

Em Busca
de um
Teatro Pobre

Jerzy Grotowski

GROTOWSKI

EM BUSCA DE UM TEATRO POBRE

2ª EDIÇÃO



CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

GROTOWSKI

Nos últimos anos, o nome de Grotowski tem sido usado em vão, no jovem meio teatral brasileiro, mais do que o nome de Deus. Muito antes de tornar-se para todos nós, uma noção carregada de significado concreto, este nome transformou-se num mito e num rótulo mágico. Pergunto-me se mais de meia dúzia de cidadãos brasileiros tiveram, até hoje, a oportunidade de assistir a um dos espetáculos do Teatro-Laboratório, de Wrocław. Pergunto-me se mais de duas dúzias de cidadãos brasileiros tiveram, até hoje, a oportunidade de familiarizar-se verdadeiramente com o pensamento filosófico e estético do pesquisador polonês. Mas qualquer jovem ator que parte para a sua primeira tentativa de criação experimental considera-se com imensa convicção, um filho espiritual de Grotowski; e isto a tal ponto que ele não hesitaria provavelmente em referir-se a Grotowski, com a maravilhosa sem-cerimônia brasileira, pelo primeiro nome, se não tivesse tantas e tão bem fundadas dúvidas sobre a correta pronúncia do pré-nome *Jerzy*.

O lançamento de *Towards a Poor Theatre* em português vai permitir-nos, finalmente, conhecer mais de perto esse tão longínquo pai espiritual, penetrar na densa matéria das suas reflexões, enriquecer-nos com a iluminadora inteligência das suas investigações; e, mais do que qualquer outra coisa, vai permitir-nos dissipar alguns mal-entendidos e localizar aquelas partes do pensamento grotowskiano que possam dizer respeito ao teatro brasileiro não só como *cultura geral* (pois neste sentido o livro todo é fascinante), mas também como método suscetível de ser concretamente aproveitado, com as indispensáveis adaptações, em nosso próprio caminho de experimentação teatral.

A pobreza do *teatro pobre* de Grotowski nada tem a ver com a pobreza do teatro brasileiro. A nossa pobreza é uma realidade de força maior imposta pelo nosso subdesenvolvimento; e em certos casos ela se manifesta com particular eloquência justamente através de paradoxais exibições de opulência material. A pobreza de Grotowski é uma opção quase metafísica, resultante de uma aristocrática riqueza de tradições contraditórias, e da necessidade de fiar, a partir dessa massa de tradições, um ascético e sintético fio condutor que leve a corrente da comunicação cênica das raízes arquetípicas à sensibilidade dos nossos dias.

A matéria-prima a partir da qual Grotowski elabora as suas teses é tudo menos pobre. Encontramos nela, entre várias outras fontes inspiradoras, os conceitos filosóficos orientais, a parapsicologia, as ciências herméticas, as ideias psicanalíticas de Freud e Jung; encontramos nela, talvez com maior densidade do que se costuma reconhecer, as heranças do temperamento nacional polonês, com o seu profundo misticismo

cristão, o seu fascínio pela santidade, a sua ligação afetiva com os grandes mitos heroicos do passado. Intensamente marcado por essa esmagadora carga de raízes culturais e de informações adquiridas, Grotowski parte, com uma obstinação que chega a ser patética, em busca de uma sincrética visão do mundo através do caleidoscópio teatral. Essa viagem à procura de uma convincente amostra cênica do comportamento coletivo de nosso tempo e de todos os tempos assume a dimensão de uma admirável aventura espiritual. E a este título, o interesse do livro transcende de longe os estreitos limites da criação teatral propriamente dita.

Para os homens diretamente ligados ao trabalho teatral, um aspecto do livro que merece particular atenção é a importância que Grotowski atribui a uma formação técnica que obedece a exigências sem precedentes. A sua revolução teatral, a mais espiritual e religiosa que se possa conceber em termos contemporâneos, só é possível a partir do momento em que o ator-celebrante supera por completo todos os obstáculos que o seu corpo coloca diante dele. “Uma filosofia vem *sempre* atrás de uma técnica”, diz Grotowski; e completa: “Diga-me: você vai para casa usando as suas pernas ou as suas ideias?”.

Uma leitura atenta deste livro ajudará qualquer ator a chegar à sua casa – o teatro – usando convenientemente suas pernas e suas ideias.

YAN MICHALSKI

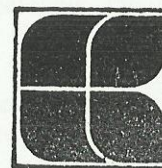
Coleção
TEATRO HOJE
Direção de DIAS GOMES
Série Autores Estrangeiros
Volume 19

Jerzy Grotowski

EM BUSCA DE UM TEATRO POBRE

2.^a edição

Tradução de
ALDOMAR CONRADO



civilização
brasileira

Título do original em inglês:

TOWARDS A POOR THEATRE

Copyright © 1968 Jerzy Grotowski and Odin Teatrets Forlag

Sumário

Montagem de capa:

DOUNÊ

Diagramação:

LÉA CAULLIRAUX

Direitos para a língua portuguesa adquiridos, com
exclusividade para o Brasil, pela
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S. A.
Rua Muniz Barreto, 91-93
RIO DE JANEIRO, RJ.,
que se reserva a propriedade desta tradução.

1976

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

Prefácio — *Peter Brook* IX
Em Busca de um Teatro Pobre 1
O Novo Testamento do Teatro 12
Teatro é Encontro 39
Akropolis: Tratamento do Texto 45
Dr. Faustus: Montagem Textual 55
O Príncipe Constante 65
Ele Não era Inteiramente Ele 68
Investigação Metódica 78
O Treinamento do Ator (1959-1962) 84
O Treinamento do Ator (1966) 127
A Técnica do Ator 160
O Discurso de Skara 171
O Encontro Americano 185
Declaração de Princípios 197
Dados complementares 207

Prefácio

PETER BROOK

GROTOWSKI é único.

Por quê?

Porque ninguém mais no mundo, ao que eu saiba, ninguém desde Stanislavski, investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mental-físico-emocionais. tão profunda e completamente quanto Grotowski.

Grotowski considera seu teatro um laboratório. E é. É um centro de pesquisa. Talvez seja o único teatro de vanguarda cuja pobreza não significa inconveniente, onde a falta de dinheiro não é justificativa para meios inadequados que, automaticamente, prejudicam as experiências. No teatro de Grotowski, como em todos os verdadeiros laboratórios, as experiências são

cientificamente válidas porque são observadas as condições essenciais. Em seu teatro existe concentração absoluta por um pequeno grupo, e tempo ilimitado. Se o leitor estiver realmente interessado na criação de Grotowski, deve ir à Polônia.

Ou então fazer o que fizemos. Trazer Grotowski.

Ele trabalhou durante duas semanas com o nosso grupo. Não vou descrever seu trabalho. Por quê? Em primeiro lugar, porque trabalho dessa natureza só é livre se baseado na confiança, e a confiança, para existir, não pode ser traída. Em segundo, o trabalho é essencialmente não-verbal. Verbalizar seria complicar e até destruir exercícios tão claros e simples quando assinalados pelo gesto e executados pelo espírito e corpo como um todo.

Qual o resultado desse trabalho?

Ele proporcionou a cada ator uma série de surpresas.

A surpresa de defrontar desafios simples e inescapáveis.

A surpresa de visualizar seus próprios subterfúgios, truques e clichês.

A surpresa de perceber algo de seus próprios recursos, imensos e inexplorados.

A surpresa de ser forçado a indagar por que ele afinal de contas é ator.

A surpresa de ser forçado a reconhecer que tais problemas existem e que — apesar da longa tradição inglesa de evitar a seriedade na arte teatral — chega o momento em que têm de ser enfrentados. E a de perceber que ele quer enfrentá-los.

A surpresa de perceber que, em algum lugar do mundo, o teatro é uma arte de absoluta dedicação, monástica e total. Que

a frase, já conhecida, de Artaud, “cruel para mim mesmo”, é, na realidade, um completo sistema de vida — em algum lugar, para algumas pessoas, pelo menos.

Com uma condição. Essa dedicação ao teatro não o transforma num fim em si mesmo. Pelo contrário. Para Grotowski a representação é um veículo. Como expressar-me? O teatro não é uma fuga, um refúgio. Um sistema de vida é um caminho para a vida. Parecerá isso um *slogan* religioso? Deveria parecer. Eis tudo. Nem mais, nem menos. Resultados? Pouco prováveis. Melhoram os nossos atores? Melhoram como homens? Não naquele sentido, até onde percebo. (E, claro, nem todos ficaram extasiados com as experiências. Não tanto quanto se afirma. Alguns se chatearam.) Mas, como diz Arden:

Porque a maçã contém uma semente
Crescerá, viva e extensa alegria
Em florescente árvore de frutos
Pela eternidade e mais um dia.

O trabalho de Grotowski e o nosso têm paralelos e pontos de contato. Graças a isso, à simpatia e ao respeito, conseguimos nos encontrar. Mas a vida de nosso teatro é, em todos os sentidos, diferente da do seu. Ele dirige um laboratório. Ocasionalmente, precisa de uma platéia, mas reduzida. Sua tradição é católica ou anticatólica; neste caso, os extremos se tocam. Ele está criando uma forma de culto. Nós trabalhamos em outro país, com outra língua, outra tradição. Nosso objetivo não é uma nova Missa, mas um novo relacionamento isabelino unindo o privado e o público, o íntimo e a multidão, o secreto e o aberto, o vulgar e o mágico. Para isso necessitamos de uma multidão no palco e de outra que nos observe — e dentro da multidão no palco personagens que ofereçam a sua verdade mais íntima às que compõem a multidão que nos observa, partilhando assim uma experiência coletiva.

Chegamos perto de desenvolver um padrão global — a idéia de grupo, de conjunto.

Mas nosso conjunto é sempre muito apressado, sempre muito desordenado para o desenvolvimento do conjunto de indivíduos que o compõe.

Sabemos, teoricamente, que todo ator deve diariamente pôr sua arte em questão — como os pianistas, os bailarinos, os pintores — e que, se não o fizer, quase certamente estagnarão, criará clichês e entrará em decadência. Reconhecemos isto e, no entanto, fazemos tão pouco a respeito que estamos sempre buscando sangue novo, vitalidade jovem — exceção feita aos talentos excepcionais, que, naturalmente, aproveitam sempre as melhores oportunidades, absorvem ao máximo o tempo disponível.

O Stratford Studio foi um reconhecimento desse problema, mas vivia lutando com a questão do repertório, do cansaço da companhia, da fadiga.

O trabalho de Grotowski veio-nos lembrar que o que ele consegue, quase milagrosamente, com um punhado de atores é exigido, na mesma extensão, de cada ator em nossas duas grandes companhias, em dois teatros distantes uns cem quilômetros um do outro.

A intensidade, a honestidade e a precisão do seu trabalho só pode deixar-nos uma coisa: um desafio. Mas não por uma quinzena, nem apenas uma vez na vida. Diariamente.

(Este artigo de Peter Brook foi publicado inicialmente na revista *Flourish*, órgão oficial do *Royal Shakespeare Theatre Club* no número correspondente ao inverno, 1967.)

Em Busca de um Teatro Pobre*

FICO um pouco impaciente quando me perguntam: “Qual a origem do seu teatro experimental?”. Tenho a impressão de que o “experimental” significa um trabalho tangencial (brincando com uma “nova” técnica em cada ensaio) e tributário. Supõe-se que o resultado seja uma contribuição para o espetáculo moderno: a cenografia usando esculturas atuais ou idéias eletrônicas, música contemporânea, os atores projetando independentemente estereótipos de circo ou de cabaré. Conheço bem a coisa: já fiz parte disso. Nosso Teatro-Laboratório caminha numa outra direção. Em primeiro lugar, tentamos evitar o ecletismo, resistir ao pensamento de que o teatro é uma com-

* Este artigo de Jerzy Grotowski foi publicado em *Odra* (Wrocław, 9/1965); *Kungs Dramatiska Teaterns Program* (Estocolmo, 1965); *Scena* (Novi Sad 5/1965); *Cahiers Renaud-Barrault* (Paris, 55/1966); *Tulane Drama Review* (New Orleans, T 35, 1967.)

binção de matérias. Estamos tentando definir o que significa o teatro distintamente, o que separa esta atividade das outras categorias de espetáculo. Em segundo lugar, nossas produções são investigações do relacionamento entre ator e platéia. Isto é, *consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral.*

São difíceis de localizar as fontes exatas desse enfoque, mas posso falar da sua tradição. Criei-me com o método de Stanislavski; seu estudo persistente, sua renovação sistemática dos métodos de observação e seu relacionamento dialético com seu próprio trabalho anterior fizeram dele meu ideal pessoal. Stanislavski investigou os problemas metodológicos fundamentais. Nossas soluções, contudo, diferem profundamente das suas; por vezes, atingimos conclusões opostas.

Estudei todos os métodos principais de treinamento do ator da Europa e de outras partes. Os mais importantes para os meus objetivos: exercícios de ritmo, de Dullin, investigações das reações extroversivas e introversivas, de Delsarte, trabalho de Stanislavski sobre as "ações físicas", treinamento biomecânico de Meyerhold, a síntese de Vakhtangov. Também especialmente estimulantes para mim foram as técnicas do teatro oriental, especialmente a Ópera de Pequim, o Kathakali Indiano e o Nô Japonês. Poderia citar outros sistemas teatrais, mas o método que estamos desenvolvendo não é uma combinação de técnicas extraídas dessas fontes (embora algumas vezes adaptemos alguns elementos para nosso uso). Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques. Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo — tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de "transe" e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explorando numa espécie de "transiluminação".

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios.

Anos de trabalho e de exercícios especialmente compostos (que por meio de treinamento físico, plástico e vocal, tentam guiar o ator à correta concentração) algumas vezes permitem a descoberta do início deste caminho. Então torna-se possível cultivar cuidadosamente o que foi despertado. O próprio processo, embora dependente até um certo ponto da concentração, da confiança, da entrega e da quase total absorção na técnica teatral, não é voluntário. O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual "*queremos fazer aquilo*", mas "*desistimos de não fazê-lo*".

A maioria dos atores do Teatro-Laboratório estão apenas começando a trabalhar para tornar possível a manifestação visível de tal processo. Em seu trabalho cotidiano, eles não se concentram na técnica intelectual, mas na composição do papel, na construção da forma, na expressão dos símbolos — isto é, no artifício. Não existe nenhuma contradição entre a técnica interior e o artifício (articulação de um papel por meio de símbolos). Acreditamos que um processo pessoal que não seja apoiado e expresso pela articulação formal e pela estruturação disciplinada do papel não é uma liberação, e redundará no informe.

Verificamos que a composição artificial não só não limita a espiritual, mas de fato conduz a ela. (A tensão tropística entre o processo interior e a forma fortalece ambos. A forma é como uma sedutora armadilha à qual o processo intelectual

responde espontaneamente, contra a qual luta.) As formas do comportamento "natural" e comum obscurecem a verdade; compomos um papel como um sistema de símbolos que demonstra o que está por trás da máscara da visão comum: a dialética do comportamento humano. No momento de um choque psíquico, de terror, de perigo mortal, ou de imensa alegria, o homem não se comporta *naturalmente*. O homem num elevado estado espiritual usa símbolos articulados ritmicamente, começa a dançar, a cantar. O *gesto significativo*, não o gesto comum, é para nós a unidade elementar de expressão.

Em termos de técnica formal, não trabalhamos por meio da proliferação dos símbolos ou pela soma deles (como nas repetições formais do teatro oriental). Pelo contrário, subtraímos, procurando a quintessência dos símbolos pela eliminação daqueles elementos do comportamento "natural" que obscurecem o impulso puro. Outra técnica que ilumina a estrutura recôndita dos símbolos é a *contradição* (entre gesto e voz, voz e palavra, palavra e pensamento, vontade e ação, etc.) — aqui, também, tomamos a *via negativa*.

É difícil precisar quais os elementos de nossas produções que resultam de um programa formulado conscientemente, e quais derivam da estrutura da nossa imaginação. Frequentemente me perguntam se certos efeitos "medievais" indicam uma volta intencional às raízes rituais. Não existe uma resposta única. No momento presente da nossa consciência artística, o problema das "raízes" míticas, da situação humana elementar, tem significado definido. Não em virtude, porém, de uma "filosofia da arte" e sim da descoberta e uso prático das regras do teatro. Isto é, as montagens não se originam de postulados estéticos *a priori*; antes, como disse Sartre: "Cada técnica conduz à metafísica".

Durante diversos anos, vacilei entre os impulsos nascidos da prática e a aplicação de princípios *a priori*, sem ver a contradição. Meu amigo e colega Ludvik Flaszen foi o primeiro a apontar essa confusão no meu trabalho: o material e a técnica que vinham espontaneamente, no preparo de uma montagem,

da essência mesma do trabalho, eram reveladoras e promissoras; mas o que me parecia oriundo de conceitos teóricos era de fato mais função da minha personalidade que do meu intelecto. Percebi que a montagem conduzia a uma conscientização, ao invés de ser produto de uma conscientização. Desde 1960, eu dava ênfase à metodologia. Por meio de experimentações práticas, procurava responder às perguntas com que tinha começado: O que é o teatro? O que tem ele de único? Que pode fazer que o filme e a televisão não podem? Dois conceitos concretos cristalizaram-se: o teatro pobre, e a representação como um ato de transgressão.

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática destrói a maioria das nossas idéias vulgares sobre teatro. Desafia a noção de teatro como síntese de disciplinas criativas diversas — literatura, escultura, pintura, arquitetura, iluminação, representação (sob o comando de um diretor). Este "teatro sintético" é o teatro contemporâneo, que chamamos de "Teatro Rico" — rico em defeitos.

O Teatro Rico baseia-se em uma cleptomania artística, tomando de outras disciplinas, construindo espetáculos híbridos, conglomerados sem espinha dorsal ou integridade, embora apresentados como trabalho artístico orgânico. Pela multiplicação dos elementos assimilados, o Teatro Rico tenta fugir do impasse em que o colocaram o cinema e a televisão. Como o cinema e a TV são superiores nas funções mecânicas (montagem, mudanças instantâneas de lugar, etc.), o Teatro Rico ripostou com um apelo — evidentemente compensatório — ao "teatro total". A integração de mecanismos emprestados (projeções cinematográficas, por exemplo) significa equipamento técnico aperfeiçoado, permitindo grande mobilidade e dinamismo. E se o palco ou a platéia, ou ambos, fossem móveis, seria

possível a perspectiva constantemente mutável. Tudo isto é uma tolice.

Não há dúvida de que quanto mais o teatro explora e usa as fontes mecânicas, mais permanece tecnicamente inferior ao cinema e à televisão. Consequentemente, proponho a pobreza no teatro. Renunciamos a uma área determinada para o palco e para a platéia: para cada montagem, um novo espaço é desenhado para os atores e para os espectadores. Dessa forma, torna-se possível infinita variedade no relacionamento entre atores e público. Os atores podem representar entre os espectadores, estabelecendo contato direto com a platéia e conferindo-lhe um papel passivo no drama (por exemplo, as nossas montagens de *Cain*, de Byron, e de *Shakuntala*, de Kalidasa). Ou os atores podem construir estruturas entre os espectadores e dessa forma incluí-los na arquitetura da ação, submetendo-os a um sentido de pressão, congestão e limitação de espaço (como a montagem de *Akropolis*, de Wyspianski). Ou os atores podem representar entre os espectadores, ignorando-os, olhando "através" deles. Os espectadores podem estar separados dos atores — por exemplo, por um tapume alto que lhes chegue ao queixo (como na montagem de *O Príncipe Constante*, de Calderón); dessa perspectiva radicalmente inclinada, eles olham para os atores como se vissem animais numa arena, ou como estudantes de Medicina observando uma operação (além disso, o olhar para baixo confere à ação um sentido de transgressão moral). Ou então a sala inteira é usada como um lugar concreto: a última ceia de Fausto, no refeitório de um mosteiro, onde ele recebe os espectadores que são convidados de uma festa barroca servida em enormes mesas cujos pratos são episódios de sua vida. A eliminação da dicotomia palco-platéia não é o mais importante: apenas cria uma situação de laboratório, uma área apropriada para a pesquisa. O objetivo essencial é encontrar o relacionamento adequado entre ator e espectador, para cada tipo de representação, e incorporar a decisão em disposições físicas.

Abandonamos os efeitos de luz, o que revelou amplas possibilidades de uso, pelo ator, de focos estacionários, mediante o

emprego deliberado de contrastes entre sombras e luz forte. É particularmente significativo que, uma vez que o espectador esteja colocado numa zona iluminada, tornando-se assim visível, passe ele também a tomar parte na representação. Ficou também evidente que os atores, como as figuras das pinturas de El Greco, podem "iluminar" com sua técnica pessoal, transformando-se em fonte de "luz espiritual".

Também desistimos de usar maquilagem, narizes e barrigas postiças, enfim, tudo o que o ator geralmente coloca, antes do espetáculo, no camarim. Percebemos que era profundamente teatral para o ator transformar-se de tipo para tipo, de caráter para caráter, de silhueta para silhueta — à vista do público — de maneira *pobre*, usando somente seu corpo e seu talento. A composição de uma expressão facial fixa, através do uso dos próprios músculos do ator e dos seus impulsos interiores, atinge o efeito de uma transubstanciação notavelmente teatral, enquanto a máscara preparada pelo maquilador é apenas um truque.

Do mesmo modo, um traje sem valor autônomo, criado somente em função de determinado personagem e papel, pode ser transformado diante do público, contrastando com as funções do ator, etc. A eliminação dos elementos plásticos que possuem vida própria (isto é, que representam algo independente da ação do ator) conduziu à criação pelo ator dos objetos mais elementares e mais óbvios. Pelo emprego controlado do gesto, o ator transforma o chão em mar, uma mesa em confessional, um pedaço de ferro em ser animado, etc. A eliminação de música (ao vivo ou gravada) não produzida pelos atores permite que a representação em si se transforme em música através da orquestração de vozes e do entrelaço de objetos. Sabemos que o texto *em si* não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, à associação de sons, à musicalidade da linguagem.

A aceitação da pobreza no teatro, despojado este de tudo que não lhe é essencial, revelou-nos não somente a espinha

dorsal do teatro como instrumento, mas também as riquezas profundas que existem na verdadeira natureza da forma de arte.

Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher o nosso vazio — para nos realizar. Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em nós torna-se paulatinamente claro. Nesta luta com a nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. É capaz de desafiar o próprio teatro e o público, violando estereótipos convencionais de visão, sentimento e julgamento — de forma mais dissonante, porque simbolizada pela respiração do organismo humano, pelo corpo e pelos impulsos interiores. Este desafio do tabu, esta transgressão, provoca a surpresa que arranca a máscara, capacitando-nos a nos entregar, indefesos, a algo que é impossível de ser definido mas que contém Eros e Caritas.

Em meu trabalho como produtor, tenho sido tentado, por essa razão, a usar as situações arcaicas consagradas pela tradição, situações (no domínio da religião e da tradição) que constituem tabus. Sentia a necessidade de confrontar-me com esses valores. Eles me fascinavam, dando-me uma sensação de repouso interior, ao mesmo tempo em que eu cedia à tentação de blasfemar: eu queria atacá-los, vencê-los, ou apenas enfrentá-los com a minha própria experiência, que é determinada pela experiência coletiva de nosso tempo. Este elemento de nossas produções tem sido chamado diferentemente de “colisão com as raízes”, de “dialética do escárnio e apoteose”, ou então de “religião expressa pela blasfêmia, amor manifestado pelo ódio”.

Logo que meu conhecimento prático se tornou consciente e a experiência conduziu a um método, senti-me compelido a rever a história do teatro em relação com outros ramos do conhecimento, especialmente a psicologia e a antropologia cultural. Impunha-se uma revisão racional do problema do mito.

Percebi então, claramente, que o mito era ao mesmo tempo uma situação primitiva e um modelo complexo com existência independente na psicologia dos grupos sociais, que inspira comportamentos e tendências do grupo.

O teatro, quando ainda fazia parte da religião, já era teatro: liberava a energia espiritual da congregação ou tribo, incorporando o mito e profanando-o, ou melhor, superando-o. O espectador tinha então uma nova conscientização de sua verdade pessoal na verdade do mito e, através do terror e da sensação do sagrado, atingia a catarse. Não foi por acaso que a Idade Média concebeu a idéia da “paródia sacra”.

Mas a situação atual é muito diferente. Como os agrupamentos sociais cada vez são menos definidos pela religião, as formas míticas tradicionais estão em fluxo, desaparecendo e sendo reincarnadas. Os espectadores estão cada vez mais individualizados em relação ao mito como verdade corporificada ou modelo grupal, e a crença é muito mais um problema de convicção intelectual. Isto significa que se torna muito mais difícil trazer à tona o tipo de impacto necessário para atingir as camadas psíquicas que estão por trás da máscara da vida. A identificação do grupo com o mito — a equação da verdade pessoal, individual, com a verdade universal — é virtualmente impossível em nossos dias.

O que é possível? Primeiro, a *confrontação*, antes que a identificação, com o mito. Em outras palavras, enquanto retemos nossas experiências particulares, podemos tentar encarnar o mito, vestindo-lhe a pele mal ajustada para perceber a relatividade de nossos problemas, sua conexão com as “raízes” e a relatividade dessas “raízes” à luz da experiência de hoje. Se a situação é brutal, se nos desnudamos e atingimos uma camada extraordinariamente recôndita, expondo-a, a máscara da vida se rompe e cai.

Em segundo, mesmo com a perda de um “céu comum” de crença e das fronteiras inexpugnáveis, a perceptibilidade do organismo humano permanece. Somente o mito — encarnado na

realidade do ator, em seu organismo vivo — pode funcionar como tabu. A violação do organismo vivo, a exposição levada a um excesso ultrajante, faz-nos retornar a uma situação mítica concreta, experiência de uma verdade humana comum.

Mais uma vez, as fontes racionais de nossa terminologia não podem ser citadas precisamente. Frequentemente, perguntam-me sobre Artaud quando falo em “crueldade”, embora suas formulações fossem baseadas em premissas diferentes e tivessem objetivo diferente. Artaud era um sonhador extraordinário, mas seus escritos têm pouco significado metodológico porque não são frutos de longa pesquisa prática. São uma profecia espantosa, não um programa. Quando falo de “raízes” e de “alma mítica”, perguntam-me sobre Nietzsche; se falo de “imaginação de grupo”, vem logo à tona Durkheim; se de “arquetipos”, Jung. Mas as minhas formulações não são derivadas das ciências humanas, embora eu as use para análise. Quando falo da expressão simbólica do ator, inquiram-me sobre o teatro oriental, particularmente o teatro clássico chinês (especialmente quando sabem que estudei ali). Mas os símbolos hieroglíficos do teatro oriental são inflexíveis, como o alfabeto, enquanto os símbolos que usamos são formas esqueléticas da ação humana, cristalização de um papel, articulação da psicofisiologia particular do ator.

Não tenho a pretensão de que tudo o que fazemos seja inteiramente novo. Estamos sujeitos, consciente ou inconscientemente, a sofrer influências das tradições, da ciência e da arte, até das superstições e sugestões peculiares à civilização que nos moldou, da mesma forma que respiramos o ar do continente em que nascemos. Tudo isto influencia nossa empresa, embora às vezes possamos negá-lo. Mesmo quando chegamos a certas fórmulas teóricas e comparamos nossas idéias com as de nossos predecessores, já mencionados, somos forçados a apelar para certas correções retrospectivas que nos habilitem a ver mais claramente as possibilidades com que nos deparamos.

Quando confrontamos a tradição geral da Grande Reforma do teatro, de Stanislavski a Dullin e de Meyerhold a Artaud, verificamos que não partimos da estaca zero e que nos movimentamos numa atmosfera especial e definida. Se nossa pesquisa revela e confirma o lampejo de intuição de outrem, curvamos-nos com humildade. Verificamos que o teatro tem certas leis objetivas e que sua realização só é possível quando respeitadas essas leis, ou — como disse Thomas Mann — através de uma espécie de “obediência superior”, à qual conferimos “atenção condigna”. Ocupo uma posição especial de liderança no Teatro-Laboratório polonês. Não sou simplesmente o diretor, ou o produtor, ou o “instrutor espiritual”. Em primeiro lugar, minha relação com o trabalho não é certamente unilateral ou didática. Se minhas sugestões se refletem nas composições espaciais do nosso arquiteto Gurawski, é de se compreender que minha visão foi formada ao longo de anos de colaboração com ele.

Existe algo de incomparavelmente íntimo e produtivo no trabalho com um ator que confia em mim. Ele deve ser atento, seguro e livre, pois nosso trabalho consiste em explorar ao máximo suas possibilidades. Seu desenvolvimento é atingido pela observação, pela perplexidade e pelo desejo de ajudar; o meu desenvolvimento se reflete nele, ou, melhor, está *nele* — e nosso desenvolvimento comum transforma-se em revelação. Não se trata de instruir um aluno, mas de se abrir completamente para outra pessoa, na qual é possível o fenômeno de “nascimento duplo e partilhado”. O ator renasce — não somente como ator mas como homem — e, com ele, renasço eu. É uma maneira estranha de se dizer, mas o que se verifica, realmente, é a total aceitação de um ser humano por outro.

O Novo Testamento do Teatro*

O nome "Teatro-Laboratório" faz pensar em pesquisa científica. Será esta uma associação apropriada?

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

* Eugenio Barba fez esta entrevista em 1964, intitulando-a "O Novo Testamento do Teatro". Foi publicada em seu livro *Alla Ricerca del Teatro Perduto* (Marsilio Editore, Pádua, 1965), como também em *Teatrets Teori og Teknikk* (Holstebro, 1/1966) e *Théâtre et Université* (Nancy, 5/1966).

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

O outro sentido da palavra pesquisa pode parecer um pouco irracional, uma vez que envolve a idéia de penetração na natureza humana. Em nossa época, na qual todas as línguas se confundiram como na Torre de Babel, em que todos os gêneros estéticos se misturaram, a morte ameaça o teatro, à medida que o cinema e a televisão invadem o seu domínio. Isto faz com que examinemos a natureza do teatro, como é que ele se diferencia das outras formas de arte, e o que é que o torna insubstituível.

Sua pesquisa o conduziu a alguma definição?

Que significa a palavra teatro? Esta é uma pergunta com que sempre nos defrontamos, e para a qual há muitas respostas possíveis. Para o acadêmico, o teatro é o lugar onde um ator declama um texto, ilustrando-o com uma série de movimentos, a fim de torná-lo mais facilmente compreendido. Interpretado desta forma, o teatro é um acessório útil da literatura dramática. O teatro intelectual é apenas uma variante dessa concepção. Seus defensores consideram-no uma espécie de tribuna polêmica. Também aqui, o texto é o elemento mais importante, e o teatro funciona unicamente para acentuar certos argumentos intelectuais, provocando com isso o seu confronto recíproco. Trata-se de uma ressurreição da arte medieval do duelo oratório.

Para o espectador comum, o teatro é acima de tudo um lugar de divertimento. Se ele espera encontrar uma Musa frívola, o texto não lhe interessa nem um pouco. O que o atrai

são as chamadas *gags*, os efeitos cômicos, e talvez os trocadilhos que levam de volta ao texto. Sua atenção se dirige principalmente para o ator como um centro de atração. Uma jovem vestida o mais sumariamente possível é, por si só, uma atração para certos frequentadores de teatro que atribuem um critério cultural à atuação da moça, embora esse julgamento seja, na verdade, uma compensação para a frustração pessoal.

O espectador que alimenta veleidades culturais gosta, de vez em quando, de assistir a representações do repertório mais sério, talvez até de uma tragédia, contanto que possua algum elemento melodramático. Neste caso, suas exigências podem variar profundamente. Por um lado, pode demonstrar que pertence a uma sociedade melhor, onde a "Arte" é uma garantia; e, por outro, deseja experimentar certas emoções que lhe proporcionem um senso de auto-satisfação. Mesmo que não sinta piedade pela pobre Antígona, nem aversão pelo cruel Creonte, e não partilhe do sacrifício e do destino da heroína, acredita-se, apesar disso, moralmente igual a ela. Para ele, trata-se de uma questão de ser capaz de sentir-se "nobre". As qualidades didáticas desse tipo de emoção são dúbias. A platéia — toda constituída de Creontes — pode ficar do lado de Antígona durante a representação, mas isto não a impedirá de comportar-se como Creonte, uma vez fora do teatro. É digno de nota o sucesso das peças que tratam de uma infância infeliz. O fato de assistir aos sofrimentos de uma criança inocente no palco torna bem mais fácil para o espectador simpatizar com a infeliz vítima. Assim, ele se assegura do alto nível dos seus padrões morais.

A gente do teatro não tem, usualmente, uma concepção inteiramente clara sobre o teatro. Para o ator comum, teatro é, acima de tudo, *ele mesmo*, e não o que ele é capaz de conseguir através dos seus meios técnicos. Tal atitude origina a impudência e a auto-satisfação, que o tornam capaz de apresentar ações que não exigem nenhum conhecimento especial, que são banais e comuns, como andar, levantar-se, sentar-se, acender um cigarro, colocar as mãos nos bolsos, e assim por diante. Na opinião do ator, nada disso se destina a revelar

alguma coisa, mas basta em si, porque, como já disse, ele, o Sr. X, é o teatro. E se o ator possui um certo encanto que prenda a platéia, isso fortalecerá mais ainda a sua convicção.

Para o cenógrafo, o teatro é acima de tudo uma arte plástica, o que pode ter conseqüências positivas. Os projetistas são freqüentemente defensores do teatro literário. Alegam que o cenário, assim como o ator, servem ao drama. Esta crença não revela qualquer desejo de servir à literatura, mas apenas um complexo com relação ao produtor. Preferem ficar do lado do dramaturgo, já que ele está distante e, conseqüentemente, tem menos possibilidades de limitá-los. Na prática, os projetistas mais originais sugerem um confronto entre o texto e a visão plástica capaz de superar e revelar a imaginação do autor. Não é, provavelmente, por mera coincidência que os cenógrafos poloneses são, freqüentemente, os pioneiros no teatro de nosso país. Eles exploraram as numerosas possibilidades oferecidas pelo desenvolvimento revolucionário das artes plásticas no século XX, as quais, em menor escala, inspiraram autores e produtores.

