

REVISTA DA FUNDARTE

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO

ARTES CÊNICAS: historiografia e performance



ISSN 1519-6569

Fundação Municipal de Artes de Montenegro-FUNDARTE
Normélia Juliani Faller Presidente do Conselho Técnico Deliberativo - Gerson Luis Mottin Vice-Presidente do Conselho Técnico Deliberativo - **Maria Isabel Petry Kehrwaldt** Diretora Executiva - **Maria Cecília Torres** Vice-diretora - **André Luiz Wagner** Coordenador Administrativo - **Gorete Iolanda Junges** Coordenadora de Comunicação - **Márcia Pessoa Dal Belo** Coordenadora Pedagógica - **Maria Cecília Torres** Coordenadora de Ensino - **Virginia Wagner Petry** Coordenadora da Secretaria de Ensino - **Maria Olinda Sarmiento Carollo** - Presidente AAF

Gilberto Icle
Coordenação de Edição

Adriana Bozzetto
Analice Dutra Pillar
Gilberto Icle (coordenador)
Jusamara Souza
Marco de Araujo
Maria Cecília Torres
Comissão Editorial

Ana Claudia Mei Alves Oliveira (PUC-SP)
Esther Beyer (UFRGS)
Fernando Becker (UFRGS)
Ingrid Dormien Koudela (USP)
Liane Hentschk (UFRGS)
Maria Isabel Petry Kehrwald (FUNDARTE)
Maria Lucia Pupo (USP)
Rosa Maria Bueno Fischer (UFRGS)
Sergio Coelho Borges Farias (UFPA)
Conselho Consultivo

Franco Ruffini; Ciane Fernandes;
Gabriela Pérez Cunha; Rosângela Patriota; Luiz Arthur Nunes; Maria Lúcia de Souza Barros Pupo; Celina Nunes de Alcântara; Airtom Tomazzoni;
Flávia Pilla do Valle
Colaboradores neste número

Gilberto Icle
Gustavo Petry Pinheiro
Editoração

Lisa Becker
Tradução Inglês

Gilberto Icle
Tradução Italiano

Marcos MC; Henrique Andrade; Cláudio Etges; Cristina Azra; Duda Gonçalves
Fotos

Adriano Alves de Oliveira
Jornalista Responsável

Ana Mariza Filipouski
Revisão

Gilberto Icle
Projeto Editorial

Ilustrações da capa a partir do detalhe da obra da artista
Duda Gonçalves

Impresso na Editora Ibiá Ltda, em Montenegro - RS

REVISTA DA FUNDARTE
Rua Capitão Porfírio, 2141
CEP: 95780-000 - Montenegro/RS-Brasil
Fone/fax: (51) 632-1879
Home-page: www.fundarte.rs.gov.br
E-mail: fundarte@fundarte.rs.gov.br

Stanislavskij e o "teatro laboratório"
Franco Ruffini 04

Aproximando conceitos e contextos: a pré-expressividade e a energia no sistema Laban/Bartenieff e suas aplicações na formação corporal intercultural
Ciane Fernandes e Gabriela Pérez Cubas 16

Temas e encenações da resistência democrática: na ribalta a participação de Fernando Peixoto
Rosângela Patriota 28

A Falecida, de Nelson Rodrigues: uma guinada do mito para o real
Luiz Arthur Nunes 39

Rituais de iniciação
Maria Lúcia de Souza Barros Pupo 42

Sob o signo do real: uma reflexão sobre o trabalho do ator na contemporaneidade
Celina Nunes de Alcântara 45

O cotidiano na criação em dança: explicitações ainda necessárias
Airtom Tomazzoni 52

Respiração na dança
Flávia Pilla do Valle 55

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP) BIBLIOTECA DA FUNDARTE - MONTENEGRO, RS, BR

Revista da FUNDARTE. - Vol.1, n.1 (jan.-jun. 2001) - Montenegro : Fundação Municipal de Artes de Montenegro, 2001-

Semestral
ISSN 1519-6569

1. Artes. 2. Artes visuais. 3. Artes cênicas. 4. Música.
5. Educação artística. I. Fundação Municipal de Artes de Montenegro.

CDU 37.036

Bibliotecária: Jacira Gil Bernardes - CRB 10/463

Editorial

O número 8 da REVISTA DA FUNDARTE abre com uma colaboração muito especial: *Stanislavskij e o "teatro laboratório"*. Esse trabalho foi especialmente escrito pelo professor Franco Ruffini, da Universidade de Roma III, para iniciar a discussão dos dois conjuntos de textos sobre artes cênicas que apresentamos aos nossos leitores. O trabalho do professor Ruffini, traduzido por mim, é inédito e só posteriormente será publicado em italiano na *Revista Teatro & Storia*, de Roma. Esse artigo aborda o conceito de teatro laboratório, tanto em sua origem no trabalho de *Stanislavski*, quanto em alguns de seus desdobramentos, sucedidos durante o século XX.

O segundo texto que apresentamos neste número é *Aproximando conceitos e contextos: a pré-expressividade e a energia no Sistema Laban/Bartenieff e suas aplicações na formação corporal intercultural*, das professoras Ciane Fernandes e Gabriela Pérez Cubas. Nesse trabalho, elas discutem a compreensão da aprendizagem e a transformação intercultural do *Bharatanatyam*, a partir de conceitos fundamentais da Antropologia Teatral e do Sistema Laban/Bartenieff.

No rumo da historiografia teatral, seguem-se dois outros trabalhos. *Temas e encenações da resistência democrática: na ribalta a participação de Fernando Peixoto*, da professora Rosangela Patriota, no qual são apresentados aspectos da trajetória teatral de Fernando Peixoto durante a ditadura militar. E *A Falecida, de Nelson Rodrigues: uma guinada do mito para o real*, do professor Luiz Arthur Nunes, que analisa a peça *A Falecida*, levantando os aspectos naturalistas do texto, na perspectiva da ruptura com a fase mítica anterior do dramaturgo.

O quinto trabalho deste número é *Rituais de iniciação*, da professora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo. Nele, Malu Pupo levanta aspectos relevantes da formação teatral do pesquisador, em nível de graduação, circunscrevendo a prática teatral como terreno de pesquisa.

A seguir, apresentamos três trabalhos de nossos professores. O artigo da professora Celina Nunes de Alcântara, *Sob o signo do real: uma reflexão sobre o trabalho do ator na contemporaneidade*, aborda conceitos como realidade, verdade, ficção, fantasia, na perspectiva do campo midiático como cenário para discursos específicos sobre o ator. *O cotidiano na criação em dança: explicitações ainda necessárias*, do professor Airton Tomazzoni, reflete sobre o cotidiano na dança, e propõe o termo *neo-cotidiano*, como instrumento para pensar a prática em dança. E, por fim, a professora Flavia Pilla do Valle, encerra nossa edição, com seu texto *Respiração na dança*, investigando a dinâmica respiratória, na perspectiva da Labanálise, e sua relação com a arte do movimento.

Como se vê, o número 8 transita por aspectos historiográficos das artes cênicas (artigos 1, 3 e 4); pela análise da performance do ator/bailarino, em estudos adjacentes e complementares (artigos 2 e 5); além de, como é de praxe, dar lugar à colaboração dos professores da casa (artigos 6, 7 e 8).

Esperamos que este número sobre Artes Cênicas possa colaborar com os colegas da área, bem como aguçar a curiosidade dos demais. Boa leitura.

Gilberto Icle
editor

Stanislavskij e o "teatro laboratório"

Franco Ruffini

Professor na Universidade de Roma III, membro da ISTA-International School of Theatre Anthropology

Traduzido e revisado do original em italiano por Gilberto Icle e Rita Coppola

Resumo: O teatro laboratório é um dos fenômenos mais importantes do teatro no século XX. Seguramente, é o mais revolucionário. Nos teatros laboratórios, o teatro questionou sua relação com o espetáculo, estudou a fundo as técnicas e, as vezes, dele se distanciou, como demonstra o caso extremo de Grotowski. O primeiro teatro laboratório foi o *Primeiro Estúdio*, fundado por Stanislavskij em 1912. Mas o *Primeiro Estúdio* não é somente o antepassado de todos os teatros laboratórios, é também e sobretudo o modelo. Neste artigo se pretende um exame de alguns fatos da história do *Primeiro Estúdio* apropriados para se verificar as características transmitidas aos seus sucessores. Particularmente: a passagem da noção de *compania* para a noção de comunidade teatral; a passagem da noção de diretor e/ou encenador para a noção de guia espiritual; a passagem das técnicas de criação artística para condição artística. Está contemplado neste exame ainda os outros teatros laboratórios criados por Stanislavskij, colocando-se em evidência a centralidade da música no teatro do século XX.

Palavras chave: Teatro laboratório. Stanislavskij. Música no teatro.

Stanislavskij and the "laboratory theatre "

Abstract: The laboratory theatre is not only one of the most important phenomena of twentieth century theatre, it is certainly the most revolutionary. In the laboratory theatres, theatre questioned its relationship with public performance, it undertook deep investigations into techniquess and, at times, distanced itself from public performance, as the extreme case of Grotowski demonstrates. The first laboratory theatre was the First Studio, founded by Stanislavski in 1912. But the First Studio was not only the predecessor of all laboratory theatres, it was also, and above all, their model. This paper examines some events in the history of the First Studio that can help to investigate the characteristics transmitted to its successors. In particular: the shift from the idea of company to the idea of theatre community; the shift from the idea of director to the idea of spiritual guide; the shift from artistic creation techniques to artistic condition. Other laboratories created by Stanislavski are also discussed, highlighting the central position of music in 20th century theatre.

Key words: Laboratory theatre. Stanislavski. Music in the theatre.

Este trabalho se ocupa do conceito de *teatro laboratório*, um fenômeno que tem sua origem em Stanislavskij^(a), mas vai além dele. Perpassa diferentes tempos, protagonistas, e incide sobre o teatro do século XX. É também lugar escolhido da "cultura ativa", que se funda sobre o trabalho corporal.

Tenho refletido sobre Stanislavskij por muitos anos e chego a me perguntar se ele não deveria ser considerado um *mestre do pensamento*, além de um *mestre do teatro*. Com o passar do tempo, isso se transformou numa questão séria. O desenvolvimento desse estudo para além de Stanislavskij, com relação ao *mestre do pensamento*, desestabiliza a perspectiva do *mestre do teatro*. No entanto, a centralidade do "Sistema" reporta inevitavelmente – quase por um automatismo mental – à relação com o *mestre do teatro*: com os atores empenhados em exercícios cotidianos chatos, escutando apologias edificantes. A outra perspectiva é mais profunda. Às vezes, não fica submersa e salta aos olhos, pode se apresentar mesmo de forma tediosa para o leitor. Como uma taça de cristal que se coloca na mesa ao lado de um vinho vagabundo, num copo de plástico.

Certo, pode parecer ridícula a concentração sobre pequenas coisas numa mesinha de cabeceira, quando, sobre o teto da casa, cai uma tempestade. Aquele afã de senhoritas que procuram broches preci-

osos, amantes ansiosos pela resposta da amada, elegantes senhores na expectativa de pegar um trem, quando se procura nada menos que libertar o homem da prisão dos seus condicionamentos. Stanislavskij está revolucionando o teatro – não a superfície, mas as suas raízes, os seus princípios – mas parece incapaz de sair do terreno dos dramas pequeno-burgueses. Ele inventa uma maneira de traduzir *Èchov* em ações físicas, mas parece retornar sempre aos exemplos do velho repertório. Ele, que está trabalhando sobre o homem por baixo do ator, parece querer limitar sempre esse objetivo às míseras necessidades do palco. Mas, nos agrada ou não, assim sucede àqueles que indagam cientificamente universos novos escondidos por baixo de universos conhecidos. Precisamos de exemplos e cobaias pequenas e banais. Com o interesse preso pela maravilha e pelo horror de vulcões e gêiseres, se debruçam sobre fogões caseiros a observar a água fervendo.

Mas na expectativa – na preparação e na previsão – do instante em que explodirá a ebulição. A água fervendo é água muito quente, *mas isso é totalmente diferente*.

1. Extremistas e o salto do olhar

O teatro laboratório pode ser definido como um teatro em estado de ebulição. Não pode ser menor

que o próprio teatro – e do trabalho para levá-lo a alta temperatura – mas isso é totalmente diferente.

O termo *teatro laboratorio* estréia como nome próprio, com o *American Laboratory Theatre*, fundado em Nova York, em 1924, por *Rikard Boleslavskij* e *Marija Uspenskaja*, discípulos de *Stanislavskij*, que desertaram e fugiram para os Estados Unidos. A consagração vem com o *Teatr Laboratorium* de *Jerzy Grotowski*, inaugurado em 1962 em Opole, na Polônia, e depois de 1964 transferido para Wrocław. O herdeiro mais conhecido é o *Nordisk Teaterlaboratorium*, de Eugenio Barba que, desde 1964, tem sede em Holstebro, na Dinamarca.

Com diversos nomes e protagonistas, o teatro laboratório atravessou o século XX, e ainda está presente, como uma das realidades mais significativas, se não como uma autêntica realidade revolucionária.

É chamado de *atelier*, *theatre workshop*, ou, mais genericamente, *escola*. Frequentemente, sem aparecer de alguma forma no título, esteve presente na tradição implícita em muitos teatros. O nome original, contudo, foi *estúdio*, e o primeiro foi o *Primeiro Estúdio* do Teatro de Arte de Moscou, fundado por *Stanislavskij* em 1912. Muitos de seus alunos – *Michail Êechov* e *Evgenij Vachtangov*, entre os mais famosos – fundaram, por sua vez, os seus próprios *Estúdios*¹.

Muito se discute sobre a realidade histórica e historiográfica do teatro laboratório, particularmente, se existiria continuidade entre as experiências da primeira e da segunda metade do século XX; se deveria ser considerado como um espaço de pesquisa afastado dos teatros mais institucionais; se, sobretudo depois da consagração de Grotowski, o nome adotado deveria ser visto como uma diferença; que práticas pedagógicas – se pensamos particularmente no *training* – podem ser consideradas constitutivas² dele. Embora esses problemas sejam bastante interessantes, deles não nos ocuparemos aqui.

Nas páginas que seguem, trataremos dos teatros laboratórios – foram mais do que um – de *Stanislavskij*. Primeiramente, falaremos sobre a natureza do teatro laboratório em geral.

O que é um teatro laboratório? Se prescindimos de datas, nomes e modos de fazer, é um *centro de estudos* para o espetáculo, um teatro de vanguarda, uma escola avançada para a formação de atores?

Artaud era notadamente estranho às experimentações ou às vanguardas ou à pedagogia, e ainda mais no que ele se transformou nos últimos anos.

Durante os anos de loucura e de manicômio, dos eletrochoques e da fome, entre 1937 e 1948, quando Artaud morre – desapropriado de vontade, pensamento, sentimentos – simplesmente levou ao extremo a convicção de que somente se pode entregar-se ao corpo, assim como ele o registra, com rigor anatômico: articulações, órgãos externos e internos, e tudo o que resta. Não existe nada fora do corpo. Compreende-se todavia que o corpo, deixado ao automatismo dos seus órgãos, se reduz a uma “*fábrica de cocô*”. São palavras suas. As articulações agem, os pulmões inspiram e expiram, o estômago digere, o fígado secreta. Pontualmente, cada um comanda uma função específica. O produto final de todo esse processo é o *cocô*.

Baudelaire, por exemplo, ele diz que pode ser entendido como 25-30.000 defecações. Mas também são 50 poesias que, sendo criações, são incompatíveis com o automatismo. Como salvar as 50 poesias de Baudelaire, apesar da vinculação com as suas funções orgânicas? É necessário pensá-lo em posse – ao lado do corpo *feito de órgãos* – de um outro corpo não sujeito ao automatismo, de um corpo *sem órgãos*. O único lugar onde é possível construir esse novo corpo para o homem, afirmava Artaud, é o teatro³.

Um *laboratório para construir com os instrumentos do teatro, partindo somente do corpo, um homem livre dos automatismos*: o teatro que Artaud imagina é uma boa perspectiva para se pensar a natureza do teatro laboratório.

Dir-se-á que Artaud é um extremista. É verdade.

Mas o teatro laboratório deve ser observado com um olhar de extremista. De outra forma, se dissolveria em uma série de casos particulares que, ao evidenciarem o que os distingue, correriam o risco de perder o que possuem em comum, em profundidade. O extremista não é aquele que delira de modo agitado sobre as coisas; ao contrário, é quem pensa sobre as coisas de modo pacato, lógico e intransigente, na busca de algo que está abaixo da superfície.

O olhar do *extremista* coloca fogo sobre o essencial. Os mestres do teatro laboratório são portadores desse mesmo olhar. E colocar fogo no essencial não acontece por continuidade. Existe um *salto do olhar*, uma solução de continuidade. Um salto se verifica no olhar, mas modifica a natureza do fenômeno observado.

Mais radicalmente, traz à luz o essencial, o revolucionário.

2. Sobre os rastros do *Primeiro Estúdio*

O salto do olhar

Como se sabe, existem duas edições da autobiografia de *Stanislavskij*: a americana *My Life in Art*, publicada em Nova York, em 1924, e a russa *Moja žizn v iskusstve*, publicada em Moscou, em 1926. Como é de conhecimento mais restrito – e, de qualquer modo, negligenciado nos estudos – a versão russa não é uma retro-tradução da versão em inglês. Ao contrário, a versão russa foi o fruto de um repensar profundo, que incluiu importantes variações. *Stanislavskij* chegou a negar a versão americana, reconhecendo como válida somente a russa.

Uma das variações mais significativas é o olhar atento ao *Primeiro Estúdio* e, em particular, seu ato de nascimento. Antes da abertura oficial do *Primeiro Estúdio*, em setembro de 1912 – primeiro no ex-cinema Lux, depois no *Círculo da Caça*, na rua *Tverskaja* – passaram-se ao menos dois anos, durante os quais *Stanislavskij* tentou ensinar o *Sistema* aos atores do *Teatro de Arte*, na sede do teatro. Essa experiência foi um fracasso total. *Stanislavskij* decidiu então implantar o *Estúdio* em outro lugar e de modo distinto do *Teatro de Arte*.

O capítulo da versão russa relativo às tentativas no *Teatro de Arte de Moscou* se intitula *O experimento para a atuação no Sistema*. O capítulo seguinte se chama *Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Mos-*

cou. Na versão americana, o capítulo sobre os experimentos se intitulava *The First Studio*, e o capítulo seguinte *The Founding of the First Studio*.

É o próprio *Stanislavskij* quem explica o sentido das variações dos títulos. Ele diz: “o trabalho do laboratório não pode se converter no teatro propriamente dito, com os espetáculos diários, em meio às preocupações de relatórios e de bilheteria, aos pesados trabalhos artísticos e às dificuldades práticas de uma grande empresa”⁴. Essa é a abertura do capítulo *O Primeiro Estúdio* na versão russa, e tal declaração não aparece no capítulo correspondente da versão americana.

É um salto no olhar de *Stanislavskij*. O que se revela, durante o trabalho para a edição russa, é que o *Primeiro Estúdio* havia começado, na verdade, somente depois da separação – não só no sentido espacial – do *Teatro de Arte*. Aquilo que, na versão americana, já era creditado como atividade do *Estúdio*, vem reconduzindo a isto que de fato era: experimentos. Preciosos e ousados, mas experimentos.

Antes do laboratório, existia o território da experimentação. Mas a experimentação em si não é o teatro laboratório.

Da companhia/escola à comunidade teatral

A primeira revolução produzida pelo salto no olhar é a passagem da companhia, da escola ao grupo, ou comunidade teatral, como foi chamado por alguns dos protagonistas e também pela historiografia mais avisada⁵.

A folha que *Stanislavskij* afixou para que os atores aderissem ao *Primeiro Estúdio*, em setembro de 1912, não é equivalente a nenhuma forma de recrutamento de atores para se montar uma companhia, nem é um exame de admissão para uma escola. Com essa folha, *Stanislavskij* procurava companheiros com os quais se aventuraria em um território desconhecido, assumindo os riscos de não ter um espetáculo de qualidade. A longa jornada de ensaios, que caracterizava a experimentação, compreende um salto de qualidade. Transformava-se na *aventura dos ensaios*⁶.

A comunidade teatral não é somente uma companhia, ou a classe de uma escola.

Na comunidade teatral continua presente a dimensão da companhia e da escola de teatro, mas essas dimensões se perseguem, se correspondem e se influenciam, como na *corrida da rainha vermelha* da história de *Alice no país das maravilhas*, da qual Mirella Schino recentemente falou. Não se sabe quem precede ou persegue quem. São diferentes: e todavia estão no mesmo círculo⁷.

Quando funciona somente como companhia ou como a classe de uma escola, a companhia e a classe se transformam em *peso morto* da comunidade teatral. É precisamente o que ocorrerá com o *Primeiro Estúdio*, sobretudo depois do sucesso de *O grilo na lareira*, colocado em cena em 24 de novembro de 1914. A comunidade voltou a ser uma companhia, por ter se tornado de primeira importância; e uma classe escolar, por ter se tornado uma escola altamente especializada.

Sulerzièkij, ao qual *Stanislavskij* confiou a responsabilidade do *Estúdio*, em uma carta não enviada

de 27 de dezembro de 1915, escreve que o *Primeiro Estúdio* agora está transformado “numa grande instituição [...] qualquer que seja o sonho ou utopia foi removido, e permanece o ‘trabalho’, bom ou ruim [...] mas sonhos não existem mais”⁸. Para o “bom *Suler*”, com o retorno das honras, mas também das ligações com o espetáculo, a aventura dos ensaios do *Primeiro Estúdio* terminava.

Do diretor-encenador ao guia espiritual

A segunda revolução do teatro laboratório tem o nome de *Suler*, no caso do *Primeiro Estúdio*. Em geral, ele é chamado de *guia espiritual*.

No *Primeiro Estúdio*, a presença de *Stanislavskij* foi rara e, significativamente, limitada aos momentos de ensaio dos espetáculos. Mais do que um mestre, ali estava como diretor anfitrião. O papel de guia espiritual já estava determinado, e não podia ser compartilhado.

Guiar espiritualmente uma comunidade teatral não é somente ser o diretor da companhia, ou o diretor de uma escola. O guia espiritual de uma comunidade teatral tem freqüentemente a função de diretor. Mas o diretor é o responsável pelo espetáculo. A responsabilidade de guiar espiritualmente se estende para além do espetáculo e, às vezes, contra o espetáculo. O guia espiritual de um grupo tem freqüentemente a função de coordenador de diversos professores. Mas a responsabilidade de um diretor de escola se concentra sobre a didática, e a responsabilidade de um guia espiritual investe na globalidade da formação dos alunos. Ensino versus formação: esta é uma oposição notória⁹.

Existe, pois, uma correspondência entre diretor encenador/guia espiritual e a *corrida da rainha vermelha*.

Da criação à condição criativa

A propósito do *Primeiro Estúdio*, *Stanislavskij* fala insistentemente da *condição criativa* como um objetivo a perseguir. Ele lamenta que, durante os experimentos, os velhos atores tomavam os seus exercícios como outros clichês para juntá-los aos seus repertórios. Os atores já formados – conta ele – consideravam os seus ensinamentos uma teoria; não percebiam que não se podia “assimilar nem em uma hora, nem em um dia, mas era preciso estudar sistematicamente, praticamente, por anos, por toda a vida”, a fim de aprender e manter esses ensinamentos como uma *segunda natureza*. Agradeciam-lhe e o elogiavam por isso, mas *Stanislavskij*¹⁰ dizia desconsolado e irônico: “estou tão alegre com esses elogios...”.

De resto, outras vezes os elogios arriscavam fazê-lo ver a verdade. No verão de 1906, *Stanislavskij* sobrevive à primeira turnê ao exterior do Teatro de Arte de Moscou. Em Berlim, apresentaram Czar *Fedor* e, para a apresentação sobre o desejo explícito e com a presença do *Kaiser Guglielmo*, deveriam postergar a apresentação de *Um inimigo do povo*. Houve grande sucesso do espetáculo de *Tolstoj* e do drama de *Ibsen*. *Stanislavskij* interpretava o papel do doutor *Stockmann* que, desde antes de 1900, era o seu *cavalo de batalha*.

Todavia, seduzido por um rochedo na praia do mar da Finlândia, para onde se retirou para um período

do de repouso, viveu uma crise profunda, e se interrogou com angústia.

É o famoso episódio do *rochedo da Finlândia*, que deu início à *maturidade artística* de *Stanislavskij*. O fruto das suas interrogações foi a *Descoberta de uma verdade há muito tempo sabida*, que o fez opor a *condição do ator*, baseada sobre a imitação de um modelo, à *condição criativa*, na qual o ator recorre exclusivamente à própria interioridade.

Examinando este fato com atenção, percebemos a razão profunda da sua angústia. O próprio personagem do doutor Stockmann é a classe de prova. Diz *Stanislavskij*: “com a *intuição*, criei os aspectos exteriores de Stockmann: nasce *naturalmente* do homem interior. O corpo e a energia de *Stockmann* se fundiram organicamente um com o outro. Não deveria fazer nada além de pensar nos desejos e nos problemas do doutor *Stockmann*, e logo aparece do nada a miopia, vê o corpo dobrado para frente e o caminhar apressado. De repente, o primeiro dedo e o segundo se empurram do nada, sozinhos, para frente, como se quisessem fincar os meus sentimentos. Palavras e pensamentos na própria alma do homem com o qual estava falando”¹¹.

Stockmann não nasceu por imitação, foi uma autêntica criação. Mas, diz *Stanislavskij*: “com o transcorrer do tempo, perdi aquelas recordações vivas, que são os estímulos, os motores da vida espiritual de Stockmann, e o *leitmotiv* que atravessa todo o drama”. Não obstante tenha nascido como uma criação, agora o papel corria o risco de “degeneração, de morte espiritua gradual”¹². *Stanislavskij* entende que é necessário renovar a criação a cada vez. Renovar a criação *a cada vez* não é a mesma coisa que repeti-la sem variações, como se fosse a primeira vez. A repetição é, ao contrário, o inimigo a combater. Um inimigo desleal, insidioso e quase paradoxal, porque se baseia sobre a “memória muscular [...] tão forte nos atores”. Indispensável para o seu trabalho.

Entre a criação do personagem de *uma vez por todas* e a condição criativa como segunda natureza, acontece uma revolução.

Da carta ao “espírito”

Escrevia ainda *Suler* na carta não enviada a *Stanislavskij* de dezembro de 1915: “O meu objetivo é a criação de um *teatro-comunidade* [...] com a grande tarefa de *teatro-templo* [...] Me agrada particularmente a natureza da terra que você comprou para o *Estúdio* em *Eupatorija*, tão desértica e árida, onde seria necessário todo o nosso trabalho para construir um *lar comunitário*”¹³. *Stanislavskij* recorda ainda o projeto de *Eupatorija*, chamando-o de “ordem espiritual dos artistas”¹⁴. Tal projeto nunca se realizou plenamente, mas desde o verão de 1912 *Suler* ia lá todos os anos, passar as férias com um grupo de discípulos do Studio. Faziam tudo o que estava previsto no projeto: trabalhavam a terra, construía as próprias casas, recebiam os espectadores como hóspedes. *Stanislavskij* ficou distante, senão indiferente; não participou nunca, antes de 1915, das férias de *Eupatorija*. Não era a sua utopia. Era a utopia de *Suler*, e o seu fracasso precipitou a sua morte.

Mas utopia se tornou uma palavra

impronunciável. Na lição menor, passou a significar um sonho sem fundamento de realidade; na lição maior, se impregnou da idéia de tensão ética que, a rigor, não quer dizer nada.

Ao invés de utopia, então, diremos *anagogia*. Na exegese medieval, o sentido anagógico é o quarto sentido da palavra. Além do sentido literal, moral e alegórico, o sentido anagógico exprime o “espírito” da palavra e da coisa que ela representa literalmente. O teatro-comunidade, o teatro-templo, o lar comunitário, a ordem espiritual dos artistas são o sentido anagógico – o espírito – do teatro laboratório.

Copeau, também, no projeto de 1916, falava da sua escola como de uma “*congregação de artistas*”, e da comunidade de atores-operários em *Borgogna*, em 1924, onde realizará o sonho¹⁵. O modo pelo qual se recorda do ocorrido, em 1927, se parece com o modo como *Stanislavskij* descreve o que havia feito na comunidade de *Eupatorija*¹⁶. Pode ser que Copeau o houvesse lido, *My Life in Art* saiu em 1924. De qualquer modo, se não escreve explicitamente, escreve nas entrelinhas. E Grotowski, por sua vez, falará de “fraternidade das armas”¹⁷.

São sonhadores sem fundamento na realidade? Não, são extremistas. Colocando fogo sobre o que é essencial, simplesmente vendo o que, em essência, o teatro laboratório representa e, tal qual o descrevemos. Não é culpa de *Stanislavskij*, Copeau ou Grotowski se os historiadores – em obséquio à malfadada neutralidade - se negam a ser extremistas. Lemos aquelas descrições, como a carta dos teatros-templos ou as congregações de artistas, como não possuindo fundamento na realidade, ao invés de lermos como o espírito dos teatro laboratórios, de tal forma fundados na realidade que possam transcendê-la para precisamente afirmar o seu fundamento.

Da carta ao espírito: com essa revolução, a condição criativa se propõe ainda como condição do homem, para além do ator.

Sobre os rastros do *Primeiro Estúdio*, pode ser encontrada uma definição essencial do teatro laboratório: uma comunidade teatral que, conduzida por um guia espiritual, trabalha para incorporar como segunda natureza a condição criativa, enquanto atores mas também enquanto homens, para serem capazes de viver livres dos automatismos.

Mas, antes, deve haver o salto no olhar.

3. Os teatros laboratórios de *Stanislavskij*: os livros

Sobre o teatro laboratório de *Stanislavskij* existiria bem pouco a acrescentar. No entanto, o *Primeiro Estúdio* não foi o teatro laboratório de *Stanislavskij*. O guia espiritual, o verdadeiro intérprete do seu sentido anagógico, foi *Sulerzièkij*.

O teatro laboratório de *Stanislavskij* não viveu na árida terra de *Eupatorija*, nem nos pequenos locais da rua *Tverskaja*. Existiu nos livros e, duas vezes, na música.

Da autobiografia já recordamos a diferença – o salto súbito – entre a versão americana e a russa. Quanto ao outro livro “em vida”, *O trabalho do ator sobre si mesmo*, que nos Estados Unidos foi editado como dois livros distintos e separados – *An Actor*

Prepares (1936) e *Building a Character* (1949) - são na verdade os dois tomos de um livro único e unitário: *O trabalho do ator sobre si mesmo*. 1.º *A revivescência* e *O trabalho do ator sobre si mesmo*, 2.º *A personificação*. Junto ao subtítulo, comum aos dois tomos, *Diário de um aluno*, desapareceram da edição americana as datas em frente a cada trecho, transformando o relato de jornada de trabalho em capítulos de um tratado. Da mesma forma, essa versão subjulga as formas repetidas e alongadas, coerentes com o "diário de um aluno", mas em tudo incongruentes em um livro proposto - contra as intenções sempre proclamadas do autor - como um manual¹⁸. Justamente para evitar leituras *manualísticas*, *Stanislavskij* colocava aspas na palavra "Sistema". Fazemos também nós o mesmo. "A continua repetição dos conceitos que considero importantes é intencional. Os leitores perdoarão este inconveniente", dirá *Stanislavskij* na introdução ao primeiro tomo¹⁹. E subentende-se que os leitores, aos quais se destinava a própria experiência, teriam sabido como tirar proveito desse inconveniente.

Longe de ser a tradução, os livros americanos são objetivamente a traição do projeto de *Stanislavskij* escritor.

Mas, na perspectiva do teatro laboratório, é preciso proceder a um exame mais analítico. Na simples intenção de salvar o próprio pensamento da versão americana, a atitude de *Stanislavskij* foi diferente, na comparação dos dois livros. No longo intervalo da autobiografia ao livro sobre o "Sistema", verificou-se uma mudança radical no seu olhar.

A estratégia colocada em ação para *Minha vida na arte* objetivava *reivindicar a paternidade* da edição russa. Em setembro de 1924, respondendo ao editor Karl Kersten, que pedia autorização para uma edição em alemão, ele veta, dizendo que está quase pronta a edição russa "muito mais aprofundada nos problemas artísticos". A mesma resposta receberá Gaston Gallimard, em 1928. E Norris Houghton que, em visita em 1924, lhe pede para autografar uma cópia de *My Life in Art*, *Stanislavskij* responderá oferecendo uma cópia da versão russa, dizendo: "Quisá lhe aprazeria ler em russo, e eu gostaria que tivesse o texto assim como eu o escrevi"²⁰.

Depois de alguns anos, na introdução de Elizabeth Reynolds para *An Actor Prepares* (1936), o livro vem apresentado como "a grammar for acting ... a manual, a handbook, a working textbook", segundo o que *Stanislavskij* teria anunciado querer fazer, na conclusão da sua autobiografia. O título, do editor, é a síntese dessa declaratória introdutiva. Dois anos depois, sai a versão russa. Na introdução, *Stanislavskij* não contesta o projeto americano, mas rebate secamente que "todavia se abstém de falar". Neste momento, o que interessa *Stanislavskij* é *precisar a identidade* de seu livro, afirmar que não é um manual ou uma "gramática para a atuação", conforme a edição americana.

Esse é o salto que verificou no seu olhar. Dos autores aos leitores. Isso está confirmado por todos os acontecimentos em colaboração com Reynolds, marcados por uma substancial indiferença com o que seria a edição americana e, ao contrário, uma

caprichosa atenção para a edição russa. A morte lhe impedirá de cuidar com a mesma atenção do segundo tomo. Mas, de qualquer maneira, restará o título, que o liga indissolavelmente ao primeiro; o subtítulo, que afirma a natureza do trabalho como "diário de um aluno"; e a correspondência, afinal, com o tempo da "vida na arte", que o reconhece como biografia - e não como teoria - como ciência.

Esse salto nos restitui - ao lado do "Sistema" - uma comunidade de jovens atores que, sob a orientação espiritual de um mestre, vivem a sua vida na arte, empenhados em incorporar a condição criativa como uma segunda natureza.

É verdade que existem ainda os colaboradores de *Torzov*, a aparência pode ser, às vezes, a de uma escola. Mas, sem dúvida, é aparência. O capítulo final, com os alunos que assistem excitados a preparação de bandeirinhas, faixas e letreiros para visualizar o quadro do "Sistema", têm a mesma inconfundível aparência dos atores *seminus* que percorriam as terras de *Eupatorija*, ou dos "operários" de Copeau, que se familiarizavam com os camponeses no retiro em Borgogna. É um momento de festa para compartilhar, não é a síntese de uma teoria sobre a qual se sustentam os exames finais.

Rebuscar o que é dito por meio de citações seria desrespeitoso. Mas substituir aqueles jovens presos ao "não acredito" do mestre - entre desespero e euforia, e nunca abandonados à resignação - por alunos de uma escola; substituir as variações de humor de *Torzov* - entre bondade e severidade, e nunca impaciente - por recursos didáticos dos professores; e substituir, enfim, as irritadas repetições sobre o mesmo exercício, para o *repetita iuvat*, para atirar contra os estudantes de cabeça dura - cair em similares desfigurações - significa simplesmente não saber ler. Contentar-se em decifrar palavras em profusão, sem entrar no ritmo - de fato, se diz ainda: entrar no espírito - com desperdício. *O trabalho do ator sobre si mesmo*, na edição russa como o autor queria, é um teatro laboratório. É somente um outro modo de dizer a respeito da transmissão da experiência através da palavra escrita.

Stanislavskij recomendava a prática da "narração com os olhos abertos", no confronto com os textos. Não referi-los ou sintetizá-los, mas fechar os olhos, perceber a vida dos personagens e das situações e, depois, narrar aquela vida²¹. Cenários concretos ou em páginas de livros; ou ainda, nomes impressos ou alunos em carne e osso; palavras escritas ou ditas - isso não faz diferença.

Existe uma mudança a respeito da materialidade do objeto, naturalmente. Mas nada muda em relação à sua concretude. Uma visão pode ser muito concreta em relação ao que ela evoca. O teatro no século XX deve muito à visão literária. Basta pensar em *O teatro e seu duplo*, de Artaud, e no conjunto da obra como escritor de Craig.

A *imaterial concretude* do livro laboratório de *Stanislavskij* nos permite, antes de tudo, andar a fundo sobre os rastros constitutivos do teatro laboratório. Por exemplo, sobre a relação entre a comunidade teatral e a expressão de juventude da qual faziam parte. Uma relação de fato, antes que um princípio. Os alu-

nos do *Primeiro Estúdio* eram jovens; e preveniu *Stanislavskij* em uma carta a *Nemiroviè-Danèenko* de 9 de janeiro de 1915: "Eu não acredito na possibilidade de uma plena regeneração dos nossos velhos [...] a renovação poderá chegar unicamente através de uma nova geração, como acontece na vida"²². Devemos acreditar nele, visto que ele havia tentado "regenerar" os atores do *Teatro de Arte de Moscou* de todos os modos possíveis, e sempre sem sucesso. Jovens eram os alunos cantores do *Estúdio operístico*. Copeau destinava sua escola, definitivamente, às crianças, como se a aquisição de uma segunda natureza pressupusesse uma *primeira natureza* ainda não comprometida pelos automatismos do ofício ou, ainda, da vida cotidiana.

Qual a melhor explicação, ainda, com respeito ao guia espiritual, da dupla *Torzov-Kostia*? Como se abre uma folha dobrada em duas, *Torzov* "o criativo" não é outro senão *Stanislavskij* transformado em mais velho e experiente que *Konstantin*, diminuído jovialmente em *Kostia*. Se não são materialmente uma só pessoa, *Torzov* e *Kostia*, o são concretamente. A simbiose de mestre e aluno – quase a fazer uma única pessoa – faz do mestre um guia espiritual, como demonstra a passagem de Grotowski, mestre dos atores antes de *O Príncipe Constante* para o Grotowski guia espiritual de *Ryszard Cieslak*, em *O Príncipe Constante*.

E o trabalho diário, seguido – duro, repetitivo, entremeadado de aborrecimento e de improvisos epifânicos – é a imagem mais eficaz do empenho para passar da criação, para a condição criativa como segunda natureza.

4. Os teatros laboratórios de *Stanislavskij*: a música

Conhecemos o trabalho em torno da música, fundamentamente através do capítulo do *Trabalho do ator sobre si mesmo*, dedicado ao tempo-ritmo e através de *Conversas no Bol'shoj*, que *Stanislavskij* endereça aos alunos cantores entre 1918 e 1922, no *Estúdio Operístico*.

Se confrontamos as duas fontes, nos surpreendemos ao constatar que parece que se fala de duas coisas diferentes. Mas é isso mesmo. Nos capítulos do *Trabalho do ator sobre si mesmo* dedicado ao tempo-ritmo, *Stanislavskij* se ocupa de criar a música interna, na perspectiva de quem não dispõe do externo, como é o caso do ator-que-fala. Diríamos, mais propriamente, que faz um *estudo pela música*. Nas *Conversas no Bol'shoj*, ele se ocupa das vantagens – e dos riscos – que a música apresenta a quem, como ator-que-canta, dispõe do externo. É um *estudo sobre a música*. Através dele, *Stanislavskij* se liga a *Grotowski*.

Devemos tratar distintamente os dois estudos, pois são diferentes – e em certos aspectos opostos – os problemas com os quais se confrontam.

O estudo pela música

"É uma descoberta excepcional! Se é realmente assim, significa que, *uma vez determinado de modo justo, o tempo-ritmo de um texto ou de um personagem pode, de maneira intuitiva, inconsciente, e até mesmo mecânica, alcançar o sentimento do ator, fa-*

zendo nascer a justa revivescência", diz *Stanislavskij* para *Torzov*²³.

