre o conceito de homem, acerca também dos parâmetros utilizados nos discursos científicos dominantes, primeiro no iluminismo e depois no pensamento antropológico contemporâneo, Clifford Geertz aponta para uma mudança de paradigma que redireciona o sentido da explicação científica, a qual, de acordo com o antropólogo francês Lévi-Strauss, não consiste na redução do complexo ao simples. Ao contrário, segundo Lévi-Strauss e Geertz, a explicação científica – particularmente em relação ao estudo do conceito de homem e ao impacto do conceito de cultura sobre este - consiste em lidar de maneira ordenada com a complexidade, de tal modo que se possa torná-la cada vez mais inteligível. Para Geertz, a “simplicidade” com que a visão dominante do iluminismo desenvolvia sua concepção de cultura e norteava seus estudos sobre a natureza humana, de forma ao mesmo tempo clara e simples, poderia se tornar, às vezes, perigosamente “simplista” no jeito de observá-la e de explicá-la. Para os iluministas, fortemente influenciados pelo pensamento de Newton, a natureza funcionava como um grande relógio desmontável e reduzível a um monte de peças simples e fáceis de entender. Cada peça poderia ser analisada separadamente e então se poderia, simplesmente, entender todo o resto: do complexo ao

simples. Whitehead ⁷ alerta: “Procure a simplicidade, mas desconfie dela”.⁸ A concepção “mecanicista”, reducionista, iniciada por Isaac Newton, dominou o pensamento científico ocidental durante séculos, até o advento da teoria da relatividade de Einstein.

“Procure a complexidade e ordene-a”, ⁹ diz Geertz. De acordo com ele, o estudo da cultura tem se desenvolvido como se esta máxima estivesse sendo seguida. A visão contemporânea da antropologia está, segundo Geertz, ligada a uma substituição do modelo reducionista – redução do complexo ao simples – da “simplificação” iluminista, pelo novo paradigma de “complexidade” – substituição de uma complexidade menos inteligível por outra mais inteligível - na qual uma visão não apenas mais complicada como também menos clara do homem, e a tentativa de esclarecê-la, tem permeado todo o pensamento antropológico contemporâneo. De acordo com Geertz, esta “complexidade” se impôs numa escala tão grandiosa, surpreendente até para os antropólogos, que ainda se esforçam para ordená-la.

A ascensão desse novo paradigma da complexidade para contextualizar e explicar a concepção contemporânea da cultura e da natureza do homem, encontra respaldo nas idéias de Whitehead, segundo as quais o mundo é composto por organismos, unidades complexas de acontecimentos ou fatos atuando conjunta e dinamicamente como um todo. Esta noção de complexidade dinâmica é importante para compreendermos, mais pormenorizadamente, o dinamismo e a complexidade da interação que se estabelece entre os dois distintos níveis de organização do trabalho do ator aqui considerados: o nível *pré-expressivo* e o nível *expressivo*. Essa distinção está baseada nos estudos da Antropologia Teatral, a qual sugere que quando o ator está em cena põe em funcionamento, concomitantemente, esses dois níveis como uma unidade complexa. Pedagogicamente distintos antes da cena, esses dois níveis se reúnem no momento da representação. O ator os resgata em sua unidade, embora antes os tenha deliberadamente separado, para fins didáticos, em duas fases: uma precedente, anterior à representação, corresponde ao nível *pré-expressivo*, uma fase distinta e complementar à totalidade do trabalho do ator - *o trabalho sobre si mesmo*; a outra fase corresponde à etapa de montagem, de repetição, de fixação do material que advém das improvisações, marcada por

⁷ Alfred North Whitehead (1861 - 1947) Filósofo e matemático inglês. Foi professor de Bertrand Russell. Segundo a compreensão deste autor, o mundo é composto por organismos, unidades complexas de acontecimentos ou fatos. Segundo este autor, a estrutura de todo organismo é análoga a de um acontecimento da experiência. Assim, a realidade é compreendida por Whitehead desde seu aspecto relacional, comportando um todo dinâmico e não sedimentado. Tal dinamismo identifica o real não a fatos, substâncias, mas sim à noção de experiência.

⁸ WHITEHEAD, apud GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro. LTC, 1989. p.25

⁹ Ibid., p.25.

interferências mais incisivas do diretor, que se relaciona ao trabalho sobre a personagem e a encenação, ou seja, ao nível expressivo.

Na segunda metade do século XX, já no final dos anos 70, Eugenio Barba encontrou uma maneira de colocar, mais precisamente, a arte do ator sob investigação sistemática, de maneira interdisciplinar, numa disciplina que ele chamou de Antropologia Teatral. Essa nova *disciplina* – já que não podemos chamá-la “ciência” -, estabelece como objeto de estudo o **ser humano** numa situação de representação organizada, ou seja, o ator.

O ator que a Antropologia Teatral estuda existe a partir de uma relação dinâmica entre o que o ator é, o que ele faz, o aprendizado e a transmissão do seu ofício, e as diversas disciplinas que, de alguma maneira, participam desse seu “ser-fazer”. São disciplinas associadas, que se organizam no campo das ciências humanas – a própria antropologia, a filosofia, a psicologia - e também das ciências naturais, especialmente a biologia. A dinâmica que se estabelece da interação entre essas áreas e os conhecimentos produzidos no campo do teatro, particularmente durante o século XX, concentra-se, a partir da Antropologia Teatral, na busca pelo substrato comum daquilo que antes se investigava no sentido de revelar os elementos essenciais do teatro, do ator e de seu ofício, atualmente melhor definidos: o corpo-mente do ator e a relação deste com o espectador.

Aos estudos da Antropologia Teatral acrescentaram-se referências importantes nas tradições orientais do teatro e da dança, que dispõem de um rigor formal em suas estruturas codificadas de representação. Essa formalidade é indispensável para se estabelecer parâmetros mensuráveis e comparações operativas que revelem padrões, diferenças, similaridades e contextualizem o trabalho do ator, criando para ele situações metodicamente investigáveis. Se tivermos referências concretas, logo, dados comparáveis, será possível identificar, outrossim, pontos de convergência e de divergência que aproximem ou distanciem entre si as pesquisas sobre o trabalho do ator, enriquecendo-as.

Dentre os principais pontos convergentes que se pode identificar nas pesquisas teatrais iniciadas no século XX, berço do teatro contemporâneo, destaca-se a busca para evidenciar os elementos essenciais do teatro, “a fim de ver o que fica e permanece sendo teatro.” Particularmente a partir da segunda década do século XX, com o nascimento da Antropologia Teatral, evidencia-se a necessidade de encontrar um ponto de convergência comum, recorrente

em diferentes tempos e lugares, em busca do que permanece e se afirma, apesar das diferenças de gênero ou estilo de representação. Tal atitude de investigar as recorrências em busca do substrato comum, mais característica dos pesquisadores ligados à Antropologia Teatral, constitui-se, mais uma vez, em estratégia pela contínua afirmação da identidade do teatro como forma singular de expressão. No centro das investigações, permanece o trabalho do ator. O núcleo de força e a identidade do teatro confirmam-se na presença do ator “ao vivo”, em cena, sem intervenções midiáticas. Não basta saber disso, é preciso organizar sistematicamente o conhecimento sobre a questão. Com o advento da Antropologia Teatral, a observação do trabalho do ator se aparelha como se fosse, estritamente, uma atividade científica.

4.2 Apalpando o impalpável: as bases materiais do trabalho do ator.

“Bases materiais do trabalho do ator” é uma expressão que Eugenio Barba utiliza para reportar-se àquilo que é pedra angular e objetivo principal da Antropologia Teatral: revelar, num nível *pré-expressivo*, a existência de certos *princípios* basilares ao trabalho do ator. Observar, *in vivo*,¹⁰ o comportamento e a aplicação desses princípios e examiná-los metodicamente confere à Antropologia Teatral o caráter “científico-pragmático” que a caracteriza. Barba sugere que a utilização “consciente” desses princípios, os quais ele identifica transculturalmente como *princípios comuns* da arte de representar, pode fazer com que atores e dançarinos, partindo deles e incorporando-os pessoalmente, consigam produzir eficácia em sua comunicação com o espectador. Aplicados ao *bios cênico* do ator e do dançarino, esses *princípios* são, segundo Barba, *recorrentes*, pois encontram-se na base de vários sistemas de trabalho e aprendizagem, em diferentes culturas profissionais do teatro e da dança, no Oriente e no Ocidente, em diversas épocas. *Princípios-que-retornam, pré-expressividade, bios cênico, bases materiais do trabalho do ator*, são conceitos da Antropologia Teatral, um conceito mais amplo que os abriga, e encontram-se destrinchados no decorrer deste capítulo.

“Como fazer com que um ator seja eficaz?” Esta é uma questão cíclica que se formula repetidamente na base das inquietações e dos “problemas” enfrentados por alguns dos mais dedicados pesquisadores da arte do ator; de Konstantin Stanislavski a Eugenio Barba. “Não haveria alguns meios técnicos para desencadear o estado criador? (...) Como fazer para

¹⁰ Nas ciências biológicas há dois tipos de procedimentos de pesquisa: *in vitro* e *in vivo*. O primeiro trata de observar o fenômeno sob condições laboratoriais, artificialmente remontadas. O segundo, *in vivo*, trata de observar o fenômeno diretamente, em seu “habitat” natural, mantendo intactas suas relações originais com o meio ambiente.

que este estado não apareça por obra do acaso, mas seja criado ao arbítrio do próprio artista, “por encomenda” dele? (...) Como apreender a natureza do estado criador?”,¹¹ pergunta-se Stanislavski, num momento, segundo ele, de “absoluta falta de clareza quanto aos rumos a seguir”.¹² “Gostaria de aprender a criar em mim”, diz ele, “ao meu próprio arbítrio, não a própria inspiração, mas a base propícia para ela, isto é, aquela na qual a inspiração nos vem à alma com mais freqüência e vontade”.¹³ Stanislavski concentra-se na busca de encontrar, não diretamente, a “inspiração”, mas “a base propícia” para poder, a partir desse apoio, regular conscientemente a constância e a presença da inspiração que impulsiona o estado criativo, a tenacidade do entusiasmo criador. Será que essa “base propícia” está em algum ponto relacionada à atividade criativa do *self*? Afinal de contas, o *self* é, segundo Jung, a fonte criadora dos símbolos, através de imagens ou situações que se manifestam do inconsciente, nos sonhos, involuntariamente, para regular, ontologicamente, o desenvolvimento da psique. Que base propícia é essa? Quais elementos lhe afiançam a existência? De que maneira o conhecimento desses elementos pode assegurar, objetivamente, ao ator, um controle consciente sobre o caráter fugidio da criatividade, para impetrar o estado criador? Será que promover o contato do ator com a atividade permanentemente criativa do *self* poderá auxiliá-lo nessa questão?

Stanislavski afirma que:

(...) todos os que se dedicam à arte, do gênio aos simples talentos, em maior ou menor grau são capazes de alcançar o estado criador por vias invisíveis, intuitivas; mas não lhes é dado dispor do mesmo e dominá-lo ao seu bel prazer. Recebem-no de Apolo como uma dádiva divina, e parece que por nossos meios humanos não conseguimos suscitá-los em nós mesmos.¹⁴

Na mitologia grega clássica, Apolo, deus das artes e da luz, está relacionado ao sol. A atividade solar e a ação do *self* são reguladoras e direcionais. Tanto o sol quanto o *self* são núcleos “atômicos” de onde emanam poderosas energias criadoras e criativas. O *self* e o sol, padrões invariáveis em si mesmos, dirigem situações de desenvolvimento psíquico - o *self*, e de manutenção e crescimento da vida no planeta - o sol. Nos vegetais, a atividade solar é indispensável nas reações bioquímicas que viabilizam a interação da matéria com a energia, garantindo assim a continuidade dos processos de manutenção da própria vida. Essas reações,

¹¹ STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1989. p. 412.

¹² Ibid., p. 407

¹³ Ibid., p. 412

¹⁴ Ibid., p.411

responsáveis pela síntese dos nutrientes que alimentam o crescimento das plantas, só acontecem na presença da luz do sol. É a *fotossíntese*.¹⁵

Sob os auspícios de Apolo, também deus da poesia, ousou comparar poeticamente o *treinamento* do ator com o desenvolvimento da árvore: “A árvore aprofunda suas raízes na terra e, pelas raízes, recebe dela os nutrientes. Suas folhas, verdes, estão vivas porque volveram-se capazes de “tragar e traduzir em verde novo” a luz do sol. A essência luminosa do sol materializa-se na flor e transforma-se em fruto. Este, traz consigo, oculta, a semente da nova árvore que virá. O fruto é o ator; o movimento das raízes terra adentro pode comparar-se a sua busca por “alimento”, ao *treinamento*. Com o *treinamento*, aprender a aproveitar “a luz” que vem do seu mundo invisível, subjetivo, imaterial: realizar a sua própria fotossíntese. Novas folhas nascerão, sempre, e dançarão ao vento, na dança do ator que aprende a aprender.”

A função do sol, de iluminar, clarear, é também uma função do *self*. Este, ao gerar imagens simbólicas e transmití-las desde o inconsciente, nos sonhos, clareia “com o seu archote” o caminho que conduz gradual e criativamente ao desenvolvimento da psique. Se assim for, é possível que se possa eventualmente encontrar, a partir dos sonhos, uma maneira de teatralmente pôr em prática, na pesquisa do *Tupã Teatro*, as descobertas mais íntimas que advenham do mundo onírico do ator, expressão simbólica de sua mais profunda verdade interior.

O ator Rubenval Meneses, do *Tupã Teatro*, teve um sonho que, para mim, esclarece algo sobre a atividade do *self*. Creio que ela pode, de fato, evidenciar uma dimensão mais profunda de nós mesmos. No entanto, antes de descrever esse sonho e relacioná-lo aos propósitos desta pesquisa, gostaria de discorrer um pouco sobre o processo de trabalho no *Tupã Teatro*, a fim de que se possa contextualizá-los melhor.

O *Tupã Teatro* está em processo de criação do espetáculo que se intitula “INCA”. Essa montagem está sendo baseada em “O Príncipe do Sol”, título de um conto histórico contemporâneo. Rubén, seu autor, é um estudioso do passado do homem, nascido e residente na cidade de Cuzco, no Peru, onde eu e o grupo *Tupã Teatro* estivemos em visita, no início de

¹⁵ Fotossíntese – formação de carboidratos nas células clorofiladas das plantas verdes sob a ação da luz, com desprendimento de oxigênio. BORBA, S. Francisco. Dicionário de usos do português no Brasil. São Paulo. Editora Átca, 2002.

nossas pesquisas sobre as origens da Civilização Inca, a fim de montar um espetáculo sobre o tema. Rubén narra uma nova versão da jornada e do processo “iniciático” de “*Manco Ccapaj*”, até fundar a cidade de Cuzco, berço da Civilização Inca. Nessa história, um Príncipe herdeiro do antigo continente da Lemúria¹⁶, chega ao lago Titicaca,¹⁷ há mais ou menos mil e setecentos anos, procedente do “Império do Sol Nascente”, no Oriente, em busca de encontrar com as origens remotas de sua Civilização. Ele é o filho primogênito do Imperador do Sol Nascente e, como tal, responsável pela continuidade de sua linhagem Imperial.

Após longa preparação, ainda no Oriente, depois de estudar profundamente a tradição secreta de seu povo, o Príncipe do Sol aceita partir numa grande e necessária viagem em busca de seus descendentes ancestrais, os quais haviam se dirigido à Cordilheira dos Andes, milênios antes, para escapar do grande cataclismo que transformou completamente a geografia da Terra e fez afundar o antigo Continente onde habitavam, a Lemúria, levando com eles os símbolos máximos de sua Civilização: o *Disco de Ouro* e a *Chama de Fogo Ardente*, que “não é desse mundo”.

O processo criativo de INCA teve início, como habitualmente o *Tupã Teatro* faz, com a opção prévia por um tema a ser encenado, no caso, “as origens da Civilização Inca”. Essa escolha foi motivada, principalmente, pela vontade de se compreender e encenar a dinâmica do aparecimento e do desaparecimento de antigas civilizações com seus conhecimentos. A história dos Incas me pareceu a mais interessante nesse sentido e a mais próxima, visto que a dos índios brasileiros já havia sido encenada pelo *Tupã Teatro* em seu primeiro espetáculo, *Yaba*.

Até agora o grupo não trabalhou com uma dramaturgia já pronta, por entender que a criação e a adaptação, o arranjo de seus próprios textos possibilita uma abordagem mais livre e mais ampla ao tema escolhido. Torna possível, também, a participação dos atores como co-criadores da cena. Não se trata aqui, a rigor, de uma criação coletiva, da maneira como se começou a fazer, mais ou menos a partir dos anos 60, em alguns grupos. No caso do *Tupã Teatro* existe a figura atuante de um diretor/encenador, responsável pela tessitura dramaturgica,

¹⁶ Segundo Helena Blavatsky, Lemúria foi um vasto continente que precedeu a Atlântida e anterior a África. Foi destruída por terremotos, fogos subterrâneos e submergida no oceano há milhões de anos, deixando apenas como recordação vários picos de suas montanhas mais altas, que agora constituem várias ilhas, entre as quais a Ilha de Páscoa.

¹⁷ O Lago Titicaca está localizado entre as Cordilheiras dos Andes Oriental e Ocidental, a quase 4000m de altitude, tornando-se o Lago Navegável mais alto do mundo. Possui uma superfície de 8.560 km² e profundidade máxima de 227m.

pela condução do tema e que tem, por acordo interno, a última palavra, embora incentive amplamente a produção de material cênico pelos atores, que podem, inclusive, modificar os rumos da narrativa. Intenciona-se que o processo de construção da cena e a própria cena incorporem e reflitam as próprias opiniões, a maneira plural de o grupo ver o mundo. É importante para o *Tupã Teatro* associar sistematicamente à representação a experiência subjetiva da vida de cada um, além da experiência objetiva, técnica. Neste sentido, um procedimento, ou melhor, um princípio adotado cada vez que o grupo se acerca de um novo tema, diz respeito àquilo que, no processo criativo do *Tupã* é chamado de “conhecimento direto”. Por isso fomos a Cuzco, para dar início à pesquisa do tema que então o grupo havia escolhido.

O grupo despertou para esse tipo de procedimento a partir do estudo do filme *Encontro com Homens Notáveis* – fonte de inspiração inicial para a montagem de “Inca”. Nele, Peter Brook, seu diretor, roteiriza o livro homônimo de George Ivanovitch Gurdjieff (1877-1949), no qual ele narra a jornada que empreende para encontrar uma antiqüíssima comunidade secreta. Ao longo dessa jornada, “em busca do conhecimento da verdade”, por regiões remotas do Oriente, Gurdjieff se encontra com vários homens sábios, os “homens notáveis”. São os *Dervixes*, Mestres Espirituais na tradição *Sufi*.¹⁸

Num dos encontros com os homens notáveis, Gurdjieff e um *Dervixe* mantêm o seguinte diálogo:

Gurdjieff – Eu preciso saber!

Dervixe – O que você precisa saber?

Gurdjieff – Eu quero aprender, quero compreender!

Dervixe – Cuidado! O que você chama de aprender? Se significar armazenar experiências e crenças, elas vão acorrentá-lo e impedi-lo de aprender. O conhecimento acontece diretamente, quando não há pensamento entre você e aquilo que conhece. Então, pode-se ver como é, e não como gostaria de ser.

¹⁸ Sufis ou sufistas são muçulmanos que buscaram essa experiência próxima e pessoal com Deus. A origem do nome vem de suf, referência aos humildes trajes de lã usados pelos primitivos sufis. Como o sufismo é um comprometimento pleno com Deus, em absoluta confiança e obediência, ele deu origem a experiências profundas de Deus e desenvolveu técnicas e atitudes para tornar essas experiências mais intensas. Alguns sufis, como Al-Hallaj, foram tão longe ao enfatizar a união com Deus que se pensou que blasfemava. Os sufis enfatizam tanto a observância da lei islâmica como a experiência amorosa entre a alma e Deus.

4.3 - O conhecimento direto

Particularmente, tal maneira de ver as coisas foi que interessou ao grupo: “ver como é, e não como gostaria de ser”, embora se saiba que, no teatro, pode-se “ver como é, e fazer como gostaria que fosse”. *Conhecimento direto* significa, para o *Tupã*, a obtenção de conhecimento teatral pela observação direta da realidade, isto é, amenizando o reinado manipulador do intelecto sobre a nossa experiência subjetiva, sem que este se imponha total e racionalmente entre o observador e a realidade, mascarando-a. Assim, pensa-se em valorizar a experiência subjetiva individual, a qual terá espaço para criar as suas próprias relações de interatividade com o fato observado.

A meu ver, quando Stanislavski falou pela primeira vez em *trabalho do ator sobre si mesmo*, no início do século XX, e propôs aos seus atores um sistema de exercícios especialmente preparados, ele estava buscando transpor a barreira da “racionalidade” hegemônica, pois, até então, os atores limitavam-se a acumular experiências de como decorar e “bem dizer” as palavras escritas pelos dramaturgos e ditadas pelo diretor. O trabalho da maioria dos diretores, na época de Stanislavski, consistia em garantir o bom uso da técnica da oratória, em fazer os atores praticarem alguma modalidade de exercício físico que, diferente do *treinamento*, já se direcionavam para o espetáculo, e em fazer com que os atores dissessem “bem”, em cena, as palavras do texto já escrito e as indicações dos autores, como elas aparecem no texto original.

Conclusivamente, o “conhecimento direto” é acionado pela experiência direta. Por isso, é que o processo criativo de “Inca” teve início numa viagem que o grupo fez no ano passado, ao Peru, terra onde floresceu tal Civilização.

Por detrás de cada tema escolhido existe uma questão que impulsiona o grupo à sua investigação. Encenar “*as origens da Civilização Inca*” significa, como motivação inicial e particular, reacender a memória sobre certos aspectos de parte da história humana hoje oculta. No caso, a impressionantemente equilibrada organização social e política em que os incas viveram e a capacidade em se estabelecerem em lugares tão inóspitos da Cordilheira dos Andes, mesmo assim, viverem auto-suficientes, com fartura que repartiam igualmente entre todos os povos que compunham o seu Império. Além disso, parece-nos interessante o fato de os incas

nunca submeterem à força os povos que se incorporavam ao seu Império, até o momento em que se mantiveram fiéis aos seus princípios, antes da chegada dos colonizadores -. Isso acontecia por livre escolha dos líderes de cada comunidade, em consideração e reconhecimento ao grau de sabedoria do povo inca.

Talvez pareça um tanto despropositado fazer aqui tantas colocações quanto ao modo de vida dos incas. No entanto, faço, com o propósito de esclarecer a dinâmica dos princípios e pensamentos que movem a encenação de um espetáculo no *Tupã Teatro*. No caso da pesquisa e da montagem atuais, interessa-me contrapor modelos atuais de organização social, política e de perspectivas de vida numa sociedade, com outros modelos já esquecidos. Pensei, com isso, provocar teatralmente uma visão distanciada da realidade, no sentido enfocado por Brecht, que pudesse revelar mais claramente, o próprio momento histórico. Ao considerar a origem bélica dos povos árabes, por exemplo, fundamentada no fanatismo religioso e no etnocentrismo maometano, poderemos perceber o quanto a herança dos conflitos que conduziram a expansão desse império, assim como a dos gerados pela expansão do Império Inca sob o jugo europeu, até hoje, em graus variados, nos influencia. Ao contrário, os incas, em sua origem, eram um povo pacífico, dedicado ao conhecimento profundo das leis da natureza, à astronomia, à astrologia, à agricultura, enfim, a diversas áreas do conhecimento. Onde estará essa herança? Há versões e versões dessa história; a minha se concentra sobre a jornada iniciática do homem que fundou a Civilização Inca.

Ruínas de civilizações antigas são até mais fáceis de achar, embora nem sempre. No entanto, encontrar a história viva, entrar em contato com ela, observá-la diretamente, preservada em seus costumes, em suas ruínas, inclusive; perceber a dinâmica de sua cultura, transformando-se no que hoje há, mantendo os laços com o que já houve, ouvir *in loco* do povo Quéchua – remanescentes diretos dos Incas - relatos de sua própria história e tradição, motivou o grupo a juntar o dinheiro do prêmio COPENE de Teatro - recebido em 2002, por *Yaba* - com as milhas da viagem que o Tupã fez um ano antes, à Dinamarca, e empreendendo a primeira incursão direta ao tema que está sendo transformado no espetáculo *Inca*. Apresento aqui algumas fotos desses diferentes momentos do *Tupã*:



Foto: Hirton Fernandes

Figura-4: O *Tupã Teatro* em visita à sede do *Odin Teatret*, na Dinamarca, onde apresentou o espetáculo *Yaba*. (Setembro - 2001)

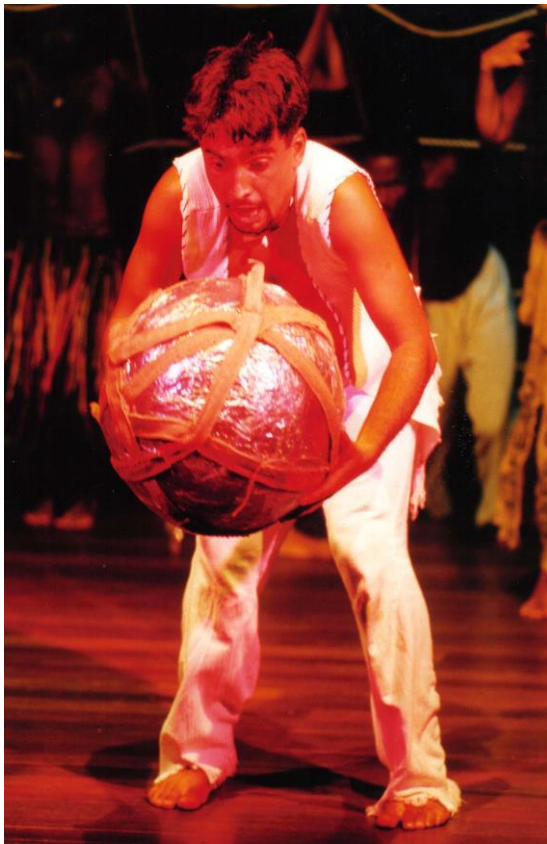


Foto: Cacau Mangabeira

Figura-5: O ator Gustavo Figueiredo, em *Yaba*.
(Julho - 2000)

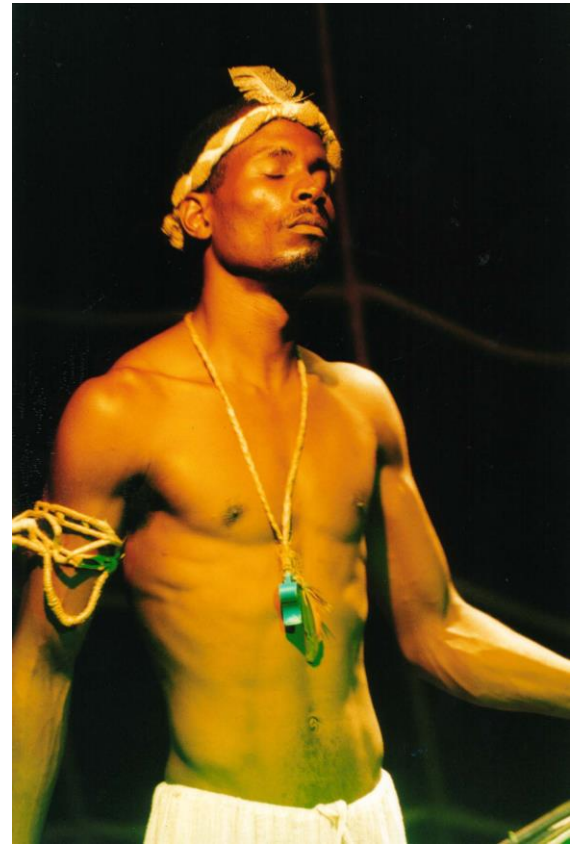


Foto: Cacau Mangabeira

Figura-6: O ator Rubenval Menezes, em *Yaba*.
(Julho - 2000)



Foto: O grupo

Figura-7: O *Tupã Teatro* em visita de pesquisa ao Peru. Da esquerda para a direita, Mario César Alves, Andréa Mota, Hirton Fernandes Jr., Gustavo Figueiredo, Emanuela Ferreira e Rubenval Meneses.

(Junho – 2002)

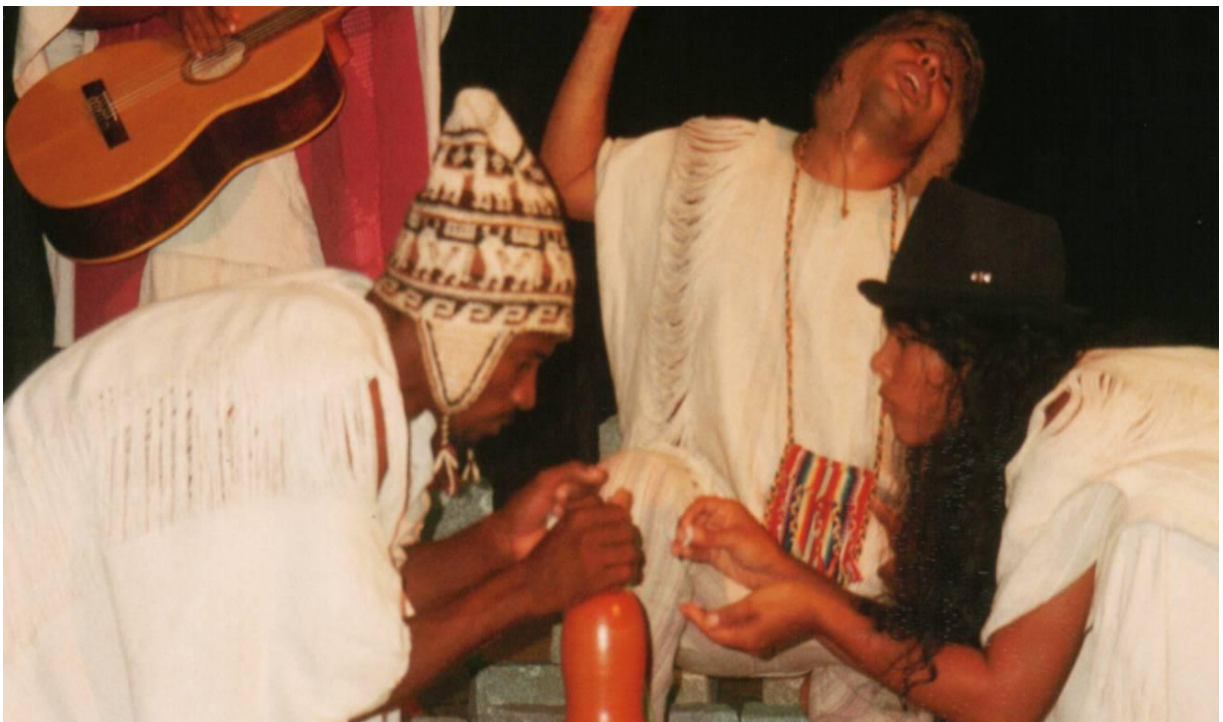


Foto: Hirton Fernandes Jr.

Figura-8: Rubenval Meneses, Gustavo Figueiredo e Andréa Mota, em ensaio de *Inca*.

Na volta do Peru, tendo decidido adaptar o conto *O Príncipe do Sol*, de Rubén, garimpado numa livraria de Cuzco, foi iniciado o processo laboratorial de *treinamento* e montagem. É aqui que entra o sonho de Rubenval. No momento em que esse sonho aconteceu,

o *Tupã* promovia, mais uma vez, um seminário interno de estudos. A dinâmica desses seminários era a seguinte: elegia-se um tema, um livro, um texto ou um vídeo e todos estudavam o assunto. Um de nós, escolhido previamente, apresentava o tema que era discutido por todos juntos. Nesse seminário, estudávamos as *ações físicas*. Rubenval era responsável pela apresentação do assunto a partir do que estudara no livro *A arte da representação*, de Luiz Otávio Burnier. Paralelamente, cada ator havia recebido um pequeno texto referente ao tema da montagem. Rubenval estava trabalhando com um que descrevia o afundamento da Lemúria. Era um texto, de fato, descritivo; não era a fala de um personagem, embora pudesse vir a ser. Eu havia indicado aos atores que procurassem as ações físicas nas circunstâncias do texto.