Não implicará isso num certo perigo? Os críticos que acusam os cenógrafos de dominarem o palco apresentam mais de um argumento válido e objetivo; a questão é que partem de uma premissa errada. É como se acusassem um carro de correr mais depressa que um caracol. Isto é o que os aborrece, e não que a visão do cenógrafo tenha dominado a do ator e a do diretor. A visão do cenógrafo é criativa, não estereotipada; e, mesmo se o for, perde seu caráter tautológico através de imenso processo de ampliação. Apesar de tudo, o teatro é transformado — queira o cenógrafo ou não — numa série de quadros vivos. Torna-se uma espécie de *camera oscura*, uma excitante lanterna mágica. Mas não deixa, então, de ser teatro?

Finalmente que significa o teatro para o produtor? Os produtores vêm para o teatro depois de falharem em outros campos. Aquele que uma vez sonhou em ser autor termina sendo diretor.

O ator que é um fracasso, ou a atriz que já foi *prima donna* e já começa a envelhecer, voltam-se para a produção.

O crítico de teatro que, há muito, tem um complexo de impotência com relação a uma arte pela qual nada mais pôde fazer, exceto escrever, volta-se também para a produção.

O hiper-sensível professor de literatura, que já está farto do trabalho acadêmico, considera-se também capaz de se tornar um produtor. Já sabe o que é o drama — e que mais é o teatro para ele senão a realização de um teatro?

Como são guiados por uma tal variedade de motivações psicanalíticas, as idéias dos produtores sobre o teatro são as mais variadas possíveis. Seu trabalho é uma compensação para vários fenômenos. O homem que não desenvolveu suas tendências políticas, por exemplo, muitas vezes se torna produtor e goza, assim, de uma sensação de poder, que tal posição lhe confere. Isto levou mais de uma vez a interpretações perversas; e os produtores que possuíam essa necessidade de poder montaram peças que polemizavam com as autoridades: daí as numerosas montagens “rebeldes”.

Claro que o produtor quer ser criativo. Por conseguinte — mais ou menos conscientemente — defende um teatro autônomo, independente da literatura, que ele considera apenas um pretexto. Mas, por outro lado, as pessoas capazes de um tal trabalho criativo são raras. Muitos estão oficialmente contentes com a definição literária e intelectual do teatro, ou sustentam a teoria de Wagner segundo a qual o teatro deveria ser uma síntese de todas as artes. Uma fórmula mais útil! Permite que se respeite o texto, este elemento básico inviolável, e além do mais não provoca nenhum conflito com o meio literário e psicológico. Deve-se afirmar, num parêntese, que cada autor — mesmo aqueles que só podemos qualificar como tais por pura gentileza — sente-se obrigado a defender a honra e os direitos de Nickiewicz, Shakespearê, etc., simplesmente porque se consideram seus colegas. Assim, a teoria de Wagner

sobre “o teatro como arte total” estabelece *la paix des braves* no campo literário.

Esta teoria justifica a exploração dos elementos plásticos da cenografia numa montagem, e atribui os resultados a ela. O mesmo pode ser dito em relação à música seja um trabalho original ou uma montagem. A isto se acrescenta a escolha acidental de um ou mais atores conhecidos, e com esses elementos, apenas casualmente coordenados surge uma montagem que satisfaz as ambições do produtor. Ele se coloca no cume de todas as artes embora na realidade se beneficie de todas sem ligar ao trabalho criativo realizado para ele pelos outros — se é que, na verdade, alguém pode ser chamado de criativo em tais circunstâncias.

Desta forma, o número de definições de teatro é praticamente ilimitado. Para fugir desse círculo vicioso, torna-se necessário, sem dúvida, eliminar, e não adicionar. Por isto, temos de perguntar o que é indispensável no teatro. Vejamos.

Pode o teatro existir sem figurinos e cenários? Sim, pode.

Pode o teatro existir sem música para acompanhar o enredo? Sim.

Pode o teatro existir sem efeitos de luz. Claro.

E sem texto? Sim; a história do teatro confirma isto. Na evolução da arte teatral, o texto foi um dos últimos elementos a ser acrescentado. Se colocamos algumas pessoas num palco com um cenário que elas próprias montaram, e as deixamos improvisar seus papéis como na *Commedia dell'Arte*, a representação poderá ser igualmente boa, mesmo que as palavras não sejam articuladas, mas apenas murmuradas.

Mas poderá existir o teatro sem atores? Não conheço nenhum exemplo disto. Pode-se mencionar o teatro de fantoches. Mesmo aqui, no entanto, o ator pode ser encontrado por trás das cenas, embora de uma outra forma.

Pode o teatro existir sem uma platéia? Pelo menos um espectador é necessário para que se faça uma representação. Assim, ficamos com o ator e o espectador. Podemos então definir o teatro como "o que ocorre entre o espectador e o ator". Todas as outras coisas são suplementares — talvez necessárias, mas ainda assim suplementares. Não foi por mera coincidência que nosso Teatro-Laboratório se desenvolveu a partir de um teatro rico em recursos — nos quais as artes plásticas, a iluminação e a música eram constantemente usadas — para o teatro ascético em que nos tornamos nos últimos anos: um teatro ascético no qual os atores e os espectadores são tudo o que existe. Todos os outros elementos visuais são construídos através do corpo do ator, e os efeitos musicais e acústicos através da sua voz. Isto não significa que não empreguemos a literatura, mas sim que não a consideramos a parte criativa do teatro, mesmo que os grandes trabalhos literários possam, sem nenhuma dúvida, ter um efeito estimulante na sua gênese. Já que o nosso teatro consiste somente de atores e espectadores, fazemos exigências especiais a ambas as partes. Embora não possamos educar os espectadores — pelo menos, não sistematicamente — *podemos* educar o ator.

Como é, então, que o ator é treinado no seu teatro, e qual a função dele numa montagem?

O ator é um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente. Se este corpo se limita a demonstrar o que é — algo que qualquer pessoa comum pode fazer —, não constitui um instrumento obediente capaz de criar um ato espiritual. Se é explorado por dinheiro e para ganhar os favores da platéia, a arte de representar está à beira da prostituição. É fato reconhecido que, durante muitos séculos, o teatro esteve associado com a prostituição, num sentido ou noutro da palavra. As palavras "atriz" e "cortesã" já foram sinônimos. Hoje, separaram-se por um limite bem mais claro, não por uma mudança no mundo do ator, mas porque a so-

cidade se transformou. Hoje em dia, é a diferença entre uma mulher respeitável e uma cortesã que ficou meio difícil de se estabelecer.

O que impressiona quando se observa a atuação de um ator, tal como é praticada hoje em dia, é a mesquinha de seu trabalho: a barganha feita por um corpo explorado pelos seus protetores — diretor, produtor — criando em retribuição uma atmosfera de intriga e revolta.

Assim como só um grande pecador pode se tornar um santo, segundo os teólogos (não esqueçamos a Revelação: "Assim porque és morno, nem frio nem quente, eu te vomitarei da minha boca"), da mesma forma a mesquinha do ator pode ser transformada numa espécie de santidade. A história do teatro oferece numerosos exemplos disto.

Não me entendam mal. Falo de "santidade" como um descrente. Quero dizer: uma "santidade secular". Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está próximo da santidade. Se tal representação deve não ser fortuita, um fenômeno que não possa ser previsto no tempo e no espaço, mas, pelo contrário, se quisermos um grupo de teatro cujo alimento seja esse tipo de trabalho, então temos de seguir um método especial de treinamento e pesquisa.

Como é, na prática, o trabalho com o ator "santo"?

Há um mito que conta como um ator, com uma quantidade considerável de experiência, pode construir o que nós chama-

mos de seu próprio “arsenal” — isto é, um acúmulo de métodos, artifícios e truques. Deles, pode escolher um certo número de combinações para cada papel, e atingir assim a expressividade necessária para prender sua platéia. Esse “arsenal” ou estoque pode não ser mais que uma coleção de clichês, caso em que tal método é inseparável do conceito do “ator cortesão”.

A diferença entre o “ator cortesão” e o “ator santo” é a mesma que há entre a perícia de uma cortesã e a atitude de dar e receber que existe num verdadeiro amor: em outras palavras, auto-sacrifício. O fato essencial no segundo caso é a possibilidade de eliminar qualquer elemento perturbador, a fim de poder superar todo limite convencional. No primeiro caso, trata-se do problema da existência do corpo; no outro, antes, da sua não-existência. A técnica do “ator santo” é uma *técnica indutiva* (isto é, uma técnica de eliminação), enquanto a do “ator cortesão” é uma *técnica dedutiva* (isto é, um acúmulo de habilidades).

O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo — a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo —, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras.

Se levarmos em consideração, por exemplo, o problema do som, a plasticidade do aparelho vocal e respiratório do ator deve ser infinitamente mais desenvolvida do que a do homem na rua. Mais ainda, esse aparelho deve ser capaz de produzir reflexos sonoros tão rapidamente, que o pensamento — que remove toda espontaneidade — não tenha tempo de intervir.

O ator deve ser capaz de decifrar todos os problemas do seu corpo que lhe sejam acessíveis. Deve saber como dirigir o ar e as partes do corpo onde o som deve ser criado e am-

pliado, como numa espécie de amplificador. O ator comum conhece apenas a cabeça como amplificador; isto é, usa a cabeça como caixa de ressonância para amplificar a voz, para tornar seus sons mais nobres, mais agradáveis à platéia. Pode até, de tempos em tempos, usar o corpo como amplificador. Mas o ator que pesquisa, intimamente, as possibilidades do seu próprio organismo, descobre que o número de amplificadores é praticamente ilimitado. Ele não explora apenas a cabeça e o tórax, mas também a parte de trás da cabeça (o occipício), o nariz, os dentes, a laringe, a barriga, a espinha, bem como aquele aparelho amplificador que, na verdade, é todo o corpo — e muitos outros, alguns dos quais ainda nos são desconhecidos. Ele descobre que não basta empregar a respiração abdominal no palco. As várias fases da sua ação física exigem diferentes tipos de respiração. Descobre que a dicção aprendida na escola de teatro muito freqüentemente provoca o fechamento da sua laringe. Deve adquirir a habilidade de abrir a laringe conscientemente, e saber quando ela está aberta ou fechada. Se não solucionar esses problemas, sua atenção será distraída pelas dificuldades que encontrará e o processo da autopenetração falhará necessariamente. Se o ator está consciente de seu corpo, não pode penetrar em si mesmo e revelar-se. O corpo deve ser libertado de toda resistência. Deve, virtualmente, deixar de existir. Como acontece com a voz e a respiração, não basta que o ator aprenda a usar os diversos amplificadores, a abrir a laringe e a escolher um certo tipo de respiração. Deve aprender a executar tudo isto inconscientemente, nas fases culminantes de sua representação; e isto exige uma série de novos exercícios.

Quando estiver trabalhando no seu papel, deve aprender a não pensar em somar elementos técnicos, mas em conseguir eliminar os obstáculos concretos que se apresentem (por exemplo, a resistência da voz).

Estas coisas não são de modo algum simples filigranas. Trata-se da diferença que decide o grau do êxito. Significa que o ator nunca possuirá uma técnica permanentemente “fechada”, pois a cada degrau do seu auto-escrutínio, a cada mo-

dificação, a cada *excesso*, a cada derrubada de barreiras escondidas, encontrará ele novos problemas técnicos num nível mais alto. Ele deve, assim, aprender a sobrepujá-los também com o auxílio de certos exercícios básicos.

Isto funciona para tudo: para o movimento, a plasticidade do corpo, a gesticulação, a construção das máscaras através da musculatura facial, e, na verdade, para cada detalhe do corpo do ator.

Mas o fator decisivo neste processo é a técnica de penetração psíquica do ator. Ele deve aprender a usar o papel como se fosse um bisturi de cirurgião, para dissecar. Não se trata do problema de retratar-se em certas circunstâncias dadas, ou de "viver" um papel; nem isto impõe um tipo de representação comum ao teatro épico e baseado num cálculo frio. O fato importante é o uso do papel como um trampolim, um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana — a parte mais íntima da nossa personalidade — a fim de sacrificá-la, de expô-la.

É um excesso não só para o ator, mas também para a platéia. O espectador compreende, consciente ou inconscientemente, que se trata de um convite para que ele faça o mesmo, e isto termina por despertar oposição ou indignação, porque nossos esforços diários têm a finalidade de esconder a verdade sobre nós, não apenas do mundo, mas também de nós mesmos. Tentamos fugir da nossa verdade, enquanto aqui somos convidados a parar e tentar um olhar mais profundo. Temos medo de virarmos estátuas de sal, de olharmos para trás, como a mulher de Lot.

A realização desse ato ao qual nos referimos — a autopenetração, a revelação — exige uma mobilização de todas as forças físicas e espirituais do ator, que está num estado de ociosa disponibilidade passiva que torna possível um índice ativo de representação.

Temos de recorrer a uma linguagem metafórica para dizer que o fator decisivo neste processo é a humildade, uma predisposição espiritual: não para *fazer* algo, mas para impedir-se de fazer algo, senão o excesso se torna uma impudência, em vez de um sacrifício. Isto significa que o ator deve representar num estado de transe.

O transe, como eu entendo, é a possibilidade de concentrar-se numa forma teatral particular, e pode ser obtido com um mínimo de boa vontade.

Se eu tivesse de expressar tudo isto numa só frase, diria que se trata de um problema de dar-se. Devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança, como nos damos no amor. Aí está a chave. A autopenetração, o transe, o *excesso*, a disciplina formal — tudo isto pode ser realizado, desde que nos tenhamos entregue totalmente, humildemente, sem defesas. Este ato culmina num clímax. Traz alívio. Nenhum desses exercícios nos vários campos do treinamento do ator deve ser de superfície. Deve desenvolver um sistema de alusões que conduzam a um ilusivo e indescritível processo de autodoação.

Tudo isto pode soar estranho e lembrar uma espécie de charlatanismo. Para usarmos fórmulas científicas podemos dizer que se trata de um emprego particular da sugestão, tendo como objetivo uma realização *ideoplástica*. Pessoalmente, devo admitir que nunca recuamos no uso dessas fórmulas de "charlatães". Tudo que tenha um halo fora do comum e mágico estimula a imaginação, tanto do ator quanto do produtor.

Acredito que devemos desenvolver uma anatomia especial do ator; por exemplo, encontrar os vários centros de concentração do corpo, para as diferentes formas de representar, procurar as áreas do corpo que o ator sente, algumas vezes, como suas fontes de energia. A região lombar, o abdome e a área em volta do *plexus* solar muitas vezes funcionam como uma fonte.

Fator essencial neste processo é a elaboração de um controle para a forma, a artificialidade. O ator que cumpre um ato de autopenetração empreende uma viagem que é registrada através de vários reflexos sonoros e gestos, formulando uma espécie de convite ao espectador. Mas tais sinais devem ser articulados. A falta de expressividade está sempre relacionada com certas contradições e discrepâncias. Uma autopenetração indisciplinada não é uma liberação, mas é percebida como uma forma de caos biológico.

Como você combina espontaneidade com disciplina formal?

A elaboração da artificialidade é um problema de ideogramas — sons e gestos, que evocam associações no psiquismo da platéia. Lembra o trabalho de um escultor num bloco de pedra: o uso consciente do martelo e do cinzel. Consiste, por exemplo, na análise do reflexo da mão durante um processo psíquico, e seu sucessivo desenvolvimento através do ombro, do cotovelo, do punho, dos dedos, a fim de decidir como cada fase desse processo pode ser expressa através de um sinal, de um ideograma, que transmite instantaneamente as motivações escondidas do ator ou luta contra elas.

Esta elaboração da artificialidade — da rédea orientadora que é a forma — muitas vezes se baseia numa busca consciente em nosso organismo, atrás de formas cujas linhas exteriores sentimos, embora sua realidade ainda nos escape. Presumimos que estas formas já existem, completas, dentro do nosso organismo. Aqui, tocamos num tipo de representação que, como arte, está mais próxima da escultura que da pintura. A pintura envolve a soma das cores, enquanto o escultor elimina o que esconde a forma, como se ela já existisse dentro do bloco de pedra, revelando-a dessa forma, em vez de criá-la.

Esta procura da artificialidade requer, por sua vez, uma série de exercícios extras, formando uma miniatura de tabela

para cada parte do nosso corpo. De qualquer modo, o princípio decisivo permanece o seguinte: quanto mais nos absorvemos no que está escondido dentro de nós, no excesso, na revelação, na autopenetração, mais rígidos devemos ser nas disciplinas externas; isto quer dizer a forma, a artificialidade, o ideograma, o gesto. Aqui reside todo o princípio da expressividade.

Que espera você do espectador neste tipo de teatro?

Nossos postulados não são novos. Exigimos das pessoas as mesmas coisas que todo verdadeiro trabalho de arte exige, seja a pintura, a escultura, a música, a poesia ou a literatura. Não satisfazemos o espectador que vai ao teatro para cumprir uma necessidade social de contato com a cultura: em outras palavras, para ter alguma coisa de que falar a seus amigos e poder dizer que viu esta ou aquela peça, que foi muito interessante. Não estamos no teatro para satisfazer sua “sede cultural”. Isto é trapaça.

Tampouco satisfazemos o homem que vai ao teatro divertir-se, depois de um dia de trabalho. Todo mundo tem o direito de divertir-se depois de um dia de trabalho, e há inúmeras formas de divertimento para esse propósito, como certos tipos de filmes de cabaré e *music-hall*, e muitas outras coisas narecidas.

Estamos interessados no espectador que sinta uma genuína necessidade espiritual, e que realmente deseje, através de um confronto com a representação, analisar-se. Estamos interessados no espectador que não pára num estágio elementar de integração psíquica, satisfeito com sua mesquinha estabilidade espiritual, geométrica, sabendo exatamente o que é bom e o que é ruim sem jamais pôr-se em dúvida. Não foi para ele que El Greco, Norwid, Thomas Mann e Dostoiévski falaram, mas para aquele que empreende um processo interminável de

autodesenvolvimento, e cuja inquietação não é geral, mas dirigida para uma procura da verdade de si mesmo e da sua missão na vida.

Isto significa um teatro para a elite?

Sim, mas para uma elite não determinada pelo nível social nem pela situação financeira do espectador, e nem mesmo pela educação. O trabalhador que nunca teve nenhuma educação secundária pode desenvolver esse processo criativo de autopesquisa, enquanto o professor universitário pode estar morto, permanentemente formado, amoldado na terrível rigidez de um cadáver. Isto deve ficar claro desde o início. Não estamos interessados em nenhuma determinada platéia, mas sim numa platéia especial.

Não podemos saber se o teatro ainda é necessário atualmente, uma vez que todas as atrações sociais, os divertimentos, os efeitos de forma e cor foram tomados pelo cinema e pela televisão. Todo mundo repete a mesma pergunta retórica: o teatro é necessário? Mas nós só a fazemos para poder responder: sim, é, porque se trata de uma arte sempre jovem e necessária. A venda das montagens é organizada em larga escala. Entretanto, não se organizam as apresentações dos filmes e da televisão da mesma maneira. Se todos os teatros fossem fechados um dia, uma grande porcentagem do povo não tomaria conhecimento disto durante algumas semanas; mas se se eliminassem os cinemas e a televisão, toda a população no mesmo dia entraria em grande alvoroço. Muita gente de teatro está consciente deste problema, mas tenta resolvê-lo de forma errada: já que o cinema domina o teatro do ponto de vista técnico, por que não fazer o teatro mais técnico? Inventam novos palcos, mudam os cenários com enorme velocidade, complicam a iluminação e os cenários, etc., mas nunca conseguem atingir a capacidade técnica de um filme ou da televisão. O teatro deve reconhecer suas próprias limitações. Se não pode

ser mais rico que o cinema, então assuma sua pobreza. Se não pode ser superabundante como a televisão, assuma seu ascetismo. Se não pode ser uma atração técnica, renuncie a qualquer pretensão técnica. Dessa forma, chegamos ao ator "santo" e ao teatro pobre.

Existe apenas um elemento que o cinema e a televisão não podem tirar do teatro: a proximidade do organismo vivo. Por causa disto, toda modificação do ator, cada um dos seus gestos mágicos (incapazes de serem reproduzidos pela platéia) torna-se qualquer coisa de muito grande, algo de extraordinário, algo próximo do êxtase. Por isto, é necessário abolir a distância entre o ator e a platéia, através da eliminação do palco, da remoção de qualquer fronteira. Deixemos que a cena mais drástica aconteça face a face com o espectador, de modo a que ele esteja de braços com o ator, possa sentir sua respiração e seu cheiro. Isto condiciona a necessidade de um teatro de câmara.

Como pode esse teatro expressar a inquietação que, como temos o direito de supor, varia de um indivíduo para outro?

Para que o espectador seja estimulado a uma auto-análise, quando confrontado com o ator, deve existir algo em comum a ligá-los, algo que possa ser desmanchado com um gesto, ou mantido com adoração. Portanto, o teatro deve atacar o que se chama de complexos coletivos da sociedade, o núcleo do subconsciente coletivo, ou talvez do superconsciente (não importa como seja chamado), aqueles mitos que não constituem invenções da mente, mas que são, por assim dizer, herdados através de um sangue, uma religião, uma cultura e um clima.

Estou pensando em coisas que são tão elementares e tão intimamente associadas, que seria difícil para nós submetê-las a uma análise racional. Por exemplo, os mitos religiosos: o mito de Cristo e Maria; os mitos biológicos: o nascimento e

a morte, o simbolismo do amor, ou, num sentido mais vasto, Eros e Thanatos; os mitos nacionais, que são muito difíceis de ser enunciados em fórmulas, embora sua presença se faça sentir no nosso sangue quando lemos a Parte II de *Forefathers' Eve*, de Mickiewicz, o *Kordian*, de Slowacki, ou a Ave-Maria.

Uma vez mais, não existe problema na pesquisa especulativa de certos elementos reunidos numa montagem. Se começamos nosso trabalho, numa montagem teatral ou num papel, violando o mais íntimo do nosso ser, procurando aquelas coisas que mais possam nos ferir, mas que ao mesmo tempo nos dão um sentimento total de uma verdade purificante, que finalmente nos traz a paz, então inevitavelmente terminaremos chegando às *representações coletivas*. Devemos estar familiarizados com este conceito, para não perdermos o seu sentido real, já que o alcançamos. Mas isto não pode ser imposto a ninguém de imediato.

Como funciona isto numa montagem teatral? Não pretendo dar exemplos aqui. Penso que existe uma explanação suficiente na descrição de *Akropolis*, *Dr. Faustus* ou outras montagens. Quero apenas chamar atenção para uma característica especial dessas montagens teatrais, que combinam a fascinação com uma negação excessiva, uma aceitação e uma rejeição, um ataque àquilo que é sagrado (*representações coletivas*), profanação e adoração.

Para iluminar esse processo particular de provocação na platéia, devemos nos afastar do trampolim representado pelo texto, e que já está sobrecarregado de um sem-número de associações gerais. Para isto, precisamos ou de um texto clássico, ao qual, através de uma espécie de profanação, restituímos ao mesmo tempo sua verdade, ou de um texto moderno, que pode ser banal e estereotipado no seu conteúdo, mas apesar disso enraizado no psiquismo da sociedade.

O ator "santo" não será um sonho? O caminho da santidade não está aberto a todos. Só os poucos escolhidos podem trilhá-lo.

Como eu já disse, não devemos tomar a palavra "santo" no sentido religioso. Trata-se mais de uma metáfora, definindo uma pessoa que, através de sua arte, transcende seus limites e realiza um ato de auto-sacrifício. Claro, você tem razão; é infinitamente difícil tentar reunir uma *troupe* de atores "santos". É muito mais fácil encontrar um espectador "santo" — no sentido que eu dou a esta palavra — mas ele só vem ao teatro por um breve momento, a fim de fazer um acerto de contas consigo próprio, e isto é algo que não pode ser imposto pela dura rotina do trabalho diário.

Será a santidade, então, um postulado irreal? Creio que é tão bem fundado quanto o do movimento à velocidade da luz. Com isto, quero dizer que, mesmo sem atingi-lo, podemos nos mover consciente e sistematicamente naquela direção, conseguindo assim resultados práticos.

A representação é uma arte particularmente ingrata. Morre com o ator. Nada lhe sobrevive, a não ser as revistas, que usualmente não lhe fazem muita justiça seja ele bom ou ruim. Por isto, sua única fonte de satisfação está na reação da platéia. No teatro pobre, isto não significa flores e aplausos intermináveis, mas um silêncio especial, no qual há muito de fascínio, mas também um pouco de indignação, e até de repugnância, que o espectador dirige não exatamente para ele, mas para o teatro. É difícil atingir um nível psíquico que nos habilite a suportar uma tal pressão.

Tenho certeza de que todo ator, pertencendo a um tal teatro, muitas vezes sonha com imensas ovações, com ouvir o seu nome gritado, ser coberto de flores ou ver-se alvo de outros símbolos costumeiros no teatro comercial. O trabalho do ator é também ingrato por causa da incessante supervisão a que está sujeito. Não é como ser criativo num escritório, sentado diante

de uma mesa, mas debaixo do olhar do diretor, que, mesmo no teatro baseado na arte do ator, exige dele numa escala muito maior do que no teatro normal, impelindo-o a um sempre crescente aumento de esforços que lhe são muito dolorosos.

Isto pode ser insuportável, se o diretor não possuir grande autoridade moral, se seus postulados não forem evidentes e se não existir um elemento de confiança mútua inclusive além dos limites do consciente. Mas até neste caso, ele é ainda um tirano e o ator deve dirigir contra ele certas reações mecânicas inconscientes, como faz o aluno contra o professor, o paciente contra o médico, ou o soldado contra os superiores.

O teatro pobre não oferece ao ator a possibilidade do sucesso de um dia para uma noite. Desafia o conceito burguês de ter um padrão de vida. Propõe a substituição da riqueza material pela riqueza moral como o principal objetivo da vida. No entanto, quem não alimenta um desejo secreto de atingir um sucesso estrondoso? Isto também pode ocasionar oposição e reações negativas, mesmo se isto não estiver claramente formulado. Trabalhar desse modo nunca é estável. Quem não procura estabilidade e segurança, de uma forma ou de outra? Quem não espera viver, no mínimo, tão bem amanhã quanto hoje? Mesmo que se aceite conscientemente um tal *status*, inconscientemente se procura em volta algo que reconcilie o fogo com a água, a "santidade" com a vida de "cortesão".

No entanto, a atração dessa situação paradoxal é suficientemente forte para eliminar todas as intrigas, invejas e brigas sobre papéis, que fazem parte do dia-a-dia da vida dos outros teatros. Mas gente é gente, e períodos de depressão e de raivas reprimidas não podem ser evitados.

É digno de menção, porém, a satisfação que esse trabalho pode trazer. O ator que, neste processo especial de disciplina e de auto-sacrifício, autopenetração e amoldamento, não tem medo de ir além de todos os limites normalmente aceitáveis, atinge uma espécie de harmonia interior e de paz de espírito. Torna-se, literalmente, muito mais vibrante de mente e de cor-

po, e sua maneira de viver é muito mais normal do que a do ator do teatro rico.

Este processo de análise é uma espécie de desintegração da estrutura psíquica. Não correrá o ator o perigo, do ponto de vista de higiene mental, de ultrapassar os limites?

Não, desde que se entregue cem por cento a seu trabalho. É o trabalho feito pela metade, superficialmente, que é psicologicamente doloroso e desfaz o equilíbrio. Se só nos entregarmos superficialmente neste processo de análise e abandono — e isto pode produzir amplos efeitos estéticos —, quer dizer, se retivermos nossa máscara cotidiana de mentiras, então testemunhamos um conflito entre a máscara e nós mesmos. Mas se este processo é levado ao seu limite extremo, poderemos, conscientemente, tirar a máscara cotidiana, sabendo agora a que objetivos ela serve e o que ocultava. Esta é uma confirmação não do negativo que existe em nós, mas do positivo, não do que é mais pobre, mas do que é mais rico. Também conduz a uma liberação de complexos, da mesma maneira que numa terapia psicanalítica.

O mesmo se aplica ao espectador. O integrante de uma platéia que aceita o convite do ator, e de um certo modo segue o seu exemplo, ativando-se da mesma forma, deixa o teatro num estado de maior harmonia interior. Mas aquele que luta, a todo custo, para manter a sua máscara de mentiras intata, deixa o espetáculo ainda mais confuso. Estou convencido de que, no todo, mesmo no último caso, o espetáculo apresenta uma forma de psicoterapia social, embora para o ator seja uma terapia apenas se ele se entregou inteiramente à sua tarefa.

Há certos perigos. É muito menos arriscado ser Zé da Silva a vida inteira do que ser Van Gogh. Mas, plenamente conscientes de nossa responsabilidade social, devemos desejar

que existam mais Van Goghs do que Zés da Silva, mesmo que a vida seja muito mais simples para os últimos. Van Gogh é exemplo de um processo incompleto de integração. Sua queda é a expressão de um desenvolvimento que nunca foi completado. Se olharmos as grandes personalidades, como, por exemplo, Thomas Mann, encontraremos eventualmente uma certa forma de harmonia.

Parece-me que o diretor tem uma grande responsabilidade neste processo auto-analítico do ator. Como é que esta interdependência se manifesta, e quais podem ser as conseqüências de uma ação errada de sua parte?

Este é um ponto vitalmente importante. À luz do que acabei de dizer isto pode soar mais ou menos estranho.

O espetáculo cria uma espécie de conflito psíquico com o espectador. Trata-se de uma modificação e de uma violência, mas só pode ter algum efeito quando baseado num interesse humano e, mais do que isto, num sentimento de simpatia, num sentimento de aceitação. Da mesma forma, o diretor só pode ajudar o ator neste processo complexo e agônico se fôr tão emocional e ardorosamente aberto para o ator quanto o ator o é em relação a ele. Não acredito na possibilidade de atingir efeitos através de cálculos frios. Uma espécie de calor para com nossos companheiros é essencial — uma compreensão das contradições do homem, e do fato de que ele é uma criatura sofredora, e não alguém a ser condenado.

Esse elemento de abertura é tecnicamente tangível. Tão-somente se for recíproco pode esse elemento capacitar o ator a empreender os esforços mais extremos, sem qualquer medo de ser ridicularizado ou humilhado. O tipo de trabalho que cria tal confiança torna as palavras desnecessárias durante os ensaios. Durante o trabalho, o murmúrio de um som, e algumas vezes até o silêncio, podem ser bastantes para nos fazer

compreendidos. O que nasce no ator é engendrado junto, mas no final o resultado é muito mais uma parte dele do que aqueles resultados obtidos nos ensaios do teatro "normal".

Acredito que lidamos aqui com uma "arte" de trabalhar que é impossível de ser reduzida a uma fórmula, e não pode ser simplesmente aprendida. Assim como nem todo médico é necessariamente um bom psiquiatra, também nem todo diretor é bem sucedido nesta forma de teatro. O princípio a ser aplicado como um tipo de conselho, e também de aviso, é o seguinte: "*Primum non nocere*" ("Primeiro, não faça mal"). Traduzindo isto numa linguagem técnica: é melhor sugerir, através de sons e gestos, do que "representar" diante do ator ou ajudá-lo com explicações intelectuais; melhor expressar-se através de um silêncio ou de um piscar de olho do que através de instruções, observando os estágios no enfraquecimento e colapso psicológico do ator para correr em seu auxílio. O segundo princípio é comum a todas as profissões: se exiges de teus colegas, debes exigir duas vezes mais de ti mesmo.

Isto significa que, para trabalhar com o ator "santo", o diretor deve ser duas vezes "santo"; isto é, um "super-santo", que através do seu conhecimento e de sua intuição quebra os limites da história do teatro, e que deve estar atualizadíssimo com os últimos resultados de ciências como psicologia, antropologia, interpretações do mito e história das religiões.

Tudo o que eu disse sobre o lado mesquinho do ator deve ser aplicado também ao diretor. Para desenvolver a metáfora do "ator cortês", o equivalente para o diretor deve ser "diretor-coronel". E como é impossível erradicar completamente o lado cortês do ator, o mesmo acontece com o lado coronel do diretor.

O trabalho do diretor exige um certo *savoir-faire* tático, principalmente na arte da liderança. Falando de modo geral,

esse tipo de poder desmoraliza. Condiciona a necessidade de saber como conduzir as pessoas. Exige uma vocação para a diplomacia, um talento frio e desumano para desfazer as intrigas. Estas características acompanham o diretor como uma sombra, até no teatro pobre. O que podemos chamar de componente masoquista do ator é a variante negativa do que é criativo no diretor, que se apresenta na forma de uma componente sádica. Aqui, como em toda parte, as trevas são inseparáveis da luz.

Quando me coloco contra as coisas pela metade, a mediocridade e as atitudes cômodas, é simplesmente porque devemos criar coisas que estejam firmemente orientadas para a luz ou para as trevas. Mas devemos sempre lembrar que o que é luminoso dentro de nós contém uma parte de escuridão, que podemos penetrar, mas nunca aniquilar.

Segundo o que você disse, o "sagrado" no teatro pode ser conseguido através de uma disciplina psíquica particular e de vários exercícios físicos. Nas escolas de teatro, no teatro tradicional como no experimental, não existe tal tendência, nenhuma tentativa objetiva de elaborar nada idêntico. Como se pode preparar o caminho para o treinamento dos atores e produtores "santos"? Até onde é possível criar teatros "monásticos", em oposição ao teatro "paroquial" cotidiano?

Não acredito que a crise do teatro possa ser separada de certas outras crises do processo da cultura contemporânea. Um dos seus elementos essenciais — o desaparecimento do sagrado e de sua função ritual no teatro — é um resultado do óbvio e provavelmente inevitável declínio da religião. Estamos falando, ao contrário, sobre a possibilidade de criar um *sacrum* secular no teatro. O problema é: pode o atual estágio de desenvolvimento da civilização tornar este postulado uma realidade em escala coletiva?

Não tenho resposta para isto. Devemos contribuir para sua realização, pois uma conscientização secular, em vez da religiosa, parece ser uma necessidade psicossocial para a sociedade. Essa transição deveria acontecer, mas isto não significa que necessariamente aconteça. Acredito que existe, de certa forma, uma regra ética, como a que diz que o homem não deve agir como lobo do seu irmão homem. Mas como todos sabemos, tais regras nem sempre são aplicadas.