No período em que havia trilhado, pelo interior, para a revivescência, *Stanislavskij* havia visto o corpo como um teimoso escravo da alma. O problema foi apenas como induzi-lo a viver, induzindo antes a alma a acreditar. "Corpo que vive", "alma que crê": são suas expressões textuais. Com a "descoberta" da música, ele se dá conta de que o corpo é apenas a outra face da alma. Pode-se, também, seguir a estrada oposta: induzir a alma a acreditar, induzindo antes o corpo a viver, visto que o *essencial* é alcançar, de qualquer maneira, a expressão de sentimentos verdadeiros.

A origem foi o insucesso de *Mozart e Salieri*, em 1915. Ao primeiro contato com os versos "terríveis" de *Puškin*, *Stanislavskij* não consegue aplicar com sucesso em si mesmo o "Sistema", que considerava já haver desenvolvido a um nível definitivo, sobretudo depois das verificações compartilhadas com *Craig*²⁴, *Um mês na campanha* e *Hamlet*.

O diretor sem reticência na autobiografia russa, num capítulo severo e imperativo, denominado *O ator deve saber falar*, depois de haver admitido ter feito "um terrível fiasco" no papel de *Salieri*, conclui: "Parecia-me que toda a vida passada tivesse sido vivida em vão, por não ter aprendido nada, porque havia seguido na arte um *caminho errado*"²⁵. Na edição americana, no episódio de *Mozart e Salieri*, falta bastante coisa. Faz apenas uma menção evasiva em três linhas a um capítulo relativo a um período sucessivo de seu trabalho²⁶.

Em síntese, *Stanislavskij* constata que, se ao esforço para se imergir nas circunstâncias dadas – e suscitar em tal modo a revivescência – se acrescesse um esforço ulterior, como havia sido aquele de dominar os versos *puskinianos*, o ator poderia perder a capacidade de "distanciar-se do papel", e, então, de dominar, no mesmo instante, a "perspectiva do personagem", toda focalizada no presente, e a "perspectiva do papel", que deve, ao contrário, ir além do presente²⁷. Havia acontecido com ele, depois de mais de dez anos de aplicação sistemática, e poderia acontecer a qualquer outro ator.

Segue-se uma hipótese para sair do "caminho errado": confiar a "vida do corpo" – e então a revivescência – à música. Mas a música para o ator-que-fala não é dada do exterior, como é para o ator-que-canta. Deve ser ele mesmo a criá-la²⁸. A música externa é um ponto de partida para ser transplantada imediatamente à especificidade do ator-que-fala.

Desde dezembro de 1915, *Stanislavskij* começou a conduzir exercícios no *Primeiro Estúdio* com os cantores do *Bol'shoj*. Esse trabalho lhe dá mais clareza à função condutora do tempo-ritmo. O tempo-ritmo não conduz apenas à ação exterior do cantor, pode conduzir, também, à sua ação interior. E, quando a grande música conduz o ator, a ação interior é levada a um verdadeiro sentimento²⁹. O tempo-ritmo da grande música, assim como o tempo-ritmo de um sentimento verdadeiro, é o *tempo-ritmo certo*. Mas o ator-que-canta ignora isso. Satisfeito com o belo canto, não se preocupa nem mesmo em aprendê-lo. A música guia os seus movimentos, mas ele não sabe como transformar esses movimentos em ações justificadas

do interior, sentidas³⁰. O ator-que-fala, ao contrário, sabe como mobilizar a vida interior – a prática assídua da “ação real” ensinou-lhe – mas não há uma música para guiá-lo.

O ator-que-fala não é um cantor diminuído. É apenas a metade ausente. E, vice-versa, o cantor é a metade que falta no ator-que-fala.

O trabalho para inserir o ator-que-canta no ator-que-fala se concentra na ação física. A segmentação das “ações auxiliares” – cada uma justificada pelo relativo trabalho – servia ao ator para não se distanciar do presente. Agora, além disso, o ritmo exterior, determinado pela segmentação, assume a tarefa de confrontar-se com o ritmo interior, registrar as eventuais confusões e, por conseqüência, modificar-se. Assim, o trabalho se desenvolve da ação exterior à interior e, em resposta, do interno ao externo, até que o tempo-ritmo se torne o *tempo-ritmo certo*.

O tempo-ritmo exterior é o equivalente à música para o ator-que-fala. Quando se tornar o tempo-ritmo certo – com perfeita harmonia entre externo e interno, corpo e alma – a música torna-se a grande música. O movimento do ator torna-se dança, as palavras, trazidas pela voz, tornam-se poesia. Juntas, dança, poesia e música exprimem a “verdade das paixões humanas”. Desse processo, o tempo-ritmo exterior é o estopim e o constante instrumento de controle.

A descoberta da música foi a verdadeira revolução do “Sistema”.

A crise, iniciada com *Mozart* e *Salieri*, encontra o ponto de máxima intensidade no que o próprio *Stanislavskij* definiu como a “tragédia de *Villaggio Stepanèikovo*”, em 1917. A incapacidade de trazer à tona o personagem de *Rostanev*, confiando-se tudo e apenas a imersão nas circunstâncias dadas, força *Nemiroviè-Danèenko* a demitir *Stanislavskij*. Posta em discussão, a primazia da via interior à revivescência, afirma-se no pensamento e na rotina pedagógica de *Stanislavskij*, e do assim chamado “Método das Ações Físicas”. O método é assim chamado porque é *caminho* para o verdadeiro sentimento – também no uso para a construção do personagem – com a condição de que o ator seja capaz de tornar as próprias ações, música. E, enfim, a grande música.

Mas as ações físicas como música deverão esperar muitos anos para encontrar o teatro laboratório que se ocupe delas: a *Stanislavskij* restavam poucos anos de vida, em continua convalescença, depois de um duplo infarto em 1928.

Em torno da poltrona do doente

No outono de 1935, *Stanislavskij* esboça uma carta de resposta a Stalin que, dois anos antes, havia-lhe proposto definir o status do Teatro de Arte, como o grande teatro estatal da União Soviética, e como Academia para a formação de atores. *Stanislavskij*, em resumo, objeta-lhe que é impossível manter as duas organizações juntas. A tradição artística do Teatro de Arte é preservada e desenvolvida, mas, quanto à formação dos atores, para a grande parte dos integrantes do Teatro de Arte, veteranos ou novatos, “a grande criatividade, que lhes apresenta perguntas importantes como homens e como artistas, é um incômodo desnecessário”.

Quanto a ele, “dirigiu-se aos jovens” e com eles fundou há poucos meses – em julho – um *Estúdio Operístico-dramático*. No entanto – diz – continua a trabalhar no seu livro sobre o “Sistema”, com a mesma intenção de transmitir a experiência da sua vida na arte³¹. O primeiro livro, reconhecemos como um teatro laboratório. Agora, espelhados no último teatro laboratório de *Stanislavskij*, podemos ter a confirmação disso.

O *Estúdio Operístico-dramático* foi um teatro laboratório extremo. O seu presente foi o futuro. O salto foi um salto moral. O nome, por si só, é a própria expressão. Parece uma simples extensão do *Estúdio Operístico* do *Bol’šoj*. E era, na realidade, a revelação do essencial. O ator-que-canta – é como se dissesse *Stanislavskij*, com aquele título – não será mais a metade ausente do ator-que-fala. Serão uma mesma coisa, com as mesmas *arriscadas possibilidades*; apenas sob a orientação de formas diferentes da música. Melodia com notas marcadas pelo metrônomo, ou seja, ações físicas com o tempo-ritmo delas³². Essa projeção para o futuro foi o futuro do *Estúdio Operístico-dramático*.

O trabalho se desenvolvia apartamento de *Stanislavskij*, no beco *Leont’ev*, em torno da sua poltrona de doente. É necessário ler as páginas do *Romance teatral* de *Bulgakov*, para sentir aquela atmosfera. Lá, estão explicitados o sarcasmo e a hostilidade de um autor frustrado. Mas, exatamente por isso, salta aos olhos a verdade. Entre termômetros e pílulas, entre as contínuas instruções da governanta tirana, sempre controladora, e cheirando a remédios, desenvolvia-se o trabalho.

E eram, freqüentemente, ações físicas no limite da acrobacia. O episódio do ator que, no papel de um apaixonado, é obrigado a fazer a sua declaração de amor pedalando numa bicicleta – como o descrevem as palavras envenenadas de *Bulgakov* e como pacatamente testemunha diretamente *Vasilij Toporkov* – é o exemplo típico³³.

Nesse panorama de dinamismo e juventude e com o habitual bom humor, os exercícios, que *Toporkov* chama de “jogos” – deveriam fazer grande contraste com a imagem de *Stanislavskij*! O sofrimento e a obstinação continuando, apesar de tudo, haviam destilado do mestre o “espírito” de guia espiritual. Piedade, euforia e o sentimento de um mistério, do grupo de alunos, haviam destilado o espírito de uma comunidade.

“A ação sobre a cena – havia dito *Stanislavskij* – como a palavra, deve ser musical”³⁴. Eram atores dramáticos, mas deviam “cantar” suas ações físicas³⁵. Para eles, solicitava continuar seus caminhos, sem nunca perdoar resultados de meias medidas. A única medida consentida no *Estúdio Operístico-dramático* era a medida extrema.

Seguiam as instruções, como estavam empenhados em fazer desde o início, quando *Stanislavskij* os havia advertido: “Se vocês querem estudar, então, comecemos, se não, deixemo-nos sem rancores. Vocês irão ao teatro para continuar o trabalho de vocês e eu reunirei um outro grupo e farei aquilo que considero o meu dever frente à “arte”. Ficaram. Mais que um acordo formal, o deles foi um pacto para a vida.

Não eram alunos disciplinados de uma escola, nem membros de uma companhia pressionados pela urgência da estréia. Na reunião inaugural do trabalho para *Tartufo*, que os mantém empenhados no último período do *Estúdio*, *Stanislavskij* havia esclarecido: "Não tenho nenhuma intenção de colocar um espetáculo em cena [...] O que me interessa agora é transmitir a vocês a experiência que acumulei em toda a minha vida." Aquilo sobre o que eram chamados a trabalhar era a condição criativa. *Stanislavskij* os havia avisado que, sem aplicação contínua, chegariam a um "beco sem saída da criatividade"³⁶.

Numa cena para *Tartufo*, os parentes discutem sobre como salvar *Marianna* do projeto de *Orgone* de dá-la como esposa a *Tartufo*. Os alunos discutem em "tom agitado" sobre a situação, mas *Stanislavskij* os obriga a concentrarem-se sobre a ação de salvar, esconder, até encontrar o tempo-ritmo correto. E começa com um exercício no qual, colocado de lado *Molière*, todos procuram concretamente esconder *Marianna* de um imaginário louco que, armado com uma faca, queria matá-la.

Na realidade, jogam. Trabalham sobre a condição criativa, como uma segunda natureza, baseada sobre a "musicalização" do corpo.

O estudo sobre a música

No outono de 1918, *Elena Malinovskaja*, diretora dos Teatros Acadêmicos do Estado, havia proposto ao Teatro de Arte colaborar com o *Bol'soj*, visando à criação de um *Estúdio* próprio. *Nemiroviè-Danèenko* e *Stanislavskij* aceitaram. Mas, enquanto *Nemiroviè-Danèenko* trabalhou dentro do *Bol'soj*, *Stanislavskij* fazia os ensaios em duas salas reservadas. Sucessivamente, transferiu-se para o seu apartamento no beco *Leont'ev*, onde teve lugar o seu último teatro laboratório.

De fato, o *Estúdio Musical do Teatro de Arte*, instituído em 1919, por *Nemiroviè-Danèenko*, não teve nenhuma relação com o trabalho de *Stanislavskij*³⁷. Como aconteceu com o *Primeiro Estúdio*, também na origem do *Estúdio Operístico*, houve um distanciamento.

Stanislavskij escolheu como companheiros de aventura os cantores mais jovens. Uma das participantes do grupo, *Konkordia Antarova*, transcreve as "conversações" mantidas nos primeiros quatro anos. Algumas citações, entre as tantas possíveis, serão suficientes para precisar aquela que para *Stanislavskij*, e para os seus alunos, deveria ser a natureza do *Estúdio*.

"O *Estúdio* é um pouco como o átrio no templo da arte". Se o mestre transformasse os ensinamentos num "chatíssimo despotismo sem risadas felizes durante os exercícios, então, o *Estúdio* não seria nunca um templo da arte". Essa expressão – teatro-templo – já foi encontrada quando *Suler* a usou para o *Primeiro Estúdio*, na nostálgica versão "anagógica" de *Eupatorija*. Seja quem for na vida privada, o estudante-ator entra no *Estúdio* e torna-se um membro da nova família"³⁸. *Suler* falava em "lar comunitário", no entanto, o espírito é o mesmo.

Continuam nesse tom, as primeiras conversações - e insistem sobre qual deve ser o objetivo do

Estúdio - além de apresentar as técnicas postas em prática. A "vida do homem artista consiste na sua criatividade"; "vocês devem se preparar para essa alta missão, vale dizer, para o trabalho criativo"; "O *Estúdio* deve revelar ao aluno, um após o outro, os mistérios do trabalho criativo"³⁹.

Há "sete degraus" para ascender aos mistérios: atenção, vigilância mental, coragem, calma criativa, tensão heróica, fascínio, regozijo. Coragem, esclarece em algum lugar *Stanislavskij*, é a capacidade de não bloquear a ação por cálculo racional, mas deixá-la fluir organicamente. Fascínio não é nada diferente de sinceridade⁴⁰. Quem chega ao último degrau da escada – homem, ou ator que fale ou cante – é como se se tornasse um outro homem. "Segundo nascimento" é o nome que *Stanislavskij* dá, nesse momento, à segunda natureza⁴¹.

Comunidade, guia espiritual, segunda natureza como condição criativa; na cena e, através da arte da cena, na vida. O *Estúdio Operístico no Bol'soj* foi um verdadeiro teatro laboratório⁴².

"Quando surgiu o *Estúdio* da Ópera – recorda *Stanislavskij* na autobiografia – eu assumi a direção com muita excitação. Mas em seguida, vendo a efetiva utilidade que derivava do campo da minha especialidade, compreendi que, através da música e do canto, eu poderia encontrar uma saída para o *beco sem saída* no qual me haviam jogado as minhas pesquisas"⁴³. Ele acentua o quanto seu trabalho havia se firmado após o fiasco de *Mozart e Salieri*. A estrada errada transformara-se um beco sem saída.

Durante os anos no *Estúdio Operístico*, enquanto ensinava ao ator-que-canta como abrir as portas da interioridade, aprendia pelo ator-que-fala como produzi-la sem "metrônomo, nem notas, nem partituras impressas, nem diretores de orquestra"⁴⁴.

A revolução entre criação do personagem e condição criativa como segunda natureza, desenvolvida no "rochedo na Finlândia", pode ser repensada a partir do conceito de *precisão*. "Arte verdadeira e atuação imprecisa não podem estar juntas. Uma exclui a outra", assim *Stanislavskij* reassume a sua contínua vigilância contra a atuação imitativa⁴⁵. A ação do ator deve ser a *cada apresentação precisa*. De outro modo, torna-se "suja". Apresenta-se apenas como imitação de um resultado conseguido com base na condição criativa, como aconteceu com o personagem do doutor *Stockman*.

Precisão é a perfeita aderência das ações a todas as circunstâncias que a determinam *aqui e agora*, e não àquelas que determinaram *lá e então*, no ato da construção do personagem. As circunstâncias mudam a cada representação. Muda o olhar do companheiro de cena, atenua-se ou eleva-se o tom da sua deixa, varia a qualidade da luz. Modifica-se o próprio estado interior e físico do ator. O ator deve, a cada vez, reagir a todas essas mutantes circunstâncias, deve encontrar a ação que *é precisa*, sem contentar-se em repetir a ação que talvez *foi precisa* e que se fixou na memória muscular.

"É necessário uma certa preparação espiritual – diz de fato *Stanislavskij* – antes de dar início a uma criação, a *cada vez, em cada apresentação*. É necessário, antes do espetáculo, uma *toilette* não só corpo-

ral, mas sobretudo espiritual. É necessário, antes de criar, ser capaz de entrar naquela atmosfera espiritual, na qual somente é possível o mistério da criação”⁴⁶.

Embora não dê a solução, *Stanislavskij* indica uma figura-guia para seguir. Após ter visto com admiração um equilibrista nos *Jardins de Verão*, toma-o como exemplo para os atores, porque o “acrobata não faz nada ao acaso. Não deixa nada ao acaso. Sabe muito bem que basta que escorregue para quebrar o pescoço”⁴⁷. O acrobata não pode confiar na memória muscular da primeira vez em que realizou o movimento. Deve encontrar a precisão a cada vez: a mutante direção do vento, a diferente elasticidade da corda, ao próprio estado interior e físico [...]. Deve, fazer isso, caso contrário, arrisca a própria vida.

Da mesma forma, o ator que confia na memória muscular da primeira vez põe em risco a “morte espiritual” do papel.

Condição criativa, precisão da ação, figura-guia do acrobata: com essa perspectiva encontrada no “rochedo da Finlândia”, *Stanislavskij* entrou, em 1918, no *Estúdio Operístico do Teatro Bol’šoj*. As pedras que fundamentam o “Sistema” foram recompostas num quadro mais amplo, que agora compreendia também o tempo-ritmo e, para o ator-que-canta, a música externa. Os alunos do *Estúdio Operístico* eram atores cantores.

Stanislavskij poderia pedir mais a eles do que aos atores-que-falam. Com a música, e com o conhecimento profundo da condição criativa, acontece aquilo que ele mesmo indica como “uma passagem grave e arriscada”.

“Agora havíamos, por assim dizer, atravessado o Rubicão, e podemos proceder no nosso trabalho criativo. Não nos ocuparemos mais do trabalho do ator sobre o papel ou sobre si mesmo, mas do problema de onde colocar todas as energias da atenção no trabalho sobre o papel, sem que haja conflito entre o seu *eu* e o *se eu*, isto é, o papel”.

Ele procura explicar dizendo que o ator deve carregar “todas as suas energias, sentimentos e pensamentos, expressos na ação física, ao grau mais alto permitido da verdade da execução”. E continua, afirmando que não há travas para exemplificar, pois para o ator que está sentado sem dizer uma palavra, a pose deve ser “relaxada ao máximo”, e para o ator estender a cabeça detrás de uma moita, “a cabeça deve sair efetivamente o máximo possível”.

Ele examina a atuação de um ator: “colocou de modo correto os problemas e os resolveu corretamente? Sim. O seu corpo é livre de impedimentos? Sim. A vida do ator escorre no interior do círculo criativo? Sim.” E, então, o que falta – pergunta-se – que, ao contrário, existe no ator de talento? O que falta – responde – é a *tensão heróica*.

A *condição heróica* é o grau ulterior e último da condição criativa.

A condição heróica parte do corpo que deve estar *extremamente* relaxado e *extremamente* tenso. Tenso ou relaxado, a condição heróica é questão de medida, de “evidência da tensão mais extrema”⁴⁸.

Depois do corpo, vai ao coração e à cabeça.

“Suponhamos que tu devas atuar numa cena

dramática com a tua irmã que te levou o marido com o qual viveste por vinte anos. Como poderás dar vida à cena, quando poderás alcançar os topos da arte criativa? Só quando tiveres passado o Rubicão, tiveres esquecido de ti mesmo e te elevado a sentimentos melhores. Só quando descobrires as circunstâncias que atenuam a culpa de tua irmã, só quando começares a perguntar-te quando e onde tu mesmo erraste com teu marido. Então, brotando de ti, fluirá no papel uma onda de bondade e não de maldições, além da energia que nasce da tensão heróica do coração feminino e do perdão”.

Grande diferença de qualidade, a tarefa do ator. Se a condição criativa o empenhava à *expressão precisa* da paixão do personagem, a condição heróica chama-o à *expressão objetiva* da compaixão pela condição humana. Di-lo explicitamente: “Tudo aquilo que é contingente, deve ser eliminado da qualidade do papel. Vocês devem descobrir o essencial em cada qualidade, apenas a natureza orgânica de uma paixão, e não a *tonalidade casual dada no texto* a este ou aquele sentimento e à ação de que deriva”⁴⁹.

Superficialmente, identificamos o herói pensando somente na modalidade da ação heróica. Herói como indivíduo temerário, corajoso ao extremo, quase amante do risco por si só. Mas, se o herói é isso, também deve ser aquele que assume para si uma condição que o transcende enquanto pessoa – a condição de um povo, de um grupo social, de um ideal compartilhado – e que se configura como objetiva. Se age somente em nome de si mesmo, é a trágica caricatura de um verdadeiro herói.

Há um vetor duplo na ação do herói. Um que leva ao interior, em direção à ação por si mesma e ao seu protagonista enquanto indivíduo. E outro que leva ao exterior, em direção àquilo que a ação representa para todos os homens, a prescindir do indivíduo que a executa. A ação heróica por si só não basta; contudo, o herói não pode evitá-la, isso custaria a perda do vetor que lhe permite a transcendência.

Se o acrobata era a figura-guia da condição criativa, a figura-guia da condição heróica é o herói.

O acrobata age por si mesmo, o herói age por todos os seres humanos que representa.

O acrobata se submete à ação, o herói se doa à ação.

A ação do acrobata é obrigada pela pressão, a ação do herói é necessária, enquanto é objetiva.

Se o risco do acrobata é morrer, o risco do herói é morrer inutilmente.

É o que Artaud chamará de “crueldade”.

Se se quer ter uma idéia da condição heróica, bastará olhar a cena do martírio em *Jeanne D’Arc* de Dreyer. *Giovanna* recolhe do chão a corda caída da mão do carrasco, e é a corda com a qual será amarrada ao instrumento do suplício. Arregaça as mangas para descobrir os pulsos que serão imobilizados. Com atenção, sobe os degraus do patíbulo. São ações extremamente precisas, mas, ao guiá-las, não explicita a *eficácia para não morrer*, como para o acrobata, e sim, a *necessidade de não morrer de uma morte inútil*. Explodirá a revolta, de fato, como resultado do seu martírio.

A sugestão parece fazer voar alto demais as

palavras. Mas que outra coisa pedia *Stanislavskij* à atriz traída pela irmã e pelo marido? Bondade, não maldições; não desejo de vingança, mas perdão. Isso é a condição heróica: revelação da “vida no seu total”, além do particular “acontecimento em cena”.

O acrobata guia o ator chamando-o continuamente às circunstâncias do *aqui e agora* da ação; o herói guia o ator propondo-lhe as circunstâncias *aqui e agora* da ação como trampolim para transcendê-las. Mais do que da maldição à bondade, da vingança ao perdão, esses elementos encontram-se *juntos*. No ator em condição heróica, mais do que não existir “interrupção [...] nas *passagens* do ódio mais profundo e incandescente a uma repentina ingenuidade infantil, simplesmente desaparece o abismo enorme entre esses sentimentos”⁵⁰.

Sair do espetáculo

O ator que não se colocar em condição criativa arrisca morrer. O ator que não sabe se colocar em condição heróica arrisca morrer inutilmente. Mas no teatro, acrobata ou herói, a morte é “como se”.

Há que se perguntar o que arrisca, sem “como se”, o ator que representa “apenas a natureza orgânica de uma paixão, e não *a matiz casual dada no texto* a este ou aquele sentimento e à ação que dele deriva”.

Grotowski deu a resposta, com palavras e com a sua obra. Diz Thomas Richards que o trabalho de *Stanislavskij* se referia ao “contexto da vida comum de relações: pessoas em circunstâncias ‘realistas’”. [Mas a] arte do ator *não* é necessariamente limitada a situações realistas. Às vezes, quanto mais alto é o nível e a qualidade da arte, mais essa se distancia do fundamento realista, entrando nos domínios da excepcionalidade [...]. É precisamente isso que *sempre* interessou verdadeiramente a Grotowski, no seu trabalho com o ator”. E ainda, dando a palavra diretamente a Grotowski: “O ser humano, no seu ‘máximo interior’, utiliza sinais ritmicamente articulados, começa a ‘dançar’, a ‘cantar’. Desse modo, não um gesto comum ou uma natureza cotidiana, mas um sinal é próprio da expressão elementar dos seres humanos”⁵¹.

Stanislavskij teria integralmente concordado. Ou melhor, teria concordado o *Stanislavskij* do estudo sobre a música. Havia dito que não teriam mais se ocupado do “trabalho do ator sobre o papel”. Teriam procurado ir, segundo as palavras de Grotowski, para além do “fundamento realista”.

No período da história do teatro, que compreende o que acontece entre *Stanislavskij* e Grotowski, existe a passagem do ator que leva à evidência da verdade de um personagem, ao ator que leva à evidência da verdade o ser humano “ao ‘máximo interior’”. Não é correto dizer um “gesto comum” ao mostrar-se apenas estendendo a cabeça ao máximo. Na biografia de *Stanislavskij*, existe a passagem da condição criativa à condição heróica.

É idêntico o risco: a *saída do espetáculo*. Nele os extremos se confundem – bondade e maldições, vingança e perdão. O risco é que desapareça o personagem, o trecho de vida representado pelo texto, para deixar o lugar apenas à “vida em si mesma”.

As conversações no *Bol’shoj* se localizam entre

1918 e 1922. A condição heróica ocupa inteiramente três capítulos (do XIX ao XXI), e permanece depois como fio subentendido até o fim. É, sem nenhuma dúvida, o auge do ensinamento. *A minha vida na arte*, nas duas edições é, de 1924 e de 1926; a preparação do *Trabalho do ator sobre si mesmo* vai de 1930 a 1938. Mas da condição heróica não se encontra mais traços, nem na autobiografia, nem na parte do livro sobre o “Sistema” dedicada ao tempo-ritmo, isto é, ao problema da música para o ator-que-fala.

Para *Stanislavskij*, era a resposta da condição heróica a prevalecer sobre o risco de sair do espetáculo ou vice-versa. No entanto, uma pergunta fica em aberto. Se *em geral* tivesse sido a encenação a prevalecer, por que *Stanislavskij* deixou cair esse argumento? E se *em geral* tivesse sido o risco a prevalecer, por que *Stanislavskij* colocou a condição heróica no centro de um papel tão relevante – e assim comprometedor para os desenvolvimentos por vir – do seu trabalho pedagógico? Como há de se esperar, é o olhar em geral a confundir as águas. Simplesmente – precisamente – a encenação valeria o risco na presença da música. Era grande demais na ausência da música.

Aquilo que dá razão aos fatos, não dá à razão. Mas escreve Thomas Richards: “Uma outra diferença entre o trabalho de *Stanislavskij* e o de Grotowski [...] concerne ao ‘personagem’. No trabalho de *Stanislavskij*, o ‘personagem’ é um ser inteiramente novo que nasce da combinação entre o personagem escrito pelo autor e o próprio ator [...] Nos espetáculos de Grotowski, ao contrário, o ‘personagem’ existia mais como uma imagem pública que protegia o ator [...] Isto se pode ver claramente no caso do *Príncipe Constante* de *Cieslak*. O ‘personagem’ era construído pelo diretor, não pelo ator, e servia para manter ocupada a mente do espectador com a história [...] O ‘personagem’ protegia o ator, que atrás dessa imagem tinha ainda a sua intimidade, a sua segurança”. Retoma apenas com palavras diferentes o que Grotowski disse, muitas vezes, a propósito do trabalho para *O príncipe constante*⁵².

Se se quer consentir ao ator sair do personagem e ao mesmo tempo “manter ocupada a mente do espectador” com a história representada, é necessário que seja o diretor a garantir o espetáculo. Independentemente do ator que, protegido por aquela imagem, pode sair do personagem sem risco. Isso disse Grotowski, em palavras claras.

Ou mesmo que isso aconteça através da música. Isso havia dito *Stanislavskij*, sem dizê-lo. A música para *Stanislavskij* foi o equivalente ao diretor para Grotowski.

5. Teatro, espetáculo, teatro laboratório

Para Grotowski, através do diretor; para *Stanislavskij*, através da música, a aposta era a mesma: *sair do espetáculo, mas sem perder o espetáculo*.

O gesto clamoroso de Grotowski, em 1970, induziu a muitos a acreditar – simplesmente – que sair do espetáculo significava abandoná-lo. Mas não é esse o ensinamento que se pode tirar de Grotowski. Aquele gesto sublinha, ainda mais, a relação entre teatro e espetáculo.

Sair do espetáculo não quer dizer renunciar a ele, ou marginalizá-lo, ou adiá-lo sem limite. Quer

dizer, ao contrário, consentir ao espetáculo de *sair de si mesmo*.

É como para a ação do verdadeiro herói. Também no espetáculo, virtualmente, existem dois vetores. Um que leva ao interior, e permite ao espectador ver o espetáculo como tal. Outro, permite ao espectador transcender o espetáculo. Pertence ao saber de cada "espectador exigente" o encontro com alguns espetáculos que associem, de modo indissolúvel, a experiência de ordem artística com uma outra experiência, que só podemos definir como experiência de vida.

Em um modo indissolúvel quer dizer que o espetáculo não pode sair dele mesmo se, ao mesmo tempo, não afirma a si mesmo. É o que faz a grandeza de certos espetáculos do *Odin Teatret* de Eugenio Barba ou do *Teatr Laboratorium* de Grotowski, para invocar somente referências que pertencem profundamente a minha biografia de espectador exigente. E é isto que divide os espectadores entre aqueles que, no espetáculo, pedem somente a experiência de ordem artística, e aqueles que – por tê-la provado alguma vez – continuam a ter saudade também de uma experiência de vida, através da experiência artística.

O que fez, realmente, Grotowski com a sua saída do espetáculo? Abandonou a atividade de diretor, mas não abandonou os instrumentos das *performing arts*, segundo a sua terminologia poliglota, e com o fim de assegurar ao espectador-participante aquela experiência de vida que lhe havia assegurado, de maneira definitiva, com os seus dois últimos espetáculos. Grotowski saiu do espetáculo, mas permaneceu dentro do teatro; só que o fez renunciar à *forma espetáculo*.

Não era substancialmente diferente a intenção de *Stanislavskij* quando, da sua poltrona de doente, avisava aos alunos do *Estúdio Operístico Dramático* que o trabalho – mesmo baseado sobre as técnicas acumuladas em uma vida – não tinha como objetivo a criação de um espetáculo.

O fundamento do teatro no século XX é que espetáculo e teatro não são, necessariamente, sinônimos. De tal pressuposto, muito freqüentemente, se concluiu que espetáculo e teatro eram, opostos. Também quem escreve não esteve isento de um erro similar.

Mas o teatro não se opõe ao espetáculo. Exatamente porque o teatro *inclui* o espetáculo, mas *não o implica*. Quer dizer que pode, no máximo, zerá-lo, ou suspendê-lo, mesmo mantendo-o e usando-o e afirmando-lhe todos os instrumentos. Foi o que se verificou com Grotowski. Dado que o inclui sem implicá-lo, o teatro pode ser definido como *aquilo que supera o espetáculo*: no espaço, no tempo e na função.

No espaço e no tempo, significa dizer que o teatro supera o mero acontecimento. Inscreve-o num saber – mas saber, adverte *Stanislavskij*, significa "ser capaz de" – que é de longa duração, apesar do acontecimento pontual dos espetáculos. A Antropologia Teatral, com a pesquisa dos princípios pré-expressivos do ator, serve primariamente ao teatro, e só secundariamente aos seus espetáculos. A subversão dessa hierarquia não criou poucos estragos. Quem não recorda de tantos espetáculos ruins que tentavam forçar na cena os princípios da Antropologia Teatral? Na fun-

ção, o teatro supera o espetáculo usando a ação para a cena também como laboratório privilegiado da ação para a vida.

Em última análise, o teatro laboratório é realmente o *laboratório do teatro: por construir um novo ator e, através do ator, um homem novo*.

Não é muito diferente do foco de "corpos sem órgãos" de Artaud.

Ou do "teatro em ebulição", previsto por *Stanislavskij*, enquanto, no trabalho de cada dia, procura fazer crescer a temperatura do teatro.

A saída do espetáculo – assim como a definimos: *sem perda do espetáculo* – propõe um modo pelo qual o teatro pode superar o espetáculo.

Flui à frente do espectador a composição cênica e dramatúrgia, ou flui a grande música. Protegido por aquela imagem, o ator ou o cantor que tenha amadurecido a vontade e o talento, pode sair do personagem e transcendê-lo em direção à condição humana na sua universalidade. Por outro lado, enquanto o espetáculo o ocupa com a experiência de ordem artística, o espectador que tenha amadurecido a exigência, pode encontrar uma experiência de vida.

Não foi esse o milagre no espetáculo de *Cieslak* e Grotowski?

Não era esse o milagre no espetáculo de Maria Callas?

⁽⁶⁾ N.T. os termos em russo foram mantidos conforme o original em italiano.

¹ Do *American Laboratory Theatre* nasceu, em 1931, o *Group Theatre* e, dele, em 1947, os *Actors Studio*. O *Teatr Laboratorium* fechou definitivamente em 1984, enquanto o *Nordisk Teaterlaboratorium* está ainda ativo. Atelier chamou-se, pela primeira vez, o de Charles Dullin, fundado em Paris em 1921. Trabalharam ali, entre outros, Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault e Etienne Decroux. O *Theatre Workshop* mais conhecido é aquele de Joan Littlewood, ativo nos anos 50 em Manchester. Entre as numerosas Escolas, recordamos a de Jacques Copeau, que iniciou a sua atividade em 1920-21. Entre os teatros laboratórios a prescindir do nome, recordamos o *Living Theatre* de Judith Malina e Julian Beck, fundado em New York em 1947. Quanto aos teatros laboratórios, apesar do nome diferente, escolhido depois de Grotowski, refere-se em particular ao *Théâtre du Soleil* de Ariane Mnouchkine, e ao *Centre de Création Théâtrale de Peter Brook*. Quanto a *Stanislavskij*, recordamos que existiu, antes de 1912, o *Estúdio* na Rua *Povarskaja*, fundado em 1905 com *Mejerchol'd*. Mas durou só um ano, e a herança que ficou dele foi sobretudo a *Mejerchol'd*.

² Estes e outros problemas semelhantes, foram debatidos na sessão de 2003 da *Università del Teatro eurasiatico* (Scilla, 21-16 de junho), na preparação do Simpósio Internacional *Why a Theatre Laboratory?*, mantido recentemente em *Aarhus* (4-6 de outubro de 2004), por iniciativa de Eugenio Barba.

³ Numa carta a Pierre Loeb, em 23 de abril de 1947 – junto a tal galeria de arte, serão apresentadas dois excertos de textos de Artaud, entre 4 e 20 de julho – Artaud escreve: "O que foi Baudelaire, o que foram Edgar Poe, Nietzsche, Gérard de Nerval? Corpos que comeram, digeriram, dormiram, roncaram, *cagaram* entre 25 e 30.000 vezes, e a frente de 30 ou 40.000 refeições [...] devem apresentar cada um 50 poemas [...] Nós somos 50 poemas, o resto não somos nós [...]". Cito da tradução de M. Dotti, em A. Artaud, *Para fazê-la terminar com o juízo de deus*, Roma, Stampa Alternativa, 2000, p. 105-106 (o original está em G. Charbonnier, *Antonin Artaud*, Paris, Seghers, 1959). Sobre o assim dito "teatro da loucura" de Artaud, cf. o ótimo M. De Marinis, *A dança do avesso de Artaud. O segundo teatro da crueldade*, Porretta Terme, Os cadernos do Batel ébrio, 1999.

⁴ K. *Stanislavskij, Obras escolhidas (Sobranie sochinenij)* t. I (Moscou, 1954), trad. it. *La mia vita nell'arte (A minha vida na arte)*, Torino, Einaudi, 1963, p. 427. Fazemos referência à edição italiana, enquanto essa é a tradução literal da edição russa.

⁵ Cf. em particular F. Cruciani, *Teatro nel novecento. Registi pedagogici e comunità teatrali nel XX secolo*, Florença, Sansoni, 1985 (nova edição Roma, Editori & Associati, 1995). É um livro que, no título – com aquele chamamento à pedagogia e às comunidades teatrais – concentra a proposta crítica distribuída ao longo das contribuições que o compõem.

⁶ "Os ensaios são uma grande aventura", diz Grotowski, e ainda: "Agora temos: ensaios para o espetáculo e ensaios não exatamente para o espetáculo, muitas vezes, para descobrir as possibilidades dos atores". Cf. *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, em Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milão, Ubilibri, 1993., em particular p. 126-127. A ideia dos ensaios como aventura é subentendida ou declarada em todos os escritos de Grotowski.

⁷ Da "corrida da rainha vermelha" falou Mirella Schino na relação introdutória do citado Simpósio de *Aarhus*, com o título *Theatre Laboratory as a Blasphemy*.

A intenção de Schino é a de inserir o teatro laboratório numa dialética com o teatro enquanto produtor de espetáculos. A minha perspectiva é distinguir os dois ambientes; mas distinguir não quer dizer separar nem, ao menos, opor. Para Schino, um quadro de referência ao problema do teatro laboratório se encontra em *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

⁸ A carta de *Sulerzëkij* está publicada quase integralmente em F. Mollica (Org.), *Il teatro possibile. Stanislavskij e il Primo Studio al Teatro d'Arte di Mosca*, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 191-194; a citação está nas p. 191-192.

⁹ Nas suas anotações para a constituição da escola, Copeau escreve que deveria existir "um laço de comunidade [...] sob a inspiração de uma única personalidade" Cf. J. Copeau, *La scuola del Vieux Colombier. Progetto di una scuola tecnica per il rinnovamento dell'arte drammatica (1916)*, em *Il luogo del teatro*, organizado por M. I. Aliverti, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 57, destaques do autor. Copeau fala em escola, mas quem pensasse em um laboratório acertaria, não fosse outro o êxito dos Copiaus, dali a alguns anos.

¹⁰ K. Stanislavskij, S. S. I, trad. it. *La mia vita nell'arte*, cit.; as cit. são respectivamente a p. 425 e p. 426.

¹¹ K. Stanislavskij, *L'attore creativo*, a c. de F. Cruciani e C. Falletti, Firenze, La casa Usher, 1980, que, além de vários ensaios e a *Risposta a Stanislavskij* de Jerzy Grotowski, contém o texto das "conversações" mantidas no *Bol'shoj*; conv. V, p. 65, destaques meus.

¹² K. Stanislavskij, S. S. I, trad. it. *La mia vita nell'arte*, cit., p. 362-363.

¹³ Cf. F. Mollica (a c. di), *Il teatro possibile*, cit., p. 191-192, destaques meus.

¹⁴ K. Stanislavskij, S. S. I, trad. it. *La mia vita nell'arte*, cit., p. 432.

¹⁵ J. Copeau, *La scuola del Vieux Colombier*, cit., em *Il luogo del teatro*, cit., p. 59, destaques do autor.

¹⁶ Cf. J. Copeau, *La fuga in Borgogna. Os Copiaus*, em *Il luogo del teatro*, cit. É o texto de uma das três conferências pronunciadas no *American Laboratory Theatre*, em janeiro de 1927.

¹⁷ Diz Grotowski que não quer ter "alunos. Quero ter companheiros de armas. Quero ter uma irmandade de armas". Cf. *Risposta a Stanislavskij*, em K. Stanislavskij, *L'attore creativo*, cit., p. 192.

¹⁸ Para um quadro de sínteses sobre o confronto entre as duas edições dos "livros em vida" de Stanislavskij, Cf. o meu *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, em "Teatro e Storia", 10, apr. 1991, e o capítulo *Trasmettere l'esperienza. I libri di Stanislavskij*, in *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2003. Baseando-se nas edições russas, entre outro, resulta evidente que a autobiografia e o livro sobre o "Sistema" se correspondem precisamente segundo a ordem cronológica da "vida na arte". Grande parte do trabalho de revisão operado pela versão russa da autobiografia visa exatamente precisar tal correspondência. A ordem do livro sobre o "Sistema" não é a ordem lógica de uma teoria, é a ordem orgânica de uma experiência em contínuo amadurecimento. O livro sobre o "Sistema" se propõe como uma *biografia da ciência*, não um tratado sobre a ciência do ator. A edição italiana de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, Roma-Bari, Laterza, 1997, corresponde - integralmente ao primeiro tomo, e quase integralmente ao segundo - ao segundo e terceiro tomo da edição russa das *Opere Scelte*, Moscou 1954 e 1955.

¹⁹ K. Stanislavskij, S. S. II, trad. it. *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. XLIX.