4.4 - O sonho de Rubenval

Contextualizadas e esclarecidas as escolhas do *Tupã Teatro* até então, passo à descrição do sonho de Rubenval. Ele conta:

Eu andava preocupado porque não conseguia encontrar, num texto tão descritivo, as ações físicas correspondentes. No sonho, eu estava trabalhando com o teatro de bonecos, com as marionetes que faço, pouco antes de apresentar um espetáculo. Havia muitas crianças, porém achei-as distantes. O cenário havia sido montado sobre uma laje, no alto, e elas estavam embaixo, olhando para cima. Resolvi trazê-las para a laje, e assim aproximá-las da encenação. No momento de começar o espetáculo, ouvi um grande “baque”. A laje ruíra, junto com todos nós. Apesar da situação, a laje em ruínas, um profundo silêncio se instaurou. Logo depois do “baque”, apenas eu permanecia na superfície, sobre as pedras caídas. As crianças ficaram soterradas. Mesmo assim, o silêncio era inabalável. Não se escutava sequer os gritos ou o choro das crianças, agora sob a laje. Comecei a sentir uma forte dor no abdômen. Pensava, apavorado, especialmente em meus sobrinhos, que eu sabia estarem debaixo das pedras, entre as outras crianças. A dor no abdômen era cada vez mais forte. Também silenciosamente, comecei a retirar, lentamente e com muito esforço e cuidado, uma a uma, as pedras que encobriam as crianças. Tinha medo de que o peso do meu corpo caminhando sobre as pedras pudesse pressionar ainda mais as crianças. Até então eu estava só, e as crianças embaixo das pedras. Procurava sinais sonoros que indicassem a presença delas ali embaixo, mas tudo permanecia em silêncio. A dor no abdômen continuava insistindo. Eu recolhia pedra por pedra e, cuidadosamente, as transportava até à margem do monte de pedras. De repente, para minha surpresa, apareceram vários repórteres com seus *flashes*, querendo saber o que tinha acontecido. O abdômen doía cada vez mais. Os repórteres perguntavam e perguntavam e perguntavam. Queria que eu lhes contasse o que tinha acontecido; e eu, em vez de falar “a laje ruiu”, falava: “quando a Lemúria afundou... Eu só consegui dizer as palavras do texto. Eu falava as palavras do texto para explicar a situação recém-ocorrida, embora as palavras que dizia, em si, não correspondessem àquela situação específica.. “quando a Lemúria afundou”.... Mas eu sentia que tinha que dizê-las; era a única maneira de aliviar a dor no abdômen.

Naqueles dias, além dos seminários e do trabalho de transposição cênica de *O Príncipe do sol*, nós, do Tupã, “fazíamos aula” com a Prof^a. Ciane Fernandes, do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/Ufba.), na Escola de Teatro. Dra. Ciane é profunda conhecedora da teoria do movimento de Laban/Batenieff para treinamento do ator-bailarino. Ela também acredita que, “para o ator-bailarino contemporâneo, de quem se espera que possa atuar em grande variedade de estilos e abordagens cênicas, o treinamento tornou-se um lugar permanente de negociações entre o *self* e uma variedade de paradigmas e discursos sobre a atuação.”¹⁹

O sonho de Rubenval confirma, além disso, as “três dimensões concretas do símbolo autêntico”, conforme citadas na introdução desta dissertação e tais quais Paul Ricouer as descreve: a cósmica – o símbolo retira sua figuração do mundo visível que nos rodeia; a onírica – enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sonhos e constituem a nossa biografia mais íntima, e a poética – o símbolo também apela para a linguagem. Analisando o sonho de Rubenval, a partir da descrição de Paul Ricouer quanto às “três dimensões concretas do símbolo”, penso que o nosso seminário sobre as ações físicas, o texto acerca do afundamento da Lemúria que Rubenval estava trabalhando e as aulas com a professora Ciane correspondem ao “mundo visível que nos rodeia”, de onde, segundo Ricouer, o símbolo retira sua figuração. Essa é, ainda de acordo com este autor, a dimensão “cósmica” do símbolo. Rubenval estava querendo encontrar as *ações físicas* dentro das circunstâncias teatrais, propostas naquele momento: o afundamento da Lemúria; e as encontrou no inconsciente.

Detalhe importante: Rubenval, no sonho, depois que a laje ruiu, começou a sentir fortes dores no abdômen. Isto é para mim um sinal de o quanto a experiência emocional profunda relaciona-se intimamente ao corpo. As dores no abdômen, cada vez mais fortes, acompanhavam a intensificação da experiência emocional. A preocupação com as crianças, o medo cada vez maior de matá-las sob o peso das pedras, a tensão corporal crescente com o esforço aplicada para carregar as pedras até a margem, o cuidado para não aumentar o peso já existente. Tudo isso tinha um objetivo: evitar a piora da situação das crianças.

¹⁹ FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento** – o sistema Laban/Bartiniéff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo. Annablume, 2002. p. 17.

São muitas, muitas mesmo as facetas que se podem revelar a partir da interpretação de um sonho como este, embora eu pense que não seja o momento de fazê-lo. Mas podemos ampliar essa interpretação ainda um pouco. A interpretação dos sonhos, teatralmente falando, pode se estender desde a sua dimensão simbólica até uma investigação dos princípios do uso extracotidiano do corpo, na Antropologia Teatral. Por exemplo, basta atentarmos para a maneira como Rubenval carregava as pedras no sonho, gerando tensões que evitavam que o peso do seu corpo aumentasse a pressão sobre quem estava embaixo. Para isso, foi necessário que ele utilizasse, mesmo sem sabê-lo conscientemente, o princípio da *oposição dinâmica*, ou seja, a geração de uma tensão corporal contrária – que é, por si só, expressiva -, oposta à gravidade, intensificando-a para aliviar o próprio peso do corpo sobre as pedras.

E ainda, se se prestar atenção, se perceberá o quanto a experiência emocional está relacionada ao corpo, transformando-se em ação para a obtenção de um objetivo. São essas as características principais de uma verdadeira *ação física*. No fundo, era o próprio *self* que, por sua ação, indicava a Rubenval o caminho para lograr o seu objetivo: encontrar as *ações físicas*. Penso que a ação do *self*, nesse caso, foi disparada pelo envolvimento profundo de Rubenval com a questão, estimulado por seus estudos, suas pesquisas e pelas circunstâncias que ele vivia na época. Imagino que, se na cena, Rubenval puder resgatar, no físico, a dor que sentia - de maneira mais produtora que sair correndo atrás de suas emoções -, logrará, novamente, encontrar aquela sensação de “necessidade” que sentiu ao emitir as palavras as quais aliviavam a dor no abdômen. Isso, para mim, se traduz em verdade cênica. São essas as bases materiais do trabalho do ator: o seu trabalho sobre o corpo, considerando-o também em sua dimensão psicofísica.

O meu propósito é investigar, pois, mais profundamente, a natureza das tais *bases materiais do trabalho do ator* e dos elementos que a constituem, começando por considerar o quanto a procura intensa de Stanislavski pelos fundamentos de sua arte se direciona para evidenciar as bases que a sustentam e não, *a priori*, aos possíveis efeitos dela. Do contrário, seria, meramente, privilegiar a forma, em detrimento daquilo que a “preenche” e consubstancia. As descobertas de Stanislavski em relação às leis que regulam o comportamento do ator, hoje referências inevitáveis, podem ter sido a conseqüência de sua determinação para encontrar referências concretas, da mesma maneira que Barba com a Antropologia Teatral. A motivação básica para impulsionar as pesquisas de Stanislavski na direção em que elas seguiram pode ser

vista também como uma reação diante da dificuldade que ele próprio enfrentou para lidar com os aspectos fugidios da criação.

A busca de Stanislavski por concretude é semelhante, embora expressa por diferentes idiomas e jargões, à que empreendem uns outros tantos diretores-pesquisadores como Meyerhold, Grotowski, Barba. Quiçá, por isso, suas pesquisas tenham se direcionado tão definitivamente à fisicalização, ao *treinamento* físico, melhor dizendo, *psicofísico*, no trabalho do ator: as *ações físicas*, em Stanislavski, a *biomecânica*, em Meyerhold, o *bios cênico*, em Barba. Stanislavski escreve que todo o seu trabalho anterior (baseado quase que exclusivamente em suas indagações sobre os aspectos puramente psicológicos do trabalho do ator) não tem importância, não é interessante para ele, que o que mais o interessa são as ações físicas.²⁰

Criação, preservação e destruição, diz a filosofia Hindu, são as três forças que, dinamicamente, mantêm o mundo em movimento e renovação constantes. O sociólogo Michel Maffesoli refere-se ao caráter de “instabilidade geral das coisas” ao afirmar que “o que é, não necessariamente sempre o foi e não necessariamente sempre o será”.²¹ Há, segundo Maffesoli, um fluxo vital incessante que alimenta o caráter dinâmico das mudanças, as quais seriam determinadas por um conjunto de fenômenos inter-relacionados. Assim sendo, o nascimento de uma nova ciência, ou de uma nova especialidade de pesquisa, como a Antropologia Teatral, pode ser interpretado como um sinal evidente da vitalidade de um processo em contínua evolução. “Quando uma ciência natural faz progressos”, afirma Marcel Mauss, “é sempre no sentido do concreto, e sempre em direção ao desconhecido”.²²

4.5 - Ista: Uma Escola Internacional de Antropologia Teatral

Em 1979, Eugenio Barba fundou a International School of Theatre Anthropology (Ista) como um lugar de indagação, exploração e experimentação do que ele notara como sendo *princípios comuns* que governam a arte do ator-bailarino. Sua pesquisa tem início a partir da

²⁰ Barba diz isso numa entrevista a Adolfo Simon, na RevIsta Primer Acto, nº 107, na página 26. Infelizmente, não tenho maiores informações sobre este periódico. O artigo de onde extraio esta afirmação foi xerocopiado na Dinamarca, na sede do Odin, sem que, naquele momento, eu prestasse maior atenção às informações editoriais referentes a esta publicação. (Trad. nossa)

²¹ MAFFESOLI, Michel. Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social. **RevIsta FAMECOS**. Porto Alegre, nº 8, julho - 1998. p. 7.

²² MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo. EDUSP, 1974. p. 211.

observação da recorrência desses *princípios* em diversas culturas e tradições codificadas da representação, orientais e ocidentais. De acordo com as observações de Barba, um *arabesque* no balet, uma posição *aragoto* no *Kabuki* Japonês, o desequilíbrio do mimo de Decroux ou a pose *tribangi* da Dança *Odissi*, indiana, são todas manifestações culturais específicas de um mesmo *princípio: a alteração de equilíbrio*. “O conhecimento dos princípios que governam o *bios cênico*”, afirma Barba, “pode possibilitar alguém *aprender a aprender*, e não somente aprender uma técnica. Isso é de tremenda importância para os que escolhem ou que são obrigados a ir além dos limites da técnica especializada”.²³

A Ista nasce para estudar “...o que poderiam ser a nível objetivo [e prático] alguns critérios e pontos de referência que podem ser úteis a qualquer ator ou bailarino, apesar do estilo, codificação e do contexto individual e histórico em que viva”.²⁴ A necessidade da criação da Antropologia Teatral como disciplina aplicada ao trabalho do ator é induzida, e depois reforçada, por distintas situações de contato com o estrangeiro, desde anos antes de sua organização como disciplina. Primeiro, nos anos 60, quando das primeiras viagens do artista-pesquisador Eugenio Barba à América do Sul, em encontros com atores e diretores latino-americanos no Peru. Estes diziam que as experiências do *Odin Teatret*, européias, aqui se convertiam em colonialismo cultural e isso os separava. A partir daí, Barba iniciou uma busca por algo que fosse comum entre os atores e diretores ali presentes e seu grupo, alguma coisa que pudesse conectar suas diferentes experiências profissionais num nível além do pessoal e cultural. Então, começou a perguntar a si mesmo se, na experiência de um indivíduo de “outro” teatro não haveria algo que objetivamente pudesse ser utilizado para estabelecer esta ponte. Não só aquilo que os inspiraria ou influenciaria a nível estético ou estritamente cultural, mas também a nível objetivo, prático, “quase” científico. Foi num encontro com diretores e atores latino-americanos, no Peru, em 1978, um ano antes da criação da Ista, que Barba iniciou sua busca por fatores objetivos que ultrapassassem as barreiras culturais e da técnica, ao nível do ofício do ator.

Existirá, de fato, um território profissional comum? Dali em diante, Barba trouxera sempre consigo essa questão. Assim foi, pouco mais tarde, durante uma de suas inúmeras viagens de trabalho pela Ásia, em freqüentes encontros e contatos com atores-dançarinos

²³ BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. e Savarese. **A arte secreta do ator**. Campinas, São Paulo. Hucitec / Unicamp, 1995. p.5

²⁴ BARBA, Eugenio. RevIsta **Primer Acto** p. 27

asiáticos e seus espetáculos, que Barba se deparou com um *insight* que lhe trouxe a primeira “pista” para conduzi-lo rumo à descoberta dos almeçados *princípios comuns*, os quais se constituíram, mais tarde, nos fundamentos da Antropologia Teatral. Eugenio Barba recorda que para um estrangeiro como ele assistir aos espetáculos tradicionais asiáticos dentro de seu contexto, geralmente ao ar livre, com a participação de um numeroso público que costuma se movimentar livremente durante as apresentações, a presença de uma música constante que capta os sentidos dos espectadores, os trajes suntuosos que atraem o olhar e a beleza da atuação do ator-bailarino-cantor-narrador preservada em sua unidade, pode ser bastante sugestivo. No entanto, mesmo diante de tantos estímulos aos sentidos, a monotonia dos longos diálogos numa língua incompreensível, as intermináveis repetições de uma mesma melodia durante horas de espetáculo, fizeram com que ele criasse, em nome da manutenção de sua atenção no espetáculo, uma estratégia para não abandoná-lo: concentrar-se e seguir, sem interrupções, somente um detalhe de um ator. A atenção colocada nos dedos de uma mão, num pé, num ombro, num olho, revelou-lhe que:

“... os atores e bailarinos asiáticos atuavam com os joelhos dobrados, *exatamente como os meus atores do Odin Teatret*. Os atores do Odin Teatret, depois de alguns anos de refinamento, têm a tendência a 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: pode saltar ou agachar-se, dar um passo 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”.²⁵

4.6 - *Bios cênico*: a biologia da cena, isto é, o *corpo-em-vida* do ator

A familiaridade com o *sats* dos atores do *Odin Teatret* fez com que sua percepção se aguçasse e procurasse abrir uma fresta por entre aqueles belos trajes; o olhar de Barba atravessou a exterioridade do suntuoso estilo de representação dos atores asiáticos, chegou aos seus joelhos dobrados e lhe revelou “a primeira lei” dos princípios da Antropologia Teatral: *a alteração de equilíbrio*. Alerta a este *insight*, Barba se interessou mais e mais em investigar a natureza daquelas semelhanças e evidenciá-las. Decidido a revelar a anatomia do teatro e da dança, e sua fisiologia, Barba passou a desdobrar os detalhes de sua nova descoberta. Ele atentou o olhar para outras recorrências e possíveis novas similaridades como aquelas, relativas ao comportamento biológico, ao *bios cênico* do ator, numa análise da relação entre o *bios* (o

²⁵ BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. Campinas, São Paulo. Hucitec/Unicamp, 1994. p.19 e 20”.

trabalho “pré-expressivo” do corpo) e o *logos* (os significados “expressivos” que aquele trabalho pode produzir). A relação entre *bios* e *logos* é de fundamental importância não apenas para a Antropologia Teatral, mas para uma compreensão geral do corpo na performance. Observados a esse nível, o do *bios cênico*, os *princípios recorrentes* - equilíbrio alterado, oposição dinâmica, substituição ou equivalência, redução ou absorção e consistência inconsistente ou incoerência coerente, alteram deliberadamente a “naturalidade” do corpo cotidiano em relação ao peso, ao equilíbrio, à forma da coluna vertebral e a atitudes várias que induzem tecnicamente o ator-bailarino à utilização *extracotidiana* do corpo. Eugenio Barba afirma que “o que chamados de técnica é, de fato, um uso particular do corpo”.²⁶ Pode-se observar que, na verdade, todos os *princípios recorrentes* estão relacionados a uma especial utilização do corpo, ao nível do *bios cênico*, ou seja, à fisiologia corporal, ao “*corpo-em-vida*” do ator.

Luis Otávio Burnier faz uma interessante reflexão sobre o corpo como instrumento de trabalho do ator. Ele diz:

Com frequência se diz que o instrumento de trabalho do ator é o seu corpo. Falso. O instrumento de trabalho do ator não pode ser o corpo. Não podemos transformar um defunto em ator. O corpo não é algo, e nossa pessoa algo distinto. O corpo é a pessoa. A alma o *anima*, mas sem ele não seríamos pessoas, mas *anjos*. Tampouco é o corpo vivo o instrumento de trabalho do ator. A arte é algo que está em vida, ou seja, algo que irradia uma vibração, uma presença. É o *corpo-em-vida*, como prefere Eugenio Barba, o instrumento do ator.²⁷

A observação dos *princípios recorrentes* indica que eles provocam tensões musculares diferentes das cotidianas, as quais afastam o ator dos automatismos do seu comportamento corporal habitual. Essas novas tensões geram uma qualidade especial de *presença* não cotidiana em cena, um *corpo-em-vida* capaz de capturar e guiar a atenção do espectador.

No dia-a-dia nos movemos, sentamos, levantamos, acenamos, acariciamos, afirmamos ou negamos com gestos aparentemente naturais, que são, na verdade, técnicas corporais condicionadas culturalmente e assimiladas por absorção irrefletida do ambiente em

²⁶ BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Campinas, São Paulo. Hucitec/Unicamp, 1995. p.9

²⁷ BURNIER, Luis Otávio.. **A arte do ator**. REVISTA DO LUME. UNICAMP–Universidade Estadual de Campinas/LUME–Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais–COCEN–UNICAMP. Campinas, n° 2, ago 1999. p. 10

que vivemos. O corpo cênico é, via de regra, diferente, ou melhor, utilizado de maneira diferente da vida cotidiana, especialmente nas tradições orientais do teatro e da dança. Mais comumente, nessas tradições, um corpo em representação é o resultado de uma elaboração corporal conscientemente construída de acordo com regras diferentes das que regem o comportamento corporal cotidiano. São códigos extracotidianos tão peculiares que facilmente podemos distinguir, por exemplo, um ator do teatro *Nô* de um ator do *Kabuki*, somente a partir da postura adotada por ele em cena. Eugenio Barba afirma que:

O primeiro passo para descobrir quais os princípios que governam o bios cênico ou vida do ator deve ser compreender que as técnicas corporais podem ser substituídas por técnicas extracotidianas, isto é, técnicas que não respeitem os condicionamentos habituais do corpo.²⁸

Nota-se que os *princípios-que-retornam* estão todos comprometidos com a substituição das técnicas corporais habituais, freqüentemente inconscientes, por técnicas extracotidianas. O distanciamento gradativo dos automatismos corporais cotidianos, conseguido com o *treinamento*, requer a interferência consciente do ator.

Os atores de todas as tradições codificadas do teatro e da dança trabalham alterando o equilíbrio natural do corpo. No Ocidente, destaca-se a mímica corporal de Decroux. Quando estamos quietos, em realidade, não estamos imóveis porque em nosso corpo há micromovimentos que trabalham para nos manter de pé. Milhões de anos de evolução e adaptação estão presentes nesse ato de permanecer ereto. Quando alteramos esse equilíbrio natural, os movimentos se dilatam, os conjuntos das fibras musculares, que sustentavam o movimento anterior, estendem-se ou contraem-se em novas conformações, gerando novas tensões para evitar a queda. O que não era perceptível, quando estávamos quietos, torna-se evidente. Como conseqüência, quanto mais alterado está o equilíbrio mais perceptíveis são os micromovimentos. As tensões durante o desequilíbrio físico fazem intervir a coluna vertebral. Segundo Meyerhold, deve-se utilizar todo o corpo para realizar uma ação mínima. Existe uma diferença entre movimento e ação; enquanto que o movimento implica afetar uma determinada parte do corpo, a ação altera toda a tonicidade do corpo para implicá-lo nesse movimento. As técnicas mais importantes do Ocidente que trabalham com a relação equilíbrio-alteração de equilíbrio são o sistema de Stanislavski, a biomecânica de Meyerhold, a pedagogia de Copeau,

²⁸ BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Campinas, São Paulo. Hucitec/Unicamp, 1995. p.9

Etienne Decroux, o treinamento de Grotowski e o Odin Teatret. Nós, no *Tupã Teatro*, trabalhamos com a “Dança do Vento”, um tipo de treinamento descrito no capítulo III.

A manutenção do equilíbrio e da postura em pé é, basicamente, o resultado da interação diligente de um conjunto de fibras musculares que circundam todo o nosso corpo. A musculatura do corpo organiza-se como um sistema complexo, responsável pelas contínuas distensões e retrações musculares, os quais ininterruptamente se alteram de acordo com a necessidade de movimento que se apresente. Lançar um objeto, manter-se de pé, deitar-se, levantar-se, saltar, andar etc. É um jogo de oposições dinâmicas que, afinal, regula todos os movimentos do nosso corpo.

Em todas as tradições, também se encontra a exigência de que o ator segmente seu corpo. De fato, existem exercícios para cada parte do seu corpo que segmentam as ações até chegar às menores unidades. Os atores da ópera de Pequim, por exemplo, podem subdividir a ação em décimos de segundo. Derivado do princípio de *fragmentação*, este está relacionado à capacidade que tem o ator para trabalhar com duas forças opostas. Criar uma tensão entre duas forças opostas permite mobilizar mais fibras musculares.

Barba levanta a hipótese de que esses princípios transculturais, ao nível do *bios cênico*, estão na base de tradições muito diferentes no espaço e no tempo, e começa a desenvolver uma metodologia, a Antropologia Teatral, que lhe possibilita examinar, simultaneamente, diferentes técnicas de representação em novas situações e comparações especulativas.

É muito importante compreender a diferença entre uma regra e um princípio. Existem princípios gerais que podem ser aplicados de maneira diferente, enquanto que uma regra é uma indicação de trabalho rígida e invariável, como as posições no balé clássico. A idéia da Antropologia Teatral é isolar os princípios que são comuns a todas as tradições e estudar qual é a razão prática da utilização destes princípios. Estes não podem ser leis, porque o teatro nunca será uma ciência. Portanto, não é simplesmente aplicá-los bem que fará alguém se converter imediatamente em um bom ator. Luis Otávio Burnier diz o seguinte, quanto a esses princípios:

Os princípios da Antropologia Teatral, tais como o do equilíbrio precário, o da oposição, o da omissão, o da equivalência, os ritmos, o uso das mãos, dos olhos, do rosto, dos pés, das energias, o corpo e a mente dilatada, a montagem, não devem ser apreendidos por eles mesmos, mas de exercícios concretos e práticos. Quanto menos o ator buscar com a razão a realização desses princípios, maior será a sua chance de descobri-los no próprio corpo. Assim, o grande valor da Antropologia Teatral foi o de detectar tais pontos em comum, entre diversas e diferentes técnicas codificadas e sistematizadas em um conjunto coeso de regras. Com esse estudo pluri e trans cultural, a Antropologia Teatral logra comprovar a existência e a eficácia de tais princípios de maneira quase científica. É o estudo da arte do ator mais próximo que já houve da metodologia científica.²⁹

Em 1964, quando fundou o *Odin*, Eugenio chegava de uma experiência de três anos de trabalho com Grotowski, a quem considera seu mestre e por cujas idéias se encontrava, segundo ele mesmo declara, absolutamente influenciado. Quinze anos depois, Eugenio Barba fundou a Ista, com o objetivo de promover uma situação de encontro e a investigação comparativa, onde mestres altamente qualificados, bailarinos, atores e diretores de grupos de teatro e dança de diferentes culturas, gêneros, estilos e tradições pudessem interagir e intercambiar suas experiências, alargar os horizontes dos seus conhecimentos com conseqüências no nível prático e conviver num território profissional onde o diálogo e a verificação da validade transcultural das coincidências fossem possíveis.

A partir de 1980, quando aconteceu a I sessão da Ista, em Bonn, Alemanha, sucedem-se novas sessões em distintos países. A cada sessão da Ista, um determinado tema é investigado. Os encontros da Ista são um simpósio concentrado sobre a Antropologia Teatral, com palestras, demonstrações de trabalho, *Workshops* e apresentações de performances de teatro e dança provenientes de diferentes tradições orientais e ocidentais. Em cada sessão apresenta-se uma versão atualizada do *Theatrum Mundi*.²⁵³⁰

Segundo Eugenio Barba, os pesquisadores da Ista estão principalmente interessados na concretude do campo que a Antropologia Teatral explora.

²⁹ BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas, São Paulo. Editora da Unicamp, 2001. p.112.

³⁰ O *Theatrum Mundi* é um espetáculo especialmente montado para ser apresentado durante os encontros da Ista, com a participação de todos os atores, músicos e bailarinos europeus, balineses, indianos, japoneses e brasileiros que compõem o *staff* artístico da Ista. Em 1998, o encontro da Ista, aconteceu em Montemor-o-novo, Portugal, sob o tema “O-effect, o que é orgânico para o ator / o que é orgânico para o espectador”. No ano de 2000, a XII Sessão da Ista realizou-se em Bielefeld, Alemanha, sob o tema “Dramaturgia: ação, estrutura e coerência”. Tive a oportunidade de participar dessas sessões da Ista, comprovando *in loco* o valor dessa experiência teatral de convivência numa pátria comum, transnacional e transcultural. Em outubro de 2004 será realizada a próxima Sessão, em Sevilha, Espanha.

... é um campo que é estudado de acordo com diferentes níveis de organização de dois hemisférios no qual um ator se move: o do processo e o do resultado. Esse estudo não é guiado por idéias, teorias ou estéticas, mas por fatores materiais tais como peso, postura, modo de andar,, direção do olhar e as qualidades das tensões e da energia. Esses fatores tangíveis fazem o “fluxo de vida” do ator, sua presença cênica, perceptível ao espectador. A concretude aqui deve ser compreendida em seu sentido etimológico, *cum crescere*, crescer concomitantemente. Um processo artístico é mais parecido com o crescimento de uma floresta do que com a evolução de um projeto específico. Daí a importância dos níveis de organização (...), da compreensão dos muitos fatores psicossomáticos que um ator traz em sua ação para induzir um “efeito de organicidade”, de “vida” nos espectadores.³¹

4.7 - Níveis básicos de organização do trabalho do ator

O conceito de “níveis de organização” vem da biologia. A referência é, segundo Barba, importante quando se trata de estudar elementos distintos que atuam em conjunto para garantir a vida de um organismo. É possível identificar nas leis que regem o funcionamento desses organismos aspectos universais em níveis diferenciados de especialização.

Os organismos vivos possuem um grau crescente de complexidade estrutural e bioquímica, desde os protozoários, células únicas capazes de se auto-reproduzirem, até seres muito mais complexos, organizados em milhões de células que se diferenciam em tecidos. Os tecidos constituem os órgãos, que formam um sistema de múltiplos aspectos, elementos e processos tão intrincados, tornando-se difíceis de serem estudados. O exemplo mais claro é o corpo humano. A observação do corpo humano sugere que há nele algo de universal. Ao nível da fisiologia celular, que diferença há entre um negro e um branco? Ao nível biológico, todos somos constituídos por células de morfologia e fisiologia semelhantes. Ainda que no teatro existam aspectos relativos à personalidade do ator, à tradição na qual trabalha e aos contextos históricos, em todos os tempos e lugares os atores utilizam o seu corpo e a sua mente. É daqui que se deve partir.

³¹ Barba, Eugenio. In WATSON, Ian. **Negotiating Cultures**. Manchester, Inglaterra. Manchester University Press, 2002. p. 244-245. (Trad. nossa)

O “nível de organização” consiste em imaginar que num organismo existem distintos níveis susceptíveis de serem analisados individualmente, desde um básico até outro superior, seguindo a lógica de que cada nível está presente no superior. Na realidade, esses níveis de organização não existem tão distintamente, é uma ficção criada para facilitar a compreensão sobre o objeto estudado, no caso, o ator e os diversos níveis de organização presentes em seu trabalho. É um conceito tomado da biologia e aplicado ao trabalho do ator e que está na base da Antropologia Teatral. Isso que é evidente na biologia – o conceito de níveis de organização – revela, sob a ótica da Antropologia Teatral, a existência de dois níveis básicos distintos no trabalho do ator: *o nível expressivo e o pré-expressivo*.

Quando um ator atua frente aos espectadores, está claro que não se percebe a diferença entre o nível expressivo e o pré-expressivo, já que os dois níveis estão fusionados no resultado final. Quando um ator representa, manifesta a intenção e o significado presentes num pensamento, ação, idéia ou sentimento e apresenta um nível de organização do seu trabalho correspondente ao resultado. Os espectadores, que veem o que os atores estão representando e como eles expressam isso, muitas vezes não percebem como o que eles estão vendo foi desenvolvido no nível técnico, *pré-expressivo*, um nível implícito, complementar do resultado, correspondente ao processo criativo. Porém, ao se analisar o trabalho do ator/dançarino em representação é possível estabelecer uma distinção entre os dois níveis. Barba sugere:

Este substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador. Entretanto, mantendo este nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo como se nesta fase o objetivo principal fosse a energia, a presença, o bios de suas ações e não seu significado.³²

4.8 - Pré-expressividade

A *pré-expressividade* caracteriza-se pelo seu caráter pragmático, anterior á representação, onde nasce o que um ator expressa. O nível *pré-expressivo* do ator corresponde ao nível da técnica, no qual o ator trabalha sobre si mesmo e utiliza seu corpo de uma maneira muito precisa, para criar uma qualidade de presença, que é *expressiva*. O trabalho do ator no nível pré-expressivo, segundo Barba:

³² BARBA< Eugenio, SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Campinas, São Paulo.

- 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.³³

Eugenio Barba considera que existem duas diferentes categorias de atores: “aquele que modela seu comportamento cênico segundo uma rede bem experimentada de regras que definem um estilo ou um gênero codificado”³⁴ e aquele que “não pertence a um gênero espetacular caracterizado por um detalhado código estilístico”.³⁵ Na primeira categoria, o ator, aceita “um modelo de *pessoa* cênica estabelecido por uma tradição”³⁶ e assim dispõe de um modelo referencial para se desenvolverem no seu ofício, enquanto que o ator que pertence à segunda categoria “deve construir ele mesmo as regras sobre as quais apoiar-se”.³⁷ Nesse sentido, é possível identificar essas duas diferentes categorias de atores – incluídos aí os bailarinos, de acordo como cada um delinea e desenvolve o seu comportamento cênico. Há atores e bailarinos que constroem o seu comportamento orientando-se por um sistema de regras que os identificam com um estilo de representação ou um gênero ao qual escolheram pertencer. É o caminho das tradições artísticas “codificadas”: os teatros clássicos da Ásia, o balé, a pantomima, o mimo e, para a voz, a tradição do “bel canto”.

É possível reconhecer, por exemplo, a mímica corporal dramática no estilo de um ator que adota para si a técnica formulada pelo mestre francês Etienne Decroux, ou diferenciar, pelo menos em sua aparência exterior, o estilo clássico na dança de um bailarino formado por Carlos Morais, no Balé do Teatro Castro Alves, apenas para citar aqui duas referências de tradições cênicas codificadas de origem ocidental: a mímica de Decroux e o balé clássico, a rigor, as duas únicas tradições estruturadas do teatro e da dança nascidos e ainda vivos nesse lado oeste do mundo. Tanto os atores de Decroux quanto os bailarinos do Balé do TCA encontram-se nessa mesma categoria de atores que modelam seu comportamento cênico a partir de um sistema de regras pré-estabelecidas; definem os seus estilos dentro de um gênero previamente codificado.

Uma outra categoria de atores, ao contrário, não escolhe pertencer a qualquer gênero espetacular ou estilo de representação detalhadamente codificado. Não tem um repertório

³³ Barba, Eugenio. **A canoa de papel**. Campinas, São Paulo. Hucitec/Unicamp, 1994. p. 152

³⁴ *Ibid.*, p. 27

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

restrito de regras a respeitar. Torna-se necessário construir por ele mesmo um modelo capaz de referenciar e alicerçar o desenvolvimento de seu comportamento cênico, nortear o seu aprendizado e conduzir os seus processos criativos. Em geral, partem diretamente do texto que vão representar e das indicações gerais do diretor para a criação da personagem e a montagem em si. Esses atores encontram seus pontos de apoio na observação do comportamento cotidiano, de outros atores, da pesquisa em livros, fotos, pinturas etc., recorrendo sempre ao seu próprio talento, seu repertório e à experiência acumulada no seu dia-a-dia profissional, em busca de conquistar sua maturidade artística. Entretanto, ambas as categorias se serviram ou se servem, seja de maneira consciente ou não, de certos princípios comuns que fazem parte de diferentes tradições, em diferentes culturas, épocas e países. Evidenciar esses princípios e sua recorrência é a tarefa inicial da Antropologia Teatral.

Etienne Decroux é também um estudioso focalizado em princípios. Ele afirma:

As artes – escreveu Decroux – se parecem em seus princípios, não em suas obras”. Poderíamos acrescentar que também os atores não se assemelham em suas técnicas, mas em seus princípios. Estudando-os, a Antropologia Teatral presta serviço tanto aos que tem uma tradição codificada como aos que sofrem a sua falta, a quem é afetado pela degeneração da rotina ou a quem está ameaçado pela degeneração de uma tradição.³⁸

"O trabalho do ator”, continua Eugenio Barba:

... 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 cultura diferentes. Esses 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.³⁹

A motivação inicial para a formulação da Antropologia Teatral como método estaria em responder a, basicamente, duas perguntas que nasceram da inquietação de um pesquisador,

³⁸ BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. Campinas, São Paulo. Hucitec/Unicamp, 1994. p. 29 e 30.

³⁹ *Ibid.*, p. 24 e 25.