De qualquer modo, tenho certeza de que essa renovação não virá do teatro dominante. No entanto, ao mesmo tempo, existem e existiram umas poucas pessoas, no teatro oficial, que devem ser consideradas como santos seculares: Stanislavski, por exemplo. Ele afirmava que os sucessivos estágios do despertar e da renovação no teatro tiveram seus primórdios entre os amadores, e não nos círculos dos profissionais endurecidos e desmoralizados. Isto também foi confirmado pela experiência de Vakhtangov; ou, para tirar um exemplo de outra cultura, pelo teatro Nô Japonês, que, devido à capacidade técnica que exige, poderia ser descrito como uma "superprofissão", embora sua estrutura o torne um teatro semi-amador. De onde pode vir essa renovação? De pessoas insatisfeitas com as condições do teatro normal, que assumam a tarefa de criar teatros pobres, com poucos atores, "conjuntos de câmara" que possam ser transformados em institutos para educação dos atores; ou ainda de amadores, trabalhando nas fronteiras do teatro profissional, e que por conta própria atingiram uma técnica superior à exigida no teatro dominante; em suma, de uns poucos loucos que não tenham nada a perder, e que tampouco temam um trabalho exaustivo.

Parece-me essencial fazer um esforço para organizar escolas secundárias de teatro. O ator começa a aprender sua profissão muito tarde, quando já está psicicamente formado e, pior ainda, moralmente moldado; e imediatamente começa a sofrer tendências arrivistas, característica de grande número de alunos de escola de teatro.

A idade é tão importante, para a educação do ator, quanto para o pianista ou o dançarino — isto é, não se deve ter mais de 14 anos para começar. E se fosse possível, eu sugeriria o início até em idade mais jovem, com um curso técnico de quatro anos, de exercícios técnicos e concentrados. Ao mesmo tempo, o aluno deveria receber uma educação humanística adequada, apoiada não num acúmulo de amplos conhecimentos da literatura, de história do teatro, e assim por diante, mas num despertar da sua sensibilidade, apresentando-o aos fenômenos mais estimulantes da cultura mundial.

A educação secundária do ator deveria ser depois, complementada por quatro anos de trabalho como aprendiz de ator, com um grupo laboratório, tempo em que ele não só adquiriria uma grande soma de experiência em representação, mas também continuaria seus estudos nos campos da literatura, pintura, filosofia, etc., num nível necessário à sua profissão, e não com a finalidade de brilhar numa sociedade pernóstica. Ao completar seus quatro anos de trabalho prático, num Teatro-Laboratório, o estudante deveria receber uma espécie de diploma. Assim, depois de oito anos de trabalho desse tipo, o ator estaria comparativamente bem equipado para enfrentar a profissão. Não teria escapado aos perigos que ameaçam todo o ator, mas suas capacidades seriam muito maiores, e seu caráter estaria moldado com muito mais firmeza. A solução ideal seria estabelecer institutos de pesquisa, que seriam dirigidos com pobreza e rigorosa autoridade. O orçamento para sustentar um instituto assim seria a metade do que é gasto pelo Estado para sustentar um teatro provinciano. Sua equipe dirigente seria composta por um pequeno grupo de especialistas em problemas associados com o teatro: um psicanalista e um antropólogo social, por exemplo. Haveria um grupo de atores de Teatro-Laboratório normal, e um grupo de pedagogos de escola secundária de teatro, mais uma editora, para imprimir os resultados práticos que seriam intercambiados com outros centros idênticos e enviados a pessoas que fazem pesquisas em campos afins. É absolutamente essencial que toda pesquisa desse tipo seja supervisionada por um ou mais críticos, que, de fora — mais ou menos como o advogado do diabo — analise as deficiências do teatro, e que

baseiem seus julgamentos em princípios estéticos idênticos aos do teatro normal. Como você sabe, Ludwik Flaszen tem esta tarefa no nosso grupo.

Como pode um tal teatro refletir o nosso tempo? Falo do conteúdo e da análise dos problemas atuais.

Responderei de acordo com as experiências de nosso teatro. Embora usemos com frequência textos clássicos, nosso teatro é contemporâneo, na medida em que confronta nossas raízes com nosso comportamento e nossos estereótipos correntes, e dessa forma apresenta o nosso “hoje” em relação com o “ontem”, e o nosso “ontem” com o “hoje”. Mesmo se este teatro usa uma linguagem elementar de gestos e sons — compreensível, além do valor semântico da palavra, até para uma pessoa que não compreenda a língua na qual a peça é representada — tal teatro deve ser nacional, uma vez que se baseia na introspecção e no todo do nosso superego social, que foi moldado num clima nacional particular, tornando-se assim uma parte dele.

Se desejamos, na verdade, pesquisar profundamente dentro da lógica de nossa consciência e do nosso comportamento, e atingir seus pontos mais recônditos, seu motor secreto, então o sistema integral de símbolos construído na montagem deve apelar para a nossa experiência, para a realidade que nos surpreendeu e nos modelou, para esta linguagem de gestos, murmúrios, sons e entonações extraída das ruas, dos trabalhos, dos cafés — em suma, de todo comportamento humano que tenha deixado uma impressão em nós.

Falamos de profanação. O que, na realidade, será isto, senão um tipo de falta de tato baseado no confronto brutal entre nossas declarações e nossas ações diárias, entre as experiências de nossos antepassados, que vivem dentro de nós, e nossa busca de uma vida confortável ou nossa concepção de

luta da sobrevivência, entre nossos complexos individuais e os da sociedade como um todo?

Isto significa que cada montagem clássica é como nos olharmos num espelho, vemos nossas idéias e tradições, e não apenas a descrição do que pensaram e fizeram os homens dos séculos passados.

Toda a montagem construída sobre um tema contemporâneo é um encontro entre os traços superficiais do dia de hoje e suas raízes profundas, seus motivos escondidos. A montagem é nacional porque é uma pesquisa sincera e absoluta no nosso ego histórico; é realista porque é um excesso de verdade; é social porque é um desafio ao ser social, o espectador.

Teatro é Encontro*

Em uma de suas declarações, você disse que o teatro pode existir sem figurinos nem cenários, sem efeitos musicais ou luminosos — e até sem um texto. Você acrescentou: “No desenvolvimento da arte teatral, o texto foi um dos últimos elementos a ser acrescentado”. Há, em sua opinião, um único elemento que o teatro não pode dispensar — o ator. No entanto, desde a Commedia dell’Arte existem dramaturgos. Deve o diretor de hoje desrespeitar uma tradição de diversos séculos? Que lugar você confere ao texto, como diretor?

* Em junho de 1967, durante a Expo-67, no Canadá, Jerzy Grotowski compareceu a um simpósio internacional de teatro, em Montreal. Durante sua permanência, concedeu a seguinte entrevista, a Naim Kattan, que fui publicada em *Arts et Lettres, Le Devoir* (Julho 1967.)

Este não é o âmago do problema. O âmago é o encontro. O texto é uma realidade artística, existente num sentido objetivo. Ora, se o texto fôr suficientemente velho, e se preservou todas as suas forças para hoje — em outras palavras, se o texto contém certas concentrações de experiências humanas, representações, ilusões, mitos e verdades que ainda são válidos para nós, hoje — então o texto torna-se uma mensagem que recebemos das gerações anteriores. Todo o valor do texto já está presente, uma vez escrito: isto é literatura, e nós podemos ler peças como parte da "literatura". Na França, às peças publicadas em forma de livro é dado o nome de *Teatro* — um engano, em minha opinião, pois isso não é teatro, e sim literatura dramática. Diante desta literatura, podemos tomar uma destas duas posições: ou ilustramos o texto, através da interpretação dos atores, a montagem, o cenário, a situação da peça, e neste caso o resultado não é teatro, sendo o único elemento vivo, em tal montagem, a literatura; ou ignoramos, virtualmente, o texto, tratando-o apenas como um pretexto, fazendo interpolações e modificações, e reduzindo-o a nada. Sintô que essas duas soluções são falsas, porque nos dois casos não estaremos cumprindo nosso dever como artistas, mas tentando cumprir certas regras — e a arte não gosta de regras. As obras-primas são sempre baseadas na transcendência das regras. Embora, é claro, o teste se verifique na montagem.

Tomemos, por exemplo, Stanislavski. Seu plano era compreender todas as intenções dos dramaturgos, criar um teatro literário. E quando falamos do estilo de Tchecov, na verdade estamos aludindo ao estilo das montagens que Stanislavski fazia das peças de Tchecov. Na realidade, Tchecov protestou quanto a isto, ao dizer: "Escrevi *vaudevilles* e Stanislavsk pôs dramas sentimentais no palco". Stanislavski era um artista genuíno; compreendeu involuntariamente, o seu Tchecov, e não um Tchecov objetivo. Meyerhold, por sua vez, propôs, com a melhor boa-fé, um teatro autônomo com relação à literatura. Mas acredito que ele é o único exemplo, na história do teatro, de realização de uma montagem tão profundamente enraizada no espírito de Gogol, no seu sentido mais profundo. O *Inspetor Geral*, de Meyerhold, era uma espécie de colagem dos textos

de Gogol. Por conseguinte, não são as nossas boas idéias, mas a nossa prática, que constitui o verdadeiro teste.

Qual a tarefa do teatro em relação à literatura?

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total — não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.

O teatro é também um encontro entre pessoas criativas. Sou eu, o diretor, que me defronto com o ator, e a auto-revelação do ator me dá a revelação de mim mesmo. Os atores e eu nos defrontamos com o texto. No entanto, não podemos expressar o que é objetivo no texto, e na realidade só os textos fracos nos dão uma única possibilidade de interpretação. Todos os grandes textos representam uma espécie de abismo para nós. Vejamos *Hamlet*: um sem-número de livros foi escrito, livros dedicados a essa personagem. Os professores nos dirão, cada um a seu modo, que descobriram um Hamlet objetivo. Sugerem-nos Hamlets revolucionários, Hamlets rebeldes e impotentes, Hamlet, o marginal, etc. Mas não existe nenhum Hamlet objetivo. O trabalho é demasiado grande para isto. A força das grandes obras reside no seu efeito catalítico: abrem portas para nós, colocam em movimento a maquinária da nossa auto-suficiência. Meu encontro com o texto lembra o meu encontro com o ator, e o dele comigo. Para o ator e o diretor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender nossa solidão. No teatro, se me permite, o texto tem a mesma função que o mito tinha para o poeta dos tempos antigos. O autor

de *Prometeu* encontrou no mito de *Prometeu* tanto de desafio quanto de abertura, talvez até mesmo a fonte de sua criação. Mas o seu *Prometeu* foi produto da sua experiência pessoal. Isto é tudo que eu posso dizer sobre isto; o resto não importa. Repito: podemos representar o texto na sua íntegra, podemos modificar toda a sua estrutura, ou fazer uma espécie de colagem. Podemos, por outro lado, fazer adaptações e interposições. Em nenhum desses casos trata-se de criação teatral, mas de literatura. Brecht deu exemplos de tratamento de outros autores, e o mesmo fez Shakespeare. No meu caso, não desejo nem a interpenetração literária nem o tratamento literário, pois ambos estão além da minha competência, uma vez que meu campo de ação é o da criação teatral. Para mim, criador de teatro, o importante não são as palavras, mas o que fazemos delas, o que confere vida às palavras inanimadas do texto, o que as transforma em "A Palavra". Vou mais longe: o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual. Deixemos bem claro que não estou dizendo que se deva fazer amor com a platéia — isto nos condicionaria a uma espécie de artigo de consumo.

De qualquer forma, para fazer suas montagens, você escolhe textos e autores. Que é que orienta sua escolha? Por que esta peça e não aquela, este autor e não aquele?

O encontro resulta de um fascínio. Implica numa luta, e também em algo tão idêntico, em profundidade, que existe uma identidade entre aqueles que tomam parte no encontro. Todo diretor deve procurar encontros que se afinem com a sua natureza. Para mim, isto significa os grandes poetas românticos da Polônia. Mas também significa Marlowe e Calderón. Quero deixar bem claro que gosto muito dos textos que pertencem à grande tradição. Para mim, os primeiros são como vozes dos meus ancestrais, e os últimos, vozes que nos vêm das fontes da nossa cultura européia. Estes trabalhos me fas-

cinam porque me dão a possibilidade de um confronto sincero — um brusco e brutal confronto, de um lado, com as crenças e as experiências da vida de uma geração anterior, e do outro, com nossas experiências e nossos preconceitos.

Existe, em sua opinião, alguma relação entre um trabalho dramático e a época em que ele foi criado?

Sim, existe na verdade um relacionamento dentro do contexto histórico do texto, entre a época e o texto. Mas não é o contexto que decide a nossa inclinação e nossa vontade de nos confrontar com esses trabalhos. É o contexto das minhas experiências cotidianas que decidem a minha escolha. Tomemos um exemplo: Homero. Por que estudamos a *Odisséia* e a *Iliada*, atualmente? Para nos informarmos da vida social e cultural do povo daquela época? Talvez sim — mas isto é um trabalho para professores. Na perspectiva da arte, as obras estão sempre vivas. As personagens da *Odisséia* são ainda atuais porque ainda existem peregrinos. Nós também somos peregrinos. A peregrinação deles é diferente da nossa, e é por isso que lançam uma nova luz sobre a nossa própria condição.

Não se deve fazer muita especulação no campo da arte. A arte não é a fonte da ciência. É a experiência que adquirimos quando nos abrimos para os outros, quando nos confrontamos com eles, a fim de nos compreendermos melhor — não no sentido científico de recriação do contexto de uma época na história, mas num sentido elementar e humano. E na longa procissão das mães sofredoras não é o contexto histórico de Níobe que nos interessa. Claro, o passado é ainda tão presente que ainda podemos ouvir e entender suas vozes. A voz de Níobe pode nos parecer estranha. É sem dúvida bastante diferente daquela de uma mãe chorando por seu filho em Auschwitz, e esta diferença constitui todo o contexto histórico. Está escondido

dida; e se tentamos separá-la, sublinhá-la e acentuá-la perderemos tudo, uma vez que a experiência artística é um caminho aberto e direto.

Akropolis: Tratamento do Texto*

O DRAMA de Wyspiński foi parcialmente modificado, a fim de servir à concepção do diretor. As poucas interpolações e modificações feitas no texto original não se afastaram, no entanto, do estilo do poeta. O equilíbrio do texto foi, de certa

* O texto de Ludwik Flaszen, conselheiro literário do Teatro-Laboratório, foi publicado em *Pamiętnik Teatralny* (Varsóvia, 3/1964), *Alla Ricerca del Teatro Perduto* (Marsilio Editori, Pádua, 1965) e *Tulane Drama Review* (New Orleans, T 27, 1965.)

Akropolis foi produzida por Jerzy Grotowski. Seu principal colaborador nessa produção foi o conhecido cenógrafo polonês Josef Szajna, que também desenhou o guarda-roupa e os praticáveis. Montagem de Jerzy Gurawski.

Principais intérpretes: Jacó, o harpista, líder da tribo agonizante: *Zygmunt Molik*; Rebecca Cassandra: *Rena Mirecka*; Isaac: *Antoni Jaholkowski*; Angel Paris: *Zbigniew Cynkutis* ou *Mieczysław Janowski*; Esau: *Ryszard Cieslak*.

forma, alterado pela repetição deliberadamente obsessiva de certas frases, como “nossa Akropolis” ou o “cemitério das tribos”. Esta liberdade é justificada porque tais frases são os temas da peça. O prólogo é um trecho de uma das cartas de Wyspianski, referindo-se a Acrópole como símbolo de um dos níveis mais altos de qualquer civilização específica.

De todas as peças dirigidas por Grotowski, *Akropolis* é a menos fiel ao seu original literário. O estilo poético foi a única coisa que permaneceu do autor. A peça foi transposta para o palco em condições totalmente diferentes das imaginadas pelo poeta. Numa espécie de estilo de contraponto, foi enriquecida com associações de idéias que fizeram aflorar, como um resultado secundário do trabalho, um conceito específico da técnica: a substância verbal da obra teve de ser transplantada e enxertada com uma tal perícia, que as palavras pareciam crescer espontaneamente das circunstâncias impostas pelo teatro.

A peça se desenrola numa catedral de Cracóvia. Na noite da Ressurreição, as imagens e as personagens das tapeçarias revivem cenas do Velho Testamento e da Antigüidade, as verdadeiras raízes da tradição européia.

O autor concebeu seu trabalho como uma visão panorâmica da cultura mediterrânea, cujas principais correntes estão representadas nesta Acrópole polonesa. Nesta idéia de “cemitério das tribos”, para citar Wyspianski, a concepção do diretor e a do poeta coincidem. Ambos quiseram representar a soma total de uma civilização e testar seus valores com a pedra de toque da civilização contemporânea. Para Grotowski, a idade contemporânea começa na segunda metade do século XX. Daí sua experiência ser muito mais cruel que a de Wyspianski, e os valores do velho século da cultura européia são submetidos a um severo teste. Seu ponto de fusão não é mais o tranqüilo local da velha catedral, onde o poeta sonhou e meditou na solidão sobre a história do mundo. Eles se chocam no clamor de um mundo extremado, em meio a uma confusão poliglota na qual foram projetados pelo nosso século: num campo de extermínio. As personagens reordenam os grandes momentos da nossa história cultural: mas revivem não as figuras imortali-

zadas nos monumentos do passado, porém as fumaças e emanações de Auschwitz.

É, na verdade, um “cemitério das tribos”, mas não o mesmo imaginado e sonhado pelo velho poeta galiciano. Trata-se literalmente, de um “cemitério” completo, perfeito, paradoxal; um cemitério no qual se transformam as imagens poéticas mais audaciosas em realidade. “Nossa Acrópole”, cega de esperança, não verá a Ressurreição do Cristo-Apolo: ele foi deixado para trás, nos misteriosos limites externos da experiência coletiva. O drama formula um problema: que acontece com a natureza humana quando enfrenta uma violência total? A luta de Jacó com o Anjo e o trabalho dolorosamente terrível dos internos nos campos de extermínio, o dueto de amor de Páris e Helena e os gritos agoniados dos prisioneiros, a Ressurreição de Cristo e os fornos crematórios — uma civilização de contraste e corrupção... Apanhada pelas raízes, esta imagem da raça humana provoca horror e piedade. A tragicomédia dos valores apodrecidos foi substituída por uma apoteose luminosa, que encerrava o drama filosófico-histórico do velho poeta. O diretor mostrou que o sofrimento, além de terrível, é feio. A humanidade foi reduzida a reflexos animais elementares. Numa intimidade sentimental, o assassino e a vítima aparecem como gêmeos.

Todos os focos de luz foram deliberadamente extintos na apresentação no palco. A visão última de esperança é esmagada com uma ironia blasfema. A peça, como foi apresentada, pode ser interpretada como uma conclamação à memória étnica do espectador, ao seu inconsciente moral. Em que ele se transformaria, se fosse submetido a tal teste? Viraria uma casca humana vazia? Transformar-se-ia na vítima daqueles mitos coletivos criados para consolo mútuo?

A montagem: do fato à metáfora

A peça foi concebida como uma paráfrase poética de um campo de extermínio. A interpretação literal e a metáfora estão

mescladas como num devaneio. A regra do Teatro-Laboratório consiste em distribuir a ação por todo o teatro e entre os espectadores. Estes, no entanto, não são obrigados a participar da ação. Para *Akropolis*, decidiu-se que não existiria um contato direto entre atores e espectadores: os atores representam aqueles que foram iniciados na experiência última, são os mortos; os espectadores representam os que permaneceram fora dos círculos de iniciados, permanecem na corrente da vida cotidiana, são os vivos. Esta separação combinada com a proximidade dos espectadores, contribuiu para a impressão de que os mortos nascem de um sonho dos vivos. Os internos dos campos pertencem a um pesadelo, e parecem mover-se para cima dos adormecidos, vindos de todos os lados. Aparecem em diferentes lugares, simultânea ou consecutivamente, criando uma sensação de vertigem, e de uma ubiqüidade ameaçadora.

No meio da sala, uma imensa caixa. Sucatas metálicas amontoadas sobre ela: chaminés de vários tamanhos e larguras, um carrinho de mão, uma banheira, pregos, martelos. Tudo é velho, enferrujado, e parece que foi tirado de um depósito de lixo. A realidade dos objetos é a ferrugem e o metal. Com eles, enquanto a ação se desenvolve, os atores constroem uma civilização absurda: uma civilização de câmaras de gás. Desta forma, passa-se do fato para a metáfora.

Guarda-roupa

O guarda-roupa é constituído de sacos esburacados, cobrindo corpos nus. Os buracos são cortados de forma a lembrar carne esfaçalhada; através deles, vê-se diretamente um corpo esfaçalhado. Sapatos de madeira tosca; para as cabeças, barretes anônimos. Esta é a versão poética de um uniforme dos campos de concentração. Através da semelhança, o guarda-roupa tira dos homens suas personalidades, erradica os sinais diferenciais que indicam o sexo, a idade, a classe social. Os atores são seres completamente idênticos. Não são nada além de corpos torturados.

Os internos são os protagonistas e, em nome de uma lei maior, não escrita, são seus próprios torturadores. As condições impiedosas do campo de extermínio são o seu meio social. O tipo de trabalho que executam marca-os com sua dimensão e sua inutilidade; sinais rítmicos são dados pelos guardas; os internos gritam. Mas a luta pelo direito de vegetar e de amar continua no seu passo diário. A cada ordem, os restos humanos, dificilmente vivos, levantam-se eretos como soldados disciplinados. O ritmo vibrante da peça sublinha a construção de uma nova civilização; o trabalho expressa a determinação dos internos de viver, o que é constantemente reafirmado em cada uma das suas ações.

Não há nenhum herói, nenhuma personagem se destaca das outras por sua própria individualidade. Há apenas a comunidade, que é a imagem de todas as espécies numa situação extrema. Nos *fortíssimos*, o ritmo é quebrado num clímax de palavras, cânticos, gritos e ruídos. O todo parece multiforme; dissolve-se, reforma-se numa unidade despedaçada. É a reminiscência de uma gota d'água sob um microscópio.

Mito e Realidade

Durante as pausas no trabalho, a fantástica comunidade sonha. Os miseráveis adotam os nomes de heróis bíblicos e homéricos. Identificam-se com eles e representam, dentro de suas limitações, suas próprias versões das lendas. Trata-se de uma transmutação através do sonho, um fenômeno conhecido das comunidades de prisioneiros, que durante a representação vivem uma realidade diferente da que lhes é própria. Conferem um nível de realidade aos seus sonhos de dignidade, nobreza e felicidade. Trata-se de um jogo cruel e amargo, que escarnece das próprias aspirações dos prisioneiros, quando são traídos pela realidade.

Jacó espezinha seu futuro sogro até a morte, enquanto pede a mão de Raquel em casamento. Na verdade, seu relaciona-

mento com Labão não é regido pela lei patriarcal, mas pela absoluta exigência do direito de sobrevivência. A luta de Jacó com o Anjo é uma luta entre dois prisioneiros: um está ajoelhado e sustenta nas costas uma carrocinha, na qual o outro está deitado, com a cabeça para o chão. Jacó, ajoelhado, tenta livrar-se da sua carga, o Anjo, que bate com a cabeça no chão. Por sua vez, o Anjo tenta dar uma rasteira em Jacó. Mas seus pés alcançam a carrocinha. E Jacó luta com todas as forças para dominar a sua carga. Os protagonistas não podem escapar um do outro. Cada um está pregado à sua ferramenta; sua tortura é mais intensa porque não podem dar vazão à ira crescente. A famosa cena do Velho Testamento é interpretada como se se tratasse de duas vítimas que se torturam, pressionadas pela necessidade, o poder anônimo mencionado em sua discussão.

Páris e Helena expressam o encanto do amor sensual; mas Helena é um homem. Seu dueto de amor é regido pelo acompanhamento das risadas debochadas dos prisioneiros reunidos. Um erotismo degradado regula o mundo onde a intimidade é impossível. Sua sensibilidade sexual tornou-se aquela de uma sociedade monossexual, o Exército por exemplo. Da mesma forma, Jacó dirige sua ternura para objetos compensatórios: sua noiva é uma chaminé envolta num pedaço de véu. Equipado dessa maneira, ele lidera solenemente a procissão nupcial, seguido por todos os prisioneiros, que entoam uma canção folclórica. No ponto alto dessa cerimônia improvisada, ouve-se claramente o som de um sino, sugerindo futilmente, e de certa forma também ironicamente, um sonho de simples felicidade.

O desespero dos homens condenados, sem esperança de libertação, é revelado: quatro prisioneiros comprimem seus corpos contra as paredes do teatro, como mártires. Declamam a oração da esperança no auxílio de Deus, pronunciada pelo Anjo no sonho de Jacó. Identifica-se na oração o ritual do luto e o lamento tradicional da Bíblia. Lembram os judeus diante do Muro das Lamentações. Há, também, desespero agressivo do condenado que se rebela contra o seu destino: Cassandra. Um dos prisioneiros, uma mulher, sai das fileiras ao

som da chamada. Seu corpo se contorce histericamente; sua voz é vulgar, sensual e rouca; exprime os tormentos de uma alma autocentrada em si mesma. Modulando de repente uma melodia de suave lamentação, ela anuncia com um prazer óbvio o que o destino reserva para a comunidade. Seu monólogo é interrompido pelas vozes guturais dos prisioneiros que, nas filas, fazem uma contagem deles próprios. Os sons metálicos da campanha de chamada substituem o crocitar dos corvos do texto de Wyspianski.

Quanto à esperança, o grupo de espectros humanos, liderados pelo Cantor, encontra seu Salvador. O Salvador é um cadáver sem cabeça, azulado, completamente despedaçado, horrível reminiscência do campo de extermínio. O Cantor eleva o cadáver, num gesto lírico, como um padre elevando o cálice. A turba pára religiosamente e segue o líder, em procissão. Começam a cantar um hino de Natal em honra do Salvador. A canção vai aumentando de intensidade, transforma-se num lamento extasiado, interrompido por gritos e risos histéricos. A procissão circula a imensa caixa no centro do palco; as mãos levantadas em direção ao Salvador, os olhos enevoados adorando-o. Alguns fraquejam, caem, retomam suas posições e se espremem em torno do Cantor. A procissão evoca as turbas religiosas da Idade Média, os suplicantes, os mendigos penitentes. O êxtase deles é de uma dança religiosa. Intermitentemente, a procissão pára e a turba se acalma. De repente, o silêncio é rompido pelas litanias devotas do Cantor, e a turba responde. Num supremo êxtase, a procissão atinge o final da sua peregrinação. O Cantor entoia um grito piedoso, abre um buraco na caixa, e coloca nela o cadáver do Salvador. Os internos seguem-no, cantando fanaticamente. Parecem jogar-se para fora do mundo. Quando o último condenado desaparece, a caixa se fecha. O silêncio cai de repente; então, depois de uma certa calma, ouve-se uma voz. Ela diz simplesmente: "Eles se foram, e a fumaça sobe em espirais". O delírio encontrou sua realização no crematório. Fim.

Os objetos como uma orquestração dinâmica

A mais estrita independência com relação a objetos é um dos princípios básicos do Teatro-Laboratório. É totalmente proibido introduzir na peça qualquer coisa que já não esteja lá desde o início. Um certo número de pessoas e objetos é reunido no teatro. Deve ser suficiente para qualquer das situações da peça.

Não há cenários, no sentido usual da palavra. Foram reduzidos aos objetos indispensáveis à ação dramática. Cada objeto deve contribuir, não para o significado, mas para a dinâmica da peça; seu valor está na sua variada utilização. As chaminés e as sucatas metálicas são usadas como cenário e como uma metáfora concreta-tridimensional, que contribui para a criação de uma visão. Quando os atores deixam o teatro, deixam atrás os canos que forneceram uma motivação concreta para a peça.

Cada objeto tem uso múltiplo. A banheira é uma banheira prosaica; por outro lado, é uma banheira simbólica; representa todas as banheiras nas quais corpos humanos foram reduzidos a sabão e couro. Quando virada para cima, a mesma banheira transforma-se num altar, diante do qual um interno entoia uma oração. Colocada num lugar mais alto, transforma-se no leito nupcial de Jacó. Os carrinhos de mão são instrumentos para o trabalho diário; servem para o transporte dos cadáveres; encostados na parede são os tronos de Príamo e de Hécuba. Uma das chaminés, transformada pela imaginação de Jacó, é a sua grotesca noiva.

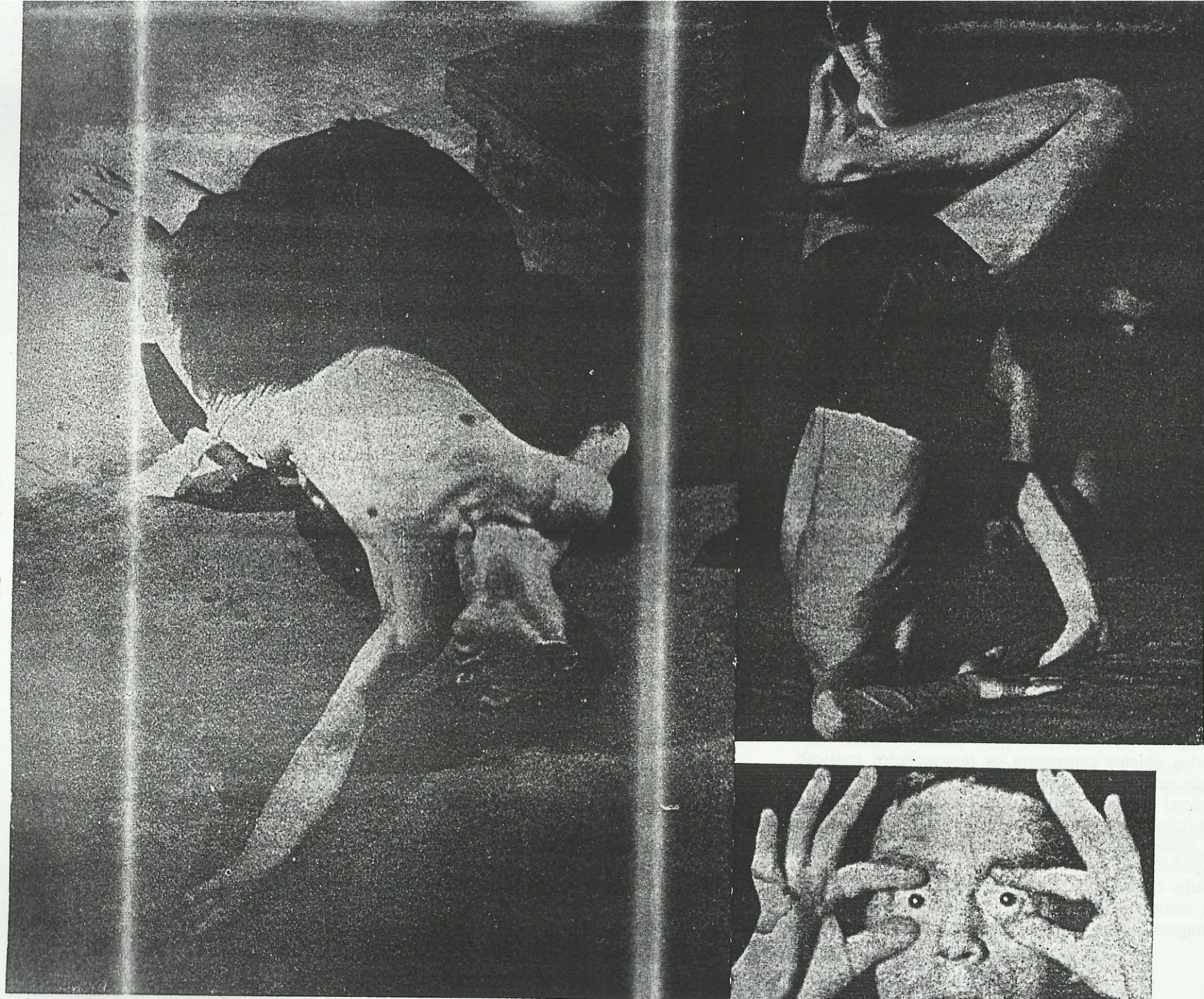
O mundo dos objetos representa os instrumentos musicais da peça; a monótona cacofonia da morte e do sofrimento sem sentido — o metal batendo no metal, o barulho dos martelos, o ranger das chaminés através das quais ressoa a voz humana. Alguns pregos sacudidos por um interno evocam o sino do altar. Existe apenas um instrumento musical real, um violino. Seu tema é usado como apoio lírico e melancólico para uma cena brutal, ou como um eco ritmado das ordens e apitos dos guardas. A imagem visual é quase sempre acompanhada por



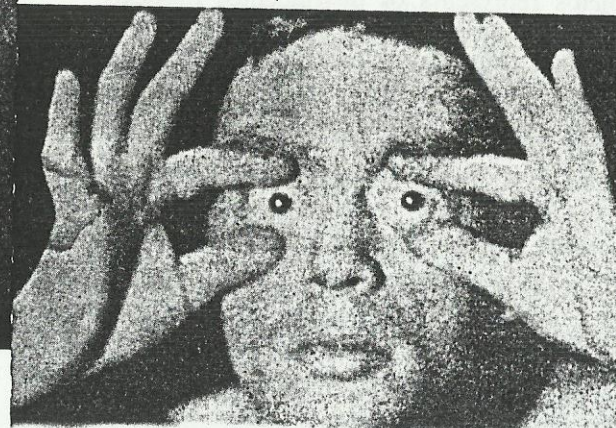
O Príncipe Constante: Os perseguidores confessam seus pecados a sua vítima (Rena Mirecka e Ryszard Cieslak). Foto: Teatro-Laboratório.

O Príncipe Constante: Morte do Príncipe Constante. Agora, chegou a vez de homenageá-lo e a outros matar em seu nome.
Foto: Samosiuk.