²⁰ Cf. J. Benedetti, *A history of Stanislavski in translation*, em "New Theatre Quarterly", VI, 23, aug. 1990, e N. Houghton, *Les répétitions au Théâtre d'Art dans les années '30*, in *Le siècle Stanislavski*, "Bouffonneries", 20-21, 1989. Para uma bibliografia mais completa sobre o assunto, Cf. o meu *Stanislavskij*, cit.

²¹ Da "narração com os olhos abertos", *Stanislavskij* fala nos materiais para *Otello (1930-33)*, coletados em *Il lavoro dell'attore sul personaggio* [nelle *Opere scelte*, t. IV, Mosca 1956], Roma-Bari, Laterza, 1988, em particular p. 148-50. Mas sobre a direção de *Otello* veja-se também *Otello, mise en scène et commentaires de C. Stanislavski* [Moscou 1945], a c. de N. Gourfinkel, Paris, Seuil, 1948.

²² A carta está contida no t. VII das *Opere scelte* de Stanislavskij; citada em F. Mollica (a c. de), *Il teatro possibile*, cit., p. 184.

²³ K. Stanislavskij, S. S. III, trad. it. *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit. p. 454.

²⁴ Em janeiro de 1909, o Teatro de Arte havia deliberado produzir juntos *Um mês na campanha* de Turgenev e o *Hamlet* com Craig, estréias previstas respectivamente para o mesmo 1909 e para 1910. *Stanislavskij* decide trabalhar em ambas produções, sobretudo para provar a validade geral do "Sistema": com um texto em tom intimista como *Um mês na campanha*, e com um clássico como *Hamlet*. *Um mês na campanha* estreou no prazo previsto e foi um triunfo. *Stanislavskij* havia experimentado, entre outras, a possibilidade do ator de "irradiar" em condições de quase total imobilidade. *Stanislavskij*, impedido por uma doença, se manteve afastado por quase um ano, *Hamlet* estreou em 13 de dezembro de 1911. Não foi um triunfo, mas o sucesso da crítica de qualquer modo convenceu *Stanislavskij* que o "Sistema" havia superado a prova crucial. Cf. J. Benedetti, *The System Emerges*, em *Stanislavski. A Biography*, London, Methuen, 1988.

²⁵ K. Stanislavskij, S. S. I, trad. it. *La mia vita nell'arte*, cit., p. 449, destaque meu.

²⁶ O tom se encontra na abertura do capítulo *The Opera Studio*.

²⁷ K. Stanislavskij, S. S. III, trad. it. *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit. p. 409.

²⁸ "Musicalizar o ator", foi também o projeto de Copeau. Pensou inicialmente em confiar a realização à rítmica de Emile Jaques-Dalcroze, no entanto, deu-se conta bem cedo de que a obediência à música externa não basta, ou melhor, de que a obediência pode transformar-se em dependência. O ator torna-se um virtuoso, mas se "desumaniza". Cf. J. Copeau, *Lettera a Jaques-Dalcroze (1921)*, em *Il luogo del teatro*, cit. Sobre o conflito entre Copeau e

Dalcroze, e sobre a decisão de Copeau de dirigir-se ao "método natural" de Georges Hébert, Cf. *O meu Teatro e Boxe*, Bologna, Il Mulino, 1994.

²⁹ "Como organizamos o ensino do *Estúdio* com vocês? Através de exercícios rítmicos procuramos alcançar a harmonia entre os movimentos do corpo e os papéis de vocês, os órgãos musicais de vocês. Mas de onde tiramos este sentido musical? Partimos do ritmo, da palavra e do som, da vida que o compositor revestiu de sons. Esses sons, em virtude do seu gênio e do fogo do seu coração, fundem-se com o ritmo com o qual um certo personagem vivia, na sua consciência" (*L'attore creativo*, cit., XXVI, p. 142-143). É uma definição clara da "grande música", e da sua capacidade de conter - no tempo-ritmo certo - a verdade das paixões humanas.

³⁰ *Stanislavskij* prescreve explicitamente aos cantores: "Para levar a música, o canto, a palavra e a ação à unidade é necessário não o tempo-ritmo exterior, físico, mas aquele interior, espiritual" (*La mia vita nell'arte*, cit., p. 472). E *Pavel Ivanoviè Rumjançev*, barítono entrou no *Estúdio Operístico* em 1920, há vinte anos, no seu *Stanislavski on Opera* [Moscou 1969], New York, Theatre Arts Books, 1975, trad. aos cuidados de Elizabeth Reynolds, insiste constantemente neste ponto. "*Stanislavski did not recognize any beauty in gesture or pose for its own sake; he always insisted on some action behind it, some reason for a given pose or gesture based on imagination*". Para *Stanislavskij*, entre outros, atribui-se essa afirmação lapidar: "Action is that counts, a gesture all by itself is nothing but nonsense" (p. 6).

³¹ A carta está parcialmente publicada em J. Benedetti, *Stanislavskij*, cit. A cit. é na p. 337.

³² Sobre a centralidade do tempo-ritmo no último *Estúdio* de Stanislavskij, há o testemunho entusiasta e continuamente reforçado por *Toporkov*. Diz que "ritmo", "tempo", "tempo-ritmo" eram "expressões correntes na boca dos diretores, atores e críticos teatrais", mas ninguém - ele incluído, e excluído naturalmente Stanislavskij - teria sabido dizer o que significava (Cf. *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Milano, Ubilibri, 1991, p. 41-42).

³³ A paródia do ator na bicicleta encontra-se em M. Bulgakov, *Romanzo teatrale*, trad. it. Torino, Einaudi, 1975, p. 204 ss; o comentário de *Toporkov* está em *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 105.

³⁴ K. Stanislavskij, S. S. I, trad. it. *La mia vita nell'arte*, cit., p. 471.

³⁵ *Toporkov* afirma que Stanislavskij "mirava, se pode-se assim dizer, a uma 'boa dicção' das ações físicas" (*Stanislavskij alle prove*, cit., p. 113). Que *Toporkov* interpretasse a "boa dicção" no sentido da música, revela-o quando declara ter conseguido fazer uma idéia do tempo-ritmo enquanto, como ex-músico, "tinha uma certa familiaridade com aqueles exercícios" (p. 44). "Cantar as ações" pode ser interpretado como um sinônimo de dança.

³⁶ V. *Toporkov*, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 106-107.

³⁷ Desde 1924, o *Estúdio Operístico* foi definitivamente separado do *Bol'shoj*, com o nome de *Estúdio Operístico Stanislavskij*. Em 1926, foi transformado em *Estúdio-Teatro Operístico* e, em 1928, em *Teatro de Ópera Stanislavskij*.

³⁸ As citações estão em *L'attore creativo*, cit., respectivamente III, p. 54; VI, p. 70; X, p. 78.

³⁹ As citações estão em *L'attore creativo*, cit., respectivamente III, p. 53; IV, p. 59; VI, p. 68.

⁴⁰ V. *Toporkov*, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 112 e p. 109.

⁴¹ K. Stanislavskij, *L'attore creativo*, cit., IX, p. 76.

⁴² Como no *Primeiro Estúdio*, não encontramos no mérito dos exercícios que eram executados no *Estúdio Operístico*. Mas de um ao menos é feita menção. Na XV conversação, descreve-se um exercício para desenvolver a atenção. Tratava-se, em substância - mas a descrição é muito longa e detalhada - de harmonizar a respiração com vários movimentos dos braços e dos dedos, até que o movimento fosse trazido pela respiração e vice-versa: movimento e respiração se tornassem uma coisa só (*L'attore creativo*, cit., p. 97-98). De exercícios do mesmo gênero também fala *Rumjançev*. Recordamos como monótonos e cansativos. Ao guiá-los, *Stanislavskij* manifestava "entusiasmo e regozijo"; a mesma atitude esperava também dos executores. E a obtinha (*Stanislavski on Opera*, cit., p. 4-7). Aqueles cantores dispostos no círculo que, presumidamente atônitos, iam da monotonia ao entusiasmo e ao regozijo movendo os dedos das mãos e respirando, aparecem-nos como uma imagem reveladora do clima de trabalho num teatro laboratório.

⁴³ K. Stanislavskij, S. S. I, trad. it. *La mia vita nell'arte*, cit., p. 475, destaque meu.

⁴⁴ K. Stanislavskij, S. S. III, trad. it. *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 426. Diz *Stanislavskij*: "Eu não só ensinava no *Estúdio* da Ópera, mas aprendia." (*La mia vita nell'arte*, cit., p. 472). Sobre o duplo empenho de *Stanislavskij* no *Estúdio Operístico* insiste também *Rumjançev*, logo na abertura do seu livro. "*Stanislavski in teaching others was at the same time learning himself*" (*Stanislavski on Opera*, cit., p. 2).

⁴⁵ K. Stanislavskij, S. S. II, trad. it. *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 58.

⁴⁶ K. Stanislavskij, S. S. I, trad. it. *La mia vita nell'arte*, cit., p. 363-364, destaque meu.

⁴⁷ Cf. D. Magarshack, *Stanislavsky. A life*, London, Macgibbon & Kee, 1950, p. 331-332.

⁴⁸ K. Stanislavskij, *L'attore creativo*, cit., XIX, p. 116-17, destaque do próprio autor.

⁴⁹ As citações estão em *L'attore creativo*, cit., XIX, p. 118-119; XX, p. 121.

⁵⁰ K. Stanislavskij, *L'attore creativo*, cit., XXI, p. 126, destaque do próprio autor.

⁵¹ As citações estão em Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski*, cit., respectivamente p. 109-110, destaques do próprio autor; p. 113.

⁵² Th. Richards, *Al lavoro con Grotowski*, cit., p. 108. A dialética entre construir o espetáculo e sair do espetáculo é um fio escondido do livro de Grotowski *Per un teatro povero*. Cf. Considerando o meu *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, em "Teatro e Storia", 19-20, 1999-2000; depois em *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Roma, Bulzoni, 2001.

Aproximando conceitos e contextos: a pré-expressividade e a energia no sistema Laban/ Bartenieff e suas aplicações na formação corporal intercultural

Ciane Fernandes

Doutora em Artes e Humanidades pela Universidade de New York
Professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia

Gabriela Pérez Cubas

Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia
Professora do Curso de Teatro da Faculdade de Arte da Universidad Nacional del
Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina

Resumo: O artigo faz uma revisão bibliográfica dos termos Educação Somática, Pré-Expressividade e Energia, analisando comparativamente estes dois últimos segundo a Antropologia Teatral (Eugenio Barba) e a Análise Laban de Movimento (LMA) e teorias afins (Dr. Judith Kestenber, Bonnie Bainbridge Cohen, entre outros). Em seguida, estuda alguns Princípios – inclusive relativos aos termos anteriores - da dança clássica indiana de estilo *Bharatanatyam*, aplicando-se a LMA à compreensão e aprendizado de uma dança expressiva para o deus hindu Shiva, bem como a transformação intercultural deste aprendizado para a cena.

Palavras chave: Pré-Expressividade. Energia. Diálogo Oriente/Ocidente.

Approximating concepts and contexts: pre-expressivity and energy in the Laban/Bartenieff system and its application in intercultural body training

Abstract: This paper presents a review of the literature on the terms Somatic Education, Pre-Expressivity and Energy, making a comparative analysis between the last two, according to Theatre Anthropology (Eugenio Barba) and Laban Movement Analysis (LMA) and related theories (Dr. Judith Kestenber, Bonnie Bainbridge Cohen, among others). Then, certain Principles – including some principles related to those terms – of classical Indian dance in the *Bharatanatyam* style are investigated, using LMA to help to understand and learn an expressive dance dedicated to the Hindu god Shiva, and also to achieve the intercultural transformation of this learning process into performance.

Key words: Pre-Expressivity. Energy. East-West Dialog.

I. Introdução

Este artigo investiga conceitos como Pré-Expressividade e Energia, sobrepondo corpo e espírito através da prática somática em artes cênicas. A partir de uma revisão da bibliografia específica, comprova-se a atualidade da prática somática e, mais especificamente, do Sistema Laban/Bartenieff, na formação do artista cênico contemporâneo, além de limitações mecanicistas e culturalmente hegemônicas. Para tanto, no último item, aplicamos este arcabouço teórico-prático ao aprendizado e realização de uma dança indiana clássica de estilo *Bharatanatyam*.

Como nos esclarece Leda Muhana Iannitelli (2001):

A visão histórica do corpo na tradição ocidental é marcada pela dicotomia corpo/ mente (ou alma), que remonta a Platão ao conceber uma alma perene, que existe anteriormente e independentemente do corpo humano; uma alma que contempla o mundo das idéias sem fazer uso dos sentidos humanos. ... A cisão do ser humano entre corpo e mente ratificou a concepção, nem sempre explícita ou resolvida,

da tradição judaico-cristã, onde o corpo só se integra verdadeiramente à alma após a morte, na imagem da ressurreição do corpo – um corpo glorificado e etéreo. Foi, contudo, somente a partir de Descartes, que se legitimou a realização de pesquisas no âmbito da medicina, o corpo passou a ser tratado como um objeto material, separado do espírito. Perceberam, nesta época, que o corpo humano, de maneira geral, funcionava de forma análoga à máquina, movido a eletricidade química.

Estas teorias, ainda muito registradas em nosso comportamento, crenças e atitude corporal, bem como em nossa visão de mundo, vêm sendo questionadas pelas obras de Merleau-Ponty (a partir dos escritos de Husserl e Heidegger) e Herbert Read, na Filosofia, Jung e Reich, na Psicologia, Fred Wolf e Danah Zohar, na Física, António Damásio e Joseph LeDoux, nas Neurociências, entre outros, concomitantemente às abordagens holísticas de formação corporal e criação artística.

Hoje sabemos que as funções físicas como sensação, impulsos nervosos e movimento corporal

precedem e determinam a emoção e o afeto (William James/1884 e Robert Zajonc/1980 in Muhana 2001), e não o contrário. Por isso, encontram-se desatualizadas as metodologias de ensino das artes cênicas que treinam o corpo rumo a um domínio máximo da expressão a partir da imitação de sequências pré-fixadas e do comando mental.

Desde finais do século dezanove, com o surgimento, nos países do norte europeu e nos Estados Unidos, do que se denominou "Movimento Corporalista" (Jean Maisonneuve in Picard 1986, p.162), uma nova conceituação acerca da integralidade corpo-mente do homem teve lugar. A mesma gerou, nos diversos ramos da arte e do conhecimento, novas formas de compreender e explicar o comportamento humano. Segundo Dominique Picard (1986, p.163),

O que faz a unidade do discurso corporalista não é tanto a homogeneidade teórica quanto a temática comum, que pode se articular ao redor de alguns eixos fundamentais: uma concepção organicista da pessoa (como unidade biológica); a primazia do princípio do prazer; a infância como paradigma de corpo natural, uma crítica da sociedade repressiva através de um enfoque psicológico e não somente político.

Baseadas na ideologia corporalista, começaram a surgir distintas propostas teóricas e metodológicas que se aplicaram no campo das artes, da pedagogia, da terapêutica, da psicologia. O corpo humano começou a ser visto não como objeto da pessoa, mas como definição da sua própria existência. A partir de então, uma nova área do conhecimento se desenvolveu. Seu objetivo foi conhecer o sujeito através do corpo.

Segundo Michele Mangione (in Fortin 1999, p.41), esse novo campo evoluiu até a atualidade apresentando três etapas no seu desenvolvimento. A primeira etapa se vincula com as origens do Movimento Corporalista, nos começos do século vinte, e chega até os anos trinta. Nessa fase, os pioneiros o novo campo desenvolveram suas técnicas. De 1930 a 1970, constitui-se a segunda fase, através da disseminação desses métodos por parte dos discípulos. Destacam-se aqui nomes como Rudolf Laban, Mathias Alexander e Moshe Feldenkrais (in Friedmann, 1993), cujos estudos exerceram uma influência decisiva na evolução da área. Dos anos 70 até hoje, define-se a terceira fase, onde surgem diferentes aplicações das propostas originais.

Alguns anos atrás, as propostas pertencentes a este campo se agruparam sob a denominação de Educação Somática, que deriva do termo *Soma* - corpo experimentado, em contraste com o corpo objetivado (Fortin 1999, p.40). Segundo Sylvie Fortin, a Educação Somática é o campo de estudo que "engloba uma diversidade de conhecimentos, onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes" (p.40). Incluem-se nesta designação as práticas de Mathias Alexander (1995), Moshe Feldenkrais (1977), Irmgard Bartenieff (1980), Bonnie Bainbridge Cohen (1993), entre outros.

Vinculada ao treinamento de atores e dançarinos, a Educação Somática propõe uma reeducação para obter uma liberdade estrutural, funcional e expressiva que possibilite a aquisição de uma polivalência motora, tão necessária para os artistas cênicos. Segundo Fortin (1999), a Educação Somática se interessa, entre outros, pela construção dos gestos fundamentais. Estes são "uma espécie de pré-requisito sobre o qual podem se implantar as aprendizagens motoras mais complexas" (p.42). No trabalho, esses gestos são abordados tanto sobre uma base motora quanto simbólica, com o refinamento da propriocepção, isto é, sensibilizando e conectando a pessoa através do corpo, ao invés de propor a imitação de formas pré-estabelecidas. Este é o caso, por exemplo, dos Fundamentos Corporais, desenvolvidos por Bartenieff, discípula de Laban (Fernandes 2002a, p.58-94).

Articulada com as artes cênicas, a Educação Somática tem contribuído ao enriquecimento de metodologias de ensino e treinamento do artista. Desde as origens, as propostas de François Delsarte (in Aslan 1994, p.74-76) e Jacques Dalcroze (in Pitoëff 1955, p.4-6) articularam estas áreas e introduziram inovações no campo cênico. A estreita vinculação que se estabeleceu entre os criadores diferentes constitui hoje o fundamento de nossas práticas artísticas. De fato, nas propostas de treinamento de Constantin Stanislavski (1995, 1998, 1998a), é possível apreciar a conceituação da integridade corpo/mente do ator, além de utilizar conceitos e exercícios provenientes da Rítmica Dalcroziana. As idéias do mestre russo e seus discípulos Vsevolod Meyerhold e Mijail Vajtangov, que aderiram ideologicamente ao Movimento Corporalista, influenciaram Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, para nomear apenas alguns dos mais destacados. Prova disso são as constantes alusões feitas por Barba a muitos dos mestres que formaram parte da evolução do campo somático (Barba 1991 e 1994, Barba e Savarese 1995).

Como François Delsarte e Jacques Dalcroze, as teorias de Laban associam aquela visão inovadora do Movimento Corporalista às artes cênicas, com claras noções de aplicação criativa. De fato, todo o arcabouço desenvolvido por Laban baseia-se em um processo inclusivo e não-dual, enfatizando a interação – ao invés de dicotomia - entre aspectos técnico-analíticos (como a análise do movimento) e abstratos (como os espirituais e culturais), no percurso *entre* dois pontos no espaço (ex. alto e baixo), duas qualidades expressivas (ex. leve e forte), a relação entre dois temas (ex. interno e externo), dois pontos de vista (ex. dançarino e espectador), dois mundos diversos (local e global):

Laban foi um foco de emoção [para os nazistas], porque ele cortou exatamente algo essencial ao nazismo. ... Em dança...você precisa do chão para subir, você precisa que o espectador veja o que dançarino não verá... Logo, há uma cumplicidade misteriosa entre o animado e o inanimado, o que significa que você não pode mais opor espiritualismo e materialismo... A dança é, a meu ver, um dos lugares mais

importantes desta relação. Não é um acidente que um grande número de místicos usem a dança como reza. (Daniel Dobbels in Louppe 1994, p.35)

As teorias de Laban desenvolveram-se no que hoje chamamos de Sistema Laban/Bartenieff ou Análise Laban de Movimento (LMA – Laban Movement Analysis), integrando a abordagem somática de Irmgard Bartenieff e Warren Lamb, entre outros, e articulando-se facilmente, por exemplo, com as teorias de sua discípula psiquiatra Dra. Judith Kestenberg, bem como as de Bonnie Bainbridge Cohen, discípula de Bartenieff. É neste contexto que encontramos definições e aplicações práticas de termos como Princípios (de Movimento), Pré-Expressividade e Energia, anterior ou paralelamente ao de outros autores como, por exemplo, os pesquisadores pertencentes ao ISTA (*International School of Theater Anthropology*), dirigidos por Eugenio Barba.

É interessante observar como, a partir de diferentes áreas do conhecimento, distintos pesquisadores, vinculados ao estudo do desenvolvimento expressivo, chegaram a conclusões similares em relação à importância do processo auto-cognitivo para a estimulação do desenvolvimento de comportamentos criativos. Essa é, talvez, a contribuição mais significativa da Educação Somática: o sujeito não é mais um objeto que somente absorve os condicionamentos sociais; ele pode, através de um processo auto-cognitivo de descobrimento e definição das suas próprias características e necessidades, compreender e planejar sua própria existência. Ele pode ser capaz de reconhecer seus desejos e procurar satisfazê-los, modificando com seus atos a sociedade à qual pertence.

Os Princípios de Movimento, desenvolvidos por Bartenieff (Fernandes 2002a, p.40-58) ao longo dos anos 50 e 60, por exemplo, baseiam-se no corpo humano e suas habilidades anatômico-funcionais-expressivas, e podem ser aplicados à análise, compreensão ou aprendizado de qualquer movimento humano. Neste sentido, vêm sendo utilizados na formação de artistas cênicos a nível internacional desde os anos 70, mas apenas recentemente têm sido divulgados no Brasil. A associação dos Princípios de Movimento de Bartenieff e dos Princípios da Antropologia Teatral na formação do artista cênico tem sido tema de vários estudos recentes, entre eles o de Demian Reis (2001).

Enquanto os Princípios da Antropologia Teatral desenvolveram-se a partir do estudo das artes cênicas de culturas variadas, como a Mímica Corporal Dramática, o Teatro Kabuki e a Dança Clássica Indiana de estilo Odissi (Barba e Savarese 1995), os Princípios de Movimento de Bartenieff podem ser e vem sendo aplicados a estudos interculturais. Por isso propomos, na última sessão deste artigo, a aplicação do Sistema Laban/Bartenieff, que inclui os Princípios de Movimento de Bartenieff, ao aprendizado de uma Dança Clássica Indiana de estilo *Bharatanatyam*.

II. Pré-expressividade

O conceito de Pré-expressividade é utilizado na Antropologia Teatral para definir um nível de organização do comportamento do ator virtualmente separável do nível expressivo (Barba 1994, p.163). Ele é uma abstração, mas resulta útil para agir no plano prático, é um nível operativo. Ele desenvolve uma lógica do processo, estuda o comportamento do ator não para analisar seus resultados, mas para compreender como eles foram alcançados:

O ator, neste nível, pode intervir como se o objetivo principal fosse a energia, a presença, o bios das suas ações e não seu significado...[é] uma práxis que, durante o processo, tem como objetivo desenvolver e organizar o bios cênico do ator, assim como fazer aflorar novas relações e inesperadas possibilidades de significados (p.167)

No campo da Educação Somática, o conceito de Pré-expressivo pode ser achado nas definições do pesquisador Gubert Godard, quando afirma que: “[...] a expressividade do dançarino é determinada pelo fundo tônico do indivíduo, sobre o qual se implanta o movimento; os músculos tônico-gravitacionais, sendo estes que registram nossas alterações de estado emotivo” (Fortin 1999, p.44). Para Godard, existe uma fase do treinamento que ele chama de pré-movimento, onde essa musculatura tem que ser trabalhada, para organizar de forma coerente a mensagem a ser transmitida para o público.

Segundo Fortin, o nível de trabalho denominado pré-movimento, se orienta mais à estrutura orgânica que ao sentido do movimento. É um nível onde se aborda o “bios cênico” do artista, um nível prévio à expressividade. Fica aqui clara a diferença entre a Antropologia Teatral, que propõe trabalhar o “como se” para modificar a energia, e a Educação Somática, que fala de trabalhar o fundo tônico do movimento. Ambos falam de energia em um nível prévio à expressão. O primeiro o faz desde a intervenção da imaginação; o segundo desenvolve um processo partindo do reconhecimento da tonicidade muscular do ator/dançarino.

O conceito de Pré-expressividade já foi utilizado há muitos anos por discípulos de Rudolf Laban, cujas teorias embasaram muitas propostas de pioneiros de Educação Somática. Dra. Judith Kestenberg (1971) definiu, sob esse conceito, o processo de desenvolvimento das qualidades expressivas na criança, que se acha presente subliminarmente na Expressividade adulta. Nesse nível, por meio de explorações sensoriais, a criança começa a desenvolver qualidades expressivas. No Sistema Laban/Bartenieff, o movimento é estudado segundo quatro categorias: Corpo - Expressividade - Forma - Espaço.

A categoria Expressividade (Fernandes 2002a, p.101-140) refere-se às qualidades dinâmicas do movimento, deriva-se do termo *Effort*, em inglês, que por sua vez é a tradução do termo alemão *Antrieb*, utilizado originalmente por Laban. Este termo significa propulsão, ímpeto, impulso para o movimento. A

categoria Expressividade refere-se às qualidades dinâmicas que expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores: fluxo, espaço, peso, tempo. O fator fluxo é o primeiro a se desenvolver e constitui a base para os restantes. Precisamente na Pré-expressividade, o fator fluxo, que é o grau de controle da energia expressiva, está sempre presente como uma base de tensão livre ou contida, sustentando as outras qualidades ou pré-qualidades.

Baseada nas investigações de Laban, a Dra. Judith Kestenberg pesquisou o nível pré-expressivo do movimento das crianças, vinculando-o ao campo da psiquiatria. Segundo Kestenberg (1977, p.41-77):

Os processos primários de pensamento derivam em parte de percepções não cognitivas de mudanças rítmicas no fluxo da tensão muscular. A regulação do fluxo de tensão que nos permite distinguir entre continuidade e descontinuidade é um dos primeiros passos no desenvolvimento do controle da mobilidade [...] As polaridades dos atributos do fluxo [livre ou contido] formam a base para todas as variedades de movimentos possíveis para nós em nossa acomodação ao contexto e nossa defesa dele.

Para esta psiquiatra, o fluxo dos movimentos é regulado no nível da Pré-expressividade pelo sistema psicomotor, e à medida que o indivíduo cresce, essa regulação é assumida pelo ego. Uma vez que isto acontece, o ego, em relação com o contexto, controla as descargas rítmicas que determinam a intensidade do fluxo. No entanto, os ritmos de tensão e relaxamento primários se mantêm no indivíduo durante toda sua vida, submetidos a diferentes processos.

Afirma Kestenberg que a gradação sutil de intensidades é uma aquisição avançada que permite à criança moldar o movimento a serviço de expressões afetivas diferenciadas e habilidades sutís. O amadurecimento das conexões corticais permite à criança entrelaçar percepções cinestésicas, tácteis, visuais, e auditivas com conceitos de "onde, o quê, e quando" e, enquanto faz isso, ela progressivamente conhece o espaço, o peso e o tempo. A maturação do aparelho que parece estar desenhado para o controle dessas forças da realidade fornece os quatro elementos da Expressividade à nossa adaptação do comportamento motor (Kestenberg 1977, p.52).

A Educação Somática utiliza o conceito de Pré-Expressividade para analisar a relação entre energia, movimento e psiquê. Inicia seus estudos na criança e analisa como essa relação evolui no comportamento adulto. Para a Antropologia Teatral, o pré-expressivo representa um nível do trabalho do ator, ou seja, do comportamento do homem em situação de representação. Para a Educação Somática, é através do nível pré-expressivo que a criança aprende a administrar o fluxo da energia que vai evoluir em formas expressivas. Para a Antropologia Teatral, este nível é uma instância de aprendizagem onde o ator pode aprofundar no conhecimento da energia que o habita, apreende a moldá-la e administrá-la.

Os objetivos são diferentes. No campo somático, o estudo da Pré-Expressividade implica em conhecer

as bases fisiológicas sobre as quais o sujeito se expressa. No entanto, técnicas de Educação Somática trabalham a revivência da Pré-Expressividade enquanto fase infantil, trazendo-a para o nível consciente e abordando-a em atividades de adultos, tanto terapêuticas quanto artísticas. No campo da Antropologia Teatral, o plano pré-expressivo é um exercício de imaginação, desenvolvido num nível consciente, onde o ator procura, através do "como se", começar a brincar com suas possibilidades de organizar suas descargas de energia. A Antropologia Teatral trabalha no campo do jogo simbólico, do como se, da poética. A Educação Somática propõe sistemas de trabalho a partir do conhecimento obtido de pesquisas científicas sobre esse aspecto do comportamento humano.

A Pré-Expressividade para a Educação Somática é uma fase da evolução genética. A criança passa por ela sem ser consciente disso. Aplicada ao treinamento do ator, a Pré-Expressividade na Educação Somática passa a ser um nível de desenvolvimento totalmente consciente e orientado por ele mesmo para alcançar objetivos artísticos. Em ambos os casos, a Pré-Expressividade é uma fase onde se aprende a moldar a energia, seja em forma inconsciente ou consciente. É possível, então, pensar que, sobre a base do conhecimento científico das diferentes formas orgânicas de administração da energia, pode-se articular o jogo no nível simbólico, orientado para descobrir novas formas de administração das forças vitais. Vejamos agora como cada uma das áreas estudadas aborda o conceito de energia.

III. Energia

Na categoria Expressividade, criada a partir da Eukinéctica (1974) de Laban, o fator fluxo consiste nas tensões musculares usadas para deixar fluir o movimento ou para restringi-lo. A Dra. Kestenberg criou o termo Tensão do Fluxo para descrever mais especificamente o que é que está fluindo no movimento. Para Kestenberg, a Tensão do Fluxo representa as relações complementares (fluxo livre) ou opostas (fluxo contido) entre grupos musculares agonistas e antagonistas, ou que, como afirma Cecily Dell (1977, p.14) "é uma forma técnica de dizer que não é a presença de tensão, mas a qualidade da tensão que torna o fluxo do movimento livre ou contido."

O corpo humano está sempre em um estado mais ou menos tenso. As mudanças rítmicas na respiração, o controle dos esfíncteres, as respostas constantes do corpo aos estímulos internos e externos, provêm um fluxo constante que impulsiona o movimento. Por isso, o movimento deve ser observado como o estado natural do corpo humano vivo. Isto é particularmente importante para compreender as oposições, os extremos nas qualidades do fator fluxo. Segundo Dell (1977, p.14), "todos os movimentos requerem tensão muscular, e é a relação entre músculos tensos, mais do que a presença de tensão no corpo, o que determina a qualidade do fluxo".

Segundo Cecily Dell, as mudanças na qualidade do fluxo parecem ser o tipo mais freqüente de mudanças no movimento, de todos os elementos da Expressividade. Elas parecem, de fato, consistir num

tipo de substância do movimento, fora da qual as mudanças nas qualidades entre peso, tempo e espaço podem cristalizar-se como "características" no meio das contínuas mudanças de fluxo. Desde esse ponto de vista, o fluxo alimenta, em certo sentido, os outros fatores e pode ser submetido por eles quando as demais qualidades se cristalizam.

Analisando as contínuas mudanças no fluxo do movimento, a Dra. Kestenberg (1977) definiu três características da forma através da qual o fluxo muda. Ela as nomeou como Atributos do Fluxo. O primeiro atributo é a Intensidade. A intensidade define o grau relativo de concentração de fluxo na produção da qualidade. Não deve ser entendida como uma quantidade mensurável, mas como uma mudança que se pode observar. Para qualquer qualidade expressiva, distinguem-se três graus de intensidade: extrema, média e neutra. O outro atributo refere-se à quantidade de mudanças que aparecem na continuidade do fluxo. Quando se realizam várias mudanças na qualidade do fluxo, este se caracteriza como flutuante. Se a qualidade do fluxo permanece igual durante um período de tempo, o fluxo se caracteriza como constante. A terceira característica refere-se à duração das mudanças na qualidade do fluxo, que Kestenberg (p.16-17) classifica como abruptas ou graduais.

Em LMA, estudar as qualidades de um movimento significa compreender *como* esse movimento é realizado. O fator fluxo se vincula a esse *como*, ele expressa sentimento, emoção, fluidez ou contração, abertura ou defesa, ele expressa o funcionamento do organismo, das energias vitais que o habitam. O grau de intensidade e fluidez do fator fluxo dentro do movimento corporal é determinado em grande parte pelos líquidos corporais - sangue, linfa, líquido conectivo, líquido sinovial, líquido céfalo-raquidiano, etc.- e pelos órgãos - estômago, intestino, fígado, pulmões, coração, etc-. Tais líquidos e órgãos corporais são parte fundamental na técnica corporal sistematizada por Bonnie B. Cohen, discípula de Bartenieff.

Bonnie B. Cohen trabalha sobre a energia quando realiza sua tarefa de repadronização. Ela afirma que não age diretamente sobre os padrões corporais; prefere trabalhar com o espaço existente entre eles. Não olha para o movimento, mas para a sombra do movimento: "Eu trabalho sempre com energia, colocando-a na estrutura física, mas nunca partindo dessas estruturas físicas" (Cohen in Nelson e Smith 1984, p.39). Ela observa *como* esse movimento está sendo feito, não o movimento em si mesmo. Através de um movimento, Cohen pode ver a totalidade do padrão que lhe dá origem, observar o que não está se fazendo e o que o sujeito tem possibilidades de fazer. Se ela observar uma quebra no padrão, sabe que esse padrão, na sua totalidade, não é possível para o sujeito. Então trabalhará com esse ponto de quebra, porque é o que pode ver, embora não se manifeste. O que Cohen observa é a continuidade, a fluidez do fluxo do movimento, os cortes nos padrões refletindo-se na fluidez da energia.

É precisamente em termos de um *como* que a Antropologia Teatral estuda a energia no corpo do ator/dançarino. Barba afirma que a energia para o ator não

deve ser abordada como um conceito abstrato, como um *o quê*. *Energia* tem que significar um *como*. A preocupação do ator/dançarino deve ser aprender a moldá-la, dominá-la, em acordo com seus próprios objetivos, como o que Laban denominou de *Domínio do Movimento* (1978). Todos os seres humanos moldam, ainda que inconscientemente, suas forças vitais. Mas o ator deve conseguir organizá-la, selecioná-la, expô-la, até pensá-la.

Segundo Barba, a energia - literalmente *energein*, se pôr a trabalhar - é a mobilização de nossas forças físicas, psíquicas, intelectuais, quando enfrentam uma tarefa, um problema, um obstáculo. É a capacidade do indivíduo de intervir no ambiente circundante, adaptando-se e adaptando-o, como o que Bartenieff denominou de *Interagindo com o Meio* (*Coping with the Environment*, 1980). Para Barba, ao mobilizarmos nossas forças, geramos mudanças qualitativas e quantitativas. São precisamente essas mudanças que definem o conceito da energia para Barba, assim como as mudanças de fluxo para Kestenberg. Elas permitem observar e analisar a energia.

Barba, como Kestenberg, estuda as modificações qualitativas e quantitativas no fluxo do movimento para abordar o conceito de energia. Kestenberg pesquisou sobre as energias psíquicas e motoras, determinando diferentes qualidades e quantidades de fluxo no movimento das pessoas na sua vida cotidiana. Eugenio Barba, através da Antropologia Teatral, estudou diferentes manifestações teatrais, determinando a existência de princípios de utilização do corpo na cena que se repetem nas mais diversas culturas. Quando Barba fala de utilização do corpo, está se referindo a princípios de administração das forças vitais. Todos os princípios ou leis que Barba analisa em seus livros desenvolvem formas diferentes de trabalhar a energia dentro de um espaço cênico. Cada um dos Princípios da Antropologia Teatral, tanto quanto os Princípios de Movimento de Bartenieff, vincula-se a um tipo particular de uso da energia.

Situada no plano extra-cotidiano, vinculado ao campo cênico, a Antropologia Teatral trabalha sobre uma utilização da energia que difere de seu uso cotidiano. Toda a proposta da Antropologia Teatral esta baseada na dilatação das forças do ator/dançarino. Na vida cotidiana, o homem age sobre o princípio do menor gasto de energia para o maior resultado. Na cena, o ator trabalha de forma oposta: dilata suas energias, as amplia em função do seu comportamento cênico. É o que, no ocidente, conhecemos como "presença" do ator/dançarino. Como observa Barba, "O fluxo de energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi re-direcionado[...] as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia[...]" (Barba e Savarese 1995, p.34). Baseados nesta conceituação de uso dilatado da energia, desenvolvem-se os demais princípios que a Antropologia Teatral tem estudado.

O princípio do Equilíbrio Extra-Cotidiano, por exemplo, é a alteração do equilíbrio cotidiano, a busca de uma precariedade nos apoios. Isto pode ser analisado como uma alteração dos fluxos habituais e a geração de novas relações entre músculos agonistas

e antagonistas, produzindo forças diferentes, extra-cotidianas. Segundo Barba, essa alteração do equilíbrio "dilata as tensões do corpo de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar" (p.67).

Já o princípio das Oposições reflete "a natureza dialética no nível material do teatro" (p.176), que está diretamente vinculado ao conceito - estabelecido por Kestenberg - de forças opostas que surgem em cada movimento (forças agonistas e antagonistas), e que definem o fluxo da energia. O ator realiza oposições conscientemente, a cada movimento ou impulso, ampliando-as no espaço e no tempo. Como afirma Grotowski: "A chave [para o ator/dançarino] não é o relaxamento, é o relacionamento entre a contração e o relaxamento" (in Barba e Savarese 1995, p.236).

O princípio da Incoerência-Coerente é a utilização de uma lógica diferente para a organização dos movimentos na cena. Ele se refere à criação de uma nova técnica, coerente para o plano cênico, incoerente para as técnicas cotidianas de uso do corpo. Segundo Barba (1994, p.45), é interessante constatar

[...]o fato de que a incoerência, essa inicial não adesão à economia da práxis cotidiana, se desenvolve depois em uma nova e sistemática coerência[...] O ator, através de uma longa prática e um treinamento contínuo, fixa esta "incoerência" em um processo de inervação, desenvolve outros reflexos neuromusculares que desembocam em uma nova cultura do corpo, em uma "segunda natureza", em uma nova coerência, artificial, mas marcada pelo bio.

Neste princípio, fica clara a idéia de Kestenberg acerca da presença do ego como regulador do fluxo do movimento, bem como o conceito de repadronização, usado tanto por Bonnie B. Cohen quanto por Bartenieff.

Bartenieff propõe exercícios (baseados em certos Princípios, nomeados a seguir) para a repadronização de movimentos cotidianos fundamentais, a partir dos quais reestrutura-se a expressividade do artista cênico. A energia está presente como forma propulsora de qualquer exercício, através da respiração abdominal (Suporte Respiratório) que conecta diferentes estruturas anatômico-cinestésicas (Correntes de Movimento) e diferentes Marcos Ósseos (Conexões Ósseas), expandindo do corpo ao espaço (Intenção Espacial), entre outros Princípios.

Podemos identificar o conceito de energia em todos os termos utilizados em LMA, inclusive e além da categoria Expressividade. Na categoria Corpo, temos os Princípios Corporais de Bartenieff, já citados. Na categoria Forma, temos a Forma Fluida, regida pelo movimento de líquidos e órgãos corporais, já mencionados. Na categoria Espaço, podemos citar o conceito de Cinesfera, ou espaço ao redor do corpo. Esta varia de tamanho conforme a energia que irradia do movimento, num Alcance Próximo, Mediano ou Distante. As Formas Cristalinas ou poliedros regulares das Escalas Espaciais de Laban são nada mais que construções geométricas de energia em movimento

no espaço. Daí origina-se o termo *Traceforms*, como sombras do movimento, criando rastros de percursos no espaço. Na Tensão Espacial, outro conceito da categoria Espaço, a energia irradia do centro do corpo em direção ao espaço ou vice-versa (Tensão Central), ou atravessa transversalmente o volume da Cinesfera (Tensão Transversa), ou enfatiza as bordas da Cinesfera (Tensão Periférica).