Eugenio Barba, também obstinado em compreender quais seriam aquelas bases materiais que, segundo ele, sustentam tecnicamente o comportamento do ator. Primeiramente, “porque Stanislavski e Meyerhold inventaram os exercícios para preparar um ator? Depois, ”porque um ator em particular foi capaz de cativar minha atenção, seduzindo meus sentidos, atando-me a cada uma de suas ações. Como ele adquiriu isso? Que forças ou fatores estavam ativos em nossa interação, baseada apenas na estimulação sensorial e na receptividade? Isso era apenas uma questão de talento, de graça e temperatura individuais? Ou a habilidade técnica tinha alguma coisa a ver com isso?”.

Segundo Luís Otávio Burnier,

Eugenio Barba talvez seja o diretor teatral que mais tenha se aprofundado e estudado diversas tradições teatrais européias e asiáticas, a partir da ótica do trabalho do ator. Barba buscou detectar o que havia em comum entre essas diversas e diferentes manifestações teatrais e espetaculares. Sua busca não visava a uma pesquisa da cultura em si, mas, além e através dela, a um estudo sobre a arte do ator. Seus estudos foram transculturais e interdisciplinares e deram origem ao que ele chama de *Antropologia Teatral*. A Antropologia Teatral pode ser entendida como a *ciência do “corpo dilatado”*. Ela estuda o comportamento do ser humano em uma situação de representação organizada. Não se ocupa da expressão artística, mas daquilo que a precede e a torna possível, o que Barba chama de *pré-expressividade*. Está concentrada sobre os elementos que tornam a presença do ator e do bailarino eficaz, permitindo-lhes chamar e guiar a atenção do espectador.⁴⁰

A Antropologia Teatral poderia ser tomada como exemplo de uma disciplina que cria e organiza um novo campo de pesquisa no qual seu particular objeto de estudo – aquilo que tecnicamente poderia evidenciar os elementos fundamentais da arte do ator e do dançarino e suas relações com o espectador – se afirmaria a partir de consignações dialógicas inter e pluridisciplinares. Ela não deve, contudo, ser confundida em seus objetivos essenciais e particulares com outras disciplinas, principalmente as antropológicas, posto que com estas poderia ser mais facilmente confundida. É o próprio Barba quem faz este alerta:

Todo pesquisador está familiarizado com homônimos parciais e não os confunde com homologias. Por exemplo, além da antropologia cultural, existe também a antropologia criminal, a antropologia filosófica, a antropologia física, a antropologia paleontológica, etc..., Na Ista a distinção é repetidamente enfatizada: o termo “antropologia” não está sendo usado no sentido da

⁴⁰ BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator**: da técnica à representação. Campinas, São Paulo. Hucitec/Unicamp, 2002.. p. 111.

antropologia cultural, mas no sentido de ser um novo campo de estudo aplicado ao ser humano numa situação de representação organizada.⁴¹

Mesmo assim, os estudos do antropólogo Marcel Mauss, por exemplo, sobre as técnicas de corpo cotidianas aplicadas para se fazer nascer as crianças em diferentes culturas, influenciam o pensamento de Barba na organização dos pressupostos que justificariam a criação da Antropologia Teatral. Em relação a este assunto, Barba nos conta, numa entrevista realizada por Seth Baumrin, doutorando da Universidade da Cidade de Nova York, o seguinte:

“Eu estava pensando no fato de que as técnicas de corpo para fazer nascer uma criança diferem de cultura para cultura, mas elas são aplicadas em todos os lugares e todos querem alcançar o mesmo resultado: fazer com que a criança chegue ao mundo, viva. É assim também com os atores. Eles podem se comportar diferentemente no palco, suas técnicas de atuação podem ser inumeráveis, seus estilos e gêneros podem variar, mas todos os performers necessitam fazer com que o resultado do seu trabalho seja vivo de tal maneira que os espectadores possam ser influenciados pela “vida” de sua presença cênica.⁴²

Assim delinea-se o principal interesse da Antropologia Teatral: estudar as bases fundamentais sobre as quais se constrói a presença viva do ator em cena. A Antropologia Teatral é, segundo Barba, um pragmático campo de pesquisa aplicada ao ofício do ator que estuda “o comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. Essa utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo que se chama técnica”.⁴³

Mais além de poder relacionar-se com diversas outras “antropologias”, a Antropologia Teatral poderia também estabelecer diálogos operativos, e de fato, o faz, com as chamadas “ciências da vida”, já que se concentra sobre o *bios cênico* - o comportamento do ator ao nível biológico -, e com outras ciências humanas: a filosofia, a sociologia e as ciências cognitivas, visto que o teatro antropológico se debruça também sobre as vias de aprendizado e sobre o modo de transmissão dos conhecimentos que se referem ao ofício do ator.

Jean Marie Pradier propõe:

⁴¹ BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo, Campinas. Hucitec/Unucamp, 1995. p.5

⁴² Entrevista intitulada “**Transmission**”, concedida por Eugenio Barba a Seth Baumrin e publicada no **Mime Journal** (1998/1999), editado por Sally e Thomas Leabhart. (Tradução nossa)

⁴³ BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo, Campinas. Hucitec/Unucamp, 1995. p.5

Se, nas ciências se fala em “ciências da vida” a respeito da biologia, seria preciso que nas artes se venha a falar das “artes da vida”, para designar as práticas que permitem explorar a magnificência e a complexidade do bios, e a sua manifestação pelo próprio corpo dos atores/dançarinos.⁴⁴

Esse pensamento de Pradier expressa um novo paradigma em relação a uma crescente aproximação recíproca entre o pensamento científico e as artes, quiçá remontando uma atitude inicialmente adotada no teatro pelos precursores de suas transformações no século XX.

O tipo de diálogo, inter e transdisciplinar, convocado pela Antropologia Teatral conduz aqui a um necessário recorte que a distinga como sendo uma disciplina interessada diretamente no estudo da arte do ator e a ele se direcione. Ou, melhor dizendo, do *ator-dançarino*, termo que resgata antigas tradições - a Comédia Dell’Arte, no Ocidente, nas quais os limites entre o teatro e dança eram menos rígidos e, por vezes, inexistentes.

Assim, em nome de uma necessária restrição, pretende-se buscar diferenciar alguns domínios que pertençam ao mesmo campo da Antropologia, mas que se dirigem para objetivos distintos. Um se refere ao estudo antropológico do teatro com o objetivo de obter informações sobre uma determinada cultura. Assim, se houver interesse por cultura africana, por exemplo, será importante que se estude a Dança dos Orixás ou a Capoeira porque se manifestaria aí a mentalidade e o procedimento desta cultura. De maneira diferente, a Antropologia Teatral, de acordo como a define Eugenio Barba “é o estudo da técnica do ator”. Antes da Antropologia Teatral, outras disciplinas estudaram a arte do ator: a História, a própria Antropologia... Porém, até então, o que se fazia era trazer conceitos de outras disciplinas e aplicá-los à arte do ator. A Antropologia Teatral é a primeira disciplina que concentra o seu estudo exclusivamente na técnica do ator, onde as ferramentas conceituais são criadas, por vezes adaptadas, dentro da própria disciplina e são específicas para estudar a sua arte, embora sempre a partir de um diálogo com outras disciplinas.

O nome dessa disciplina foi escolhido por Barba, como ele mesmo conta, porque, como se sabe, a origem etimológica da palavra *antropologia* está relacionada ao estudo do

⁴⁴ PRADIER, J. M. O caçador e o fogo: Luis Otávio Burnier. **Revista do Lume**. Campinas, n 1, p. 28-31. Out. 1998.

comportamento do ser humano. A Antropologia Teatral, como já foi dito, estuda o comportamento do ser humano “em situação de representação organizada”. A sua atenção não se focaliza, de maneira isolada, numa determinada cultura ou tradição e se baseia numa metodologia investigativa que busca focalizar similaridades e recorrências, independentemente de suas raízes geográficas, culturais ou temporais, sem, no entanto, ignorá-las, para alcançar-lhes o substrato comum. Acessar esse substrato comum que, afirma-se, está presente na base de diferentes técnicas de atores e dançarinos com diferentes experiências e similares buscas, significa poder alcançar as fontes escondidas, a origem e o motor secreto do resultado. O sentido é o de, conscientemente, possibilitar ao ator moldar e modular a sua “vida cênica” na representação, a partir de um trabalho específico de *treinamento* sistemático realizado no campo da *pré-expressividade*. A Antropologia Teatral é, então, “o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis, e das tradições pessoais ou coletivas”.⁴⁵

Durante as sessões da Ista, das quais participam atores, diretores, dançarinos - estudantes e mestres representantes de diferentes tradições orientais e ocidentais do teatro, da dança e a partir de confrontações com a experiência corporificada por eles em suas demonstrações de trabalho, pode-se testar, *in vivo*, a suposta teoria de que poderiam existir certos *princípios transculturais e recorrentes*, comuns ao nível da técnica, em diferentes tradições da representação.

O professor Nicola Savarese, co-fundador da Ista, descreve no texto seguinte o procedimento que se utiliza durante aqueles encontros:

Para mim, o primeiro aspecto interessante dos encontros periódicos da Ista é o fato dos temas e problemas suscitados pelas pesquisas serem sempre definidos com precisão técnica. Desde o início tenho a impressão de que participo de uma sessão de anatomia. O ator e o teatro, o artista e sua técnica apresentam-se simultaneamente na mesa de dissecação. Trata-se de um comportamento científico que investiga os detalhes da prática, algo raramente encontrado no campo dos estudos teatrais.⁴⁶

Grotowski, também um adepto das pesquisas teatrais, conta a sua experiência em observar as atividades do Instituto Bohr. O trabalho do físico dinamarquês Niels Bohr

⁴⁵ BARBA, Eugenio. In: SKEEL, Rina. (org.) **A Tradição da ISTA**. Londrina: FILO, 1994. p. 15.

⁴⁶ SAVARESE, Nicola. In: SKEEL, Rina. (org.) **A Tradição da ISTA**. Londrina: FILO, 1994. p. 41.

influenciou, mais adiante, a própria criação da Ista, por Eugenio Barba. “O que representa, para você, o Instituto Bohr?” Perguntou-se, certa vez, a Grotowski. Ele respondeu:

Bohr e sua equipe fundaram uma instituição de natureza extraordinária. É um ponto de encontro onde médicos de diferentes países fazem experiências e dão seus primeiros passos na “terra de ninguém” de sua profissão. Nele comparam suas teorias e recorrem à memória coletiva do Instituto. (...) Essa “memória” guarda um inventário detalhado de todas as pesquisas feitas, inclusive as mais audaciosas, e é continuamente enriquecida por novas hipóteses e resultados obtidos pelos médicos. Niels Bohr e seus colaboradores tentaram descobrir, neste oceano de pesquisa comum, certas tendências orientadoras. Forneceram um estímulo e inspiração na esfera de sua disciplina. Graças ao trabalho de homens a quem eles tanto acolheram quanto estimularam, para compilar dados essenciais e benéficos, extraídos das possibilidades industriais dos países mais desenvolvidos do mundo.⁴⁷

Gaston Bachelard, filósofo e cientista francês nascido em 1884, cita o seguinte postulado de sua filosofia científica: “A ciência é um produto do espírito humano, elaborado em conformidade com as leis do nosso pensamento e adaptado ao mundo exterior. Apresenta, portanto, dois aspectos, um subjetivo e outro objetivo, ambos igualmente necessários”.⁴⁸ Nesse sentido, buscando um jogo estratégico para confirmar a suposição de que a Arte e a Ciência podem, de fato, estabelecer relações entre si, torna-se interessante notar que na afirmativa de Bachelard, abertura deste parágrafo, substituindo a palavra *ciência* pela palavra *arte*, ainda se pode manter a coerência interna do texto, sem que, por isso, ocorram discrepâncias consideráveis em seu sentido essencial. Essa substituição deixaria assim o texto: “A *Arte* é um produto do espírito humano, elaborado em conformidade com as leis do nosso pensamento e adaptado ao mundo exterior. Apresenta, portanto, dois aspectos, um subjetivo e outro objetivo, ambos igualmente necessários...”

Observei que o emblema do *Nordisk teatrolaboratorium, Odin Teatret*, é uma adaptação do símbolo do TAO, que representa a totalidade, com o acréscimo da frase “*Contraria sunct complementa*” (opostos são complementares), realizado pelo físico dinamarquês Niels Bohre. Então, perguntei a Eugenio Barba, numa entrevista, se o fato de o *Odin Teatret* ter adotado tal símbolo, proposto por um físico, significaria para ele a existência de uma relação operativa entre o teatro e a ciência. Ele me respondeu:

⁴⁷ GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1987. p.102

⁴⁸ BACHRLARD, Gaston. **O Novo Espírito Científico**. Lisboa, Portugal. Edições 70. p. 9 e 10.

Eu creio que o teatro é uma ciência pragmática, porém não é uma ciência exata. O que significa uma ciência pragmática? Uma ciência pragmática quer dizer que um ator pode fazer algumas coisas que não tem nada de científico. Pode funcionar pra ele, funciona muito bem. Um ator desenvolve um processo, por exemplo, psicológico ou de auto-sugestão, e o resultado é muito bom, ao nível da criação artística. Outra pessoa vai fazer o mesmo processo e não funciona. E isso já não é científico porque todos sabemos que a ciência exata trabalha com feitos que se repetem sempre da mesma maneira. Quer dizer, sabemos que a água ferve a cem graus, isso em toda parte do mundo. Não é que o negro ou o branco a faz ferver a oitenta graus. Então, a diferença entre ciência e teatro é essa. O objetivo da ciência é o conhecimento que pode ser objetivado, que é objetivo, e pode ser checado, testado em qualquer parte do mundo e por qualquer pessoa pode ser utilizado. Isso é a ciência. O teatro não tem esse objetivo. O objetivo do teatro é a eficácia, quer dizer, de como chegar a ser eficaz em relação ao espectador. Alguém pode dizer: é um pouco como a magia. Também o objetivo da magia é ser eficaz. Então, o cientista diria que o que curandeiro ou o que o Xamã fazem não é científico, porém, é eficaz. Essa é a grande diferença entre o teatro e a ciência.⁴⁹

Nesse sentido, não se pode dizer que a Antropologia Teatral seja uma ciência, *stricto sensu*, embora se possa referir a ela como uma “ciência pragmática”.

Grotowski, que também conheceu e observou de perto as atividades do Instituto Bohr, como Barba, interessou-se por elas e pela maneira como Bohr e seus colaboradores trabalhavam em seu Instituto. Embora se mantivesse sempre consciente das indiscutíveis diferenças entre o teatro e a ciência, Grotowski, assim como Stanislavski, admitia a necessidade de um método, cujo domínio, segundo eles, faria com que o ator não ficasse simplesmente à mercê de uma “explosão de talento ou de um momento de inspiração”. Nesse sentido, Grotowski avança:

O Instituto Bohr me fascinou durante muito tempo, como um modelo que ilustra um certo tipo de atividade. Claro, o teatro não é uma disciplina científica, muito menos a arte do ator, na qual minha atenção está centralizada. No entanto, o teatro, e em particular a técnica do ator, não pode – como Stanislavski afirmou – basear-se apenas na inspiração ou em outros fatores imprevisíveis, como uma explosão de talento ou o súbito e surpreendente desenvolvimento de possibilidades criativas, etc...(…) O ator não pode esperar por uma irrupção de talento ou por um momento de inspiração. Como, então, pode-se fazer com que tais fatores apareçam quando necessários? Obrigando o ator, que deseja ser criativo, a dominar um método.⁵⁰

Numa entrevista realizada por Eugenio Barba com Grotowski, em 1964, intitulada *O Novo Testamento do Teatro*, Grotowski lhe responde sobre se o nome “Teatro-Laboratório”

⁴⁹ Entrevista realizada com Eugenio Barba em Salvador. Dezembro de 2002.

⁵⁰ GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1987. p.102

estaria relacionado à pesquisa científica e se essa associação seria apropriada, e o mesmo responde:

A palavra pesquisa não deveria lembrar sempre pesquisa científica. Nada pode estar mais longe do que fazemos do que a ciência *stricto sensu*; e não só pela carência de qualificações, como também não nos interessamos por esse tipo de trabalho.⁵¹

Em seguida, Grotowski esclarece em que medida a palavra pesquisa poderia ser apropriadamente introduzida no contexto teatral:

A palavra pesquisa significa que abordamos nossa profissão mais ou menos como o entalhador medieval, que procurava recriar no seu pedaço de madeira uma forma já existente. Não trabalhamos como o artista e o cientista, mas antes como o sapateiro, que procura o lugar exato no sapato para bater o prego.⁵²

Outra questão enfrentada por Barba, que também o conduziu a criar a Antropologia Teatral, desdobra-se em algumas outras e se reveste de um caráter ainda mais abrangente que a primeira. Ela se refere ao fenômeno teatral, ou seja, ao que acontece “na intimidade” de cada um, quando ator e espectador se põem em contato pela representação, e a certas habilidades que, segundo ele, fazem com que o ator possa, consciente e tecnicamente, “capturar” os sentidos do espectador e mantê-los assim, “atados” a ele. O próprio Barba é quem nos revela:

A segunda questão chegou depois que eu vi o *Kathakali* na Índia em 1963. Eu não sabia nada sobre essa forma de teatro, visto que não havia livros ou informações sobre ele. Eu não entendia a linguagem nem era familiarizado com o seu código de atuação. Eu sabia pouco sobre as histórias que os atores estavam apresentando e estava confuso com a atmosfera popular barulhenta na qual as performances eram apresentadas. Contudo, em certas seqüências da performance, um ator em particular foi capaz de cativar minha atenção, seduzindo meus sentidos, atando-me a cada uma de suas ações. Como ele adquiriu isto? Que forças ou fatores estavam ativos em nossa interação, baseada apenas na estimulação sensorial e na receptividade? Isso era apenas uma questão de talento, de graça e temperatura individuais? Ou habilidade técnica tinha alguma coisa a ver com isso? E que qualidades eram essenciais para essa habilidade técnica?⁵³

A possibilidade, naquele momento “ainda imaginária”, de se poder exercer um controle sobre aquele fenômeno, por um processo específico de aprendizagem, manteria viva

⁵¹ Ibid., P.23 e 24

⁵² Idem.

⁵³ BARBA, Eugenio. In Watson, Ian, and colleagues. **Negotiating Cultures** – Eugenio Barba and the intercultural debate. Manchester, Inglaterra. Manchester University Press, 2002. p.243 (Trad. Nossa)

aquelas questões. Barba se refere a tais questões como enigmas e confessa sua obsessão pelo controle do processo de aprendizagem do ator, bem como por revelar as bases do fenômeno teatral, o relacionamento ator-espectador. Ele diz:

Essas duas questões, ou enigmas, tornaram-se uma obsessão que ainda me persegue. Elas têm determinado minha fascinação por um lado, pelo controle sobre o processo de aprendizagem em nosso ofício, e por outro lado, pelos fatores técnicos elementares na comunicação cênica entre organismos em vida, isto é, o relacionamento ator-espectador. Minha biografia profissional é caracterizada por estas duas enigmáticas questões: o processo de aprendizagem (o trabalho sobre si mesmo), e a Antropologia Teatral (os fundamentos pré-expressivos do ofício do ator/dançarino).⁵⁴

Pode-se, finalmente, compreender o campo da *pré-expressividade* como sendo uma rede bem experimentada de indicações úteis ao trabalho criativo de atores e bailarinos. O trabalho nesse campo baseia-se na existência de *princípios comuns*, cuja recorrência se observa no comportamento do ser humano numa situação de representação organizada em diversas tradições do teatro e da dança, no Oriente e no Ocidente. O uso extracotidiano do corpo, alterado em certos fatores fisiológicos (equilíbrio, posição da coluna vertebral, peso e direção do olhar no espaço), constitui-se na base da técnica para produzir novas tensões orgânicas, ao nível do *bios cênico* do ator, que geram uma qualidade diferente de energia e tornam o corpo teatralmente “vivo”, “decidido”, manifestando assim a presença física e mental do ator-bailarino, resultando numa captação imediata do espectador. A aplicação prática desse conjunto de regras caracteriza o chamado comportamento cênico *pré-expressivo*.

Vejo a *expressividade* como um mar que recebe o deságüe de um rio. O mar é o destino natural do rio. Há, no entanto, que haver as margens, margens que conduzam rio ao mar. As margens estabelecem os limites e delimitam as fronteiras, traçam os percursos e garantem o fluxo das águas, sempre na mesma direção nascente-mar. E a água que brota do interior da terra, sabendo do seu destino, quando brota é somente nascente, é somente um filete, mas torna-se rio caudaloso enquanto corre em direção ao mar. Quando as águas do rio ao mar se unem, destino cumprido de se misturar, quem há de dizer o que antes era rio e agora mesmo é o mar? Pré-expressividade é rio, expressividade é mar.

⁵⁴ Idem.

A metodologia que tenho mais à mão para experimentar, no *Tupã Teatro*, a dinâmica do trabalho do ator que se movimenta entre a pré-expressividade e a expressividade, é o *treinamento*, foco principal do meu objeto de estudo nesta dissertação. A *Dança do vento*, que consiste num repertório de exercícios sistematicamente propostos, é o modelo de *treinamento* que adotei, estudo e desenvolvo, junto com os atores do *Tupã*. Os detalhes dos procedimentos adotados no *Tupã*, em relação ao *treinamento* com a *Dança do vento*, estão descritos no próximo capítulo.

Hablando en términos de oficio teatral, mover al espectador presupone la asimilación de modos paradójicos de pensar y comportarse sobre la escena. El “sí mágico” de Stanislavski, el efecto de distanciamiento tan apreciado por Brecht, los principios pre-expresivos evidenciados por la Antropología Teatral son algunos de los caminos que el actor puede seguir para estar presente en sus acciones. El actor genera una calidad distinta de presencia, provoca una ósmosis con las energías del espectador y realiza un acto social que se convierte en meditación individual.

Eugenio Barba

5. Capítulo III

Aprendizagem significa “aprender a aprender”.

“Aprender o ofício do ator significa apropriar-se de certas competências, habilidades, modos de pensar e comportar-se que, na cena, se manifestam, para usar as palavras de Stanislavski, como uma “segunda natureza”. Para o ator treinado, o comportamento cênico é tão “espontâneo” como o cotidiano. É o resultado de uma espontaneidade reelaborada. O propósito desta “reelaboração da espontaneidade” é a capacidade de realizar decididamente ações que resultem orgânicas e eficazes aos sentidos do espectador”.¹

A principal razão de o *Tupã Teatro* basear-se no *treinamento* como estratégia para a construção do comportamento cênico é que esta prática está intimamente relacionada com a aprendizagem contínua e ininterrupta, a organização e a transmissão do conhecimento. O *treinamento* é um dínamo que põe o saber em movimento e o alimenta. “Aprender a aprender” é mais importante que simplesmente aprender. Aprender é estático, aprende-se e pronto;

¹ Extraído de artigo escrito por Eugenio Barba para o simpósio internacional *Tacit Knowledge – heritage and waste*, em Holstebro, Dinamarca, realizado entre os dias 22 e 26 de setembro de 1999, por ocasião do 35º aniversário do Odin Teatret. Artigo digitado, sem numeração de páginas. (Trad. nossa)

“aprender a aprender” é dinâmico. A aprendizagem em si não se esgota; a menos que imponhamos a ela as nossas próprias barreiras e acomodações. Com dedicação pode-se aprender qualquer coisa, no entanto, para assimilar pessoalmente qualquer novo conhecimento, será preciso, antes de tudo, encontrar a própria maneira de aprender. O *treinamento* que se realiza no *Tupã* é dirigido no sentido da personalização.

Não há limites de idade nem limitações físicas para se experimentar a *Dança do vento*, o *treinamento* que se pratica no *Tupã Teatro*. No seio do grupo, por exemplo, há uma atriz de vinte e quatro anos e um ator de cinquenta e dois; ambos treinam freqüentemente. Já trabalhei com uma pessoa de mais de setenta anos e com outra de quinze num mesmo grupo. Em outro grupo trabalhei com uma pessoa que tinha uma perna muito mais curta que a outra e cada um do seu jeito pôde experimentar o *treinamento* sem que, por causa de suas condições especiais, fosse necessário sacrificar a proposta essencial do *treinamento*: o ator trabalhando sobre velocidade, ritmo, volume, resistência, enfim, trabalhando *sobre si mesmo* para construir uma qualidade de presença cênica que lhe seja própria.

Segundo Eugenio Barba, a aprendizagem do ofício do ator consiste, basicamente, na obtenção de certas capacidades, “modos de pensar e comportar-se”, que se manifestam na cena como uma “segunda natureza”. De acordo com Barba, no ator treinado o comportamento cênico, artificial, extracotidiano, apresenta-se em cena tão espontâneo quanto o comportamento “natural”, cotidiano. O comportamento cênico, ele afirma, é o resultado de um processo de reelaboração da espontaneidade com o propósito de realizar – decididamente, isto é, com precisão – ações orgânicas que sejam eficazes aos sentidos do espectador. Em que direções um ator pode elaborar as bases materiais de sua arte? No *Tupã Teatro*, assim como na Antropologia Teatral, desde a sua origem, se pergunta: que guias conduzem o ator na construção do seu comportamento cênico? Sob que condições e com que procedimentos o ator aprende a reelaborar a sua espontaneidade? Em que consiste o seu processo de aprendizagem? Como acontece a transmissão de conhecimento durante o infundável desenvolvimento do ofício do ator? O que ele aprende que lhe é indispensável?

No *Tupã*, a maneira que eu e os atores encontramos para nos acercarmos dessas questões é através da prática do *treinamento*. Com esse método, eu e o grupo nos defrontamos não só com as questões técnicas relativas ao próprio desenvolvimento dos atores, mas também com outras questões básicas, fundamentais ao trabalho em grupo, tais como o exercício da

disciplina, a confrontação com a rotina, a luta para vencê-la, a necessidade de ter paciência. No que se refere à teoria, instaurei uma sistemática de seminários internos, a fim de refletir melhor e mais profundamente sobre a nossa prática, realizando-a com consciência. Nesses seminários escolhe-se um determinado tema, todos o estudam e um de nós o apresenta, abrindo assim uma discussão sobre ele.

Contudo, percebo uma tensão que se apresenta na hora de unir a teoria com a prática. Às vezes tenho a impressão de que estou “tentando vestir uma roupa número 40 num manequim número 52”, ou vice-versa. Algumas vezes insisto. É assim, por tentativas, erros, acertos e descobertas que construo o meu próprio caminho. De qualquer maneira, coligar teoria e prática é algo que, por princípio, estou sempre disposto a arriscar. Porém, uma coisa é certa: nunca parto dos resultados. A mim interessa, principalmente, atuar sobre o sentido das coisas, alcançar o cerne da questão.

5.1 - *Aculturação e inculturação*: duas vias para conduzir o ator aos bastidores de si mesmo.

“O que me influencia? As mais poderosas influências não são as óbvias. Como você pode explicar isto? A diferença entre um mestre e um pupilo é que o pupilo copia os resultados, o que é percebido num nível externo, enquanto o mestre alcança as fontes escondidas, a origem e o segredo motor do resultado. Isto é o que carece em muitas pessoas e escolas de teatro: uma habilidade objetiva para encontrar o que está nas profundezas, as íntimas influências, o que constitui a identidade pessoal e profissional de uma pessoa”.²

De acordo com Eugenio Barba, os atores têm seguido dois caminhos distintos para “reelaborar a espontaneidade”: por um processo de *aculturação*, que impõe novos modelos - *extracotidianos* de comportamento; ou, senão, partem do comportamento cotidiano que cada um naturalmente apreende da cultura em que cresceu, segundo processos chamados de *inculturação*. Segundo Barba, “estas duas direções divergentes organizam de forma diferente, porém equivalente, a relação entre o saber explícito, verbalizado e verbalizável, e o saber profundo, implícito, orgânico do ator”.³ Barba defende que, “da coexistência e da relação entre estas duas dimensões do conhecimento do ator [uma expressa, objetiva, técnica, passível de verbalização, e outra subjetiva, por vezes indizível, relativa ao universo interior profundo,

² Idem.

³ Idem.

exclusivo de cada ator, tácita] dependem a eficácia artística e a possibilidade de transformar o saber herdado sem desperdiçá-lo ou fossilizá-lo em um sistema rígido, somente capaz de repetir-se”.⁴ Para Barba, são três os fatores decisivos que podem caracterizar cada um desses processos de “reelaboração da espontaneidade”, que têm a ver com os estilos de aprendizagem do ator, por *aculturação* ou por *inculturação*:

- 1- os modos de transmissão da experiência;
- 2- as características do ambiente;
- 3- as relações interpessoais durante a aprendizagem.

A *aculturação* como via para a “reelaboração da espontaneidade” pressupõe a construção do comportamento cênico a partir de uma simplificação, em direção à criação de uma complexidade diversa e artificial. Certos detalhes das inúmeras possibilidades das ações humanas são destacados e re-trabalhados. A aprendizagem corresponde, sobretudo, aos aspectos físicos do comportamento. Situações, desde as mais elementares, são extraídas do procedimento cotidiano: o modo de parar, de caminhar, de sentar, de olhar, de usar as mãos, de adaptar o rosto a diversas expressões... Alguns aspectos do comportamento cotidiano “natural” são isolados, reelaborados, redesenhados e potenciados até fazê-los amiúde irreconhecíveis, “a tal ponto que, freqüentemente se fala de ”não-realismo” e de anti-realismo”, afirma Barba, no mesmo texto. O procedimento, neste caso, “consiste em selecionar um número limitado de movimentos e posições básicas, combinando-os em unidades progressivamente mais complexas e variadas até alcançar o equivalente da imprevisível variedade das reações individuais”.⁵ Barba sugere que, assim se elabora uma espécie de “natureza alternativa”.

“A multiforme combinação destas poucas formas codificadas”, diz ele, “se convertem num fluxo contínuo dentro do qual o ator-bailarino pode ser livre, criativo, e pode improvisar”. As múltiplas possibilidades de combinação conduzem o ator dentro de um espaço de liberdade onde ele pode, inclusive e sempre, individualizar-se, apesar de ter adotado como ponto de partida para a construção do seu comportamento cênico regras idênticas e sistemas similares àqueles adotados pelos outros atores que escolheram pertencer ao mesmo gênero performático. Não obstante, “as primeiras, longas, fases do aprendizado se caracterizam pela

⁴ Idem.

⁵ Idem.

necessidade de imitar e executar com precisão o desenho dos movimentos com que os estudantes devem uniformizar-se”.⁶

A aculturação é o caminho mais comumente escolhido pelas tradições artísticas codificadas, os teatros clássicos da Ásia, o balé, a pantomima, o mimo. Os esquemas são impostos desde fora, e o que se aprende não provém da decisão autônoma daquele que aprende. Ao ator cabe adequar-se a um sistema de códigos já elaborados que se choca com os esquemas do comportamento habitual adquirido em sua cultura e de acordo com a própria biografia, o ambiente familiar, a experiência pessoal, deformando tudo aquilo que o estudante aprendeu “naturalmente” segundo o processo de *inculturação*. O ator escolhe adestrar-se dentro de um determinado gênero performativo, seja a Mímica Corporal Dramática, o teatro Nô japonês ou o balé clássico, e é identificado como um membro que pertence àquele gênero de teatro ou de dança.

Uma das conseqüências desse tipo de procedimento, segundo Barba, é que, ao final, torna-se bastante difícil definir o que é teatro e o que é dança, pelo menos a partir dos paradigmas da cultura ocidental. Outra conseqüência tem a ver com as raízes estritamente pessoais, que crescem das formas pré-definidas quando o ator-bailarino logra apropriar-se das regras de comportamento que a ele se impõem a ponto de incorporá-las como uma espécie de “segundo sistema nervoso”. Os impulsos gerados a partir desta “segunda natureza” devem manifestar-se num jogo cênico de ações e reações tão espontâneas, como se fossem naturais. A atitude individual do ator quando joga este jogo revela a qualidade única de sua presença em cena e constitui sua própria personalidade artística. Assim, embora pertencente a um determinado gênero performático o ator terá sempre preservada a possibilidade de trabalhar sobre si mesmo, de individualizar-se. Essa possibilidade realizada traduz-se na maneira particular como o ator regula o fluxo de sua energia pessoal e a projeta; quando, no treinamento, aprende a modulá-los e manejá-los, ao tempo em que combina e re-combina as “palavras próprias que cria com as letras de um outro alfabeto”.