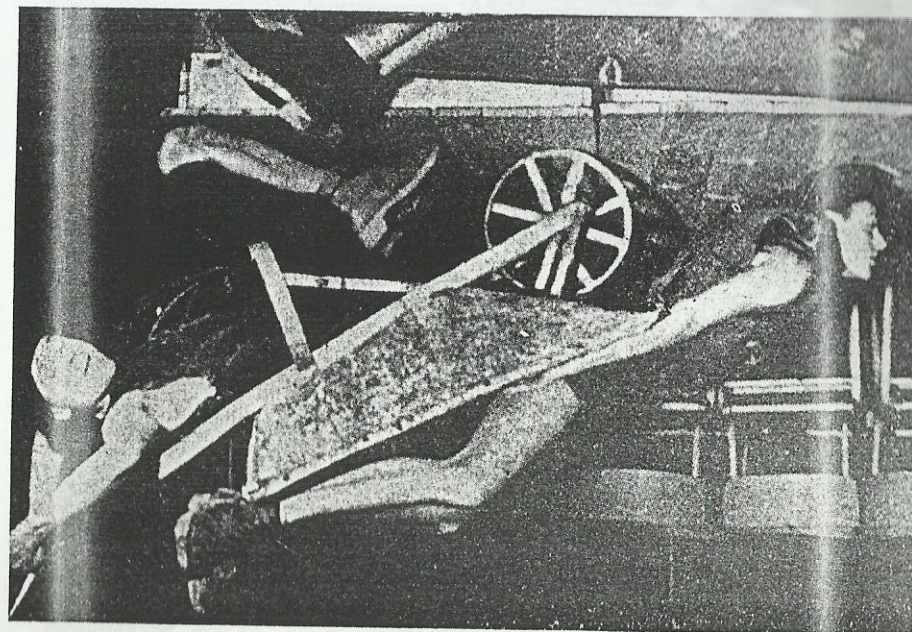


O Príncipe Constante: Pietà. O Príncipe Constante é abraçado por um de seus perseguidores. Foto: Teatro-Laboratório.



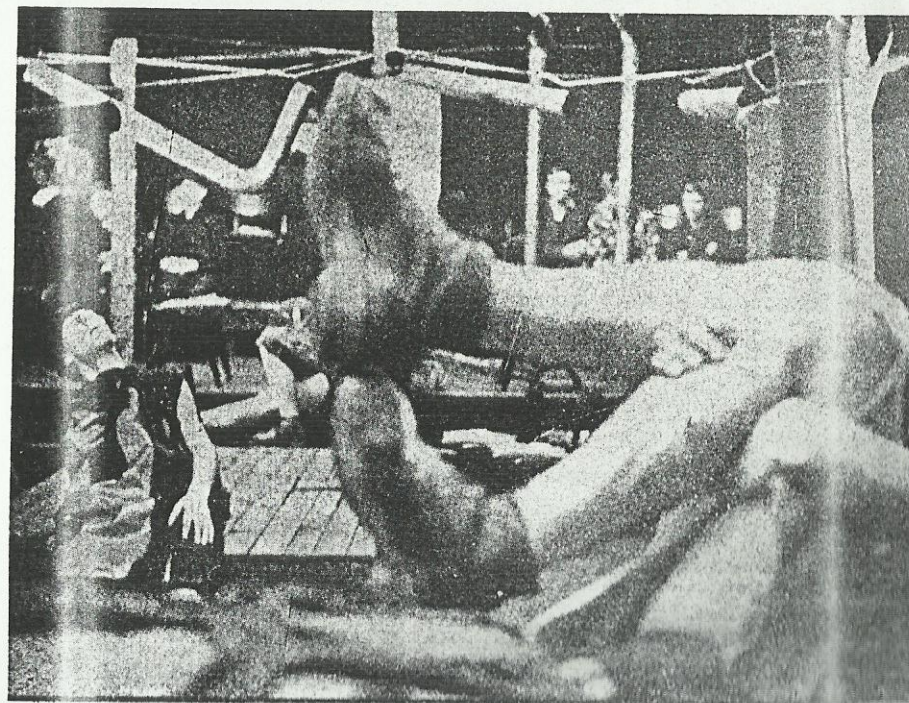


Exercícios de treinamento.
Foto: Teatro-Laboratório Fredi Graedl.



Akropolis: Luta entre Jacó e o Anjo (Zbigniew Cynkutis e Zygmunt Molik).
Foto: Teatro-Laboratório.

Akropolis: Descanso dos prisioneiros.
Foto: Teatro-Laboratório.





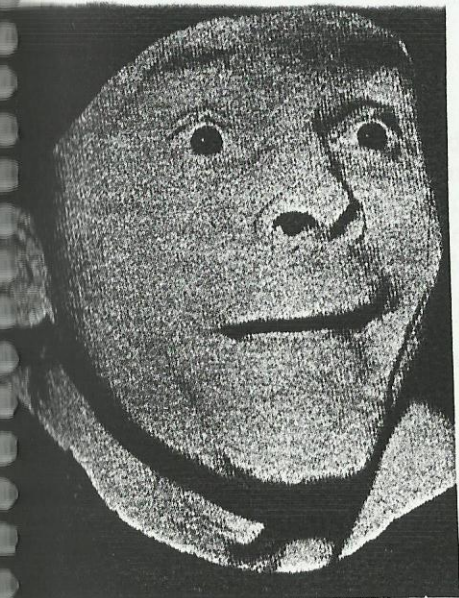
Akropolis: Esaú (Ryszard Cieslak) entoa um louvor à liberdade da vida do caçador. Foto: Teatro-Laboratório.



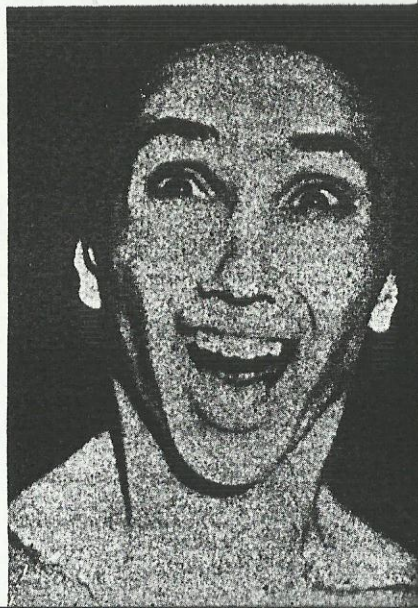
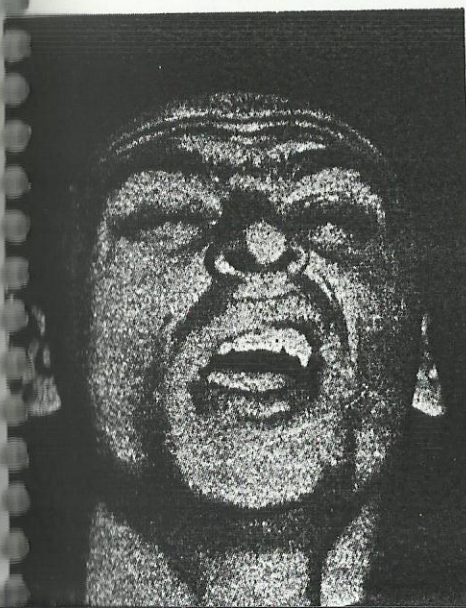
Dr. Faustus: Monólogo de Faustus decidindo-se a tomar o caminho da magia (Zbigniew Cyngutis). Foto Opiola-Moskwiak.



Dr. Faustus: Faustus apazigua Ben-vólio (Zbigniew Cyngutis e Ryszard Cieslak). Foto Opiola-Moskwiak.



Akropolis: Máscaras criadas exclusivamente com os músculos faciais (Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka). Foto: Teatro-Laboratório.



uma acústica. O número de objetos é extremamente limitado; cada um tem funções múltiplas. Mundos são criados com objetos comuns, como nas brincadeiras das crianças e nos jogos improvisados. Estamos lidando com um teatro em seu estágio embrionário, em meio a um processo criativo no qual o instinto desperto escolhe espontaneamente os instrumentos de sua mágica transformação. Um homem vivo, o ator, é a força criativa de todas as coisas,

O Teatro Pobre

No teatro pobre, o ator deve compor uma máscara orgânica, através dos seus músculos faciais; depois, a personagem usará a mesma expressão, através da peça inteira. Enquanto todo o corpo se move de acordo com as circunstâncias, a máscara permanece estática, numa expressão de desespero, sofrimento e indiferença. O ator multiplica-se numa espécie de ser híbrido, representando o seu papel polifonicamente. As diferentes partes do seu corpo dão livre curso aos diferentes reflexos, que são muitas vezes contraditórios, enquanto a língua nega não apenas a voz, mas também os gestos e a mímica.

Todos os atores usam gestos, atitudes e ritmos extraídos da pantomima. Cada um tem a sua silhueta própria, irrevogavelmente fixada. O resultado é uma despersonalização das personagens. Quando os traços individuais são removidos, os atores transformam-se em estereótipos das espécies.

Os mecanismos da expressão verbal foram consideravelmente aumentados, porque todos os meios da expressão vocal são usados, desde o confuso balbúcio de uma criança muito pequena até a mais sofisticada declamação retórica. Ruídos inarticulados, rosnar de animais, suaves canções folclóricas, cantos litúrgicos, dialetos, declamação de poesia: tudo está aqui. Os sons são intercalados de uma forma complexa, que devolve à memória todas as espécies de linguagem. Estão misturados nes-

sa nova Torre de Babel, no estrondo de pessoas e línguas estrangeiras que se encontram antes do seu extermínio.

A mistura de elementos incompatíveis, combinada com a distorção da linguagem, provoca reflexos elementares. Resíduos de sofisticação são justapostos a comportamentos animais. Meios de expressão literalmente "biológicos" são ligados a composições bastante convencionais. Em *Akropolis*, a humanidade é passada através de uma peneira muito fina: sua tessitura sai mais refinada.

Dr. Faustus: Montagem Textual*

FAUSTUS tem uma hora de vida antes do seu martírio infernal e da eterna danação. Convida seus amigos para uma última ceia, uma confissão pública, onde lhes oferece episódios de sua vida, como Cristo ofereceu seu corpo e seu sangue.

* Nenhuma palavra do texto original de Marlowe foi mudada, mas o *script* foi arrumado numa "montagem" onde a sucessão das cenas foi modificada, novas cenas foram criadas, e algumas do original foram omitidas. Estas são as notas da produção, tomadas por Eugenio Barba. O texto foi publicado em *Tulane Drama Review* (New Orleans T 24, 1964) e *Alla Ricerca del Teatro Perduto* (Marsilio Editore, Pádua, 1965).

Dr. Faustus foi produzida por Jerzy Grotowski. O guarda-roupa foi desenhado por Waldemar Krygier e a cenografia era de Jerzy Gurawski.

Principais intérpretes: Faustus: Zbigniew Cynkutis; o Mefistófeles andrógono: Rena Mirecka e Antoni Jaholkowski; Benvólio: Ryszard Cieslak.

Faustus saúda seus convidados — a platéia — assim que eles chegam, e convida-os a sentarem em torno de duas grandes mesas, colocadas nos lados da sala. Faustus toma o seu lugar numa terceira mesa, bem menor que as outras, como um prior no refeitório. A atmosfera é de mosteiro medieval, e a história aparentemente se relaciona apenas com monges e seus convidados. Este é o arquétipo essencial do texto. Faustus e as outras personagens estão vestidos com hábitos de ordens diferentes. O hábito de Faustus é branco; o de Mefistófeles é preto, sendo representado simultaneamente por um homem e uma mulher; as outras personagens vestem-se como franciscanos. Há também dois atores sentados às mesas com a platéia, vestidos com roupas modernas. Posteriormente daremos novos dados sobre eles.

Esta é uma peça baseada num tema religioso. Deus e o Diabo lutam com os protagonistas — e, por isso, a peça é representada num mosteiro. Há uma diferença dialética entre a gozação e a apoteose. Faustus é um santo, e sua santidade revela-se como um desejo absoluto de verdade pura. Se o santo deve identificar-se com sua santidade, tem de se rebelar contra Deus, Criador do mundo, porque as leis do mundo são armadilhas que contradizem a moralidade e a verdade.

Stipendium peccati mors est. Ha! Stipendium, etc.

A recompensa do pecado é a morte. Isto é duro.

Si peccasse negamus, fallimur

Et nulla est in nobis veritas.

Se dizemos que não pecamos,

Traímos a nós mesmos, e não existe verdade nenhuma em nós.

Porque então, da mesma forma, devemos pecar,

E assim, conseqüentemente, morrer.

Ai, devemos morrer uma morte eterna. (I, I, 39-47)

O que quer que façamos — de bom ou de mal — estamos condenados. O santo não pode aceitar como seu modelo este Deus que embosca o homem. As leis de Deus são mentiras, ele

espiona qualquer desonra nossa para melhor nos condenar. Se desejamos ser santos, devemos ser contra Deus.

Mas de que deve cuidar o santo? Da alma, claro. Usando uma expressão moderna, da sua própria consciência. Faustus, no entanto, não está interessado nem na psicologia nem na teologia. Ele deve rejeitar esse tipo de conhecimento e procurar outra coisa. Sua busca começa exatamente na sua rebelião contra Deus. Mas como é que ele se rebela? Assinando um pacto com o Demônio. Na realidade, Faustus não é apenas um santo, mas um mártir — até muito mais que os santos e mártires cristãos, porque Faustus não espera nenhuma recompensa. Pelo contrário, sabe que isto o levará a uma eterna danação.

Aqui, temos o arquétipo do santo. O papel é representado por um ator jovem, de ar inocente; suas características psicológicas lembram São Sebastião. Mas este São Sebastião é anti-religioso e luta contra Deus.

A dialética da ironia e da apoteose consiste, então, num conflito entre a sua santidade leiga e a sua santidade religiosa, zombando de nossas idéias sobre santos. Mas, ao mesmo tempo, esta luta apela para o nosso compromisso com o “espiritual” contemporâneo, e nisto temos a apoteose. Na montagem, as ações de Faustus são uma paráfrase grotesca das ações de um santo; e, no entanto, revelam ao mesmo tempo o pungente *pathos* de um mártir.

O texto foi rearrumado de tal forma que a cena II do Ato V da peça de Marlowe — quando Faustus discute com os três sábios — inicia a montagem. Faustus, cheio de humildade, com os olhos abertos, perdido na iminência do seu martírio, saúda seus hóspedes sentado à sua mesa pequena, os braços abertos como numa Cruz. Então começa a sua confissão. O que chamamos usualmente de virtude, ele chama de pecado — seus estudos teológicos e científicos; e o que chamamos de pecado, ele chama de virtude — seu pacto com o Demônio. Durante

essa confissão, o rosto de Faustus transmite uma forte luz interior.

Quando Faustus começa a falar sobre o Demônio, seu primeiro truque mágico, entra numa segunda realidade (*flashbacks*). A ação então se desenrola nas duas mesas onde Faustus evoca os episódios da sua vida, uma espécie de narrativa biográfica.

Cena 1 — Faustus saúda seus convidados.

Cena 2 — Wagner anuncia que seu mestre está próximo da morte.

Cena 3 — Um monólogo no qual Faustus confessa publicamente, como pecados, seus estudos, e exalta, como virtude, seu pacto com o Demônio.

Cena 4 — Num *flashback*, Faustus começa a contar a história da sua vida. Primeiro, um monólogo recordando o momento em que decidiu renunciar à teologia, escolhendo a magia. Esta luta interior é representada por um conflito entre uma coruja, que simboliza a personalidade erudita, e um burro, cuja teimosa inércia é oposta à sabedoria da coruja.

Cena 5 — Faustus conversa com Cornelius e Valdes, que vêm iniciá-lo na magia. Cornelius transforma uma mesa num confessionário. Enquanto ouve a confissão de Faustus, concedendo-lhe absolvição, Faustus começa sua nova vida. O texto falado muitas vezes contradiz a sua interpretação; por exemplo, esses versos descrevem o prazer da magia. Cornelius revela as cerimônias mágicas a Faustus e ensina-lhe uma fórmula oculta — que é, na verdade um conhecido hino religioso polonês.

Cena 6 — Faustus na floresta. Imitando um sopro de vento, o farfalhar das folhas, os ruídos da noite, os gritos dos animais noturnos, Faustus encontra-se cantando o mesmo hino religioso que invoca Mefistófeles.

Cena 7 — Aparição de Mefistófeles (a Anunciação). Faustus está de joelhos, em atitude humilde. Mefistófeles, apoiado apenas numa perna, um anjo sublime, canta seu texto acompanhado por um coro angélico. Faustus comunica-lhe que está pronto a entregar sua alma ao demônio, em troca de vinte e quatro anos de vida contra Deus.

Cena 8 — A mortificação de Faustus. Uma cena masoquista provocada pelas discussões dos Anjos Bons e Maus. Faustus molha o rosto com o próprio cuspe, bate a cabeça contra os joelhos, dilacera seus órgãos genitais — tudo isto enquanto reclama seu texto com voz calma.

Cena 9 — Durante um passeio, Faustus comunica a Mefistófeles sua decisão de entregar-lhe a alma.

Cena 10 — Batismo de Faustus. Antes de assinar o contrato, Faustus está quase afogado num rio (o espaço entre as mesas). Assim, é purificado e preparado para sua nova vida. Então, a fêmea Mefistófeles garante-lhe realizar todos os seus desejos. Ela conforta Faustus colocando-o no colo (a *Pietà*).

Cena 11 — Assinatura do pacto. Faustus lê o contrato com Mefistófeles, usando um tom comercial. Mas seus gestos revelam uma luta para apaziguar a angústia que o atormenta. Finalmente, dominando sua hesitação, rasga suas roupas numa espécie de auto-estupro.

Cena 12 — O duplo Mefistófeles, usando gestos litúrgicos, mostra a Faustus suas novas vestes.

Cena 13 — Cena com sua “esposa-demônio”. Faustus trata-a como se fosse um livro que encerrasse todos os segredos da natureza.

*Se eu tivesse um livro onde pudesse ver todas
As personagens e planetas dos céus, para poder conhecer
Seus movimentos e disposições*

*...Onde pudesse ver todas as plantas, ervas e árvores que
Crescem sobre a terra.*

(1604 Quarto. I, V, 618-620, 634-635)

O santo examina a prostituta como se estivesse lendo cuidadosamente um livro. Toca todas as partes do seu corpo e as lê como se fossem “planetas”, “plantas”, etc.

Cena 14 — Mefistófeles tenta Faustus. Na Cena 13, o jovem santo começa a suspeitar que o Demônio também está a serviço de Deus. A Cena 14 significa uma tomada de consciência da realidade. Mefistófeles, neste momento da representação, é como um informante da polícia. Desempenha três papéis: o próprio Mefistófeles, Anjo Bom e o Anjo Mau. Não é por acaso que o duplo Mefistófeles está vestido como um jesuíta que tenta Faustus a pecar mortalmente. Mas quando Faustus começa a entender as conseqüências, começa calmamente a enunciar as palavras do Anjo Bom. Nesta cena, Mefistófeles, como o Anjo Bom, oferece a Faustus um encontro com Deus. Agem como se fosse tarde da noite num mosteiro e dois monges insatisfeitos estivessem conversando, longe da vigilância dos outros. Mas Faustus recusa-se a arrepender-se.

Cena 15 — Discussões astrológicas. Mefistófeles desempenha o papel de servidor leal que exalta a harmonia e

a perfeição da criação do seu mestre, duplicando o som das esferas celestes. A conversação é interrompida por dois convidados que falam de prostitutas. São os dois atores que estavam sentados, durante toda a representação, entre os espectadores. Eles representaram todos os papéis de farsa (Robin, Vintner, Dick, Carter, os professores, o Velho, etc.). Em suas cenas, representam a banalidade que marca nossa vida cotidiana. Uma destas cenas cômicas (com o Caçador de Cavalos) é representada exatamente depois que Faustus pergunta a Mefistófeles: “Agora, diga-me, quem fez o mundo?”

Cena 16 — Lúcifer mostra cada um dos Sete Pecados Capitais a Faustus. Faustus absolve-os como Cristo absolveu Maria Madalena. Os Sete Pecados Capitais são representados pelas mesmas pessoas: o duplo Mefistófeles.

Cena 17 — Faustus é transportado para o Vaticano por dois dragões: o duplo Mefistófeles.

Cena 18 — Faustus, invisível aos pés do Papa, está presente num banquete em São Pedro. A mesa do banquete é feita com os corpos do duplo Mefistófeles, que recita os Dez Mandamentos. Faustus esbofeteia o Papa, quebrando o seu orgulho e vaidade. Transforma o Papa num homem humilde — este é o milagre de Faustus.

Cena 19 — No palácio do Imperador Carlos V, Faustus realiza milagres, na tradição das lendas populares. Abre a terra e tira Alexandre, o Grande. Depois, Faustus bate em esperteza a Benvólio, um cortesão que desejava matá-lo. A raiva de Benvólio se dirige contra as mesas; ele as desmantela, pensando que está despedaçando Faustus.

Então Faustus transforma Benvólio numa criança.

Cena 20 — Retorno ao presente — a última ceia de Faustus. Faustus conversa com os convidados. A pedido de um amigo, convoca Helena de Tróia, desmascarando através de alusões cômicas as funções biológicas femininas. Helena começa a fazer amor com ele; e, imediatamente, dá à luz uma criança. Depois, nessa posição erótica, ela se transforma no recém-nascido. Finalmente, é transformada numa criança sôfrega, mamando.

Cena 21 — O duplo Mefistófeles mostra o Paraíso a Faustus. O Paraíso teria sido dele se tivesse seguido os mandamentos de Deus: uma boa morte, calma e religiosa. Então lhe mostra o Inferno que o aguarda: uma morte violenta e terrível.

Cena 22 — Cena final. Faustus só tem alguns minutos de vida. Um longo monólogo que representa sua última, e mais sacrílega, provocação a Deus.

*Ah! Faustus,
Agora só tens uma mísera hora para viver,
E depois serás condenado para sempre!*
(V,II,130-131)

No texto original, o monólogo expressa o arrependimento de Faustus por ter vendido sua alma ao Demônio; ele se oferece para voltar a Deus. Na montagem, trata-se de uma luta aberta, o grande encontro do santo com Deus. Faustus, usando gestos para dialogar com os Céus, e invocando a platéia como testemunha, sugere que a sua alma seria salva, se Deus assim quisesse, se Ele fosse verdadeiramente misericordioso e poderoso bastante para salvar uma alma no momento exato da sua condenação. Primeiro, Faustus propõe que Deus pare o tempo das esferas celestes, mas em vão.

*Parai, esferas eternamente móveis do céu,
Para que o tempo pare e a meia-noite nunca chegue.*
(V,II,133-134)

Dirige-se a Deus, mas pergunta a si mesmo: “Oh, eu me agarrarei ao meu Deus! Quem me retém!” Faustus observa um fenômeno interessante: o céu está coberto com o sangue de Cristo, e seria suficiente meia gota dele para sua salvação. Ele clama por essa salvação:

*Vede, vede, onde o sangue de Cristo corre no firmamento!
Apenas uma gota salvaria a minha alma, metade de uma*
[gota!]
(V,II,143-144)

Mas Cristo desaparece, enquanto Faustus lhe implora, e isto faz com que Faustus diga aos seus convidados: “Onde está agora? Foi embora”. (V, II, 147). Então aparece a face irada de Deus e Faustus amedronta-se:

*... E vejam onde Deus
Estendeu seu braço e arqueou as sobrancelhas iradas!*
(V,II,147-148)

Faustus quer que a terra se abra e o engula, e atira-se ao solo.

*Montanhas e colinas, vinde, vinde, e se abatei sobre mim,
E me ocultai da ira violenta de Deus!*
(V,II,149-150)

Mas a terra é surda aos seus lamentos, e ele levanta-se gritando: “Não, a terra não me acolherá!” O céu então ressoa

com o Verbo, e de todos os cantos da sala, atores escondidos, declamando com os monges, entoam orações como a Ave Maria e o Padre Nosso. Vem a meia-noite. O êxtase de Faustus transforma-se em sua Paixão. Chegou o momento em que o santo — depois de ter mostrado aos seus convidados a indiferença culposa e até mesmo o pecado de Deus — está pronto para seu martírio: a danação eterna. Está enlevado, todo o seu corpo é sacudido por espasmos. A falha estática de sua voz, no momento de sua Paixão, transforma-se numa série de gritos inarticulados — os penetrantes e penosos uivos de um animal apanhado numa armadilha. Seu corpo estremece e, de repente, tudo é silêncio. O duplo Mefistófeles vestido como dois padres, entra e leva Faustus para o inferno.

Metistófeles carrega Faustus nas costas, segurando-o pelos pés, a cabeça do santo perto do chão, as mãos arrastando-se pelo solo. Desta forma, ele segue para sua condenação eterna, como um animal de sacrifício é carregado, como alguém é arrancado da Cruz.

A fêmea Mefistófeles entoa uma triste marcha, que se transforma numa melancólica canção religiosa (a Mater Dolorosa seguindo seu Filho ao Calvário). Da boca do santo saem gritos roucos: estes sons inarticulados não são humanos. Faustus não é mais um homem, porém um animal arquejante, um resto humano sem dignidade. O santo contra Deus atingiu seu cume, viveu a crueldade de Deus. Ele é moralmente vitorioso. Mas pagou o grande preço pela sua vitória: o martírio eterno no inferno, onde tudo lhe é arrancado, até sua dignidade.

O Príncipe Constante*

O ROTEIRO desta montagem é baseado no texto do grande dramaturgo espanhol do século XVII, Calderón de la Barca, na excelente tradução polonesa de Julius Slowacki, o eminente poeta romântico. O diretor, no entanto, não quis representar *O Príncipe Constante* tal como é. Pretendeu mostrar sua própria visão da peça, e a relação do seu roteiro com o texto original

* Esta introdução de Ludwik Flaszen apareceu no programa polonês.

O Príncipe Constante foi produzido por Jerzy Grotowski. O guarda-roupa foi desenhado por Waldemar Krygier e a cenografia era de Jerzy Gurawski.

Principais intérpretes: O Príncipe Constante: Ryszard Cieslak; O Rei: Antoni Jaholkowski; Fenixana: Rena Mirecka; Tarudant, o perseguidor: Maja Komorowska; Muley, o perseguidor: Mieczysław Janowski; o primeiro prisioneiro: Stanisław Scierski.

é a mesma de uma variação musical em relação ao tema original da música.

Na abertura do espetáculo, o Primeiro Prisioneiro colabora com seus perseguidores. Deitado numa cama ritual, ele é inicialmente castrado e, então, depois de lhe vestirem um uniforme, transforma-se em "um dos nossos". A montagem é um estudo da "inflexibilidade", que não consiste em manifestação de força, dignidade e coragem. Para o povo à sua volta, que o olha mais como um animal estranho, o Segundo Prisioneiro — o Príncipe — opõe apenas passividade e bondade, ligadas a uma ordem espiritual maior. Parece não oferecer nenhuma oposição às ações feias e vis do povo que o circunda, e nem chega a discutir com eles. Estão simplesmente além da sua consideração. Recusa-se a ser um deles. Desta forma, os inimigos do Príncipe, que deveriam apoiá-lo para mantê-lo no poder, não têm nenhuma influência efetiva sobre ele. Embora submetido às suas más ações, preserva sua independência e pureza até o êxtase.

A disposição do palco e da platéia lembra algo entre uma arena e um anfiteatro. Pode-se pensar, pelo que se vê lá em baixo, em algum esporte cruel numa arena da Roma antiga, ou numa operação cirúrgica como a retratada em *Anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt.

As pessoas que cercam o Príncipe — uma sociedade alienada e peculiar — usam togas, calções e botas de cano comprido, para demonstrar que sentem prazer em fazer uso do poder, que estão confiantes no seu julgamento, particularmente em relação às pessoas de um tipo diferente. O Príncipe usa uma camisa branca — símbolo ingênuo de sua pureza — e um casaco vermelho, que pode, algumas vezes, ser transformado em mortalha. No final da peça, ele se apresenta totalmente despido, sem nada que o defenda de sua própria identidade humana.

Os sentimentos da sociedade em relação ao Príncipe não são uniformemente hostis. São antes a expressão de um sen-

timento de diferença e de estranheza, combinado com uma espécie de fascinação, e esta combinação contém a possibilidade de reflexos extremos como a violência e a adoração. Todo mundo quer ter o mártir para si e, no fim da montagem, lutam pela sua posse como se se tratasse de um objeto precioso. Entretanto, o herói está constantemente diante de intermináveis contradições e submetido à vontade de seus inimigos. Uma vez que a sentença é executada, as pessoas que atormentaram o Príncipe até à morte arrependem-se e lastimam o seu destino. As aves de rapina transformam-se em pombas.

Finalmente, ele se transforma num hino vivo de homenagem à existência humana, apesar de ser perseguido e estupidamente humilhado. O êxtase do Príncipe é o seu sofrimento, que ele só pode suportar através do seu oferecimento à verdade, como num ato de amor. Desta forma, a montagem, muito paradoxalmente, é uma tentativa de transcender o ato trágico. Consiste num apelo a todos os elementos que podem nos forçar a aceitar o aspecto trágico.

O diretor acredita que, embora não tenha sido literalmente fiel ao texto de Calderón, conservou todavia o sentido mais íntimo da peça. A montagem é uma transposição das profundas antinomias e dos traços mais característicos da era barroca, tais como seu aspecto visionário, sua música, sua apreciação do concreto e seu espiritualismo.

A montagem é também um tipo de exercício que tornou possível a verificação do método de Grotowski no que se refere à representação. Tudo está moldado no ator: no seu corpo, na sua voz e na sua alma.

Ele Não Era Inteiramente Ele *

STANISLAVSKI assumiu um compromisso com os seus discípulos. Foi o primeiro grande criador de um método de representar no teatro, e todos nós, que estamos envolvidos com os problemas teatrais, não podemos fazer nada além de dar respostas pessoais aos problemas que ele levantou. Quando, em inúmeros teatros europeus, assistimos às representações inspiradas na "teoria de Brecht", e temos de lutar contra um profundo tédio, porque a falta de convicção tanto dos atores quanto dos diretores substitui o tão famoso *Verfremdungseffekt*, recordamo-nos das próprias montagens de Brecht. Talvez fossem menos verdadeiras que a sua teoria, mas por outro lado eram tão pessoais e tão subversivas, mostravam um tal nível de co-

* Este artigo de Jerzy Grotowski foi publicado em *Les Temps Modernes* (Paris, abril de 1967) e *Flourish*, jornal do Royal Shakespeare Theatre Club (Verão 1967).

nhecimento profissional, que nunca nos deixavam em semelhante estado de lassidão.

Estamos entrando na era de Artaud. O "teatro da crueldade" foi canonizado, isto é, tornado trivial, trocado em miúdos, torturado de várias formas. Quando um eminente criador, possuidor de estilo e personalidade, como Peter Brook, volta-se para Artaud, não o faz para esconder a sua fraqueza ou para macaquear o homem. Ocorre apenas que, num dado momento do seu desenvolvimento, ele se acha de acordo com Artaud, sente a necessidade de um confronto, *testa* Artaud, e retém o que resulta deste teste. Permanece ele próprio. Mas com relação às produções amesquinhas que podemos ver na *avant-garde* teatral de muitos países, trabalhos caóticos, abortados, cheios da chamada crueldade que não atemoriza nem uma criança; quando vemos todos esses *happenings* que revelam apenas falta de capacidade profissional, um sentido de engodo e um amor pelas soluções fáceis, montagens que só são violentas na superfície (podem nos ferir, mas não nos conduzem a nada) — quando vemos esses subprodutos, cujos autores chamam Artaud de pai espiritual, então pensamos que talvez exista mesmo crueldade, mas apenas em relação a Artaud.

O paradoxo de Artaud está no fato de ser impossível executar suas proposições. Isto significa que ele estava errado? Seguramente não. Mas Artaud não deixou nenhuma técnica concreta, não indicou nenhum método. Deixou visões, metáforas. Esta foi, certamente, uma expressão da personalidade de Artaud e é parcialmente um resultado da falta de tempo e de meios para colocar tudo que imaginou em termos práticos. É também um resultado do que poderíamos chamar de engano de Artaud, ou pelo menos de sua peculiaridade: enquanto investigava sutilmente, de forma alógica, quase invisível e intangível, Artaud empregou uma linguagem que foi quase igualmente intangível e fugidia. Contudo, os microrganismos são estudados com um instrumento de precisão, o microscópio. O que é imperceptível exige precisão.

Artaud falou da magia do teatro e, da maneira que o fez, criou imagens que nos tocam de uma certa forma. Talvez não as compreendamos completamente, mas verificamos que ele procurava um teatro que transcendesse a razão discursiva e a psicológica. E quando, um belo dia, descobrimos que a essência do teatro não está nem na narração, nem no acontecimento, nem na discussão de uma hipótese com a platéia, nem na representação da vida que aparece exteriormente, nem mesmo numa visão (pois o teatro é uma arte executada *aqui e agora*, no organismo dos atores, diante de outros homens); quando descobrimos que a realidade do teatro é instantânea, não uma ilustração da vida, mas algo ligado à vida *apenas por analogia*; quando verificamos tudo isto, então fazemos a seguinte pergunta: não estaria Artaud falando sobre isto e nada mais?

Pois quando nos desfazemos, no teatro, dos truques da maquilagem, das barrigas postiças e dos narizes falsos, e quando propomos aos atores que se transformem diante do espectador usando apenas seus impulsos interiores, seu corpo, quando afirmamos que a magia do teatro consiste nesta transformação, *enquanto ocorre*, fazemos uma nova pergunta: não foi esta espécie de magia que Artaud sugeriu?

Artaud fala do "transe cósmico". Isto traz de volta um eco da época em que os céus foram esvaziados dos seus tradicionais habitantes, tornando-se, em si, objetos de culto. O "transe cósmico", inevitavelmente, conduz ao "teatro mágico". Contudo, Artaud explica o desconhecido pelo desconhecido, o mágico pelo mágico. Não sei o que se quer dizer por "transe cósmico", pois falando de modo geral, não acredito que o cosmos possa, num sentido físico, servir de ponto de referência transcendental para o homem. Os pontos de referência são outros. O homem é um deles.

Artaud opôs-se ao princípio discursivo do teatro, isto é, a toda tradição francesa do teatro. Mas não podemos aceitá-lo como pioneiro nisto. Muitos teatros orientais e da Europa Central têm uma tradição viva de teatro não-discursivo. E como classificar Vakhtangov ou Stanislavski?

Artaud recusou um teatro que se satisfazia em ilustrar textos dramáticos; exigiu um teatro que deveria ser uma arte criativa em si mesma, que não servisse apenas para duplicar o que a literatura fazia. Foi um sintoma de grande coragem e consciência da sua parte, pois ele escreveu numa língua em que as obras completas de um dramaturgo não se intitulavam "Peças" ou "Comédias", mas "Teatro de Molière", ou "Teatro de Montherlant". Mesmo assim, a idéia de um teatro autônomo apareceu muito mais cedo, com Meyerhold na Rússia.