Talvez o conceito mais importante de uso da energia em Laban seja a Corêutica, onde a energia exerce o papel estrutural de conectar as quatro categorias, indo do Suporte Respiratório (Corpo) a complexos Percursos Espaciais (Espaço), através de relações entre as partes do corpo ou entre estas e outros corpos e o espaço (Forma), e através de mudanças de atitude interna (Expressividade) ao longo destes Percursos. Ou seja, energia é o elemento-chave entre estas categorias, comum a todas, conectando-as num todo expressivo, de acordo com Temas não-duais de contínua transição, como Interno-Externo, Esforço-Recuperação, Função-Expressão, e Mobilidade-Estabilidade (Fernandes 2002a, p.247-250).

Neste ponto, LMA toca a filosofia oriental. Para Laban, movimento e repouso são interdependentes, como podemos ver no conceito de Dinâmica Postural, estipulado por Bartenieff: um *continuum* entre estar de pé em equilíbrio e estar pronto para mover-se (Fernandes 2002a, p.42). No Chigong chinês, a primeira posição ou "posição da energia primal", denominada Wu Chi, consiste precisamente em ficar "parado" de pé, com "movimento interno", preparando a energia (Chi) através da respiração profunda (Chuen, 1991). Isto é o que, em LMA, denomina-se Pausa Dinâmica (*Dynamic Stillness*). Como na relação entre Yin e Yang, repouso e movimento em LMA residem um no outro, gerando-se reciprocamente, por exemplo, em cada Escala Espacial de Laban, entre ascender e descer, fechar e abrir, avançar e recuar. A associação da filosofia chinesa - em especial o Chigong -, e a LMA, tanto na formação corporal quanto no processo criativo, vem sendo desenvolvida por Nana Shineflug, diretora artística do Chicago Moving Company (2000).

Laban era ciente da relação entre corpo e espaço, como aquela entre moléculas e planetas, organizados em padrões matemáticos harmônicos (Laban 1976 e 1984, Fernandes 2003) definidos e conectados pela energia. A própria terra "está se movendo, transformando, respirando, e viva com Chi" (Chuen, p.1991). Em LMA, este Chi ou energia é denominado Fluxo, determinado pelo movimento dos líquidos corporais (Forma Fluida) e conectando Corpo-Expressividade-Forma-Espaço. Na filosofia indiana, chama-se *Rasa* ao elemento fluido transformador presente no universo, no sacrifício e no corpo humano, responsável pela conexão entre animal, vegetal e mineral (White 2003, p.203-205). *Rasa* é o elemento sutil e metafísico, a essência fluida em fluxo no universo e no corpo. O equilíbrio fluídico, por sua vez, é o resultado da união do sêmen de Shiva com o sangue de Shakti (ou Parvati), gerando o novo. Na estética indiana clássica (Bharatamuni 2000), *Rasa* consiste no sabor sutil e emocional do espetáculo, reinterpretado pelo público.

Escolhemos, assim, para nossa análise intercultural a seguir, uma dança para o deus hindu Shiva - o dançarino cósmico não-dual.

IV. A LMA como instrumento de análise e aprendizado intercultural

Dentre os sete estilos de Dança Clássica Indiana - *Bharatanatyam*, *Kathak*, *Manipuri*, *Kathakali*, *Odissi*, *Kuchipudi* e *Mohiniattam* – enfocaremos nesta sessão o primeiro. A dança clássica indiana apresenta três categorias: *Nritta* (dança pura e abstrata), *Abhinaya* (dança expressiva geralmente comunicando episódios da literatura hindú através de gestos, faces, etc.) e *Nritya* (uma combinação alternando as duas anteriores). Além disso, as regras das artes cênicas indianas são expostas sem separar dança de teatro, no milenar tratado indiano *Nāṭya Śāstra* ou quinto *Veda* (“eu vi”), datado de 200 anos antes de Cristo (Bharatamuni 2000). Por isso nos referimos a esta dança como dança-teatro.

Como na dança-teatro de Laban, um de seus principais aspectos da dança-teatro indiana é a associação não só das artes cênicas, mas do corpo e do espírito, numa geometria sagrada minuciosamente detalhada. Por exemplo, os sistematizados gestos das mãos ou *mudras* (vide figura 1) de origem religiosa, apresentam formas geométricas, desenhando espirais e círculos a partir dos dedos no espaço:

A linguagem gestual da dança hindu traça sua origem ao Yajur Veda, a fórmula simbólica dos rituais de sacrifício. Gestos foram primeiramente elaborados para evocar estados espirituais através de atos cerimoniais imaginariamente realizados como ritual. Uma ideografia complicada de símbolos representando os deuses e seus emblemas, o paraíso e a terra, e as regiões entre eles, os cinco elementos, e o sol e a lua – de significado místico -, eram dados forma pictórica como poses simbólicas das mãos no ritual védico. (Devi 2002, p.38)

Também os estados emocionais, supostamente abstratos e intangíveis, são codificados em expressões faciais específicas. Assim, os nove estados emocionais são: amor (*Shringara*), coragem (*Vira*), simpatia ou compaixão (*Karuna*), admiração (*Abduba*), humor ou risada (*Hasia*), medo (*Bhaya*), desgosto ou nojo (*Bibatsia*), fúria, raiva ou veemência (*Raudra*), tranquilidade (*Chantam*. Vide Figura 5). Em LMA, enquanto o fator peso associa-se à sensação, tempo à intuição, e espaço ao pensamento (Maletic 1987, p.203-217), o fator fluxo ou fluência associa-se à emoção, e é subliminar aos três outros fatores. Assim, podemos dizer que estes estados emocionais, como a Expressividade em LMA, consiste na mobilização da energia interna do ator/dançarino, em graus variáveis de intensidade. Por exemplo, para retratar *Raudra*, podemos associar peso forte (cuja Pré-Expressividade é Veemência) a foco direto, o que em LMA denomina-se de Estado Estável (associação do fator peso e do fator espaço).

Na tradição hindu, a conexão com o mundo espiritual é conquistada através da complexa

combinação entre movimentos corporais abstratos, expressões faciais e gestos. Em LMA, chamamos de Imersão Gesto-Postura (IGP) a associação entre expressão facial e das extremidades como as mãos (em geral associadas à comunicação verbal) e mudanças envolvendo todo o corpo (em geral associadas à expressão abstrata). Em LMA, a IGP pode ser observada em momentos de forte coerência significativa, em uma integração dinâmica entre interior e exterior, conteúdo e expressão, dissolvendo essas dicotomias. A aptidão para a complexidade artística na dança-teatro indiana, por sua vez, concebe e demonstra a conexão entre corpo e espírito. O simbolismo de Shiva refere-se a este equilíbrio fluido entre mundo material e espiritual, vivendo em harmonia com o “grande ritmo” da existência: “Eles [Shiva e Parvati] disseram, ‘A verdade reside na harmonia, harmonia entre matéria e espírito, entre corpo, mente e alma, entre indivíduo e sociedade, em *purusha* e *prakiti*’” (Pattanaik 1997, p.30). Como em LMA, a harmonia rege a relação entre energia, ritmo e espiritualidade (Fernandes 2003).

A energia organizada a nível psicomotor (Cohen), em ritmos, intensidades e descargas (Kestenber), que conecta/harmoniza o corpo e o espaço (Laban/Bartenieff) é o que podemos ver, a nível filosófico e técnico-artístico, na dança-teatro indiana. Cada *adavu* (pequenas unidades de dança pura que se adicionam uns aos outros em coreografias complexas) da dança-teatro indiana de estilo *Bharatanatyam*, por exemplo, é matematicamente enquadrado no espaço ao redor do corpo (Cinesfera em LMA). Como no Sistema Laban/Bartenieff, estes exercícios de *Bharatanatyam* são organizados em nível de complexidade durante o aprendizado, indo do eixo vertical ao horizontal, até complexos movimentos em diagonais, em estágios mais avançados chegando a associar dimensões, planos e diagonais em uma só combinação (Fernandes 2002b).

Qualquer que seja o exercício de *Bharatanatyam*, há sempre uma regra básica: a da harmonia dos lados do corpo e dos percursos no espaço ao redor do corpo (Cinesfera) e no espaço físico em geral (locomoção), como nas Escalas Espaciais de Laban. Esta harmonia baseia-se em percursos matemáticos claros e simétricos, realizados ao som de ritmos também matemáticos, organizados em composições como em formas geométricas sonoras associadas a cada movimento. Ou seja, se desenharmos os ritmos de uma dança, do início ao fim, suas sequências crescem ou decrescem, fragmentando-se na criação de formas geométricas que compõem um todo harmônico. Se colocarmos todos os ritmos da música indiana (*talas*) em um grande quadro, este comporá uma mandala perfeita, com círculos e quadrados concêntricos.

Na prática diária de *Bharatanatyam*, todos os exercícios são realizados em três velocidades, às vezes acrescidas de uma quarta velocidade, extremamente acelerada, em níveis de estudo mais avançados. Em geral, os alunos tendem a tencionar-se a cada aumento da velocidade. Ou seja, controlam o (fator) fluxo (mais livre em velocidades mais lentas) para aumentarem a rapidez (fator tempo em LMA).

Isto é explicado em LMA pela “afinidade” entre as qualidades masculinas ou condensadas (peso forte, fluxo controlado, foco direto e tempo acelerado) e entre as femininas ou entregues (peso leve, fluxo livre, foco indireto e tempo desacelerado). Isto é o mesmo que acontece, em geral, por exemplo, se estamos atrasados para algum compromisso: tendemos a correr com o corpo tenso, associando tempo acelerado e fluxo controlado. E isto é o que fascina nos dançarinos avançados: logram realizar os exercícios nas velocidades mais rápidas, sem apressar-se nem tensionar-se. Ao longo dos anos, aprenderam a separar “fluxo” de “tempo”, e podem ser rápidos com fluxo livre, em uma expressividade facial tranquila e espontânea. Isto difere de faces tensas que tentam expressar leveza ou bem-estar, enquanto a mente ainda se preocupa em realizar os complexos exercícios no tempo exato.

Esta relação entre técnica abstrata corporal e expressão facial de emoção situa-se num ponto mais avançado do estudo de *Bharatanatyam*, e exige grande concentração, mas também relaxamento. De fato, quando estamos preocupados em realizar o exercício no tempo, acabamos por realizá-lo um pouco mais rápido, e não realmente no ritmo. O movimento no momento exato é uma relação harmônica entre correr e não-correr, estar pronto para atacar e estar esperando tranquilo sem objetivos, como na Dinâmica Postural de Bartenieff. A partir desta compreensão cinestésico-cognitiva, podemos associar diferentes qualidades expressivas, como tempo acelerado e fluxo livre, ou desaceleração e controle.

Esta atitude madura com relação ao tempo extrapola a técnica de sala-de-aula e os espetáculos em palco, para um comportamento espetacular cotidiano (Bião e Greiner, 1999). Pode-se, assim, treinar este estado psico-físico ao realizar ações cotidianas em pouco tempo, como fazer compras, ir ao banco, etc. Como equilibrar a realização destas atividades, geralmente estressantes, com uma atitude tranquila, porém mantendo um alto nível de produtividade? Assim, o treinamento envolve também a vida cotidiana, em uma transformação mais total do artista, conectado em seu contexto. Esta é, de fato, a “harmonia” tanto do hinduísmo como de LMA: este relacionamento entre interno-externo na vida e na arte. Assim, a aplicação da dança-teatro indiana na formação do intérprete brasileiro pode ser feita não apenas a partir do estudo e reprodução de uma técnica, mas a partir da expansão e adaptação desta a outro arcabouço teórico, como a LMA, e outro contexto – por exemplo, o cotidiano local. Parte do treinamento em LMA inclui, por exemplo, a observação de pessoas em parques ou mesmo nas ruas, em atividades diversas. Esta é uma possibilidade onde os princípios hinduístas, de LMA e locais podem ser sobrepostos em um aprendizado criativo.

Da mesma maneira, LMA pode nos ajudar a aprender uma dança do repertório indiano, e facilitar sua aplicação ao processo criativo em dança-teatro contemporâneo. A principal característica de Shiva é sua constituição a partir dos opostos, dissolvendo-os. Ele foi inicialmente criado como *Ardhanaranari* – metade esquerda feminina e metade direita masculina – e sua união com a deusa-mãe Parvati dissolve todas

as polaridades:

Juntos eles retornaram ao tempo da criação, Om, e destruição, Hum. Naquele estado de dissolução, laya, além de todas as oposições, havia apenas a benção perfeita. Homem e mulher tornaram-se um, ardhanaranari, enquanto a flor de lotus da matéria [feminina] envolveu a semente do espírito [masculino]. (Pattanaik 1997, p.38)

Brahma criou inicialmente apenas o nascimento e a reprodução, o que gerou o caos. Criou, então, *Mrityu*, encarregada de matar. No entanto, foi *Shiva* quem a convenceu a realizar tal função, dando-lhe o poder de tirar a vida e conceder o renascimento, transformando a morte em um caminho para a nova vida. Shiva passou a ser chamado de Nataraja ou Senhor da dança (*natya*) e do teatro (*nataka*), circundado por *samsara* - a grande roda de infinitos ciclos de nascimentos e mortes. Shiva passou a ser *Kaleshvar*, o Senhor do Tempo e o Senhor da Arte. Conta-se que sua dança inspirou *Bharatamuni* a escrever o *Nâtya Úâstra*; de suas faces emanaram as cinco contagens ou *jatis*, nas quais se baseiam a dança-teatro indiana, e de seus pés emergiram as sílabas fundamentais de dança – *Ta-Dhi-Tom-Tam-Nam* (Devi 2002, p.55).

Esta mitologia referente a Shiva é totalmente coerente com as qualidades de movimento presentes na dança expressiva analisada a seguir, dedicada a este deus indiano, e aplicada a uma coreografia de dança-teatro contemporâneo.

V. Shiva Shloka. (Coreografia de *Bharatanatyam*, de aproximadamente 2 minutos, aprendida de Rajyashree Ramesh, Berlim, 2003.)

Selecionamos para análise uma dança para Shiva organizada segundo um poema cantado ou *Shloka*. Conta a mitologia hindu que o *Shloka* - versos em um métrica musical em sânscrito – foram assim nomeados por Valmiki, o primeiro a ouvir a história de Rama, contada pelo sábio Narada nesta forma poética (Coomaraswamy e Nivedita 2002, p.33). Este *Shiva Shloka* exige grande concentração corporal e emocional, pois possui diversas poses de Equilíbrio Precário (Barba 1995), com expressões faciais e posturas corporais de força e veemência.

Utilizando um dos princípios de composição da dança-teatro contemporâneo, na prática diária desta dança expressiva, utilizamos diferentes cantos religiosos até encontrar um que tivesse a mesma duração e qualidades condensadas de movimento (segundo o Sistema Laban/Bartenieff: peso forte, fluxo controlado, foco direto, tempo constante e, às vezes, acelerado). As músicas de Candomblé pesquisadas foram encontradas no CD *The Yoruba/Dahomean Collection*, do projeto de músicas em perigo de extinção (The Endangered Music Project), da Library of Congress, Washington D.C. Este CD inclui gravações ao vivo de cantos de candomblé das diásporas africanas nas Américas (Brasil, Caribe e E.U.A.), gravados em terreiros ou ao ar livre, nas décadas de 40 e 50. O canto de candomblé para o deus Ogum

(Cuba) adapta-se perfeitamente à dança hindu, com uma atmosfera de auto-controle, força, serenidade e vigorosos ataques.

Assim como Shiva, Ogum é um deus guerreiro, masculino, poderoso, impetuoso e vigoroso, podendo ser representado por qualidades condensadas. Tanto a maior parte da dança para Shiva quanto o canto para Ogum estabelecem um diferente senso de tempo, que em LMA chamamos de Tempo Constante - nem acelerado nem desacelerado. Isto instala uma atmosfera de tempo absoluto e eterno, coerente com o simbolismo atribuído a Shiva - *MahâKâla* / 'Grandioso Tempo', ou *Kâla Rudra* / 'Tempo Devorador de Tudo'. Diferente de um tempo baseado em entidades fixas, este não pode ser medido - é estabilidade móvel e mobilidade estável, em Fluxo.

Em termos da categoria Espaço, a Atitude Corporal do ator/dançarino tem uma clara ênfase horizontal aberta e ampla, e seus movimentos durante a dança são, em sua maioria, no Plano Horizontal (Esquerda Frente Média, Esquerda Atrás Média, Direita Frente Média, Direita Atrás Média) em Cinesfera Grande. Isto, associado às qualidades expressivas condensadas (forte, direto, controlado, às vezes um acento acelerado), confere uma presença impactante e espacialmente dominadora, como um senhor do espaço e do tempo.

A seguir, listamos os respectivos versos (em sânscrito e em português) e observações técnico-expressivas desta dança-teatro indiana. A figura 1 ilustra os gestos das mãos na ordem em que aparecem na dança. As figuras de 2 a 6 ilustram algumas das passagens analisadas. As figuras 7 e 8 ilustram a aplicação de elementos desta dança na cena contemporânea.

◆ *Omkâra vakyam* (Aquele cujo discurso é "Om" - o som de início do universo). Com a mão direita em *Hamsâsya*, desenha-se o símbolo de "Om" à Frente do Corpo. Expressão facial de *Adbuda* - admiração. Em seguida, as duas mãos - inicialmente em *Mukulam* à frente dos lábios - abrem-se como lótus em *Alapadma* a partir destes.

◆ *Purahapungava bhushitângam* (seu corpo é enfeitado com cobras): (Vide figura 2). Mãos em *Sarpasirsha* desenhando percursos ao redor do pescoço e param cruzadas em frente ao peito (*Nâgabandha*), em seguida separam-se e posa-se brevemente como *Shiva Nataraja* ou dançarino cósmico, com Elevação da Coxa esquerda à Direita Frente Média, e peso na perna direita semi-flexionada (Contralateral). Fluxo Controlado, Peso Forte, Foco Direto.

◆ *Vyagrham bharadharam* (vestindo roupas de pele de leopardo): (Vide figura 3). Expressão facial de *Raudra* (Raiva ou Veemência) com o gesto manual (*Vyaghra* - Unhas de Tigre) e pisada no chão com qualidades condensadas (Forte, Acelerado e Direto) sugerindo o arrancar da pele de um leopardo. Mãos em *Chatura* seguido de *Mushti* sugerem o amarrar da pele ao redor da cintura, com peso somente na perna esquerda (perna direita flexionada sobre a esquerda, em *Eindram*).

◆ *Jatilam trinetram* (com tranças e um terceiro olho). Transferência do peso para a perna

direita, atrás à direita, enquanto esquerda estica-se à frente esquerda somente com calcanhar tocando o chão. Com as mãos tremendo em *Tripâtaka*, os braços abrem-se no diâmetro do Plano Horizontal (Direita Atrás Média, Esquerda Frente Média) a partir das orelhas, representando longas tranças. Expressão facial *Vira* ou Coragem. Em seguida, com o peso nos dois pés, a mão direita em *Trishula* sai da altura do terceiro olho (olhos arregalam-se por um instante) em *Kartharimukha* (tremendo como fogo), e abre em *Alapadma* à Direita Esquerda Média.

◆ *Pâshankushadharam* (captura os demônios e os atira longe). Mãos em *Tâmrahooda* (gancho), desenhando uma linha à frente do corpo encaixando-se uma na outra, parando à Esquerda Frente Média. Representando a retirada do mal, a mão esquerda firma-se neste local, enquanto a direita afasta-se rumo à Direita Alta Atrás, onde abre-se em *Kartharimukha*.

◆ *Abhaya vara pradam* (libera-nos do medo ao nos abençoar). Caminhar para trás com mãos à frente dos lábios; expressão facial *Bhaya* ou Medo. Em seguida, ambas mãos em *Patâka* cruzam-se em sinal de "não" à Frente (não ao medo), e abençoam unidas ao longo de um arco à Frente Alta, da esquerda para direita (perde-se o medo devido à benção de Shiva).

◆ *Sula bânim* (sua flecha é um tridente). Três passos com pernas alternadas no local, com qualidades condensadas (forte, direto, acelerado), concluindo com peso na perna direita semi-flexionada e ponta do pé esquerdo encostando no joelho direito (*Eindram*), Fluxo Controlado, Peso Forte, Foco Direto. Ao mesmo tempo, trazer mão direita em *Trishula* à direita do corpo, apoiando-se na mão esquerda em *Mushti*. Expressão facial *Raudra* ou Raiva.

◆ *Kailash bhudharapatim* (ele é o senhor do Monte Kailash, carregando a terra): (Vide figura 4). Transferência do peso para perna esquerda, dando um passo para a Esquerda à Frente, enquanto mãos juntam-se e abrem em *Alapadma* à Esquerda Frente Média, direcionando-se à Esquerda Frente Alta (representando o Monte Kailash). Expressão facial *Adbuda* (Admiração), olhando nesta diagonal alta. Abrir ambos braços no Plano Horizontal olhando para a amplitude do movimento (Cinesfera Grande). Mão direita em *Shikara* desenha um arco ao longo do peito (levemente projetado para frente), da esquerda para direita, representando "senhor". Expressão facial *Vira* ou Coragem, com Fluxo Controlado, Peso Forte, Foco Direto.

◆ *Pranatoshminityam* (Ofereço-lhe minhas saudações). Abaixa-se de joelhos com rotação externa ao máximo (joelhos abertos para os lados, calcanhais encontram-se abaixo da pelvis, peso do corpo sobre a meia ponta dos pés), expressão facial *Chantam* (paz, relaxamento, tranquilidade); olhando para Frente Baixo (*Nimilita*), o que dá a impressão de olhos fechados para o público. Duas mãos em *Hamsâsya* vão do Centro do Corpo às extremidades Alta (mão direita) e Baixa (mão esquerda), representando o alinhamento dos *chakras*.

◆ *Pranatoshminityam*: (Vide figura 5). Mantendo a posição ajoelhada e a expressão facial *Chantam*, as duas mãos em *Hamsâsya* vão do Centro

do Corpo às extremidades Direita (mão direita) e Esquerda (mão esquerda) sobre cada joelho, respectivamente, representando a posição de meditação de Shiva, mestre de Yoga.

◆ *Pranatoshminityam*: (Vide figura 6). Oferenda de flores: Ainda na mesma posição ajoelhada, levar a mão esquerda em *Alapadma* (forma da flor de lótus) na altura do coração, enquanto da mão direita pega uma flor após a outra três vezes, em *Katakamukha*, e abre como a própria flor de lótus, em *Alapadma*, oferecendo-a ao chão em frente ao deus (uma mais à esquerda, outra ao centro, outra à direita no chão). Leve sorriso. Faz-se um grande Círculo dos Braços no Plano Vertical, mãos começando horizontalmente (palmas para cima) e terminando verticalmente (como em uma reza) no Centro do Corpo, para finalizar a dança.

VI. Aspectos Conclusivos

As combinações expressivas da dança analisada concedem uma grande oportunidade de exploração ao ator/dançarino, que muitas vezes possui preferências de movimento ou mesmo constituição física mais adaptável, por exemplo, a qualidades expressivas entregues (leve, indireto, livre, desacelerado) e ao Plano Vertical, como é nosso caso (vide figuras).

Neste sentido, o aprendizado intercultural é facilitado pela LMA e promove a expansão para além dos padrões de movimentos já instalados no corpo do ator/dançarino, ou seja, o aprendizado interrelacional gera desafios e provoca mudanças, tirando o ator/dançarino da comodidade e da rotina em busca da expansão de sua expressividade. A sobreposição de movimentos corporais abstratos e expressões faciais e gestuais desenvolve simultaneamente os aspectos técnicos e emocionais, para uma habilidade expressiva tão ampla quanto a objetivada no Sistema Laban/Bartenieff.

Para Bartenieff, “a essência do movimento é a mudança”, o processo de viver é o processo de aprender a viver com mudança. Como podemos educarnos para viver com esse fato estável e suas implicações móveis? “Quando treinamos para viver em nosso mundo de constantes mudanças, treinar para desfrutar as sempre mutantes relações que o movimento demanda pode ser o treinamento mais compreensivo para a inteligência básica” (Bartenieff in Hackney 1998, p.17).

Assim, LMA nos possibilita aprender de maneira flexível uma técnica corporal altamente codificada como a de *Bharatanatyam*, não através da cópia automatizada, mas da compreensão de seus Princípios. Também através de LMA, podemos transformar esta forma codificada em outras formas cênicas, sem o medo de estarmos “traindo” a tradição, mas também sem termos que inseri-la em sua forma original exata em espetáculos contemporâneos, para sermos “fiéis” à tradição. LMA promove este diálogo entre tradição e contemporaneidade, estrutura e ruptura, técnica e inovação. De fato, formas altamente codificadas como as das artes cênicas asiáticas, têm um papel fundamental na formação corporal do artista contemporâneo, exercitando sua flexibilidade e expandindo seu *Domínio do Movimento*.

Seguindo ainda outros Princípios de composição coreográfica em dança-teatro contemporâneo, podemos isolar trechos ou elementos da dança indiana, encaixando-os em outros movimentos (vide figuras 7 e 8), ou, por exemplo, fazer um trecho da dança modificando seu ritmo ou Fraseado (distribuição da Energia e das ênfases na Frase de Movimento), recitando um texto. No caso das figuras 7 e 8, pode-se observar a utilização dos seguintes elementos de *Bharatanatyam*: o gesto manual *Alapadma* (Flor de Lotus), a coluna e torso eretos (vide figura 7), e a posição das pernas em total rotação externa com os joelhos semiflexionados, denominada *Aramandí*. Já o figurino e a aproximação ao solo (corpo em nível baixo), por exemplo, são elementos externos à dança clássica indiana.

O aprendizado e realização da dança analisada exigiu e provocou a expansão - a nível energético e pré-expressivo - tanto em termos de *Bharatanatyam* (estados emocionais, harmonia entre corpo e espaço, entre expressividade gestual/facial e abstração corporal), quanto em termos de LMA (Estados Expressivos, Corêutica ou associação harmônica das quatro Categorias de LMA, inclusive a Imersão Gesto-Postura). Este efeito expressivo transformador veio associado não apenas à crença nas duas divindades - Shiva e Ogum -, e o respeito pelos dois sistemas politeístas aos quais pertencem, mas à incorporação - corpo em ação - destas qualidades “divinas”, sobrepondo corpo e espírito através da obra de arte intercultural.

Referências:

- ASLAN, O. *O Ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva. 1994
- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: HUCITEC. 1991
- _____. *La canoa de papel*. Buenos Aires: Catálogos. 1994.
- _____; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo: HUCITEC. 1995
- BARTENIEFF, Irmgard. *Body movement. Coping with the environment*. Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.
- BHARATAMUNI. *The Nātya Ūāstra*. Tradução de uma Comissão de Professores. Nova Deli: Sri Satguru, 2000.
- BIÃO, Armindo e GREINER, Christine; editores. *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- CHUEN, Lam Kam. *The way of energy: mastering the chinese art of internal strength with Chi Kung exercise*. New York: Fireside, 1991.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, feeling, and action: the experiential anatomy of body-mind centering*. Northampton, MA: Contact Editions, 1993.
- COOMARASWAMY, Ananda K. e NIVEDITA, Irmã. *Mitos hindus e budistas*. São Paulo: Landy, 2002.
- DELL, Cecily. *A primer for movement description. Using effort-shape and supplementary concepts*. New York: Dance Notation Bureau. 1977.
- DEVI, Ragini. *Dance dialects of India*. Deli: Motilal Banarsidass Publishers, 2002.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus. 1977.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento*. São Paulo: Annablume. 2002a.

_____. "Técnica e tradição: O Sistema Laban/Bartenieff no aprendizado da Dança Clássica Indiana". Palestra. Painel Artes Cênicas, Encontro Laban, Rio de Janeiro, 2002b.

_____. "Transgressões em harmonia: algumas contribuições brasileiras à dança-teatro de Laban". In: Revista LOGOS – Comunicação & Universidade. Rio de Janeiro: PPGS/FCS/ UERJ, Ano 1º, n.18 (1º sem. 2003): 55-75.

FORTIN, Sylvie. "Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança". In: *Cadernos do GIPE-CIT, Nº2. Estudos do Corpo*. Salvador: UFBA. 1999 (Tradução Marcia Strazacappa).

FRIEDMANN, Eily. *Ensayos sobre Laban, Alexander y Feldenkrais: pioneros de la conciencia através del movimiento*. Buenos Aires: Castor y Polux. 1993.

HACKNEY, Peggy. *Making connections: total body integration through Bartenieff fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach. 1998.

IANNITELLI, Leda Muhana. *Técnicas e poéticas do corpo cênico*. Projeto integrado de pesquisa, CNPq/UFBA, 2001.

KESTENBERG, Judith. *The role of movement patterns in development. Vol. 1*. New York: Dance Notation Bureau. 1977.

LABAN, Rudolf. *A vision of dynamic space*. Londres: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

_____. *Domínio do movimento*. Lisa Ullmann, org. São Paulo: Summus Editorial, 198.

_____. *The language of movement. A Guidebook to Choreutics*. Lisa Ullmann, ed. Boston: Plays Inc., 1976.

LABAN, Rudolf e LAWRENCE, F. C. *Effort. Economy of human movement*. Estover, Plymouth: Macdonald & Evans, 1974.

LOUPPE, Laurence. "Gravitational space: interview with Daniel Dobbels". In: *Traces of dance: drawings and notations of choreographers*, ed. Paris: Editions Dis Voir, 1994: 35-59.

MALETIC, Vera. *Body - Space - Expression. The development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*. Berlin: Mounon de Gruyter, 1987.

NELSON, Isa e Nancy Stark Smith. "Perceiving in action", entrevista a Bonnie Bainbridge Cohen. In: *Contact Quarterly*, (Spring/Summer, 1984): 24-40.

PATTANAIK, Devdutt. *Shiva: an introduction*. Mumbai: Vakils, Feffer and Simons, 1997.

PICARD, Dominique. *Del código al deseo*. Buenos Aires: Paidós. 1986.

PITOËFF, G. "La ritmica y el actor". In: *Cuadernos de Arte Dramático Nº 10. La ritmica de Jaques Dalcroze*. Buenos Aires: Fray Mocho, 1955: 4-6.

REIS, Demian Moreira. *A criação de um corpo cênico: explorando as fontes orgânicas da atuação*. Dissertação de Mestrado. Salvador: PPGAC/UFBA, 2001.

SHINEFLUG, Nana. Palestra. Salvador: GIPE-CIT/UFBA, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, 9ª ed.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, 5ª ed.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998 a, 14ª ed.

WHITE, David Gordon. *Il corpo alchemico: le tradizioni dei Siddha nell' India medievale*. Roma: Mediterranee, 2003.



Figura 1: Gestos das Mãos usados no Shiva Shloka.

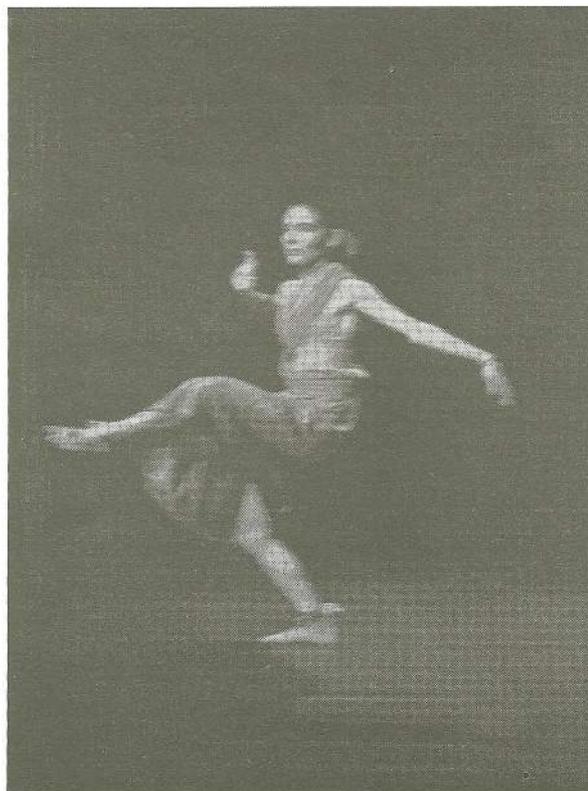


Figura 2: Ciane Fernandes em Shiva-Ogum. Fotos de Marcos MC.

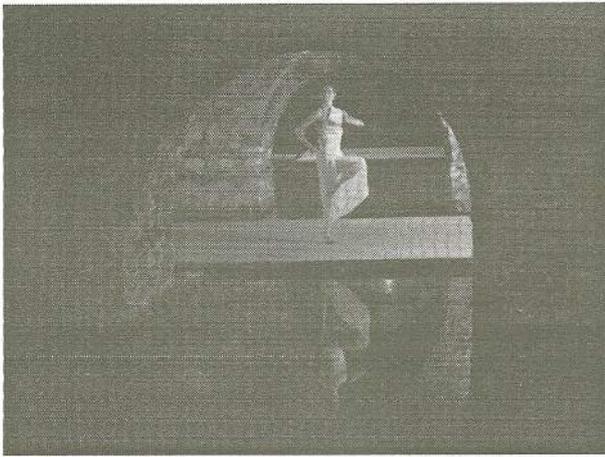


Figura 3: Ciane Fernandes em *Shiva-Ogum*.
Fotos de Marcos MC.



Figura 6: Ciane Fernandes em *Shiva-Ogum*.
Fotos de Marcos MC.

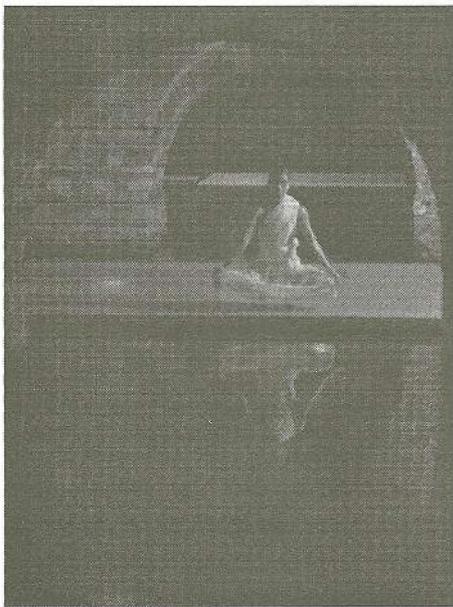


Figura 4: Ciane Fernandes em *Shiva-Ogum*.
Foto de Henrique Andrade.

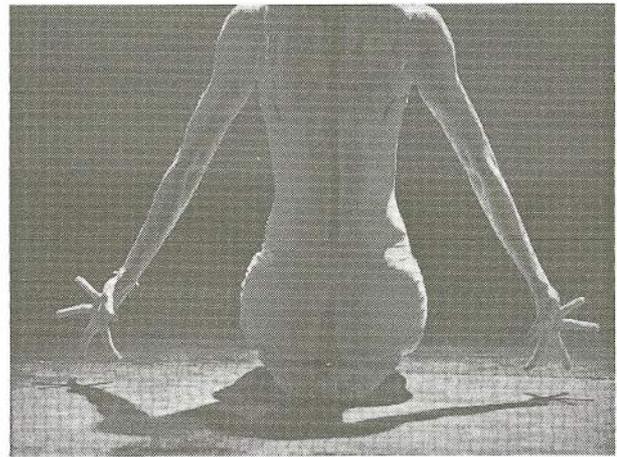


Figura 7: Ciane Fernandes em *Corpo Estranho*.
Foto de Cláudio Etges.

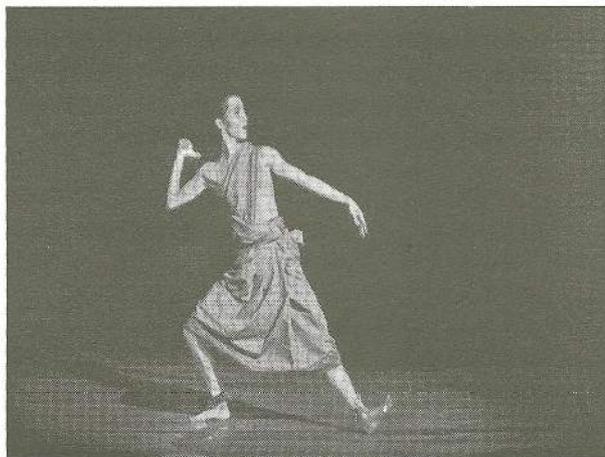


Figura 5: Ciane Fernandes em *Shiva-Ogum*.
Fotos de Marcos MC.

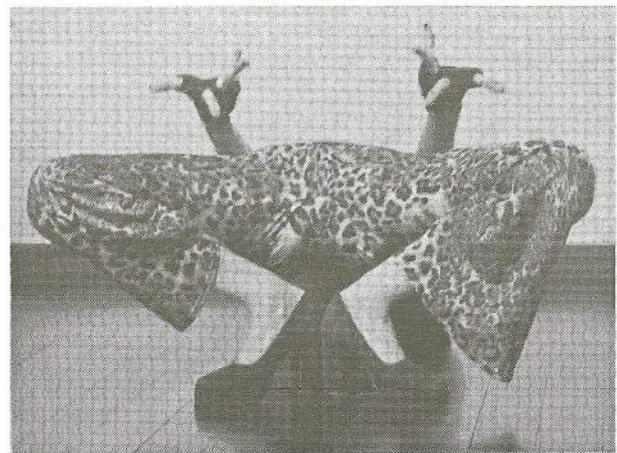


Figura 8: Ciane Fernandes em *Prashka*.
Foto de Cristina Azra.

Temas e encenações da resistência democrática: na ribalta a participação de Fernando Peixoto¹

Rosângela Patriota

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo
Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão acerca do teatro brasileiro durante o período da ditadura militar (1964-1985). Dentre as abordagens possíveis, no que se refere a grupos, peças, encenações e artistas, optamos pela trajetória do ator e diretor teatral Fernando Peixoto, que teve uma destacada participação no Teatro Oficina (SP), nos anos de 1960, e, na década seguinte, tornou-se um dos mais importantes encenadores em atividade. Nesse período, Peixoto foi responsável por espetáculos que se tornaram referências para o debate político e cultural do país, tais como: *Frank V* (Dürrenmatt), no Teatro São Pedro (SP); a montagem censurada, em 1973, de *Calabar, o elogio da traição* (Chico Buarque e Ruy Guerra); *Um grito parado no ar* (1973) e *Ponto de Partida* (1976), ambas de Gianfrancesco Guarnieri na Othon Bastos Produções Artísticas, além de *Mortos sem Sepultura* (Jean-Paul Sartre), em 1977.

Palavras-chave: História e Teatro. Arte e Política. Fernando Peixoto.

Themes and stagings of the democratic resistance: in the limelight, the participation of Fernando Peixoto

Abstract: This paper examines Brazilian theatre during the military dictatorship period (1964-1985). Among the possible approaches regarding companies, plays, productions and artists, we have chosen to examine the journey of the actor and playwright Fernando Peixoto, who was one of the founding figures of Teatro Oficina (São Paulo) in the 1960s, and, in the following decade, became one of the most important directors in the country. During that period, Peixoto was responsible for productions that became references in the political and cultural debates then taking place in Brazil, including: *Frank V* (Dürrenmatt), at the São Pedro Theatre (São Paulo); the censored production of *Calabar, o elogio da traição* (Chico Buarque and Ruy Guerra) in 1973; *Um grito parado no ar* (1973) and *Ponto de Partida* (1976), both by Gianfrancesco Guarnieri for Othon Bastos Produções Artísticas, as well as *Morts sans Sepultures* (Jean-Paul Sartre), in 1977.

Key words: History and Theatre. Art and Politics. Fernando Peixoto.

O objeto da atividade teatral é cada vez menos o de trazer o mundo para o palco, dar a este mundo uma imagem perfeita e acabada, dizer sua verdade aos espectadores. Tende muito mais a colocar os espectadores no estado de poderem eles mesmos descobrirem esta verdade fora do teatro. E a levá-los, pelo teatro, a ter um domínio sobre o mundo. Desta forma, o teatro nos propõe uma propedêutica da realidade. Nele, o real é representado (não importa sob que forma) não como um dado universal e imutável, mas como uma tarefa a ser realizada, como uma antiphysis.

(Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*)

De Porto Alegre a São Paulo: os caminhos da profissionalização

Fernando Peixoto é figura de grande importância na história do teatro brasileiro do século XX. Embora sejam reconhecidas as suas atuações como ator, diretor, escritor, talvez o termo mais apropriado para defini-lo é *um homem de teatro*. Em Porto Alegre, assumiu a cultura como seu campo de atividade. Desde muito jovem, teve sua paixão pelo cinema despertada, mas o teatro o ganhou definitivamente². Em 1957, tornou-se jornalista, a convite de Carlos e Olga Reverbel, no Suplemento Literário do *Correio do Povo* e, no período de 1957 a 1963, foi responsável pela coluna de teatro da *Folha da Tarde*.

Em 1958, ingressou na primeira turma do curso de Arte Dramática, na Universidade do Rio Grande do Sul, onde foi aluno de Gerd Bornheim, Ângelo Ricci, Guilhermino César e Ruggero Jacobbi. Sobre esse último, afirmou:

o Ruggero foi a pessoa que formou a minha cabeça em todos os sentidos. Foi um grande amigo, além de ser professor, e fez esse curso (de direção teatral) para mim e para o Armando, para desenvolver internamente uma inquietação que nos levasse a nos transformar, realmente, em diretores. Foi quem me formou artisticamente, culturalmente, quem me formou inclusive politicamente. Ele me deu para ler pela primeira vez Marx, Engels, a Estética de Hegel, me deu Brecht pela primeira vez, me explicou o que era o teatro político, Piscator... Foi quem me formou e quem me pôs na cabeça uma coisa que acho essencial para a minha trajetória como diretor. É uma postura pessoal, não é uma regra, mas é a forma como eu vejo o teatro (GARCIA, 2002, p.78).

Ainda em sua cidade natal, Peixoto fundou o Teatro Equipe, nos moldes do Teatro de Arena de São Paulo, pois ele "era nosso modelo como postura de um teatro social, político, voltado para a realidade nacional" (GARCIA, 2002, p. 79). Nessa época, já havia

estabelecido contatos com Augusto Boal e Sábato Magaldi e, em 1963, mudou-se definitivamente para a capital paulista, em companhia da atriz Ítala Nandi, na época, sua esposa.

A afinidade com os projetos do Arena eram visíveis, mas o convite de trabalho partiu do Teatro Oficina para participar da montagem de *Quatro num Quarto* (V. Katáiev). A partir daí, atuou em espetáculos importantes como *Pequenos Burgueses* (Máximo Gorki). Aos poucos, juntamente com Zé Celso, Ítala e Renato Borghi, assumiu a direção administrativa da companhia e esteve presente como ator e/ou assistente de direção em todos os espetáculos do Oficina, na década de 1960.

As duas primeiras direções teatrais de Fernando Peixoto, em São Paulo, foram também no Teatro Oficina. Até então, nessa área, suas atividades ocorreram em Porto Alegre nas montagens de *Matar* (Paulo Hecker Filho), em 1959, e em 1961, de *Pedro Mico* (Antônio Callado), ambas no Teatro Equipe. Em verdade, as expectativas profissionais envolvendo o *ofício do diretor* apresentaram-se a ele, de maneira significativa, na seguinte experiência:

quando fui para a Europa pela primeira vez, em 1966, enquanto o Oficina fazia Os Inimigos, de Górkí, estava decidido a parar com o teatro. Lá veio a descoberta definitiva, na platéia do Berliner Ensemble. E depois em Varsóvia, em Praga, nos espetáculos de Planchon, na última direção de Piscator (que faleceu quando eu estava em Berlim). O teatro poderia ser 'como o cinema'! Ou seja, poderia ter um significado visual, uma gramática gestual precisa e inesgotável. Foi um encontro decisivo. Descobri a 'escrita cênica', como diz Planchon. Assisti a muitos espetáculos sem compreender a língua que os atores falavam, mas compreendia exatamente o sentido do texto e o significado da encenação. Acho que o diretor, em mim, nasceu aí (PEIXOTO, 1989a, p. 113-114).

Por meio de sua atuação no Oficina, depreende-se que ele sempre foi disponível para conhecer novos textos e diferentes perspectivas estéticas, mesmo possuindo uma clareza muito grande em relação ao que entendia como ofício do ator e do diretor, assim como seus compromissos políticos e teóricos com a transformação social sempre estiveram presentes, inclusive, em seus trabalhos mais experimentais.

O seu horizonte artístico estava definido. O teatro não deveria, em absoluto, tornar-se mero entretenimento, mas ser capaz de articular formação cultural ao exercício da crítica, com vistas a construir uma *identidade* social e política para o país. Diferentemente dos integrantes do Arena, que tinham nas pesquisas inerentes ao texto teatral o seu eixo investigativo, tanto Peixoto, quanto o Oficina não haviam explicitado os seus caminhos, isto é, qual linguagem artística deveria ser utilizada? Como incorporar novos recursos sem perder a dimensão crítica e realista da cena teatral?

De O Rei da Vela a Don Juan: no teatro como ator e diretor

Tais indagações tornaram-se mais efetivas na carreira de Fernando Peixoto. O seu retorno da Europa foi marcado pelo incêndio do Oficina, em 1966. Em decorrência disso, durante a reconstrução do teatro, o grupo realizou uma retrospectiva de seus trabalhos mais significativos. A temporada paulistana ocorreu no Teatro Cacilda Becker e a carioca no Teatro Maison de France.

No Rio de Janeiro, o elenco fez vários cursos de atualização. Dentre os que merecem destaque estavam o Laboratório de Interpretação Social, ministrado por Luís Carlos Maciel, e o de Filosofia e Pensamento Cultural, sob a responsabilidade de Leandro Konder. Foi nesse processo, de caráter formativo que esses jovens artistas entraram em contato com os estudos de Antonin Artaud, Bertolt Brecht e foram apresentados à peça *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), escrita em 1933, cuja encenação acabou se tornando o grande marco da trajetória do Oficina e também do teatro brasileiro.

Nessas circunstâncias, pode-se afirmar que Fernando Peixoto era, dos integrantes do Oficina, talvez, o mais bem preparado no nível intelectual e profissional. Além de ter feito o curso de teatro, o contato com Ruggero Jacobbi dera-lhe a chave para sua vivência artística, a saber: *não desenvolver sectarismos por antecipação, estar aberto a novas investigações e, principalmente, conhecer*. Mesmo tendo sido, desde muito jovem, militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ele não se fechou a possibilidades interpretativas, distintas das orientações do Partido, haja vista que participou ativamente das discussões e do processo de trabalho que trouxeram, pela primeira vez, para o palco, o texto de Oswald de Andrade e, a ele, coube a interpretação da personagem Abelardo II.

Nesse período, revelou também aguçado interesse por iniciativas estéticas e políticas realizadas nos EUA, como ilustra um artigo seu, a respeito do grupo teatral *Bread and Puppet*, publicado no *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), em um suplemento especial:

A companhia que nos últimos anos tem mais chamado a atenção dos que se preocupam com o movimento teatral não-conformista norte-americano é a Bread and Puppet, funcionando em Nova York há sete anos. [...] O que mais impressiona nos trabalhos do Bread and Puppet é a pesquisa permanente, uma elaboração formal, cuidada e trabalhada em minúcias, uma intensa revalorização do teatro como ritual, forma de captar uma realidade no que ela possa ter de mais profundo, tudo através de um trabalho de redescoberta da força expressiva e simbólica do gesto, do movimento econômico mais exato e da utilização do som como linguagem do espetáculo. No Bread and Puppet os 'atores' não aparecem sem máscaras: estão sempre envoltos em roupas que escondem seus corpos inteiros; os rostos são igualmente escondidos por máscaras. E representam ao lado de fantoches

e marionetes.

[...] Quando assisti *Fire*, em Paris, o espetáculo terminou num silêncio mortal, os espectadores se retiraram em silêncio, falando baixo. Um dos integrantes do grupo me disse logo depois: 'Hoje funcionou bem. A gente sempre tem a prova no fim: quando eles aplaudem é porque saiu ruim'. [...] Todo um ritual. Schumann afirma: 'O teatro precisa ser um alimento tão essencial como o pão' (PEIXOTO, 1989a, p. 85, 86,90).

Essa percepção é um dos exemplos que denotam a singularidade intelectual de Fernando Peixoto. Mesmo estando próximo de uma interpretação política que advogava a pertinência da frente de resistência à ditadura militar, refletiu sobre possibilidades que iam além da proposta realista. Foi nesse período que Peixoto passou a se interessar mais sistematicamente pelo dramaturgo e teórico alemão³. Além disso, a cultura norte-americana, contestatória ao *status quo*, foi muito instigante para a constituição de sua reflexão crítica, como atesta, em 1968, a direção do espetáculo *Poder Negro* (LeRoy Jones).

*Como Franz Fanon, o escritor negro que melhor analisou a situação trágica dos povos do terceiro mundo, Jones é um poeta da violência. Sua aspiração, seu projeto mais íntimo, talvez seja o de seu grande personagem: eu talvez venha a ser o grande poeta do futuro! Tudo que é preciso é dar um golpe de faca! E mais adiante: Matar!...Isso deixaria todos nós curados! A doença de Jones é a dos negros norte-americanos. [...] Todo o teatro de LeRoy Jones é um teatro de vítimas. Que se dirige a um público formado também por vítimas. Estabelece a sua comunicação em *The Dutchman* (título intraduzível – literalmente significa o holandês, mas é usado para designar o não-integrado), o espectador é colocado diante de duas sociedades em luta agressiva: a que provoca, a que é provocada e que, reduzida a objeto, a animal, se revolta. Seu herói é evidentemente negro, mas ele mesmo tem suas contradições, prefere ficar protegido e escondido em suas palavras, sua obra literária. Importa o julgamento de seu comportamento na guerra fria ou quente em que está envolvido.*

No final, Jones mostra o comportamento dos restantes personagens que passam da indiferença criminosa à adesão ao assassinato camuflado em legítima defesa. O texto é violento, agressivo, poético. Seu personagem é um desesperado. E Walter Benjamin afirma que é nos desesperados que reside a esperança (PEIXOTO, 1989a, p. 117).

Esse texto, originalmente publicado no programa do espetáculo, evidencia sua compreensão do processo vivenciado. A luta contemporânea não pode ser resumida somente à existência de classes sociais. Ela tem de ser capaz de abarcar diferentes perspectivas e permitir ao artista observar as especificidades de cada momento histórico para

assumir a atitude mais adequada com seu próprio tempo. Nas abordagens de Peixoto, o campo da resistência democrática não possuiu uma única orientação e seus trabalhos não se restringiram a uma única temática.

Essas ponderações demonstram que o PCB, por não ter uma política cultural definida, permitiu aos seus simpatizantes construir linguagens e temas particulares, com vistas a estimular a sociedade contra o arbítrio. Por exemplo, Fernando foi um dos grandes entusiastas do filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1966) e da discussão antropofágica de Oswald de Andrade. Porém, a sua motivação enfatizava as críticas ao capitalismo, por meio de comportamentos e posturas públicas, sem estimular o nível de agressão que, cenicamente, foi traduzido por Zé Celso no embate entre *coro* e *representativos* no espetáculo *Roda viva* (Chico Buarque).

Assim, qual perspectiva norteou a atuação de Fernando Peixoto, na década de 1960? Como compreender esse artista que guardava proximidade teórica e artística com profissionais como Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, mas teve grande interlocução com Zé Celso Martinez Corrêa?

As suas iniciativas não podem ser compartimentalizadas em um único nível de expectativas. Se a bandeira da "resistência democrática" estava em seu horizonte político, essa, por sua vez, não poderia estar localizada somente no retorno ao Estado de Direito, mas também no questionamento de relações excludentes e autoritárias forjadas no cotidiano das pessoas e das cidades. Nesse sentido, somente as denúncias não eram suficientes. Pelo contrário, as alternativas deveriam ser apontadas e uma delas implicava construir uma relação de cumplicidade e de envolvimento com a população. Sob esse aspecto, as experiências do *Bread and Puppet*, além de serem instigantes como proposta cênica, eram altamente motivadoras, porque eram contrárias ao teatro como provocação, ou como afirmou Schumann: não adianta chocar o espectador. Isso irrita. Ele fica contra. Não adianta insultar. É preciso conquistá-lo, atraí-lo (PEIXOTO, 1989a, p. 88).

Essa idéia veio ao encontro das proposições de Peixoto em dar à cena dimensões sociais e políticas. Com esse propósito, participou como assistente de direção e ator da montagem de *Galileu Galilei*, em 1968, e, em 1969, da encenação de *Na Selva das Cidades*, ambas de autoria de Bertolt Brecht e direção de José Celso Martinez Corrêa.

Esses trabalhos foram extremamente vigorosos no diálogo com a conjuntura brasileira do período. O primeiro estreou no dia 13 de dezembro de 1968, data da promulgação do AI-5, e trazia como temática a questão da intolerância e da apropriação pública do conhecimento, isto é, a quem ele serve? Quais os desdobramentos do poder sobre a ciência? O segundo, por sua vez, tornou o próprio palco uma metáfora, ambientou os conflitos em um ringue de boxe.

À luz deste repertório dramatúrgico, vislumbram-se os interesses de Peixoto ao longo de sua atividade artística. No entanto, o processo de trabalho e as disputas de bastidores acirraram os conflitos que já estavam latentes. A luta entre *representativos* e o *coro*

tinha o objetivo de fazer com que uma proposta de encenação coletiva dominasse a cena. Entretanto, essas disputas não ficaram reduzidas ao nível do palco. As divergências levaram em conta, inclusive, aspectos das vidas particulares dos integrantes do Oficina, permitindo situações de agressão entre diversos profissionais.

Em 1970, o Oficina atravessava um instante de crise. Suas origens talvez possam ser localizadas ainda na montagem de Galileu Galilei: a célebre cena do 'carnaval', instante decisivo para uma compreensão ideológica do texto de Brecht, provocou difíceis discussões internas no grupo, em termos de concepção, que quebravam um entendimento, entre nós, que nunca antes havia sofrido qualquer tipo de inconciliável contradição. José Celso iniciava um tipo de pesquisa de linguagem cênica que, durante os espetáculos, ganhava vulto e conseqüência. O 'carnaval' foi sempre sua cena preferida, no espetáculo. O racionalismo de Brecht não penetrava esta seqüência do espetáculo. Era expulso. E nela a procura de um envolvimento entre intérpretes e público era a busca constante, sempre renovada e rediscutida internamente. Neste processo, as divergências apareciam, mas sem maiores conseqüências. [...] Na Selva das Cidades de Brecht foi o segundo capítulo desta procura. Durante os ensaios, onde mergulhamos em nós mesmos com fascinante despudor, nossos olhos estavam voltados para a assimilação crítica de uma salada de Grotowski (sobretudo através do livro Em Busca de um Teatro Perdido de Eugenio Barba, que traduzidos, na ocasião, para uso interno), Stanislavski, Artaud (Le Théâtre et Son Double foi revisitado) e Brecht. [...] Desde o primeiro dia de ensaio, eu estava disposto a contestar o encaminhamento do trabalho. Mas pouco a pouco me integrei totalmente na proposta. Meu trabalho de ator em Na Selva das Cidades foi uma entrega visceral. Hoje não tenho dúvidas em considerar esta montagem como a realização mais viva e mais extraordinária de José Celso. Mas dentro do processo de trabalho, uma série de divergências se acentuavam. Um estado de crise interna crescia abertamente. [...] O espetáculo destruía tudo, não só o palco e quase o ato de representar, como também nossas perspectivas de continuidade de trabalho. [...] Tomamos uma decisão unânime: parar por três ou quatro meses. Para repensar tudo, evitar que o Oficina se institucionalizasse, evitar que perdesse seu significado de contestação, não permitir que fosse integrado por um tipo de sociedade que repudiávamos com a lucidez que nos restava ainda. Deliberadamente, decidimos por entrar em férias (PEIXOTO, 1989a, p. 130, 131, 132).

Apesar da contínua radicalização, o trabalho teve continuidade. Todavia, as relações estavam cindidas e, durante as férias, Peixoto fez uma excursão internacional com o Arena, participando dos

espetáculos *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Bolívar*, enquanto os demais envolveram-se com a realização do filme *Prata Palomares*.

No retorno às atividades coletivas, Fernando Peixoto propôs-se a encenar *Don Juan* (Molière). Sem apoio do grupo, contou com a participação de Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Império, ambos recém-saídos do Teatro de Arena. E, mais uma vez, enfrentou o debate proposto pelo próprio Oficina: "racionalistas" x "irracionalistas".

*Eu voltava das ruas de New York, do Village percorrido e vivido cada noite, voltava de espetáculos que mergulhavam na busca de uma linguagem teatral descompromissada com o confronto sócio-político, imersos na pesquisa do chamado 'teatro de envolvimento', e me deixava envolver por ela, onde o papel predominante era a chance de criação coletiva, concebida como instrumento para o improvisado entre atores e público, unidos num mesmo ritual sem limites, no qual os mais jovens e ousados encenadores e orientadores dos grupos buscavam a realização de uma utópica redescoberta do teatro como ato físico, sensual, irracional. A transformação do texto de Molière num roteiro para uma 'ópera-rock' foi a conseqüência direta desta experiência vivida em meses de Berkeley a New York. Eu devorava uma bíblia do movimento anarquista contestatório, *Do it!* de Jerry Rubin. [...] A partir deste mal-entendido básico, o espetáculo nasceu com sua coragem: um teatro sem cadeiras, o espetáculo concebido a partir da idéia do banquete-orgia, fio central de toda sua estrutura, o relacionamento *Dom Juan - Sganarello* colocado no trilho antes usado pelos dois companheiros do *Easy Rider*, a improvisação e os exercícios coletivos realizados diariamente sem objetivos mais definidos, na busca de deixar o elenco apto a relacionar-se entre si com absoluta liberdade e permanente estado criativo (PEIXOTO, 1989a, p. 137).*

Esses temas, como se sabe, tiveram grande impacto sobre diversos artistas brasileiros. Quando são abordados em estudos sobre as artes no Brasil, quase sempre, são mencionados o diretor teatral José Celso Martinez Corrêa, o escritor e jornalista Luís Carlos Maciel, o poeta Paulo Leminski, entre outros. Porém, um olhar mais atento às preocupações de Peixoto, naquele momento, revela que ele também foi estimulado por essa discussão. Inicialmente, por encontrar nela um grande potencial de questionamento e de intervenção, estímulos para refletir sobre a própria situação brasileira. Na seqüência, devido aos próprios impasses vivenciados no Oficina, voltou-se para os temas da contracultura, a fim de compreender as motivações que impulsionaram tais percepções.

Esse repertório contribuiu para a composição do perfil intelectual e político de Fernando Peixoto, um dos grandes entusiastas do texto e do espetáculo *O Rei da Vela* e do filme *Terra em transe*, pois neles enxergou possibilidades críticas, até então, não vislumbradas em outras manifestações. Da mesma

maneira, participou de trabalhos concebidos em afinidade com o realismo crítico e com mensagens políticas expostas de forma mais direta, como *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, postura que o aproximava de artistas como Augusto Boal. Esse trânsito permitiu-lhe mergulhar em referências que não compunham o repertório e as discussões daqueles que estavam mais próximos ao PCB.

Tal debate revela que escolhas e posicionamentos de determinados artistas e/ou segmentos não podem ser generalizados como norma de conduta. A disponibilidade de Peixoto para o diálogo demonstrou o nível de politização e de debate inerentes ao tema da contracultura e seu potencial de radicalismo e transformação⁴. É importante destacar que as questões que nortearam o movimento *hippie* e a própria contracultura foram objetos de reflexão de Oduvaldo Vianna Filho em sua peça *Rasga Coração* (1974). Contudo, mesmo estando disponível para esse debate, as divergências acentuaram-se e, após *Don Juan*, Fernando deixou o Teatro Oficina. Encerrou-se, assim, uma parceria de quase dez anos, com a seguinte avaliação:

Quando encenei Dom Juan de Molière resolvi, num ímpeto, romper com tudo: retirar, inclusive, as poltronas do teatro, abolir a separação entre platéia e espetáculo, em termos de espaço pré-determinado. As cenas seriam assim representadas onde houvesse espaço. O público se afastaria, e isto aconteceu, para permitir este espaço, se fosse necessário. Depois redescobri o potencial criativo do palco italiano. Na verdade, cada espetáculo deveria ter um espaço específico para si mesmo, que atenda às suas necessidades intrínsecas, sem qualquer tipo de imposição. O espaço teatral ideal, hoje, é o espaço vazio, com condições técnicas para se transformar, em pouco tempo, e com poucos recursos, em qualquer tipo de dispositivo cênico proposto pela livre concepção do espetáculo. O encenador, que hoje, censurado, trabalha inseguro e humilhado, em certo sentido, já começa condicionado pelos limites do espaço que dispõe ao ser alugada uma determinada sala. Mas esta liberdade não poderá ser confundida com a idéia de buscar uma linguagem isenta da contribuição do passado. A vanguarda pela vanguarda nada significa: Os saltos qualitativos surgem dos quantitativos. Um extraordinário pensador deste século já declarou: é preciso construir com os tijolos que existem, com os que nos deixaram. E Lênin se referia a construir uma sociedade nova! (PEIXOTO, 1989a, p. 231).

A presença do diretor na construção da resistência democrática na década de 1970

O processo pelo qual passou Fernando Peixoto é extremamente singular. Contribuiu para que o debate político e estético não se tornasse dicotômico, analisou possibilidades e realizou experiências. Porém não compactuou nem com o caminho sem volta, pelo menos, naquele momento, de Zé Celso M. Corrêa, nem com a luta armada. Optou por continuar atuante nos

limites de sua coerência. Assim sendo, como se situar, na cena teatral, na década de 1970?

A luta pelo retorno do Estado de Direito era imprescindível e, diante dela, Fernando Peixoto não se omitiu. Apesar de nunca ter atuado como produtor teatral, como ator e diretor, na maioria das vezes, compatibilizou suas posturas políticas e profissionais, dado o círculo de sociabilidade ao qual sempre pertenceu. Todavia, isso não significou omissão perante as contradições entre capital e trabalho existentes no âmbito da cena teatral.

Os chamados 'artistas' vivem um conflito básico, que vivenciam muitas vezes até mesmo de forma consciente ou inconscientemente - masoquista: são empregados assalariados, mas se recusam a se considerarem como tais. E estão presos a uma série de outros objetivos que em suas vidas são fundamentais - em alguns a realização de algum projeto cultural ou social em termos de cultura, em outros a realização narcisista ou a desmedida busca da fama e do reconhecimento público. Para atingirem estes dois últimos projetos, aceitam tudo. Ou quase tudo. [...] Num texto sobre o significado da profissão ator, Bertolt Brecht dispensou com inteligência, a distinção entre as diferentes motivações que podem justificar o exercício da atividade por um ator ou atriz, para colocar o problema em seu aspecto essencial: 'Em primeiro lugar, vou falar da tua profissão, da indústria do espetáculo, da atividade que você escolheu exercer, não importa por que razões, esperamos que elas sejam as melhores. Na verdade, é indiferente o que você pretende fazer nesta profissão. O que você deve saber é o que farão de você. Os teatros de estado subvencionam os serviços que favorecem às idéias dominantes. Ou seja, as idéias daqueles que dominam, como daqueles que são dominados. É bom que você saiba que você é um empregado como qualquer outro empregado. (PEIXOTO, 1989b, p. 197, 198).

Fernando Peixoto possuía clareza do seu lugar no mercado de trabalho e sabia que, como profissional, estava sujeito às oportunidades que surgissem. No entanto, no decorrer da década de 1970, as suas escolhas foram relativamente tranquilas. Apesar de não ter caráter formal, ele continuou a desenvolver suas atividades teatrais com grupos que compartilharam com ele a necessidade de fazer oposição à ditadura militar. Em verdade, os seus produtores eram, em sua maioria, artistas e antigos companheiros do Arena e do Oficina, que almejavam construir uma cena teatral que pudesse, ao mesmo tempo, denunciar o arbítrio e conclamar o retorno às liberdades democráticas.

Para que o intento fosse alcançado, esse trabalho não poderia ser desenvolvido por meio de uma linguagem direta. Pelo contrário, essa alternativa de luta materializou-se em uma estratégia conhecida como linguagem da fresta, que se notabilizou pelo uso da metáfora e de temas históricos, com vistas a tornar o passado um escudo, a partir do qual se poderia refletir

sobre o presente.

Dessa feita, o primeiro convite para direção ocorreu em 1972, quando jovens atores, integrantes do Núcleo 2, optaram por continuar a participar da cena teatral paulistana e fundaram o Núcleo. Mas, como e onde se apresentarem? Novamente, a rede de solidariedade atuou em favor de uma causa maior, a luta contra a ditadura militar, e Maurício Segall, que estava à frente do Theatro São Pedro, cedeu-lhes uma sala no piso superior do teatro, o *Studio São Pedro*.

Na verdade era o Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Dulce Muniz, Hélio Muniz, marido da... e não é bem que eu cedi o Teatro São Pedro, não. Nós tivemos uma conversa e fomos fazer um trabalho conjunto. De fato, havia uma dicotomia no Teatro, havia o Teatro grande embaixo, setecentos lugares, que se prestava a grandes espetáculos: ballet, orquestra e tudo mais; o Estúdio para espetáculos menores, e que tinha uma vocação para fazer um teatro que não fosse um teatro... Popular não é o termo, realmente, mas um teatro mais coletivo, vamos dizer assim, de criação coletiva. E o Estúdio era isso. E a idéia era que esse Núcleo, que tinha um trabalho já feito no Arena, muito rico, se incorporasse ao conjunto que era o Edifício São Pedro e começasse a participar dessa vida. Era muito democrático lá (SEGALL, 1996, p.6).

O lugar fora definido, o texto selecionado e os atores escalados. Faltava selecionar o diretor do espetáculo, aquele que seria responsável pela construção da cena teatral, a fim de que a mesma pudesse realizar um instigante diálogo entre arte e sociedade. O nome escolhido foi o de Fernando Peixoto que, pela primeira vez, dirigiria um texto brechtiano.

É possível afirmar que, com esse trabalho, começou a se constituir o "olhar brechtiano" de Fernando Peixoto para o desenvolvimento de uma cena que fosse capaz de, por um lado, envolver o espectador em suas proposições e, de outro lado, suscitar reflexões sobre o espetáculo e a sociedade brasileira que o acolhe. Desse ponto de vista, o tema não poderia ser mais apropriado. Em primeiro lugar, a peça era uma reflexão sobre a derrota de um processo revolucionário. Em termos factuais, falava-se sobre a derrocada da Liga Spartaquista, em 1918, na Alemanha. Em termos metafóricos, era um exercício de compreensão das recentes derrotas da esquerda brasileira, que tivera parte significativa de seus quadros morta em combate e/ou nos porões da ditadura. Entre os que sobreviveram, muitos foram para o exílio. Todavia, aqueles que aqui ficaram assumiram o compromisso de refletir sobre a derrota e de criar condições de luta em outras bases.

Tambores na Noite apontava um caminho. O interlocutor, nesse diálogo, não seria, como alguns tanto sonharam, os segmentos populares e sim os setores médios da população, aqueles que "voltam para casa", como sintetizou Brecht, em relação aos correlatos de Weimar. Enfim, como atuar nos limites da expectativa desse público potencial e não romper os compromissos assumidos na luta iniciada nos

primórdios da década de 1960? Recuperar o estado de normalidade democrática passou a ser uma conquista histórica a ser obtida e, nesse contexto, *Tambores* apontara o caminho.

Ao Theatro São Pedro, agregaram-se profissionais como o dramaturgo Carlos Queiroz Telles, os cenógrafos Helio Eichbauer e Gianni Ratto (este último também diretor teatral), o assistente de direção Mário Masetti, entre outros. Essa equipe, ainda em 1972, foi responsável por mais dois trabalhos: *A Semana* e *Frei Caneca*, ambos de autoria de Carlos Queiroz Telles, com direção de Fernando Peixoto e cenários de Helio Eichbauer. No elenco, além de integrantes do Núcleo, para o espetáculo *Frei Caneca* foi convidado a viver o papel-título o ator Othon Bastos.

O projeto sobre os modernistas nasceu por iniciativa do próprio São Pedro, não com a perspectiva de investigar acontecimentos consagrados como a Semana de Arte Moderna, mas de refletir sobre o seu impacto no debate da década de 1970.

O texto de autoria de Carlos Queiroz Telles foi escrito em sintonia com as proposições cênicas de Peixoto e Eichbauer que, nesse momento, retomaram um diálogo iniciado em 1967, quando o primeiro interpretou Abelardo II e o segundo assinou os figurinos e os cenários de *O Rei da Vela*. Sob esse aspecto, os dois artistas foram fundamentais para a construção de um "olhar" cômico, pois, juntamente com os demais integrantes do Oficina, foram artífices de uma releitura pública do Modernismo à luz do olhar antropofágico de Oswald de Andrade.

Nesse sentido, as personagens foram colocadas em cena com o intuito de refletirem acerca do impacto dos acontecimentos de 1922. Com a utilização de vários recursos cênicos (slides, projeção cinematográfica, cartazes, implosão do espaço cênico), o diálogo entre passado e presente ocorreu a partir de muitas perguntas. Por meio da relação passado/presente, 1922 indaga em 1972: Valeu a pena? O país mudou?

O texto de Queiroz Telles foi concebido tal qual um roteiro, em uma perspectiva coletiva, presente, inclusive, na própria estrutura do texto. As rubricas descreveram a movimentação das personagens (geralmente construída no processo de ensaio), no espaço do próprio Theatro São Pedro, para compor a ambientação cênica. Como a proposta não era a de celebrar uma data e um grupo, a cenografia deveria ser composta de forma a dar ao espectador o maior número de informações sobre o processo, propriamente dito, além dos impasses e dos conflitos inerentes a ele.

Já na peça *Frei Caneca*, o texto foi dividido em dois atos, compostos por cinco cenas (três no primeiro e dois no segundo), atualizou cenicamente momentos da vida de Frei Caneca quando menino e, posteriormente, como revolucionário em 1817 e 1824. Embora no palco fossem rememorados diferentes momentos históricos (1799 – 1817 – 1824), nos quais o rompimento dos laços coloniais e o estabelecimento da república fundamentavam o debate, a amplitude e a abrangência das discussões permitiram que o tema fosse atualizado, isto é, a liberdade poderia ser estendida a outras situações: *como celebrar uma luta*

que no passado foi justa e, na década de 1970, foi interpretada como subversiva?

Com o objetivo de responder essa indagação, a peça *Frei Caneca* apresentou, didaticamente, lugares, grupos e formas de organização recorrentes em diversos períodos. Várias cenas ocorreram no Pátio da Igreja do Terço.

Em verdade, o conteúdo temático ganhou contornos e significados de atualização a partir do momento em que os diálogos são construídos e/ou ditos com intenções dúbias. Um exemplo desse procedimento ocorre quando o Cego diz ao Menino das Canecas: *em tempo de tanta intriga, é melhor a gente não ter nome certo não.*

Essa advertência, dita em palcos brasileiros, em meados de 1972, permitiu uma cumplicidade entre o que ocorria em cena e o público, isto é, por intermédio do saber histórico comum, falava-se de algo que não poderia ser explicitado: a ditadura militar e os instrumentos com os quais ela governava a sociedade, fundados na repressão política e cultural.

Com efeito, percebe-se que o conteúdo histórico e as interpretações elaboradas estiveram a serviço da principal bandeira da resistência democrática: o Estado de Direito. Embora existissem temas importantes que também foram abordados, tais como: injustiça social, exploração do trabalho, entre outros, no campo da luta pela redemocratização, eles tornaram-se auxiliares de uma luta maior.

Dessa feita, as datas, vistas como efemérides pelos órgãos governamentais, e como instantes de celebração e de afirmação da "identidade nacional", para os artistas do Theatro São Pedro, tornaram-se oportunidades para questionar interpretações homogêneas em relação a esses símbolos.

Ainda no São Pedro, Fernando Peixoto encenou, em 1973, uma de suas peças mais festejadas: *Frank V*, de Dürrenmatt, dramaturgo suíço. Embora não fosse um árduo defensor do socialismo, o autor era um feroz crítico do sistema capitalista. Sobre ela, Peixoto fez a seguinte avaliação:

Há diferenças radicais entre a sua obra e a de Bertolt Brecht. Dürrenmatt não aceita a vinculação de Brecht ao movimento comunista, mas reconhece que a obra do poeta e dramaturgo alemão é uma sincera resposta ao nosso mundo, à nossa culpabilidade. Entretanto, se a perspectiva de Dürrenmatt não é diretamente política, é possível encontrar analogias entre a sua dramaturgia e a de Brecht. O crítico Bernard Dort, referindo-se a Frank V, acentua que a perspectiva de Dürrenmatt é religiosa. É um religioso em quem a formação protestante oferece o instrumental para a revolta: o resultado é uma indignação profunda, implacável. Sob muitos ângulos, Frank V é uma resposta à Ópera de três vinténs, de Brecht. Dürrenmatt acentua outros valores, mas conserva inúmeras colocações.

Mas não é, como A Ópera, um texto dialético. Antes, um paralelepípedo, arrancado das ruas do mundo em que vivemos. E lançado com fúria, cinismo e violência sobre as instituições e valores

que garantem a sobrevivência de uma ordem sócio-econômica injusta. Uma ópera não de mendigos, mas de milionários. Dirigida a um público que paga caro para ver teatro.

[...] A peça não é apenas a história de um banco: é a parábola do nosso mundo, da nossa sociedade, da nossa realidade.

Frank V é um paralelepípedo lançado contra determinados valores sócio-econômicos e políticos. É um texto divertido ao extremo, mas também agressivo. Também queremos lançar este paralelepípedo contra o público. Mas não para ferí-lo fisicamente. Este paralelepípedo deverá ficar parado, imenso, ameaçador. A um centímetro da cabeça do público. É preciso que o espectador encare de frente esta realidade que lhe é mostrada deformada, teatralizada. Sinta seu peso, seu significado, pense. Hoje, mais do que nunca, o teatro brasileiro está se encaminhando para desempenhar uma tarefa imbecil: anestesiar o espectador, mistificá-lo, envolvê-lo num mundo mágico e falso da fuga e fantasia, reduzi-lo a objeto a ser hipnotizado. A diversão está, assim, a serviço do aniquilamento de cada um enquanto ser humano responsável e inteligente. A nós, ao contrário, interessa despertar o sentido crítico do espectador: mantê-lo vivo, atuante, consciente, respeitá-lo como ser humano livre, capaz de aprender e ensinar, capaz de discutir, refletir, modificar (PEIXOTO, 1989a, p. 144, 145, 146).

Essa análise, publicada originalmente no programa do espetáculo, além de propor uma interpretação sobre a montagem e o texto, apresentou-se como um convite à reflexão e à necessidade do estabelecimento de uma consciência social. Para tanto, a proposta reflexiva estabeleceu uma relação de estranhamento com o próprio espetáculo, por meio da concepção brechtiana de Fernando Peixoto em compreender e fazer teatro que assumiu, talvez, nessa encenação uma de suas formas mais acabadas.

Para esse espetáculo, além de Beatriz Segall e Celso Frateschi, o elenco contou com a participação de Renato Borghi e Esther Góes, ambos recém-saídos do Teatro Oficina. Naquelas circunstâncias, por todas essas iniciativas e pela capacidade de congregar pessoas que compartilhavam idéias, estratégias e lutas, Marco Antônio Guerra fez a seguinte consideração sobre a presença do Theatro São Pedro na cena teatral paulistana:

O Teatro São Pedro nasce dessas duas vertentes que se cruzam no final dos anos 60: a instabilidade dos grupos teatrais e a repressão política, que levou muitas pessoas a vislumbrar a ação cultural como uma alternativa à ação política – entre quais o próprio Maurício Segall. A primeira resposta do São Pedro foi em setembro de 1969: para os produtores, Ibsen era o tom mais apropriado para o Brasil pós-AI-5. A questão ética colocada em 'Um Inimigo do Povo', do homem que não abandona suas convicções mesmo quando todas as situações se voltam

contra ele, era uma profissão de fé que a companhia estava disposta a carregar consigo (GUERRA, 1993, p. 96).

Frank V foi o último trabalho de Fernando Peixoto no Theatro São Pedro. Porém, em 1980, ele retornou a esse espaço teatral para dirigir a segunda versão de *Calabar, o elogio da traição*, produzida pela Othon Bastos Produções Artísticas e Renato Borghi. Na seqüência, dando continuidade à sua carreira como diretor, Peixoto recebeu de Chico Buarque & Ruy Guerra, em 1973, um convite irrecusável: dirigir *Calabar, o elogio à traição*, espetáculo que seria produzido por Fernanda Montenegro & Fernando Torres. Com essa proposta, mais uma vez, ele se via em uma situação na qual teria oportunidade de colocar em cena um espetáculo que vinha ao encontro de suas expectativas como artista, cidadão e militante.

O tema da traição era adequado para um país que adotava como propaganda oficial "Brasil, ame-o ou deixe-o". Desse ponto de vista, estar contra o governo era estar na condição de traidor. Escudados, mais uma vez, em acontecimentos históricos, os dramaturgos indagavam: o que é a traição? Em que condições alguém pode ser taxado de traidor? Quem é que trai e quais as circunstâncias deste ato?

Compreender historicamente o mulato Calabar significava relativizar uma idéia que, sob a ótica dos militares, estava bem definida: traidor é quem se opõe ao regime militar. Todos aqueles que se opuseram ao governo, estando mortos ou vivos, eram traidores do país?

O espetáculo tinha como proposta estabelecer no palco essa discussão, por meio de um musical, onde as músicas de autoria de Chico Buarque (algumas em parceria com Ruy Guerra) tornaram-se um capítulo à parte. Faziam parte do repertório *Tatuagem; Cala Boca, Bárbara; Vence na vida quem diz sim; Fado Tropical; Boi voador; Não existe pecado ao sul do Equador*, entre outras. Nesse aspecto, a peça era polissêmica, comportando distintas interpretações e apropriações diferenciadas.

Em uma produção que envolveu um elenco com mais de trinta atores, músicos, direção musical de Dory Caimmi, cenários e figurinos de Hélio Eichbauer, dentre os vários profissionais envolvidos, *Calabar* consumiu meses para seleção do elenco, ensaios e concepção geral da montagem. Todo esse trabalho resultou em vão porque, na véspera da estréia, no dia do ensaio geral para a censura, a encenação foi censurada. O que fazer? Fernando Peixoto registrou esses momentos da seguinte maneira:

31.10.73 – Bandeiras, telões de boca, mais objetos e mais adereços! A estrutura visual do espetáculo vai ganhando coerência e adquirindo peso na narrativa. A cenografia de Hélio tem um vigor épico expressivo. Mudei o ritmo do ensaio: só correções, transições, correção de certos detalhes. Principalmente no primeiro ato. Mas consegui ir até o fim. Ter passado tudo teria sido inútil. Consigo mais coerência interna na articulação das últimas cenas. Mas Anna e Bárbara ainda me preocupam. Não achamos os

objetos certos para a paramentação de Bárbara. Ou é o texto, ou o encaminhamento de interpretação, ou minha concepção (que, aliás, é vaga e montada em cima de certa resistência que tenho, desde o início com esta cena). O 'povo' tem que ocupar mais espaço e ocupar melhor o espaço, que é bem maior, exige uma disposição cênica mais dinâmica. De resto, como sempre, a tarde foi cheia de baldes de água fria. Chegou Fernando com a carta da Censura, sobre a tal de 'avocação' da peça pra instância superior. Com esta palavrinha superior, esconde mentiras. A carta praticamente proíbe o espetáculo. Caracteriza uma censura econômica. É datada de 30 de outubro. A censura política nem chega a ser exercida. A censura foi censurada, proibida de proibir. Os gastos estão feitos. O que vai acontecer de agora em diante, se a proibição for mantida, com os produtores e os próximos espetáculos? Texto liberado não é mais garantia mínima.