Para Eugenio Barba,

O processo de aculturação que transforma (de-forma) o comportamento físico tem efeito em dois níveis diferentes: um externo, que define a pertinência a uma

⁶ Idem.

identidade coletiva de uma tradição ou de um estilo; o outro íntimo, profundamente pessoal. Aquele que aprendeu a encarnar formas que não lhe pertencem, e que coincidem com as de todos aqueles que seguem sua própria tradição performativa, as hão, então, incorporado. Hão-nas introduzido no universo secreto de suas associações [nos bastidores de si mesmo?] e de seus rituais pessoais, alimentando aquele diálogo mútuo e subterrâneo que cada um de nós mantém com o próprio corpo, isto é, consigo mesmo. As formas impostas passam a ser parte da experiência do próprio *existir*, com aquele sexto sentido chamado sinestesia no qual o assim chamado “físico” e o assim chamado “mental” (ou “espiritual”) entrecruzam seus limites.⁷

Barba conclui, afirmando:

A tensão entre esses dois pólos – um coletivo e o outro íntimo – é uma das fontes da força de um artista, que sabe desprender-se dos modelos aprendidos no mesmo momento em que os incorpora e os executa. Daqui também provém a força de um mestre, quando sabe transformar o saber incorporado em reflexão prática e assim pode transmitir aos alunos não somente modelos de ação, mas também uma atitude pessoal.⁸

No outro caminho para a “reelaboração da espontaneidade”, o que toma a *inculturação* como ponto de partida, o ator não seleciona ou destaca determinadas situações do comportamento cotidiano e as redimensiona. Por esta via, a base para a construção do comportamento cênico é a imitação do comportamento cotidiano. “O procedimento aqui”, afirma Barba, “consiste em criar condições que modificam as reações inculturadas em comportamento cênico, ou em ações orgânicas e eficazes aos sentidos do espectador”.⁹ Neste caso, o trabalho do ator para guiar a atenção do espectador consiste em aprender a fazer visíveis suas próprias reações, fazer-se escutar à distância, sabendo reproduzir, no palco, o comportamento “natural”. Os pressupostos podem ser quaisquer, mesmo que genéricos, ou vagos. Esta generalidade ganha contornos mais definidos somente quando se confronta com as situações trazidas pelo texto, pela personagem, uma entidade psicológica, seus diálogos ou solilóquios; pelos pensamentos, juízos e emoções que se pode deduzir a partir do que é dito ou feito por eles ou para eles.

Segundo Eugenio Barba,

Sem a confrontação e o encontro com os personagens ou, melhor, sem aquele processo chamado *interpretação*, a generalidade de um comportamento cênico

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

não codificado pode ser um material muito útil nas mãos de um diretor e, assim mesmo, interessante de ver para os espectadores, porém não proporciona ao ator um território independente no qual crescer.¹⁰

Os atores que percorrem esse caminho devem encontrar, eles mesmos, as bases sobre as quais se orientar, o equivalente à codificação evidente que é o ponto de partida da outra via. Aqui estas bases estão escondidas e o processo de aprendizagem é geralmente pessoal e informal. A variedade dos personagens que o ator interpreta, detalhá-los e diferenciá-los um a um, constituirá a base do desenvolvimento da sua técnica pessoal. Por esta via, somente o texto é transmitido de maneira fixa e precisa. Em geral, também, as marcações do diretor. Todo o resto, que nas formas clássicas está codificado, ficará a cargo e à liberdade dos intérpretes. Enfim, a construção do comportamento cênico por *inculturação* caracteriza mais marcadamente os gêneros e estilos performáticos europeus, americanos, ocidentais.

Há de se considerar, no entanto, que qualquer esquema de classificação implica em inevitáveis reduções. Estas estão sujeitas a desconsiderar uma vasta gama de matizes que, de fato, revelam diversos tons entre um extremo e outro. Onde situar Stanislavski e Meyerhold, por exemplo, e Yoshi Oida que, iniciado como aprendiz e intérprete em vários estilos do teatro japonês tradicional, principalmente no *Nô* e no *Kabuqui*, vem para a Europa, depois de mais de trinta anos de trabalho no Oriente, para trabalhar com o diretor Peter Brook? Brook diz que “Yoshi Oida mostra como os segredos e os mistérios da interpretação são inseparáveis de uma ciência precisa, concreta e detalhada, aprendida no calor da experiência”.²⁶¹¹

Onde situar o *Tupã*? O *Tupã Teatro* não é um sistema fechado, fruto de qualquer tradição codificada, seja oriental ou ocidental. No entanto, é um grupo que desenvolve, a partir do *treinamento*, um conjunto de atitudes que o colocam em sintonia com outros grupos cuja concepção de teatro se congrega à pesquisa continuada e centrada no ator cujos valores principais não se restringem aos resultados, mas concentram-se em revelar as forças essenciais que os movem.

Entretanto, mais a fundo, o que antes importa, na verdade, não são as diferenças ou semelhanças que possam ser identificadas nos processos por *aculturação* ou *inculturação* como vias de construção do conhecimento. Importa que a simplificação inerente a essa classificação,

¹⁰ Idem.

¹¹ OIDA, Yosshi. **O ator invisível**. São Paulo. Beca Produções Culturais, 2001. p. 10

em compensação aos perigos da homogeneização, nos permite descobrir um problema central, o qual diz respeito a todos os atores: a pessoalidade com que cada um organiza o seu relacionamento com o conhecimento prático, objetivo, que pode ser expresso em palavras e utilizado como ponto de partida, aprendido nas escolas, e o conhecimento tácito, mistério profundo, associações secretas, adventos da memória de si, sua individualidade, que darão forma à sua própria personalidade profissional. “Como podemos conservar os elementos objetivos e ainda continuar além em direção a um trabalho puramente subjetivo?” Esta é, segundo Grotowski, a contradição do representar; é - ele diz - a essência do treinamento.

De acordo com Barba,

Este [problema central] não consiste nas diferenças entre os caminhos pelos quais se transmite a identidade profissional do ator, senão no *coração* que deve pulsar em cada um deles. Um coração cuja diástole está constituída pela transmissão de um saber bem comunicável e formalizado, e cuja sístole é a ocorrência de um processo silencioso, subterrâneo e não programável. Um processo profundamente pessoal, não porque seja subjetivo e sim porque dá forma à personalidade daqueles que querem submergir-se na profissão e porque os guia até a individualidade (*in-dividuo: não dividido inteiro*).¹²

Então, embora sejam diferentes os pontos de partida e os caminhos pelos quais se pode transmitir a identidade profissional de um ator, existe um “problema central”, uma questão comum com a qual todo ator lida em seu processo de aprendizagem: a maneira de absorção, a personalização e a “alquimia” absolutamente pessoal que um ator é capaz de realizar quando interage individualmente em profundidade com essas duas dimensões do saber: uma explícita, manifesta, verbalizável; outra silenciosa, secreta, submersa, tácita, intransmissível por palavras ou pragmaticamente por qualquer tentativa de sistematização ou esquema de transmissão. A primeira reflete um tipo de conhecimento objetivo que se pode explicar, um saber verbalizável que advém do conhecimento de tradições mais antigas, das experiências de outrem, das referências que podem ser adotadas como pontos de partida, das influências que se deixam permear, das associações que, porventura, são feitas em função da realização de objetivos semelhantes ou de acordo com paradigmas similares. Tudo isso pode ser transmitido pela palavra, pela história, pela formalização da transmissão, nas escolas ou nos ateliês.

¹² **Tacit Knowledge** – heritage and waste. Artigo digitado.

Há, porém, uma outra dimensão do saber e do aprendizado, a qual tem a ver com o que se passa com o ator individualmente, “nos bastidores de si mesmo”. Nessa extensão, o saber se constrói, no *treinamento*, de acordo com um processo profundamente pessoal e não programável, que fortalece o ator como um ser único e irrepetível. A experiência que o ator vivencia ao trabalhar sobre *si mesmo* é intransmissível por palavras, pelo menos totalmente. Trabalhando a partir do que acontece em seus “bastidores”, ele, mais propriamente, consegue dar forma à sua personalidade e submergir, mais profundamente, na profissão. Guiando-se por sua própria subjetividade, quem sabe a partir do contato “íntimo” com as imagens de seus sonhos e com o poder simbólico que delas emana, o ator possa alcançar a própria individualidade, o *self e*, compreendendo suas mensagens, incorporá-los ao seu processo criativo, enriquecendo-o. Ainda segundo Barba, “Os programas didáticos das escolas não bastam, porque podem somente referir-se ao conhecimento comunicável e formalizado, reduzindo o processo de ensino a uma só dimensão”. Nesse sentido, ele declara: “tem razão os que afirmam que a arte do ator *não se pode ensinar*. O ponto é se se pode aprender. E em que condições”.

5.2 - Exercícios: “um amuleto feito de memória”

Antes de Stanislavski e Meyerhold, a aprendizagem do ator, no Ocidente, consistia, basicamente, na prática de cenas extraídas do repertório da dramaturgia universal. Escolhidos o autor e a cena, o aprendiz era conduzido desde o primeiro dia a interpretar, a “expressar”, antes mesmo de aprender *como* se expressar ou questionar-se sobre as bases que dão sustento à sua *expressividade* e assim trabalhar sobre elas.

Stanislavski promoveu um grande corte quando introduziu a prática do teatro como um laboratório de experimentação e, além disso, um conceito fundamental: *o trabalho do ator sobre si mesmo*, distinto do trabalho do ator sobre a personagem. O trabalho do ator sobre si mesmo acrescenta uma nova dimensão ao fenômeno da representação. No teatro dito “convencional”, o ator ensaia e apresenta o espetáculo; no *teatrolaboratório*, o ator “treina”, ensaia e apresenta o espetáculo. *Treinamento*, ensaio e espetáculo são, geralmente, fases bem distintas e separadas. Um *treinamento* pode não ter nada a ver com o ensaio para o espetáculo. Ele é, segundo Barba, “o momento da liberdade que permite se jogar à descoberta sem pensar nos julgamentos”.²⁷¹³ O autor acrescenta: “Existem dois trilhos, sobre um deles você tem o

¹³ BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo, Campinas. Hucitec/Unicamp, 1991. p.73

treinamento. Os ensaios e o espetáculo estão sobre o outro. Ambos levam adiante o grupo e a sua atividade”.¹⁴

Trabalho do ator sobre si mesmo, pré-expressividade e treinamento são expressões equivalentes e complementares que caracterizam uma determinada maneira de o ator conduzir e exercitar o seu ofício. São expressões que distinguem o trabalho de uma classe de atores tomando como base um processo ininterrupto de aprendizagem metódica que os alimenta e lhes fornece lastro para o desenvolvimento sistemático constante de suas habilidades. Não se trata de aprender esta ou aquela técnica e dominá-la, e depois outra e outra, e fixá-las uma após outra. Como diz Barba, o treinamento “é, na verdade, um meio para colonizar o próprio corpo, para lhe dar uma nova forma de cultura, aquela que o cérebro decidiu como sendo boa”.²⁸¹⁵ Eis o fundamento do trabalho psicofísico; do ator sobre si mesmo, cujo instrumento é o *treinamento* e diz respeito ao ator que o faz. Trata-se de um confronto dinâmico e inesgotável consigo mesmo em busca de um fugidio estado criativo, psíquico e físico, que deve estar presente em todas as etapas do trabalho, tanto no treinamento quanto nos ensaios e no espetáculo. Evitar a fixidez e a esterilidade que dela resulta, através de uma permanente condição de aprendiz - este é o sentido de “aprender a aprender”. Ao contrário, no teatro rotulado como “profissional” impõe-se um período de aprendizado, mas, depois que o ator entra na profissão, a tendência é que ele encontre como únicas possibilidades de desenvolvimento os diversos papéis que interpreta.

O trabalho sobre si mesmo, como o propõe Stanislavski, realiza-se através de exercícios. O *treinamento* como sistema pedagógico se efetiva a partir da prática com certos exercícios psicofísicos e deve ser entendido sempre como um processo de aprendizado permanente e pesquisa constante. Treinamento não é um sistema de condicionamento tipo behaviorista, na base do “se fizer exatamente isso obtém exatamente aquilo”, como poderia sugerir, erroneamente, o sentido da palavra treinamento. O *treinamento* é, na verdade, um processo de desenvolvimento da autodisciplina que se manifesta através de reações físicas. Embora ele tenha como base o exercício, não é o exercício em si mesmo, por exemplo, fazer flexões ou saltos mortais, que conta. De acordo com Barba, o que mais importa é a motivação dada por cada exercício ao próprio trabalho, uma motivação que, segundo ele, ainda que banal ou difícil de explicar por palavras, é fisiologicamente perceptível, evidente para o observador.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Ibid., p. 75

Ou, como disse Grotowski, “Não se deve treinar no sentido acrobático, nem ginástico”,¹⁶ e acrescenta: “Entregando-se a uma forma de trabalho que seja diferente dos ensaios, o ator deve se enfrentar com aquilo que é a semente da criação”.¹⁷

Compartilhamos, eu e os atores do *Tupã*, da idéia de que o treinamento físico e vocal diário e continuado, ou seja, o exercício constante, é a base sobre a qual o ator pode construir uma qualidade de presença cênica que lhe seja própria. Com a prática dos exercícios é bom que se procure uma conjunção entre a estrutura de um elemento dado, o ritmo, por exemplo, e as associações que o transformam de acordo com o modo particular de cada ator, em presença cênica única e irreproduzível. De acordo com Eugenio Barba, existem pelo menos dez características que distinguem um exercício e explicam a sua eficácia como dramaturgia reservada ao trabalho não público do ator, ao trabalho sobre si mesmo:

- 1- Os exercícios são antes de mais nada uma ficção pedagógica. O ator aprende a não aprender a ser ator, ou seja, a não aprender a atuar. O exercício ensina a pensar com o corpo-mente.
- 2- Os exercícios ensinam a executar uma ação real (não realística e em si real).
- 3- Os exercícios ensinam que a precisão da forma é essencial para uma ação real. O exercício tem um começo e um fim. O percurso entre estes dois pontos não é linear e sim rico de peripécias de mudanças, de saltos, curvas e contrastes.
- 4- A forma dinâmica de um exercício é uma continuidade que se constitui de uma série de fases. Para ser apreendido com precisão deve ser segmentado. Esse processo ensina a pensar na continuidade como uma sucessão de fases minúsculas bem definidas (ações perceptíveis). O exercício é um ideograma e, como todo ideograma, é feito de traços que devem ser executados sempre segundo a mesma sucessão. Pode-se variar a espessura, a intensidade e o ímpeto do traço individual.
- 5- Cada fase do exercício empenha o corpo inteiro. A transição de uma fase a outra é um *sats*.
- 6- Cada fase do exercício dilata, refina ou miniaturiza alguns dinamismos do comportamento cotidiano. Estes dinamismos são assim isolados e montados, sublinhando o jogo das tensões, dos contrastes e das oposições, ou seja, os elementos da dramaticidade elementar que transformam o comportamento cotidiano naquele extracotidiano do palco cênico.
- 7- As diversas fases dos exercícios criam a experiência do próprio corpo como algo não unitário, mas algo que se torna sede de ações simultâneas. Num primeiro momento esta experiência coincide com um sentimento de dolorosa desapropriação da própria espontaneidade, em seguida transforma-se no dote básico do ator, na sua “presença” pronta a projetar-se em direções divergentes com a capacidade de magnetizar a atenção do espectador.

¹⁶ **Training at the Teatr Laboratorium.** Odin Teatret Films, 1972.

¹⁷ *Idem.*

8- O exercício ensina a repetir. Aprender a repetir não é um problema. O problema é saber executar uma partitura sempre com maior precisão. Torna-se difícil no estágio seguinte, quando a dificuldade consiste em continuar a repetir sem torná-lo monótono, descobrindo e motivando novos detalhes, novos pontos de partida dentro da partitura.

9- O exercício é o caminho de refutação; ensina a renúncia através do trabalho sobre uma tarefa humilde.

10- O exercício não é um trabalho sobre o texto, mas sobre si mesmo. Põe o ator à prova através de uma série de obstáculos. Permite que o indivíduo se conheça através da auto-análise.¹⁸

Uma leitura atenciosa quanto aos propósitos essenciais do *trabalho do ator sobre si mesmo* e do *treinamento*, assuntos tratados ao longo deste capítulo, possibilita identificar a presença de cada uma dessas características apontadas por Eugenio Barba para distinguí-los. É isso que busco, no *Tupã*, ao praticar os exercícios contidos na *Dança do Vento*: encontrar os fundamentos dessa prática no teatro, de maneira que se possam individualizar os diferentes níveis de trabalho do ator.

Antes do século XX, não se considerava ainda a existência de distintos níveis de organização do trabalho do ator: a fase *pré-expressiva*, correspondente ao *trabalho do ator sobre si mesmo*, a qual se realiza através do que se convencionou chamar de *treinamento*, e a fase *expressiva*, que corresponde ao trabalho de montagem e fixação, aos ensaios, com vistas ao resultado - o espetáculo. Anteriormente a essa idéia de trabalho do ator sobre si mesmo, passava-se diretamente a interpretar um texto, uma cena, o pensamento do diretor. Enfim, ao ator apresentava-se uma situação externa que ele deveria absorver de fora para dentro, pelo menos a princípio. Ao adotar um sistema de *treinamento* concebido para que o ator possa trabalhar na modulação de sua própria condição psicofísica e biológica, através dos exercícios, Stanislavski inventou algo que até então não existia como tal. Quando ele propõe o trabalho sobre si mesmo, o que antes se propunha de “fora para dentro” como ponto de partida para o processo criativo, passa a valorizar mais a interioridade, a “intimidade”. O ator aprende a trabalhar desde os “bastidores de si mesmo”.

As novas idéias de Stanislavski sobre o fazer teatral provocaram, ao longo do século passado, rompimentos radicais nos sistemas de aprendizagem para o ator, na produção e transmissão de conhecimento nesta área. É o tempo dos ateliês, dos teatros de arte, dos laboratórios, em que a pesquisa sistemática e continuada conduziu a uma espécie diferente de

¹⁸ BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória. **Revista do Lume**. Campinas, n 1, p. 32-38. Out. 1998.

teatro, ou, pelo menos, do teatro que se conhecia até então, exatamente através de uma nova pedagogia do ator. Ressalte-se, porém, que o pensamento e as práticas teatrais dos *reformadores*, embora se focalizassem fortemente na fase *pré-expressiva*, nos bastidores do trabalho do ator, teoria e experiência também circularam, como há de ser, em torno da encenação e do espetáculo e os penetraram e transcenderam.

Segundo as observações de Fabrício Cruciani, feitas a partir de uma análise dos principais sistemas pedagógicos praticados a partir do século passado, os quais marcaram definitivamente os processos de aprendizagem do ator e o teatro no século XX, “o objetivo da situação pedagógica não é o “último grito”, mas o “primeiro grito”, é construir (muitas vezes geneticamente) o processo de formação para a criatividade, de aprender a sabedoria de ter conhecimentos e possibilidades de escolher o que aprender”.¹⁹

Ainda segundo Cruciani:

A pedagogia como um ato criativo é uma realização da necessidade de criar uma cultura teatral, uma dimensão do teatro cujos espetáculos somente satisfazem parcialmente, e que a imaginação traduz em tensão vital. É por isso que o teatro, nas primeiras décadas do século existiu primariamente por intermédio da pedagogia (antes que isso se tornasse enaltecido, organizado e didático) e porque a pedagogia pode ser vista como uma linha direta na continuidade da maioria das experiências teatrais significantes da época.²⁰

No *treinamento*, base pedagógica de certos sistemas de aprendizagem baseados na aplicação de exercícios, importa, de fato, não o exercício por ele mesmo, mas as informações que podem estar contidas neles, as quais correspondem a toda uma série de princípios que devem ser desenvolvidos pelo ator em trabalho sobre si mesmo: o controle consciente dos próprios impulsos e das ações que deles nascem, a manipulação conscienciosa da própria energia, vigorosa ou suave, introvertida ou extrovertida, as modulações de ritmo, de intensidade, a dinâmica das ações no espaço e no tempo, o encontro com uma qualidade de espontaneidade no corpo, que está incorporada nos detalhes, para ir além deles, mas ao mesmo tempo manter a precisão, a precisão das extremidades do corpo, dos pés e das mãos, a direção precisa do olhar... “Se esta precisão está ausente”, diz Grotowski, “então é inútil e então tudo

¹⁹ CRUCIANI, Fabrício. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo, Campinas. Hucitec/Unucamp, 1995. p.27.

²⁰ *Ibid.*, p.28

pode se transformar assim numa espécie de plasma”.²¹ Tudo isso gera, em cena ou fora dela, uma qualidade de presença imediatamente perceptível pelo observador. Esses princípios, como foi visto anteriormente no capítulo II, manifestam-se ao nível do *bios cênico* e são *todos* relativos à fisiologia do ator. Eles são os responsáveis pela aparição da *expressividade*.

Antes de Stanislavski e Meyerhold não se praticavam exercícios neste sentido. A função dos exercícios é uma questão que se apresenta desde o início nas atividades de Eugenio Barba como diretor e pedagogo, como ele mesmo descreve:

Desde os primeiros dias de minha atividade como pedagogo e diretor duas questões surgiram. Primeiramente, porque Stanislavski e Meyerhold inventaram os exercícios para preparar um ator? Minha experiência mostrou que um ator poderia ser excelente nos exercícios sem alcançar a mesma qualidade durante os ensaios e a performance. Não havia uma conexão automática entre os resultados no treinamento e os resultados criativos. Por que então fazer os exercícios?²²

5.3 - .Treinamento: Para quê?

Os exercícios inventados por Stanislavski e Meyerhold para preparar o ator eram algo muito diferente daqueles executados nas escolas de teatro onde tradicionalmente os atores se exercitavam praticando basicamente esgrima, balé ou canto, enfim, exercícios com um fim neles mesmos. Stanislavski e Meyerhold acrescentaram uma nova dimensão ao trabalho do ator, visto que os objetivos dos exercícios que eles criaram não mais se esgotariam em si próprios. De acordo com Stanislavski, eles devem conduzir o ator num processo continuado de aprendizagem sobre si; de utilização consciente do seu corpo-mente; de modelação de sua própria energia *psicofísica* e de construção da sua personalidade artística individual. Os exercícios, segundo Barba, “são pequenos labirintos que o corpo-mente do ator pode percorrer e re-percorrer para incorporar um modo de pensar paradoxal, a fim de se distanciar do próprio agir cotidiano e entrar no campo do agir extracotidiano do palco.”²³ Barba acrescenta ainda que:

Os exercícios são como amuletos que o ator traz consigo, não para exibir, mas para extrair determinada qualidade de energia da qual lentamente se desenvolve

²¹ **Training at the Teatr Laboratorium.** Odin Teatret Films, 1972.

²² Barba, Eugenio. In WATSON, Ian. **Negotiating Cultures.** Manchester, Inglaterra. Manchester University Press, 2002. p. 243. (Trad. nossa)

²³ BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória. **Revista do Lume.** Campinas, n 1, p. 34. Out. 1998.

um segundo sistema nervoso. Um exercício é feito de memória do corpo. Um exercício se torna memória e age através do corpo inteiro.²⁴

Reaparece aqui a noção de “memória do corpo”. “Corporificar a memória” me parece ser a função essencial do treinamento. “Em mim mora”; eis para mim o sentido semântico essencial da palavra *memória*.

Penso no corpo do ator como “a casa da memória”. Uma casa cheia de cômodos. De cada cômodo tenho uma imagem, uma lembrança, imagino. Muitas imagens e vivências, dentre elas uma imagem mais forte permanece, pois me afeta o corpo e, por isso, junto com ela, vibra uma sensação. Em cada um dos cômodos, um acontecimento, eu lembro, uma atmosfera de riso ou de dor. Na cozinha tenho fome, forço o ritmo, apresso-me, quero comer; no quarto, tenho sono, descanso, suavemente, sempre que, durante o dia, a sorte me sorri. Às vezes me zango, reviro meu corpo na cama até dormir. No banheiro relaxo ou me contraio se a barriga dói demais. Da varanda ou no jardim, contemplo as flores, vejo e cheiro, sinto. Meto a mão na terra, macia quando chove. Seca e dura, é preciso mais força, quando por muito tempo não chove, quando por vários dias faz sol. A mão se move docemente para cuidar da rosa ou agarra com bastante força para arrancar as ervas daninhas.

Reajo, corro ou me defronto, se, de susto, aparece uma cobra. Olho-a. Olho, de repente, na direção exata, para o exato lugar de onde alguém me chama. Ouço e vejo. Mais uma vez acendem-se os sentidos! Minha mulher! Ela sorri, eu sorrio, meu corpo se abre para receber o seu sorriso, extroversão. Aquele vizinho barulhento grita, eu o escuto, mas para ele o meu corpo se introverte, se fecha; meu olhar se dissipa, miro noutra direção. Escolho entre o cravo e o crisântemo, com cuidado para não me furar no espinho da rosa, cujo doce aroma impregna o ar. Prazer.

Tudo isso está em mim, em mim mora o ritmo, o sentido, a sensação, a intensidade, a precisão, a modulação da força, a direção do olhar, a lembrança... O corpo reage por prazer ou desprazer. Corpo se abre ou se fecha, respira forte ou fraco, lento ou rápido. Pode até, por instantes, se interromper. O susto! A memória do que passou aqui e agora pode já não estar. Preserve-se a memória que num e nesse exato momento se produz. Se eu sinto, cheiro, vejo, olho, corro ou paro, retenho ou disparo, está em mim a decisão, a precisão.

²⁴ Idem

Alguém de fora, quando olha desde fora a minha casa e olha para mim em movimento dentro de minha casa, espectador atento, sabe se estou no banheiro ou na sala. Ao perceber o ritmo das luzes, quando as acendo e apago, se rápido ou devagar, quem está de fora, prestando atenção no tempo que permanecem apagadas ou acesas, saberá se tenho pressa ou se fui dormir. Certamente, quem me olha evocará em si suas próprias lembranças de pressa ou de lentidão, de vigília ou de solidão. Tantas vezes acendi as luzes, treinei todas noites, por noites tão diferentes uma da outra, que agora sei como acendê-las no momento exato, mesmo quando alguma situação inusitada a mim se apresente; a menos que a lâmpada queime. É que já não preciso pensar tanto antes de realizar o ato, agir. A ação exata, melhor, a energia para realizar a ação exata, se apresenta, vem, sem que eu tenha de ficar pensando nela. É que pensamento e ação, exercitados continuamente, estão agora mais próximos um do outro, “são quase uma casa só”. A memória do ato, latente, conduz o meu gesto, posto que memória em mim mora e o gesto, com o treinamento, em meu corpo veio morar.

E, quando sei que tem alguém espectando, ou mesmo quando ninguém há, recupero cada momento, acendo cada luz no preciso instante, ilumino o cômodo que devo iluminar. Mas foi bem antes, quando ninguém me olhava, que me senti livre para experimentar. Ritmo, intensidade, impulso, direção, tudo isso vi em mim. Treinei a exatidão e o ato: a exatidão do ato. Incorporei-os à minha memória. Agora eles moram em mim.

Essa linguagem assim, poética, uma metáfora, é uma maneira que encontrei para dizer que em todo ato físico e num só passo que seja, ou num simples olhar que apenas se desloca de um foco a outro estão presentes e inter-relacionadas decisões, memórias, ritmos, direções, intensidades, situações, atmosferas, sensações, imagens, associações etc. Assim, cada ação à sua vez, ato em si complexo, corresponde a uma reação específica e também complexa, que produz e revela significados. No entanto, pode-se ressaltar que as imagens, as associações, os ritmos, as modulações são qualidades de energia que se encontram no ator, e é dentro de si mesmo que ele deve procurá-las, para que possa, depois, emprestá-las de si à personagem. Durante o treinamento, o ator poderá *in-corporar* as diferentes qualidades das energias que compõem a complexidade das ações. ”Dono” desse patrimônio, o ator poderá valer-se, à seu tempo, de cada uma dessas múltiplas qualidades, de tal maneira que a memória corporificada pelo “exercício do exercício” possa mais prontamente ativar-se. Torna-se, então, desnecessária

a utilização do intervalo “natural” do tempo que o pensamento requer para “relembrar-se” e realizar, enfim, a ação.

5.4 - A *Dança do vento*, isto é, a dança da energia

Potência, força, ânimo, vigor, presença, vida, movimento, ação são verbetes que podem ser relacionados à palavra *energia*, de amplo significado e, por isso, de cuidadosa aplicação. A palavra grega *enérgeia* quer dizer “estar pronto para a ação, capacidade de produzir trabalho”. E, embora *energia* seja uma palavra difícil de explicar conceitualmente, faz parte de uma linguagem comum, através da qual é possível entender-se. O *treinamento teatral* é um sistema que possibilita ao ator aprender a trabalhar com a subjetividade, com sua própria energia.

Dança do Vento é o *treinamento* que praticamos no *Tupã Teatro*. O *treinamento*, como foi visto, consiste numa estratégia pedagógica para que o ator aprenda a trabalhar sobre si mesmo; para que possa experimentar as diferentes possibilidades de as “energias” se traduzirem psicofisicamente nele; e para caracterizar a ação e qualificar a presença cênica do ator. No contexto do trabalho do ator, de acordo com Eugenio Barba, pode-se pensar em *energia* como sendo um *como* e não um *quê*. *Como* movimentar-se. *Como* ficar imóvel. *Como* transformar presença física em presença cênica, portanto, expressão. *Como* fazer visível o invisível: o ritmo do pensamento. Concordo com Barba quando ele afirma que “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”.²⁵ “Não são fantasias” - ele diz. “São imaginações eficazes”.

A *Dança do vento* é a base do trabalho pedagógico no *Tupã Teatro*. A atriz Iben Nagel Rasmussen, do *Odin Teatret*, organizadora desse treinamento para atores e dançarinos, também para músicos, considera, segundo nos conta Lluís Masgrau,²⁶ que a *Dança do Vento* é

²⁵ BARBA, Eugenio. **A canoa de papel** – Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo, Campinas.

²⁶ Lluís Masgrau participou de um dos seminários supervisionados por Iben Rasmussen, em 1993, e produziu então um escrito que distribuiu entre os participantes. Este artigo, intitulado “**El Puente de los Vientos**” (**Un mes de trabajo con la actriz Iben Nagel-Rasmussen**), é uma das referências adotadas no *Tupã Teatro* para a assimilação e o desenvolvimento de treinamento com a *Dança do vento*. As referências a Masgrau, neste capítulo, sobre a *Dança do vento*, são todas extraídas desse material, enviado para mim, via e-mail, pelo próprio Lluís.

a primeira coisa que um ator deve aprender porque é algo que pode servir-lhe de base para toda a sua aprendizagem posterior”.²⁷

O referido treinamento chegou até mim, de início apenas o seu passo básico, numa experiência com Iben, na Dinamarca, durante uma *Odin week*, em outubro de 1998. *Odin Week* é uma semana de atividades programadas com oficinas dirigidas pelos atores do Odin, encontros com Eugenio Barba, mostras de performances e documentários sobre o trabalho do grupo. Depois, em dezembro de 2001, o seminário da *Ponte dos Ventos*, o encontro mais ou menos anual de Iben com seu grupo, aconteceu em Salvador. Participei desse encontro e, um pouco antes dele, “dando uma força na produção”, me reaproximei do ator Rafael Magalhães, baiano, amigo que há tempos não encontrava. Rafa, como prefiro chamá-lo carinhosamente, integra o grupo de Iben desde 1993. Desde esse nosso reencontro, Rafa tem compartilhado sua experiência conosco e, sistematicamente, orienta os atores do *Tupã Teatro* no treinamento com a *Dança do Vento*.

A *Dança do Vento*, conforme a descreve Masgrau, e de acordo como ela é praticada no *Tupã*, consiste em um passo ternário harmonizado com a respiração – que é binária – da seguinte forma: o passo ternário tem um acento forte no início, devendo coincidir com a expiração. Ou seja, a seqüência de movimentos, que corresponde a uma unidade completa do passo básico da *Dança do Vento*, é composta por três passos que se executam dentro do tempo, indo de uma expiração a outra, entremeada, é claro, por uma inspiração. A *Dança do vento*, segundo Masgrau – e eu concordo com ele -, é uma estratégia para converter a respiração – concretamente a expiração – em uma *fonte de energia*. Normalmente, ele diz: a expiração é um momento de relax no qual nos esvaziamos de energia. A questão é, pergunta-se, como utilizar esse momento para *renovar* a energia? A auto-renovação da energia, Masgrau revela, é o ponto chave do treinamento pessoal elaborado por Iben ao longo de toda a sua trajetória profissional. Na *Dança do vento* esta auto-renovação se consegue ao fazer coincidir a expiração (o momento no qual *finaliza* o processo de respiração) com o momento inicial do passo ternário. Dessa maneira se cria uma corrente entre o final da respiração e o início do movimento que assegura a continuidade do fluxo da energia.

As afirmações de Masgrau, quanto à auto-renovação que se produz a partir do tipo de respiração empregada na *Dança do Vento*, fazem sentido, para mim, na medida em que

²⁷ MASGRAU, Lluís. *El Puente de los Vientos" (Un mes de trabajo con la actriz Iben Nagel-Rasmussen)*. Dinamarca, Odin Teatret, 1993. Artigo digitado, p. 4. (Trad. nossa)

medito sobre o processo respiratório natural e suas funções. Sabe-se que a respiração é um processo através do qual o Oxigênio (O_2) pode renovar-se constantemente num organismo. As moléculas de Oxigênio são de presença indispensável para que ocorram as reações bioquímicas que sustentam a vida de um organismo. O Oxigênio é absorvido pelo corpo via inspiração. O Gás carbônico (CO_2), produto residual nesse processo, é tóxico, logo, desvitalizante, e é expelido na expiração. Quanto mais se intensifica um trabalho físico, mais intensa é a respiração, mais se torna necessário o Oxigênio, que precisa dar conta da proporcional aceleração do metabolismo, produzida num organismo sob condições assim. E mais se produz, também, Gás carbônico. Parece-me compreensível que, na *Dança do Vento*, quando se provoca a expulsão do CO_2 em maior quantidade que a habitual, através de uma expiração mais forte e mais rápida, o grau de toxidade gerado pela presença desse gás no sangue, diminui, daí produzindo-se uma sensação, verdadeira, de que se dispõe de uma quantidade maior de energia “limpa” e, conseqüentemente, de pujança, incrementada pela ingestão de Oxigênio, também em maior quantidade que a usual, que revigora o organismo, na medida em que lhe fornece o “combustível” fundamental. Numa determinada ocasião, tive a oportunidade de participar de uma série de experiências terapêuticas durante as quais acelerávamos deliberadamente o ritmo da respiração, o máximo que cada um de nós conseguisse, por um período ininterrupto de até quatro horas. O resultado foi impressionante. O estado psicológico e corporal de uma pessoa que passa por uma experiência como essa pode transformar-se completamente.