Artaud pretendeu suprimir a barreira existente entre os atores e a platéia. Isto parece notável, mas devemos lembrar que ele não propôs nem abolir o palco separado da platéia nem procurou uma nova estrutura adaptada a cada nova montagem, criando assim uma base real para o confronto entre os dois "conjuntos" formados pelos atores e pelos espectadores. Ele simplesmente propôs colocar a platéia no centro e representar nos quatro cantos da sala. Isto não significa uma eliminação da barreira palco/platéia, mas uma substituição do clássico teatro de bonecos por outra estrutura rígida. E, anos antes destas idéias de Artaud, passos decisivos nesta direção já tinham sido empreendidos por Reinhard, por Meyerhold em suas montagens dos *Mistérios*, e, um pouco mais tarde, por Syrkus, na Polônia, com sua já elaborada concepção de um "teatro simultâneo".

Assim, retiramos os supostos méritos de Artaud a fim de restituí-los aos seus verdadeiros pais. Pode-se pensar que estamos preparando uma cena de martírio, despojando Artaud de seus trapos, como ele fez com Beatrice Cenci na sua montagem. Mas há uma diferença entre despojar alguém para torturá-lo e fazer o mesmo para descobrir quem realmente ele é. Que outros tenham feito sugestões idênticas, em outros locais, não pode alterar o fato vital de que Artaud fez suas descobertas por si mesmo, através do seu próprio sofrimento, do prisma de suas obsessões individuais, e, no que diz respeito ao seu país, ele virtualmente inventou tudo.

Deve-se repetir mais uma vez: se Artaud tivesse tido à sua disposição o material necessário, suas visões teriam se de-

envolvido do indefinido para o definido. Ele poderia tê-las convertido numa forma, ou, melhor ainda, inclusive numa técnica. Estaria, então, em condições de antecipar todos os reformadores, pois teve a coragem e o poder de ir além da corrente lógico-discursiva. Tudo isto poderia ter acontecido mas não aconteceu.

O segredo de Artaud, acima de tudo, foi tornar erros e incompreensões particularmente frutíferos. Sua descrição do teatro balinense, embora sugestiva para a imaginação, é realmente uma má interpretação. Artaud decifrou como “símbolos cósmicos” e “gestos evocando poderes superiores” elementos da representação que, na verdade, eram expressões concretas, letras especificamente teatrais de um alfabeto de símbolos universalmente compreendido pelos balinenses.

A montagem balinense, para Artaud, era uma espécie de bola de cristal para um vidente. Externou nele uma montagem diferente, que permanecia no seu íntimo; e esta obra de Artaud, provocada pelo teatro balinense, fornece-nos uma imagem de suas imensas possibilidades criativas. Assim que ele passa da descrição para a teoria, no entanto, começa a explicar a magia pela magia, o transe cósmico pelo transe cósmico. E elabora uma teoria que pode significar tudo aquilo que se queira entender.

Mas, nesta descrição, ele toca em algo muito essencial, do qual não tem muita consciência. É a verdadeira lição do teatro sagrado, quer falemos do drama medieval europeu, do balinense ou do Kathakali indiano: esta noção de que a espontaneidade e a disciplina, longe de se enfraquecerem uma à outra, reforçam-se mutuamente; de que o elementar alimenta o que é elaborado, e vice-versa, para tornar-se a fonte real de um tipo de representação brilhante. Esta lição não foi compreendida nem por Stanislavski, que permitia os impulsos naturais dominarem, nem por Brecht, que deu muita ênfase à construção de uma personagem.

Artaud intuitivamente, viu o mito como o centro dinâmico de uma representação teatral. So Nietzsche o precedeu neste domínio. Ele também percebeu que a transgressão do mito renova seus valores essenciais e “transformava-se num elemento de ameaça que restabelecia as normas desprezadas” (L. Flaszzen). No entanto, não se apercebeu do fato de que, no nosso tempo, quando todas as línguas se misturam, a comunidade do teatro não pode, possivelmente, *identificar-se* com o mito, porque não existe nenhuma fé única. Só um *confronto* se torna possível.

Artaud sonhou em produzir novos mitos através do teatro, mas este belo sonho nasceu da sua falta de precisão. Pois, embora o mito forme a base ou estrutura para as experiências de gerações inteiras, cabe às gerações subseqüentes criá-lo, e não ao teatro. No máximo, o teatro poderia contribuir para a cristalização do mito. Mas aí teria de ser bastante semelhante às idéias correntes para ser criativo.

Um confronto é uma “pesquisa”, um teste do que é um valor tradicional. Uma montagem que, como um transformador elétrico, ajuste nossas experiências àquelas das gerações passadas (e vice-versa), uma montagem concebida como um combate contra os valores tradicionais e contemporâneos (enquanto “transgressão”) — eis o que me parece a única possibilidade de que o mito funcione no teatro. Uma renovação honesta só pode ser encontrada neste duplo jogo de valores, nesta ligação e rejeição, nesta revolta e submissão.

Contudo, Artaud era um profeta. Seus textos ocultam uma teia imensa de profecias, de alusões impossíveis, de visões sugestivas, de metáforas que parecem, a longo alcance, possuir um certo sentido. Pois tudo isto está fadado a acontecer. Ninguém sabe como, mas é inevitável. E acontece.

Gritamos em triunfo quando descobrimos insignificantes enganos em Artaud. O símbolo que, no teatro oriental, é apenas uma parte de um alfabeto universalmente conhecido, não pode — como Artaud pretendia — ser transferido para o tea-

tro europeu, no qual cada símbolo deve nascer espontaneamente, em relação com associações psicológicas ou culturais conhecidas, antes de se tornar algo bastante diferente. Todas as divisões feitas por Artaud da respiração, em masculina, feminina e neutra, são uma interpretação errônea dos textos orientais, e tão imperceptíveis, na prática, que não podem ser distinguidas. Seu estudo sobre o "atletismo dos sentimentos" tem certos enfoques corretos, mas no trabalho prático conduziria a gestos estereotipados, um para cada emoção.

No entanto, ele enfoca algo que devemos ser capazes de atingir através de caminhos diferentes. Refiro-me ao ponto mais importante da arte do ator: que o ator deve atingir (não tenhamos medo do nome) um ato total, que faça qualquer coisa com todo o seu ser, e não apenas um gesto mecânico (e portanto rígido) de braço ou de perna, nem uma expressão facial ajudada por uma inflexão e um pensamento lógico. Nenhum pensamento pode orientar todo o organismo de um ator de forma viva. Deve estimulá-lo, e isso é tudo o que um pensamento pode realmente fazer. Sem compromisso, seu organismo pára de viver, seus impulsos crescem superficialmente. Entre uma reação total e uma reação dirigida por um pensamento, há a mesma diferença que entre uma árvore e uma planta. Como resultado final, estamos falando da impossibilidade de separar o físico do espiritual. O ator não deve usar seu organismo para ilustrar "um movimento da alma"; deve realizar este movimento com o seu organismo.

Artaud ensina-nos uma grande lição, que não podemos deixar de aprender. Esta lição é a sua doença. A desgraça de Artaud é que sua doença, a paranóia, diferia da doença da época. A civilização sofre de esquizofrenia, que é uma ruptura entre a inteligência e o sentimento, entre o corpo e alma. A sociedade não poderia consentir que Artaud fosse doente de maneira diferente. Seguraram-no, torturaram-no com eletrochoques, tentando fazê-lo aprender a razão discursiva e cerebral, isto é, assumir a doença da sociedade. Artaud definiu admiravelmente a sua doença, numa carta a Jacques Rivière: "Não sou inteiramente eu mesmo". Ele não era apenas ele mesmo,

era alguém mais. Nisto residia metade do seu dilema: como ser alguém mais. Ele deixou a outra parte intocada: como ser um todo, ser completo.

Ele não podia atravessar o golfo profundo entre a zona das suas visões (intuições) e o seu consciente, pois desistiria de tudo ordenadamente; não fez, por isso, nenhuma tentativa para atingir a precisão ou o domínio das coisas. Em vez disto, tornou objetivos o seu caos e a divisão do seu eu. Seu caos era uma imagem autêntica do mundo. Não era uma terapia, mas um diagnóstico, pelo menos aos olhos das outras pessoas. Sua explosão caótica foi sagrada, pois possibilitou a outras pessoas atingirem um autoconhecimento.

Entre os seus sucessores, o caos não é em nenhum sentido sagrado, ou suficientemente determinado: não há nenhum sentido para que exista, a não ser para ocultar algo de inacabado, uma falta de firmeza. Artaud conferiu expressão ao caos, o que é algo totalmente diferente.

Artaud expressa a idéia de uma grande liberação, uma grande transgressão das convenções, uma purificação através da violência e da crueldade; afirma que a evocação dos poderes cegos no palco deveria nos proteger deles na vida. Mas como podemos querer que nos protejam dessa forma, se obviamente nada foi feito neste sentido? Não é no teatro que os poderes obscuros podem ser controlados; é muito mais provável que tais poderes dirijam o teatro para seus próprios fins. (Embora eu não acredite que se interessem pelo teatro, já que dispõem de outros meios de comunicação de massa.) O teatro, na realidade, nem nos protege nem nos deixa desprotegidos. Não acredito que a explosiva apresentação de Sodoma e Gomorra num palco acalme ou sublime, de alguma forma, os impulsos pecaminosos pelos quais as duas cidades foram punidas.

E, no entanto, quando Artaud fala de liberação e crueldade, sentimos que se refere a uma verdade que pode ser verificada de outra forma. Sentimos que o ator atinge a essência

da sua vocação quando pratica um ato de sinceridade, quando se revela, se abre e se entrega, num gesto solene e extremo, e não se detém diante de qualquer obstáculo estabelecido pelo hábito ou comportamento. E, ainda mais, quando este ato de extrema sinceridade é modelado num organismo vivo, em impulsos, numa forma de respirar, num ritmo de pensamento e de circulação do sangue que são ordenados e trazidos à consciência, não se dissolvendo no caos e na anarquia formal — numa palavra; quando esse ato realizado através do teatro, é *total*, mesmo que não nos proteja dos poderes sombrios, pelo menos capacita-nos a responder totalmente, isto é, a começar a existir. Porque, no dia-a-dia, reagimos apenas com metade da nossa potencialidade.

Se falo de um “ato total”, é porque acredito que há uma alternativa para o “teatro da crueldade”. Mas Artaud permanece como um desafio para nós neste ponto: talvez menos pelo seu trabalho do que pela idéia de uma salvação através do teatro. Este homem nos deu, através do seu martírio, um testemunho brilhante do teatro como terapia. Encontrei duas expressões de Artaud que merecem atenção. A primeira é uma advertência de que a anarquia e o caos devem estar ligados a um sentido de ordem, concebido pelo consciente, e não por uma técnica física. Assim, é digna de citação esta frase, para os chamados discípulos de Artaud: “Crueldade é rigor”.

A outra frase contém o próprio fundamento do ator. “Os atores devem ser como mártires queimados vivos, que ainda nos fazem sinais, de dentro de suas fogueiras”. Eu acrescentaria que esses sinais devem ser articulados, e não podem ser apenas balbucios ou delírios, significando tudo e nada — a não ser que certa obra exija exatamente isto. Com tal condição, afirmamos que esta citação contém, num estilo oracular, todo o problema da espontaneidade e da disciplina, esta *conjunção de opostos* que origina o ato total.

Artaud foi um grande poeta do teatro, o que significa um poeta das possibilidades do teatro, e não da literatura dramática. Como o profeta mítico Isaías, ele prediz para o teatro algo de definitivo, um novo significado, uma nova encarnação

possível. “Então, Emmanuel nasceu.” Como Isaías, Artaud sabia da vinda de Emmanuel, da promessa que nisso se continha. Viu a sua imagem através de um vidro, obscuramente.

Investigação Metódica *

I

QUE é o Instituto Bohr?

Bohr e sua equipe fundaram uma instituição de natureza extraordinária. É um ponto de encontro onde médicos de diferentes países fazem experiências e dão seus primeiros passos na “terra de ninguém” de sua profissão. Nele comparam suas teorias e recorrem à “memória coletiva” do Instituto.

Essa “memória” guarda um inventário detalhado de todas as pesquisas feitas, inclusive as mais audaciosas, e é continua-

* Este artigo de Jerzy Grotowski foi escrito para explicar os objetivos do seu Instituto. Foi publicado em *Tygodnik Kulturalny*. (Varsóvia, 17/1967.)

mente enriquecida por novas hipóteses e resultados obtidos pelos médicos.

Niels Bohr e seus colaboradores tentaram descobrir, neste oceano de pesquisa comum, certas tendências orientadoras. Forneceram um estímulo e inspiração na esfera de sua disciplina. Graças ao trabalho de homens a quem eles tanto acolheram quanto estimularam, puderam compilar dados essenciais e benefícios, extraídos das possibilidades industriais dos países mais desenvolvidos do mundo.

O Instituto Bohr me fascinou durante muito tempo, como um modelo que ilustra um certo tipo de atividade. Claro, o teatro não é uma disciplina científica, muito menos a arte do ator, na qual minha atenção está centralizada. No entanto, o teatro, e em particular a técnica do ator, não pode — como Stanislavski afirmou — basear-se apenas na inspiração ou em outros fatores imprevisíveis, como uma explosão de talento ou o súbito e surpreendente desenvolvimento de possibilidades criativas, etc. Por que? Porque, ao contrário das outras matérias artísticas, a criação do ator é imperativa, isto é, situa-se dentro de um determinado período de tempo, e até de um momento preciso. O ator não pode esperar por uma irrupção de talento ou por um momento de inspiração.

Como, então, pode-se fazer com que tais fatores apareçam quando necessários? Obrigando o ator, que deseja ser criativo, a dominar um método.

II

Em nossa opinião, as condições essenciais à arte de representar. (que devem ser objetos de uma pesquisa metódica) são as seguintes:

- a) Estimular um processo de auto-revelação, recuando até o subconsciente e canalizando este estímulo para obter a reação necessária.
- b) Poder articular este processo, discipliná-lo e convertê-lo em gestos. Em termos concretos, isto significa compor uma partitura, cujas notas sejam minúsculos pontos de contato, reações ao estímulo do mundo exterior: aquilo a que chamamos de "dar e tomar".
- c) Eliminar do processo criativo as resistências e os obstáculos causados pelo organismo de cada um, tanto o físico quanto o psíquico (os dois formando um todo).

Como podem as leis que governam tais processos pessoais e individuais ser expostas objetivamente? Como podemos até mesmo definir leis objetivas, sem fornecer uma "fórmula" (pois todas as "fórmulas" só terminam em banalidades)?

Acreditamos que, para atingir esta individualidade, não é necessário o aprendizado de coisas novas, mas a eliminação de hábitos antigos. Deve ser claramente estabelecido para cada ator aquilo que bloqueia suas associações íntimas e ocasiona sua falta de decisão, o caos da sua expressão e a sua falta de disciplina: o que o impede de experimentar o sentimento da sua própria liberdade, que seu organismo é completamente livre e poderoso, e que nada está além das suas capacidades. Em outras palavras, como podem ser tais obstáculos eliminados?

Retiramos do ator aquilo que o prende, mas não lhe ensinamos como criar — por exemplo, como interpretar *Hamlet*, em que consiste o gesto trágico, como representar uma farsa — pois é precisamente nesse "como" que as sementes da banalidade e dos clichês, que desafiam a criação, são plantadas.

Fazer uma pesquisa desse tipo já é colocar-se nos limites de disciplinas científicas como a fonologia, a psicologia, a antropologia cultural, a semiologia, etc.

Um instituto que se dedica a pesquisas desse tipo deve, como o Instituto Bohr, ser um local de encontros, observações e distilação das experiências recolhidas pelos indivíduos mais capazes nos campos dos diferentes teatros de cada país. Embora levando em consideração o fato de que o domínio no qual a nossa atenção está centrada não é científico, e de que nem tudo pode ser definido (na verdade, muitas coisas não devem ser), tentamos contudo determinar nossos objetivos com a precisão e a consequência características da pesquisa científica.

O ator que trabalha aqui já é um profissional, porque não apenas seu trabalho criativo, mas as leis que o regulam, tornaram-se objeto de suas preocupações. Um instituto para pesquisa metodológica não deve ser confundido com uma escola que treina atores, e cuja finalidade é "lançá-los". Nem deve ser esta atividade confundida com teatro (no sentido normal do termo); embora a verdadeira essência da pesquisa exija a elaboração de uma montagem e seu confronto com uma platéia. Não podemos estabelecer um método se permanecermos indiferentes ao ato criativo.

III

Interesso-me pelo ator porque ele é um ser humano. Isto envolve dois pontos principais: primeiro, o meu encontro com outra pessoa, o contato, o sentimento mútuo de compreensão, e a impressão criada pelo fato de que nos abrimos para um outro ser, que tentamos compreendê-lo; em suma, uma superação da nossa solidão. Em segundo, a tentativa de entender a nós mesmos através do comportamento de outro homem, de encontrar-se nele. Se o ator reproduz um ato que eu lhe ensinei, trata-se de um tipo de "veste". O resultado é uma ação banal do ponto de vista metodológico, e, no meu íntimo, eu o considero estéril, pois nada foi revelado para mim. Mas se, numa colaboração íntima, atingimos o ponto em que o ator se

revela através de uma expressão, então considero que, do ponto de vista metodológico, isto foi efetivo. Então, terei sido pessoalmente enriquecido, pois naquela expressão um tipo de experiência humana me foi revelada, algo tão especial que deveria ser definido como um destino, uma condição humana.

Isto se aplica ao relacionamento entre o diretor e o ator, mas este conceito se estende a todo o grupo, uma nova perspectiva se abre nos limites desta vida coletiva, no terreno comum das nossas convicções, nossas crenças, nossas superstições e nas condições da vida contemporânea.

Se esse terreno comum existe, inevitavelmente chegaremos, com toda a sinceridade, a um confronto entre a tradição e a contemporaneidade, entre o mito e a descrença, o subconsciente e a imaginação coletiva.

Não monto uma peça para ensinar aos outros o que já sei. Só depois da montagem ficar pronta, e não antes, é que terei aprendido mais. Todo método que não se abre no sentido do desconhecido é um mau método.

Quando digo que a ação — se não se quer que sua reação fique sem vida — deve absorver toda a personalidade do ator, não estou falando de algo “externo”, como os gestos ou truques exagerados. Que quero dizer, então? É uma questão que envolve a própria essência da vocação do ator, de uma reação, de sua parte, que lhe permita revelar cada um dos esconderijos da sua personalidade, desde a fonte instintivo-biológica através do canal da consciência e do pensamento, até aquele ápice tão difícil de definir e onde tudo se transforma em unidade. Este ato de total desnudação de um ser transforma-se numa doação do eu que atinge os limites da transgressão das barreiras e do amor. Chamo isto um ato total. Se o ator age desta maneira, transforma-se numa espécie de provocação para o espectador.

Do ponto de vista metodológico, isto é eficaz, pois confere ao ator um máximo de poder sugestivo, na condição, claro, de que evite o caos, a histeria e a exaltação. Deve ser um ato

objetivo; quer dizer, articulado, disciplinado. Mas acima e além da eficácia metódica, uma nova perspectiva se abre para o espectador. A realização do ator constitui uma superação das meias medidas da vida cotidiana, do conflito interno entre corpo e alma, intelecto e sentimentos, prazeres fisiológicos e aspirações espirituais. Por um momento, o ator encontra-se fora do semicompromisso e do conflito que caracterizam nossa vida cotidiana. Ele faz isto para o espectador? A expressão “para o espectador” implica num certo coquetismo, numa certa falsidade, numa barganha consigo mesmo. Devemos dizer “em relação ao” espectador ou, talvez, em lugar dele. É precisamente aqui que está a provocação.

Falo do método, falo da superação dos limites, de um confronto, de um processo de autoconhecimento e, num certo sentido, de uma terapia. Esse método deve permanecer aberto — sua própria vida depende desse requisito — e é diferente para cada indivíduo. É assim que deve ser, pois sua natureza intrínseca exige que seja individual.

O Treinamento do Ator (1959-1962)

Os exercícios deste capítulo são o resultado de trabalho e pesquisa feitos durante os anos de 1959-62. Foram anotados por Eugenio Barba, no período que passou no Teatro-Laboratório e suplementados com comentários meus e dos nossos instrutores, que, sob a minha orientação, dirigiram o treinamento.

Durante esse tempo, estava eu procurando uma técnica positiva ou, em outras palavras, um determinado método de formação capaz de dar objetivamente ao ator uma técnica criativa que se enraizasse na sua imaginação e em suas associações pessoais. Alguns elementos destes exercícios foram mantidos durante o período de treinamento, mas seu objetivo mudou. Todos os exercícios que constituíam apenas uma resposta à pergunta: "Como se pode fazer isso?", foram eliminados. Tornaram-se, então, um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento. O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o

prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os impedimentos pessoais. O ator não se pergunta mais: "Como posso fazer isto?" Em vez disto, deve saber o que *não* fazer, o que o impede. Através de uma adaptação pessoal dos exercícios, deve-se encontrar solução para a eliminação desses obstáculos, que variam de ator para ator.

Isto é o que quero dizer quando falo em *via negativa*: um processo de eliminação. A diferença entre o treinamento de 1959-62 e a fase subsequente é mais acentuada nos exercícios físicos e vocais. Em sua maioria, os elementos básicos dos exercícios físicos foram mantidos, mas têm sido orientados para uma busca de contato: a recepção de um estímulo do exterior e a reação a ele (o processo de "dar e tomar" já mencionado em outra parte). As caixas de ressonância ainda são usadas nos exercícios vocais, mas agora colocadas em ação através de vários tipos de impulsos e de contato com o exterior.

Na teoria, não há exercícios respiratórios. Expliquei minhas razões para eliminá-los no capítulo "A Técnica do Ator" (pág. 160). De acordo com cada caso individual, descobrem-se as dificuldades que aparecem, determinando as suas causas e logo eliminando-as. Não trabalhamos diretamente com a respiração, mas corrigimo-la através de exercícios individuais que são quase sempre de natureza psicofísica.

Jerzy Grotowski

* * *

O treinamento consiste em exercícios elaborados pelos atores e adotados de outros sistemas. Mesmo os que não resul-

taram de uma pesquisa pessoal do ator, foram desenvolvidos e elaborados a fim de satisfazer os objetivos precisos do método. A terminologia pertinente aos exercícios escolhidos foi posteriormente alterada. Uma vez que os atores adotem um dado exercício, estabelecem um nome para ele, com base em suas idéias e associações pessoais. Conscientemente, tendemos a usar uma gíria especial, desde que isto atue de forma estimulante sobre a nossa imaginação.

O que se segue é um esboço inacabado de um dia de treinamento.

A. EXERCÍCIOS FÍSICOS

I — *Aquecimento*

- 1) Marcha rítmica, girando os braços e mãos.
- 2) Corrida na ponta dos pés. O corpo deve sentir uma sensação de fluidez, vôo, imponderabilidade. O impulso para a corrida vem dos ombros.
- 3) Marcha com os joelhos dobrados, mãos nos quadris.
- 4) Marcha com os joelhos dobrados, segurando o tornozelo.
- 5) Marcha com os joelhos ligeiramente dobrados, mãos tocando os lados dos pés.
- 6) Marcha com os joelhos ligeiramente dobrados, segurando os artelhos com os dedos.
- 7) Marcha com as pernas tensas e rígidas, como se estivessem sendo puxadas por cordas imaginárias seguras pelas mãos (os braços estendidos para a frente).
- 8) Partindo de uma posição agachada, dar pequenos saltos para a frente, sempre permanecendo na posição original agachada, com as mãos ao lado dos pés.

Nota: Mesmo durante estes exercícios de aquecimento, o ator deve justificar cada detalhe do treinamento com uma imagem precisa, real ou imaginária. O exercício só é corretamente executado se o corpo não opuser nenhuma resistência durante a realização da imagem em questão. O corpo deve parecer sem peso, tão maleável quanto o plástico aos impulsos, tão duro quanto o aço quando atua como suporte, capaz até de vencer a lei da gravidade.

II — *Exercícios para relaxar os músculos e a coluna vertebral*

- 1) “O gato”. Este exercício se baseia na observação do gato quando acorda e se espreguiça. O ator estende-se no chão, com o rosto para baixo, completamente relaxado. As pernas estão separadas e os braços juntos do corpo, as palmas viradas para o chão. O “gato” acorda e puxa as mãos em direção ao peito, mantendo os cotovelos para cima, de forma que as palmas das mãos formem uma base de sustentação. Os quadris levantam-se, enquanto as pernas “andam” nas pontas dos pés em direção às mãos. Levantar e estender a perna esquerda para o lado, erguendo e estendendo ao mesmo tempo a cabeça. Recolocar a perna esquerda no chão, apoiada nas pontas dos dedos. Repetir o mesmo movimento com a perna direita, a cabeça ainda levantada. Estender a coluna vertebral, colocando o centro de gravidade primeiro no centro da coluna, e depois mais acima, na nuca. Então, voltar à posição primeira e cair de costas, relaxando.
- 2) Imagine que tem uma corrente de metal em volta do tórax. Force-a através de uma expansão vigorosa do tronco.
- 3) De cabeça para baixo, com os pés juntos na parede. As pernas vão se abrindo lentamente, até atingirem o máximo possível.

- 4) Posição de descanso. De cócoras, com a cabeça caída para a frente e os braços balançando entre os joelhos.
- 5) Posição ereta, com as pernas juntas e firmes. Flexionar o tronco em direção do solo até que a cabeça toque os joelhos.
- 6) Vigorosa rotação do tronco da cintura para cima.
- 7) Mantendo as pernas juntas, saltar para uma cadeira. O impulso para o salto não vem das pernas, mas do tronco.
- 8) Agrobacias parciais ou totais.
- 9) Partindo da posição ereta, jogar o corpo para trás formando uma "ponte" até que as mãos toquem o chão, por trás.
- 10) Posição deitada, de costas. Virar o corpo vigorosamente da esquerda para a direita.
- 11) Da posição ajoelhada, jogar o corpo para trás formando uma "ponte" até que a cabeça toque o chão.
- 12) Saltos imitando o canguru.
- 13) Sentar no chão com as pernas juntas e estendidas para a frente, o corpo ereto. As mãos, colocadas por trás do pescoço, pressionam a cabeça para a frente e para baixo, até tocar os joelhos.
- 14) Marcha sobre as mãos e os pés, o peito e o abdome virados para cima.

Nota: É igualmente incorreto realizar estes exercícios de um modo inanimado. O exercício serve para a pesquisa. Não se trata de uma mera repetição automática ou de um tipo de massagem muscular. Por exemplo, durante os exercícios deve-se investigar o centro de gravidade do corpo, o mecanismo de contração e de relaxamento dos músculos, a função da coluna nos diversos movimentos violentos, analisar qualquer desenvolvimento complicado e relacioná-lo ao conjunto de cada junta e cada músculo. Tudo isto é estritamente individual e resulta de uma pesquisa contínua e total. Somente os exercícios que "pesquisam" abrangem todo o organismo do ator e mobilizam seus recursos ocultos. Os exercícios "repetidos" oferecem resultados inferiores.

III — Exercícios "de cabeça para baixo"

Nota: Estes exercícios são mais posições do que acrobacias e, de acordo com os princípios de Hatha Yoga, devem ser executados de modo bastante lento. Um dos principais objetivos da sua prática é o estudo das modificações que ocorrem no organismo; principalmente o estudo da respiração, o ritmo cardíaco, as leis de equilíbrio e o relacionamento entre posição e movimento.

- 1) De cabeça para baixo, usando a testa e as mãos como apoio.
- 2) De cabeça para baixo, posição Hatha Yoga.
- 3) De cabeça para baixo, apoiado no ombro esquerdo (ou direito), na face e no braço.
- 4) De cabeça para baixo, apoiado pelo antebraço.

IV — Vôo

- 1) Agachar-se numa posição curvada, pular e balançar-se como um pássaro que se prepara para voar. As mãos ajudam o movimento como se fossem asas.
- 2) Ainda pulando, aprumar a posição, enquanto as mãos batem como asas num esforço para erguer o corpo.
- 3) Imitar um vôo com sucessivos movimentos semelhantes ao ato de nadar. Enquanto o corpo está executando estes movimentos de natação, há apenas um ponto de contato com o chão (por exemplo, o calcanhar de um pé). Executar rápidos saltos para a frente, ainda apoiado no calcanhar de um pé. Outro método é o seguinte: tentar lembrar a sensação de voar que se experimenta num sonho e espontaneamente recriar esta forma de vôo.
- 4) Pousar como um pássaro.

Nota: Combinar estes exercícios com outros baseados em quedas, cambalhotas, saltos, etc. Deve-se tentar executar um

longo salto de vôo, que começa como um pássaro tomando impulso e termina quando ele pousa.

V — Saltos e Cambalhotas

- 1) Cambalhotas para a frente, usando a cabeça como apoio.
 - a) Cambalhotas para a frente, ajudando-se com uma mão.
 - b) Cambalhotas para a frente, sem uso das mãos.
 - c) Cambalhotas para a frente, terminando sobre uma perna.
 - d) Cambalhotas para a frente, com as mãos atrás das costas.
 - e) Cambalhotas para a frente com um ombro tocando o chão para apoio.
- 2) Cambalhotas para trás.
- 3) Pulo do "tigre" (mergulhando a cabeça). Com ou sem corrida preparatória, braços estendidos, pular sobre um obstáculo em cambalhota, caindo sobre um ombro. Levantar-se com o mesmo movimento.
 - a) Salto de tigre alto.
 - b) Salto de tigre demorado.
- 4) Salto de tigre seguido imediatamente de uma cambalhota para trás.
- 5) Cambalhota com o corpo rígido, como se fosse uma marionete, mas como se tivesse uma mola dentro dela.
- 6) Salto do tigre dado simultaneamente por dois atores que se cruzam no ar em alturas diferentes.
- 7) Salto do tigre combinado com cambalhotas em situações de "batalha", usando varas ou outras armas.

Nota: Em todos esses exercícios, além do fator "pesquisa" e do estudo do próprio organismo, há também um elemento de ritmo e dança. Os exercícios — especialmente nos casos das variações de "batalha" — são executados ao som de um tam-

bor, tamborim ou outro instrumento, de forma a que tanto o executor do exercício como aquele que toca o tambor improvisem e produzam um estímulo recíproco. Nas seqüências da "batalha", as reações físicas são acompanhadas por gritos espontâneos e inarticulados. O ator deve justificar todos estes exercícios semi-acrobáticos através de motivações pessoais, pressionando as fases iniciais e finais do exercício.

VI — Exercícios para os pés

- 1) Fique no chão com as pernas levantadas. Faça os seguintes movimentos com os pés:
 - a) Flexão e estiramento dos artelhos, para a frente e para trás.
 - b) Flexão e estiramento dos artelhos para os lados.
 - c) Movimento rotativo dos pés.
- 2) Posição de pé:
 - a) Flexione os joelhos com os braços abertos, mantendo a planta dos pés no mesmo lugar o tempo todo.
 - b) Ande nos lados dos pés.
 - c) Marcha do pombo (com as pontas dos pés voltadas para dentro, os calcanhares afastados) nas pontas dos pés.
 - d) Marcha sobre os calcanhares.
 - e) Flexione os artelhos em direção à sola dos pés e depois para cima, na direção oposta.
 - f) Pegue pequenos objetos com os artelhos (uma caixa de fósforos, um lápis, etc.).

VII — Exercícios mímicos concentrados principalmente nas mãos e pernas

VIII — Estudos de representação sobre qualquer tema, executados enquanto se anda e corre

B. EXERCÍCIOS PLÁSTICOS

I — Exercícios elementares

Nota: Estes exercícios são baseados em Dalcroze e outros métodos clássicos europeus. Seu princípio fundamental é o estudo dos vetores opostos. Particularmente importante é o estudo dos vetores dos movimentos opostos (por exemplo, a mão faz movimentos circulares numa direção, o cotovelo na direção oposta) e das imagens contrastantes (por exemplo, a mão aceita, enquanto a perna rejeita). Desta forma, cada exercício está subordinado à “pesquisa” e ao estudo dos meios de expressão de cada um, das resistências e dos centros comuns do organismo.

- 1) Andar ritmadamente com os braços estendidos para os lados. Girar os ombros e os braços, puxando os cotovelos para trás o mais longe possível. As mãos giram na direção oposta dos ombros e dos braços. O corpo inteiro reforça tais movimentos e, enquanto giram, os ombros levantam-se, absorvendo o pescoço. Imagine um golfinho. Aumento gradual do ritmo das rotações. Fazer com que o corpo aumente de altura, andando na ponta dos pés.
- 2) “Cabo de guerra” — Uma corda imaginária é esticada à sua frente, e deve ser usada para permitir o seu avanço. Não são as mãos nem os braços que ajudam o corpo, mas o tronco, que se adianta em direção das mãos. Forçar-se para a frente até que a perna, atrás, toque o chão com o joelho. O movimento do corpo deve ser rápido e forte como a proa de um navio sulcando uma onda violenta.
- 3) Dê um salto das pontas dos pés, curvando os joelhos no momento de cair. Volte à uma posição de pé com um movimento energético e elástico, ainda na ponta dos dedos, seguindo-se de uma flexão dos joelhos. O impulso vem da cintura, que age como a

corrente que regula a fase de flexão e o salto que se segue. Os braços estão estirados para os lados, e enquanto uma palma acaricia, a outra rejeita. Deve-se ter a sensação de muita leveza, suavidade e elasticidade como uma esponja de borracha.