07.11.73 – Continuam os ensaios. E as ameaças. Providências para filmar, como medida defensiva (guardar o que foi feito). Rose Lacreta assumirá a realização do filme/documento. A solidariedade é de todos: já temos três câmeras, profissionais dispostos a trabalharem na marra na imagem e no som. Estes últimos dias foram irritantes: exigiam certo heroísmo. Em certos momentos, claro, a vontade é largar tudo. Mas é esta nossa modesta frente de resistência: continuar. Ontem, dia 6, o ensaio foi feito de portas abertas. Cerca de duzentas pessoas. Nada está maduro, mas aplaudiram em cena aberta algumas cenas. Talvez tenha sido o primeiro e último espetáculo. [...] A vontade é engravidar o espetáculo de uma força política mais nítida e mais explicitada. Descubro, revendo uma cena já feita, o nível de autocensura que está enraizado no inconsciente: encontrei uma solução cênica sem dúvida correta e justa, mas tímida, acovardada. Só agora percebo isso. Só agora, que sei que o espetáculo será proibido, percebo que esta cena deveria ser mais forte e seu significado deveria ter sido assumido cenicamente de forma mais conseqüente. A presença da censura me fez descobrir isso (PEIXOTO, 1989b, p. 191,192).

Esses fragmentos sobre o processo de ensaio e as tensões decorrentes da ameaça da censura permitem que sejam entrevistados elementos que, muitas vezes, compuseram os bastidores dos ensaios teatrais. Nessas circunstâncias, a violência manifestava-se de outras maneiras: cerceamento econômico, guerra psicológica, insegurança quanto à continuidade do trabalho, enfim, cerceamento do próprio espaço de atuação dos profissionais de teatro. Esse expediente tornou-se uma fórmula muito adequada para estrangular economicamente produtores de porte médio, que investiam no teatro, não só como um negócio, mas como um projeto político e intelectual.

Após viver essa situação, Fernando Peixoto, em 1973, irá dirigir, pela primeira vez, um espetáculo para a Othon Bastos Produções Artísticas: *Um grito parado*

no ar de Gianfrancesco Guarnieri. Estreou em abril de 1973, no Teatro Guaira, em Curitiba, e viajou para a maioria dos estados brasileiros, com lotação esgotada em quase todos os lugares em que se apresentou.

Essa montagem talvez seja a que mais representou os embates daqueles que optaram pelo teatro de resistência, pois a primeira evidência, antes de qualquer ponderação, refere-se ao fato de que esse texto teatral é um instigante questionamento sobre o significado de fazer teatro em um momento de tensão e insegurança política e social.

Um grito parado no ar é uma representação do trabalho artístico em circunstâncias de opressão, materializadas no espetáculo pelas dificuldades financeiras: não conseguir pagar as prestações dos produtos adquiridos, manter o aluguel do espaço, quitar as despesas com o consumo de energia elétrica, além de não possuir verba para divulgar o espetáculo por ocasião da estréia. Por intermédio de construções metafóricas, expõe a ação intensificada dos órgãos de censura e o asfixiamento das condições de produção, que inviabilizou o surgimento e a continuidade de muitos trabalhos e se tornou recorrente em períodos posteriores, como se pode depreender das ponderações de José Arrabal:

[...] é a consolidação da capitalização acelerada do teatro empresa, mediada pelo Estado, inflacionando o custo da produção com subvenções milionárias, inflacionando o preço do ingresso, fechando ainda mais o gueto teatral. Assim esse teatro de empresa firma-se – depois de algumas porretadas até em um ou outro empresário, pra disciplinar, também entre eles, o ambiente – com suas montagens, mercadoria variada, repertório ordenado. Espetáculos grandiosos, de arquitetura megalômana, eventos de ocasião para ofuscar ainda mais os olhos, musicais de todo o tamanho e de todas as colorações, pornochanchadas, encenadores famosos do exterior, festivais internacionais de teatro, casas de espetáculos sofisticadas: organiza-se o supermercado. O terror cultural aterrorizando, não só castrou a liberdade de expressão e de criação, mas também promoveu, fazendo a sua parte na política do morde e assopra, a desmobilização dos trabalhadores do palco na luta por suas dificuldades, confundindo-os, ao mesmo tempo em que se deposita nas mãos dos produtores teatrais, e da burocracia de Estado, a direção e a hegemonia da 'vida teatral'.

Para um teatro que sequer atende a 2% da população do país, os critérios de subvenção ao produtor capitalista crescem anualmente, em progressão geométrica. Inflacionam-se os aluguéis dos teatros. Seus proprietários começam a interferir na contratação dos elencos, na escolha dos textos e dos diretores. Hoje, todo o processo de produção teatral encontra-se predominantemente mediado pelo Estado e se a censura, agora, arrefeceu, devido às questões da conjuntura política e mesmo à situação de hegemonia do poder governamental e do empresariado, na direção da vida teatral, en-

quanto aparelho repressivo, a censura continua aí, intacta, montadinha. No teatro, também a anistia foi restrita (ARRABAL, 1979, p. 34-35).

Efetivamente, essa nova realidade exigiu de artistas e intelectuais, em geral, estratégias para a confecção de uma nova linguagem. E, sob esse aspecto, *Um grito parado no ar* é altamente exemplar, na medida em que esteticamente constrói os indícios dessa nova realidade, a começar da própria concepção cênica: um palco semi-vazio, com uma mesa, alguns bancos, revelando a ausência de recursos. Por outro lado, essa opção também evidencia o privilegiamento da palavra no teatro, em uma resposta às propostas que decretavam a morte do texto e afirmavam, preferencialmente, a eficácia da imagem. Nessa linha de raciocínio, encontram-se também as observações de Fernando Peixoto, diretor do espetáculo, ao dizer:

Guarnieri hoje encontrou um caminho válido e polêmico na falta de perspectiva do teatro brasileiro. Seu texto é uma tomada de posição, uma declaração de princípios, a utilização consciente da linguagem teatral para uma reflexão crítica e impiedosa sobre o próprio teatro. Num momento de mistificação, de fugas, de misticismo, Guarnieri, talvez o dramaturgo brasileiro que melhor sabe provocar o riso e o choro na plateia, criando personagens marcados por um calor humano reconhecível e comovente, um escritor que sabe intuitivamente como criar situações emocionais irresistíveis, defende a vigência de uma arte racional, concreta como a verdade, livre e voltada para o potencial transformador dos espectadores. Apresentando seu grito parado no ar, ele afirma ainda: Sem dúvida a palavra não morreu e, na medida em que é tolhida, mais se demonstra viva. [...] Guarnieri deixa evidente que boa parcela da crise do teatro brasileiro, do desespero de muitos de seus artistas, nasce de uma insegurança de trabalho, de ausências de condições materiais e psicológicas para o exercício da profissão. A causa de tudo isso, em última análise, é o trabalho idealista realizado sob a ameaça constante da censura, sobretudo da censura econômica, que hoje limita, mais que tudo, o desenvolvimento de um teatro livre, crítico, transformador, verdadeiro (PEIXOTO, 1989a, p.162,163).

Essas considerações, articulando o diálogo arte e sociedade, são extremamente profícuas, pois contribuem para que se explicita, de forma instigante, a historicidade da escrita e da cena teatral, legitimando-os como documentos de pesquisa, frutos de uma determinada época, inseridos em embates culturais e disputas políticas. O código estético não deve ser apreendido acima dos conflitos de seu tempo. Ele traduz, no nível simbólico, representações que (re)elaboram projetos, lutas e sonhos de homens e de lugares específicos.

Um grito parado no ar talvez seja a tradução poética dos anos de chumbo para aqueles que opta-

ram pela resistência democrática, pela luta estabelecida no dia-a-dia e, no âmbito teatral, para os que continuaram a ver na atividade artística um espaço significativo para o exercício da crítica ao *status quo*. Aliás, essas mesmas premissas nortearam Fernando Peixoto quando dirigiu *Caminho de Volta* (Consuelo de Castro), em 1974, e *Ponto de Partida* (Gianfrancesco Guarnieri), em 1976. A primeira ambientou seus conflitos em uma agência de publicidade, com a finalidade de discutir sobre o impacto dessa atividade no campo das relações sociais, econômicas e afetivas. Já *Ponto de Partida* nasceu de uma indignação: a morte do jornalista Wladimir Herzog, nas dependências do II Exército em São Paulo. Ambientada em uma aldeia medieval do século XII, discorria sobre quem poderia ter assassinado o poeta Birdo, que amanheceu dependurado em uma árvore utilizava um recurso narrativo semelhante à peça *Calabar*: a personagem que desencadeou as situações e os conflitos está ausente da cena.

Fernando Peixoto, em diversas oportunidades, afirmou que esse era um de seus trabalhos mais bem acabados, que teve boa acolhida de público e crítica e ficou mais de um ano em cartaz. Posteriormente, vieram *Mortos sem Sepultura* (1977), *Coiteros* (1977) e *Calabar* (1980), entre outros.

Em verdade, as encenações de Peixoto, no decorrer da década de 1970, revelam, antes de quaisquer considerações, a presença de um artista que criou perspectivas para o florescimento de uma cultura de oposição. Acerca de sua trajetória, durante o seu depoimento ao Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro, promovido pela Biblioteca Edmundo Moniz, do Centro de Estudos da Fundacen, Carlos Miranda afirmou:

sua visão é, necessariamente, a de alguém que tem a seu favor não apenas o talento e a inteligência crítica que todos lhe reconhecem, mas sobretudo a experiência de quem vivenciou muitas etapas de nossa evolução teatral, particularmente a que transcorreu durante a década de 60, quando aqui se praticou uma dramaturgia sob pressão ou, como já se disse, uma 'dramaturgia de resistência'. [...] Sua concepção do espetáculo teatral reflete, como se sabe, um visceral engajamento no processo histórico, na crença de que o ser humano, por estar integrado nesse processo, sofre inevitáveis e fundas mudanças em sua maneira de ver o mundo, de interpretar uma sociedade que, acima de tudo, ele pretende corrigir e aperfeiçoar a fim de que a vida se torne mais justa e mais humana (MIRANDA, 1988, p.3).

No entanto, com as redefinições políticas e culturais de meados da década de 1980 em diante, determinados temas e interpretações passaram a ser vistos como *superados* historicamente. Dentre as experiências suplantadas pela contemporaneidade, estão as reflexões e os trabalhos da resistência democrática. Com isso, perspectivas teleológicas foram refutadas e o *presente* passou a ser a única temporalidade digna de indagação, como atesta a fala de Maurício Segall

sobre o Teatro São Pedro, em evento ocorrido no Itaú Cultural, em São Paulo:

Eu fui preso em 70, aí fizeram 'Frei Caneca', em 72, e não por causa disso, mas em 73 eu voltei a ser preso. Nesse meio tempo, tinham sido presos também o Celso e a Denise que você mencionou. Também sumiram, não é? Nós não sabíamos onde é que eles estavam. Se voltavam vivos, se não voltavam vivos. A opção era político-ideológica, mas era basicamente minha, quer dizer, o Fernando Torres se mandou porque ele não aguentou esse tipo de rojão. Ou não aguentou ou porque a Fernanda não quis. E neste jogo, a questão do Núcleo, a questão da sala de baixo, das montagens mais para o público tradicional de teatro. Vocês podem imaginar, a gente convivia diariamente dentro daquele teatro. Todo mundo vivia lá dentro. Não era simples. Tanto é que acabou cedido e acabou. [...] Eu acho que o Teatro São Pedro foi uma experiência muito importante enquanto viveu. Acho que ele não deixou sementes, o que é triste. Por isso que eu não gosto de falar muito. Eu vim aqui só mesmo para esse testemunho, porque para mim não é prazeroso isso. Nós fizemos muita coisa, mas teve repercussão? Eu diria que não. Eu acho que muitos de vocês, talvez 80%, antes de começar a ver o programa, 'Ah, vai falar o cara do São Pedro. O que é o São Pedro?' Antes disso, sabiam o que era o Teatro São Pedro? Não sei, acho que não. Acho que realmente não. Aí a responsabilidade, em boa parte, recai também sobre os críticos, sobre essa coisa toda, e também daquilo que diz a Mariângela. Ela diz que isso talvez fosse inviável, era anacrônico, não tinha mais nada a ver, não era por aí, o que era bem possível: aliar um teatro meio comercial, meio não comercial, meio profissional, meio não profissional. A Companhia estava fazendo isso. Era, talvez, como ela disse, anacrônico e deu no que deu. Deu em nada! Essa é a visão que eu tenho do São Pedro, infelizmente. Eu acho que, se for para tirar algumas lições disso, agora que a gente reaviva um pouco, é preciso rediscutir essa questão do teatro: o que é teatro popular, essas categorias de teatro? O que são esses públicos? A nossa postura de não levar teatro à periferia, mas ir à periferia para formar grupos e fomentar grupos, era uma postura nossa. Era uma postura político-ideológica (SEGALL, 1996, p.18).

As questões apresentadas por Segall demonstram a necessidade de refletir sobre esse momento de grande significação para as artes cênicas contemporâneas. Nesse sentido, revisitá-lo, circunstanciar historicamente o período em que Fernando Peixoto dirigiu seus mais importantes espetáculos tem sido a preocupação dessa pesquisa, da qual alguns resultados foram aqui apresentados.

Dessa maneira, compreender essas experiências artísticas é observar também como a História Teatro no Brasil está sendo confeccionada. É perceber

os motivos que justificam o *esquecimento* político e cultural de parte dos processos criativos da década de 1970. Diante dessa evidência, é tarefa desse projeto, por meio da grandeza intelectual e artística de Fernando Peixoto, refletir sobre artistas e situações que cobrem de talento e dignidade o Teatro Brasileiro.

¹ Este artigo apresenta resultados parciais da pesquisa *O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto (1970-1981)*, financiada pelo CNPq. O texto com a íntegra da pesquisa, que está sendo confeccionado, será editado em livro pela editora Hucitec – SP.

² Posteriormente, Fernando Peixoto teve importantes atuações no cinema brasileiro. Escreveu roteiros cinematográficos, entre eles, destaca-se *O Profeta da Fome*, em parceria com Maurício Capovilla. Trabalhou como ator em *Gama! – Delírio do sexo* (1969, direção – João Batista de Andrade). Foi assistente de direção em *Prata Palomares* (1970, direção de André Farias) e em *Eles não usam black-tie* (1980, direção de Leon Hirszman). As incursões de Peixoto no cinema e na televisão são objetos de estudo do Prof. Alcides Freire Ramos, em pesquisa financiada pelo CNPq e intitulada: *Artistas e Intelectuais de Esquerda frente ao Cinema de Mercado e à Televisão: a atuação de Fernando Peixoto na Indústria Cultural*.

³ Na década de 1960, Fernando Peixoto recebeu o convite de Leandro Konder para escrever o livro *Brecht, vida e obra* (4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991), cuja primeira edição foi de 1968.

⁴ É importante destacar que as questões que nortearam o movimento *hippie* e a própria contracultura foram objetos de reflexão de Oduvaldo Vianna Filho em sua peça *Rasga Coração* (1974).

Referências

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. *Anos 70: teatro*. Rio de Janeiro: Edições Europa, 1979.

DORT, Bernard. *O Teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002.

GUERRA, Marco Antônio. *Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena (década de 1970)*. São Paulo: Annablume, 1993.

MIRANDA, Carlos. Apresentação. In: *Fernando Peixoto – ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988, volume 9.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 3 ed. São Paulo: Hucitec, 1989b.

_____. *Teatro em pedaços*. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1989a.

SEGALL, Maurício. *I Seminário pela preservação da memória do teatro brasileiro no século XX – Theatro São Pedro*. São Paulo, 1996 (cópia digitada).

A Falecida, de Nelson Rodrigues: uma guinada do mito para o real

Luiz Arthur Nunes

Doutor em Teatro pela City University of New York (CUNY)
Professor Titular na área de Direção Teatral na
Universidade do Rio de Janeiro - UNIRIO

Resumo: Este ensaio analisa a peça *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, caracterizando-a como uma guinada na trajetória do dramaturgo, que acabava de amargar uma rejeição em bloco, por parte da crítica e do público, com o chamado ciclo mítico. Adotando técnicas de composição naturalista, que retratam com fidelidade e riqueza de detalhes os usos e costumes do subúrbio carioca, Nelson se torna mais acessível ao público, recuperando a sua aprovação. O ensaio descreve e comenta os diferentes procedimentos naturalistas adotados na peça, concluindo com uma tentativa de apreensão da visão de mundo implícita nesta nova fase da dramaturgia rodriguiana.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira contemporânea. Nelson Rodrigues. Naturalismo

A Falecida, by Nelson Rodrigues: a shift from myth to reality

Abstract: This article analyses the play *A Falecida*, by Nelson Rodrigues, characterising it as a shift in the playwright's work, whose so-called mythic cycle plays had just been rejected by both audiences and critics. By adopting naturalist composition techniques, portraying faithfully and in rich detail the life of a Rio de Janeiro suburb, Nelson Rodrigues becomes more accessible to audiences, winning back their approval. This paper describes and comments on the different naturalist procedures adopted in the play, concluding with an attempt at apprehending the world view that is implicit in this new phase of the playwright's work.

Key words: Contemporary Brazilian drama. Nelson Rodrigues. Naturalism.

A guinada de Nelson Rodrigues do ciclo mítico¹ para a explosão realista no palco da vida suburbana do Rio de Janeiro já se anuncia no subtítulo de *A Falecida*: "tragédia carioca em 3 atos", escrita em 1953. Segundo Sábato Magaldi, essa revolução proveio de uma necessidade, da parte do dramaturgo, de recuperar a aprovação da crítica, da intelectualidade e do público, que haviam rejeitado a violência e a extravagância das peças míticas². Acima de tudo, Nelson queria que suas peças fossem encenadas, assistidas, aplaudidas, em vez de ficarem sepultadas nos arquivos da censura federal. Sua adesão a um realismo mais estrito foi, portanto, uma tentativa de se aproximar de seus contemporâneos, tornar-se – se não mais palatável – pelo menos mais acessível. Sem dúvida, as obras anteriores exploravam também elementos naturalistas, notadamente as duas primeiras: *A Mulher sem Pecado* e *Vestido de Noiva*. Contudo, no ciclo mítico que se seguiu a estas, tais elementos empalideciam ante a forte presença do mito, do absurdo e da fantasia. Com *A Falecida*, porém, o naturalismo retorna ao primeiro plano.

Na sua experiência de repórter, Nelson Rodrigues convivera com os aspectos da vida quotidiana na órbita da realidade social. Em 1951, ele começou a escrever, para o jornal *A Última Hora*, os contos de *A Vida como ela É...*, que registravam a vida dos subúrbios cariocas com seus tipos populares, valores e comportamentos característicos. A coluna obteve sucesso instantâneo e estrondoso, chegando até a aumentar a tiragem do jornal. Segundo Sábato Magaldi, era inevitável, por essa razão, que Nelson abandonasse seu "teatro desagradável"³ em favor de uma nova

expressão cênica que incorporasse o estilo direto e acessível dos contos, estendendo assim, para o teatro, a recém-conquistada comunicação com as massas.

Contudo, isso não quer dizer que o dramaturgo tenha abdicado de suas incursões nos labirintos da subjetividade, ou da utilização de elementos mitopoéticos nesta e nas outras peças que estavam por vir. A mudança se deu mais em termos de composição dramática. O mito e a introspecção permanecem, agora enquadrados num contexto social minuciosamente fotografado. Neste sentido, o ciclo realista, que se inicia com *A Falecida*, não é somente uma reportagem sobre as miseráveis condições da vida das classes desfavorecidas dos subúrbios. Combinando uma investigação dos aspectos interiores e exteriores da existência humana, essa nova fase iria realizar uma síntese final do universo rodriguiano.

A ação de *A Falecida* se desenrola numa sucessão de cenas breves, que se situam numa série de cenários diferentes. Para facilitar a fluidez da *mise-en-scène*, Nelson Rodrigues, pede na rubrica inicial:

Cena vazia. Fundo de cortinas. Os personagens é que, por vezes, segundo a necessidade de cada situação, trazem e levam cadeiras, mesinhas, travesseiros, que são indicações sintéticas dos múltiplos ambientes. Luz móvel.

A constante mudança do foco espacial dá à narrativa uma qualidade cinematográfica. As cenas são curtas e diretas. A preparação dramática é comprimida em poucas pinceladas fundamentais, desenhando a

situação básica e delineando os personagens. A unidade de ação não é absolutamente afetada pela fragmentação espacial. A progressão dramática flui rápida e consistente, acompanhando a corrida vertiginosa de Zulmira, a protagonista, para a morte. Essa corrida é interrompida brevemente quando esta morte ocorre efetivamente no segundo ato. Contudo, a ação dramática prossegue: em *flash-back*, a heroína é devolvida ao palco e a peça atinge seu epílogo com Tuninho, o marido, dividindo com ela o primeiro plano.

Podemos ver que Nelson Rodrigues, mesmo propondo-se um teatro mais inteligível, continua a inovar. A narrativa dramática de *A Falecida* possui um desenvolvimento totalmente anticonvencional. A heroína morre fisicamente no segundo ato, mas é mantida dramaticamente viva no terceiro, quando os temas da frustração e da solidão que ela encarna são prolongados através da figura do marido.

A ausência de cenário, os adereços imaginários, num apelo à teatralidade explícita (guarda-chuva aberto para indicar que está chovendo, o táxi formado por quatro cadeiras com o chofer soando uma buzina de borracha), são práticas anti-ilusionistas totalmente inusitadas para a época. Contudo, apesar dessas inovações, a peça permanece confortavelmente dentro de um clima de verossimilhança. Depois de explorar nas peças míticas o diálogo assumidamente poético, por exemplo, o autor retoma aqui uma captação fiel do coloquialismo popular, com suas gírias, seus ritmos típicos, seus erros gramaticais. O ambiente social é descrito com detalhe e colorido: bares, botequins, sinuca, praia, o futebol, o jogo de bicho, as seitas religiosas populares etc. No tocante à caracterização de personagens, os tipos humanos são retratados com admirável precisão. Além da família suburbana de Zulmira, temos uma galeria de figuras secundárias, como, por exemplo, a cartomante que repentinamente perde o sotaque estrangeiro, Timbira, o malandro conquistador e Pimentel, o protótipo do empresário corrupto, que reaparecerá outras vezes nas peças de Nelson Rodrigues como representante do capitalismo brasileiro primitivo e predatório.

Um outro traço naturalista abundantemente explorado na peça é a contemplação das banalidades da vida cotidiana. Esse recurso chega quase a tornar-se exagerado, como se Nelson Rodrigues quisesse intencionalmente chocar a platéia com o uso do mau gosto e da vulgaridade. Zulmira sentada no "trono" na posição de "O Pensador", de Rodin, Zulmira espremendo um cravo nas costas de Tuninho, um popular palitando os dentes com um fósforo no botequim e o hiláriante comentário da mãe de Zulmira sobre a sujeira feita pelos cavalos de um funeral são alguns momentos que ilustram bem esse cacoete rodriguiano. Tais inserções, à primeira vista, podem parecer gratuitas por não contribuírem diretamente para a progressão da intriga. Frequentemente, porém, elas possuem uma função bem específica dentro da construção dramática: desinflar, através dos detalhes prosaicos, a atmosfera de cenas onde o sentimentalismo correria o risco de se tornar excessivo, como quando Tuninho chora a morte de Zulmira e seus colegas de sinuca comentam o azar disso acontecer logo no dia de uma importante partida de futebol.

A exploração de elementos sórdidos e escatológicos já acontecia no ciclo mítico. A diferença introduzida na primeira peça realista de Nelson Rodrigues está na qualidade do material. De acordo com Décio de Almeida Prado. *Álbum de Família* era o incesto em massa, a morbidez primitiva, bíblica, grandiosa. *A Falecida* é, voluntariamente, a morbidez pequenina, reles, destituída de qualquer magnitude, seja no bem, seja no mal."⁴

A tendência a subverter os padrões conservadores do decoro também se manifesta através de um outro estratagema tipicamente rodriguiano: as frases de efeito, formulações bombásticas, buscando o cômico, o absurdo e o paradoxo. Olegário, em *A Mulher sem pecado*, já havia abusado do recurso. Em *A Falecida*, Freud é um vigarista, o jogo do bicho é a única solução para o Brasil, a mulher de maiô é uma mulher nua, a mulher não deve pertencer a homem nenhum, e assim por diante.

Em todos esses expedientes mencionados, descobrimos um Nelson humorista. A ênfase no humor, na comicidade e no sarcasmo é, com efeito, uma das grandes novidades trazidas por *A Falecida*. Tais ingredientes já ocorriam nas peças anteriores, especialmente em *Dorotéia*, onde o riso se tingia de absurdo e de grotesco. Em nenhuma delas, porém, a comédia é tão explícita como n' *A Falecida*, não obstante o autor classificá-la de tragédia. A combinação de comédia e de realismo levou muitos críticos a saudar a peça como uma renovação da comédia de costumes brasileira.

Curiosamente, em várias ocasiões, Nelson Rodrigues afirmara não gostar de comédia. Ele não compreendia por que as pessoas riam de seu teatro, que se pretendia sério: "Faço um teatro desagradável. E, no entanto, riem"⁵ - dizia ele. Em suas *Memórias*, recorda uma vez em que foi assistir a uma comédia: "Durante os três atos, a platéia rolava de rir. Um único espectador não ria: eu [...]. Pela altura do terceiro ato, eu tinha chegado à conclusão de que não se deveria rir no teatro".⁶

Num texto seu de apresentação da peça, em que se designa na terceira pessoa, ele comenta:

*Ao apresentar "A Falecida", o autor esclarece que faz suas obras na base de uma tristeza fundamental. Nem aqui, nem alhures, teve jamais a intenção de fazer rir. Ele tende, por índole e por destino, ao gênero trágico. Na sua opinião, o teatro para rir, o teatro com essa designação específica é tão falso, tão imoral como o seria uma missa cômica.*⁷

Mais tarde, porém, Nelson, numa surpreendente reviravolta, viria a admitir sua veia humorística. Especificamente em relação *A Falecida*, ele faz o seguinte comentário crítico sobre a versão para o cinema de Leon Hirszman:

[...] o filme tinha um defeito. Ele eliminava toda a parte de humor da peça. Era uma peça mutilada, uma peça amputada de um de seus valores, de um dos elementos mais presentes do meu teatro que é a simultaneidade do patético com o

O cômico em *A Falecida*, porém, é de uma natureza bem peculiar. Vem despido de alegria e de jovialidade. O dramaturgo ri de seus personagens, mas não de um modo simpático. Seu riso é um amargo sarcasmo. Zulmira e seus pares são seres insensíveis e patéticos, que talvez mereçam mais pena do que riso. Mas são engraçados em sua mesquinha, ridículos em sua vulgaridade, grotescos em sua exacerbação. É difícil situar *A Falecida* dentro de uma classificação tradicional de gênero, seja comédia ou tragédia. Também não lhe caberia a etiqueta de tragicomédia. A peça não alterna momentos graves e humorísticos. Ela é *ao mesmo tempo* engraçada e triste. Pompeu de Souza a definia como "uma triste comédia de costumes".⁹

O próprio Nelson Rodrigues evitou catalogações. No mesmo texto citado no programa da montagem de Paulo Afonso de Lima de Lima, ele diz:

*Como definir "A Falecida" ? Tragédia, drama, farsa, comédia? Valeria à pena criar o gênero arbitrário de "tragédia carioca"? E, convenhamos, uma peça que se individualiza, acima de tudo, pela tristeza irreduzível pode até fazer rir. Mas transmite, ao longo dos seus três atos, uma mensagem triste, que ninguém pode ignorar. Os personagens, os incidentes, a história, o clima, tudo parece exprimir um pessimismo surdo e vital. Dir-se-ia que o autor faz questão de uma tristeza intransigente, como se a alegria fosse uma leviandade atroz.*¹⁰

Com efeito, pessimismo é a palavra chave para se entender a visão de mundo rodriguiana, tal como aparece em sua primeira peça do ciclo realista. Zulmira carrega a frustração de uma vida vivida num mundo preconceituoso, prosaico, degradado. Mundo compartilhado com um marido que, já na lua de mel, corria a lavar as mãos depois de fazer amor. Ela se entrega ao primeiro desconhecido num banheiro público num impulso de autodegradação. E tenta compensar uma vida miserável com uma morte gloriosa: o enterro triunfal. Na raiz desta fantasia megalômana está um forte complexo de inferioridade, bem como um profundo sentimento de insatisfação e de desilusão ante a ausência de sentido e de transcendência da existência.

Zulmira busca a morte apoteótica como uma forma de redenção. Mas na sua estreita visão das coisas, esta morte redentora aparece de um modo absolutamente superficial: um funeral luxuoso, um mero aparato de pompa exterior. Contudo, como convém a uma típica heroína rodriguiana, ela persegue seu sonho com extraordinária obstinação. Em sua compulsão autodestrutiva, Zulmira produz sua própria morte. Este não é um ato racional, é claro. Ela age movida pelas mesmas obscuras e avassaladoras forças internas que operam nas personagens das peças anteriores de Nelson Rodrigues.

Mas, como sabemos, seu grandioso projeto fracassa. O desenlace da peça confirma o pessimismo rodriguiano. A vida é uma grande fraude. A frustração

é a sina inescapável do homem. Enquanto Zulmira jaz em seu caixão de indigente, Tuninho, com os bolsos cheios do dinheiro arrancado de Pimentel, soluça – diz a rubrica – "como o mais solitário dos homens."

Numa entrevista à Folha de São Paulo sobre uma produção de 1977 de *A Falecida*, Nelson Rodrigues comenta sobre a sua lúgubre visão da existência humana:

*"A Falecida", como todas as minhas outras peças é sobre o sofrimento humano. Para mim, a vida quer dizer sofrimento. Estamos aqui na terra para sofrer. No céu, no Paraíso, pode ser diferente, quem sabe? Mas aqui nesse mundo, meu compromisso, enquanto artista, é com a tragédia do ser humano.*¹¹

E para Nelson Rodrigues a tragédia do ser humano provém do fato de vivermos num mundo prosaico, baixo, aviltado. Um mundo de valores deturpados, vazio de transcendência. Zulmira busca a transcendência no sonho de uma apoteose, na morte. Porém ela está tão contaminada pela banalidade da vida, que só pode sonhar um sonho banal. Por isso, apesar de seu esforço extraordinário, seu ideal não é redentor, não a santifica. Na verdade, é algo tão estúpido quanto seu ciúme, sua religião, seu adultério e sua prostituição. Nelson Rodrigues nos apresenta uma morte absolutamente insignificante, coroando uma vida absolutamente insignificante.

Todavia, Zulmira coloca uma energia tão tremenda em seu projeto, que se torna fascinante acompanhar essa espetacular exibição de estupidez. Na realidade, é isso que a redime, se não como ser humano, pelo menos como personagem dramático.

¹ Segundo a classificação de Sábato Magaldi, o ciclo mítico compreende as peças escritas de 1945 a 1949: *Álbum de Família, Senhora dos Afogados, Anjo Negro e Dorotéia*.

² Prefácio de Sábato Magaldi em RODRIGUES, *Teatro Completo*. vol.3: *Tragédias Cariocas I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

³ "Teatro desagradável" é uma expressão cunhada pelo próprio Nelson para caracterizar seu programa estético, desenvolvido no ensaio: "Teatro Desagradável." *Dionysos* 1. Outubro, 1949, p. 16-21.

⁴ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Martins, 1956, p. 20-21.

⁵ Citado no programa da montagem de 1982 de *A Falecida*, dirigida por Paulo Afonso de Lima no Rio de Janeiro.

⁶ RODRIGUES, Nelson. *Memórias*. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1967, p. 144-145.

⁷ Citado no programa da montagem de Paulo Afonso de Lima.

⁸ D' ALMEIDA, Abílio Pereira et alii. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/Serviço Nacional de Teatro, 1982, p. 116.

⁹ Pompeu de Souza, "Uma Triste Comédia de Costumes," *Diário Carioca*, 5 de julho de 1953, citado em MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 114.

¹⁰ Op. Cit.

¹¹ In *Folha de São Paulo*, 10 de setembro de 1978, p. 27.

Rituais de iniciação

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Professora Titular no Departamento de Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Resumo: O artigo trata de aspectos relevantes da formação do pesquisador em teatro ao longo da graduação na universidade, enfocando particularmente a prática teatral como terreno de pesquisa. São apontados três aspectos centrais para essa formação: a formulação de perguntas sobre a prática, o rigor e sistematização da documentação sobre ela e a importância da relação com a expressão escrita.

Palavras-chave: Pesquisa teatral. Pesquisa-ação. Formação universitária.

Initiation rituals

Abstract: This paper deals with relevant aspects in the education and training of theatre researchers in their undergraduate program at university, focusing specifically on theatre practice as their field of research. Three central aspects for this type of training are pointed out: the formulation of questions about the practice, the rigour, and the systematisation of the documentation on this training; and the importance of the relationship with the written expression.

Key words: Theatre research. Research-action. University education.

Ao longo das últimas décadas, a organização de encontros e congressos sobre o ensino da arte - marcos importantes de batalhas políticas em favor da sua efetiva inserção na escola brasileira - vem incluindo regularmente a apresentação dos chamados "relatos de experiência".

Momento privilegiado para a difusão de processos artísticos desenvolvidos nos mais variados contextos, a apresentação de tais relatos costuma atrair expressivo contingente de profissionais e estudantes, interessados em ocupar esse espaço normalmente democratizado de participação, de modo a tornar públicas suas opções de trabalho.

A freqüentação de tais situações de exposição no entanto, não raro acarreta um rastro de decepções. Descrições detalhadas de procedimentos sem qualquer problematização sobre seu significado, presença declarada ou implícita do auto-elogio e mesmo a complacência costumam ser uma constante. Empolgados com sua atuação no campo profissional ou acadêmico, sinceramente imbuídos de um desejo de contribuir para o avanço do conhecimento na área da pedagogia artística, os participantes tendem a enaltecer sistematicamente o alcance de suas realizações, distanciando-se do exercício da crítica. Limites, impasses, insuficiências - ou seja, constatações que implicam necessariamente frustração por parte de quem atua - não costumam ser trazidos à tona. A sensação de quem presencia esses relatos é a de ser confrontado a uma narrativa perpassada de boas intenções, porém muitas vezes fastidiosa.

Acontecimentos dessa ordem fazem emergir um tema relevante: a prática de caráter artístico como terreno para a pesquisa. Nosso propósito aqui é o de abrir o apetite do leitor em relação ao assunto, reconhecendo-o complexo, circunscrivendo para tanto o campo da pedagogia do teatro.

Do ponto de vista do professor, diretor teatral ou coordenador de oficinas que propõe processos de aprendizagem teatral em escolas ou na esfera da ação cultural, ser capaz de explicitar sua prática profissional cotidiana de modo a poder interrogá-la e refletir sobre seu significado, sem dúvida consiste uma atitude desejável. Mas é no âmbito específico da formação desse professor que o desenvolvimento da capacidade de pesquisa ganha sua maior envergadura.

Se até há algum tempo a investigação acadêmica era considerada prerrogativa da pós-graduação, hoje a situação é outra. A difusão de programas de iniciação à pesquisa através de órgãos oficiais de fomento, assim como a disseminação dos chamados "trabalhos de conclusão de curso", que implicam na realização de um texto autoral, com freqüência resultante da análise de uma prática teatral, são algumas das manifestações dessa nova tendência. As diretrizes adotadas pelos melhores cursos de licenciatura em teatro no Brasil vêm abraçando enfaticamente a noção de que saber investigar constitui um aspecto relevante dentro da habilitação do docente de teatro.

Espera-se portanto que o licenciando sintam-se estimulado e apto a pensar a relação entre teatro, educação e sociedade em nossos dias, relação essa que, por caracterizar-se como construção realizada historicamente, solicita respostas apropriadas às contingências do momento e necessita ser constantemente problematizada. O que se visa, em última análise não é nada menos do que formar um profissional capaz de transformar suas intervenções em investigações contínuas sobre processos de aprendizagem em teatro.

Quais seriam os principais aspectos envolvidos nesse ângulo particular da formação? Gostaríamos de chamar a atenção para três pontos que consideramos nevrálgicos quando o assunto é aprender a fazer pes-

quisa em teatro.

Para que uma prática teatral – coordenada por si mesmo ou por outrem – seja vista como terreno propício para a produção de novos conhecimentos, uma condição básica se coloca para aquele que a examina: ser capaz de formular questões sobre ela.

Em meio à habitual dificuldade enfrentada por todo iniciante no que tange à delimitação do objeto a ser investigado, indicações do docente universitário no sentido de que, a partir de um quadro temático, o estudante aprenda a realizar recortes precisos, podem, sem dúvida, contribuir para uma primeira aproximação do objeto a ser focalizado, mas por si só não são suficientes para fazer emergir um problema de investigação.

À luz das articulações que o licenciando conseguir realizar entre a bibliografia estudada e as observações empíricas, um passo significativo pode ser dado em relação à compreensão do que vem a ser a pesquisa acadêmica, quando ele é convidado a fazer uma pergunta a si mesmo.

Solicitar ao estudante que formule uma pergunta sobre uma prática ou sobre um tema particular consiste, ao nosso ver, uma pista fértil para o pesquisador iniciante. Dialogar com a prática observada e levantar questões sobre ela permite aprender a circunscrever o problema em torno do qual os esforços de investigação serão concentrados.

Anos de escolaridade calcada na absorção de conceitos e não no exercício habitual do questionamento fazem, no entanto, do ato de levantar a questão norteadora da pesquisa, uma etapa a ser conquistada. Ser capaz de interpelar um texto, cabe lembrar, é certamente um aprendizado fundamental, a ser proposto talvez como pré-requisito para esse momento de definição de perguntas feitas à prática teatral. De maneira mais ampla, independentemente dos aspectos que salientamos no âmbito destas páginas, aprender a interrogar os textos lidos deveria ser uma prática sistemática dentro dos estudos universitários. Ao fazê-lo, o estudante terá dado um importante passo em direção ao desenvolvimento do pensamento crítico.

Uma vez equacionada a interrogação que move o estudante, pode-se dizer que ele começa a experimentar a posse do fio que irá conduzi-lo dentro do labirinto. O desbastamento do terreno no qual o investigador irá se mover sem dúvida contribui para que ele circunscreva suas preocupações, eliminando outras que não cabem no momento. Um primeiro passo importante é dado quando, a partir do diálogo com o orientador e com seus pares, o licenciando aprende a selecionar o mais precisamente possível o que lhe interessa trabalhar.

Outro aspecto importante nessa iniciação é o da documentação do objeto a ser tratado, no caso a prática observada. Na medida em que o teatro se caracteriza pela efemeridade, sabemos que toda tentativa de documentá-lo está, a rigor, fadada à insuficiência, pois será sempre uma “referência a”, nunca a coisa mesma. Um processo teatral reúne em seu âmago um sem número de fenômenos – visíveis e invisíveis – de natureza diversa. Captá-los e examiná-los implica recorrer às modalidades as mais diversas de regis-

tro documental.

Fotografias, registros em vídeo ou filme sem dúvida consistem meios imprescindíveis. Resultados mais interessantes contudo, tendem a ser obtidos quando alguém diferente do coordenador por eles se responsabiliza. Conduzir um processo de aprendizagem teatral é em si mesmo uma tarefa sutil, que exige uma presença constantemente alerta, apreendendo o aqui-agora de modo sensível, o tempo todo. Assim sendo, o fato de não acumular a coordenação e a função de documentar visualmente os acontecimentos permite ao licenciando trabalhar em condições mais serenas.

Uma importante questão derivada da documentação visual é a necessária licença a ser obtida da parte das pessoas envolvidas no processo para que sua imagem seja registrada. Do mesmo modo, um acordo claro sobre a propriedade dessas imagens e o uso que se pretende fazer delas é sempre pertinente.

No que se refere ao registro escrito, muitas são as modalidades possíveis. Diários de trabalho, entrevistas, depoimentos, protocolos que sintetizem o aprendido e contribuam para o equacionamento das questões que perpassam os encontros constituem material precioso para o pesquisador, desde seus primeiros passos. Saber valer-se desse tipo de registro tampouco é uma evidência. A atitude sistemática de tomar notas após cada sessão de trabalho por exemplo, costuma ser incorporada apenas a partir do momento em que o estudante se dá conta, pela própria experiência, que a memória carece ser fixada. Mais do que isso, ela é adotada pelo estudante a partir do momento em que ele percebe que a escrita é um instrumento para o pensamento.