Já que as trocas gasosas - a respiração -, ao nível molecular, ocorrem no sangue, nos glóbulos vermelhos, poder-se-ia também, se fosse o caso, analisar - visto que os hormônios são transportados também pelo sangue - as alterações comportamentais que são processadas em situações de trabalho físico intenso. Penso que não é o caso de aprofundar este assunto aqui, embora tenha ficado bastante interessado em conhecer maiores detalhes sobre uma afirmação que escutei durante uma oficina que fiz com a atriz Roberta Carreri, do *Odin teatret*, na Dinamarca, de que após um determinado momento de trabalho físico intenso, a corrente sanguínea recebe uma quantidade extra de *endorfina*. O nosso organismo produz esse hormônio diante de diversas situações prazerosas, que variam de pessoa para pessoa. A *endorfina* tem uma ação central, ou seja, age no cérebro, causando uma sensação de satisfação e plenitude. Alguns atores, no *Tupã Teatro*, me relataram uma “sensação diferente”, justamente de prazer, de felicidade, de liberdade, que fazia com que não sentissem vontade de parar, naquele instante, de fazer a *Dança do Vento*. Pelo contrário, embora estivessem já quase uma hora treinando, a

vontade dos atores era de intensificar ainda mais o treinamento. Não é sempre que isso acontece. Para experimentar tal sensação é preciso “desistir de desistir”.

O passo básico da *Dança do vento* inicia-se com uma expiração forte, acompanhada por um movimento que projeta o peso do corpo, inicialmente para baixo em direção a terra, sobre um dos pés, ao mesmo tempo da expiração. A inspiração ocorre simultaneamente no momento em que o corpo é impulsionado, logo em seguida, na direção oposta para o céu e se prolonga até a próxima expiração forte. No intervalo de tempo entre o impulso para cima e o próximo impulso para baixo, que corresponde ao início do próximo passo, o pé, esquerdo ou direito, a depender de qual foi utilizado no início do passo anterior, toca o chão. Este toque mais leve do pé oposto no chão, junto com a inspiração, é, do mesmo modo que ela, intermediário, na trajetória que vai de um acento forte e outro. Este “inter-passo” marca uma transição que considero importante para garantir a fluência e o dinamismo da *Dança do vento*.

Penso que este “quase terceiro” movimento – um contratempo, intermediário e dissonante, assim como um “bemol” - encarna em si a potencialidade da mudança. A variação é necessária para que se quebre com a regularidade monótona que a estrutura binária da respiração poderia impor, caso fosse combinada a uma movimentação também binária. O câmbio que se produz entre um passo básico e outro pode ser executado em relação ao modo como o ator se move no espaço, à direção do próximo movimento, à intensidade ou ao ritmo da ação e a outras infinitas possibilidades que podem ser experimentadas: girar, saltar, reduzir ou dilatar a ação, “encostar o peito no teto ou lançar os cabelos ao chão”... Enfim, transformar o que acontece entre uma estrutura prefixada e outra.

Afinal, a trajetória que constitui a unidade básica de uma *ação física* é sempre esta: início, meio e fim; entre o início e o fim, quase tudo deve ser possível de variar: o seu desenho no espaço, a intensidade com que cada traço se define, a “cor” que se imprime a cada um, a imagem que o acompanha, a temperatura do movimento, *animus ou anima*, o ritmo com que a ação atravessa o ar... As estruturas prefixadas são apenas ponto de partida e ponto de chegada, os quais auxiliam o ator a manter-se dentro da pulsação grupal. As possíveis variações garantem um espaço necessário de liberdade individual e improvisação. No entanto, preservando-se a necessária imprevisibilidade que a improvisação introduz e proporciona, não se deve perder de vista a também indispensável prescrição de margens bem definidas que orientem o curso da improvisação e a preservem, assim, em seu verdadeiro sentido, para evitar que ela, no sentido

oposto, se descontrola e se perde em suas infindáveis possibilidades criativas. Valer-se, então, de orientações e pontos de apoio precisos é fundamental para se manter o equilíbrio, sempre bem-vindo, entre os dois pólos em torno dos quais, segundo Sandra Chacra, gira a natureza vital do homem e a natureza da representação teatral: “o imprevisível e o programado”.

Muitos exercícios podem ser realizados em sobreposição à *Dança do vento*, com a vantagem de que, em vez de realizá-los meramente movendo-se ou caminhando aleatoriamente, os realizamos *dançando*, isto é, sobre uma base energética que, embora firme, é fluida, constante. Apoiando-se na consistência e na constância fluida do passo ternário da *Dança do vento*, o ator pode realizar, livre e criativamente, todo tipo de variações: passos largos, curtos, rápidos, lentos, mudanças de ritmo etc. Assim como um bom pianista, que após praticar, a princípio *ipsi literi*, as composições partiturizadas dos grandes mestres da música tornam-se virtuosos, conseguindo expressar genuinamente a sua própria personalidade artística, o seu talento, o ator pode “treinar-se” na base firme da *Dança do vento*, a partir da qual poderá “voar”. A base que a *Dança do vento* propicia faz com que o ator não se perca em seu próprio “vôo”. Com esse treinamento, é que se encontra uma maneira de lidar concretamente com aquela substância impalpável – “a energia, ou seja, o pensamento”, a qual se refere Barba, e assim manobrá-la, modelá-la, cultivá-la, projetá-la no espaço, absorvê-la, levá-la a dançar no interior do corpo. Ao realizar esse trabalho, o ator do *Tupã Teatro*, particularmente, está, na verdade, aprendendo a se apropriar de si mesmo, tornando-se senhor do seu próprio fluxo. A importância da *Dança do vento*, diz Masgrau, “reside no fato de que este treinamento é uma maneira de desenvolver a fluidez energética do ator-dançarino, da qual, por sua vez, depende a *organicidade* do ator”.²⁸ Esta *organicidade* se pode induzir nos exercícios da *Dança do vento*, que, deliberadamente, são feitos para que todo o corpo necessite se envolver em sua realização. O pensamento, que habita o corpo, também.

O ponto a partir do qual Iben desenvolve esse treinamento é a própria dança. Nele, além de sua experiência pessoal, adquirida ao longo de uma convivência, desde os anos sessenta, com os principais mestres ocidentais e orientais da arte da representação, Iben incorpora a simples reflexão sobre por que as pessoas, em geral, dançam por horas a fio sem parar e sem se cansar. Trabalhando como atriz e observando os seus alunos em diversos

²⁸ Idem.

seminário, Iben percebeu o quanto era comum os atores pararem durante o treinamento porque estavam cansados. Então, ela observa:

Isto interrompia aquele fluxo de energia que, para mim, é essencial e que empreguei de quatro a cinco anos para encontrar em meu treinamento pessoal. Neste mesmo tempo, eu experimentava e via que este fluxo podia vir da dança. Tinha visto que as pessoas, quando há música, podem dançar e continuar a dançar por horas, sem se cansar, como se a dança fosse capaz de criar uma onda, uma energia fluida.²⁹

Iben havia experimentado na prática, no início de seu treinamento pessoal, a necessidade de treinar durante muitas horas, sem interrupções. “Os meus primeiros quatro anos de treinamento no Odin Teatret”, ela diz,

... foram extremamente cansativos. Durante aquele período inicial, nunca consegui encontrar o fluxo que via, por exemplo, em Torgeir Werthal, ou em Ryszard Cieslak, quando fazíamos o treinamento. Sentia que o meu continuava sempre muito técnico. Dentro de mim encontrava tantos sentimentos, mas era como se a técnica e a minha vida interior continuassem sempre duas realidades distintas. Procurava um modo de uni-las, mas Eugenio continuava a me dizer que eu não tinha ainda encontrado aquilo que procurava. De qualquer jeito, aquilo que hoje sei ter aprendido durante aqueles primeiros anos foi a necessidade de continuar o treinamento por horas, sem interrupções. Era fundamental que o tempo não se quebrasse nunca. Mais tarde, quando trabalhamos com Íngemar Lindh e Yves Lebreton sobre o treinamento desenvolvido a partir das técnicas do mimo de Etienne Decroux, encontramos confirmações deste tipo de processo ininterrupto do treinamento. Eles nos diziam sempre: se você parar, deve recomeçar tudo do início. Anos depois, fui ao Japão e vi atores japoneses.³⁰

Ao praticar a *Dança do vento*, e ao desdobrá-la, o ator do *Tupã Teatro* – ou qualquer outro - depara-se com exercícios bastante objetivos e com a possibilidade de desenvolver e dominar a qualidade de sua presença cênica, a partir de um treinamento psicofísico; ele aprende a transformar de maneira cada vez mais consciente o seu pensamento em ação, *ação física*, como Stanislavski a concebeu, reduzindo cada vez mais o lapso de tempo entre ação e pensamento, como o propusera Grotowski.

²⁹ Este texto é uma tradução realizada por mim e por Marcus Villa, ator e diretor, mestrando do PPGAC-UFBa. O material original, em italiano, é o livro “Il Ponte dei Venti - un’esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen”, que conta a história dos seminários conduzidos por Iben com os atores da “Ponte dos Ventos” – título também dos seminários - entre 1989 e 2000. Este livro foi organizado por Francesca Romana Rietti, jornalista, e Franco Acquaviva, ator do grupo. Publicado na Itália, em 2001, é uma publicação independente, empreendida pelos autores e pelo próprio grupo.

³⁰ Idem.

De acordo com Iben Nagel Rasmussen, o mais importante no processo de criação da personagem não se realiza a nível psicológico, mas ao nível da composição, da modelagem da energia. Para Iben, afirma Lluís Masgrau, “o personagem não é uma entidade psicológica, é uma certa *qualidade energética*”. Segundo Rasmussen, diz ele,

Quando o ator cria uma personagem não deve partir de uma série de vivências interiores, mas da modelagem física que dá uma certa qualidade à sua energia. Quando o espectador percebe esta qualidade energética em um determinado contexto preenche-a de conteúdo psicológico. É o espectador e não o ator quem cria a psicologia do personagem.³¹

Os exercícios, tal qual foram criados, a princípio por Stanislavski e Meyerhold, permitem ao ator conectar-se fisicamente com sua própria subjetividade interior. Dessa maneira, os exercícios no *treinamento* direcionam-se no sentido de possibilitar ao ator apropriar-se *pré-expressivamente* de suas próprias competências e habilidades, a fim de desenvolver, a partir disso, “novos modos de pensar e comportar-se” cenicamente, antes mesmo que ele se coloque a serviço da construção da personagem. A propósito, Torgeir Wethal, ator do *Odin Teatret*, esclarece, numa entrevista que concedeu a Lluís Masgrau³², o sentido do trabalho anterior à personagem:

No começo do período de ensaios, não posso pensar em termos de personagem. Eventualmente eu posso utilizá-lo como mais um elemento de trabalho, porém não posso estar pensando todo o tempo se as distintas ações que componho serão boas ou não para meu personagem. Esta é uma parte do trabalho do diretor. Provavelmente, eu também poderei fazer isto no final do processo de trabalho. Porém, se na primeira fase do processo utilizo o meu personagem para filtrar tudo o que faço, me estrangularei; encontrarei muito poucas proposições. O oposto me dá a possibilidade de encontrar os “extratos ilógicos” na lógica: aquilo que cria complexidade.

O propósito dos exercícios *pré-expressivos*, do *ator sobre si mesmo*, no *treinamento*, é simplesmente a experimentação técnica, com valor apenas em si. Não se trata, porém, de fazer este ou aquele exercício, mas um tipo de exercício que permita ao ator superar os seus próprios reflexos condicionados. A questão principal é que o ator não se deixe levar por seus automatismos; que ele possa transpor o comportamento cotidiano e elaborar uma “segunda

³¹ MASGRAU, Lluís. *El Puente de los Vientos* (Un mes de trabajo con la actriz Iben Nagel-Rasmussen). Dinamarca, Odin Teatret, 1993. Artigo digitado, p. 4. (Trad. nossa)

³² Lluís Masgrau realizou uma série de entrevistas com os atores do *Odin Teatret*, nas quais se evidenciam certos detalhes sobre como cada um deles procede em seus processos de criação. Lluís gentilmente me permitiu xerocopiar o texto destas entrevistas. Esta, com Torgeir Wethal, intitula-se *A interpretação da partitura*. (trad. nossa)

natureza”, desenvolver um novo dinamismo, criar e modular conscientemente o seu “comportamento de ator”, irradiar a qualidade única de sua *presença cênica*. A prática constante dos exercícios deve criar um ambiente de liberdade para o ator, um território que lhe permita uma independência para crescer. Faz parte desse crescimento uma absorção cada vez mais profunda, a um nível quase celular, dos princípios contidos nos exercícios.

Iben Nagel Rasmussen conta, no livro *Il Ponte dei Venti - un'esperienza di pedagogia teatrale*, um episódio que aconteceu durante uma tournée do *Odin Teatret* na América do Sul. Um dia - Iben relata - enquanto o *Odin* estava fazendo uma apresentação numa praça, uns ladrões nos camarins entraram e roubaram uma das nossas caixas. Um ator - Francis Pardeilhan - voltando do espetáculo, viu no fundo do corredor os ladrões com a caixa e de súbito se colocou na posição do *Samurai* e gritou. Os ladrões assustaram-se, deixaram a caixa e fugiram. Instintivamente o ator escolheu a posição que podia meter mais medo. Não teve que pensar e, sobretudo, não teve dúvidas sobre se deveria colocar-se naquela ou noutra posição, ou se deveria impor-se com este ou outro tipo de energia. Simplesmente escolheu, naturalmente, a firmeza do *Samurai*, porque o seu corpo já havia experimentado, num nível profundo, a posição de maior força. Este acontecimento evidencia o quanto um ator treinado torna-se capaz de assumir, organicamente, uma atitude apropriada diante de uma situação que exige uma reação específica, no caso, diante de uma situação de emergência, para alcançar um determinado fim, ou mesmo provocar uma reação desejável no ambiente ao redor.

O exercício do *Samurai*³³ - referência explícita àquele antigo guerreiro japonês vestido com uma armadura pesada - foi inventado pelos atores do *Odin Teatret*, no início dos anos 70. Ele se baseia sobre uma energia forte, sólida, ligada a terra e ao peso do corpo. O *samurai* é um dos exercícios fundamentais desse treinamento, cuja base é a *Dança do vento*, a qual, por sua vez, se sustenta, como foi dito, num passo ternário com um acento forte, coincidente com a expiração. O exercício do *Samurai* consiste em adotar uma posição de base, com os joelhos flexionados e abertos para fora, as costas retas, convenientemente apoiadas sobre a base da coluna e os braços suspensos com os cotovelos à altura dos ombros. Para sermos

³³ Grande parte do que se escreve neste capítulo sobre o exercício do *Samurai* – assim como sobre o exercício da *Gueixa* – baseia-se na prática do Tupã com estes exercícios e na maneira como lidamos com eles, mas também inclui observações escritas por Lluís Masgrau em seu artigo, aqui diversas vezes citado, sobre o encontro que ele participou, em 1993, com os atores coordenados por Iben. As observações da própria Iben, reveladas no livro *Il Ponte dei Venti - un'esperienza di pedagogia teatrale*”, também anteriormente citado, complementam nossas observações.

muito precisos com os movimentos dos braços, os atores do *Tupã* usam, a princípio, como a própria Iben e seu grupo o fazem, um bastão. Partindo desta posição, o exercício consiste em mover-se no espaço levantando o joelho (sempre conservando a posição de base) e avançando um passo para deixar cair todo o peso do corpo sobre a perna que conduz o movimento. Os braços podem mover-se livremente. O exercício em si tem muitas possibilidades e variações. Quando o ator domina a posição e o passo básico pode realizar todas as variações que queira: mudanças de direção, de ritmo, modelagem das mãos, modificações na maneira de locomover-se no espaço, de sentar-se ou levantar-se, mas sempre mantendo a posição de base. A posição básica do *Samurai* corresponde à plataforma necessária para apoiar o primeiro impulso, o que marca um início para um “vôo” imprevisível e criativo.

O *Samurai*, Masgrau observa, é um exercício orientado para a utilização do peso, para reforçar a energia e, portanto, a presença cênica do ator. O mais importante desse exercício é aprender a dominar a própria relação com o peso e o deslocamento deste, utilizando-o adequadamente. Para isso, o ator deve isolar e manter todo o tempo o centro no encontro da base da coluna vertebral com a pélvis; aí reside o núcleo desde o qual o ator pode controlar seu peso. Este núcleo energético é o que dá à figura do *Samurai* esta posição tão caracteristicamente hierática, essa espécie de concentração que é o segredo de toda a sua força.

O *Samurai*, Iben explica, não é como o boxeador, por exemplo, que tem a coluna um pouco inclinada para frente. Ele é alguém que está reto, alerta, muito seguro de si mesmo. Uma vez isolado o centro e controlado o peso, o ator deve tentar utilizar o olhar para definir com precisão a direção no espaço e reforçar, assim, sua presença cênica.

Um outro exercício, este trabalha uma energia oposta à do *Samurai*, é o da *Gueixa*. Como no caso do *Samurai*, este exercício consiste em inspirar-se num arquétipo, como esclarece Masgrau, para compor uma figura uma figura e uma determinada maneira de mover-se. A diferença é que, no caso da *Gueixa*, não existem uma posição e um passo de base. Cada ator deve utilizar livremente a composição para encontrar sua própria *Gueixa*.

No *Samurai*, o trabalho concentra-se na parte inferior do corpo e faz com que a coluna vertebral trabalhe envolvendo todo o organismo na ação. Com a *Gueixa*, ao contrário, o trabalho concentra-se muito mais na parte superior e, sobretudo, nos braços e nas mãos. Isto gera um perigo de mover somente as extremidades superiores, sem comprometer a coluna.

Dessa maneira, sem o envolvimento do corpo inteiro, não se realizaria, de fato, uma verdadeira ação, mas sim “meros” movimentos. Este é um dado muito importante e deve-se estar sempre atento, a fim de que todo o corpo esteja envolvido, até numa mínima ação. Grotowski afirma que “Toda ação autêntica começa dentro do corpo e aquilo que é externo, os gestos detalhados dos exercícios, são somente os resultados deste processo. Se a ação externa não nascer dentro do corpo, sempre vai ser falsa, morta, artificial e rígida”.³⁴ No caso da *Gueixa*, é necessário insistir, sempre que, durante o exercício, um ator esquece da necessidade de mover os braços a partir de uma parte interna do corpo, do estômago, por exemplo, ou dos quadris.

Lluís Masgrau escreve, em seu artigo, que o objetivo do trabalho com a *Gueixa* “é modelar a energia, porém agora de acordo com um princípio distinto”. Aliás, na *Dança do vento* podem ser identificados, um a um, os princípios estudados pela Antropologia Teatral. No caso do *Samurai* trata-se de utilizar o peso; na *Gueixa*, de utilizar a segmentação. Com o *Samurai* o corpo trabalha em bloco, definindo cada vez mais uma só direção no espaço; na *Gueixa* trata-se de descompor o corpo, de convertê-lo numa realidade poliédrica que desenha, simultaneamente, várias direções no espaço. O ator deve controlar a segmentação, aprender a mover cada parte do seu corpo com autonomia e precisão. Uma das variantes desse exercício pode ser, por exemplo, trabalhar a *Gueixa* movendo somente a cabeça, explorando assim, todas as suas possibilidades. Este exercício, conforme relata Masgrau, gera uma presença cênica, que é o oposto complementar da presença cênica do *Samurai*. O *Samurai* serve para “reforçar” a presença; a *Gueixa* serve para “matizá-la” com diversas possibilidades e, por isso, a *Gueixa* não tem uma posição fixa de base. O *Samurai* e a *Gueixa* constituem duas temperaturas extremas da energia, dois pólos opostos a partir dos quais o ator deverá desenvolver toda a gama de matizes possíveis. Eugenio Barba chama a esses dois pólos de *animus* e *anima* e insiste, segundo Masgrau, em que, para um ator, é fundamental o domínio de ambos: se não domina um dos pólos sua energia não poderá nunca conseguir toda a sua extensão e desenvolvimento. O *Samurai* e a *Gueixa* são dois exercícios complementares que podem, como afirma Barba, auxiliar os atores a desenvolverem sua dimensão *anima* e as atrizes sua dimensão *animus*.

Uma outra etapa do treinamento com a *Dança do vento* consiste em trabalhar a qualidade das relações recíprocas entre os atores, num jogo que traz a campo o dinamismo próprio e característico fundamental do jogo teatral: o princípio da ação-reação. Para treiná-lo,

³⁴ Training at the Teatr Laboratorium em Wrocław. Vídeo produzido por Odin Teatret Films, 1972.

o ator, enquanto executa a *Dança do vento*, lança bolas imaginárias a outro ator, depois de realizar um pequeno *stop*, um *sats*,³⁵ para reter dinamicamente a energia. O *Stop*, que é uma suspensão estratégica da energia, intermediária de toda transição entre ações e que inaugura diferenças de potencial, é também um importante componente que vem juntar-se aos outros e compor a dinâmica geral desse treinamento. Eugenio Barba afirma que, “No comportamento físico, a passagem da intenção à ação constitui um típico exemplo de diferença de potencial”.³⁶

Há um estado psíquico-corporal que resulta de uma energia concentrada e em suspensão, numa espécie de imobilidade dinâmica que empenha todo o corpo-mente na realização de um objetivo. Pode-se pensar num gato, um momento antes deste pular sobre um rato. O corpo contraído, todo empenhado no ato suspenso, o olhar dirigido, os pêlos em riste, o pensamento concentrado, o tempo estancado; dali em diante, qualquer coisa pode acontecer: pular para a esquerda ou para a direita, para qualquer direção, girar, bater no rato com a pata, apará-lo onde quer que “o tapa” o tenha projetado, interceptá-lo, correr atrás dele, talvez, ou de novo estancar o tempo, suspender a energia, preparar o novo golpe. Isso é o *sats*. De maneira menos óbvia, o *sats* é parte constitutiva de qualquer movimento. Pense num simples salto, e em se estar de pé. Qual deverá ser o primeiro movimento para saltar? Flexionar os joelhos para impulsionar o corpo. Não há outro jeito. Antes de pular, flexionam-se os joelhos. Estando preparado já para o pulo, será inevitável que os joelhos tenham que se flexionar; daí é que brotará o salto. A musculatura deverá estar, também, toda empenhada em manter o equilíbrio, que se alterou pelo deslocamento do eixo natural do corpo. A mente estará em alerta máximo, preparada para o momento exato. Isso também é o *sats*. “É o ponto no qual se está decidido a fazer”, diz Barba. Toda ação começa com uma ação em sentido contrário, nem que seja um micromovimento.

Os *lançamentos* das bolas imaginárias correspondem a uma etapa do treinamento que exercita a capacidade dos atores em se relacionar, com precisão, tanto objetiva quanto subjetivamente. Sempre penso nas bolas como feitas de um fogo suave e luminoso, às vezes como labaredas. Os lançamentos são sempre precedidos por um *sats*, que na linguagem de

³⁵ *Sats* é uma palavra escandinava que faz parte da língua de trabalho do *Odin Teatret*. Literalmente significa "impulso", "estar a ponto de..." Eugenio Barba e seus atores a utilizam para referirem-se ao impulso que deve preceder a cada ação. O *sats* é uma pequena acumulação ou também uma pequena suspensão da energia que o ator realiza antes de executar uma ação para, em um segundo momento, poder dirigir e modelar sua energia com precisão.

³⁶ BARBA, Eugenio. **A canoa de papel** – Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo, Campinas. Hucitec/Unicamp, 1994. p. 84.

trabalho da *Dança do vento* recebe o nome de *Stop*. Este exercício, com *stops* e lançamentos, é realizado entre pares que lançam e recebem reciprocamente “a energia”. A reação física com todo o corpo, é uma resposta que deve corresponder à intensidade, à direção e ao ritmo com que a *energia* é lançada no corpo do colega por seu “partner”. Como exercício, pode-se trabalhar, inicialmente, com bolas de meia, que dão uma dimensão mais exata até que a imaginação e o pensamento possam reproduzir com mais concretude e precisão as ações e reações com as bolas imaginárias. O ator que recebe a bola, então, absorve-a, faz com que ela circule “em sua corrente sanguínea”, dirigi-a, modela-a e a devolve transformada a seu parceiro que, de novo, a transformará, antes de novamente devolvê-la re-trabalhada. Este mesmo exercício pode ser realizado em grupos maiores, com duplas que se revezem. Pode-se também deixar que os atores decidam para quem, dentre todo o grupo, ele lançará a energia. Esta modalidade do exercício possibilita uma acentuação no grau de atenção dos atores em relação à fluência e ao dinamismo das relações entre eles. Como é um trabalho físico bastante intenso, podem-se revezar as duplas no centro enquanto o resto do grupo, ao redor ou divididos em dois grupos, um de frente para o outro, mantém o passo básico da *Dança do vento*, em menor intensidade. Assim, sem abandonar o trabalho, podem “descansar” um pouco, enquanto não estão no centro, embora mantendo sempre a respiração com a expiração forte, sendo esta o que sustenta e fortalece a pulsação grupal.

Com a *Dança do vento*, treinamento que se pratica regularmente no *Tupã Teatro*, trabalha-se também sobre o princípio da resistência. É uma aproximação com uma energia lenta, um modo de mover-se muito vagarosamente no espaço, mas com muita resistência. Esse exercício nasceu da lembrança de Iben ao ler um livro de um ator japonês do Teatro Nô, no qual ele conta sobre um exercício que fazia com o seu mestre. Este o prendia forte pela cintura enquanto caminhava e depois, de improviso, o soltava. O aluno não devia cair, mas manter aquela mesma resistência no corpo, aquela mesma força. Iben, e nós do *Tupã*, também, copiamos aquela idéia. Trabalhando dois a dois, os atores seguram o companheiro com uma faixa de pano longa, com cerca de dois metros. Para sentir a resistência em diversas partes do corpo metem essa faixa em torno do busto, depois em torno da testa, em torno das pernas e do peito e, dessa maneira, pode-se treinar como caminhar em resistência e como controlar a energia, mantendo-se firme quando, sem aviso prévio, seu colega solta a faixa de pano.

Um outro tipo de energia que se trabalha, também lenta, mas sem resistência, exercita o controle do ritmo do movimento. É o passivo *slow motion* que, como uma alga no

mar, desliza no ar. O nome *Dança do vento* tem a ver com uma qualidade aérea e leve de energia que se faz presente. De fato, uma imagem que se propõe para conquistar essa leveza, é “dançar com o vento”, permitir que ele preencha os espaços vazios entre os braços e entre as pernas e sustente o corpo em sua dança pelo ar. Todas essas qualidades de energia, geradas nos exercícios, diz Iben, são como mestres invisíveis, mais vivos dentro de nós, que nos trazem orientação.

No fundo, reflito: o *treinamento teatral* consiste, basicamente, em uma estratégia metodológica eminentemente prática, que possibilita ao ator despertar, modelar, regular e dirigir, a fim de conhecer em si, o complexo fluxo das *energias* que constitui o próprio ser humano. Esse fluxo corresponde ao conjunto de ritmos, tensões, atitudes, ações, reações etc, que qualificam e “dão o tom” do relacionamento do “ator-ser humano” consigo mesmo, com o outro e com o meio em que vive, imprimindo-lhe articulações e significados específicos. Com esse objetivo, isto é, o de traduzir a complexidade do ser humano através de si mesmo, o trabalho do ator no *treinamento* acontece em dois níveis em si simultâneos e inseparáveis: o corporal e o psíquico. No nível corporal, o *treinamento* se concentra sobre a investigação do comportamento físico, ou seja, no estudo do *bios cênico* do ator. No nível psíquico, menos visível, complementar ao primeiro, o foco se intensifica sobre as motivações internas essenciais que advém da mais profunda interioridade do ator, aqui compreendidas como emanções do *self*. São elas que preenchem, justificam e dão sentido às *ações físicas*, as quais, incorporadas, fortalecem a *presença cênica* do ator. Ambos os níveis são, no *treinamento teatral*, relativos ao trabalho do ator no campo da *pré-expressividade*, embora a *expressão* venha a ser o seu caminho “natural”.

A partir da compreensão de que o trabalho do ator realiza-se de acordo com níveis diferenciados de organização, o *pré-expressivo* e o *expressivo*, e, integralmente, nos níveis corporal e psíquico, estabelecem-se os principais pontos de partida para o trabalho do *Tupã Teatro* com o *treinamento*. Ao praticar a *Dança do vento*, em consonância com esse entendimento, espero encontrar uma via de acesso que me aproxime dos atores em suas necessidades mais fundamentais, com indicações, na medida do possível concretas, que possam orientá-los a se tornarem soberanos de seus próprios instrumentos de trabalho e os senhores dos caminhos que os conduzem até às suas criações.

6. Aspectos conclusivos

Pode-se dizer que essa pesquisa é, afinal, parte de uma jornada pessoal em busca de conhecimentos sobre a arte do ator. No curso de tal jornada, descobri, com esse fim, uma orientação teórico-pragmática que pode ser encontrada nos pressupostos de uma disciplina originalmente organizada com a finalidade de, justamente, estudar o ator em sua própria jornada de aprendizagem: a Antropologia Teatral. Ela dirige sua atenção sobre o trabalho do ator no campo *pré-expressivo*, onde se engendra o *treinamento*, tema principal dessa dissertação. Meus estudos a partir da Antropologia Teatral influenciam diretamente o trabalho que realizo junto com o *Tupã Teatro*, grupo que formei e dirijo.

Em resumo, posso afirmar agora, depois de incorporá-la à minha própria prática, que a Antropologia Teatral pode, de fato, situar um ponto de partida definido e eficaz para orientar uma investigação que se proponha a observar os elementos essenciais do trabalho do ator. Como disciplina específica para estudar questões relativas ao ofício do ator-bailarino, ela se mostrou a mim ao mesmo tempo restrita, possibilitando-me um aprofundamento das questões sobre o ator em si, mas também ampla, na medida em que focaliza, de maneira transcultural e transdisciplinar, o seu objeto de estudo, dilatando-o: o ator passa a ser observado como o “**ser humano** em situação de representação organizada”. É assim que, ao estender o seu olhar perscrutador sobre a natureza *bio-psíquico-fisiológica* do homem, a Antropologia Teatral alarga as possibilidades de se investigar o trabalho do ator e suas relações.

Secundariamente, senti-me também instigado a escolher o *treinamento* como tema central dessa pesquisa a partir do forte e sempre bem-vindo questionamento de alguns colegas pesquisadores quanto ao sentido essencial e a função do treinamento no teatro e no trabalho do ator. A própria Antropologia Teatral é, do mesmo modo, o campo de estudos no qual encontrei indicações plausíveis sobre o assunto e fundamentações para essa questão sobre o sentido essencial do *treinamento teatral*.

Antes do surgimento da Antropologia Teatral, ao que eu saiba, além de Stanislavski e seus seguidores, não se havia ainda considerado *o trabalho do ator sobre si mesmo* – o *treinamento pré-expressivo* – como uma etapa distinta e investigável do trabalho do ator. Não obstante tais precedentes, ninguém negará que a Antropologia Teatral é a primeira disciplina a assumir o estudo sistemático da *pré-expressividade* como objeto particular de pesquisa. Ela organiza sistematicamente, em conjunto com diversos outros pesquisadores, o estudo do trabalho do ator conforme duas fases distintas, uma das quais relativa, justamente, ao *treinamento* e ao sentido deste.

Outrossim, embora se enfatizem freqüentemente os aspectos psicofísicos do *treinamento*, ou seja, as relações do corpo com a subjetividade interior do ator, aquela expressão desta, a “intimidade” do corpo com a memória, as motivações essenciais que preenchem e justificam as ações, a necessidade de conhecer e controlar cenicamente as emoções etc, não se encontram, na Antropologia Teatral - mesmo porque ela não se propõe a isso -, as ferramentas conceituais ou orientações práticas necessárias para investigar mais profundamente o processo de trabalho do ator a nível psíquico. Nesse nível, em relação à Antropologia Teatral, não se encontra disponível um conceito como *bios cênico*, por exemplo, a partir do qual podemos explorar com profundidade teórica os comportamentos físicos, biológicos e corporais do ator. Na Antropologia Teatral não encontramos também, em relação ao nível psíquico, um correspondente dos *princípios recorrentes*, acessíveis na prática, que permitindo-nos experimentar, através de exercícios e do *treinamento*, aquilo que se observa teoricamente. Vê-se por isso que a disciplina na qual apoiei os meus estudos sobre o ator privilegia os aspectos físicos do seu comportamento.

Daí então, busquei apoio na teoria junguiana do inconsciente, introduzindo nessa pesquisa, ainda preliminarmente, a noção de *self*. A minha expectativa ao introduzi-la é poder suprir, no meu trabalho, a carência que se apresenta quando quero aprofundar, a partir da Antropologia Teatral, uma investigação do ator ao nível psicológico, o das motivações internas, o da subjetividade individual. O conceito de *self* aparece aqui tal qual ele se apresenta nas assertivas do seu principal formulador, o psicólogo austríaco Carl Gustav Jung.