- 4) Movimentos rotativos opostos. Posição de pé com as pernas separadas. Fazer quatro rotações com a cabeça para a direita; depois, com o tronco, movimentar-se para a esquerda, a coluna vertebral para a direita, os quadris para a esquerda, a perna esquerda para a direita, a coxa para a esquerda, o tornozelo para a direita, e assim por diante, com o braço direito girando para a esquerda, o antebraço para a direita e a mão para a esquerda. O corpo inteiro participa, mas o impulso vem da base da coluna.
- 5) De pé, com as pernas separadas e os braços estendidos acima da cabeça, as palmas tocando-se. Rotação do tronco, curvando-se para o chão o máximo possível. Os braços acompanham este movimento duplo de rotação e flexão. Voltar à posição inicial e, flexionando para trás, completar o exercício numa “ponte”.
- 6) Marcha rítmica. O primeiro passo é normal; no segundo, flexionar os joelhos até que as nádegas toquem os calcanhares, mantendo o tronco ereto. Levantar-se para uma posição de pé, no mesmo ritmo e repetir a mesma sequência de passo normal alternado com uma flexão de joelho.
- 7) Improvisações com as mãos. Tocar, alisar, sentir, acariciar diversos objetos, materiais, texturas. Todo o corpo sente essas sensações táteis.
- 8) Jogos com o próprio corpo. Elabore uma tarefa concreta, como opor um lado do corpo ao outro. O lado direito é gracioso, belo, com movimentos atraentes e harmoniosos. O lado esquerdo, ciumentamente, olha o direito, expressando em seus movimentos seu ressentimento e seu ódio. Ataca o lado direito para vingar-se da sua inferioridade e tenta degradá-lo, destruí-lo. O lado esquerdo vence, mas ao

mesmo tempo está fadado a perder, pois sem o lado direito não pode sobreviver, não pode se movimentar. Isto é apenas um exemplo. O corpo pode facilmente ser dividido em seções opostas; por exemplo, a parte superior e a parte inferior. Os membros podem se opor uns aos outros — uma mão contra uma perna, uma perna contra a outra, a cabeça contra a mão, etc. O que é importante é o total compromisso da imaginação de cada um, que deve dar vida e significado não apenas às partes do corpo diretamente motivadas, mas também àquelas que não estejam. Por exemplo, durante uma luta entre uma mão e a outra, as pernas devem expressar horror e a cabeça espanto.

- 9) Movimentos inesperados. Faça um movimento como, por exemplo, a rotação dos dois braços. Este movimento começa numa direção, depois de alguns segundos mostra estar errado, isto é, o oposto do que pretendia. A direção é então modificada, depois de um breve momento de imobilidade. O início do movimento deve ser sempre enfatizado, e depois subitamente modificado — após um momento de imobilidade — para o movimento correto. Outro exemplo: comece a andar vagarosamente, como se tivesse dificuldade. De repente, depois de parar por alguns momentos, comece a correr rápida e graciosamente.

II — Exercícios de composição

Nota: Estes exercícios foram adaptados de acordo com o processo de formação dos ideogramas gesticulatórios dos teatros antigo e medieval, tanto da Europa quanto da África e do Oriente. Não se trata, no entanto, de um problema de fixar ideogramas, como, por exemplo, na Ópera de Pequim, onde, para retratar uma flor, o ator deve fazer um gesto específico e imutável, herdado de séculos de tradição. Novos ideogramas devem ser constantemente procurados e sua composição aparece imediata e espontaneamente. O ponto de partida para

tais formas gesticulatórias é o estímulo da imaginação de cada um e a descoberta, em cada um, das reações humanas primitivas. O resultado final é uma forma viva, que possui sua lógica própria. Estes exercícios de composição têm possibilidades ilimitadas. Aqui serão apresentados apenas alguns que podem ser desenvolvidos.

- 1) O florescimento e o emurchecimento do corpo. Andar ritmadamente. Como numa planta, a seiva cresce, partindo dos pés e espalhando-se para cima, através de todo o corpo, atingindo os braços, que explodem em botões, como acontece de verdade com todo o corpo. Na segunda fase, os ramos secam e morrem um por um. Terminar o exercício no mesmo ritmo em que foi começado.
- 2) A imagem do animal. Não consiste na imitação realista e literal de um animal de quatro patas. Não se "repr:senta" um animal, mas invade-se o subconsciente para criar uma figura de animal cujos caracteres particulares expressem um aspecto da condição humana. Podemos partir de uma associação. Que animal associamos com a piedade, a astúcia, a sabedoria? A associação não pode ser banal, estereotipada — o leão representando a força, a raposa a astúcia, etc. É também importante determinar o centro de vitalidade do animal (o focinho para o cachorro, a espinha para o gato, a barriga para a vaca, etc.).
- 3) Através de associações com gente, situações, lembranças, metamorfosear-se numa árvore. Os músculos reagem, expressando a associação pessoal. Para começar, deve-se concentrar essas associações numa parte específica do corpo. Assim que as reações aumentem de intensidade, o resto do corpo é incluído. A vitalidade desta árvore, sua tensão, descanso, micromovimentos são alimentados pela associação.
- 4) A flor. Os pés são as raízes, o corpo é o talo e as mãos representam a corola. Todo o corpo vive,

treme, vibra com o processo imperioso da explosão em flores, guiado pelas associações de cada um. Dar à "flor" um sentido lógico, que pode ser ao mesmo tempo triste, trágico e perigoso. A "flor" está separada do processo que a criou e a parte dela que é representada pelas mãos deve ser usada como um gesto retórico num diálogo.

- 5) Andar de pés descalços, imaginando que pisa em diferentes tipos de chão, superfície, matéria (cômodo, áspero, seco, molhado, liso, acidentado, com neve, areias ardentes, à beira d'água, etc.) Os pés são o centro da expressividade, comunicando suas reações para o resto do corpo. Repetir o mesmo exercício usando sapatos e tentar reter a expressão dos pés descalços. O mesmo exercício é aplicado às mãos que sentem, tocam, acariciam matérias e superfícies específicas (ainda imaginárias). Depois, fazer as mãos e os pés reagirem simultaneamente, algumas vezes com impulsos opostos.
- 6) Analogia com um recém-nascido.
 - a) Observar um recém-nascido e comparar suas reações com as do seu próprio corpo.
 - b) Procurar qualquer vestígio da infância em seu próprio comportamento (por exemplo, alguém fuma como uma criança mamando o seio da mãe).
 - c) Encontrar os estímulos que revivem as necessidades da infância (por exemplo, uma pessoa que dê uma sensação de segurança, o desejo de chupar, a necessidade de uma sensação de calor, interesse pelo próprio corpo, desejo de consolo).
- 7) Estudo de diferentes tipos de passos.
 - a) O tipo de passo determinado pela idade, transferindo o centro do movimento para as diferentes partes do corpo. Na infância, as pernas são o centro do movimento; no período da puberdade, os ombros; na idade adulta, o tronco;

na maturidade, a cabeça; na velhice, as pernas outra vez. Observar as modificações no ritmo vital. Para o adolescente, o mundo é lento em relação aos seus movimentos, enquanto para o velho, o mundo se movimenta muito depressa. Estas são, claro, apenas duas das chaves possíveis de interpretação.

- b) Tipos de passo dependendo de diferentes dinamismos físicos (fleumático, belicoso, nervoso, sonolento, etc.).
 - c) Passos como uma forma de desmascarar as características que gostaríamos de esconder dos outros.
 - d) Diferentes tipos de passos dependendo das características psicológicas e patológicas.
 - e) Paródias dos passos das outras pessoas. O essencial, aqui, é apreender os motivos, e não o resultado do jeito de andar. O desmascaramento está fadado a ser superficial se não contiver um elemento de auto-ironia, se o riso às custas dos outros não for também às custas da própria experiência.
- 8) Escolher um impulso emocional (chorar, por exemplo) e transferi-lo para uma parte particular do corpo — um pé, por exemplo, que então terá de fornecer a expressão. Um exemplo concreto disto é Eleonora Duse, que, sem usar o rosto ou os braços, "beijava" com todo o corpo. Expressar dois impulsos contrastantes, com duas partes diferentes do corpo: as mãos riem enquanto os pés choram.
 - 9) Apreender a luz com as partes do corpo. Animar estas partes, criando formas, gestos, movimentos.
 - 10) Modelagem dos músculos; o ombro chora como um rosto; o abdome exulta; um joelho mostra voracidade.

C. EXERCÍCIOS DA MÁSCARA FACIAL

Estes exercícios se baseiam em várias sugestões feitas por Delsarte, particularmente em sua divisão de cada reação facial em impulsos introversivos e extroversivos. Cada reação pode, na realidade, ser incluída em uma das categorias seguintes:

I — Movimento criando contato com o mundo exterior (extroversivo).

II — Movimento que tende a chamar atenção do mundo exterior a fim de concentrá-lo no sujeito (introversivo).

III — Estágios intermediários e neutros.

Um exame minucioso do mecanismo destes três tipos de reação é muito útil para a composição de uma personagem. Baseado nestes três tipos de reação, Delsarte fornece uma análise detalhada e exata das reações do corpo humano e até de partes do corpo, como as sobrancelhas, cílios, pálpebras, lábios, etc. A interpretação que Delsarte dá desses três tipos de reação não é, no entanto, aceitável, uma vez que está condicionada às convenções teatrais do século XIX. Uma interpretação puramente pessoal deve ser feita.

As reações da face correspondem intimamente às reações de todo o corpo. Isto não isenta o ator, no entanto, de executar exercícios faciais. A este respeito, além dos conselhos de Delsarte, o tipo de treinamento para a musculatura facial usada pelo ator do teatro clássico indiano, o Kathakali, é apropriado e útil.

Este treinamento visa a controlar cada músculo da face, transcendendo dessa forma a mímica estereotipada. Implica numa consciência de cada um dos músculos faciais do ator. É muito importante colocar em movimento, simultaneamente, mas em ritmos diferentes, os vários músculos do rosto. Por exemplo, fazer as pálpebras baterem rapidamente, enquanto os músculos das faces tremem lentamente, ou fazer o lado direito

reagir vivamente, enquanto o esquerdo se mostra meio preguiçoso.

* * *

Todos os exercícios descritos neste capítulo devem ser executados sem interrupção, sem pausa para descanso ou reações privadas. Mesmo os pequenos descansos devem ser incorporados como uma parte integral do exercício, cujo objetivo não é um desenvolvimento muscular ou um perfeccionismo físico, mas um processo de investigação visando ao aniquilamento das resistências do corpo.

TÉCNICA DA VOZ

O poder da emissão

Atenção especial deve ser prestada ao poder da emissão da voz de modo a que o espectador não apenas escute a voz do ator perfeitamente, mas seja penetrado por ela como se fosse estereofônica. O espectador deve ser envolvido pela voz do ator, como se ela viesse de todos os lados, e não apenas de onde o ator está. As diversas paredes devem falar com a voz do ator. Esta preocupação com o poder de emissão da voz é profundamente necessária, a fim de evitar problemas vocais que possam se tornar sérios.

O ator deve explorar sua voz para produzir sons e entonações que o espectador seja incapaz de reproduzir ou imitar.

As duas condições necessárias para um bom poder de emissão vocal são:

- a) A coluna de ar que emite o som deve sair com força, e sem encontrar obstáculos (por exemplo, uma laringe fechada ou uma abertura insuficiente dos maxilares).
- b) O som deve ser amplificado por caixas de ressonância fisiológicas.

Tudo está intimamente ligado com a respiração. Se o ator só respirar com o peito ou o abdome, não poderá armazenar muito ar, e assim será forçado a economizá-lo, fechando a laringe e distorcendo, com isso, a voz, e eventualmente provocando desordens vocais. Todavia, através de uma respiração total (torácica superior e abdominal), ele poderá acumular uma quantidade mais do que necessária de ar. Para isto, é vital que a coluna de ar não encontre nenhum obstáculo, como o fechamento da laringe ou a tendência a falar com os maxilares apenas meio abertos.

Respiração

Observações empíricas revelam três tipos de respiração:

- a) Respiração torácica superior, ou peitoral, predominante na Europa, principalmente nas mulheres.
- b) Respiração inferior ou abdominal. O abdome expele sem que o tórax seja usado de forma alguma. Este é um tipo de respiração ensinado usualmente nas escolas de teatro.
- c) Respiração total (torácica superior e abdominal), a fase abdominal sendo a dominante. Este é o tipo mais higiênico e funcional, e é verificado nas crianças e nos animais.

A respiração total é a mais eficaz para o ator. No entanto, não devemos ser dogmáticos sobre isto. A respiração de cada ator varia de acordo com sua constituição fisiológica; o fato de ele adotar ou não a respiração total deve depender disto. Há

também uma certa diferença natural entre as possibilidades respiratórias dos homens e das mulheres, embora o elemento torácico superior seja muito mais desenvolvido nos homens. O ator deve praticar diferentes tipos de respiração, desde que as várias posições e ações físicas (acrobáticas, por exemplo) exijam um outro tipo de respiração que não a total.

É necessário acostumar-se à respiração total. Isto é, devemos ser capazes de controlar o funcionamento dos órgãos respiratórios. É do conhecimento de todos que as diferentes escolas de ioga — inclusive a Hatha Yoga — exigem uma prática diária das técnicas respiratórias, a fim de controlar e explorar a função biológica da respiração, que se torna automática. Daí a necessidade de uma série de exercícios para criar uma conscientização do processo respiratório.

Seguem-se, aqui, diversos métodos de verificação da respiração total.

- a) Deitar no chão ou em qualquer superfície dura, de modo a que a coluna vertebral fique em linha reta. Colocar uma mão no peito e a outra no abdome. Durante a respiração, deve-se sentir a mão que está sobre o abdome ser levantada primeiro, e depois a que está no peito, tudo isto num único movimento contínuo e brando. Deve-se tomar cuidado em não dividir a respiração total em duas fases separadas. A expansão do peito e do abdome deve ser livre de tensão, e a sucessão das duas fases não deve ser destacada. Sua concatenação deve produzir uma sensação de um fraco intumescimento do tronco. A subdivisão das fases pode trazer uma inflamação dos órgãos vocais, e até distúrbios nervosos. No início, o ator deve praticar sob a supervisão de um instrutor.
- b) Método adotado do Hatha Yoga. A coluna vertebral deve estar bem reta, e para isto é necessário que se esteja deitado numa superfície dura. Bloquear uma narina com um dedo e respirar pela outra. Depois da respiração; fazer o contrário: bloquear a narina pela qual se respirou e respirar

pela que foi bloqueada no início. As três fases se sucedem no seguinte ritmo:

Inspiração: 4 segundos
Sustentação do ar: 12 segundos
Expiração: 8 segundos

- c) O método que se segue, tirado do teatro clássico chinês, é basicamente o mais eficiente, podendo ser usado em qualquer posição, enquanto os dois anteriores exigem que se esteja deitado. Estando-se de pé, colocar as mãos nas duas costelas inferiores. A inspiração deve dar a impressão de começar no lugar exato em que as mãos estão colocadas (portanto, empurrando-as para fora) e, continuando através do tórax, produzirá a sensação de que a coluna de ar sobe até a cabeça. (Isto significa que, durante a respiração, o abdome e as costelas inferiores se dilatam primeiro, seguido, numa sucessão leve, pelo tórax.) A parede abdominal contrai-se, enquanto as costelas parecem expandir-se, formando assim uma base para que o ar seja armazenado, e evitando que ele escape com as primeiras palavras pronunciadas. A parede abdominal (contraído-se para dentro) salta na direção oposta aos músculos que projetam as costelas inferiores (contração exterior), mantendo-as assim para uma expiração bem demorada. (Um erro comum é a compressão dos músculos abdominais antes que a inspiração total seja completada, resultando numa respiração apenas torácica superior.) A expiração ocorre num sentido inverso: da cabeça, através do tórax, ao lugar onde as palmas das mãos estão colocadas. Deve-se ter cuidado de não comprimir demasiadamente o ar interior como já se disse — e que todo o processo se desenvolva suavemente; em outras palavras, sem nenhuma divisão entre as fases abdominal e torácica superior. Um exercício como este não se destina a ensinar respiração pela respiração, mas preparar para a respiração os que vão emitir a voz. Também ensina como estabelecer a base (a parede abdominal) que, pela contração, permite a fácil e vigorosa emissão do ar e, desta forma, da voz.

Durante a respiração total, não se deve armazenar nem comprimir grande quantidade de ar. O ator deve adquirir a maior independência possível em relação à respiração orgânica, evitando uma forma de respiração que exija pausas que possam interferir com a declamação do texto. O bom ator respira em silêncio e rapidamente. Respira no lugar do texto (seja prosa ou poesia) que ele estabeleceu como uma pausa lógica. Isto é funcional, pois economiza tempo e evita pausas superfluas: e é necessário, já que mantém o ritmo do texto.

O ator deve sempre saber quando respirar. Por exemplo, numa cena com um ritmo rápido, deve respirar antes do final das últimas palavras do seu companheiro, a fim de estar pronto a falar assim que o companheiro termine. Por outro lado, se ele respira no fim da fala do companheiro, haverá um breve silêncio no meio do diálogo, criando um “buraco” no ritmo.

Exercícios para respiração rápida e silenciosa:

- a) De pé, com as mãos nos quadris, o ator rápida e tranquilamente inspira grande quantidade de ar com os lábios e dentes, antes de pronunciar algumas palavras.
- b) Fazer uma série de pequenas respirações silenciosas, gradualmente aumentando de velocidade. Expirar normalmente.

Não se deve exagerar os exercícios respiratórios. A respiração é um processo orgânico espontâneo, e os exercícios não pretendem submetê-la a um controle estrito, mas corrigir algumas anomalias, sem nunca retirar a sua espontaneidade. Para fazer isto, os exercícios respiratórios e vocais devem ser combinados, e a respiração corrigida quando necessário. Se, durante a execução da sua parte, o ator se concentra em sua respiração, forçando-se conscientemente a controlá-la, mas sendo incapaz de livrar-se desse pensamento, então pode-se dizer que os exercícios respiratórios foram mal executados.

Abertura da laringe

Deve-se ter um cuidado especial com a abertura da laringe, quando se fala e respira. O fechamento da laringe impede uma emissão correta do ar, negando assim ao ator o correto uso da voz.

Pode-se dizer que a laringe está fechada se:

a voz é baixa;
se tem a sensação concreta da laringe na garganta;
na respiração, ouve-se um leve barulho;
o pomo-de-adão se move para cima (por exemplo, ao engolir, a laringe está fechada, e o pomo-de-adão levanta-se);
os músculos da nuca se contraem;
os músculos de baixo do queixo se contraem (pode-se testar isto colocando-se o polegar debaixo do queixo e o indicador abaixo do lábio inferior);
o maxilar inferior está muito para a frente ou muito para trás.

A laringe está sempre aberta se sentimos a sensação de muito espaço atrás da boca (como quando bocejamos).

O fechamento da laringe é sempre resultado de maus hábitos adquiridos nas escolas de teatro. Os mais freqüentes exemplos disto são:

- a) Os alunos executam exercícios de dicção antes de aprenderem a controlar a respiração. Tentam obter uma correta emissão vocal com o auxílio da dicção e, com a intenção de economizar o ar inspirado, fecham a laringe.
- b) Pede-se muitas vezes ao aluno para respirar e depois contar em voz alta. Quanto mais ele conte, mais será parabenizado por sua habilidade de economizar a respiração. Trata-se de um erro imperdoável, porque, para ser bem sucedido, o

aluno fecha a laringe, deteriorando assim seu poder de emissão. Ao contrário: é essencial respirar muito profundamente, e não tentar economizar o ar. Cada palavra deve ser envolvida, como se saturada com ar, especialmente as vogais. Deve-se tomar cuidado, no entanto, para que não se fique sem ar entre as palavras.

- c) A respiração defeituosa que deve ser corrigida. Muitas vezes o aluno dilata o abdome como se estivesse respirando, mas na realidade apenas ocorre uma respiração torácica superior.

Exercícios básicos para abrir a laringe (prescritos pelo médico chinês Ling):

De pé, com a parte superior do corpo, inclusive a cabeça, curvada levemente para a frente. O maxilar inferior, totalmente relaxado, descansa no polegar, enquanto o indicador sustenta levemente o lábio inferior, para impedir que o maxilar inferior caia. Levantar o maxilar superior e as sobrancelhas, ao mesmo tempo em que se enrugam a testa, de modo a sentir uma sensação de que as têmporas se estão abrindo num bocejo, e se contraem levemente os músculos de cima e de baixo da cabeça, e a parte de trás do pescoço. Finalmente, deixar a voz sair. Durante todo o exercício, verificar se os músculos do pescoço estão relaxados: o queixo, apoiando-se no pescoço, não deve encontrar nenhuma resistência. Os erros que se cometem comumente, durante este exercício, são: a contração dos músculos do queixo e da parte da frente do pescoço, a incorreta posição do maxilar inferior (colocado muito para trás), o relaxamento dos músculos da cabeça e a queda do maxilar inferior, em vez de uma ascensão do maxilar superior.

Caixas de ressonância

A tarefa das caixas de ressonância fisiológicas é aumentar o poder de emissão do som emitido. Sua função é comprimir

a coluna de ar na parte específica do corpo escolhida como um amplificador da voz. Subjetivamente, tem-se a impressão de que alguém fala com a parte do corpo em questão — a cabeça, por exemplo, se se usa a caixa de ressonância superior*.

Na realidade, há um número quase infinito de caixas de ressonância, dependendo do controle que o ator exerce sobre seu instrumental físico. Aqui nos limitaremos a enunciar apenas algumas.

- a) Caixa de ressonância da cabeça, ou superior, que é a mais empregada no teatro europeu. Tecnicamente, funciona através da pressão da corrente de ar na parte frontal da cabeça. Pode-se facilmente dominar esta caixa de ressonância, colocando-se a mão na parte superior da testa e enunciando a consoante "m"; deve-se, então, poder sentir uma vibração definida. De modo geral, a caixa de ressonância superior é usada quando se fala com um volume alto de voz.
- b) Caixa de ressonância do tórax, conhecida na Europa, embora raramente usada. Funciona quando se fala com um baixo volume. Para verificar se está funcionando, coloque uma mão no tórax, que deve vibrar. Para usá-lo, fale como se a boca estivesse situada no peito.
- c) Caixa de ressonância nasal, que é também conhecida na Europa. Funciona automaticamente quando a consoante "n" é pronunciada. Tem sido injustamente

* O termo "caixa de ressonância" é puramente convencional. Do ponto de vista científico, não está provado que a pressão subjetiva da inspiração de ar para uma determinada parte do corpo (criando assim uma vibração externa no local) faça com que essa área funcione objetivamente como uma caixa de ressonância. Contudo, é inegável que essa pressão subjetiva, juntamente com seu sintoma óbvio (a vibração), modifica a voz e seu poder de emissão.

abolida nas escolas de teatro. Pode ser explorada para caracterizar certas partes, ou até um papel completo.

- d) Caixa de ressonância da laringe, usada nos teatros orientais e africanos. O som produzido lembra o rugir dos animais selvagens. É também característico de alguns cantores negros de jazz (por exemplo, Louis Armstrong).
- e) Caixa de ressonância occipital. Pode ser obtida falando-se com um volume muito alto. Projeta-se a corrente de ar para a caixa de ressonância superior e, enquanto se fala numa elevação crescente, a corrente de ar é dirigida para o occipício. Durante o treinamento, pode-se obter essa ressonância produzindo-se o som de um miado bem alto. Essa caixa de ressonância é comumente usada pelo teatro clássico chinês.
- f) Há ainda uma série de caixas de ressonância que os atores muitas vezes usam inconscientemente. Por exemplo, no tão falado teatro "intimista", a ressonância maxilar (por trás do maxilar) é muito usada. Outras caixas de ressonância podem ser encontradas no abdome, e nas partes centrais inferiores da espinha.
- g) A possibilidade mais frutífera está no uso de todo o corpo como caixa de ressonância. Isto é obtido pelo uso simultâneo das ressonâncias do peito e da cabeça. Tecnicamente, pode-se concentrar a atenção na caixa de ressonância, que não está sendo automaticamente usada no momento em que se fala. Por exemplo, quando se fala em alto volume, usa-se, normalmente, a ressonância da cabeça. Podemos, no entanto, concentrar-nos na exploração simultânea da caixa de ressonância do peito. Neste caso, "concentrar" significa comprimir a coluna de ar numa caixa

de ressonância inativa. Faz-se necessário o contrário quando se fala num volume baixo. Normalmente, a caixa de ressonância do peito está em uso e, por isto, deve-se concentrar na da cabeça. Esta caixa de ressonância, que envolve todo o corpo, pode ser definida como uma caixa de ressonância total.

Efeitos interessantes podem ser obtidos pela combinação simultânea de duas caixas de ressonâncias. O uso simultâneo da ressonância occipital e da laringe, por exemplo, produz um efeito vocal conseguido por Yma Sumac nas suas famosas canções peruanas. Em alguns casos, podemos combinar duas caixas de ressonância, uma desempenhando a função de "solo" e outra de "acompanhante". Por exemplo, a caixa de ressonância maxilar pode dar o "solo", enquanto o "acompanhamento" uniforme é fornecido pela torácica.

A base da voz

O uso de qualquer caixa de ressonância pressupõe a existência de uma coluna de ar que, para ser comprimida, necessita de uma base. O ator deve aprender a achar conscientemente, dentro dele, a base para esta coluna de ar. Esta base pode ser adquirida das seguintes formas:

- a) Pela dilatação e contração da parede abdominal. Este método é muitas vezes usado pelos atores europeus, embora muitos deles não tenham consciência do motivo real atrás da dilatação muscular. Os cantores de ópera, muitas vezes, reforçam esta base pelo cruzamento das mãos no abdome, e, fingindo apertar um lenço, comprimem as costelas inferiores com os antebraços.
- b) Pelo método usado no teatro clássico chinês. O ator envolve a cintura com um cinto largo, fortemente apertado. Quando respira totalmente (a respiração

torácica e abdominal), o cinto comprime os músculos do abdome, formando assim uma base para a coluna de ar.

- c) Depois de respirar totalmente (a respiração abdominal e torácica superior), os músculos da barriga ficam comprimidos, automaticamente, forçando o ar para cima. As costelas inferiores são impulsionadas para fora, e assim se obtém uma base para a coluna de ar. Como já mencionei, é um erro comum a compressão dos músculos abdominais antes que o processo da respiração total abdominal seja completado (tendo como resultado apenas uma respiração torácica superior).

Aqui, também, é importante não armazenar muito ar durante a contração dos músculos abdominais, já que isto causa o fechamento da laringe. Se os músculos abdominais não forem contraídos suficientemente devagar, sente-se uma sensação de enjôo.

Há muitos outros métodos de criar uma base para a coluna de ar. O ator deve praticar muitos destes a fim de poder alterná-los de acordo com os papéis e as circunstâncias.

Impostação da voz

Há duas maneiras diferentes de impostar a voz, uma para atores e outra para cantores, já que seus objetivos são bastante diferentes. Muitos cantores de ópera — até mesmo excelentes — são incapazes de fazer um longo discurso sem cansar a voz, e correm assim o risco de enrouquecer, simplesmente porque sua voz é impostada para cantar e não para falar. As escolas de teatro muitas vezes cometem o engano de ensinar o futuro ator a impostar sua voz para cantar. A razão disso é que muitas vezes os professores são ex-cantores de ópera e, fre-

quentemente, um instrumento musical (o piano) é usado para acompanhar os exercícios vocais.

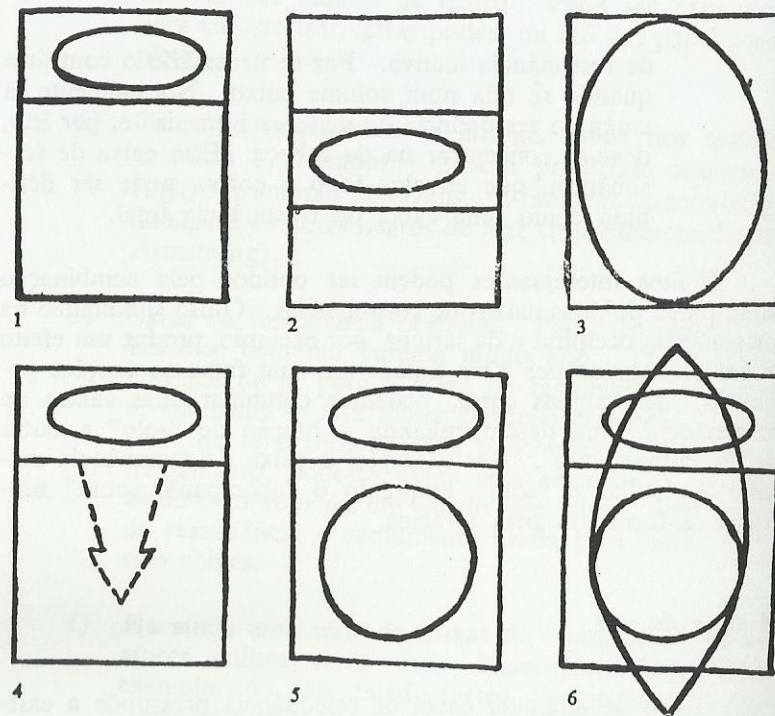
Exercícios orgânicos

As observações anteriores, que advertem o ator contra a privação de sua respiração orgânica, são também válidas para as caixas de ressonância, a abertura da laringe e a base da voz. O objetivo dos exercícios é tornar o ator dono do seu diapasão potencial. É essencial, para ele, explorar, espontaneamente e quase subconscientemente, estas possibilidades enquanto executa a partitura do seu papel.

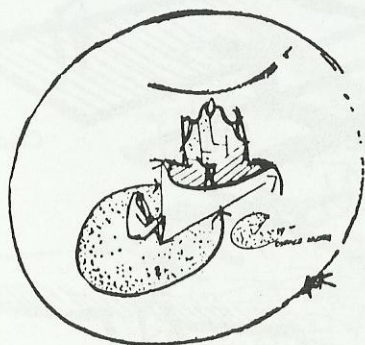
Muitas vezes acontece que o ator que executa mal seus exercícios controla a voz "escutando-se". Isto bloqueia o processo orgânico, e pode ocasionar uma série de tensões musculares que, por sua vez, impedem a emissão correta da voz (por exemplo, um parcial fechamento da laringe). Um círculo vicioso é criado: no desejo de usar a voz corretamente, o ator escuta a si mesmo; mas, fazendo isto, todo o processo vocal é bloqueado e a emissão correta da voz torna-se impossível. Para evitar isto, o ator deve aprender a controlar a própria voz, escutando-a, não de dentro dele, mas de fora. Com isto em vista, um exercício correto é articular um som, dirigindo-o contra uma parede, e escutar o seu eco. Não escutamos passivamente um eco, mas conscientemente o modelamos movendo-nos para mais perto ou mais longe da parede, guiando-o para mais alto ou mais baixo, e modificando a ressonância, o timbre, a entonação.

A fim de explorar organicamente o aparelho respiratório e vocal, em relação às múltiplas exigências de um papel, a pesquisa individual deve ser estimulada. Pode-se determinar que imagens e associação produzem, em certos atores, a "abertura" do aparelho vocal (ressonâncias, laringe, etc.)

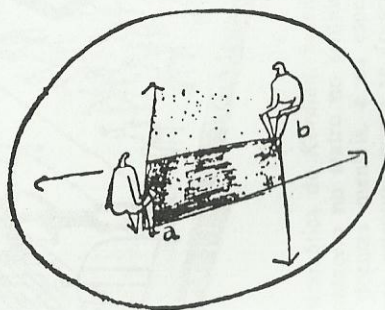
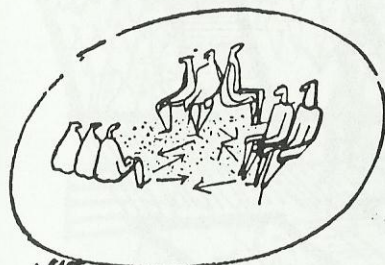
Por exemplo, em alguns atores, a caixa de ressonância superior é automaticamente colocada em ação quando, ao falar,



1. Palco italiano. Os atores isolam-se da platéia e representam sempre dentro de uma área delimitada.
2. Teatro circular (palco central). Embora a posição do palco se altere, permanece a barreira entre ator e espectador.
3. Teatro-Laboratório. Não existe separação entre atores e espectadores. Todo o recinto se transforma em palco e, ao mesmo tempo, em platéia.
4. No período de reforma teatral, no início deste século, fizeram-se algumas tentativas (Meyerhold, Piscator e outros) no sentido de levar os atores à platéia em determinados momentos da representação. O palco, contudo, permanece como centro das ações.
5. Os espectadores representam uma unidade de participantes em potencial. Os atores dirigem-se a eles e, algumas vezes, se colocam entre os mesmos.
6. Teatro-Laboratório. O produtor sempre tem em mente dirigir dois "grupos": os atores e os espectadores. A representação resulta da integração desses dois "grupos".

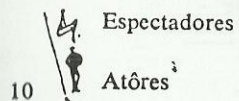


7 Palco italiano tradicional:
o espaço é aproveitado
apenas em parte.

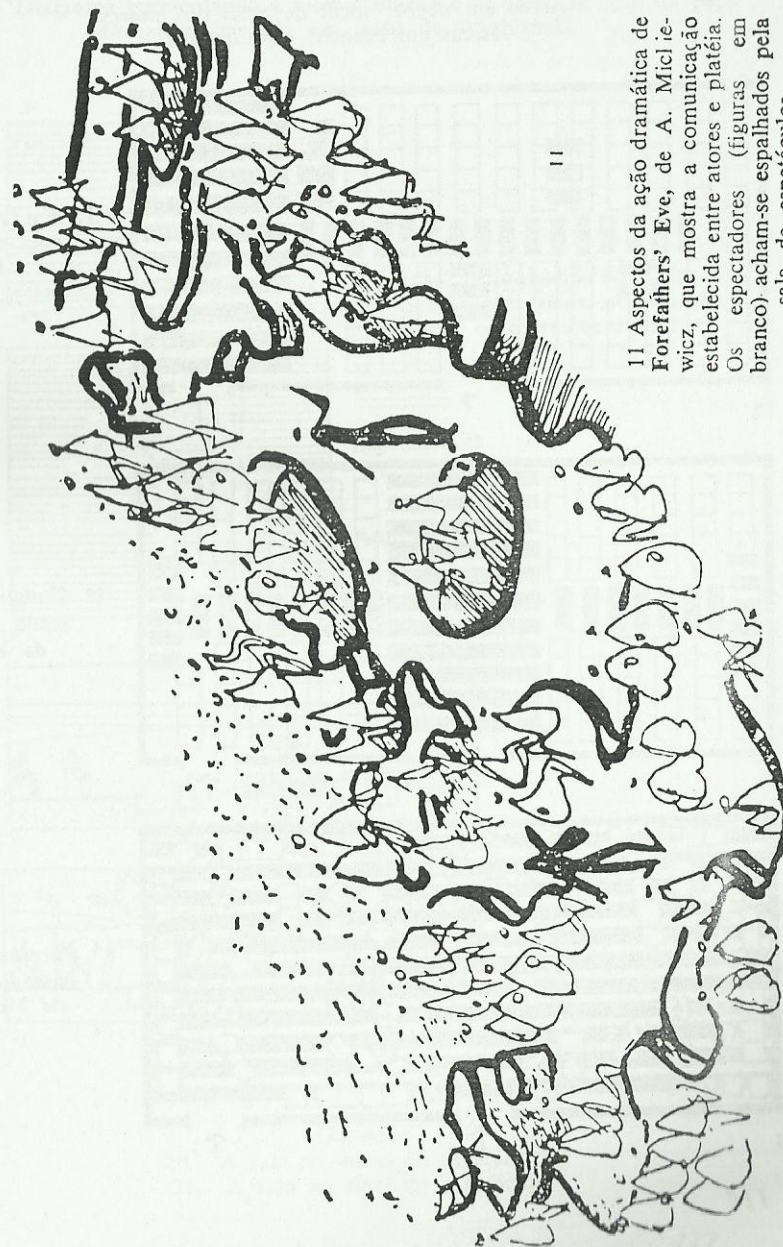


8-9 A osmose entre atores
e platéia faz com que os
espectadores também se
observem uns aos outros.
Eis dois exemplos de co-
municação sonora e visual
entre os mesmos.