E chegamos assim ao terceiro ponto a ser ressaltado: as dificuldades e o prazer da escrita. Desde o esboço inicial da pergunta que vai conduzir a investigação, passando pelos registros escritos, até à redação dos resultados aos quais é possível chegar, há uma novidade de porte que se coloca para o estudante. Provavelmente pela primeira vez em sua trajetória ele estará sendo convidado a comunicar um pensamento caracterizado por uma formulação pessoal. Oriundo de uma escola média na qual a oralidade é o principal vetor das relações entre professor e aluno, nosso licenciando é confrontado com dificuldades relativas à expressão escrita. Salvo honrosas exceções, para ele o prazer de escrever é uma noção vaga, senão desconhecida.

Desafiado a formular com clareza o pensamento, o jovem terá a possibilidade de descobrir que é escrevendo que ele elucida suas idéias para si mesmo. É no rastro dessa descoberta que poderá então ocorrer a prática da retomada da escrita e a descoberta da satisfação de burlar o texto.

Como se sabe, no entanto, nada disso acontece subitamente. Convites à escrita deveriam ser ocasiões mais comuns dentro da universidade do que se verifica hoje. Quando um estudante é solicitado a escrever protocolos de trabalho a partir de um encontro específico e seu texto é examinado pelo grupo de colegas, a língua escrita se torna o instrumento privilegiado da reflexão coletiva. Caso essa prática tenha um sentido marcante e seja reiterada no cotidiano da sala de aula, o ato de redigir poderá se aproximar mais

da esfera do prazer do que da mera incumbência.

Entre os múltiplos aspectos envolvidos na prática teatral vivida em termos de pesquisa, destacamos aqui alguns que nos parecem especialmente significativos. A capacidade de interrogar os processos teatrais observados se configura como etapa fundamental. A substituição do espontaneísmo e do senso comum pela sistematização e por procedimentos caracterizados por algum rigor constituem avanço tangível no que se refere à formação do pesquisador. Uma documentação perpassada por essas características e guiada por uma interrogação precisa configura certamente um divisor de águas. O exercício da comunicação do pensamento e do espírito crítico, que caracterizam a pesquisa acadêmica desde seus primeiros passos, tem no desenvolvimento da expressão escrita – desafio comum a todas as áreas da formação universitária – seu veículo privilegiado.

Boa parte da trajetória da formulação – e da transmissão – do conhecimento em teatro é passível de ser sistematizada dentro da universidade. Pequenos rituais de iniciação, os caminhos sugeridos apontam perspectivas férteis para o percurso do pesquisador em formação.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. *Como pesquisamos? Os grupos de trabalho da ABRACE*. Salvador: ABRACE, Universidade Federal da Bahia, 2001.

FAZENDA, Ivani (org.). *Novos enfoques da pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez, 1992.

MACHADO, Marina Marcondes. "O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas". *SALA PRETA* nº 2, 2002, p. 260-263.

PAVIS, Patrice. "Teoria e prática nos estudos teatrais na universidade". *SALA PRETA* nº 3, 2003, p. 20-24.

SANTANA, Arão Paranaguá. *Visões da Ilha. Apontamentos sobre teatro e educação*. São Luis: Editora da Universidade Federal do Maranhão, 2003.

Sob o signo do real: uma reflexão sobre o trabalho do ator na contemporaneidade

Celina Nunes de Alcântara

Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Professora Adjunta na área de Prática do Trabalho do Ator na FUNDARTE/UERGS

Resumo: Este texto busca refletir sobre o trabalho do ator na contemporaneidade a partir das relações que comumente se estabelecem entre a constituição desse trabalho e as idéias de realidade, verdade, ficção, fantasia. Para tanto, busca circunscrever a questão abordada na sua relação com o campo midiático, de forma específica, em alguns ditos recorrentes nos discursos sobre o ator: talento apriorístico; vaidade como característica; relação dicotômica entre fantasia e realidade - na vida profissional e íntima; exposição da vida privada bem como a capacidade de simular - fingir ser outro diferente de si. Subsidiaram essa reflexão idéias dos seguintes autores: Aristóteles, Hannah Arendt, Jean Baudrillard, Jean-Jacques Roubine, Slavoj Zizek e Diderot.

Palavras-chaves: Ator. Mídia. Real. Mimese.

Under the sign of the real: a reflection about the actor's work

Abstract: This article discusses the actor's work in based on the relations commonly established between the and the ideas of reality, truth, fiction, fantasy. To do that, I have examined the issue in the ways it is media, particularly with regards to certain recurring clichés in the discourse about actors: aprioristic talent; vanity as a characteristic; a dichotomous relation between fantasy and reality - in professional and private life; the exposure of actors' private lives, as well as the capacity to simulate - pretend to be someone different than oneself. This reflection was also based on the ideas of the following authors: Aristotle, Hannah Arendt, Jean Baudrillard, Jean-Jacques Roubine, Slavoj Zizek and Diderot.

Key words: Actor. Media. Real. Mimesis.

As incongruências de um determinado tempo podem, por vezes, tornarem-se algo interessante sobre o qual pensar. Vivemos um momento em que é cada vez mais difícil estabelecer o que é verdadeiro ou não, o que é real ou não, o que é fictício ou não. Mais que nunca utilizamos essas polarizações como se fosse possível estabelecer uma verdade e uma realidade essenciais, a priori de tudo.

Pensando sobre essas questões e, em minhas práticas como artista e docente, me veio em mente a idéia de refletir sobre as inevitáveis relações com realidade, verdade, sonho, fantasia que margeiam as referências aos artistas de uma maneira geral e, de forma particular, ao ator e seu trabalho. Assim, tomo essa problemática como mote para traçar uma reflexão sobre esse tema, circunscrevendo-o na sua relação com o campo midiático, tendo como hipótese a idéia de que a mídia opera com textos e imagens que propõem um certo modo de abordar o ator e seu trabalho. Nessa hipótese, esses modos também assumem um papel importante na formação do artista, na medida em que dizem respeito a ditos pertencentes ao senso comum e, ao mesmo tempo, que têm sido recorrentes nos discursos sobre o ator — talento apriorístico, vaidade como característica, relação dicotômica entre fantasia e realidade, exposição da intimidade e simulação - capacidade de fingir ser outro(s) diferente de si — para citar alguns.

Ora, podemos pensar o ator, também, como alguém que reinventa gente, lugares e coisas, criação essa comumente denominada de "falsa", em

contraposição à realidade da vida cotidiana, que é a "verdadeira". O que estou propondo nesta reflexão é pensar sobre os sentidos recorrentes e marcantes nos discursos sobre o ator, nos diferentes modos de sê-lo no mundo ocidental, em diferentes lugares e tempos, estando subsidiados por conceitos, como simulacro, mimese, verdade, realidade, verossimilhança.

O trabalho do ator ocidental tem sido amplamente pautado e valorado, na medida de sua capacidade de simular a ação de outro, ou seja, de aparentar exteriormente, tornar-se semelhante na forma, na aparência exterior, enfim, fingir. De outra forma, mas não em oposição, a simulação feita pelo ator sempre teve como referência a assim denominada realidade no sentido de vida cotidiana, em alguns momentos buscando aproximar-se dela e, em outros, afastar-se.

Pretendo, nessa discussão, além de situar os conceitos — dando-lhes contornos e as formas que julgo importante para essa reflexão — desde já problematiza-los. A idéia de simulação, por exemplo, relacionada a fingimento, é a comumente aceita e utilizada. Porém, há autores que pensaram de maneira diversa. Pretendo me apoiar na forma como o autor contemporâneo Jean Baudrillard¹ reflete sobre a questão. Para ele, por exemplo, simular não é fingir, pois fingir é o mesmo que dissimular, ou ainda, é fingir não ter o que de fato se tem; enquanto simular é aparentar ter o que não se tem. Segundo o autor, a primeira questão diz respeito a uma presença, já a segunda, relaciona-se a uma ausência.

Em sua obra denominada *Simulacros e*

simulação, o filósofo Baudrillard distingue simulação de fingimento, estabelecendo as bases sobre as quais cada uma dessas ações pode se erigir. A questão que se coloca para análise a partir do ponto de vista explicitado por Baudrillard é: se simular não é fingir, em que se distinguem essas duas idéias?

Para o autor, fingir ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade, pois nos dois a diferença entre o verdadeiro e o não-verdadeiro continua a ser clara, estando apenas disfarçada. Por sua vez, a simulação põe em cheque a diferença do "verdadeiro" e do "falso", do "real" e do "imaginário". Ele cita como exemplo alguém que finge estar doente: este alguém executa alguns procedimentos que fazem crer no seu fingimento, mete-se na cama, por exemplo. Porém, aquele que simula uma determinada doença recria em si próprio os sintomas e passa, ele mesmo, a crer no que lhe acontece. Diante desse fato, como afirmar estar ou não essa pessoa doente?

Eis, então, a Medicina e a Psicologia diante de uma verdade da doença que não pode ser encontrada ou comprovada por suas causas objetivas, não se tratando, então, de uma doença "verdadeira". O que a simulação parece colocar em pauta é o fato de que a verdade, a referência, a causa objetiva deixaram de existir. Ou, pelo menos, já não é possível atribuir-lhes o sentido *stricto* de uma verdade cartesiana. Assim definida, a simulação parece se coadunar melhor com o trabalho do ator, principalmente com a idéia de representar outro que não a si mesmo.

Considerando que estamos tratando dos conceitos mimese, simulacro, verossimilhança, verdade, aparência, catarse, que têm na civilização clássica grega as primeiras referências, recorreremos à *Poética*, de Aristóteles, e ainda a Hannah Arendt, que trata das relações entre público e privado a partir da experiência grega, para constituir os subsídios teóricos dessa reflexão.

Optei por seguir uma das tendências em relação ao pensamento aristotélico, que é a de operar isoladamente com alguns conceitos, como fonte estimulante para novas observações e reflexões. Para dar início a essa reflexão, vou deter-me um pouco no conceito de mimese segundo Aristóteles.

Imitar é algo inerente ao ser humano, escreveu Aristóteles, e nisso nos diferenciamos dos demais viventes. Os homens se comprazem com a imitação, e esse prazer repousa, por um lado, na vontade de aprender; e de outro, na identificação, no reconhecimento dos objetos imitados. Para Hannah Arendt (2000), o homem é o único ser capaz de comunicar a si próprio e não simplesmente comunicar alguma coisa. E essa comunicação se efetua na ação e no discurso. Embora a autora não faça referência direta ao conceito de mimese, sua afirmação parece estar ligada com a idéia anterior, justamente naquilo que as duas parecem trazer em comum: o homem como alguém que se identifica e se reconhece na relação com outro pela ação, ação essa que, precisamente porque é humana, adquire uma dimensão e um caráter singulares.

Segundo Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*:

Mimese, do grego mineistkai, imitar. A mimese

é a imitação ou representação de uma coisa. Na origem, mimese era imitação de uma pessoa por meios físicos e lingüísticos, porém esta "pessoa" podia ser uma coisa, uma idéia, um herói ou um deus. Na poética de Aristóteles, a produção artística (poiesis) é definida como imitação (mimese) da ação (praxis) (2001, p. 241).

O conceito de mimese na *Poética* aristotélica está fundado naquilo que constituiu os cânones da tragédia clássica grega. Por isso, na definição de Aristóteles, a tragédia não imita uma ação qualquer, mas uma de caráter elevado, um modo idealizado de imitação que não se efetua por narrativas, mas por intermédio de atores, cuja ação deve suscitar o "terror e a piedade" e ter por efeito a purificação dessas emoções. Para ele:

[...] a tragédia não é a imitação dos homens, mas de ações e de vida, de felicidade e infelicidade; mas felicidade ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade (Aristóteles, 1985 p. 75).

Conforme Roubine (2003, p.15), a partir daquilo que ele denomina como uma revisitação de Aristóteles, a representação trágica que imita ações da vida não deve visar ao realismo, pois não se baseia no real (o fato como aconteceu), mas naquilo que é possível (fato como poderia ter acontecido). É por isso que um dos componentes mais importantes para o trágico é a verossimilhança.

A verossimilhança, na poética aristotélica, está fundada no campo daquilo que é plausível para determinada época, num grupo social, aquilo que as pessoas pertencentes a esse determinado tempo possam acreditar ser possível, o que provoca a adesão dessas pessoas. Nas palavras de Aristóteles: "quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença" (Aristóteles, 1985, p.48).

Outro aspecto importante do verossímil está relacionado ao poder de persuasão. O possível é "persuasivo", porque repousa em um determinado sistema de crenças. Nesse sentido, será suprimido da representação trágica aquilo que é considerado irracional, ligado ao "maravilhoso" (aparições de deuses, de monstros), e o irracional, relacionado ao "monstruoso" (que provoca incredulidade), pois ambos rompem com a persuasão, devendo ficar restritos ao texto escrito; no caso da representação, ao relato. Na tragédia clássica, por exemplo, a violência jamais ocorre diante do público. Cabe a cada espectador atribuir ao que foi relatado o peso que lhe convém (Aristóteles *apud* Roubine, 2003, p.15).

Da mesma forma que "o possível e o necessário", "o incontestável" também não será excluído da tragédia pela força do seu poder de persuasão. Roubine cita como exemplo a história de César, assassinado por Brutus, a quem ele tinha como filho. Um fato como esse, representado teatralmente, é crível, por tratar-se de uma história conhecida de todos e que a ninguém causaria dúvidas (Ibid, p.17).

Na visão aristotélica, não cabe ao poeta narrar os fatos acontecidos, tais como ocorreram em deter-

minado tempo e espaço, mas o que poderia acontecer, o possível, segundo a verossimilhança e a necessidade (Aristóteles, 1985, p. 78). Para o autor grego:

Se a tragédia é a representação dos homens melhores que nós, importa o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são(...) (Aristóteles, 1985 p. 85).

Para Aristóteles (1985), a obra de arte tem a função de provocar um prazer de natureza estética pela representação do real, o qual decorre da representação (a criação artística), não do objeto representado (aquilo que a provocou ou inspirou). O prazer fruído da representação relaciona-se com sua dupla origem emocional, experimentada na piedade e no terror.

A finalidade do prazer suscitado pela obra de arte é o aprimoramento e o apaziguamento do coração. A tragédia, ao representar a piedade e o terror, realiza a depuração desse gênero de emoções. Eis, então, o princípio da catarse.

As duas emoções citadas distinguem-se pela orientação de afeto: a piedade é uma emoção altruísta, pois é voltada para o outro que sofre injustamente; já o terror é egocêntrico, na medida em que o que aterroriza é a possibilidade de acontecer comigo aquilo que ocorreu com o outro. "A piedade se dirige ao homem que não mereceu sua desgraça; o terror, a desgraça de um semelhante" (Aristóteles, 1985 p. 53).

Para Roubine (2003), o paradoxo da catarse é que o prazer da representação procede de duas emoções que são experimentadas como *desagradáveis*. Sinto prazer diante de acontecimentos que teriam me enchido de terror ou compaixão, justamente porque são mediados por procedimentos de representação. O medo e a piedade que sinto no teatro estão purificados da amargura que os impregna na realidade. Essa teoria baseia o prazer e, portanto, a prática do teatro na identificação. A catarse só pode operar-se quando o espectador acaba por confundir a imagem e seu modelo.

No trágico, o campo da representação é delimitado de maneira bastante paradoxal: por um lado, pressupõe a idealização no desenho dos personagens; de outro, as exigências da catarse fazem com que o espectador não deva se sentir afastado da humanidade que o palco lhe mostra.

Assim, a noção de idealização da tragédia não deve mostrar um mundo purificado do mal e submetido à pura virtude; deve, antes, mostrar ações próprias a provocar terror e piedade, sem resultar em uma representação na qual os heróis se excedam em suas virtudes ou em seus vícios. Deve buscar uma norma média, uma justa medida. Trata-se de desbravar o caminho mais direto para uma efusão emocional, ou seja, a identificação com o herói (Roubine, 2003, p.19-20).

Em resumo, se não acredito na ação represen-

tada, também não acredito na realidade das desgraças e, se não creio nas desgraças, não me apiedo ou me aterrorizo.

Ainda sobre a tragédia e sua idealização da natureza, segundo Aristóteles, a arte, pelo domínio das leis do "belo", permite "corrigir a natureza sem ser-lhe infiel". É o caminho de uma idealização. Esse processo está baseado no conceito de "bela natureza", a ser questionado pelos teóricos do drama burguês, que recusarão a "bela natureza" em nome de uma "natureza verdadeira".

A "bela natureza" se caracteriza por quatro parâmetros: "o Belo, o Agradável, o Nobre e o Simples". Cabe ao artista fazer uma triagem e privilegiar o que de mais belo, agradável, nobre e simples existe em seu modelo (Ibid., p.30). A "bela natureza" induz ao chamado princípio da estilização. Dessa forma, embora deva a arte buscar uma representação idealizada do real, em momento algum isso deve se constituir em obstáculo à participação e à identificação do espectador, o que significaria a impossibilidade da catarse.

O princípio da "bela natureza" apóia-se num par de conceitos antitéticos, que são o falso e o fictício, os quais podem ser definidos da seguinte forma: o falso seria responsável pela deterioração e destruição da realidade, enquanto o fictício, ao contrário, é a valorização de algo que imitou e aperfeiçoou a natureza.

Do ponto de vista da tragédia clássica, a verdade entendida como fidelidade à natureza é insuficiente e talvez perigosa, justamente pelo vínculo estreito com a natureza bruta. Ela pode chocar e ser um obstáculo à identificação. Verdadeiro e verossímil podem muito bem ser conciliados, desde que se busque na representação algo que seja tolerável para quem a ela assiste.

De outra forma, o drama burguês do século XVIII erigiu a veracidade como critério único do "belo". Não é mais o verdadeiro que deve ser descartado, caso pareça inverossímil, mas, ao contrário, há a recusa do verossímil como critério de imitação, uma vez que verossimilhança não significaria retrato fiel da realidade. O drama burguês real-naturalista não busca somente a participação do espectador, mas sua alienação completa, sua alucinação. Com a instauração da imitação perfeita como critério para o belo teatral, nada mais desejável que a confusão do espectador, tornando-o incapaz de distinguir ficção e realidade.

Notadamente o drama burguês caracterizou-se por uma estética realista, o que significou, grosso modo, privilegiar o comprovado, em detrimento do plausível, proposto por Aristóteles. Houve, pode-se dizer, dois momentos ou pensamentos distintos que caracterizaram o drama burguês. O primeiro, chamado drama romântico, instaura um realismo relativizado, em contraposição ao modelo da tragédia clássica, principalmente, no rompimento com a idéia de idealização e ausência de caráter especial; porém, por outro lado, não chega a impregnar-se pela utopia realista de uma confusão entre o real e o representado. Existe uma opção por conservar o sentimento da especificidade do palco. A ilusão acontece à medida que decorre do artifício.

O novo gênero dramático, calcado na indistinção

entre realidade e ficção, instaura um paradoxo que contradiz o “confusionismo” reivindicado por alguns teóricos. A “imitação perfeita” resultaria em uma diluição do teatro na realidade que ele mimetiza? Formulando de outra maneira, continuaria a ser teatro caso se igualasse à natureza? Ou ainda, seria possível essa imitação perfeita que não distingue natureza bruta de realidade artística? A resposta vem nas palavras de outro autor, numa referência ao ator que busca essa “imitação perfeita”: “Ao contrário, o ‘ator imitador’ precisa conservar permanentemente a consciência de uma dualidade separando a ficção e seu modelo” (Diderot apud Roubine, 2003, p. 82).

Conforme descreve Roubine, para os românticos do século XVIII, caso fosse levada a termo, a lógica do realismo levaria à supressão do teatro, pois as próprias condições materiais da encenação, ligadas à especificidade do espaço, tanto da atuação quanto do público, convergem para uma configuração do trabalho do ator, em que representar torna-se recriar cenicamente a realidade. Assim, afirma:

Para imitar de maneira convincente um modelo, para “fornecer” um personagem, o ator deverá reinventar seus gestos, conferido-lhes uma amplitude e uma singularidade que não teriam tido na realidade (ROUBINE, 2003, p. 83).

Ocorre que a burguesia, classe que detinha o poder político e econômico da época, não se reconhece num drama (romântico) que tem como valores o culto ao individualismo, a fascinação pela morte, o apego às paixões, e que, além disso, é severamente criticado por ser falso, convencional e empolado. Segundo Roubine (2003, p.109): “Os românticos eram bastante criticados por se satisfazerem com o paroxismo e a exacerbação mórbida das paixões”.

Começa, então, por se estruturar uma outra dimensão do drama realista, diametralmente oposta à proposta romântica, a do real-naturalismo. Essa expressão dramática objetivava dar conta, conforme os preceitos da época, da totalidade do real, com exatidão.

Para Roubine (2003, p.110):

Um mimetismo radical, que exclui qualquer idealização, qualquer estilização. Que denuncia como imposturas a elipse, a atenuação, a fantasia, o irrealismo (...) Esse teatro se atribui como missão “fotografar” os meios sociais tais como existem.

O drama realista pretende traduzir a realidade exatamente como ela se mostra. Isso significa revelar o homem frente a seus problemas cotidianos, prosaicos; traz à cena o cotidiano, o homem “comum”, apagado num todo social e que tem algo a dizer. Os personagens são determinados por causa e efeito, explicados de forma lógica e científica. A veracidade que passa a caracterizar a representação teatral funciona como fonte de informação e emoção para o espectador, uma vez que ele se sente mais identificado com personagens que se lhe assemelham.

É importante salientar, entretanto, que, apesar

do rigor científico pretendido na observação da realidade e sua transcrição cênica, o drama naturalista não perdeu de vista seu caráter teatral e conseqüente vínculo com a arte. O mimetismo mais rigoroso não conseguiu excluir procedimentos de estilização indispensáveis para constituir o fazer teatral enquanto arte. Além disso, a contribuição do naturalismo não está na exigência de um realismo integral a ele atribuído, mas antes, num retorno ao teatro da ilusão da vida, em oposição a um “academicismo congelado” que pautou o neoclássico e, em certa medida, manteve-se presente no romantismo.

A escolha por pensar os conceitos de mimese, verossimilhança, catarse, verdade, aparência, em dois pólos da dramaturgia e do pensamento teatral, em termos estéticos e éticos — a tragédia clássica e o drama realista — deve-se ao fato de essas formas dramáticas terem pautado muito do que foi e é produzido no âmbito do conhecimento e prática teatral ocidental. A abordagem realista representou uma ruptura, uma mudança de paradigmas importante, tanto em relação ao que até então tinha sido pensado como ao que se sucedeu em termos de trabalho do ator e da cena de uma maneira geral no ocidente.

Ocorre que a questão cerne dessa reflexão é o trabalho do ator na contemporaneidade e, por isso, torna-se importante pensar sobre os conceitos mencionados a partir de uma visão contemporânea. Neste sentido, buscou-se nas idéias do filósofo Slavoj Žižek os subsídios para aprofundar a discussão.

Bem diversa da visão aristotélica é a forma como está abordada a idéia de real pelo filósofo contemporâneo Žižek (2003) em sua obra *Bem-vindo ao deserto do real*. A diversidade de abordagem, é importante que se reitere, diz respeito às referências em relação a tempo, espaço, época e conteúdo que pautaram cada autor. Os preceitos aristotélicos mencionados referem-se à criação artística, especificamente ao teatro trágico na Grécia clássica. Žižek, por sua vez, faz uma abordagem psicanalítica da questão do real, pontuada por outras questões a ela associadas: verdadeiro, verossímil, falso, fictício, no seu texto relacionadas a acontecimentos da sociedade contemporânea. As questões articuladas por Žižek, embora não se refiram diretamente ao fazer teatral, possibilitaram uma melhor articulação dos conceitos com os quais estou trabalhando, por isso a importância de subsidiar esta análise com as idéias desse autor.

Na discussão proposta por Žižek, uma questão importante é a base em que está fundada a relação com o Real do homem contemporâneo. Para o autor, ao contrário do século XIX, no qual o homem buscava os ideais utópicos ou científicos, no século XX, tudo está concentrado na “paixão pelo Real”. O momento derradeiro e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária: “O Real em sua violência extrema como preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade” (2003, p.19). Nesse sentido, a autenticidade somente torna-se possível num ato de violenta transgressão em relação ao próprio corpo.

Essa paixão pelo Real, referida por Žižek (2003), concretiza-se em atitudes desesperadas de volta ao

Real do corpo. É assim no ato de produzir cortes no corpo, experimentado por alguns, não com o intuito de provocar a própria morte mas, ao contrário, de sentir mais presente a própria vida. Como esse, afloram outros atos, estratégias, atitudes em que também se parece buscar a mesma sensação. Há os que experimentam manter relações sexuais sem proteção com pessoas soropositivas (infectadas pelo vírus HIV); há, também, aqueles que participam de uma brincadeira cujo objetivo é sobreviver à travessia de uma rodovia muito movimentada com os olhos vendados, tentando chegar ao outro lado da rua. Para o autor, embora evidente o fenômeno patológico desses atos, a tentativa é a de recuperar algum tipo de normalidade, alguma relação com a concretude do Real, um acesso direto ao Real, no sentido lacaniano.

Esse seria um contraponto à outra questão abordada pelo mesmo autor: a realidade virtual. Para Zizek (2003, p.25), a realidade virtual generaliza “o processo de nos oferecer a própria realidade desprovida de sua substância, “o que significa a realidade esvaziada do que ele denomina como “o núcleo duro e resistente do Real”. São dessa natureza os produtos oferecidos desprovidos de suas propriedades malignas: café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem álcool, sexo virtual, ou seja, sem sexo.

Ocorre que, nesse processo de virtualização, chegamos a um tal ponto que sentimos a assim denominada “realidade real” como virtual e espetacular. Foi assim que assistimos repetidamente às explosões das torres do World Trade Center e, posteriormente, aos ataques ao Iraque, como se fossem um filme hollywoodiano de catástrofe, cuja ação aconteceu apenas na tela da televisão.

Para Zizek, o colapso das torres do World Trade Center seria o ápice da “paixão pelo real da arte do século XX” (idem, p.26). Os próprios terroristas parecem ter calculado o efeito espetacular de sua ação.

Quando vimos pela tela da televisão as duas torres do World Trade Center caindo, ficou patente a falsidade dos reality shows: ainda que se apresentem como reais para valer, as pessoas que neles aparecem estão representando — representam a si mesmas (2003, p.26).

Zizek parece referir-se à crueza do Real que, mesmo quando apresentado de forma espetacular, nos defronta com algo grotesco, cru, chocante e tocante, somos como que devolvidos a uma concretude da vida. As torres foram destruídas, desabaram com tudo e todos que nelas estavam, restando apenas escombros, restos de ferro e concreto armado. Já ao que assistimos nos *reality shows* são pessoas transformando a própria vida em ficção, agindo “como se”. O campo virtual torna-se o lugar de materialização da simulação no espetáculo da vida contemporânea, o que nos remete de volta ao início dessa discussão, quando falávamos de simulação, aparência externa, fingimento.

Considerando que o ator ocidental é aquele que simula através de sua ação ser outros que não ele mesmo, podemos pensá-lo, amparados nas idéias de Baudrillard, como alguém que recria no seu próprio

corpo (os sintomas), de forma a efetivar um outro ser (a doença), reinventado em seu corpo. Chamo atenção para o fato de a ação do ator não ser um fingimento, uma dissimulação, mas uma recriação, a produção de uma outra realidade. De outra forma, em que se diferencia a ação do ator daquele que simula uma patologia?

O ator tem que acreditar na sua simulação e, ao mesmo tempo, entender e guardar a forma, o caminho, o percurso que tornou possível essa criação, pois precisa ser capaz de retomá-la indefinidas vezes. O ator precisa trabalhar na duplicidade de quem se entrega com veracidade àquilo que está fazendo, sem, contudo, perder de vista o como está sendo feito.

No século XVIII, no ano de 1769, Diderot escreveu uma obra que aborda de forma muito contundente essa questão. Trata-se do *Paradoxo sobre o comediante*, considerada uma das mais importantes reflexões sobre o trabalho do ator, especialmente sobre as relações entre o que ele denomina a alma do comediante e sua expressão. Para Diderot (1973, p.461), o ator (ou comediante) é aquele que não se deixa afetar no íntimo pelos personagens que representa. Ele usa sua imaginação, sua capacidade de julgar e imitar, seu senso de observação, para fortalecer-se e construir seu trabalho — diferente daquele que o autor chama de ator sensível, cuja criação está sujeita aos sentimentos que o tomam no momento da representação. Para Diderot, esse tipo de comediante (chamado “ator sensível”) não logra êxito em desempenhar duas vezes seguidas o mesmo papel: muito ardente na primeira vez, está esgotado e frio na segunda, enquanto o outro, o “copista rigoroso de si próprio ou de seus estudos, um observador contínuo das sensações humanas” (idem, p.461), vai aprimorar seu trabalho a partir das reflexões que cada espetáculo lhe possibilita.

O paradoxo apontado por Diderot é justamente o fato de o ator ter de simular os sentimentos, fazendo a todos crer que está sofrendo “verdadeiramente”, sem no entanto ter de experimentá-los “de verdade no momento da representação. O ator deve preferir o estudo ilimitado da arte ao instinto limitado da natureza (idem, p.486). Nas palavras do autor (1973, p.490):

[...] segundo dizem, um orador vale mais quando se esquentar, quando é tomado de cólera. Eu nego. É quando imita a cólera. Os comediantes impressionam o público, não quando estão furiosos, mas quando interpretam bem o furor. Nos tribunais, nas assembleias, em todos os lugares onde se quer ficar senhor dos espíritos, finge-se ora a cólera, ora o temor, ora a piedade, a fim de levar os outros a esses sentimentos diversos. Aquilo que a própria paixão não conseguiu fazer, a paixão bem imitada executa.

Essa é uma questão que atravessa o trabalho do ator desde outros tempos e está diretamente relacionada às dicotomias entre verdadeiro e falso, realidade e fantasia, tão presentes na contemporaneidade, especialmente nos produtos e na lógica midiática.

Não é sem motivo que, nos materiais midiáticos, as referências à atuação do ator são marcadas por expressões como “Ele está sendo verdadeiro”, “Pare-

ce de verdade"; ou, de outra forma, "Faltou verdade", "Não está sentindo bem o papel"; ou, ainda, as inevitáveis relações com a "vida real" (cotidiana), pois ela é a grande referência de real, no sentido daquilo que parece palpável, apreensível. Menções povoadas de uma idéia de verdade relacionada a algo crível, porque vivenciado com veracidade. Assim, é comum vermos utilizados na mídia, em oposição: realidade e fantasia, verdadeiro e falso, vida real e ficção, particularmente em relação ao ator e às formas como os vemos e nos relacionamos com eles. De outra forma, também é comum, na mesma mídia, um esmaecimento dessas oposições, de forma a favorecer justamente a relação contrária; o que tinha sido colocado em oposição é apresentado como complementar ou de outra forma como indissociável.

É, também, interessante como essas "antíteses", citadas anteriormente, podem alternar-se, como ausência e presença em relação ao ator e seu trabalho, atribuindo sentidos de verdade relacionada a uma idéia de realidade ou fantasia ligada a uma idéia de falsidade.

Assim, o ator é um indivíduo constituído de singularidade, personalidade, pertencente a um tempo, a um modo de se forjar socialmente, não se contrapondo à sua função, que é a de representar outro que não a si (personagem fictício), porém distingue-se dela. A personagem, por sua vez, é um ser fictício, criado, estruturado por um dramaturgo ou pelo próprio ator. Para fazer a simulação do ser ficcional, o ator faz uso de seu corpo físico, material, porém este, na representação, está dimensionado por padrões de utilização corporal diferentes dos padrões da vida cotidiana.

Na vida real...

Esta é uma expressão fartamente utilizada e tornada jargão nas referências feitas aos atores ou por eles. Não seria demasiado afirmar ser este um dito quase atávico à figura do ator. Em virtude disso, um ator é valorado em seu trabalho por habilidades que demonstrem relação com a realidade. Por exemplo, um ator é considerado "bom" (talentoso, eficiente) se capaz de "chorar de verdade", o que significa, além de verter lágrimas sem artifícios exteriores (cristal japonês, por exemplo), manter-se profundamente emocionado e entregue, mesmo depois que termina a cena. Em uma das edições da revista *Tititi*², de junho de 2004, o comentário que precede a entrevista da atriz Daniele Winits é o seguinte:

Fama, talento e muita sensualidade. Por trás de tantos atributos, Daniele Winits esconde um lado romântico e sensível. Poucas pessoas sabem que a musa costuma deixar o set de gravações de Kubanacan chorando.

Nos materiais midiáticos (revistas, encartes de jornais, programas de tevê) que se dedicam a falar sobre os atores, são comuns os relatos em relação àqueles que se envolvem tão profundamente com o que acontece com seus personagens que permanecem abalados e levam para seus cotidianos os problemas da ficção. Também são comuns as menções do que seriam práticas consideradas próprias do trabalho do

ator, cujas raízes estão no elo com a "realidade", por exemplo: o dito "laboratório". Constantemente citado em entrevistas, acredita-se que tenha inspiração nas propostas stanislavskianas que buscavam a aproximação do trabalho do ator com a vida "real" cotidiana (uma atuação verdadeira e natural); ao mesmo tempo, essas propostas estavam centradas no processo da criação artística e não no resultado, o que conduziu para uma idéia de experimentação e, por isso, de laboratório. A idéia de "laboratório teatral" tem outras acepções na tradição teatral. Uma delas foi instaurada pelo diretor polonês Jerzy Grotowski e ficou conhecida como "teatro laboratório"³.

Porém a prática do "laboratório", tal como mencionada pelos atores em entrevistas, consiste na aquisição de informações pela observação, em alguns casos, da experimentação, de determinados locais e experiências pessoais que se relacionem diretamente com a personagem a ser representada e, a partir dessa experiência "real", tornar-se apto a criar de maneira mais eficaz sua personagem da ficção. O ator busca na realidade os subsídios para a construção da personagem tendo em mente que, dessa forma, ela será mais verdadeira. Embora essa abordagem da construção do trabalho do ator encontre eco na tradição teatral, e, por isso, assuma *status* de conhecimento, torna-se banal na medida da superficialidade com que é abordada na mídia.

A idéia de laboratório na prática teatral está fundada num trabalho profundo, ou seja, no ato de o ator debruçar-se sobre a própria criação e, imerso nessa dedicação, efetivar descobertas, experimentar de forma intensa o ato criador, e constituir o próprio trabalho a partir de uma experiência profunda. Na mídia, a idéia de laboratório parece ser a de "dar uma olhada" rápida na vida cotidiana e tentar absorver gestos, falas, dicas, trejeitos que ajudem o ator a compor sua personagem, ou simplesmente lhe possibilitem justificar suas escolhas para sua personagem. Assim, tornou-se lugar comum nos materiais midiáticos mencionar a experiência do "laboratório" como justificativa para a maneira como foi criada a personagem, tendo por base, quase sempre, a imitação do cotidiano.

Outro procedimento, também mencionado como próprio do trabalho do ator, bastante especulado e citado reiteradamente nas entrevistas, são os truques, técnicas, estratégias que cada ator utiliza para conseguir "chorar de verdade", sendo apontado como ideal aquele que consegue fazê-lo sem necessitar de truques, buscando tão somente nos seus sentimentos aquilo que aciona o choro. Nesse caso, o ato de chorar serve como termômetro para analisar a capacidade de entrega e de exposição dos sentimentos. Retirei da revista *Minha Novela*⁴ esse exemplo que considere bastante contundente e representativo desse "envolvimento" emocional que priva – pelo menos por alguns instantes – o ator de uma questão que é cerne na constituição do seu trabalho: a dicotomia entre seu envolvimento emocional e a capacidade de perceber objetivamente o momento da representação, como algo a ser repetido. Sob o título de "Choro verdadeiro", a cena foi descrita da seguinte forma: Helena Ranaldi é uma atriz intensa de verdade. Na quinta-feira (dia

26), na hora de gravar as cenas em que Raquel foge do carro com Ivone (Arlete Heringer), após atirar em Marcos (Dan Stulbach), Helena se emocionou e caiu em choro compulsivo. E demorou para conseguir se recuperar. "É impressionante a concentração dela. Helena é uma intérprete admirável", elogia Arlete. A idéia de concentração, nesse caso, está relacionada a um descontrole emocional que remete à vida real.

Ainda sobre as práticas ligadas especificamente ao trabalho do ator, uma questão que sempre atravessa os comentários sobre seu desempenho, tanto pelos próprios atores quanto por aqueles que falam sobre seu trabalho, é a valorização da representação do ator à medida que o mesmo se aproxima ao máximo da verdade, transformando seu próprio corpo. Assim, assume uma importância fundamental o ator ser capaz de atos que transformem plasticamente seu corpo, como engordar; emagrecer; raspar, cortar ou pintar o cabelo; ou, de outra forma, aqueles que envolvem tabus corporais: ficar nu; beijar outra pessoa na boca; fazer carícias consideradas íntimas em outra pessoa; brigar; bater; apanhar; justamente porque todos esses procedimentos aproximam o trabalho do ator da chamada "realidade", tornando mais consistente sua representação. Nesse sentido, as dúvidas e curiosidades articuladas nas entrevistas são sempre da ordem de: como é possível beijar alguém e não se envolver emocionalmente com essa pessoa? Existe beijo técnico? Qual o significado disso, ou como acontece na prática? Como é possível fazer carícias íntimas em alguém sem ficar excitado? As cenas de violência são sempre "de mentira", ou eventualmente alguém apanha de verdade? Essa última pergunta também é feita com relação às cenas de sexo. É possível que alguém fique excitado representando uma cena de sexo?

Para além dos tabus morais que essas questões possam significar, elas demonstram um desejo de saber daquilo que se aproxima da chamada "realidade da vida". Realidade essa que remete às dicotomias mencionadas no início dessa reflexão e, que buscam dar conta de uma determinada forma de lidar com o real, com a verdade, ficção, fantasia, enfim, com questões que nos incitam a todos e assumem determinados significados num campo como o do trabalho do ator.

¹ O sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard, em sua obra *Simulacros e simulação*, aborda, por meio de exemplos da contemporaneidade (Disneylândia, acidentes nucleares, novas tecnologias), a questão dos simulacros e da simulação como algo pertencente a um plano do real sem origem nem realidade.

² "Casamento é o sonho de toda mulher". In: *Tititi*, ano VI, n.º 250, 23 de junho de 2003.

³ A idéia de teatro laboratório instaurada por Grotowski, segundo Jennifer Kumiega, "constituiu uma pesquisa, metódica e intransigente, em quase todas as áreas de estudo relativas ao ator, seu corpo e sua prática. Nos primeiros escritos teóricos de Grotowski, encontra-se uma afirmação fundamental: para sobreviver, o teatro deve se concentrar sobre o ator e sobre os resultados cênicos dos métodos de representação" (tradução minha). Grotowski, seguindo a tradição instaurada por Stanislavski, enfatizou o processo de investigação e criação em detrimento do resultado cênico (espetáculo).

⁴ "Choro verdadeiro". In: *Minha Novela*, edição n.º 201, 07 de julho de 2003.

Referências

- ARENDETT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- DIDEROT. O paradoxo do comediante. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1973.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003.

O cotidiano na criação em dança: explicitações ainda necessárias

Airton Tomazzoni

Mestre em Comunicação pela UNISINOS

Professor Adjunto na área de Teoria da Dança na UERGS/FUNDATE

Resumo: O objetivo deste texto é o de refletir sobre a relação do corpo e do movimento cotidiano na criação de dança, não apenas como uma postura estética, mas também ética. Para isso, exponho aspectos históricos no Rio Grande do Sul, que estabeleceram e, por influência da tradição, ainda estabelecem uma noção excludente do cotidiano na criação de dança e recupero a contribuição da dança pós-moderna norte-americana e de pesquisadores que vêm fornecendo instrumental teórico e metodológico para repensar o lugar do cotidiano. Por fim, verificando a dificuldade de explicitar a relação do cotidiano com a criação de dança contemporânea sem um termo adequado, proponho a reflexão sobre o uso do termo **neo-cotidiano**, buscando um melhor entendimento do cotidiano neste contexto.