Em definitivo, considero importantes a inserção da noção de *self* e as referências às teorias junguianas sobre o inconsciente e sua dinâmica, a fim de melhor contextualizar os

aspectos psicofísicos do comportamento do ator. Concluo que a noção de *self* parece poder esclarecer algumas coisas quanto à dinâmica das ligações entre o corpo e a memória, por exemplo, exterioridade e interioridade no trabalho do ator. Até onde sei, essas relações permanecem ainda pouco compreendidas, bem como sistematicamente pouco investigadas, especialmente na prática teatral. Lidar com a idéia de que existe um núcleo ativo de onde emanam ações diretivas e reguladoras do desenvolvimento da psique – o *self* –, pode vir a ser um fio de Ariadne para que se possam percorrer, sabendo por onde se caminha, os labirintos onde se escondem as motivações inconscientes do ator, conhecê-las e, quem sabe, canalizá-las criativamente.

Saber também que as ações que emanam do *self*, reguladoras e diretivas, tem poder criativo e se manifestam como imagens simbólicas, nos sonhos, relacionando-se intrinsecamente à experiência subjetiva mais profunda de cada um, aponta-me um caminho para chegar à fonte da subjetividade de onde, a meu ver, se extrai a substância da criação cênica. Quanto a isso, penso num estudo sistemático de seqüências significativas dos sonhos dos atores, nos moldes em que o fiz, ainda isoladamente, com o sonho de Rubenval, no capítulo II. Suponho que uma investigação que parta daí poderá trazer importantes informações para enriquecer e aprofundar tanto o trabalho com o *treinamento* quanto o de construção da personagem.

Abre-se aí uma nova perspectiva que, no momento, fica por investigar. Em que pontos se aproximam ou se rechaçam as noções de *self* e de *trabalho sobre si mesmo*, esta introduzida por Stanislavski? Stanislavski teria entrado em contato com os escritos de Jung? Vale lembrar que foi também na transição entre os séculos XIX e XX que as novas teorias sobre o inconsciente, de Freud e Jung, revolucionaram o pensamento na psicologia. Nessa mesma época, alguns pesquisadores da arte da representação passaram a se interessar pelas motivações interiores presentes nos processos criativos do ator e a observá-las empiricamente. Daí emerge a noção de *trabalho sobre si mesmo*. Suspeito que Stanislavski, um profundo estudioso do homem, vivendo numa época de tão grandes descobertas em diversas áreas do conhecimento, sendo contemporâneo de Freud, de Einstein, de Jung, de Bohr e de tantos outros pesquisadores importantes, não ficaria alheio a uma nova noção tão fundamental como a do inconsciente, de Jung. Esse é um assunto que, embora tocado nessa dissertação, nela deixa transparecer apenas a necessidade de aprofundar-se em novas considerações e referências teórico-metodológicas..

6.1 - Quanto tempo cabe dentro do tempo?

Luis Otávio Burnier, ator, diretor, pesquisador, fundador do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais -, ligado à UNICAMP - Universidade de Campinas – inclui, no *corpus* de suas pesquisas sobre a arte do ator, um dito de Stanislavski, que Etienne Decroux, seu mestre, havia escrito numa dedicatória para ele do seu livro “*Paroles sur le mime*”. Ei-la aqui, em parte, reproduzida:

Muitas pessoas conhecem o sistema, mas muito poucas são capazes de aplicá-lo. Eu, Stanislavski, conheço o sistema, mas ainda não sou capaz, ou mais precisamente, só estou começando a ser capaz de aplicá-lo. Para dominar o que fui trabalhando em nosso sistema, eu teria de nascer uma segunda vez e depois de ter vivido dezesseis anos, começaria minha carreira de ator novamente.¹

A leitura dessas afirmações de Stanislavski colocou-me num estado reflexivo que desmontou a minha habitual noção de tempo e fez com que minha imaginação se projetasse numa perspectiva bem mais além do tempo imediato. Quanto tempo cabe dentro do tempo? Não no todo do tempo, infinito, dentro do qual tudo cabe, mas, ao menos, dentro desse tempo que a cada um de nós cabe. Quanto cabe nesse agora – gota de oceano do tempo que nos ultrapassa – que se impõe, inexorável, no absoluto de sua relatividade? O que é que não coube no tempo de Stanislavski que fez com que o seu próprio tempo não lhe fosse suficiente? As dificuldades impostas pela conjuntura de forças conservadoras de um tempo já passado, conformado e conformista?; Faltou quem o compreendesse, naquele tempo?; “Que idéia é essa de um ator que trabalha sobre si mesmo?”(é possível que o tivessem enfrentado com estas palavras, para tentar demovê-lo de seu pensamento dissidente). Ao longo da história do teatro há outros que, como Stanislavski, recusaram o que se lhes impunha o seu tempo, e se tornaram, também, dissidentes.

Segundo Eugênio Barba, a palavra “dissidência” - do latim *disidere*: sentar-se (*sedere*) separadamente (*dis*) – foi utilizada pela primeira vez para designar os protestantes polacos na *Pax dissidentium* firmada em Varsóvia em 1673, quando o rei, Enrique de Valois, se empenhou em respeitar a liberdade de culto e de opinião política. Portanto, o *dissidente*, de acordo com a origem histórica desta palavra, não é o que abandona, o que se vai, o que se separa. O dissidente, diz Barba, “é o que cria uma distância sem separar-se para evidenciar suas

¹ Stanislavski, apud BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator – Da técnica à representação**. Campinas, São Paulo. Hucitec/unicamp, 2001. p.252.

”superstições” e sua diferença”.² Assim, também foram dissidentes: Antoine, Artaud, Brecht, Barba, Copeau, Dullin, Grotowski, Meyerhold (que chegou a ser fuzilado pelo Stalinismo), Thécov, e outros mais, incluindo aqui todos os que colaboraram de perto com cada um deles, atores, dramaturgos, assistentes... O teatro é, de fato, uma arte de grupo.

Há entre esses “dissidentes” uma idéia comum de que o Teatro (*Théatron*, no grego clássico *théa*, “o ver” e *tron*, o “lugar onde”), lugar de onde se vê, ou se contempla, é também um conjunto de valores sociais, políticos, existenciais, comunitários que se conjugam num certo *ethos* que é, por sua vez, uma escolha pessoal por valores éticos fundamentais que os reúnem em torno de uma mesma “pátria profissional”, esta uma expressão utilizada por Eugenio Barba para definir o terreno comum no qual essas idéias sobre o teatro se encontram.

Tais idéias, que se encontram destrinchadas e relacionadas com outras ao longo deste estudo, se concentram, basicamente, numa investigação sobre a natureza essencial do *fenômeno teatral* e sobre os elementos fundamentais que o constituem. Ator e espectador, nós vimos, são esses elementos fundamentais; o espaço onde eles se encontram, complementa esta tríade. O que se diferencia, neste caso, é a perspectiva e o conjunto de atitudes com as quais esses elementos são postos para se relacionar entre si. A dinâmica, os objetivos e os tipos de prioridade que se estabelecem neste relacionamento definem a própria qualidade daquilo que dele resulta. O teatro pode ser comercial, ou não; de pesquisa, ou não; dissidente, ou não; de protesto, de arte, “do ator”, experimental, de texto, de improvisação... São praticamente infinitas as composições que se pode fazer entre esses elementos fundamentais do teatro em função de seus objetivos, prioridades, atitudes, comportamentos, interesses, etc... O que se focaliza aqui, e se quer mais e mais conhecer, é o teatro cujas referências aparecem, também constantemente, no *corpus* desta dissertação.

No *Tupã Teatro*, desde o início, mais do que nos concentrarmos sobre a aquisição de “técnicas que funcionem”, temos aprendido o que significa raciocinar e a atuar por princípios. Os princípios que escolhemos trabalhar são sempre aqueles nos quais sentimos que estão incorporados conhecimentos que “nos salvam” da superficialidade e nos removem da tentação e das pressões que à vezes se impõem, de trabalhar pela mera obtenção de resultados. Esses princípios, de natureza sempre arredia e avessa a fórmulas, não nos revelam o ponto de

² Discurso de agradecimento de Eugênio Barba por ocasião do doutorado *Honoris Causa* que lhe foi outorgado pelo Instituto Superior de Artes (ISA), em Havana, Cuba, no dia 6 de fevereiro de 2002.(Trad. nossa)

chegada. Talvez, justamente por isso, acreditemos neles. Assim sendo, durante a trajetória que vai do ponto de partida ao ponto de chegada, construímos nossas próprias matrizes e organizamos o nosso próprio conjunto de regras e conselhos úteis a partir dos quais decidimos nos orientar. Muito dessa orientação advém das pesquisas daqueles que, antes de nós, colocaram o ator e o espectador como base e sentido da representação teatral. Eis alguns desses princípios:

- 1- Emoções e sentimentos são impalpáveis, impossíveis de dominar e fixar; as ações físicas não. Assim, trabalhar a partir da noção de *bios cênico* do ator - à qual nos referimos no capítulo II - pode ser uma maneira eficaz e concreta de nos relacionarmos com o trabalho criativo.
- 2- A voz é uma extensão do corpo e falar em *ações físicas* é falar também em *ação vocal*;
- 3- A relação com a noção de *bios cênico*, conforme a consideramos, deve estar de acordo com a compreensão de que existem níveis diferenciados de organização do trabalho do ator, o nível pré-expressivo e o nível expressivo, que correspondem, respectivamente, ao *trabalho do ator sobre si mesmo – o treinamento* -, e ao trabalho do ator sobre a personagem;
- 4- Toda verdadeira ação física resulta de um impulso interior e se configura como expressão individualizada do ser, do ator..
- 5- O *treinamento* psicofísico é a base para a construção do comportamento cênico do ator.
- 6- Considera a existência de níveis diferenciados do comportamento humano, social, psicológico e cultural, sem que nenhum deles tenha que ser priorizado separadamente em relação ao outro.
- 7- A escolha de uma cultura profissional se desenvolve por *inculturação*, a partir da observação e do realinhamento do comportamento cotidiano ou, ao contrário, por *aculturação*, através da absorção de técnicas corporais *extracotidianas*. Assim, o trabalho do ator consiste basicamente, na reelaboração de sua natureza cotidiana, pela obtenção de modos de pensar, comportamentos e habilidades específicas que se manifestam na cena como uma “segunda natureza”;

- 8- No *Tupã Teatro*, eu e o grupo buscamos construir essa “segunda natureza” a partir do *treinamento teatral*.

6.2 - *Tupã Teatro*: uma “Pequena História”

A longa história do homem, mesmo em seu curso atual, é marcada em diversos pontos por antagonismos contraditórios constantes, os quais, muitas vezes, se precipitam em conflitos que revelam a irascível impossibilidade de convivência pacífica com a alteridade, com o diferente. Normalmente, aquilo que identificamos como “diferente” é rechaçado ou deslocado para a periferia de nossas mentes ou da nossa comunidade. No entanto, não sendo em si um valor, ao menos que seja dinamizada num inconformismo produtor, a *diferença* é capaz de desenvolver-se em “Pequenas Histórias” com poder de ressonância no tempo. “Que vejo quando penso na história?”, pergunta-se Eugenio Barba, e diz:

Vejo a dança do grande e do pequeno. Seu ritmo grotesco, terno, ao final sempre cruel, impede que o tempo flua de maneira uniforme, e em troca o arranha e sacode, enchendo nossas vidas de essência e substância, de perfumes e paixões. Nesta dança há momentos em que somos arrastados e momentos em que somos nós que influímos no curso do tempo. Então, parece que nossas mãos conduzem nosso destino. Muitos pensam que essa possibilidade de modelar o próprio destino é uma mera ilusão. Na realidade, é a ilusão de uma ilusão. Existe a Grande História que nos arrasta e nos submerge, e sobre a qual sentimos muito freqüentemente que não podemos intervir. (...) No entanto, na Grande História é possível recortar pequenas ilhas, minúsculos jardins onde nossas mãos podem ser eficazes, onde podemos viver nossa Pequena História. A Pequena História, tecida com recusas e superstições, é a de nossa vida, a de nosso lugar e de nossa família, a dos malentendidos, encontros e coincidências, que nos tem conduzido ao ofício e ao ambiente aos quais decidimos pertencer. É evidente que a Grande História e as Pequenas Histórias não são independentes. Porém, as Pequenas Histórias não são simples porções da Grande. Os meninos constroem um pequeno dique às margens da corrente de um grande rio para fazer uma pequena piscina onde se banhar e não brincam na impetuosa corrente. Porém tampouco estão numa água diferente da que flui no meio do rio.³

O *Tupã Teatro* é, para mim, esse “pequeno dique” à beira do rio, em fase de construção.

Bibliografia

³ Idem

- ABRÃO, Bernadette Siqueira (org.). **História da Filosofia**. São Paulo. Nova Cultural, 1999.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo. Maetin Claret, 2002.
- ARAÚJO, Nelson **História do Teatro**. Bahia. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ASLAN Odete. **O Ator no Século XX**. São Paulo. Perspectiva, 2003
- AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo. Perspectiva, 2002.
- BACHRLARD, Gaston. **O Novo Espírito Científico**. Lisboa, Portugal. Edições 70
- _____ **A poética do espaço**. São Paulo. Martins Fontes, 2003.
- _____ **A poética do devaneio**. São Paulo. Martins Fontes, 2001.
- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____ **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo – Campinas: Unicamp, 1991.
- _____ **Arar el cielo – Diálogos latinoamericanos**. La Habana, Cuba. Casa de las Américas, 2002.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Campinas: Unicamp, 1995.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória – Ensaio da relação do corpo com o espírito**. São Paulo. Martins Fontes, 1999.
- BERTHOLD. M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo, Perspectiva.
- BOAVENTURA, Edivaldo. **Como organizar as idéias**. São Paulo, Palas Athena, 2003.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo. Perspectiva, 2002.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____ **O ponto de mutação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____ **The empty space**. Inglaterra: Penguin books, 1990.
- BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator – Da técnica à representação**. Campinas, São Paulo. Hucitec/Unicamp, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus – Mitologia Primitiva**. São Paulo. Palas Athena, 2003.
- CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas**. São Paulo. Cultrix, 2002.
- CARLSON, M. **Teorias do Teatro**. São Paulo, Fundação Editora da UNESP
- CEBALLOS, Edgar. **Máscara – Odin Teatret**. Cuaderno Iberoamericano de reflexion sobre escenologia. Nº 19-20, México: out. 94/out.95.

- CERVÉ, W.S. **Lemúria, o continente perdido do Pacífico**. Rio de Janeiro. Renes, 1983.
- _____. **Grotovski**. N° 11-12. México Out. 92.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo. Perspectiva, 1991.
- CHECHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CONRADO, Aldomar. **O teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.
- CRAIG, E. Gordon. **Da arte do teatro**. Lisboa: Editora Arcádia, ?.
- DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência – do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo. Cia das Letras, 2000.
- DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o ator**. Lisboa: Hiena Editora, 1993.
- DURAND, Gilbert, **A imaginação Simbólica**. Cultix, 1988.
- FARIAS, Sérgio Coelho Borges. A performance como recurso para formação de atores. **Repertório nº 3**, Salvador, Bahia: Programa de PG em Artes Cênicas da UFBA, 1999, pp 10-25.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento – o sistema Laban/Bartiniéff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo. Annablume, 2002
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro. LTC, 1989.
- GIROUX, Sakae M. **Zeami: cena e pensamento Nô**. São Paulo. Perspectiva, 1991.
- GREENE, Liz. **Relacionamentos**. São Paulo. Cultrix, 1977
- GREENE, Liz & SHARMAN-BURKE, Juliet. Uma viagem através dos mitos. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2001.
- GREINER, Christine. **O teatro Nô e o Ocidente**. São Paulo: Annablume editora, 2000.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1987.
- _____. Conferência em Bologna. Revista do Lume nº3. Campinas:Unicamp, 2000.
- GUINSBURG, Jacó. **Zeami: cena e pensamento Nô**. São Paulo. Perspectiva, 1991.
- _____. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo. Perspectiva, 2001.
- _____. **Da cena em cena**. São Paulo. Perspectiva, 2001.
- _____. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo. Perspectiva, 2001.
- GURDJIEFF, G. I. Encontro com homens notáveis. São Paulo. Pensamento, 1974.
- ICLE, Gilberto. **Teatro e construção de conhecimento**. Porto Alegre. Mercado Aberto, 2002.
- JANUZELLI, Antônio. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

- JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1977.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro. Serviço Nacional de Teatri, 1975.
- LUBISCO, M. L. Nídia e VIEIRA, Sônia Chagas. Manual de estilo acadêmico. Salvador. EDUFBA, 2003.
- MARONI, Amnérís. **Jung, o poeta da alma**. São Paulo. Summus editorial, 1998.
- MASGRAU, Lluís. **La Construcción Del sentido: *Reconstrucción del processo creativo de Kaosmos***. Não publicado.
- _____. Entrevistas com Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Torgeir Wethal e Julia Varley. Não publicadas.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo. EDUSP, 1974
- OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Beca produções Culturais, 2001.
- _____ **Um ator errante**. São Paulo. Beca, 1999.
- PIGNARRE, Robert. **História do Teatro**. Portugal: Publicações Europa-América, LDA, 1979.
- PRONKO, Leonard C. **Teatro, Leste & Oeste**. São Paulo. Perspectiva, 1986.
- PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. **Corpo do ator – Metamorfose, simulacros**. São Paulo. Annablume, 1999.
- RICHARD, Thomas. **At Work With Grotowski on Physical Actions**. Londres e Nova York. Routledge, 1996
- RIETTI, Francesca e ACQUAVIVA, Franco. **Il Ponti Dei Venti: *Un' esperienza di Pedagogia teatrale com Iben Nagel Rasmussen***. Itália: Gli autori e Ponte dei Venti, 2001.
- RODRIGUES, Graziela. **Intérprete – Processo de formação**. Rio de Janeiro. FUNARTE, data não identificada..
- ROJO, Hugo Boero. **La civilización Andina**. La Paz, Bolivia. Alcegraf Editora, 1991.
- ROUBINE, Jean-jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____ Introdução às grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2003.
- STANISLAVSKY, Konstantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1995.
- _____. **A criação do papel**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1984.
- _____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1994.
- _____ **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1989
- SCHECHNER, Richard and WOLFORD, Lisa. **The Grotowski sourcebook**. New York. Routledge, 1997.

SKEEL, Rina (edição). **A tradição da ISTA**. Paraná: Festival internacional de Londrina, 1994.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. **Stanislavski in rehearsal: the final years**. Nova York. Routledge, 1998.

VALENZUELA, Jose Luis. **Antropología Teatral y acciones físicas** – Notas para un entrenamiento del actor. Argentina. Instituto Nacional de Teatro, data não identificada..

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

WATSON, Ian (Org.) **The negotiating cultures**. Manchester, Inglaterra. Manchester University Press, 2002.

TESES E DISSERTAÇÕES:

CUBAS, Perez Gabriela. Os padrões de movimento no treinamento do ator. Dissertação de mestrado. Salvador, Ufba, 2002.

LIMA, Wladilene de Sousa. **Dramaturgia pessoal do ator**: a história de vida no processo de criação de *Hamlet* – um extrato de nós com o grupo Cuíra, em Belém do Pará. Salvador, Ufba., 2004.

MARIZ, Adriana Dantas. A ostra e a pérola. Uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa. Dissertação de mestrado. Brasília. UnB, 1998.

OLIVEIRA, George Mascarenhas. **Deuses, Sonhos e Fantasmas**: um estudo do gesto e da escultura para a representação do invisível no teatro. Dissertação de mestrado. Salvador: Ufba., 1999.

SILVA, Maria Aparecida Linhares dos Santos. **A intuição como referência no desenvolvimento sensorial e performático do dançarino**. Dissertação de mestrado. Salvador: Ufba., 2000.

REVISTAS E PERIÓDICOS:

BARBA, Eugenio. Revista **Primer Acto**

BURNIER, Luis Otávio.. **A arte do ator**. REVISTA DO LUME. UNICAMP–Universidade Estadual de Campinas/ LUME–Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais–COCEN– UNICAMP. Campinas, n° 2, ago 1999.

MAFFESOLI, Michel. Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 8, julho - 1998.

MIME JOURNAL (1998/1999), editado por Sally e Thomas Leabhart.

PRADIER, J. M. O caçador e o fogo: Luis Otávio Burnier. **Revista do Lume**. Campinas, n 1, Out. 1998.

ARTIGOS:

EL PUENTE DE LOS VIENTOS - Un mes de trabajo con la actriz Iben Nagel-Rasmussen. Escrito por Lluís Masgrau, Dinamarca, Odin Teatret, 1993. Artigo digitado.

TACIT KNOWLEDGE – heritage and waste: artigo escrito por Eugenio Barba para o simpósio internacional sobre o tema *Transmissão*, em Holstebro, Dinamarca, realizado entre os dias 22 e 26 de setembro de 1999, por ocasião do 35º aniversário do Odin Teatret.

SITES:

<http://www.denisestoklos.com.br/inmanife.htm>. Maio 1988. Site consultado em 23 de maio de 2004.

<http://www.odinteatret.dk> Site frequentemente consultado. Extraí daí o discurso de agradecimento de Eugênio Barba por ocasião do doutorado *Honoris Causa* que lhe foi outorgado pelo Instituto Superior de Artes (ISA), em Havana, Cuba, no dia 6 de fevereiro de 2002.

VÍDEOS:

Vocal Training At Odin Teatret: Work demonstration by Odin Teatret. Dinamarca, 1972.

Physical training at Odin Teatret: Work demonstration by Odin Teatret. Dinamarca, 1972.

Training at the Teatr Laboratorium em Wroclaw. Vídeo produzido por Odin Teatret Films, 1972.

ANEXO I

Entrevista com Eugênio Barba, realizada em Salvador, em dezembro de 2002

Hirton - Tem um propósito por trás da criação da antropologia teatral ou isso foi algo que foi nascendo da sua própria necessidade.

Eugênio Barba – O caminho que me levou até à antropologia teatral, é um caminho muito, muito concreto; não é abstrato, intelectual, de pensamento. Ele se fez encontrando pessoas que diziam algo sobre algumas perguntas que eu me fazia todo o tempo, como autodidata: Você tem o livro da ISTA de Londrina? Ali está escrito porque nasceu a ISTA. Porque eu tinha sempre os latino-americanos que me diziam: você, imperialista cultural, você vem com a sua identidade cultural e quer impô-la, e eu sentia que isso não tinha nada que ver com a identidade cultural, porque não existe uma identidade cultural geral, italiana ou Européia, são bobagens, bobagem. E assim comecei a pensar o que é que pode ajudar a criar um diálogo profissional ao nível do ofício do ator. E dessa maneira, esse foi um dos estímulos. E tem também isso no livro que eu publico agora em cuba que se chama Arar el Cielo. Lá tem um discurso que eu fiz em Ayacucho. Quando me deram o doutorado *honoris causa* eu fiz um discurso onde expliquei a importância que teve a América Latina para criar a ISTA. Justamente porque eu queria responder, ou encontrar uma maneira de me encontrar com o latino americano, sem passar por todos aqueles prejuízos que existiam, prejuízos políticos, que existiam nesse tempo.

H- Você lança mão das idéias, ou melhor, do símbolo proposto pelo físico dinamarquês Niels Bohr. O símbolo do Tão, com a frase “*Contraria sunct complementa*”

EB- Isso foi o que Niels Bohr escolheu, o símbolo do TAO. Porém, “*Contraria sunct complementa*”, foi ele quem o escreveu.

H- Você ter trazido isso para incorporar à idéia do seu trabalho no Odin, significa que você relaciona o teatro à ciência? Como você vê a relação entre teatro e ciência?

EB- Eu creio que o teatro é uma ciência pragmática, porém não é uma ciência exata. O que significa uma ciência pragmática? Uma ciência pragmática quer dizer que um ator pode fazer algumas coisas que não tem nada de científico. Pode funcionar; para ele funciona muito bem. Você faz um processo psicológico, por exemplo, ou de auto sugestão, e o resultado é muito bom, ao nível da criação artística. Outra pessoa vai fazer o mesmo processo e não

funciona. E isso já não é científico porque todos sabemos que a ciência exata trabalha com feitos que se repetem sempre da mesma maneira. Quer dizer, sabemos que a água ferve a cem graus, isso em toda parte do mundo. Não é que o negro, o branco a faz ferver a oitenta graus. Então a diferença entre ciência e teatro é essa. O objetivo da ciência é o conhecimento que pode ser objetivado, que é objetivo, e pode ser checado, testado em qualquer parte do mundo e por qualquer pessoa pode ser utilizado. Isso é a ciência. O teatro não tem esse objetivo. O objetivo do teatro é a eficácia, quer dizer, como chegar a ser eficaz com o espectador. Alguém pode dizer, é um pouco como a magia. Também o objetivo da magia é ser eficaz. Então, o cientista diria que o que curandeiro ou o que o Xamã faz não é científico, porém, é eficaz. Essa é a grande diferença entre o teatro e a ciência.

H- Qual a influência que os reformadores do teatro no século XX exercem sobre o seu pensamento e a sua prática?

EB- Eu penso que a influência deles é fundamental. Eu creio que Grotowski foi a pessoa em vida que mais me influenciou. E depois foi um pequeno grupo dos reformadores, seus livros, que eu li muitas e muitas vezes: Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Einsenstein, Copeau. Esse é o começo, os russos e Copeau, Dullin, Jouvét. Depois de muitos anos comecei a ler Artaud, porque Artaud, quando eu comecei a fazer teatro, ainda não havia sido descoberto. Eu comecei a fazer teatro em 1960 e Artaud chegou como uma bomba, explodiu com uma bomba na Europa, depois de 1961, quando a Galimar, uma editora francesa, começou a publicar os seus textos. Assim é. Os reformadores tiveram uma grande, grande influência. E toda a minha maneira de pensar, ou, diria, que todas as minhas necessidades para fazer teatro coincidem com as diferentes necessidades que nessas distintas pessoas os animavam. Assim, todas as diferentes maneiras de como criar um novo ator, todo o problema da vida do ator, da organicidade do ator, de o que lhe permite criar esse efeito de vida no espectador, a maneira de pensar, em ações, ações físicas, ações vocais. Tudo isso foi algo que eu lia e no começo não entendia porque não tinha experiência e depois, com a prática, comecei a ver como isso era de verdade. O que eu encontrava no caminho com meus atores.

H- Você diria que esse conceito de organicidade, de eficácia de comunicação, do corpo em vida, isso é o fio que conduz e que une todo o pensamento desses reformadores, inclusive o seu?

EB- Absolutamente! Porque o que os reformadores fazem é isso. Eles refutam o modelo, o paradigma do teatro que existia, que era um paradigma de teatro que era essencialmente comercial. Era uma empresa de comércio, que não tinha subvenção, não era considerado arte, não era considerado cultura. Eles dizem não, o teatro é arte, tem uma dignidade, o ator deve sair dessa situação crucial, e o que fazem? Eles começam a imaginar outro teatro. O outro grupo dizia que isso era utópico, não existia. Imaginando-o eles não podiam utilizar mais o conhecimento que existia nesse momento, a maneira de ensinar ao ator dentro do seu ofício. Então eles tiveram que criar uma nova pedagogia. Porém essa pedagogia não é uma pedagogia separada do objetivo. É uma pedagogia atada ao objetivo que eles queriam. Todos os reformadores criam algo que não existia antes. Eles criam um objetivo que vai mais além do espetáculo. Eles vão dar como que uma transcendência. O teatro pode ser um fator que fica na consciência dos espectadores, para fazê-los pensar no nível social, político, no nível didático, no nível espiritual. Assim é que eles introduzem toda uma outra dimensão nesse ofício que antes não existia. Nesse momento o teatro vê outro objetivo, que vai além do espetáculo, que é provisório, que dura muito pouco tempo, que é efêmero. O outro objetivo é algo que vive, continua a viver nos sentidos, na consciência, no sub-consciente do espectador.

H- Então você acha que toda a pedagogia neste tempo foi desenvolvida no sentido de, digamos, eternizar o teatro, de prolongar a existência do teatro?

EB- Exato. Pode-se dizer isso, de como ser o mais eficaz possível para impactar o espectador até o ponto que, para alguns, como Artaud, o teatro tinha que ser algo que ficasse como um terremoto; para outros era como um árduo processo de reflexão, Brecht, para outro era um momento de auto reflexão muito profunda, Grotowski. Para cada um era muito importante que tudo que o ator aprendesse tinha que ser para que essa persuasão, em profundidade, pudesse agir, funcionar para o espectador.

H- Você já conseguiu responder para você mesmo a questão principal enfrentada pelos reformadores, ou seja, como fazer para que o ator seja eficaz?

EB- Não é uma pergunta a qual alguém possa responder de maneira direta. A resposta é como um caminho que consiste em tentar, errar, e tentar de novo, tentar, errar, e tentar de novo. Até quando se chega ao que, objetivamente, ou subjetivamente, não objetivamente, tem esse caráter de começar a despertar uma ressonância em si mesmo. Porque ao final o que decide

se o que o ator faz tem vida ou não, é o diretor. Porém não é objetivo ao ponto que muitos diretores fazem algo e muitos críticos ou outros diretores ou espectadores não gostam. Porém é evidente que o diretor, quando ele puxou tudo isso era porque ele estava mais ou menos satisfeito ou ele pensava que não podia ir mais além com tudo isso, com esse ator, nesse momento.

H- Um diretor pode ajudar seus atores a serem eficazes na sua relação com o espectador?

EB- Eu diria que essa é a tarefa do diretor. A tarefa do diretor é, ademais de muitas, ao nível do trabalho pessoal, individual com o ator, a de como descobrir novas matrizes que lhe permitem chegar a esse impacto sensorial, intelectual, associativo que o ator faz, tenha a ver com o espectador.

H- A função do treinamento é também libertar o ator dos seus condicionamentos cotidianos?

EB- Pode-se dizer que isso também é uma das conseqüências de um treinamento. Um treinamento tem muitos aspectos. Um treinamento faz com que, primeiro, o ator entre em uma cultura profissional. Quer dizer que ele começa a pensar com algumas categorias, autorizar alguns termos. E não só a nível mental, senão também a nível físico. É uma cultura incorporada. Isso é muito importante de entender, que o conhecimento do ator, também em grande parte do diretor, são conhecimentos incorporados ou que se chamam conhecimento tácito e não se pode formular em palavras, ou quando se formula em palavras viram receitas ou algo que, sabemos, repetindo não funciona para os demais. Por isso se utilizam metáforas, descrições poéticas como Artaud, Grotowski fizeram. E o treinamento permite entrar no ofício, de ser integrado. Ao mesmo tempo esse é um ofício onde o conhecimento, porque é incorporado, tem que ser aprendido. E daí todo o treinamento te ensina a como pensar com o corpo, a seguir alguns princípios, algumas estratégias, dinâmicas, cinésicas, cênicas, que funcionam sobre outros organismos vivos. Isso a nível muito elementar. Pois, claro, há outros, outros níveis que são como relacionar-se, porque todo o trabalho do treinamento é também um trabalho sobre as diferentes relações. Relações ao texto, relações ao espaço, relações com outro colega que trabalha como ator e isso é uma parte profunda, uma importante parte do treinamento. Como criar sempre uma tensão ou um fluxo de energias. Quando falo de energia falo também de toda essa dimensão associativa, intelectual que uma pessoa pode compreender, ou exatamente, falo

de energia em tudo o que golpeia o sistema nervoso do espectador e não pode ser analisado na parte consciente, conceitual do cérebro. Isso é também parte do treinamento. Porém, ao mesmo tempo, chega o momento quando você vai integrar tudo isso. Depois de três, quatro anos, o ator já domina tudo isso. E todo o treinamento tende a continuar para justamente evitar de ficar-se no mesmo lugar. É como lutar com o que vai dar toda essa rotina. E o treinamento torna-se como um espaço-tempo autônomo para o ator para lutar contra o que é o veneno do ofício. O veneno do ofício é a rotina, o compromisso, a falta de empenho total. E o treinamento é como o momento onde o ator pode retirar-se do que é a situação mefítica, venenosa, um pouco contaminada do ofício para encontrar como que anticorpos para continuar a lutar. Continuar a lutar a nível artístico também, encontrando novas estratégias, o que sei, o que não sei, isso me fascina, porque, desenvolver novos elementos, novas maneiras de pensar com o corpo em relação ao texto. Isso não são exercícios, esses já são seqüências de dramaturgia. Se pode tomar uma cena, se pode tomar uma canção, se pode tomar um texto e começar a trabalhar. Assim tudo isso se volve como algo que já é uma forma encenação que um ator faz consigo mesmo, independentemente se isso funciona ou não para o espectador.

H- Eu considero que há duas dimensões do trabalho do ator. Uma física, corporal, vocal, material, e outra, que é uma dimensão imaterial. Uma espécie de mundo invisível que o ator acessa e de onde se alimenta. Aí eu faço uma relação com as plantas clorofiladas, pois elas desenvolvem estruturas capazes de captar a luz do sol, captar o imaterial e incorporar à sua própria dinâmica de vida. Desenvolvem estruturas capazes de absorver a luz do sol e transforma-la em energia vital. Você acha que o ator também pode desenvolver estruturas que o tornem capazes de absorver, incorporar e transformar o imaterial em energia e organicidade?