10 Comunicação entre os atores
(figuras em negro) e os especta-
dores. Estes últimos integram-se
na ação dramática e são consi-
derados elementos específicos da
representação.

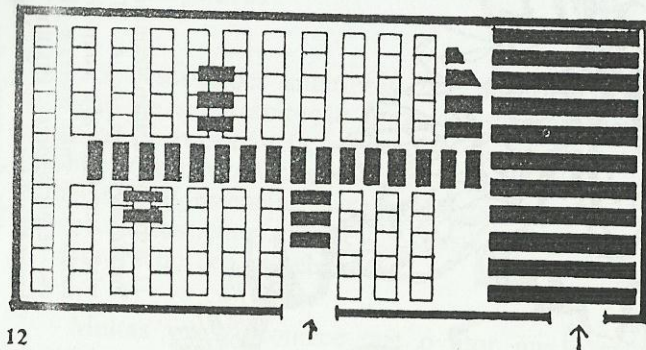


10

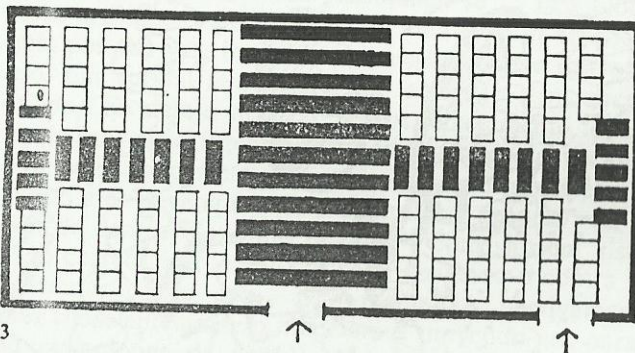


11 Aspectos da ação dramática de
Forefathers' Eve, de A. Mielie-
wicz, que mostra a comunicação
estabelecida entre atores e platéia.
Os espectadores (figuras em
branco) acham-se espalhados pela
sala de espetáculos.

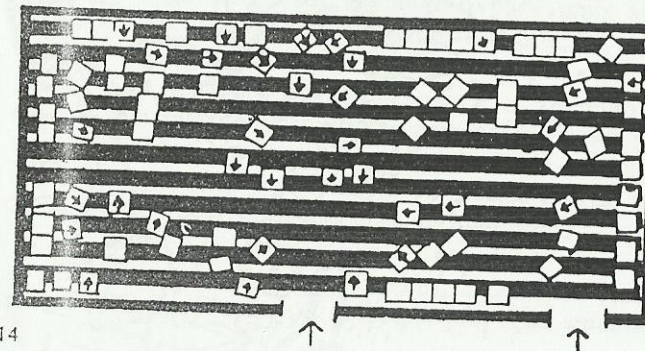
A conquista de maior espaço no Teatro-Laboratório, com início no teatro italiano e terminando na exploração total do recinto, inclusive a platéia.
 Áreas em negro: local de ação dos atores.
 Áreas em branco: espectadores.



12 *Caim*, baseado em texto de Byron.



13 *Shakuntala*, baseado em texto de Kalidasa.

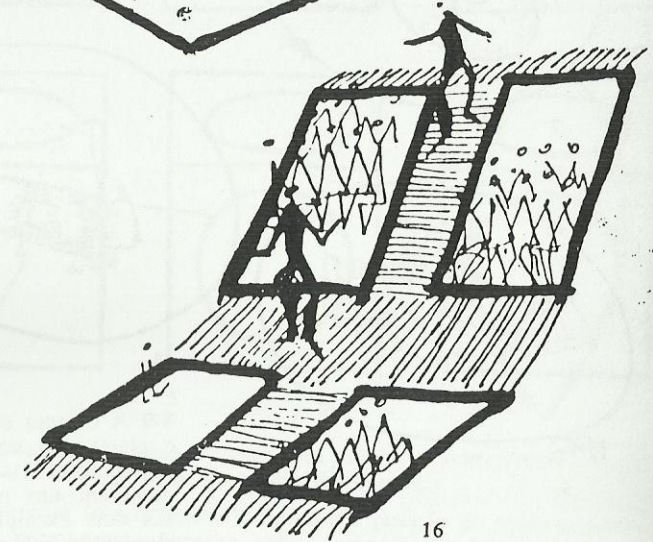


14 *Forefathers' Eve*, baseado em texto de Mickiewicz.

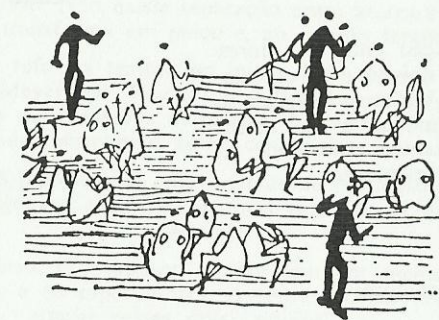


Caim

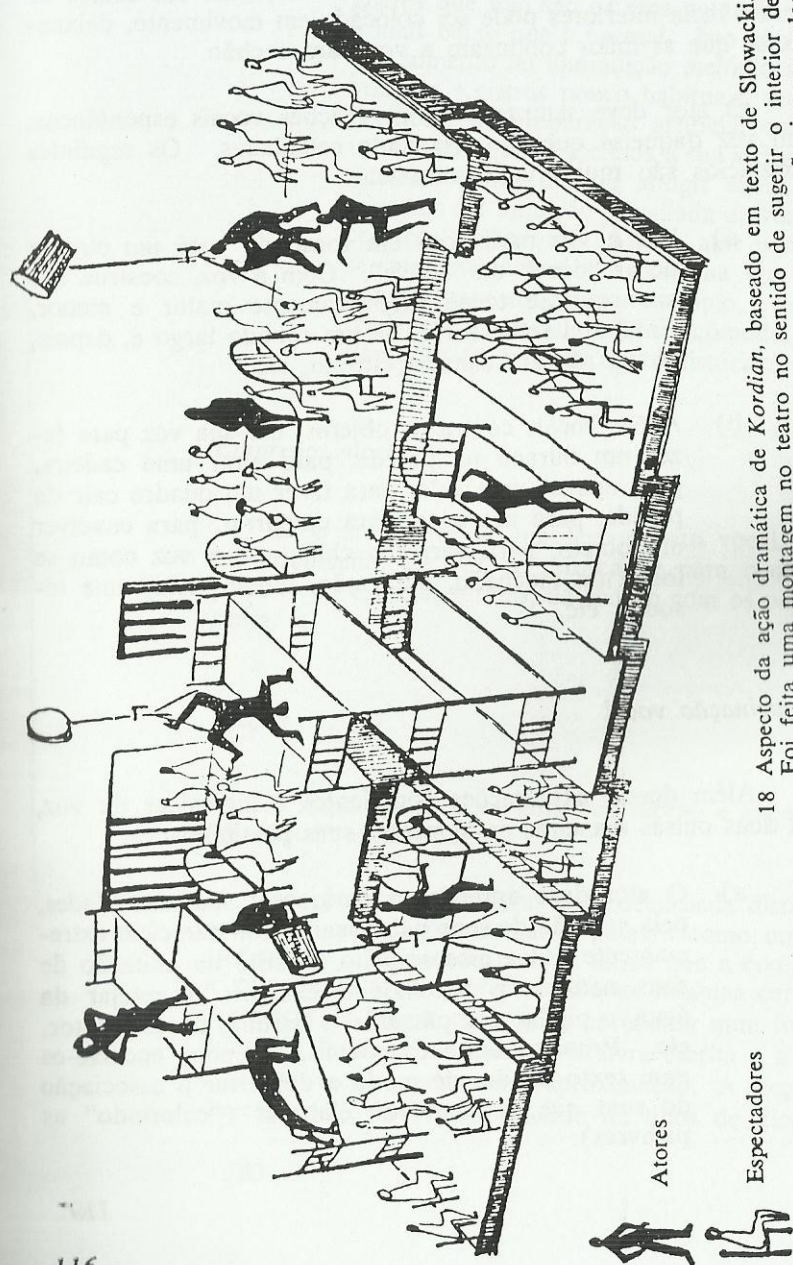
15



16

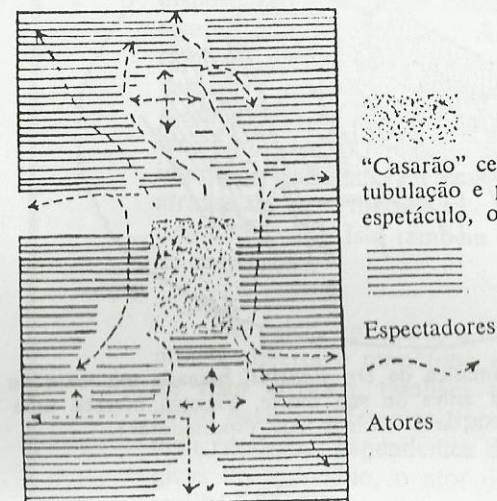


17

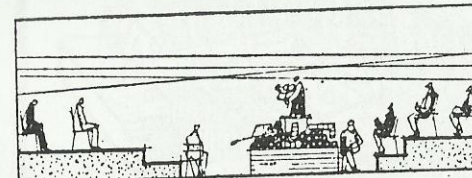


18 Aspecto da ação dramática de *Kordian*, baseado em texto de Slowacki. Foi feita uma montagem no teatro no sentido de sugerir o interior de um sanatório de doentes mentais, e os espectadores são incorporados a essa estrutura como se fossem pacientes.

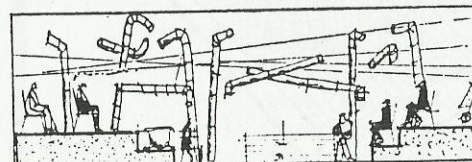
19. Diagrama apresentando a movimentação e as áreas de ação da peça *Akropolis*, baseada em texto de Wyspianski.



19

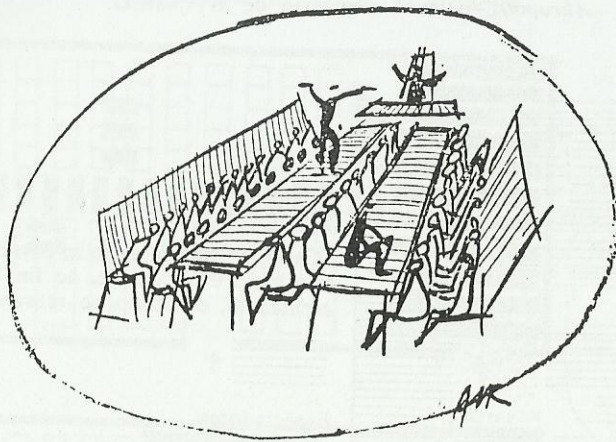


20

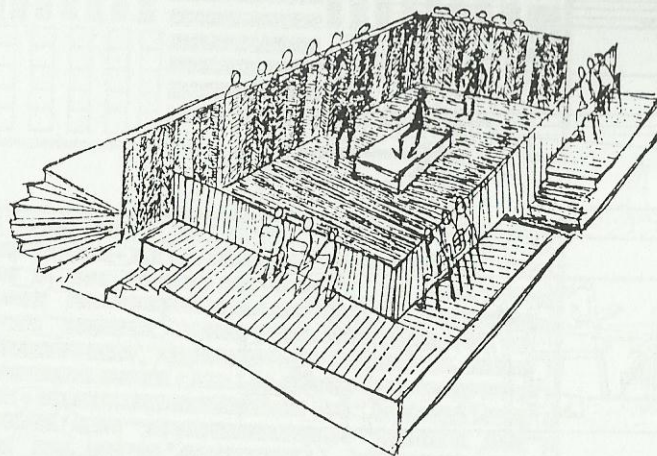


21

Akropolis
20. A sala ao início do espetáculo.
21. A sala ao final do espetáculo.



22 Aspecto da ação dramática de *Dr. Faustus*, baseado em texto de Marlowe. Uma hora antes de sua morte, Faustus oferece uma última ceia a seus amigos (os espectadores).



23 Aspecto da ação dramática de *O Príncipe Constante*, baseado em texto de Calderón-Slowacki. A platéia coloca-se de modo a sugerir a observação de um ato proibido, sua localização evocando uma arena de touros ou um anfiteatro das salas de operação.

eles dirigem a voz para o teto com as mãos, empurrando literalmente a voz para cima. Da mesma forma, uma das caixas de ressonância inferiores pode ser colocada em movimento, deixando-se que as mãos conduzam a voz para o chão.

O ator deve sempre permitir reações vocais espontâneas, em vez daquelas que são friamente calculadas. Os seguintes exercícios são muito úteis para isto:

- a) Use a voz para criar em torno de você um círculo de ar "duro" ou "suave". Com a voz, construa um sino que se torne sucessivamente maior e menor. Envie um som através de um canudo largo e, depois, através de um canudo estreito, etc.
- b) Ações vocais contra os objetos; use sua voz para fazer um buraco na parede, para virar uma cadeira, para apagar uma vela, para fazer um quadro cair da parede, para acariciar, para empurrar, para envolver um objeto, para varrer o chão; use a voz como se fosse um machado, uma mão, um martelo, uma tesoura, etc.

Imaginação vocal

Além dessas explorações conscientes e higiênicas da voz, há duas outras maneiras de aumentar suas possibilidades:

- a) O ator deve aprender a enriquecer suas faculdades, pela emissão de sons não usuais. Um exercício extremamente útil a esse respeito consiste na imitação de sons naturais e barulhos mecânicos: o gotejar da água, o pipilar dos pássaros, o barulho de um motor, etc. Primeiro imita estes sons. Depois, encaixe-os num texto falado, de modo a despertar a associação do som que você precisa elaborar ("colorindo" as palavras).

- b) O ator deve desenvolver a habilidade de falar em registros que não são os seus naturais, isto é, mais alto e mais baixo que o normal. Isto não significa apenas um aumento ou diminuição metódicos e contínuos da voz aos registros pouco habituais, mas, em casos específicos, uma operação artificial com registros não usuais, sem que se esconda a sua artificialidade. Outra maneira muito útil de atingir artificialmente outros registros é a imitação parodiada de vozes de mulheres, crianças, velhos, etc. Mas o ator nunca deve forçar-se, metodicamente, a baixar sua voz ao seu registro natural, para atingir, por exemplo, a voz "viril". Esta tendência é particularmente incômoda, provocando inflamação da garganta e até distúrbios nervosos.

Emprego vocal

Se o ator sofre de um leve defeito vocal, que não pode ser erradicado, em vez de esforçar-se para ocultá-lo, deve explorá-lo de diversas formas, de acordo com os papéis que representa.

Dicção

A regra básica para uma boa dicção é expelir as vogais e "mastigar" as consoantes.

Não pronuncie as letras com demasiada distinção. Muitas vezes, em vez de pronunciar a palavra como uma entidade, o ator soletra-a de acordo com as letras que a compõe. Isto tira a vida da palavra, conferindo-lhe as mesmas características da pronúncia de língua estrangeira aprendida num livro. Há uma diferença fundamental entre a palavra escrita e a falada, sendo a palavra escrita apenas uma aproximação. A dicção é um meio de expressão. A multiplicidade de tipos de dicção existentes

na vida deve ser também encontrada no palco. Restringir-se a um único tipo de dicção significa um empobrecimento dos efeitos sonoros e constitui uma recusa a empregar todos os meios à disposição — é antes como se se obrigasse um ator a usar sempre a mesma roupa. Assim como na vida não há um só tipo de dicção, mas inúmeros, dependendo da idade, saúde, caráter e estrutura psicossomática do indivíduo particular, da mesma forma não existe uma única forma de dicção cênica no teatro. O ator deve sublinhar, parodiar e exteriorizar os motivos interiores e as fases físicas da personagem que está interpretando, através de uma modificação da pronúncia ou usando um novo tipo de dicção. Isto também condiciona a modificações do ritmo de respiração.

No palco, em geral, a dicção é caracterizada por uma pronúncia precisa e monótona que, além de ser pesada do ponto de vista artístico, também tende a uma afetação. Tomando como base os diferentes tipos de dicção a serem observados na vida cotidiana, dependentes das peculiaridades físicas e psicológicas do indivíduo, o ator deve atingir outros tipos de dicção artificial, que o auxiliem a caracterizar, parodiar e desmascarar o papel.

Cada papel necessita de um tipo diferente de dicção e, mesmo dentro da estrutura do mesmo papel, as possibilidades oferecidas pelas modificações de dicção, de acordo com as circunstâncias e situações, devem ser exploradas ao máximo. Seguem-se, aqui, alguns exercícios com êste objetivo:

- a) Parodiar a dicção de seus próprios conhecidos.
- b) Através da dicção, apenas, retratar diversas personagens (um glutão, um miserável, um religioso, etc.).
- c) Caracterizar, através da dicção, certas particularidades psicossomáticas (falta de dentes, coração fraco, neurastenia, etc.).

A tendência a acentuar muito as consoantes é errada. São as vogais que devem ser acentuadas. A ênfase demasiada das consoantes causa o fechamento da laringe. Quando, ao

praticar a dicção, for necessário acentuar as consoantes, as vogais devem ser acentuadas proporcionalmente. Cada frase deve ser emitida com uma longa onda respiratória, que impeça a laringe de se fechar. Só no sussurro se deve acentuar a consoante.

Os exercícios de dicção nunca deveriam ser praticados com textos usados na representação, a fim de evitar uma distorção da sua interpretação. O melhor treinamento de dicção é obtido na própria vida privada. O ator deve prestar uma contínua atenção à sua pronúncia, até fora do âmbito de seu trabalho. Outro exercício eficaz para a dicção é ler uma frase bem lentamente, repetindo-a várias vezes, cada vez mais depressa, sem diminuir as vogais.

Os exercícios de controle rítmico podem ser executados com o auxílio de um metrônomo ou do próprio pulso. A mesma velocidade deve ser mantida do princípio ao fim. Não aumente a velocidade depois de um verso na poesia, ou no fim de uma frase na prosa.

Mesmo ao gritar ou produzir um tom muito alto, o ator deve sempre reter uma reserva que lhe permita aumentar o volume, se necessário. Além do mais, o esforço que fizer com a voz será notado.

O ator não deve nunca aprender seu papel em voz alta. Isto, automaticamente, conduz a uma "petrificação" interpretacional. Da mesma forma, não se deve declamar uma parte, por mero divertimento, na vida privada, ou divertir-se com detalhes da montagem. Além de ser uma falta de respeito para com a realização de alguém, conduz imediatamente à banalidade, sem que o ator tenha consciência disto. Durante os ensaios, o ator deve estar ciente das possibilidades acústicas da sala na qual vai representar, a fim de descobrir os efeitos (ecos, ressonâncias, etc.) que podem ser usados, incorporando-os à estrutura do seu papel.

Pausas

É importante não abusar das pausas. A pausa, como meio de expressão, atinge seu propósito nestas condições:

- a) Seu uso parcimonioso, somente quando acrescenta expressividade.
- b) A eliminação de toda a pausa que não tenha uma função artística, e que não seja dependente da estrutura do papel (resultante de uma fadiga pessoal, de uma prolixidade natural, etc.).
- c) A diminuição das pausas respiratórias, que devem sempre ser rápidas e suaves. É aconselhável fazê-las coincidir com as pausas lógicas.
- d) Deve-se dar prioridade às pausas "artificiais" ou "falsas", criadas por um intervalo. Por intervalo, queremos dizer a transição de um tom de voz para outro. O ator deve sempre praticar o intervalo curto, que é, de longe, mais difícil que os longos.

Exploração de erros

O ator deve ter presença de espírito para inserir rapidamente na estrutura do papel qualquer erro (de dicção ou movimento) involuntariamente cometido durante a representação. Em lugar de parar ou recomeçar, deve continuar, explorando o erro como um efeito. Por exemplo, se o ator pronuncia uma palavra erradamente, não deve corrigir-se mas repetir a pronúncia errada em outras palavras, a fim de que o espectador entenda isto como parte da estrutura do papel. Esta técnica, naturalmente, exige um comando dos próprios reflexos, bem como qualidade de improvisação.

Não há diferença essencial entre a declamação da poesia e da prosa. Em ambos os casos, há um problema de ritmo, de expressão e de acentos lógicos.

Na prosa, o ritmo tem de ser descoberto, ou quase decifrado: temos de sentir o ritmo específico do texto. O bom ator é capaz de ler, rítmicamente, até mesmo um catálogo telefônico. Ritmo não é sinônimo de monotonia ou de prosódia uniforme, mas de pulsação, variação, mudança súbita. Depois de determinar as várias tônicas lógicas do texto, de acordo com o plano geral da interpretação, deve-se impor um ritmo que coincida com tais acentos. No entanto, mesmo na prosa, não se deve favorecer um ritmo em detrimento da lógica formal ou, no outro extremo, do sentido lógico do texto. Nem deve o ritmo do texto ser cortado em pedaços, ou a tônica lógica ser enfatizada com pausas. A tônica lógica de uma frase não deve ser isolada: representa o ponto culminante de uma corrente rítmica produzida por uma simples onda respiratória e melódica. Muitas vezes acontece que a tônica lógica é colocada em duas palavras diferentes — talvez até separadas uma da outra — na mesma frase.

A capacidade de manipular frases é importante e necessária na representação. A frase é uma unidade integral, emocional e lógica, que pode ser mantida por uma única onda expiratória e melódica. Trata-se de um furacão concentrado num epicentro, formado pela tônica lógica ou os timbres. As vogais deste epicentro não devem ser diminuídas, e sim prolongadas levemente, a fim de conferir-lhes um valor especial, tendo-se muito cuidado em não quebrar a unidade da frase com pausas injustificadas. Decerto, podem existir exceções a esta regra, principalmente quando se deseja obter um efeito formal específico: neste caso, o epicentro pode ser retalhado e as frases quebradas.

Na poesia, também, a frase deve ser considerada como uma entidade lógica e emocional, a ser pronunciada numa única

onda respiratória. Diversas linhas (uma e meia, duas ou mais) muitas vezes constituem a frase. Aqui, o ritmo de cada linha deve ser estabelecido sem se recorrer a meios monótonos. A qualidade distinta da frase deve ser retida, usando-se diversos meios, e não apenas um, como acento tônico ou pausa entre as linhas.

Há inúmeras maneiras de proteger o ritmo de cada linha. Podemos colocar uma vírgula ou um ponto final no fim de uma linha; no fim da outra, fazer a tônica lógica cair na última palavra; e usar um intervalo (mudança de tom) no fim de uma terceira, justificando-o do ponto de vista da interpretação.

A necessidade de fixar as pausas respiratórias existe tanto na prosa quanto na poesia. Elas não podem existir conjuntamente, pois podem causar uma falta de ar. Se, por outro lado, estão muito separadas, e o ator tenta fazer a sua expiração alongar-se, a laringe será fechada. Podemos violar todas as regras mencionadas aqui, desde que a transgressão seja intencional e vise a um efeito formal.

Outros elementos podem também ser utilizados:

- a) Aceleração ou retardamento do ritmo da frase.
- b) Mudanças súbitas de ritmo.
- c) Inspiração não escondida antes das palavras que originam a tônica lógica da frase.
- d) Inspiração ilógica: isto é, num lugar da frase onde a respiração não ocorreria normalmente.

* * *

Todo ator — mesmo aqueles que são tecnicamente peritos — sofre determinado tipo de crise vocal depois de um período de diversos anos. Isto se deve à idade, que modifica a estrutura

do corpo, exigindo uma nova adaptação técnica. O ator que deseja evitar a estagnação deve, periodicamente, começar tudo de novo, aprendendo a respirar, a pronunciar e a usar suas caixas de ressonância. Deve redescobrir sua voz.

O Treinamento do Ator (1966)*

EM sua introdução, Grotowski diz que o contato entre a platéia e o ator é vital no teatro. Tendo isso como princípio, começou suas lições com a frase: "A essência do teatro é o ator, suas ações e o que ele pode realizar". Suas conferências, e os vários exercícios apresentados, baseiam-se em muitos anos de pesquisa metódica e científica sobre as técnicas do ator e sua presença física no palco.

* Este artigo são notas tomadas por Franz Marijnen, do *Institut des Arts Spectaculaires* (INSAS), de Bruxelas, durante um curso ministrado por Jerzy Grotowski e seu colaborador, Ryszard Cieslak, em 1966. Comparando-se estes exercícios com os do período 1959-62, nota-se uma clara modificação na orientação e no objetivo do treinamento, resultante do trabalho dos últimos anos. Os princípios fundamentais da atual "via negativa" estão descritos nos capítulos "Em busca de um Teatro Pobre" (pág. 1), "A Técnica do Ator" (pág. 160) e no discurso de encerramento do Seminário de Skara (pág. 171).

Exercícios vocais

Para começar, Grotowski faz algumas observações sobre a atitude a ser adotada em relação à voz. Pede absoluto silêncio de todos os que estão presentes na sala, tanto dos atores quanto dos demais assistentes. O riso deve ser evitado, mesmo no início dos exercícios que possam lembrar um trabalho de circo. Aqueles que não estiverem familiarizados com seu método podem receber tal impressão, mas logo modificarão sua atitude, depois de algumas lições, e de terem visto os resultados alcançados. Os assistentes — neste caso as pessoas que não tomam parte ativa nos exercícios — devem ser “invisíveis e inaudíveis” para os alunos.

Estímulo da voz

Cada aluno escolhe um texto e tem inteira liberdade para recitá-lo, cantá-lo, gritá-lo. Este exercício é realizado em conjunto. Durante sua execução, Grotowski passeia entre os alunos, algumas vezes examinando os troncos, costas, cabeças ou abdômes, enquanto eles falam. Nada foge à sua observação.

Depois deste exercício, seleciona quatro dos atores-estudantes. Os outros retornam aos seus lugares em absoluto silêncio, de onde passarão a assistir aos progressos dos seus colegas.

Grotowski coloca um estudante no centro

- O aluno diz um texto improvisado, sua voz aumentando gradualmente de volume.
- As palavras devem ressoar contra a parede, como se a parte superior da cabeça é que estivesse falando. A cabeça não deve pender, pois isto ocasiona o fechamento da laringe. Através do eco, o teto torna-se um participante do diálogo, que assume a forma de perguntas e respostas. Durante o exercício, Grotowski conduz o aluno, pelo braço, através da sala.

- Então, começa uma conversa com a parede, também improvisada. Aqui, torna-se evidente que o eco é quem responde. Todo o corpo deve reagir ao eco. A voz origina-se e elabora-se no peito.
- Agora, a voz é colocada na barriga. Desta forma, trava-se uma conversa com o chão. Posição do corpo: “Como uma vaca gorda e pesada”.

Nota: Grotowski observa que, durante estes exercícios, o pensamento deve ser excluído. Os alunos devem dizer o texto sem pensar nele nem fazer nenhuma pausa. Grotowski interrompe toda a vez que percebe que o aluno está pensando, durante os exercícios.

O ciclo completo dos exercícios é executado, em sucessão.

- A voz da cabeça (dirigida para o teto).
- A voz da boca (como se falando para o ar defronte do ator).
- A voz occipital (dirigida para o teto atrás do ator).
- A voz do peito (projetada para a frente do ator).
- A voz da barriga (dirigida para o chão).
- A voz elaborando-se:
 - a) nos omoplatas (dirigida para o teto, atrás do ator).
 - b) nas costas (dirigida para a parede atrás do ator).
 - c) na região lombar (dirigida para o chão, a parede e a sala que ficam por trás).

Grotowski não deixa o ator tranqüilo. Enquanto o ator fala, move-se em volta do aluno, estimulando e comprimindo algumas partes do corpo dele, despertando assim certos impulsos vivos que, automaticamente, emitem a voz.

O ritmo dos exercícios é muito rápido. Todo o corpo deve participar nos exercícios — até nos vocais.

Um dos exercícios de descanso consiste em uma conversa improvisada com a parede, completamente livre de tensão. O ator deve estar, durante todo o tempo, ciente de que o eco foi aproveitado.

É notável como Cieslak — o ator principal de Grotowski e seu colaborador mais próximo —, que deve ter executado e visto estes exercícios inúmeras vezes, segue o progresso dos alunos com o maior interesse e atenção.

Exercício do “Tigre”

Este exercício tem como objetivo deixar o aluno totalmente à vontade e, ao mesmo tempo, colocar o ressonador gutural em ação. Grotowski participa do exercício. Ele interpreta o tigre atacando sua presa. O aluno (a presa) reage, ruge como um tigre (as improvisações vocais de Armstrong). Não se trata somente de um problema de rugir.

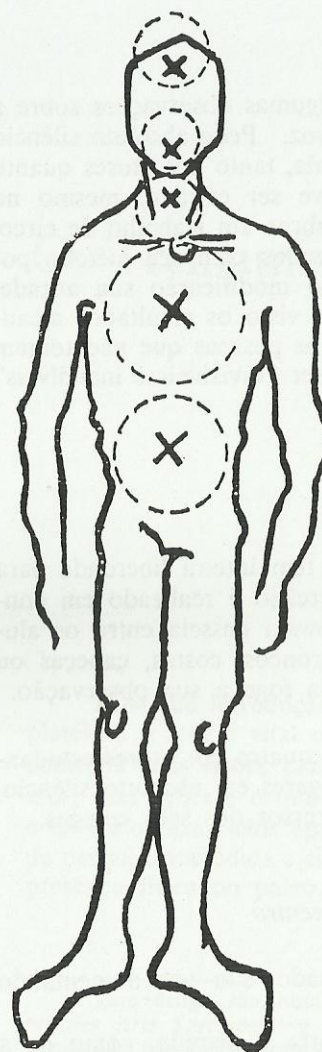
Os sons devem se basear no texto, cuja continuidade é importante para este tipo de exercício.

Grotowski: “Aproxime-se... Texto... Grite... Eu sou o tigre, não você... eu vou comê-lo”. Assim, ele faz com que o aluno entre totalmente no jogo. É notável como os alunos são tomados pelo exercício. Agora, toda a timidez desapareceu.

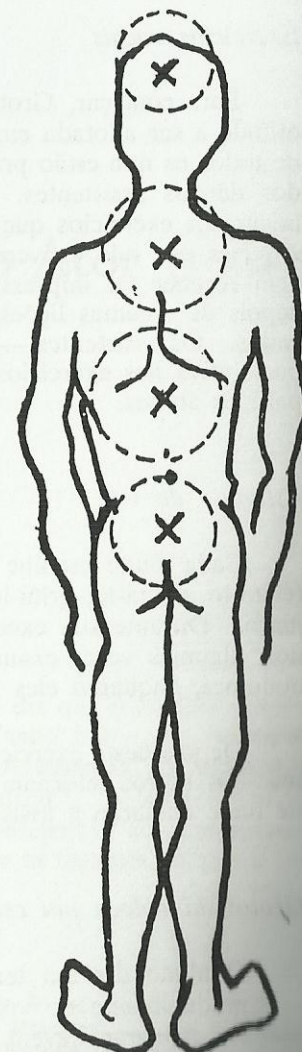
O único obstáculo é a falta de um texto familiar, pois as palavras não vêm facilmente na improvisação.

De repente, Grotowski interrompe o exercício (sem que alguns dos alunos percebam logo, de tal modo estão tomados pelo exercício), e pede a um aluno que cante uma canção. Isto é feito aparentemente para relaxar a voz. Grotowski considera esse relaxamento vocal da maior importância, principalmente para aqueles alunos que estiverem fazendo esse tipo de exercício pela primeira vez. Os órgãos vocais ainda não estão acostumados a ser usados desta forma.

A força pedagógica de Grotowski é demonstrada pelo fato de que os alunos têm dificuldade de conter-se depois de um exercício. Não prestam nenhuma atenção à audiência, que também está notavelmente integrada no processo total.



24



25

Ressonadores

Exercício "King-King"

A essência deste exercício está na repetição gritada da palavra "King" num tom bastante alto e num tempo rápido, com uma série de variações desde tons mais baixos até mais altos. Finalmente, o som se elabora no occipício, que, neste momento, é a boca. Grotowski obtém os mais impressionantes resultados na improvisação em torno desta palavra até atingir um clímax.

Depois de cinco minutos, o aluno, sob o estímulo de Grotowski, atinge uma altura na sua escala vocal que lhe parece totalmente nova. Verificamos muitos rostos surpresos entre os alunos...

Exercício "La-La"

O exercício começa com o aluno andando pela sala e cantando "La-la-la". Grotowski deita-se então no chão, ao lado do aluno. O "La-la" é agora repetido contra o teto, a parede e o chão, alternando entre a voz da cabeça, da barriga e do peito. Grotowski massageia a barriga do aluno, para aliviá-la e estimular a caixa de ressonância ali situada.

Depois deste exercício, o aluno permanece no chão por alguns momentos, completamente relaxado.

Nota: O resultado é notável. Mesmo depois da primeira aula, a voz do aluno atinge entonações e extensões que ninguém antes poderia desconfiar que ele possuísse.