Palavras-chaves: Dança. Teatro. Cotidiano.

The quotidian in dance creation: necessary explanations

Abstract: *This paper discusses the relationship between dance and quotidian movement in dance creation, both as an aesthetic and as an ethical positioning. In order to do that I examine historic factors of Rio Grande do Sul, which have established and continue to establish, due to the influence of tradition, a notion that excludes quotidian movement from dance creation; and I return to the contributions of post-modern North-American dance and researchers who have offered us theoretical and methodological tools to rethink the space of the quotidian. Finally, due to the difficulty I have encountered to make explicit the relationship between the everyday and creation in contemporary dance without having an adequate term to designate it, I propose a reflection on the use of the term neo-quotidian, seeking to achieve a better understanding of the quotidian in this context.*

Key words: Dance. Theatre. Quotidian.

Pois não se trata de ligar conseqüências, mas sim de aproximar, isolar; de analisar; ajustar e encaixar conteúdos concretos; nada mais tateante, nada mais empírico (ao menos na aparência) que a instauração da ordem entre as coisas; nada que exija um olhar mais atento, uma linguagem mais fiel e mais bem modulada.

(Michel Foucault. As palavras e as coisas)

Um corpo fora do comum

Por mais que a introdução de procedimentos e metodologias de trabalho na criação de dança contemporânea no Rio Grande do Sul tragam a necessidade de, antes de qualquer virtuosismo, entender, dominar e fazer uso do corpo e do movimento cotidiano na criação artística, ainda se percebem os entraves historicamente constituídos para a afirmação de tal abordagem. Mesmo que tenhamos assistido, ao longo do século XX, à derrubada de inúmeros equívocos e preconceitos relativos à criação artística em dança e ao corpo que dança, ainda se constata uma forte influência a tradição calcada na idéia de que a qualidade da dança depende do uso extraordinário, virtuoso e artificial do corpo. Do balé romântico à ginástica rítmica, sedimentadas a partir do século XIX, a idéia que prevalecia era a de que, na arte da dança, não havia lugar para aquilo que era do universo do cotidiano. Formalismo técnico e virtuosismo físico eram condições prementes para atravessar a fronteira do cotidiano e entrar no território artístico.

No Rio Grande do Sul, não foi diferente¹. A pri-

meira produção local de dança a subir no palco do Theatro São Pedro, em 1928, era uma apresentação do Instituto de Cultura Física. No programa coreográfico, números de ginástica rítmica e acrobática foram apresentados. A idéia da arte da dança nascia associada ao corpo incomum. E não será difícil verificar a perpetuação desta ideologia na prática do balé clássico nos dias atuais, uma vez que deste Instituto saíram as pioneiras da dança, fundadoras das primeiras escolas de bailados no Estado.

Não só na esfera balética este entendimento continuou apresentando uma divergência entre o cotidiano e o artístico. Mesmo que os postulados da dança moderna tenham trazido maior liberdade para se pensar o uso do corpo na criação de dança, as técnicas, como de Mary Wigman, Martha Graham, Merce Cunningham, Alwin Nicolais ou José Limon, ainda se pautavam pela perspectiva no qual o corpo cotidiano não encontrava lugar ou espaço. A noção da construção de um corpo fora do comum para a dança continuava perpetuada nestas técnicas. As alternativas de liberação, trazidas pela dança moderna ao cenário sul-rio-grandense, ainda deixavam o cotidiano de fora.

Um corpo comum na contramão da história da dança

Tal perspectiva só seria revista de maneira efetiva pela dança pós-moderna norte-americana, na década de 60, em New York. Coreógrafos da Judson Church como Yvonne Rainer, Trisha Brown e Steven

Paxton, entre outros, passam a usar corpos e movimentos cotidianos. Não-bailarinos podiam estar em cena fazendo dança. Isso implicava que este corpo cotidiano devia também ser matéria-prima de trabalho.

A pesquisadora Sally Banes (1987) ressalta que, para os coreógrafos pós-modernos dos anos 60 e 70, o movimento natural significava uma coisa bem diferente, significava uma ação não distorcida com a finalidade de alcançar um efeito teatral, drenada por camadas emocionais, referência literal ou manipulação temporal. Como enfatiza a autora, para a criação de dança, o corpo não precisa ser mais tenso do que na vida diária. Ao aproximar vida e arte, a dança pós-moderna norte-americana faz com que se repense a noção de treinamento e procedimentos, uma vez que o mesmo braço que realiza *um port de bras* escova os dentes, e ambas as ações podem ter valor artístico.

Estes preceitos demoraram a encontrar um ambiente apropriado para se constituírem no Rio Grande do Sul, ou foram interpretados de maneira adversa. As primeiras incursões pela dança contemporânea no Estado, no final da década de 70, consolidadas na década de 80, trazem para a cena os movimentos cotidianos. Contudo, na maioria das vezes, apresentavam-se sob outra perspectiva, a da dança-teatro, que atrela o cotidiano à dramaticidade, ao formalismo e ao artificialismo. O cotidiano ganha espaço, autorizado pela abordagem teatral, que, por sua vez, parece vê-lo com apreensão, como sinônimo de realismo e naturalismo.

O movimento cotidiano, na sua natureza e qualidade, só começou a ganhar a devida compreensão com o interesse de profissionais por cursos e oficinas que construíam esta abordagem, como os de M. Feldenkrais² (1977), F. M. Alexander³ (1991) e R. Laban⁴ (1978). Ao lado deste movimento, pesquisadoras como Tânia Baumann, Tatiana da Rosa, Cibele Sastre, Flávia Pilla do Vale e Fernanda Carvalho Leite vão para New York à busca de formação para subsidiar esta abordagem, não à toa, em New York, em centros nos quais os conceitos da dança pós-moderna ecoam e reverberam⁵. Num terceiro movimento, estes conceitos começam a encontrar espaço no ambiente universitário, a partir do surgimento do primeiro curso de graduação em dança, em 1998, na Unicruz, em Cruz Alta, seguido pelo curso da Fundarte/Uergs, em Montenegro, em 2002. Hoje o panorama universitário conta com o curso de Tecnólogo em Dança, da Ulbra, e do Curso de Especialização em Dança, da PUC.

Este é um pequeno fragmento da história. O fragmento do corpo comum sendo autorizado a entrar no território artístico da dança. Um fragmento que tem na tradição artística do Estado um ambiente ainda pouco fértil para seu entendimento, sujeito a muitos equívocos na interpretação desta perspectiva.

Um corpo cotidiano, um corpo artístico

Cabe começar considerando que a questão relativa ao corpo cotidiano não remete apenas a uma postura estética, mas também a uma postura ética com o corpo e com a dança. Em pleno século XXI, filosófica, científica, sociológica e artisticamente, por

mais que a tradição, o elitismo e o corporativismo renequem, a arte da dança revela que não está restrita a alguns eleitos, e que não existe um padrão ou modelo de corpo apenas autorizado a dançar. O corpo comum passa a ser reconhecido e autorizado. Tal panorama pode ser evidenciado numa diversidade de pesquisas, diretamente relacionadas à dança, como no trabalho de Ivaldo Bertazzo (1998), a partir do conceito de *corpo-cidadão*. Também outras áreas vêm nutrindo a reflexão sobre o tema nas descobertas neurocientíficas do neurobiólogo Humberto Maturana (2001) que, ao apresentar a *teoria da autopoiese*, aponta para a necessidade de se compreender as relações entre cognição, ciência e cotidiano. Teorias e metodologias, que, ao lado de muitas outras, vêm permitindo a reformulação das abordagens do corpo na esfera da ciência e da arte.

Neste cenário, o que se verifica é cada vez mais um alargamento de compreensão e democratização do que pode ser pensado e aceito como dança, da existência de repertórios individuais, tão valiosos como as de passos codificados e que fazem dos movimentos do cotidiano lugar fundamental para se pensar e fazer dança, bem como para nutri-la. Nesta via, pode-se identificar e reconhecer que as tarefas cotidianas revelam movimentos de extrema beleza, plasticidade e destreza com qualidades e esforços aptos a estarem em cena. Há um saber e um sabor num prosaico caminhar, bem como na realização de tarefas como varrer a casa ou lavar a calçada. Esta inteligência corporal cotidiana é também matéria-prima para a criação coreográfica. O corpo e o movimento, ditos comuns, podem encontrar seu lugar na dança.

Este lugar não decorre de um simples atravessar de fronteira, como a do palco ou do espaço de encenação e performance, mas por rigorosos e sensíveis procedimentos para compreender e usar o corpo e o movimento cotidiano. Este profundo e especializado olhar e experimentação, esse entendimento e uso do corpo exigem, por sua vez, um nível de consciência e um conhecimento sensível que passa por uma compreensão aguda do movimento, e devem estar aliados à inventividade para estabelecer um profícuo e conseqüente processo de criação artística.

O neo-cotidiano: para pensar o corpo na dança contemporânea

A questão que permeia estas reflexões é a de que o corpo cotidiano não se desfaz para ser dança. O que está envolvido na especificidade deste outro jeito, que não o cotidiano, não é o que ele tem de incomum, de virtuoso, de extra, mas o que ele possibilita de novo com o que já tem, com o que ele é. O corpo e o movimento cotidianos não precisam alterar necessariamente suas qualidades intrínsecas para estarem habilitados a serem dança. Podem ser utilizados com o correto entendimento e inventividade para este fim. Para isso, são necessários domínio e consciência do corpo cotidiano e de como com ele trafega, seja *extra* ou *in*, *super* ou *sub*, *hiper* ou *hipocotidianamente*.

Em função disto, podemos pensar em um outro termo para entender a especificidade desse corpo cênico e das possibilidades de arranjo e contextualização do corpo cotidiano. A essa relação

de novos arranjos e contextos para o corpo e movimentos cotidianos proponho denominar *neo-cotidiano*. O prefixo *neo* significa "aquilo que é visto há pouco tempo; acabado de fazer", que parece mais útil e pertinente ao entender o corpo que dança, excluir a sua natureza cotidiana, sem determinismos que impeçam a descoberta.

O prefixo *neo* não estabelece limites e pré-condições do corpo para ele poder habitar o território artístico. Ele permite considerar que, tanto um movimento cotidiano simples, delicado e sem tensão, como um aceno ou um enérgico e vibrante salto, podem ser usados na criação coreográfica. Com domínio, consciência e correto uso, torna-se possível estabelecer outras articulações, conexões e usos do cotidiano, sem precisar imprimir outras qualidades a ele, além das que estão presentes quando revelado com toda a sua força vital. Não é o caso de transformar, mas de compreender e preservar a vitalidade e poder, por meio dela criar outros cotidianos possíveis, criar neo-cotidianos.

O que saliente, então, é que a criação artística é uma consequência do cotidiano, não o nega ou subvaloriza. Aquilo que é fundamental para forjá-la passa pela compreensão das diferentes qualidades de esforços, da distribuição equilibrada de energia e dos diferentes usos do corpo. Uma profunda e tranqüila (porque não) percepção corporal e dos procedimentos fundados no conhecimento do corpo pode gerar infinitas possibilidades, inclusive para a cena, no caminho de uma neo-cotidianidade. Esta se concretiza como tradução de uma descoberta, não apenas um esboço pálido e aquém da dinâmica e vitalidade cotidiana, nem formalização ou intensificação, muitas vezes apenas exteriorizadora, intensiva, mas conflitiva com o sujeito e seu corpo.

Por um olhar mais atento, uma linguagem mais fiel

Encontrar as palavras que tenham propriedade para traduzir as idéias que envolvem a realidade do processo de investigação e pesquisa é sempre um exercício árduo e fundamental quando se objetiva à produção de conhecimento. Com palavras nomeamos o mundo e com palavras fazemos circular idéias. E por mais que as imagens ganhem nova dimensão neste processo, o ambiente acadêmico se firma nas palavras. Por vezes, somos salvos por elas; por outras, nelas tropeçamos.

Se, nas áreas que se firmam nas palavras, como na literatura ou na lingüística, as palavras podem ser tanto certeiras como escorregadias, quando tratamos do corpo, que é de outra natureza, o território torna-se muito mais delicado, como acontece nas artes cênicas. Não precisamos ir longe, para constatar a dificuldade de descrição, em palavras, de uma cena teatral ou de uma coreografia. Mas o enfrentamento das palavras para a construção de uma linguagem adequada é fundamental para falarmos dos objetos de estudo e dos processos que os envolvem na pesquisa em dança. Neste sentido trafego por esta delicada relação, que define e configura o universo empírico de trabalho, em especial no que se refere à abordagem do corpo e do movimento cotidiano na criação em dança.

Este texto inicia um percurso na tentativa de enfrentar o desafio da descoberta, presente, dinâmica, transformadora, flexível, instável; portanto, mais incorporada dentro de uma neo-cotidianidade. Minha crença é que tanto a ciência como a arte precisam unir rigor e inventividade, o que exige - recuperando Foucault - um olhar mais atento, uma linguagem mais fiel e mais bem modulada. Portanto, inicio a trajetória de encontrar terminologia adequada para explicitar a relação do cotidiano na criação coreográfica. O termo *neo-cotidiano* talvez possa dar conta dos diferentes aspectos que envolvem a criação contemporânea de dança, os novos arranjos e combinações com o movimento cotidiano, que possibilitam construir o trabalho coreográfico, ética e esteticamente conciliados, sem lesões desnecessárias, esforços excessivos ou demonstrações extraordinárias e vazias, de passos codificados, num corpo sem vitalidade. O corpo pode mais do que isso e o cotidiano é o maior mestre nesta lição. Uma lição que, por mais óbvia que possa ser em determinados contextos, precisa muitas vezes ser repetida e devidamente explicitada no panorama gaúcho de artes cênicas.

¹ Esta percepção histórica contou com a minha vivência como coreógrafo e bailarino em Porto Alegre, desde a década de 90, e como pesquisador, em atividades como *A dança do Rio Grande do Sul tem história*, para TVE-RS, em 2004, e para a base de dados do projeto *Rumos dança Itaú Cultural 2003*, disponível em http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2273.

² Moshe Feldenkrais (1904-1984). Físico israelense que se dedicou ao estudo do desenvolvimento da capacidade de compreensão e aprendizagem humana através do movimento cotidiano.

³ F.M. Alexander (1869-1955). Ator australiano que desenvolveu um método que busca o uso adequado do corpo cotidiano, livre de tensões desnecessárias.

⁴ Rudolf Laban (1879-1958) foi bailarino, coreógrafo e pesquisador húngaro. Enfatizou a importância do domínio do movimento, a partir do profundo conhecimento de fatores como peso, fluência, tempo e espaço.

⁵ Tatiana da Rosa e Tânia Baumman especializaram-se na Trisha Brown Dance Company, Flavia Vale e Cibele Sastre, no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies e Fernanda Carvalho Leite em Contact Improvisation, também em New York.

Referências:

- ALEXANDER, F. M. *O uso de si mesmo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press, 1987.
- BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão corpo – identidade e autonomia do movimento*. São Paulo: Summus, 1998.
- DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1977.
- FOUCALUT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GELB, Michael. *O aprendizado do corpo – introdução à técnica de Alexander*. São Paulo: Martins Fontes: 2000.
- LABAN, Rudolf. *O domínio do movimento*. Summus: 1978.
- MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- TOMAZZONI, Airton. *Singularidades no extremo sul do Brasil*. Rumos Dança Itaú Cultural 2003. CD ROM.

Respiração na Dança

Flavia Pilla do Valle

Mestre em Dança pela New York University

Professora Adjunta na área de Prática da Dança na UERGS/FUNDARTE

Resumo: O artigo busca investigar a dinâmica respiratória e relacioná-la com a dança. Apresenta como algumas práticas acabam por privilegiar alguns aspectos e como o estresse do cotidiano acaba por alterar a respiração natural. A mecânica da respiração é revisada e é exposto o conceito da tridimensionalidade da caixa torácica, assim como a possibilidade do pulmão moldar-se neste espaço tridimensional. Princípios do movimento da Labanálise são abordados e relacionados com a respiração. Defende-se, enfim, a disponibilidade do torso de moldar seu espaço interno para atender às demandas do movimento da dança.

Palavras-chaves: Respiração. Dinâmica respiratória. Dança.

Breathing in Dance

Abstract: This article researches the breathing dynamics and relates it to dance. Tell how some practices end up encouraging some aspects of this, and how the stress of everyday life ends up altering the natural breath. The breathing mechanic is revised and the tridimensional concept of the rib cage is exposed, as the lungs possibility to shape in this tridimensional space. Movement principles of Labananalysis are approached and related to the breath. It defends, indeed, the availability of the torso to shape its internal space to attend the dance movement demands.

Key words: Breathing. Breathing dynamics. Dance.

O ato de respirar é vital e inato. O ar ambiente entra pelo nariz ou pela boca, flui para dentro das vias respiratórias, é ajustado à temperatura corporal, filtrado e umidificado. É levado até os pulmões, que proporcionam a superfície entre o sangue e o ar do meio ambiente externo. No sangue, o ar é levado, suprindo de oxigênio todas as células do corpo. A respiração acontece inconscientemente desde o nascimento. Todos nascem sabendo e precisam realizá-la para viver.

Ao longo da vida, entretanto, ambiente externo, cultura, normas de conduta, estresse, e mesmo alguns desafios e dificuldades do corpo físico humano podem acabar por alterar a respiração natural. Desaprende-se a usar a respiração em toda sua potencialidade.

Ao pensar a dança, vemos que sempre se destaca em suas variadas práticas a importância da respiração. Assim, leva-se a pensar se há uma respiração mais adequada ou não para a dança, ou mesmo a refletir mais profundamente sobre o processo respiratório e sua relação com o movimento da dança.

O processo respiratório tem sido abordado em muitas práticas corporais e, algumas vezes, até trazidas de outras práticas para serem aplicadas à dança. Frequentemente fala-se na respiração praticada no yoga, na natação, na corrida, no tênis, na música, entre outras. Alguns defendem a abdominal, a diafragmática, com o uso da voz, outros combatem a provinda do peito. Sendo a prática corporal da dança variada em termos de vocabulário corporal, observemos a seguir como algumas práticas de dança têm lidado com a respiração.

Sabe-se que a respiração contém duas fases: a inspiração e a expiração. Faz-se apnéia quando se rompe este processo de fazer o ar entrar e sair do sistema respiratório. No ballet, onde o torso permanece muito na vertical, pede-se para manter o abdomi-

nal "para dentro". As costelas devem "estar fechadas". Deve-se inspirar, e imagina-se que o inspirar ajuda a elevar as pernas, a "crescer" - palavras estas muito utilizadas neste estilo.

Na Dança Moderna, temos uma grande referência que trabalhou com a respiração: Martha Graham. Ela criou toda uma técnica corporal baseada na entrada e saída do ar. Anderson (1992, p.177) coloca sobre a técnica de Graham:

A técnica de Graham, no início, era notada por sua energia nervosa. Não arbitrariamente, Graham baseou-se no estudo de um fato fundamental da vida: respiração. Examinando as mudanças corporais que ocorrem durante inspiração e expiração, Graham desenvolveu os princípios da 'contração' e 'relaxamento', construindo todo um vocabulário de movimentos baseado neles, e experimentado através de dinâmicas.

Anderson (1992, p.177) ainda faz a seguinte relação desta técnica com o ballet clássico:

Apesar do ballet clássico frequentemente procurar ocultar o esforço, Graham revelava-o, permitindo mostrar as contrações e atingir intensidade arrebatadora na crença de que vida por si só é um esforço. Com o tempo, sua técnica ficou mais lírica, mas suas danças nunca deixaram de ser apaixonadas.

A expiração é muito incentivada também no trabalho de flexibilidade do bailarino. Observa-se, nas aulas, que o soltar o ar pode ajudar a atingir um estado de relaxamento muito necessário para o movimen-

to sem tensão extra, desnecessária. Bartenieff (1997, p.236) também sugere a expiração na execução de exercícios básicos que buscam a eficiência corporal. No exercício básico da Flexão da Coxa, coloca "Expire e comece a afundar o abdômen para iniciar o movimento pelo topo do joelho em direção ao peito...". Desta forma, busca-se flexionar a coxa relaxando a musculatura mais superficial e utilizando a musculatura mais profunda, no caso o ílio-psoas.

Algumas práticas parecem, portanto, privilegiar certas fases da respiração. No ballet clássico, fala-se muito na inspiração. Algumas práticas de ballet podem inclusive aprisionar seus bailarinos no 'espartilho imaginário da verticalidade', colocando corpos entroncados numa estética que privilegia um corpo esguio e fino, colocando os pulmões num torso rijo e imóvel. No moderno, observa-se a atenção dada à expiração, que acompanha normalmente certos movimentos de ênfase, inclusive a expiração sendo algumas vezes acompanhada de voz. Apesar das ênfases dadas nas diversas técnicas corporais, a respiração acontece no equilíbrio da inspiração e expiração. É preciso usar a respiração a favor da técnica do corpo e não criar restrições e tensões que acabam por impedir uma maior eficiência do corpo.

Dinâmica respiratória

Conhecer o funcionamento da dinâmica respiratória é um bom começo para investigar mais a fundo uma perspectiva para se pensar a respiração em dança. Um músculo muito importante neste processo é o músculo diafragma.

O diafragma, um grande músculo, separa a cavidade torácica e abdominal. A cavidade torácica é a parte do tronco que vai da base do pescoço até alguns centímetros abaixo do umbigo, abrigando os pulmões e o coração que se encontra no meio. A cavidade abdominal vai da borda mais baixa da caixa torácica até a pélvis, abrigando os órgãos digestivos.

O diafragma é a camada fina e forte que separa estas cavidades, parecendo um cogumelo que se origina em toda a volta da borda inferior da caixa torácica e desce para inserir-se na parte inferior da coluna. Na inspiração, este músculo contrai-se para baixo. Assim, ocasiona um aumento da pressão abdominal, isto é, projeta a "barriga para fora", fazendo espaço para o enchimento dos pulmões. Caso os abdominais não cedam totalmente, o ar do enchimento dos pulmões projeta-se para a caixa torácica, fazendo sua expansão e suspensão.

No caso da caixa torácica ser expandida para fora e para cima, teremos também o trabalho dos intercostais. Os intercostais são músculos curtos que se inserem, como o próprio nome diz: entre as costelas. Numa super inspiração, ainda teremos trabalho dos músculos da região dos ombros e músculos do topo da caixa torácica que se inserem no pescoço e no crânio. A super inspiração, portanto, apesar de ser por vezes indispensável, trará com ela uma certa tensão no pescoço, impedindo a livre passagem de ar. Quando for necessária, deve apenas mesclar-se na fluência do entra e sai de ar, tão necessária para uma boa performance e algumas vezes negligenciada pelo esforço demasiado do bailarino.

A expiração, por sua vez, é soltura e relaxamento. Os músculos, pela própria elasticidade natural, relaxam, revertendo o processo e expulsando o ar para fora. A gravidade ajuda atuando sobre as costelas. Numa expiração forçada ou ativa, teremos ajuda principalmente dos abdominais.

MÚSCULOS DA INSPIRAÇÃO	
PRINCIPAIS	ACESSÓRIOS
Diafragma	Ertemocleidomastoídeo
Intercostais externos	Escalenos
Intercostais internos (parte intercondral)	(Anterior, Médio, Posterior)

MÚSCULOS DA EXPIRAÇÃO	
PASSIVA	ATIVA
Resultado do relaxamento dos músculos que atuarão na inspiração	Intercostais internos (exceto parte intercondral)
	Abdominais (Reto do abdômen, Oblíquo externo e interno, Transverso do abdômen)

Sendo assim, observa-se um fato interessante: o diafragma contrai em direção a pelve, para fazer a inspiração. A inspiração, tão ligada à imagem do elevar-se para cima, na verdade acontece contraindo para baixo. Outro fato interessante é o perigo da restrição do espaço interno do torso, tão necessário para a expansão do pulmão pelo enchimento do ar, no momento que se interprete demasiadamente as regras da dança de "fechar as costelas" e "barriga para dentro".

Tridimensionalidade

O movimento humano é dotado de inúmeras possibilidades. O torso, 'casa' do órgão respiratório responsável de fazer a transição do oxigênio proveniente do ambiente externo para o sangue, pode moldar-se em direções diversas. Considerando as direções principais de cima- baixo, direita- esquerda, frente- atrás, determinadas pelas três dimensões principais que são vertical, horizontal e sagital, respectivamente, observa-se que o torso tem todas as possibilidades de expansão nas direções tridimensionais.

Dowd (1995, p.15) defende o uso simultâneo das direções em potencial para expansão do pulmão:

Fica claro que muito do valor do conselho dado sobre respiração é útil se esta é usada em toda sua capacidade simultaneamente. A absorção do oxigênio é aumentada quando se usa a 'respiração do peito', assim como a 'respiração abdominal', respiração 'das costas', 'originada da pelve', e enfim 'através do torso inteiro'.

Dowd (1995, p.15) sugere também a prática desta técnica através da visualização de imagens:

Uma idéia unificadora é imaginar a respiração indo para cima e para baixo no eixo central do corpo, que se estende para cima, partindo de entre as articulações coxo-femural, indo através da pelve, do centro do pescoço, entre as orelhas, e até o topo da cabeça. Pense na respiração apenas passando para cima e para baixo neste eixo, continuamente, nem controlando a quantidade de ar e nem pulando qualquer parte

deste eixo.

Você pode imaginar seu eixo central adquirindo 'grossura' até tornar-se um cilindro com a circunferência expandida suficientemente para abordar todo o tronco. Pense no tronco expandindo em todas as direções simultaneamente quando você inspira, e encolher simultaneamente em todas as direções quando você expira, então relaxando em volta de seu centro.

O uso de imagens pode ser uma ferramenta para atingir o movimento mais eficiente. Valle (2005 p.47) busca conceitos para definir imagem:

- ◆ Aquilo que evoca uma determinada coisa por ter com ela semelhança ou relação simbólica;
- ◆ Representação mental de um objeto, de uma impressão, etc;
- ◆ Produto da imaginação;
- ◆ Manifestação sensível do abstrato ou do invisível;
- ◆ Figura que visualizamos na nossa mente.

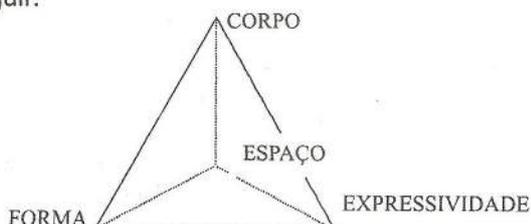
Valle (2005 p.47) também enumera características da utilidade da imagem quando aplicada ao movimento:

- ◆ Desperta qualidades específicas no movimento;
- ◆ Mobiliza o envolvimento do "eu interior" na realização dos movimentos, ajudando a criar a experiência estética em performance;
- ◆ Propicia uma consciência maior da superfície do corpo, direcionando a atenção nas mudanças do volume interno do corpo a todo o momento;
- ◆ Oferece recurso metodológico para tornar o movimento vivo e interessante;
- ◆ Transforma o movimento, pois uma vez que há identificação com a imagem, o bailarino se torna a imagem.

O uso de imagens para atingir a tridimensionalidade da respiração pode ser um meio para se buscar uma respiração sem tensionamentos, uma respiração que ajude o corpo em movimento e não rompa a fluidez tão necessária para um movimento habilidoso.

A respiração e a Labanálise

O Sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento corporal ou Labanálise, representado pela sigla LMA, é um sistema de análise do movimento humano. Engloba quatro categorias intrinsecamente interligadas: Corpo, Espaço, Forma e Expressividade, que são representadas pelo polígono tridimensional a seguir:



Este polígono é formado por três triângulos equiláteros iguais, representando a igualdade em importância das quatro categorias. Cada vértice se interliga com os outros três vértices, mostrando o interrelacionamento entre Espaço- Forma- Corpo- Expressividade.

Na categoria do Corpo - que teve seus conceitos muito desenvolvidos pela seguidora de Laban, a alemã Bartenieff - existe uma série de princípios do movimento, entre eles o princípio do Suporte da Respiração. Ao trabalhar este princípio, Bartenieff coloca a importância da consciência da respiração a fim de usá-la como um fluxo contínuo. Sendo ela a base fundamental do movimento, seria a base vital para dar qualidade, forma e volume ao movimento corporal.

Outro Princípio do Movimento além do Suporte da Respiração é o Princípio do 'Ancoramento' ou 'Enraizamento'. Este é entendido como a conexão do corpo e dos marcos ósseos com a superfície ou centro da terra. É sentir seu próprio peso, de forma que o corpo 'ancore' a base de contato com o chão, dando estabilidade para mover-se. Este princípio pode ser aperfeiçoado com o uso consciente da respiração. A respiração, principalmente na fase de expiração, ajuda a sentir o próprio peso, e é normalmente um meio para se achar a estabilidade deste princípio.

Outro Princípio do Movimento, o da Motivação Expressiva, aborda como uma atitude interior em direção a uma ação pode determinar e afetar a forma do movimento, aumentando a capacidade de mover-se. Este princípio remete à outra categoria das quatro expostas como principais eixos da Labanálise: a Expressividade. A Expressividade é a descrição da maneira na qual a pessoa usa sua energia cinestésica. Pode ser pensada como as atitudes internas que se direcionam para os requerimentos físicos do movimento, isto é, como se lida com as tensões internas e as demandas do ambiente externo. Formam esta categoria fatores como Peso e Fluência, que podem ser relacionados diretamente com a respiração.

O Peso existe em uma série de gradações, mas normalmente é colocado como leve e forte/firme. Ele está ligado com a dimensão da gravidade, que é a vertical. A respiração, principalmente inspiração, entra aqui nas várias imagens que despertam leveza: como uma pluma voando, um balão flutuando, uma correnteza de ar passando nas articulações, entre outras. Já a Firmeza, acha na respiração, principalmente a expiração, a conexão com a terra, o 'enraizamento' necessário para se exercer força.

A Fluência, outra subdivisão da Expressividade, encontra-se na continuidade. Encontra-se no movimento que não se submete a 'solavancos' desnecessários, a movimentos que só se tornam brutos e não refinados se esta for a vontade do bailarino que move. Para se achar a fluência, é preciso treino. A respiração, sendo a continuidade, esta sempre conectada ao fluxo.

A fluência também é explorada na Labanálise pela categoria da Forma, que diz respeito ao volume do corpo no espaço, ao relacionamento do interno com o externo, a interação entre corpos ou deste em relação ao espaço. Na Forma Fluente, uma das subdivisões da Forma, explora-se a movimentação sutil que acontece no espaço interno do tronco - 'casa' dos pul-

mões -, que moldam o tronco no entrar e sair de ar na respiração, refletindo-se na forma externa.

A interligação que acontece na Labanálise, que na verdade nada mais é do que estudar o movimento corporal, seja ele na dança ou em qualquer outra atividade cotidiana, só reforça a importância da consciência da respiração e a sua influência no movimento humano.

A respiração na dança

Partindo da idéia de que os movimentos da dança são múltiplos, acredita-se não ser necessário relacionar o tipo de respiração ao movimento ou passo específico. Dança é movimento corporal e este leque de movimento corporal é amplo. Os movimentos moldam o torso de diferentes formas, de acordo com sua necessidade. É preciso disponibilizar que o espaço interno, preenchido pelo ar e demais órgãos, estruturas e líquidos corporais se moldem de acordo com as demandas da forma do movimento em dança, e esta forma determinará o espaço disponível para o ar inflar e desinflar o tórax.

Assim, é preciso que o bailarino se auto-conheça para saber quais são suas preferências de respiração (abdominal, dorsal, projeção no peito, lateral), detecte qualquer restrição do torso e trabalhe para também condicioná-la. É necessário disponibilizar toda capacidade de expansão do pulmão a todas as possibilidades e direções. Os bailarinos devem usar a tridimensionalidade da respiração pois, estando ela disponível, o torso se molda de acordo com as demandas técnicas da dança.

A consciência do equilíbrio entre inspiração e expiração é necessária e deve ser estimulada. Mesmo que, em alguns momentos, alguma fase da respiração seja enfatizada, é somente pela demanda do próprio movimento e é específica daquele momento. As tensões causadas pelas dificuldades de realizar o movimento corporal não podem bloquear a respiração, tão necessária para a fluência do movimento. Assim, a respiração, energia vital a todo ser humano, não se torna um obstáculo no fazer prático de um bailarino, mas um meio facilitador da técnica.

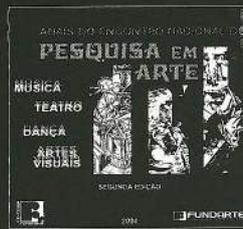
Referências:

- ANDERSON, Jack. Ballet & modern dance: a concise history. New ersey: Princeton, 1992.
- BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Doris. Body movement: coping with the environment. Netherlands: Gordon and Breach, 1997.
- CALAIS-GERMAIN, Blandine. Anatomy of movement. Seattle: Eastland Press, 1993.
- DOWD, Irene. Taking Root to Fly. New York: Contact Editions, 1995.
- NETTER, Frank. Atlas of human anatomy. New Jersey: Summit, 1995.
- VALLE, Flavia. Análise do movimento corporal. Canoas: Ed. ULBRA, 2005. (Caderno Tecnológico; 008)

OUTRAS PUBLICAÇÕES DA EDITORA DA FUNDARTE



Ensino Particular de Música
Práticas e trajetórias de Professores de Piano
Adriana Bozzetto



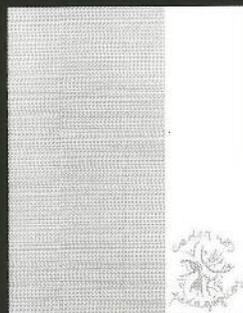
Anais do Encontro de Pesquisa
em Arte (a partir de sua 2ª Edição)



CD Orquestra Sesi/Fundarte



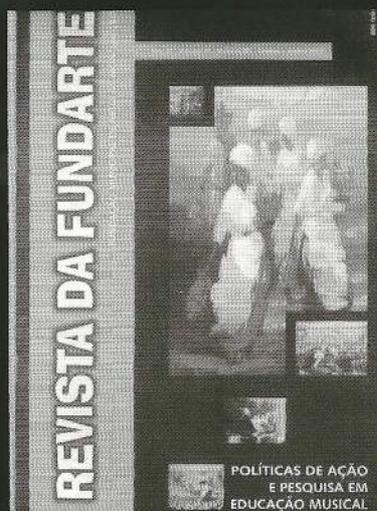
Anais do Seminário Nacional de
Arte e Educação (a partir de sua 16ª Edição)



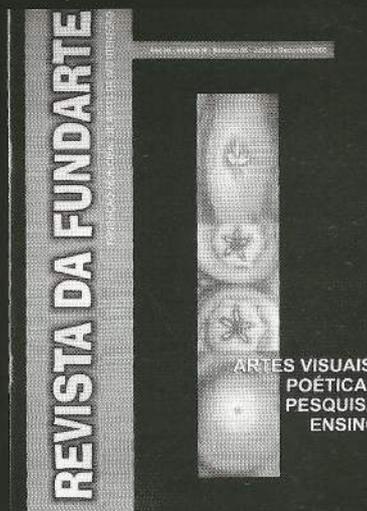
Cadernos Pedagógicos
Ensino de Canto Coral



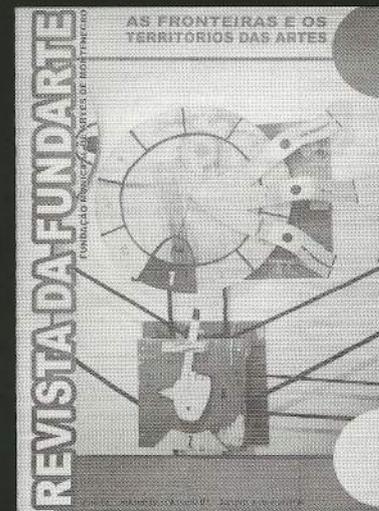
Teatro e Construção de Conhecimento
Gilberto Icle



Revista da FUNDARTE
Nº 5



Revista da FUNDARTE
Nº 6



Revista da FUNDARTE
Nº 7

REGRAS E ORIENTAÇÕES PARA ENVIO DE TEXTO

A FUNDARTE não se responsabiliza por opiniões expressas em artigos. Embora submetidos à revisão lingüística, a responsabilidade sobre formato, correção e conteúdo é dos respectivos autores/colaboradores. A REVISTA DA FUNDARTE recebe colaborações para publicação, na forma de artigos INÉDITOS em Língua Portuguesa. Ao enviar artigo(s), o colaborador aceita automaticamente as normas da Revista e se submete ao processo de seleção e correção do texto. Os textos são selecionados a partir de pareceres favoráveis elaborados por pelo menos, dois membros da Comissão Editorial. Em função da especificidade de temática, alguns textos podem ser selecionados substituindo-se o parecer de um dos membros da Comissão Editorial, pelo parecer de membro do Conselho Consultivo ou parecerista ad hoc. Os originais podem ser enviados em cópia impressa, acompanhada de disquete ou cd, em arquivo em programa compatível com Windows. As referências devem vir ao final, conforme normas da ABNT e somente as que constam diretamente no texto. As notas devem estar ao final e não no rodapé. O texto deve vir precedido de uma identificação na qual conste o nome do autor, maior titulação e instituição de vínculo; um resumo de, no máximo, 10 linhas e três palavras-chave. É aconselhável que os textos não contenham excessivas notas explicativas. Dar-se-á preferência a textos de linguagem acessível e rigor científico, com número de citações limitado e que confirmam contribuição importante e inovadora aos saberes da pesquisa nos diversos campos das artes.

A REVISTA DA FUNDARTE possui conceito A, na categoria nacional, no Qualis/CAPES.

Realização:



ERRATA - REVISTA DA FUNDARTE, Ano IV, vol. IV, n. 8, jul./dez. 2004

Pág. 4

Eechov leia-se *Čechov*

Pág. 5

Ěechov leia-se *Čechov*

Moja žiz'n v iskusstve leia-se *Moja žiz'n v iskusstve*

Pág. 9

Nemiroviè-Danèenko leia-se *Nemirovič-Dančenko*

Pág. 10

Villaggio Stepanèikovo leia-se *Villaggio Stepančikovo*

Nemiroviè-Danèenko leia-se *Nemirovič-Dančenko*

Pág. 11

Nemiroviè-Danèenko leia-se *Nemirovič-Dančenko*

Pág. 14

Sobranie soèinenij leia-se *Sobranie sočinenij*

Pág. 15

Sulerzièkij leia-se *Sulerzičkij*

Pavel Ivanoviè Rumjancev leia-se *Pavel Ivanovič Rumjancev*

Pág. 22

Nātya Ūāstra leia-se *Nātya Śāstra*

Pág. 23

Nātya Ūāstra leia-se *Nātya Śāstra*

Pág. 24

Mahākāla leia-se *MahāKāla*

Kāla Rudra leia-se *Kāla Rudra*

Omkāra vakyam leia-se *Omkāra vakyam*

Hamsāsya leia-se *Hamsāsya*

Purahapungava bhushitāngam leia-se *Purahapungava bhushitāngam*

Nāgabandha leia-se *Nāgabandha*

Tripātaka leia-se *Tripātaka*

Pāshankushadharam leia-se *Pāshankushadharam*

Tāmrahooda leia-se *Tāmrahooda*

Patāka leia-se *Patāka*

Sula bānim leia-se *Sula bānim*

Pág. 25

The Nātya Ūāstra leia-se *The Nātya Śāstra*

Pág. 26

leia-se



Hamsasya



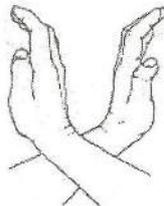
Mukulam



Alapadma



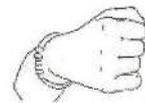
Sarpasirsha



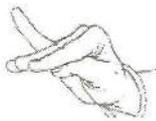
Nagabandha



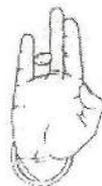
Vyaphra



Mushti



Chatura



Tripataka



Trishula



Kartarimukha



Tamracuda



Pataka



Shikhara



Katakamukha