EB- Eu penso que através do ofício do ator existe essa possibilidade. Porém, quando eu olho ao redor, não vejo, não existe nenhum exemplo de tudo isso. São muito poucos os exemplos. Ao final era o que Artaud falava, do que Grotowski falava. Ele tentou fazê-lo. Porém ele chegou a um limite e depois, abdicou. Ele não quis fazer mais através do teatro ele fez outro caminho, porém é um caminho pessoal, é um caminho como a Ioga... claro, e isso é justamente uma maneira de captar as energias que nos rodeiam, que existem em nós também e que toda a nossa civilização já não leva em consideração. Uma das grandes transformações do ser humano, nos últimos três séculos, dois séculos e meio, é justamente de que toda uma parte das energias cósmicas e do microcosmo também, do macrocosmo, é negligenciada e é como que nós não tentamos aceder a elas, ou aceder a elas apenas para explorá-la de maneira científica, de ir à lua

para ver se é possível encontrar gasolina ou algo parecido, ao final, entende? Porém o caminho do ator, como justamente Stanislavski o descreveu, com essa frase “o trabalho do ator sobre si mesmo”, permite tudo isso, porque é um caminho onde o ator trabalha sobre as energias e passa de um certo tipo de qualidade de consciência a outro nível de qualidade de energia e de consciência.

H- Como pensamento e ação estão presentes no *corpo-em-vida* do ator?

EB- É algo que o espectador nota quando o ator deveras chega a esse ponto. O espectador não pode não ser afetado, para que comece a reagir. Reagir significa que algo acontece nele, em seu interior. Eu não sei porque, eu posso ver uma telenovela. Essa telenovela ou um espetáculo muito simples. A um certo momento me desperta também essa sensação, eu não sei porque. Posso analisá-la, porém isso não me ajuda muito porque a próxima vez, a mesma situação, em outro espetáculo, não me vai a golpear da mesma maneira. Que acontece? Quer dizer que isso fica na epiderme de minha memória, e depois desaparece. Não muda, não entra como um vírus no metabolismo intelectual, espiritual, psíquico de mim. Assim que, o que, ao final, nos transformou, quando pensamos nas experiências que têm a ver com a espiritualidade, com essa parte de nós, que é imaterial, e que não luta para ganhar o pão, comer, dormir, beber e satisfazer as necessidades sexuais. Essas são as quatro necessidades fundamentais em cada animal vivente, o homem também. A maior parte do cérebro, do sistema nervoso, trabalha por isso. Ou senão outra parte, mais limitada, do cérebro, que justamente se ocupa em torno de dar um sentido à nossa vida. O ser humano é o único animal que tenta explicar porque ele vive e se dá um sentido. Em tudo isso, o ator, fazendo algo, toca individualmente, o que foram as experiências fundamentais em cada espectador. Algumas experiências são biológicas, como o fato de deveras navegar na barriga da mãe, como um animal, depois passar da água ao ar e respirar com seus próprios pulmões. Outras são as experiências de ser aceitos, ser amado, de haver sido humilhado, tudo isso são experiências que nós temos guardadas no interior. que todo o tempo nos fazem aceitar ou não outras pessoas ou situações. Guardadas dentro de nós estão também algumas experiências que eu chamaria artísticas ou espirituais: um livro de Dostoyewski, um espetáculo que vimos, um filme, um poema, junto com o primeiro enamoramento, a primeira decepção, o que são deveras as grandes transformações ou as grandes experiências de nossas vidas. Isso é o que o ator em vida faz com que algo comece a vibrar dentro de nós, quando reconhecemos em um espetáculo um ator que desperta um certo tipo de energia que vive em exílio em nós.

H- Que significa dizer que “A restrição do campo é condição necessária ao aprofundamento?”

EB- É assim como, se eu tenho um pedaço muito pequeno de terra, a única direção na qual posso ir é para o fundo. Se eu tenho um grande campo eu posso ir em direção horizontal. Concretamente, se eu tenho somente um ator eu posso trabalhar aparentemente muito limitado. Não tenho palco, não tenho luz elétrica, não tenho tecnologia, não tenho dinheiro, porém, com tudo isso eu vou é trabalhar com o mais definido que tenho: as possibilidades psicofísicas do ator. Se eu tenho todo o resto, eu vou fazer o vídeo, balas elétricas, muitos canais de televisão, eu posso alargar o campo e os meios que posso utilizar

H- Você acha possível desenvolver dentro da Academia um processo de aprendizagem como o dos estúdios, dos laboratórios?

EB- Não creio, porque a escola tem todo um outro objetivo e não porque a escola não seja capaz, mas porque a escola tem outro objetivo. A escola tem como objetivo preparar jovens ao que normalmente chama o mercado ou, se não queremos usar essa palavra, ao que passa a nível de teatros na sociedade. Falo de teatros, não de teatro porque não existe um teatro hoje. Hoje existe uma variedade muito grande de teatros que tem técnicas especiais, objetivos especiais, públicos especiais. Assim que um ator que passa pela escola teria que ser ao mesmo tempo capaz de fazer um vaudeville, um musical, um Bertolt Brecht, um teatro de rua, um clássico francês, um texto regional brasileiro. A pessoa teria que ser uma espécie de Leonardo da Vinci artístico. Isso é o que pensa a escola. Como prepará-los de maneira mais ou menos boa para funcionar em todas essas situações. Nos estúdios, ou nos grupos de teatro que são também autodidatas, o ator se integra em um horizonte que é mais restrito ao final. É assim que o ator do Odin, que aprendeu todo o seu ofício no Odin, ele funciona, é capaz de ser eficaz dentro do contexto do Odin, em relação a seus espectadores, a seus objetivos, a sua política cultural, a que o Odin tem. O ator do Odin não é capaz de fazer um vaudeville, ou de interpretar um texto a la Comédie Française. Quicá seria capaz também, porém não é isso para o que está preparado. O trabalho de laboratório tem algo como um horizonte bem determinado e o ator trabalha para poder funcionar dentro desse horizonte. Com técnicas específicas, com maneiras de pensar específicas, encontro com espectadores específicos.

H- Brook, Decroux, Grotowski, eles falam nos elementos fundamentais do teatro como sendo o espaço, o ator e o observador, para que o ato teatral aconteça. E o diretor, neste contexto? O diretor é fundamental ou não é fundamental?

EB - Nos livros da história do teatro sabemos que o diretor, com esse nome, com essa função específica, chega no século XX. Porém sempre o diretor existiu no teatro no sentido de coordenador, da pessoa que tinha a última palavra, e decidia o que fazer os demais. Se nós lemos Zeami, do ator Nô japonês. Também Zeami decidia como os demais atores tinham que fazer, porém ele não se chamava diretor, ele era um ator como os demais. Todo o grupo da Comédia Del'Arte, todas as Cias de profissionais tinham um ator ou uma atriz que decidia. A melhor, geralmente era a melhor ou o melhor ator que reunia, criava a Cia e pagava aos demais e os demais tinham que aceitar o que este ator ou atriz decidia. Então, sempre teve uma pessoa que decidiu a hierarquia do espetáculo, a nível de papéis, a nível de movimento... No século XX o que aconteceu foi que esse coordenador, sempre, quase sempre, foi integrado ao espetáculo como ator. Às vezes eram os escritores que escreviam sua encenação. Teve, por exemplo, Scribe, um escritor francês que ganhou muito dinheiro porque quando ele escrevia suas peças e ao mesmo tempo ele escrevia todos os movimentos que os atores tinham que fazer e eles o faziam. Ele vendia esses livretos de encenação em todo o mundo conhecido. Porém no século XX o que aconteceu foi que o diretor se destacou, não foi mais o autor, ou o ator. Tornou-se uma pessoa que às vezes não fazia teatro. Pessoas como Meyerhold, como Vakhtangov, que haviam começado como atores, todos os reformadores eram pessoas que haviam sido atores, à exceção, talvez, de Copeau, que virou ator, tornou-se ator. E eles tinham uma só preocupação, artística, de como criar um espetáculo que fosse um organismo vivente, que pudesse impactar o espectador, que tivesse uma coerência estética, onde o ritmo, o fluxo, as associações, a cor, a luz, tudo estivesse integrado em algo que fazia o espectador esquecer que estava no teatro, senão frente a outra realidade, que lhe permitia um processo de auto conhecimento. Essa é a fina flor, o grande aporte dos reformadores. Porém eles também, ademais disso, estavam interessados em que, não o espetáculo, também, o teatro, a experiência teatral ficasse na memória do espectador como um fator de desenvolvimento ou de câmbio. Então eles são imprescindíveis no desenvolvimento da história do teatro hoje, até hoje. Porém é justo o que Grotowski e Brook dizem. Ao final pode-se ter um ator, um espectador e um espaço e já você tem teatro. Depende que tipo de teatro você quer. Tenha presente o ator ou não pode funcionar da maneira desse diretor. Quando você pensa no Living Theater, em Julian Beck ou Judith Molina, foram

justamente dois atores que ao mesmo tempo eram diretores que tinham essa vocação de transcendência.

H- “Os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais” O que você quer dizer com isso?

EB- Se o exercício físico se considera só como um momento de desenvolver o corpo, fazer músculo, a dinâmica dos tendões, das articulações. Isso é como a ginástica. Então a ginástica ajuda a estar bem, a sentir-se bem, porém não é isso. No momento que o exercício envolve as partes psíquicas, sempre quando alguém trabalha e tem bons exercícios, porque todos os exercícios tem a mesma característica. Porém tem exercícios que precisam de precisão, ou de concentração, de cuidado porque senão podem se fazer mal. Tudo isso é, sem dúvida, uma forma de trabalho interior, que desperta ou que se aproxima às zonas secretas de nossas energias, de nossa integridade e normalmente não são utilizadas e não são aproximadas.

H- Onde fazer teatro, como e porque?

EB- O *como* tem a ver com a maneira em que se assimilam os conhecimentos que permitem ao ator ser eficaz. Sempre o problema fundamental do ator, em qualquer lugar do mundo, em qualquer cultura, em qualquer tempo foi: como posso não aborrecer o espectador, como fasciná-lo, como fazê-lo rir ou fazê-lo chorar. Isto foi a pergunta. Então, o *como*, que tem a ver com as estratégias e procedimentos, ou seja, a credibilidade que permite chegar a este objetivo. Isso é fundamental. É o que a Antropologia Teatral nos ajuda a ver que em todas as culturas, em todos os tempos os atores sempre manipularam o que é idêntico, e isso era a presença física, somática e mental. Como eles usavam alguns princípios, eles podem chegar a afetar o sistema nervoso do espectador. O *porque* é muito individual. Tem a ver com o sentido pessoal que cada um de nós dá ao ofício. É tão diferente e às vezes quando o formulamos já é uma racionalização, não é a verdade. Porém é tudo muito importante em tudo isto porque tem a ver com a única possibilidade que temos de resistir à usura do tempo. O fato de que o teatro é uma rotina terrível. Tem uma maneira de estar no mundo que pressupõe uma luta constante contra os compromissos. Isto faz com que a pessoa sempre comece devagar a diminuir o que era a idealidade original. Isto porque tem que se ficar em vida. É como uma vacina contra justamente essa aids que destrói o sistema de imunidade, da imunidade ideal, da idealidade. E *onde*, é evidente, o lugar onde você faz teatro, aquilo traz toda uma significação. Se você faz

teatro no Teatro Castro Alves, no teatro da cidade, no teatro nacional, que está reconhecido por todo mundo, ou vai fazer numa favela, ou num hospital, na zona terminal, onde ficam as pessoas que estão morrendo, nas prisões... Então tudo isso muda completamente. Ou fazem na rua. Isso tudo dá outras conexões ou conotações ao que você faz. Toda uma característica política, se você quer utilizar essa palavra.

São muito poucas, no Brasil, as publicações dos escritos de Barba e dos pesquisadores da Ista..A editora Hucitec, da Unicamp, é a única que, através de Luis Otávio Burnier, antes de morrer, publicou algumas de suas obras em português. Essas, correspondem a uma parte muito pequena da produção de textos sobre a Antropologia Teatral e o importante trabalho desenvolvido pelo Odin Teatret no mundo, particularmente na América Latina. Por isso, o anexo II é, praticamente, a íntegra do discurso de agradecimento de Eugênio Barba por ocasião do doutorado *Honoris Causa*, que lhe foi outorgado pelo Instituto Superior de Artes (ISA), em Havana, Cuba, em 06-02- 2002. Partes desse texto foram citadas algumas vezes, no corpo dessa dissertação,

ANEXO II

EN LAS ENTRAÑAS DEL MONSTRUO

Eugenio Barba

¿Qué veo cuándo pienso en la historia? Veo la danza de lo Grande y lo Pequeño. Su ritmo grotesco, tierno, al final siempre cruel, impide que el tiempo fluya de manera uniforme, y en cambio lo araña y sacude, llenando nuestras vidas de esencia y sustancia, de perfumes y pasiones.

En esta danza hay momentos en que somos arrastrados y momentos en que somos nosotros los que influimos sobre el curso del tiempo. Entonces, parece que nuestras manos conducen nuestro destino. Muchos piensan que esta posibilidad de modelar el propio destino es una mera ilusión. En realidad, es la ilusión de una ilusión.

Existe la Gran Historia que nos arrastra y nos sumerge, y sobre la cual muy a menudo sentimos que no podemos intervenir. Ni siquiera podemos conocerla. No podemos entender en qué direcciones se mueve, mientras se está moviendo, y nosotros con ella. Sólo observándola a distancia, una vez que ha pasado el tiempo, sus vueltas y vuelcos nos parecen claros. La Gran Historia no nos concede ninguna libertad. Procede inexorablemente sin que sepamos adónde va ni por qué. A menudo la explicamos con cuentos de hadas que hablan de Esperanza o Desesperación, todos igual de insensatos, a pesar de que, a veces, su insensatez enciende una débil luz en la oscuridad que nos envuelve.

Sin embargo, en la Gran Historia es posible recortar pequeñas islas, minúsculos jardines donde nuestras manos pueden ser eficaces, donde podemos vivir *nuestra* Pequeña Historia.

La Pequeña Historia, tejida con rechazos y “supersticiones”, es la de nuestra vida, la de nuestro hogar y de nuestra familia, la de los malentendidos, encuentros y coincidencias que nos han conducido al oficio y al ambiente a los cuales hemos decidido pertenecer.

Es evidente que la Gran Historia y las Pequeñas Historias no son independientes. Pero las Pequeñas Historias no son simples porciones de la Grande.

Los niños que construyen un pequeño dique en los márgenes de la corriente de un gran río para hacer una pequeña piscina donde bañarse y chapotear, no juegan en la impetuosa corriente. Pero tampoco están en una agua distinta de la que fluye en medio del río. Las Pequeñas Historias pueden crear pausas y hábitats imprevistos en los márgenes de la Gran Historia y transmitir al futuro las huellas de su diferencia.

Voltaire habló de todo esto en su *Cándido*. Bajo un diluvio de aventuras e ironía se derrumba la ilusión de que el mundo donde vivimos sea habitable, o sea “el mejor de los mundos posibles”. Después de haber participado largamente en el juego mecánico de la lucha entre optimismo y pesimismo, en la última página el protagonista de Voltaire se amarra a la conciencia de que sólo se puede trabajar sin pensar en el destino del propio trabajo, de que hay que comprometerse a “cultivar el propio jardín”. Esta actitud no significa rendirse, ceder, no es una llamada al egoísmo o a una visión restringida y egocéntrica de la vida. Es la afirmación de la necesidad de contradecir la Gran Historia con una Pequeña Historia que nos pueda pertenecer. E intentar hacerlas danzar.

El teatro es un intento de estar en el agua del río sin dejarse arrastrar por la corriente. Esto es la historia del teatro: pequeños jardines, charcos de agua al amparo del ímpetu de la corriente, a veces inundados por ella.

LA OTRA CARA DE LA CONTINUIDAD

Detengámonos un momento sobre la expresión “historia del teatro”. Para que algo tenga una historia tiene que haber una cierta continuidad entre su pasado y su presente. ¿En qué consiste la continuidad del teatro?

Existe una categoría de teatros que son como casas que sobreviven a sus habitantes y mantienen una identidad propia pasando de mano en mano. Luego existe otra categoría de teatros que no están hechos de piedras y ladrillos cuya consistencia reside en el grupo vulnerable de personas que los componen. Desaparecen con éstas personas. No pueden ser ni heredados ni rellenados de nuevos contenidos.

La vida del teatro es una danza de continuidad y discontinuidad. Las historias de los teatros vulnerables a menudo interfieren con las historias de las casas del teatro, pero se mueven basándose en diseños independientes. Su forma, su manera de organizarse, su manera de entrar en contacto con los espectadores y con la realidad social circundante, no se adapta a los modelos de los teatros duraderos. Deriva de necesidades personales y del grado de distancia con los valores de las prácticas reconocidas y consolidadas.

Es la historia subterránea de teatros sin nombre y sin fama. Es un terreno oscuro y turbulento donde surgen y desaparecen valores imprevisibles y experiencias imprevistas. Aquí el teatro más se renueva y trasciende. Se trata de una trascendencia concreta que consiste en la superación de los límites que tradicionalmente distinguen lo que es teatro de lo que no lo es, que infringe las fronteras entre el trabajo sobre el personaje y el trabajo del individuo sobre sí mismo, entre la práctica artística y la intervención política o social.

Al comienzo del nuevo milenio, la energía de la vida teatral surge de la tensión entre las luces fijas del firmamento teatral y las turbulencias de los teatros vulnerables, entre las casas del teatro y los teatros que exploran los desiertos, entre la estabilidad y la inquietud.

Esta tensión es algo nuevo.

Durante siglos, a partir del s. XVI, la fuente de energía para el teatro de origen europeo fue la tensión entre tradición y experimentación. En el siglo XX la sede de la experimentación fueron los teatros de aficionados y, a veces, el teatro profesional cuando intentó inventar nuevas fórmulas para proteger la propia existencia y la propia dignidad. Focos de experimentación fueron los ambientes de los futuristas, dadaístas y surrealistas, hasta llegar a las corrientes más recientes de las vanguardias artísticas que han influido en la cultura contemporánea. Fueron

nichos de experimentación teatral los “Teatros Libres” y los “Teatros de Arte”, empezando por Antoine y Stanislavski.

También en los teatros asiáticos la tensión que es fuente de energía fue durante mucho tiempo aquélla entre el respeto a las formas de la tradición y la pulsión de innovación. Por razones culturales y políticas, esta tensión se entrelazó a la confrontación entre influjo extranjero y fidelidad a las formas autóctonas. Por un lado se convirtió en el impulso de apropiarse de técnicas, estilos y objetivos artísticos de los países más potentes y colonialistas; por otro, fue el impulso de rechazar estas formas extranjeras y de redescubrir el valor del propio saber teatral. Esta dialéctica de fagocitación y rechazo, con sus numerosas variantes, caracteriza la creatividad de muchos artistas de los teatros africanos y sudamericanos.

También en el teatro de origen europeo la tensión entre tradición y experimentalismo ha tenido un encendido color político. Experimentación y vanguardia a menudo fueron la expresión del rechazo frente a la prudencia conservadora, o de la rebelión contra las instituciones culturales de las castas privilegiadas y de sus refinados instrumentos de poder.

Hoy, al inicio de un nuevo milenio, el panorama ha vuelto a cambiar. La rebelión del teatro es sobre todo creación de una condición de insularidad, de exilio interior, una forma material, a menudo no explícita, de disidencia. Toda la órbita del teatro es marginal respecto a los centros en que pulsa la vida y la cultura de nuestro tiempo. El teatro parece ser una reliquia arqueológica de épocas pasadas. Y sin embargo, incesantemente se renueva. Continúa llevando la marca de una diversidad que puede tener la debilidad de un límite o la fuerza y la dignidad de quien se reconoce en minoría.

Hoy el teatro puede ayudarnos a proteger nuestra diferencia. Entonces se convierte en la práctica de una disidencia.

UN MODO PARTICULAR DE MOVERSE

Los años me han enseñado lo importante que es redefinir para mí mismo los términos habituales de trabajo para destilar nuevas imágenes, sabores y fragancias. Es como si el oficio teatral me ahogase. La única manera de respirar un poco de oxígeno es explicándome a mí mismo *qué* es el teatro; *por qué* continuo haciéndolo; *cómo* alcanzar un conocimiento que contiene su opuesto, es decir cómo huir de la acumulación de la experiencia que se cristaliza en una identidad y se convierte involuntariamente en una limitación; *dónde* hacer estallar con mis compañeros del Odin estas décadas de prestigio, de soledad y de orgullo. En qué prisión, castillo, gheto o isla lejana establecer aún un trueque, un momento efímero e ilusorio de reciprocidad y paridad.

Si hoy, queridos amigos cubanos, me preguntaran qué es el teatro, respondería: es un modo particular de moverse. Este “modo particular” es un *ethos*, un comportamiento que manifiesta un saber artesanal incorporado, y al mismo tiempo es un nudo convulso de “supersticiones” y fantasmas personales, lo que llamamos valores, nuestra brújula de la vida.

Para un actor y un director, moverse significa someterse con coherencia y disciplina durante años a una práctica mental y somática que nos desarraiga de los lugares comunes y de los prejuicios de nuestra cultura de origen, y nos impulsa hacia los territorios escabrosos de la “otredad”. Esta otredad tiene dos caras. Es el otro en nosotros mismos, aquella parte de nosotros que vive en exilio, en la profundidad más profunda de nuestro ser; y es el otro ser humano, separado y distante de nosotros por el temperamento, la cultura o el sexo. El teatro no puede ser un encuentro filantrópico donde se busca comprender, explicar o aceptar lo diferente. El teatro es una lucha incruenta, es nuestra necesidad de apropiarnos del otro -los autores, los colegas de trabajo, los espectadores, los muertos-, de fundirnos con él, de devorarlo, utilizando todo nuestro metabolismo para absorber lo esencial y expulsar lo superfluo. La confrontación con el otro es un rito de pasaje que renueva el reconocimiento de fuerzas y cualidades recíprocas e inexplicables.

El teatro nos mueve de la realidad inferior a la realidad de la existencia profunda. Desde la superficie nos proyecta hacia la corriente opaca de las energías que actúan ocultas. Basta recordar a Marx, Freud, Niels Bohr y los fundamentos sobre los cuales nos movemos, el universo subatómico que niega las evidencias de la física de Newton y escarnece las relaciones de causa y efecto, de tiempo y espacio, de pasado y futuro.

El teatro mueve nuestro universo interior hacia el mundo de los eventos concretos e impulsa nuestra Pequeña Historia a bailar con la Gran Historia. Nuestra rabia, nuestras exaltaciones y nuestros extravíos se enfrentan a la disciplina del artesanado teatral. Emociones, sensibilidades e impulsos se someten a un proceso de ficción transformándose en acción perceptible que acaricia o araña los sentidos y la Pequeña Historia del espectador.

El teatro nos eleva o nos hace descender socialmente, nos hace ser aceptados, reconocidos y reconocibles o bien rechazados, a veces perseguidos. El teatro europeo es la historia de un oficio discriminado, con numerosos ejemplos de actores que abatieron las barreras sociales gracias a un consenso de admiración. Rachel, Adelaide Ristori, Jenny Lind, Eleonora Duse, Johanne Louise Heiberg, y tantos otros proveían de ambientes despreciados y rechazados, judíos, gitanos, hijos ilegítimos o hijos de humildes comediantes de la legua.

El teatro nos mueve literalmente, nos hace viajar, es la materialización de una geografía que atravesamos físicamente y mentalmente para visitar lugares y ambientes lejanos, para encontrar

temperamentos y temperaturas que sorprenden. El teatro es un vaivén de relaciones, un nomadismo arraigado en un *ethos*, un artesanado incorporado.

Afirmo que el teatro es una manera particular de moverse. Sin embargo, esta definición vale desde el punto de vista de quien lo practica. Moverse es un verbo reflexivo que se refiere al sujeto, una serpiente que se muerde la cola. Cualquier definición del teatro debe tener en cuenta que el espectáculo crea un fajo de relaciones con distintas realidades y siempre en un tiempo/espacio social. El teatro es una manera particular de mover al espectador.

Éste es el objetivo del largo aprendizaje y de los esfuerzos continuos de cada actor: mover al espectador, crear una ficción, una ilusión que alucine. Durante el espectáculo, las características personales y la pericia de los actores, los comportamientos y los destinos de los personajes, las tensiones y las peripecias del relato tienen que perder su consistencia para los sentidos del espectador y transformarse en un puente transparente que acerque a cada espectador a sus heridas y cicatrices interiores, a las huellas de sus luchas y de sus compromisos. Este diálogo consigo mismo puede acontecer sólo si el actor logra despertar las energías adormecidas del espectador provocando resonancias, sensaciones y memorias que permiten reflexionar en términos de intimidad, en términos de Pequeña Historia. Sólo si el actor consigue *moverse* crea las premisas para mover al espectador, seducirlo y desplazarlo provisoriamente de la trinchera de sus convicciones.

Hablando en términos de oficio teatral, mover al espectador presupone la asimilación de modos paradójicos de pensar y comportarse sobre la escena. El “sí mágico” de Stanislavski, el efecto de distanciamiento tan apreciado por Brecht, los principios pre-expresivos evidenciados por la Antropología Teatral son algunos de los caminos que el actor puede seguir para estar presente en sus acciones. El actor genera una calidad distinta de presencia, provoca una ósmosis con las energías del espectador y realiza un acto social que se convierte en meditación individual.

Es el triunfo de la presencia absoluta, el compromiso total del individuo-actor que realiza sus acciones *hic et nunc*, aquí y ahora, frente a los espectadores, en el centro de su época y su sociedad. Pero el actor crea la realidad de la ficción *para poder estar en “otra parte”*. El teatro es el arte de la ubicuidad: toma posición frente a las circunstancias en que nuestro destino personal y la Gran Historia nos han arrojado, y al mismo tiempo nos transporta a la Utopía, a una cotidianidad ideal. El teatro permite vivir dentro de las entrañas del monstruo y al mismo tiempo en una isla de libertad.

¿Dónde está esta “otra parte”? ¿En qué lugar físico, geográfico, afectivo y mental se encuentra?

DISIDENCIA Y UTOPIA: UN TIEMPO DENTRO DE OTRO TIEMPO

Una mañana serena, en una villa de Roma, un hombre sesentón corre y salta por los prados como un niño. Ha pasado gran parte de su vida en prisión, aislado y torturado. Ahora, finalmente es libre. Nació en el sesenta y ocho, en 1568, en Calabria, en el extremo meridional de Italia. Se llama Tommaso Campanella y es el autor de *La ciudad del sol*, una obra sobre una sociedad utópica. La había escrito en la cárcel en 1602, inspirado en la *Utopía* de Thomas More, el humanista decapitado por negarse a firmar el documento que reconocía a Enrique VIII como jefe de la iglesia anglicana.

De origen campesino, Campanella era un monje dominicano, teólogo, filósofo, astrólogo. Tenía visiones y hacía profecías. Sus enemigos lo llamaban mago y brujo. Escandalizado por las restricciones intelectuales de la mentalidad eclesiástica había abandonado el orden monástico, lo cual, en aquella época, era un crimen. Campanella es encarcelado. Al recuperar la libertad, se convierte en uno de los jefes de una conjura contra el gobierno español que dominaba el sur de Italia. La conjura es descubierta y los 140 conjurados, entre los cuales había 14 monjes, son encadenados y trasladados a Nápoles. Algunos prisioneros son descuartizados ante la multitud y su muerte se transforma en espectáculo. Otros son ahorcados en los palos de las naves de la flota española. Los restantes son torturados para que confiesen los nombres de los cómplices de la revuelta armada.

Campanella es sometido a la tortura del “potro”, es acostado en una viga de madera y estirado con cuerdas hasta que éstas desgarran sus carnes y dislocan sus huesos. Luego es colgado con los brazos atados atrás. Al final es sometido a la tortura de la “vigilia”, el invento reciente del juez Hipólito Marsilis. Se daba una abundante cena y vino al prisionero. La difícil digestión favorecía la aparición del sueño, pero no se le dejaba dormir. Durante 20, 30, 40 horas seguidas se le obligaba a estar sentado en un taburete alto, que no le permitía apoyar los pies en el suelo, con los brazos atados a la espalda y tensados por una cuerda. Cada vez que la cabeza se inclinaba en el sueño los guardianes le pegaban.

Campanella se da cuenta de que al final de la tortura lo van a condenar a muerte. Sabe que está prohibido ajusticiar a un pecador, delincuente o hereje que sea loco. Un loco no tiene la conciencia para arrepentirse de sus errores. Las condenas y tormentos tienen como objetivo permitir que el condenado se redima a los ojos de Dios. Por lo tanto es esencial que el condenado sufra y muera en plena conciencia para que tenga la posibilidad de aceptar la condena y arrepentirse.

Entonces Campanella simula estar loco. La ficción dura días, semanas, meses, sin tregua, sin distracciones. Entre una sesión de tortura y la otra, Campanella se comporta como un demente. Hace muecas, murmura frases sin sentido, es sacudido por convulsiones, incendia el lecho de paja de su

celda. Durante la última larga tortura de la “vigilia”, a la cual debería seguir la condena a muerte, responde a cada pregunta con las mismas obsesivas palabras: “diez caballos blancos”.

- Eres consciente de que tus pecados te condenan a muerte?
- Diez caballos blancos.
- Has hecho alguna vez prácticas de magia?
- Diez caballos blancos.
- Alguna vez has invocado a Satanás?
- Diez caballos blancos.
- No has declarado que existen otros mundos habitados fuera de nuestra tierra?
- Diez caballos blancos.
- Sostienes que el papa es un usurpador?
- Diez caballos blancos.
- Eres tú quién ha escrito el infame opúsculo anónimo titulado *Los tres impostores*, donde incluso Jesucristo es declarado impostor junto con Moisés y Mahoma?
- Diez caballos blancos.

Al final, la mañana del 6 de junio de 1601, después de una última y larga “vigilia”, es declarado legalmente loco y condenado a cadena perpetua. Él mismo firma el documento con una cruz, tal como correspondía a los que no sabían leer ni escribir. Permanece en prisión hasta 1626 donde compone *La ciudad del sol*, su visión utópica de una sociedad noble y justa, y escribe numerosos libros y poesías. Es su “otra libertad” - 27 años de “otra libertad”, su “otro lugar”.

La utopía es el salto a “otro lugar” cuando el mundo en que vivimos nos enseña su cara repelente. Thomas More y Tommaso Campanella están entre los primeros intelectuales que muestran los vínculos entre utopía y disidencia. O mejor, indican como la disidencia es la capacidad de vivir un tiempo dentro de otro tiempo, la práctica de una ubicuidad que nos permite vivir simultáneamente en el tiempo-prisión y en una isla de libertad, la piscina que a veces nos permite estar en el agua de la Gran Historia sin dejarnos arrastrar por sus corrientes.

LA DIFERENCIA INQUIETANTE

Es importante preservar el testimonio de que, en la práctica, la disidencia es posible y eficaz. ¿Cómo se puede ser disidente de una manera eficaz?

Según la historia de la palabra, “disidencia” viene del latín *dissidere*: sentarse (*sedere*) separadamente (*dis*). Fue utilizada por primera vez para designar a los protestantes polacos en la *Pax*

dissidentium firmada en Varsovia en 1573, cuando el rey, Enrique de Valois, se empeñó en respetar la libertad de culto y de opinión política. Por tanto, el disidente no es el cismático, el que abandona, el que se va, el que se separa. El disidente es el que crea una distancia sin separarse para evidenciar sus “supersticiones” y su diferencia.

La diferencia en sí misma no es un valor, es una condición. Puede ser una condición de inferioridad, o una fase que preludia la integración, o tal vez una segregación escogida o sufrida. La diferencia se vuelve fecunda sólo si se convierte en *inquietante*. Normalmente, los cuerpos extraños, aquellos que calificamos de “diferentes”, generan indiferencia, son desplazados a los márgenes de nuestra mente y de nuestra sociedad. O tal vez son experimentados como algo amenazante, lo cual genera hostilidad. Luego, cuando ya no dan miedo, cuando además de extranjeros y extraños están vencidos, se convierten en museo y espectáculo adquiriendo la fascinación de lo exótico.

El teatro está fuera de esta lógica. Puede ser una diferencia mimada, subvencionada o incluso sólo tolerada. Puede ser una diferencia que se contenta de sí misma. O puede convertirse en la práctica de una disidencia que consigue, al mismo tiempo, fascinar, hacerse respetar y mostrarse irreducible. Es inquietante porque no se adapta a las reglas de la lucha. Luchar contra este tipo de disidencia sería como luchar contra una sombra: cuanto más estrechamente la agarras más se te escapa de las manos.

La lucha establece que haya un vencedor y un vencido, o – como tercera y precaria posibilidad – una tregua. Pero al final de todo, la lucha tiende a eliminar el problema y la contradicción y deja triunfar la homogeneidad y la integración. Otra cosa muy distinta es la transmisión de una sombra indeleble atada a una “superstición” y a una práctica que agujerean la solidez del espíritu del tiempo. No se trata de vencer o ser vencidos, sino de preservar una presencia que no se adapta y que no se hunde en las arenas movedizas de la indiferencia circundante. La diferencia inquietante no vence en la medida que consigue *prevalecer*, sino en la medida que consigue resistir y salvaguardar la capacidad de transmitir al futuro la marca de la propia no-pertenencia. No es posible no estar en *este* mundo. Pero es posible no pertenecer a él.

El teatro es la experiencia de una diáspora voluntaria de todo aquello que conocemos, de las certidumbres y las coartadas de nuestra cultura. A veces algunas de nuestras obras son acariciadas por las nubes, aparecen bellas y son aplaudidas. Pero su incandescencia y duración en la memoria de las Pequeñas Historias y de la Gran Historia están indisolublemente unidas a la acción anónima, rigurosa y cotidiana de hombres y mujeres que encarnan el paradójico oficio de la ubicuidad: tomar posición en disidencia hacia el mundo que nos rodea para vivir en la utopía.

UN GRANILLO DE ARENA

El concepto de Utopía está estrechamente conectado al de isla. La isla no está aislada, es una realidad en el mar, que es el medio de comunicación por excelencia. La isla está conectada con el mundo alrededor y es distante. No está separada.

Recordemos los grandes relatos que nos ha legado el pasado. Recordemos los mitos de los jardines. Todo jardín sereno tiene su insidia. Siempre hay el veneno de una serpiente que se esconde en la hierba del Paraíso.

¿Cuál es la serpiente que se esconde en la isla de libertad del teatro?

Cuando empezamos nuestra profesión, nuestro sueño más grande es poder amarrar en la tierra del oficio, cultivar sus árboles del Conocimiento, encontrar en una lucha-abrazo sus espíritus familiares y aquellos espíritus que la invaden desde los puntos remotos de la tierra.

Cuando empezamos, tenemos una llama entre las manos para iluminar una voz lejana: nuestra vocación. Con los años, nuestras manos estrechan cenizas, y toda nuestra energía y nuestro saber se tienden en el esfuerzo de mantener en vida las brasas que todavía arden.

No hemos desembarcado en la isla de la libertad, nos hemos precipitado en las entrañas del monstruo.

El teatro es un monstruo que ahoga tramposamente nuestra necesidad originaria con la costumbre, la repetición, las coartadas y la triste fatiga. El teatro se convierte simplemente en un trabajo, una familiaridad con un oficio que ha perdido su magia, su *ethos*, sus ideales. A la hora de cenar nos sentamos en la mesa. A la hora de dormir bostezamos. Cuando vemos un árbol, recogemos su fruta. El teatro sobrevive y nos hace sobrevivir envueltos en un sano fatalismo de indiferencia y tibieza.

Sólo la revuelta nos puede proteger, una rebelión contra nosotros mismos, contra nuestros pequeños compromisos, contra nuestro impulso natural a escoger las soluciones conocidas y seguir el camino menos arduo. Lo que transforma el monstruo en una isla de libertad es el camino del rechazo, el trabajo anónimo e incorruptible, cada día, por años, años y años..

No debemos nutrir aspiraciones ambiciosas. Debemos ser conscientes que somos sólo un granillo de arena en las entrañas del monstruo.

Debemos ser arena, no aceite, en la maquina del mundo.

(Extraído do discurso de agradecimento de Eugênio Barba por ocasião do doutorado *Honoris Causa* que lhe foi outorgado pelo Instituto Superior de Artes (ISA), em Havana, Cuba, em 06-02- 2002)

Traducción: Lluís Masgrau

O anexo III é composto por alguns quadros de observação que foram feitos entre 2002 e 2003. Neles, pode-se perceber um pouco da dinâmica que conduz o trabalho no *Tupã Teatro*.

Quadro de observação nº 1

| | | |
|---|--|---|
| 1 | Data Local Hora início Hora término Carga horária Presentes | 11-11-2002 Ginásio 08:30h 11:45h 3h15 min. Hirton, Andréa, Rubenval, Patrick, Gustavo e Mário. |
| 2 | Ação | <p>Avaliação do processo de “Yaba” e do próprio espetáculo.</p> <p>Quanto ao processo, avaliamos que ele se desenvolveu “de fora prá dentro”. Naquela época foi necessário, devido à experiência ainda incipiente dos atores, o que fez com que eles se introduzissem na proposta cênica e de encenação sem, a princípio, compreendê-la em sua totalidade, o que aconteceu pouco a pouco, depois do espetáculo já montado. Dois - intensos - anos depois, avaliamos que “Yaba” é um espetáculo que está ficando velho. Constantemente novas cenas são introduzidas no espetáculo, que se atualiza ao nível dos “acontecimentos” que fazem parte da sua narrativa. No que se refere à qualidade da representação, no entanto, avaliamos que, tendo sido construído durante o nosso primeiro ano de trabalho, “Yaba” ainda não incorpora o desenvolvimento dos atores.</p> <p>A apresentação da nova proposta de processo criativo e do seu respectivo plano de trabalho aponta para o desenvolvimento do processo num sentido inverso, isto é, construído “de dentro prá fora” e esclarece sobre “que teatro é este que queremos construir?”. Um teatro que revisite a tradição, a assimile, traduza e atualize, num contexto próprio. Um teatro – essencial e “pobre” - que seja uma testemunha viva do seu tempo, pela compreensão do momento histórico dentro do qual se insere. Essencial, como em Stoklos, “Pobre e vertical”, como em Grotowski, científico, como em Barba – e como em Stanislavski antes dele -, mas também visceral, como em Artaud... E próprio, como o estamos construindo.</p> <p>“O Príncipe do Sol” será construído dentro de uma estética contemporânea.</p> |
| | | Promover a convergência de pensamento e ação em torno do novo processo criativo. |

| | | |
|---|----------------------|---|
| 3 | Objetivos | <ul style="list-style-type: none"> - Propor a metodologia a ser utilizada. - Propor exercícios e tarefas capazes de dar conta dos trabalhos na “Linha I” e na “Linha II. |
| 4 | Metodologia | <ul style="list-style-type: none"> - O processo será conduzido por um pensamento ternário, includente e integrador, que considera a existência de duas linhas exploratórias às quais chamarei aqui “Linha I” e “Linha II” que, mesmo paralelas, se tocam num terceiro ponto que se forma, por interconexões e interdisciplinaridades, gerando um fluxo constante de diálogo e complementaridade entre as duas linhas. - A linha I refere-se às atividades relacionadas à pesquisa no campo de disciplinas complementares ao teatro: A filosofia, as ciências humanas e naturais. - A linha II refere-se às atividades diretamente relacionadas ao teatro e à técnica teatral no processo criativo: Treinamento pré-expressivo, trabalho de desenvolvimento técnico e improvisação, elaboração e montagem do “príncipe do Sol”, em três momentos distintos com características próprias, a saber: <ul style="list-style-type: none"> - O treinamento, diário, baseado na “dança do vento”; - O desenvolvimento técnico, na realização de exercícios pré-expressivos e expressivos, montagem e apresentação de cenas que possibilitem a experimentação de diferentes técnicas de representação, podendo a mesma cena ser trabalhada em diversas linguagens; - A improvisação - com dinâmica ainda por estruturar – é a técnica escolhida para produção do material cênico que comporá “O Príncipe do Sol” .; - Elaboração do material cênico e ensaios. - O tempo necessário para a realização das atividades propostas será decidido em comum acordo. - A primeira hora de cada encontro estará sob a responsabilidade do grupo. |
| 5 | Atividades propostas | <p>Assistir mais de uma vez o filme “O Ponto de Mutação”, observando:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- As inter-relações entre política, arte e ciência, representadas pelos personagens. 2- As diferentes “fases espirituais”, nas personagens e nos atores. 3- Estudar a cena de Chaplin com as máquinas, em tempos modernos. 4- Estudar a cena da radioatividade, em sonhos, de Kurosawa. 5- Emanuela focalizará um estudo sobre Pina Bauch. 6- Estudar a entrevista de Iben Nagel a Luis Masgrau, observando: <ol style="list-style-type: none"> a- O conceito de sub-partitura; b- O conceito de “energia da personagem”. |
| 6 | <i>Feedbacks</i> | <ul style="list-style-type: none"> - Os <i>feedbacks</i> a nível teórico serão dados em seminários periódicos e a nível prático, na própria cena pelos atores. |
| 7 | Quintal | <p>Durante o processo de iniciação, O Príncipe do Sol terá visões do passado e do futuro. A encenação buscará suporte numa linguagem contemporânea.</p> |
| 8 | Surpresas | <p>Patrick participará das cenas do exercício. Ele tem o livro “Stanislavski in Reahersal” compartilhará conosco de uma oficina de voz e do trabalho que ele fez na Inglaterra sobre Stanislavski sobre o qual trará material escrito para combinarmos a sua aplicação.</p> |
| | | |

| | | |
|---|-------------|---|
| 9 | Observações | Embora o processo criativo tenha se iniciado com a viagem ao Peru, em junho de 2002, (escrever sobre a viagem, festa do sol, vale da lua – ver anotações no caderno amarelo -, embaixada em Lima e Adido cultural em Cusco, grupos de teatro visitados), este quadro de observações corresponde ao 1º encontro sobre a montagem de “O Príncipe do Sol”. |
|---|-------------|---|

Quadro de observação nº 2

Data: 18-11-2002 Local: Ginásio Início: 9:05h Término: 11:20 Carga horária: 2 horas e 15 minutos

Intervalo: 7 dias

Presentes: Hirton, Rubenval, Andréa, Gustavo, Mario, Emanuela, Patrick

| | | |
|---|--|---|
| 1 | Ação | Apresentação do primeiro resultado do trabalho sobre a cena de Stanislavski com o pai Discussão sobre o processo e a apresentação. |
| 2 | Objetivos | Inicial: Desenvolver no grupo uma linguagem de trabalho própria, na “linha II”, sem a presença do “diretor-espectador, num espaço de liberdade” que lhes possibilite a livre experimentação e a construção da cena de acordo com as suas próprias lógicas individuais. Neste encontro: Desenvolver a linha II da pesquisa, ou seja, técnica teatral e processo criativo. |
| 3 | Metodologia | Apresentação das cenas construídas em livres associações e metodologia, sem a presença do diretor-espectador. Primeiro foi apresentada uma cena com a participação de todos os atores nos dois personagens e depois, em duplas. Metodologia escolhida pelos atores: Leitura do texto e trabalho sobre a “irritação”, em exercícios propostos por Patrick. Cadeiras foram introduzidas nas cenas. |
| 4 | Atividades propostas para o próximo encontro | <ol style="list-style-type: none"> 1- Improvisar sobre a cena utilizando-se de palavras, à vontade. 2- Improvisar utilizando-se apenas das palavras chaves do texto 3- Improvisar sem utilização de palavras <p>Objetivo: desenvolver a “atmosfera interior” da cena, as ações internas Prestar atenção sobre o que pensam o pai e o filho quando não estão falando. Prestar atenção para conscientizar a relação entre respiração e estado de espírito.</p> |
| 5 | <i>Feedbacks</i> | Os atores – e o diretor - relacionaram a cena a experiências pessoais |
| 6 | Quintal | Outros personagens na cena. A mãe que se bate na parede? (referencia a Pina Bauch e à construção de um corpo cênico preciso em sua expressividade). “Você não é mais meu filho”. Palavras que cortam, ferem e dilaceram o espaço. Exercício: Construir o pensamento e fazer a cena pensando alto. Prestar atenção e criar imagens. |

Quadro de observação nº 3

Data: 16-12-2002 Local: Escola de Dança - UFBA. Início: 10:15h às 12:15h - aula com Ciane na sala 9 (Princípios de Bartenieff - ver programa da disciplina) e 13:15h às 17:45h - Trabalho prático na sala 10. Carga horária total: 6 horas e meia
Intervalo entre um quadro e outro: 27 dias
Presentes: Hirton, Rubenval, Andréa, Gustavo, Mario, Emanuela, Patrick.

| | | |
|---|------|---|
| 1 | Ação | <p>Pela manhã Ciane fez uma revisão geral das quatro horas de aula do sábado anterior sobre os Fundamentos Corporais Bartenieff (FCB), Conexões ósseas; Evolução Neurocinesiológica e Organizações Corporais, correspondentes ao item 4 do conteúdo programático da unidade I, da disciplina Técnica de corpo para cena I, semestre 2001-2.</p> <p>À tarde:</p> <p>1- Fase pré-expressiva</p> <p>1.1- Exercícios de aquecimento e envolvimento corporal.</p> <p>1.2- Memorização corporal da seqüência proposta por Ciane, baseada nos Fundamentos Corporais de Bartenieff.</p> <p>1.3- Exercícios para a conscientização das atitudes corporais (frente-trás, cima-baixo, laterais) com atenção sobre a que personagem poderia caber aquela atitude corporal.</p> <p>1.4- Posicionamentos e utilizações dos pés ao caminhar.</p> <p>1.5- Segmentação de partes do corpo (protagonismo e direcionamento no espaço de determinada parte - cabeça, ombros, peito, quadril, braços).</p> <p>1.6- Aplicação de exercícios com Evolução Neurocinesiológica.</p> <p>1.7- Exercício de andar “com o próprio andar” com pequeno exagero de um detalhe escolhido, de maneira a não perder o controle sobre o próprio andar.</p> <p>1.8- A partir de músicas, ou diferentes qualidades sonoras, “incorporá-las” e transformá-las em impulso corporal original, de acordo com motivações interiores particulares.</p> <p>1.9- Improvisação livre, com base musical, sobre os elementos trabalhados.</p> <p>2- Fase expressiva</p> <p>2.1- Algumas seqüências das ações descobertas pelos atores durante as improvisações foram escolhidas por mim.</p> <p>2.2- Destacadas estas seqüências, foi-lhes solicitado escolher um de dois textos relacionados a “O Príncipe do sol”, transcrito no início de encontro de hoje, e traduzi-lo cenicamente, tomando como base elementos corporais e psicológicos, ou seja, de busca por uma verdade interior, construída a partir de suas próprias e particularidades motivações, que foram trabalhados durante este encontro..</p> <p>2.3- São os seguintes os referidos textos:</p> <p>2.3.1- “Que no se representem em ningún pueblo de sus respectivas provincias , comedias y otras funciones públicas de las que suelen usar los indios para memoria de sus dichos antiguos incas”.</p> <p>Obs. Este texto foi recolhido no Museu Histórico de Lima, Peru, e corresponde a uma ordem emitida pelo exército durante a colonização espanhola.</p> <p>2.3.2- <i>“Al amanecer de un tiempo nuevo nace en el horizonte de la edad del hombre, una versión desde los fondos del principio; cargando en sus alas ancianas de historia, el cuento del Padre Sol que ilumina</i></p> |
|---|------|---|

Quadro de observação nº 4

Data: 18/12/02 Local: Escola de Dança - Ufba Início: 08:10h Término: 14:10h* Carga horária: 6 horas Intervalo entre um quadro anterior e este: 2 dias: Rubenval, Andréa, Gustavo,

Presentes: Hirton, Mario, Emanuela, Patrick (às 8:00h), depois Rubenval (+ ou - às 8:30h), Andréa (+ ou - às 9:00h) e Gustavo (+ ou - às 9:30h).

* Entre 10:00h e 12:00h aula com a Prof. Dra. Ciane Fernandes na disciplina Técnica de Corpo para cena I. Revisão detalhada dos Fundamentos Corporais Bartenieff. Distribuição de material impresso com as seqüências de exercícios.

| | | |
|---|-------------|--|
| 1 | Ação | <ul style="list-style-type: none"> - Inspirados no processo criativo de Picasso, descrito no texto “Metamorfoses de um touro”, desenvolvemos um processo criativo individual. - “Corporificação” de imagens, ou seja, traduzir em ações físicas imagens produzidas interiormente. - A partir de imagens complexas, eleger e fixar uma determinada seqüência de ações que preserve apenas as fases fundamentais de sua unidade básica, isto é, início, desenvolvimento e conclusão, bem marcadas. - Segmentar parte do corpo. |
| 2 | Objetivos | <ul style="list-style-type: none"> - Experimentar e desenvolver processos criativos individuais. - Materializar em ações físicas a imaginação. - Compor e fixar seqüências de ações físicas. - Tomar consciência da ação física em sua unidade básica e fundamental. - Perceber que o corpo é um conjunto de partes interconectadas, porém independentes e segmentá-las. |
| 3 | Metodologia | <p>- No encontro anterior foi lido o seguinte texto: As Metamorfoses de um Touro (extraído de "O Correio da Unesco", de fev. de 1981, ano 9, nº2, pág. 32 e 33)</p> <p>A história do touro teve lugar no antigo ateliê de litografia de Mourlot, na Rua de Chabrol, em Paris, em 1945. Quem a conta é Jean Célestin, artesão litógrafo que trabalhava para Picasso e que disse dele: "Picasso me marcou. Ter trabalhado com ele enriqueceu a minha vida." Célestin não se cansa de repetir: "Ele tem um... quero dizer... tem dons incríveis. Ele é dotado de... ora, é um pintor."</p> <p>Vale a pena ouvir a história do touro naquele ateliê enorme, onde se vê a tinta em massa brilhante, as máquinas rodando, os cartazes pendurados, trabalhadores em atividade, pintores passando.</p> <p>"Um dia", diz Célestin, "ele começa o famoso touro. Um touro soberbo. Bem roliço. Pensei que estava pronto. Não estava. Veio um segundo estágio, um terceiro. Sempre bojudo. Picasso continua trabalhando. O touro já não é o mesmo. Vai diminuindo, diminuindo de peso. Henri Deschamps me disse que Picasso estava tirando em vez de pôr. Ao mesmo tempo ele ia decompondo o</p> |

Quadro de observação nº 5

Data: 20-12-2002 - Local: Ginásio - Início: 8:15 h. Término: 12:30 h. - Carga horária: 3 horas e quinze minutos

Intervalo entre um quadro e outro: 2 dias

Presentes: Hirton, Andréa, Gustavo, Mario, Emanuela, Patrick.. Obs. Rubenval faltou

| | | |
|---|--|--|
| 1 | Ação | Repetição da seqüência Laban/Bartenieff Exercícios de Segmentação Trabalho sobre as unidades fundamentais de uma ação física |
| 2 | Objetivos | Desenvolver a memória corporal Experimentar e conscientizar o princípio da Segmentação Conscientizar as ações físicas em sua unidade fundamental Internalizar a unidade fundamental para poder estabelecer variações conscientes sobre a base. Variações de ritmo, cinesfera, intensidade, etc... |
| 3 | Metodologia para alcançar os objetivos | - Repetição e pratica de uma seqüência de exercícios baseados nos Fundamentos Corporais Bartenieff propostos pela Pr ^{fa} Ciane Fernandes, na disciplina Técnica de Corpo para a Cena I, ativando e desenvolvendo assim a memória do corpo. - Com música e movimentação livre pelo espaço, colocar peso sobre determinadas partes do corpo (cabeça, ombros, peito, braços, mãos, quadris, pernas, pés) e efetuar sucessivas transferências de peso entre as partes, que se alternam em protagonizar e conduzir os movimentos do corpo a direções pré-estabelecidas no espaço. - Tomando as fases fundamentais de um único passo como referência de movimento completo, com início, meio e conclusão, experimentar essa dinâmica ternária do movimento em diferentes ações físicas, lembrando-se sempre do conceito estabelecido por Meyerhold de que uma ação física, para que se caracterize como tal, deve envolver todo o corpo em sua realização. Os exercícios são realizados individualmente e em dupla. Em dupla, pesar, transferir peso e enviar ao colega, receber, transferir peso e mandar de volta devem acompanhar o ritmo ternário, com início, desenvolvimento e conclusão da ação. O desenvolvimento é, em si, um caminho para a conclusão. |
| 4 | Atividades propostas para o próximo encontro | Durante o recesso de final de ano, ler “O Príncipe do Sol” e praticar a seqüência Laban/Bartenieff. |
| 5 | <i>Feedbacks</i> | Andréa: A participação de Hirton fazendo junto os exercícios possibilita uma troca maior entre nós. |
| 6 | Comentários e Observações | - Fazer junto com os atores gera uma compreensão maior do processo do ator e auxilia a passar para os atores as indicações de maneira mais clara e compartilhada. O recesso de final de ano acontece entre 23/12/02 e 05/01/03. |

Quadro de observação nº 6

Data: 21-12-02 - Local: Escola de Teatro - Início: 09:10 h. Término: 14:10 h. Carga horária: 5 horas. Intervalo entre um quadro e outro: 1 dia
 Presentes: Hirton, Andréa, Gustavo, Mario, Emanuela. Patrick e Rubenval faltaram

| | | |
|---|---------------------------|--|
| 1 | Ação | Aula extra com a Profª Ciane Fernandes Repetição com explicações da seqüência de aquecimento Laban/Bartenieff Introdução ao trabalho com texto |
| 2 | Objetivos | Avançar o Programa da disciplina Técnica de corpo para a cena I Conscientizar e fixar a seqüência de aquecimento Laban/Bartenieff Conscientizar sobre as relações entre som e movimento |
| 3 | Metodologia | A seqüência de aquecimento Laban/Bartenieff executada com acompanhamento e explicações detalhadas. Vibrar o som das vogais no corpo (i-cabeça, ê-é-pescoço/garganta, ó-ô-peito, a-abdomen, u-pélvis). Vibrar fonemas a partir dos nomes dos atores. Por exemplo, Carlos: kh, arl, os... Fazer nascer do som uma ação física relacionada ao aquecimento Laban/Bartenieff Som nasce do movimento e vice versa. Para cada som uma ação. Sequenciar sons e ações físicas. Dizer a sim o nome que se forma com a seqüência de ações. Fazer variaç~ões: Seqüência com sons, sem sons, numa música podendo repetir ações, em relação com outros atores, um ator fala o nome e o outro reage com as ações e vice versa, etc... |
| 4 | Continuação | Dar continuidade a este trabalho em janeiro, antes de Ciane viajar |
| 5 | <i>Feedbacks</i> | |
| 6 | Comentários e Observações | Excelente trabalho de integração texto/ação física Esta aula está registrada em vídeo e fotografias Mário não conseguiu realizar o exercício com os sons e movimentos. Mário costuma trabalhar de maneira isolada em relação aos outros atores. Um olhar demasiadamente voltado para dentro. Em geral delimita um pequeno espaço em torno de si e para ele mesmo e ali trabalha Por vezes não consegue ultrapassar os limites construídos por ele e a troca com os colegas não ocorre com inteireza. Patrick fez uma demonstração do trabalho vocal e musical que vem desenvolvendo como grupo. Combinamos de a cada encontro dedicar uma hora a este trabalho. |

Quadro de observação nº 7

Data: 06-01-2003 Local: Escola de Dança Início: 10:15h. Término: 17:45h. Carga horária 7 horas e meia com intervalo entre 12:00h e 13:00h. Intervalo entre um quadro e outro: 15 dias (recesso de final de ano) Presentes: Hirton, Andréa, Gustavo, Mario, Emanuela, Patrick. A Rubenval foi solicitada maior atenção ao trabalho, no sentido de se organizar e equilibrar a sua frequência.

| | | |
|---|--|--|
| 1 | Ação | <p>Início da fase expressiva em Técnica de Corpo para a Cena I. Julio coordenou o aquecimento Laban/Bartnieff.</p> <p>Aos alunos foi solicitada a montagem de uma partitura e a elaboração de um relatório onde cada um descreva o seu processo criativo em relação aos FCB.</p> <p>Lemos detalhadamente o capítulo I de “O Príncipe do Sol”.</p> |
| 2 | Objetivos | <p>Encaminhar a conclusão da unidade I de TCC I.</p> <p>Através da “leitura de mesa” harmonizar os pensamentos e a compreensão em torno do tema que queremos desenvolver.</p> <p>Buscar conexões e pontos de partida comuns que possam ser desenvolvidos durante as improvisações.</p> <p>Dar continuidade ao trabalho vocal coordenado por Patrick.</p> |
| 3 | Metodologia | <p>Leitura detalhada do primeiro capítulo do texto original a ser adaptado, apontando já os principais pontos sobre os quais devemos por atenção.</p> |
| 4 | Atividades propostas para o próximo encontro | <p>Cada ator/atriz foi encarregado de traduzir um capítulo do texto original, assim distribuídos:</p> <p>Mário 2, Andréa 3, Emanuela 4, Patrick 5 e Gustavo 6. A Rubenval, ausente neste dia, foi antecipadamente solicitado o resumo do capítulo 1.</p> |
| 5 | Feedbacks | <p>Quando começamos a trabalhar com “O Príncipe do Sol”, Andréa teve um sonho. Ela nos contou que neste sonho ela via muitas portas que se abriam e se fechavam e cada vez que se abriam revelavam diferentes situações.</p> <p>Portas têm aparecido também nas primeiras imagens que se formam em meu pensamento nas “tempestades de idéias” iniciais, quando penso n’O Príncipe do Sol.</p> |
| 6 | Quintal | <p>O Príncipe do Sol é um homem - um Príncipe - que assume para si a responsabilidade do cumprimento de uma missão. Motivado por uma inquietação que o impulsiona a querer conhecer a sua própria história, pesquisa durante anos a memória de sua gente, registrada pelos seus antepassados, e parte em busca do que considera seja o a realização do seu destino. Para realizar esta missão, ele passa por um processo iniciático que o prepara para receber e dar continuidade à sua tradição e manter vivos o conhecimento e os rituais praticados originalmente por seus ancestrais. Há um clima de “ritual”, que permeia toda a narrativa.</p> |

Quadro de observação nº 8

Data: 08- 01- 03 Local: Escola de Dança Início: 08:30h. Término: 15:10h. Carga horária: 6 horas e quarenta minutos.

Intervalo entre um quadro e outro: 1 dia.

Presentes: Hirton (cheguei às 8:25h.), Rubenval e Mario (já estavam), Andréa (+ ou - às 9:00), Emanuela (+ ou - 9:30h) Gustavo (+ ou - às 10:40 - estava na Escola de Teatro fazendo cópias dos textos do vestibular).

Patrick precisou dar assistência a uma amiga sua que estava doente e não compareceu.

O horário de 8:00h. é um horário difícil. Para se deslocar de ônibus entre Lauro de Freitas e Ondina são necessárias, em média, 1 hora e meia.

| | | |
|---|--|--|
| 1 | Ação | Rubenval descreveu o primeiro capítulo de “o Príncipe do Sol”. Compreensão sobre o que seja a “chama ardente que não é deste mundo”. Leitura do capítulo 2. |
| 2 | Objetivos | Recuperar a ausência de Rubenval no encontro anterior. Aprofundar a compreensão do tema. Dar continuidade à leitura. |
| 3 | Metodologia | Leitura comentada e compartilhada. Associações de cada um com o fogo: Poder claridade, destruição, vida, transformação, espírito, Espírito Santo, calor, imaterialidade, o mundo espiritual, o que se vê mas não se pega, o que confinado morre, o elemento que está presente no corpo e se sai dele quando a pessoa morre, luz, fogo fátuo (a luz que se observa no cemitério logo depois que a pessoa morre), Boi Tatá, o fogo destruidor e a chama, a chama é um fogo suave, as cores do fogo, a chama é uma evolução do fogo. |
| 4 | Atividades propostas para o próximo encontro | Leitura dos próximos capítulos. Encontro com Nicolai e com Nicolai e Rafael |
| 5 | Feedbacks | Andrea trouxe uma colagem feita por ela com figuras de portas e de por detrás das portas de acordo com o seu sonho, descrito no quadro anterior. Associações: Porta, Umbral, passagem de uma realidade a outra. Uma porta fechada é um mistério. Passar por uma porta pode simbolizar a passagem de uma realidade a outra, do conhecido ao desconhecido. O Príncipe passa de uma realidade a outra por uma primeira porta e por várias portas que se sucedem durante a narrativa. O primeiro livro está encerrado por detrás de uma porta. Rubenval lembrou que em “Marco Pólo” há a estória de uma chama inesgotável que veio do céu através de um raio. Quero ver esta história. |
| | | |

Quadro de observação nº 9

Data: 10/01/03 Local: Ginásio Início: 8:15h. Término: 11:45h. Carga horária: 3 horas e meia

Intervalo entre um quadro e outro: 1 dia

Presentes: Hirton, Rubenval, Andréa, Gustavo, Mario, Emanuela, Patrick

| | | |
|---|------------------|--|
| 1 | Ação | Leitura do Capítulo 3 de “O Príncipe do Sol” onde começa a sua preparação iniciática. Ele tem recordações até o momento do nascimento, auxiliado pelo Gran Aramu e bebe o chá pela primeira vez. |
| 2 | Objetivos | Aprofundar o conhecimento da narrativa original a ser adaptada. |
| 3 | Metodologia | Leitura comentada. |
| 4 | Próximo encontro | Leitura do Capítulo 4 |
| 5 | <i>Feedbacks</i> | <p>Portas, portas de novo.</p> <p>Rubenval lembrou do momento em “Encontros com homens notáveis” em que todos se reúnem para escutar o ecoar das montanhas provocado por um som especial produzido pelos “iniciados”.</p> <p>Nem só o que é passível de explicação racional tem valor aqui. Lembramos de “Ponto de Mutação”, quando a cientista se refere á mecânica de Newton que poderia explicar cada momento da trajetória da pedra por ela atirada ao lago. As leis de Newton passaram a servir de parâmetro para o desenvolvimento do pensamento, ou seja, só passa a ser reconhecido como realidade aquilo que possa ser explicado racionalmente.</p> |
| 6 | Quintal | <p>O foco principal da nossa narrativa deve recair sobre a jornada espiritual da personagem, embora os aspectos históricos da narrativa não devam ser desprezados.</p> <p>Imagem: Portas, portas, portas.....uma adiante da outra, que se abrem uma a uma. Quando a última se abre, um diamante!</p> <p>O significado das portas em “O homem e seus símbolos”, textos de Carl Gustav Jung.</p> |
| | | |

| | | |
|---|--|--|
| 7 | <p>Comentários</p> <p>e</p> <p>Observações</p> | <p>O destaque principal de hoje recai sobre a advertência de que esta fase do processo é bastante racional. Justifica-se principalmente pela necessidade de se conhecer o fio da narrativa original para que a partir de então possamos alcançar níveis mais sutis, outras vias de expressão, não só puramente racionais.</p> <p>Andrea me entregou o livro sobre a Lemúria.</p> <p>“O Cavaleiro da Armadura Oxidada” é lembrado como um homem que também passa por um processo de auto-revelação de si mesmo.</p> <p>Num determinado ponto da leitura onde uma tocha é acesa pelo guia, Gustavo perguntou:</p> <p>-Ela se acendeu sozinha?</p> <p>Isso foi um gancho importante para uma discussão sobre o significado da “magia” como algo concreto e natural, ou seja, aqui, nenhum ato “mágico”, no sentido de uma tocha acender-se sozinha seria apropriado. A telepatia, por exemplo, costumaz entre os membros daquela comunidade, é, juntamente com outras qualidades especiais, simplesmente o resultado de uma evolução espiritual adquirida e conquistada por atos e pensamentos de uma sabedoria colocada em prática por eles, conseqüência de uma profunda preparação pessoal, pelo estudo das ciências, a geografia, a matemática, a mecânica celeste, a navegação, a compreensão dos estados da natureza, suas transformações possíveis, cataclismos, etc...que lhes possibilitava a clarividência, recebida pelo Gran Aramu durante o chamado ritual da Luz Branca, ritual máximo de comunicação com níveis mais sutis da existência, e transmitida por ele a seus descendentes. Mas, antes de tudo, da observação e do conhecimento de si mesmo, como fica evidente na preparação do Príncipe do Sol, o que me faz lembrar da inscrição à entrada do Oráculo de Delfos, ainda na Grécia antiga: “Conhece-te a ti mesmo” .</p> <p>Hoje apareceram na discussão “O Cavaleiro da Armadura Oxidada”, Encontro com Homens notáveis” e “Ponto de Mutação”, o que me desperta para o fato de que este processo criativo começou, na verdade há mais de ano. Esse tempo tem sido de amadurecimento para poder penetrar no tema.</p> |
|---|--|--|

ANEXO IV

No próximo anexo, o quarto e último, apresento três organogramas que espelham o Projeto *Tupã Teatro* como um todo. Não o explico em detalhes, visto que não seria próprio delongar-me sobre esse assunto, nesse espaço. A ponderação sobre o tempo, feita no *corpus* dessa dissertação, nos aspectos conclusivos, tem a ver com a reflexão que constantemente faço em relação a quanto tempo será necessário para realizar este projeto em sua plenitude. Algumas coisas já se realizaram, outras ainda não. Eu incluo mais esse anexo, esperando esclarecer a idéia de um grupo que é a base para a realização de uma proposta teatral que se ramifica em diversas direções, mas a partir de um centro. Basicamente, as atividades do *Tupã* estão subdivididas em atividades de pesquisa, produção e extensão. A idéia principal é que o núcleo central de atores, junto o diretor,, em ininterrupto processo de aprendizagem, possa servir de matriz para apoiar a formação de novos grupos. Cada ator é incentivado pelo diretor a desenvolver o seu próprio projeto de pesquisa. Dos cinco atores que hoje compõem o *Tupã Teatro*, dois já entraram para a Universidade Federal da Bahia, no curso de Licenciatura em Artes Cênicas, e os outros estão se preparando para fazê-lo, em 2005, como atividade de extensão.