Grotowski recomeça o mesmo ciclo de exercício com o primeiro aluno.

Estímulo dos impulsos vocais das diferentes caixas de ressonância:

- A voz da cabeça (dirigida para o teto).
- A voz da boca (como se falando para o ar defronte do ator).
- A voz occipital (dirigida para o teto atrás do ator).

- A voz do peito (projetada em frente do ator).
- A voz da barriga (dirigida para o chão).
- A voz elaborando-se:
 - a) nos omoplatas (dirigida para o teto, atrás do ator).
 - b) na região lombar (dirigida para o chão, a parede e a sala que ficam por trás).

Os centros e caixas de ressonância a serem desatados estão designados no diagrama 63-65 por um "X".

Exercício seguinte

O miado de um gato com a mais longa extensão de:

- a) entonação;
- b) nuances;
- c) clímax.

De repente, Grotowski volta a uma recitação normal de um texto.

TIGRE

A expressão da voz no rugir de um tigre. Há já visíveis sinais de progresso, em comparação com o aluno anterior. Os exercícios vocais são agora acompanhados de perambulações, movimentos de rolamento e afiamento das garras. Grotowski, sem nenhuma dúvida, aprendeu com a experiência que os alunos necessitam dessas associações, para entregarem-se totalmente ao exercício.

SONS

Articulação de todas as espécies possíveis de sons inarticulados, nas mais variadas entonações atingidas pelos alunos.

É como se o aluno estivesse abrindo a jaula em que estivessem presas, de forma latente, sua fauna e sua flora.

O "tempo" desses exercícios é espantoso. O mesmo ocorre com os resultados, em certos aspectos, pois este aluno também atinge uma dimensão de diapasão que, segundo afirma depois, nunca tinha atingido antes. Disse que isto veio automaticamente, e que os resultados foram devidos ao ciclo de exercícios e à íntima cooperação. Também a sinceridade com que este exercício foi executado, e a simpatia dos outros, desempenham um papel que não pode ser subestimado.

Exercício seguinte

O ator estendido no chão, numa posição descansada. Grotowski apela para a sua imaginação, encorajando-o a pensar o mínimo possível. As reações não devem ser procuradas. Se não forem espontâneas, não interessam. Grotowski indica, com a palma da mão, os lugares do corpo do aluno que foram queimados pelo sol. Enquanto isto, o aluno canta baixinho. Depois de um certo tempo, a voz modifica-se, o poder e a intensidade da canção alterando-se de acordo com as partes do corpo tocadas por Grotowski.

* * *

Durante o intervalo, os atores não podem falar entre si e, acima de tudo, não podem sussurrar. Mais tarde, Grotowski explica a razão da proibição. A audiência permanece a mais quieta possível.

A duração aproximada dos exercícios para cada aluno é de trinta minutos.

Um terceiro aluno é convidado a executar os mesmos exercícios. Aqui, no entanto, Grotowski introduz um novo elemento nos exercícios; um tipo de postura de cabeça para baixo, Yoga.

O ator tem de recitar um texto e cantar uma canção, enquanto permanece de cabeça para baixo. Um exercício de relaxamento segue-se logo depois. Grotowski explica os lucros deste exercício. É de grande importância para atores que possuem uma laringe fechada ou bloqueada.

Durante este exercício, houve riso da parte da audiência. Grotowski não hesitou em pedir silêncio.

Exercício seguinte

O ator fica estendido no chão.

Grotowski: "Imagine que você está deitado num rio morno e a água do rio está correndo sobre o seu corpo. Fique em silêncio por algum tempo e depois cante". Enquanto isto, Grotowski toca com a mão as partes do corpo que entram em contato com a água morna. O aluno deve simplesmente reagir.

Em minha opinião, estes exercícios servem para estimular os centros da voz que estão mais próximos do lugar ou pessoa com quem se fala, ou através de quem o estímulo é dado.

Outro exercício com o mesmo propósito

Deite-se com o estômago para o solo.

- O aluno é instruído para falar com o teto.
- Os centros vocais a serem usados estão nas costas, isto é, abaixo do pescoço, na parte inferior das costas em volta do diafragma e entre os omoplatas.

Exercícios baseados em sons animais

Tigre: Um prolongado rugido, com as mesmas entonações e respirações.

Cobra: Um silvo prolongado com a mesma entonação e respiração.

Vaca: Um mugido prolongado, com a mesma entonação e respiração.

Durante estes exercícios, o corpo deve acentuar os sons produzidos. Os movimentos mais elementares de cada um destes animais devem ser reproduzidos pelo corpo. Repetindo este exercício, Grotowski vai um pouco mais longe. Ele estimula reações definitivas no aluno, usando, por exemplo, uma atitude agressiva para com ele.

Outros exercícios tendo animais como tema

O ator é um touro e Grotowski o toureiro, com uma malha vermelha que achou por perto. O ator deve cantar enquanto ataca.

Durante este exercício, Grotowski interrompe por um momento para dar algumas explicações. Os atores tem uma pequena pausa, mas não podem falar ou sequer sussurrar.

Grotowski: "Todas estas técnicas usadas com os exercícios vocais são o oposto dos métodos normais. Durante as aulas de dicção, somente as consoantes são estudadas. Há aulas especiais para as vogais, durante as quais um instrumento musical é usado, como o piano. Durante estas aulas, presta-se muita atenção à respiração e às diferentes técnicas de respiração. Isto está errado. A respiração abdominal, por exemplo, não pode ser aprendida por todo o mundo. As pessoas adaptam sua respiração de acordo com suas atividades humanas. Suas condições de atividade. Sua respiração. Tenha o cuidado de somente sugerir um método aperfeiçoado de respiração a alguém que tenha dificuldades genuínas com a respiração. É uma bobagem impor um certo tipo específico de respiração ou uma certa técnica a alguém que não tenha problemas a este respeito. No entanto, isto é o que acontece com a maioria das escolas de teatro. *O tipo de respiração que uma pessoa usa deve ser cuidada.*

Além do mais, há apenas uma regra absoluta.

A atividade corporal vem primeiro, e depois a expressão vocal.

A maioria dos atores faz o contrário.

Primeiro, esmurra-se a mesa, e, depois, grita-se!

O processo vocal não pode ser livre sem um ótimo funcionamento da laringe.

A laringe deve primeiro ser relaxada, e depois o queixo e os maxilares.

Se a laringe não relaxar ou abrir, deve-se encontrar uma maneira para obrigá-la a fazê-lo. Eis por que pedi ao terceiro aluno para ficar de cabeça para baixo. Ao fazer isto, e falando ao mesmo tempo, ou gritando e cantando, há uma ótima possibilidade de que a laringe se abra. Conheci uma atriz que sofria de diversas crises vocais. O médico não foi capaz de auxiliá-la. Certa vez, em público, esbofeteci-lhe violentamente a face. O resultado foi que ela começou a cantar espontaneamente.

A respeito disto, todo um processo pode ser mencionado:

Cantato — Observação — Estímulo — Reação

No processo vocal, todas as partes do corpo devem vibrar. É da maior importância — e repetirei sempre isto — que aprendamos a falar primeiro com o corpo, e depois com a voz.

Levantar um objeto de uma mesa é a conclusão de um complicado processo do corpo.

Observação — Estímulo — Reações (resposta)

A voz é material. Pode ser usada para tudo. Todos os estímulos do corpo podem ser expressos pela voz. Pensemos nas possibilidades de associações da voz em relação às seguintes palavras, por exemplo:

- Faca
- Suave
- Cobra
- Cão

O corpo deve ser o centro das reações. Devemos aprender a reagir a todas as coisas com o nosso corpo, até mesmo a uma conversa do dia-a-dia. Devemos gradualmente banir todas as formalidades físicas do nosso comportamento: os braços cruzados dificultam nossas reações.

Todas estas coisas — voz e expressões do corpo — devem ser aprendidas individualmente por cada um de nós. Portanto, torna-se necessário um exame geral, diário, de tudo o que se relaciona com o nosso corpo e a nossa voz. O professor ou assistente só deve intervir quando aparecem as dificuldades. Ele não deve *nunca* interromper o processo individual enquanto apresenta ótimas possibilidades de adquirir resultados; e jamais deve tentar modificá-lo. O processo natural fisiológico — respiração, voz, movimento — nunca deve ser restringido ou obstruído por sistemas e teorias impostos.”

Outras observações com relação à voz

“A voz humana procura elementos ressonantes. O corpo, e especialmente aquelas partes já mencionadas, são os locais exatos para a ressonância da voz.

‘On est créateur seulement quand on fait des recherches.’

Este é também o caso no teatro. Para cada situação, e para a sua interpretação pela voz, pode-se tentar encontrar a ressonância apropriada. Isto se aplica ao treinamento, mas não ao preparo do papel. Os exercícios e o trabalho criativo não devem se misturar. O meio, o espírito da época, a mentalidade, tudo pode constituir sério obstáculo para a formação de uma boa voz.

O erro mais elementar, e que necessita da mais urgente correção, é a supertensão da voz, unicamente porque as pessoas se esquecem de falar com o corpo.

O treinamento da voz, na maioria dos países, e praticamente em todas as escolas, é concebido e praticado erroneamente. O processo natural da voz é impedido e destruído. Técnicas anormais são ensinadas, o que desfaz os bons hábitos naturais.

Meu princípio básico é o seguinte: *Não pense no instrumento vocal, não pense nas palavras, mas reaja — reaja com o corpo.*

O corpo é o primeiro vibrador, a primeira caixa de ressonância.”

* * *

Grotowski: “Hoje demonstraremos certos exercícios que parecerão impossíveis de serem executados agora. Observem o Sr. Cieslak atentamente. Só a observação pode torná-los capazes de executar estes exercícios dentro de pouco tempo.”

O exercício de Cieslak consistiu principalmente no seguinte:

- Concentração.
- Rolar e virar o corpo, mantendo uma posição tesa.
- Com os ombros para baixo (posição apoiada nos ombros).
- Estendido no chão — rolar e virar o corpo.
- Saltos: toda uma série executada sem pausa, tornando-se cada vez mais difíceis.

Nota: Pediu-se aos alunos que fizessem o mesmo exercício da melhor maneira possível.

A maioria dos exercícios parece baseada no princípio dos exercícios ioga. Mais de uma coincidência pode ser observada. Particularmente digno de nota é a concentração profunda e constante de Cieslak. Todos os seus movimentos têm uma direção bem determinada, o que é acompanhado por todas as suas extremidades e, numa observação mais detalhada, até pelos seus

músculos. A diferença essencial entre estes exercícios e os do ioga são que os de Grotowski são exercícios dinâmicos visando ao exterior. A exteriorização substitui a introspeção típica do ioga.

Depois dos saltos, seguiu-se uma pausa compulsória para relaxamento. Estes exercícios foram coletivos. Agora Cieslak começa a trabalhar com cada aluno individualmente.

O gato

Improvisações sobre o gato. Cieslak fornece um exemplo: o gato que se espreguiça e se relaxa depois de ter acordado.

O principal objetivo deste exercício, como da maioria dos outros, é tornar a coluna vertebral flexível.

Grotowski e Cieslak insistem em que estes exercícios devem ser feitos com os pés descalços.

É necessário sentir o contato com o chão.

Exercícios de ombro, apoiado num braço dobrado

Primeiro, é fornecida uma explicação de como cair. Isto exige uma técnica especial que, se corretamente praticada, permite uma queda sem dor, de qualquer posição. Depois da demonstração, todos os alunos foram convidados a executar o mesmo exercício.

De todos os esforços, o que parece maior está na descoberta do ponto onde o equilíbrio é atingido e colocado sob controle. Grotowski intervém e observa que se deve procurar esse ponto sem pressa e sem grande esforço. Cada um deve experimentar por si mesmo.

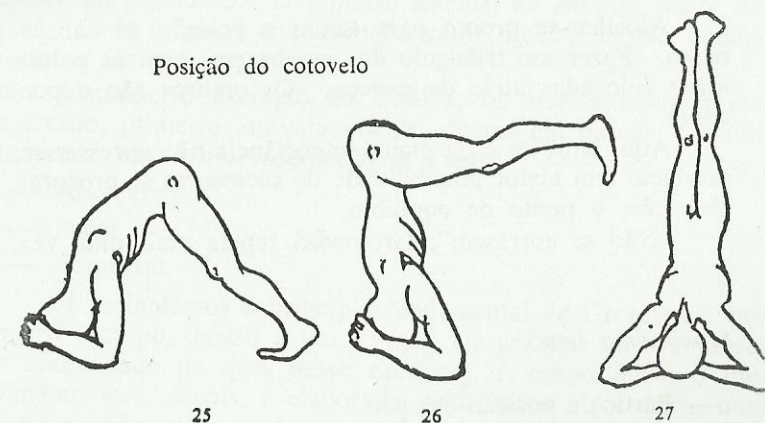
Nota: Tornou-se óbvio, neste exercício, que nossos estudantes de teatro não tinham suficiente preparo físico. Além do mais, provou-se que é necessário levar mais em considera-

ção as condições físicas dos nossos atores e dedicar mais tempo a isto. Não basta saber cair de uma escada sem se ferir. Isto é apenas um problema de acrobacia, e pode ser feito por qualquer pessoa mais ousada. O problema real consiste em adquirir uma técnica firme de movimento que permita controlar até o menor movimento em cada detalhe. Como é embaraçoso ver um ator caminhar de joelhos com uma careta no rosto e as juntas estalando!

Cieslak demonstrou toda uma gama de movimentos. Cada um deles é acompanhado por uma concentração indescritível e um completo controle tanto do corpo quanto da respiração.

Posição do cotovelo

Fica-se de cabeça para baixo, apoiado por ambos os cotovelos, em vez das palmas das mãos, habitualmente usadas. As mãos juntam-se atrás da cabeça. Este exercício ajuda o sentido de equilíbrio.



Exercício seguinte

Ajoelhar-se com as pernas levemente separadas, o peito arqueado para cima por um impulso dos rins. Depois, o corpo estira-se vagarosamente para trás, até que a cabeça toque o chão, os rins impulsionando continuamente para a frente a fim de conservar o arco e manter o equilíbrio. É também através do impulso dos rins que o corpo se levanta até a sua posição original. O peito deve permanecer arqueado o tempo todo, mesmo na posição final; caso contrário, o exercício não terá nenhum valor. Trata-se de outro exercício para tornar a coluna vertebral flexível. (Fig. 28.)



28

Posição do ombro

Ajoelhar-se pronto para tomar a posição de cabeça para baixo. Fazer um triângulo dos antebraços, com as palmas das mãos colocadas atrás da cabeça. Os ombros são o ponto de apoio.

Aqui também é da maior importância não apressar-se. Este exercício tem maior possibilidade de sucesso se se procurar, sem afobação, o ponto de equilíbrio.

“Não se apressem”, Grotowski repete mais uma vez.

Movimento lento

— Partir da posição em pé.

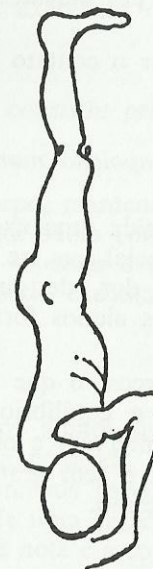
- Da posição de cabeça para baixo, passar para uma de ombro (cf. exercício prévio).
- Com as pernas ainda no ar, transferir o peso do corpo do ombro para a nuca, ficando os braços e as mãos no chão, para apoio.
- Rolar — ainda num movimento lento — com as pernas esticadas.
- Voltar à posição original em pé.

Este exercício deve ser feito com uma certa força imaginária. Deve-se imaginar que se está em contato constante com alguém, a fim de dar ao exercício uma direção definida.

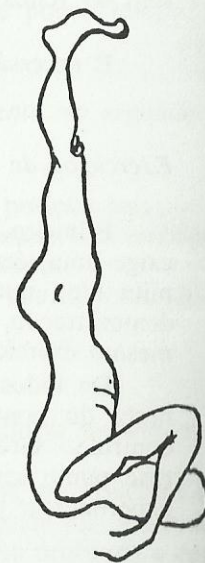
A grande força expressiva deste exercício está no controle dos músculos das pernas. Os dedos dos pés estão sempre estirados para uma direção fixa. Quando uma das pernas atinge o ponto final do movimento, no chão, o braço assume a direção. Aqui, a coordenação é essencial. Pouco antes de terminar o movimento da perna, o braço começa a movimentar-se na mesma direção e da mesma forma.



29

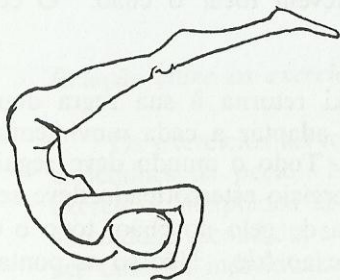


30

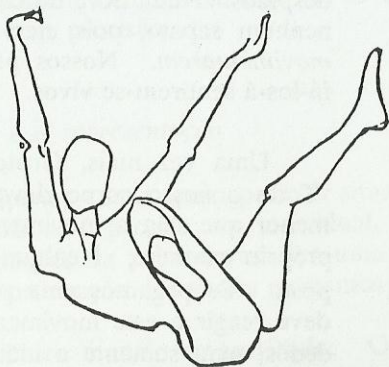


31

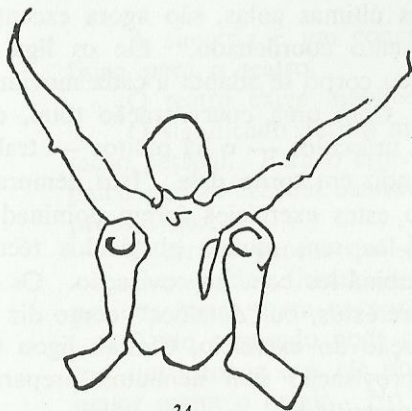
Movimentação lenta.



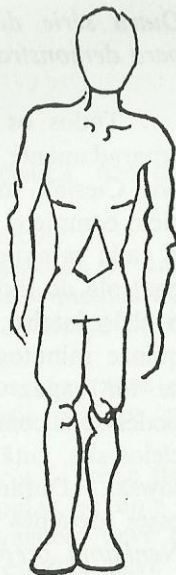
32



33



34



35

Exercício mão-dedo

Cieslak dá um exemplo de jogo com as mãos. Espantoso! Trata-se de um movimento ondulante tendo sobre os dedos uma pluma. O braço e a mão devem estar completamente relaxados no início. Enquanto completamente relaxada, a mão é posta em vibração pelos músculos do braço. Somente esses músculos são ativados nesse momento. Durante o exercício, uma mão está continuamente em plena ação.

Exercício que consiste na coordenação das várias partes de um ciclo arbitrário,

O processo é o seguinte:

- Abraçar
- Pegar
- Tomar para si
- Possuir
- Proteger

Todos estes elementos devem estar ligados num movimento coordenado. É da maior importância que a coluna vertebral seja ativada através deste exercício. *A coluna vertebral é o centro da expressão. O impulso diretor, no entanto, parte dos rins. Cada impulso vivo começa nesta região, mesmo quando invisível do exterior.*

Seguindo o exemplo de Cieslak, os alunos repetem este exercício, primeiro individualmente, depois em pares. No último caso, uma certa associação já existe:

- Abraçar
- Pegar
- Empurrar

Já assinalamos o princípio fundamental de Grotowski: primeiro o corpo, depois a voz. Aqui, ele enfatiza mais uma vez a necessidade de que, nesse exercício, o corpo inicie o movimento que, depois, é elaborado pelas mãos. As mãos, num certo sentido, são as substitutas da voz. São usadas para acen-

tuar o objetivo do corpo, o impulso do movimento vindo da coluna vertebral. Desta forma, o exercício deve *começar* no corpo, na coluna vertebral e no tronco. O processo deve ser visível.

A última parte do exercício é um movimento de empurrar.

O movimento de empurrar é o resultado de um processo total, e é feito pelas mãos.

O impulso, no entanto, deve preceder o movimento. Este impulso deve vir, visivelmente, do corpo. Origina-se e desenvolve-se nos rins. As mãos não entram em ação antes do fim do processo. Para o ator, a essência do exercício está em ter consciência do fato de que um movimento interno de empurrar deve ocorrer antes do movimento real de empurrar. Este exercício deve ser feito lentamente, sem pressa. A direção, neste caso, é fornecida pela posição do peito.

Depois deste exercício, Grotowski fornece algumas explicações suplementares:

“Neste exercício, fornecemos a vocês certos detalhes para ajudá-los a analisar um movimento. Espero que fique bem claro que é muito importante *nunca* fazer nada que não se harmonize com seu impulso vital, *nada de que não possam prestar contas*.

A terra nos amarra. Quando saltamos para o ar, ela nos espera.

Tudo que realizamos deve ser sem pressa, mas com grande coragem; em outras palavras, não como um sonâmbulo, mas com toda a consciência, dinamicamente, como um resultado de impulsos definitivos. Temos de aprender, gradualmente, a ser responsáveis por tudo que empreendemos. Temos de procurar. Todos estes exercícios devem ser enriquecidos com novos elementos e experiências pessoais, se as procurarmos.

A busca deve ser dirigida particularmente para uma adaptação do corpo ao gesto e vice-versa. Nosso corpo deve adaptar-se a cada movimento.”

Grotowski insiste em que seus exercícios sejam executados com um mínimo de roupa. Os alunos devem estar praticamente despidos. Nada deve dificultar os movimentos. Acima de tudo, nenhum sapato, pois eles impedem os pés de *viverem*, de se *movimentarem*. Nossos pés devem tocar o chão. O contato fá-los-á sentirem-se vivos.

Uma vez mais, Grotowski retorna à sua regra dourada: “Todo o nosso corpo deve se adaptar a cada movimento, por menor que seja o movimento. Todo o mundo deve seguir seu próprio caminho. Nenhum exercício estereotipado deve ser imposto. Se pegamos uma pedra de gelo no chão, todo o corpo deve reagir a este movimento e ao frio. Não só as pontas dos dedos, nem somente a mão, mas todo o corpo deve revelar a frieza deste pequeno pedaço de gelo.”

Outra série de exercícios, desta vez executados por Cieslak, para demonstrar que o corpo deve adaptar-se a cada movimento

Todos os exercícios, que foram praticados em detalhes e separadamente, durante as últimas aulas, são agora executados por Cieslak, num movimento coordenado. Ele os liga num ciclo completo. Todo o seu corpo se adapta a cada movimento, a cada mínimo detalhe. Com uma concentração total, e um controle de todos os seus músculos — e há muitos — trabalha o ciclo inteiro, improvisando em torno dele. Isto demora uns quinze minutos. Quando estes exercícios forem dominados, e se for capaz de executá-los sem muitos obstáculos técnicos, poder-se-á começar a combiná-los com improvisação. Os exercícios são, então, meros pretextos, ou “detalhes”, como diz Grotowski. Durante a execução do exercício, Cieslak ligou todos esses detalhes numa improvisação sem nenhuma preparação. *Nenhuma preparação é permitida.*

Somente a autenticidade é necessária, absolutamente obrigatória. A improvisação deve ser inteiramente sem planificação anterior, caso contrário toda a naturalidade será destruída. Ain-

da mais, a improvisação não tem nenhum sentido se os detalhes não forem executados com precisão.

Relação entre os exercícios e a representação

Os exercícios servem apenas como apoio para as situações e detalhes da peça. No palco, é preciso ser individual. Os exercícios adaptados às situações da peça devem ter uma personalidade escondida, e a coordenação dos vários elementos deve ser também individual.

Aquilo que vem de dentro é meio improvisado. O que vem de fora é técnico.

Em nenhum dos exercícios integrantes do ciclo, executados pelo companheiro de Grotowski, Cieslak, há jamais sinal de simetria.

Se algo é simétrico, não é orgânico!

A simetria é um conceito da ginástica, não da educação física para o teatro.

O teatro exige movimentos orgânicos.

O significado de um movimento depende de uma interpretação pessoal. Para o espectador, os movimentos do ator num palco podem ter um sentido bastante diferente do que para o próprio ator.

É errado pensar que os exercícios mostrados por Cieslak — os exercícios físicos — são especiais para os atletas, para pessoas fortes, para corpos flexíveis.

Todo o mundo pode criar sua própria série de movimentos, um estoque que ele poderá manipular, se uma experiência maior assim o exigir. No entanto, ninguém deve esquecer de eliminar tudo que é supérfluo. O estoque deve conter não somente os movimentos, mas, de preferência, os elementos que compõem tais movimentos.

* * *

Depois de uma destas aulas, Grotowski deu instruções para que se preparasse um exercício de improvisação, baseado nos vários detalhes e exercícios que foram demonstrados e ensinados por Cieslak, durante a mesma aula.

No início da terceira aula, os alunos foram divididos em dois grupos. Foi-lhes pedido para mostrar uma improvisação.

Imediatamente, ficamos impressionados com a falta de continuidade entre os alunos. A essência deste exercício de improvisação era, simplesmente, por fim à falta de continuidade existente entre as diferentes partes do exercício. Quando os dois grupos executaram os exercícios, Grotowski fez algumas observações sobre a execução e o arremate técnico. Os principais defeitos eram a falta de continuidade, como já mencionamos, e a perda do equilíbrio em várias posições. Isto ocorreu principalmente por causa da pressa.

Cada aluno deve superar suas próprias dificuldades. Grotowski e Cieslak corrigiram cada aluno e, depois, cada um repetiu a parte difícil do exercício até que estivesse perfeito.

Ao fazer uma correção, deve-se procurar a origem do erro e não concentrar-se demasiadamente no próprio erro.

Cieslak demonstra o exercício mais uma vez, parando nos lugares que foram difíceis para a maioria dos alunos. Fica claro que o motivo principal dessas dificuldades é a falta de controle e a pressa demasiada.

O modo pelo qual Grotowski faz com que o aluno descubra por si mesmo seus erros e movimentos desnecessários é notável. Juntos, tentam aperfeiçoar o exercício. Cieslak dedica sua atenção a uma jovem que, ao tocar o chão numa cambalhota, obviamente não sabe *por que* está fazendo aquilo. Isto é um erro. *Não se tratava de nenhuma associação.* Ela repete o exercício e Cieslak verifica que o erro é devido a um obstáculo técnico. Um certo movimento era preparado adiantadamente e bloqueava toda a continuidade do exercício. Os movimentos preparados devem ser evitados. Só no momento em que o movimento é feito, deve ser ligado com uma associação espontânea.

Um erro que decorre de uma fraqueza dos músculos abdominais pode ser eliminado através de uma leve alteração: por exemplo, por um apoio despercebido das mãos. Isto é feito apenas para aperfeiçoar a execução técnica. Os erros técnicos

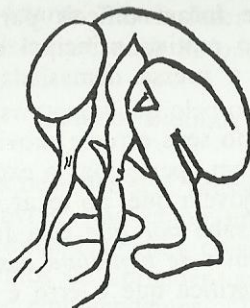
não interferem com a associação que vem depois. Cieslak demonstra isto com um exemplo.

Mesmo quando estendido no chão, como parte de um exercício, deve-se estar consciente, todo o tempo, de que se tem uma razão para fazer isto. Deve-se fazer uma associação com alguma coisa.

Ao coordenar as partes de um exercício, deve-se procurar constantemente o melhor método de coordenação, sem tentar encontrar novas associações naquele momento. Somente através de um perfeito controle dos diferentes exercícios, poder-se-á executar o ciclo completo em torno de uma associação que já se encontrou. A quantidade de exercícios separados não é fixa. Cada um deve fazer suas próprias experiências, a fim de descobrir os métodos e posições corretos de execução. Esta é uma base essencial para a educação dos atores.

Relaxamento da coluna vertebral cansada

A posição ideal para relaxamento é agachar-se, com a cabeça quase tocando o chão em frente, os braços estendidos para a frente e as palmas das mãos descansando no chão (Fig. 36).



36

Exercícios de mão e dedos

A maioria dos atores possui mãos e dedos duros. Estas extremidades têm grande poder de expressão. Portanto, devem

ser ágeis e leves. Existem muitos exercícios importantes para tal objetivo. Cieslak demonstra toda uma série deles.

* * *

Grotowski começa com os exercícios vocais. Estes são dedicados especialmente às pessoas que não puderam participar dos exercícios anteriores.

Os quatro alunos que executaram todo o ciclo no início participam agora mais uma vez, sem nenhuma interrupção:

- Estímulo da voz.
- Obtenção de um eco: conversa com a parede, o teto, o chão, etc.

Aqui, Grotowski fornece uma explicação:

“Se se espera uma resposta da parede, em forma de eco, todo o corpo deve reagir a esta possível resposta. Se você me dá uma resposta, deve fazê-lo primeiro com o corpo. Ele é vivo. Agora faça o mesmo com a parede. Os exercícios que usam o eco ajudam a exteriorizar a voz. O ator deve reagir para o exterior, atacando o espaço que existe em sua volta, em contato, todo o tempo, com outra pessoa ou outras pessoas. Nunca deve ouvir-se, pois isto resulta na introspecção da voz. Muitas vezes, no entanto, o ator é incapaz de resistir à tentação de ouvir-se, quando deve ouvir o *eco* da sua voz.”

Grotowski concentra-se agora em dois alunos

Para determinar o tipo de voz dos alunos, ele começa um jogo de conversação.

O jogo começa com uma mútua observação dos dois sobre quais partes do corpo usarão para conversar entre si.

Logo depois, Grotowski fornece um exercício que prepara todas as partes do corpo para entrar em contato com as do companheiro, e para ativá-las.

O exercício ativa as seguintes partes do corpo:

- Pés
- Joelhos
- Quadris
- Abdome inferior — abdome
- Peito
- Braços e mãos

O corpo conversa.

Depois destes exercícios preparatórios, a voz toma parte.

Grotowski trabalha agora com um aluno de cada vez

Ele estimula, através de pequenas batidas com as pontas dos dedos juntas, os centros de energia do aluno, que estão espalhados por todo o corpo.

Os principais centros são:

- Entre os omoplatas
- A parte inferior das costas
- A cabeça: parte superior e occipício
- O peito: nos lados, onde as costelas estão ligadas.

O ator deve ser capaz de despertar estes estímulos e ativá-los através de repetidos exercícios. Isto deve ser feito pela voz e partindo do interior. É totalmente errado usar o método de bater-se. Para atingir os diferentes lugares, deve-se deixar o corpo passar por certas transformações. Falar quando o corpo está torcido numa posição fora do comum nunca é certo. As posições fora do comum só devem ser usadas quando intencionais, naqueles casos em que são quase inofensivas à voz. Na realidade, elas podem ser benéficas, como, por exemplo, no exercício para abertura da laringe. O aluno fica de cabeça para baixo e deve falar, cantar e gritar durante algum tempo nesta posição.

Exercícios vocais

- Exercício para estimular os centros vocais
- Exercício para a voz baseado no som RRI:

Do mais baixo ao mais alto

Do mais suave ao mais forte

Do mais longo ao mais breve

— O mesmo exercício com o som RRA

— Depois disto, vem a interpretação do tigre já referida anteriormente.

Nestes exercícios, é particularmente importante nunca fazer nenhuma pausa. Seria de grande importância, para os alunos, usarem textos que conheçam perfeitamente bem, de cor, durante os exercícios vocais. Se tiverem de pensar para improvisar um texto, a continuidade será quebrada. Saber algumas canções de cor também é muito útil.

Durante estes diferentes exercícios, deve-se libertar totalmente do texto. Procurar pelo texto resulta num processo de pensamento, e exatamente isto deve ser evitado.

Depois dos exercícios vocais, Grotowski permite que cada aluno faça um exercício de relaxamento. Este consiste em descansar durante cerca de 20 minutos, sem que seja permitido falar ou sussurrar. Bebidas frias também têm um péssimo efeito sobre a voz.

Agora, Grotowski responde algumas perguntas aos assistentes:

- 1) “Por que não é permitido que se fale ou se sussurre depois destes exercícios?”

Grotowski: “Para a maioria dos alunos, estes exercícios são praticamente novidades. O instrumento vocal ainda não está adaptado a estas técnicas. Produziu sons que nunca produziu antes. O silêncio é a melhor maneira de proteger o instrumento vocal que foi influenciado por estes exercícios.”

- 2) “O texto desempenha um papel nestes exercícios? Pode ser qualquer texto?”

Grotowski: “Não acredito que o texto tenha grande importância. Por isto, digo que pode ser fortuito, e até deve ser fortuito. O importante é que se dê ao texto, através do corpo e da técnica vocal, um grau de interesse que não tem em circunstâncias normais. Através destes exercícios, das téc-

nicais vocais e de movimento, tenta-se despertar a atenção. Durante a representação, isto significa a atenção da platéia.”

Exercícios para ativar as diferentes caixas de ressonância do corpo

Alguém da assistência é convidado a vir junto de Grotowski e tocar nas diferentes caixas de ressonância, a fim de convencer-se de que a parte do corpo em questão vibra realmente, se usada de modo correto. Se o ator domina todas as técnicas vocais, pode atingir uma ressonância nas partes mais improváveis do corpo.

Para um contato imediato com o público, e para fazer um discurso, é muito importante ser capaz de ativar as principais caixas de ressonância.

Exercícios de associação

O aluno deve cantar uma canção enquanto imagina uma associação com o seguinte:

- Um tigre
- Uma cobra
- Uma cobra serpeando
- Uma faca — cortar
- Um machado — dar machadadas.

Depois, tem de “cantar” um pedaço de papel para fora das mãos de Grotowski, à distância de 95 cms.

Em seguida, canta uma canção durante a qual a voz deve entrar em contato com uma mancha particular do teto. A voz é como um braço que pode tentar alcançar a mancha indicada.

Depois destes exercícios de associação, Grotowski prova a existência das vibrações nas diferentes caixas de ressonância

Grotowski pede a um aluno para colocar a ressonância atrás da cabeça (occipício). Acende um fósforo e coloca-o a uma pequena distância do lugar ressonante.

A chama move-se; na verdade, vibra.

Da mesma forma, Grotowski fez um vidro se partir durante um exercício com seus atores, simplesmente através da vibração.

Assim, ele prova que a voz é uma força material.

É evidente que, para estes exercícios, as técnicas de Grotowski devem ser executadas perfeitamente.

O estágio avançado de suas pesquisas científicas, a respeito da voz e do movimento, é provado por estes efeitos. A este respeito, é digno de nota que Grotowski se impõe uma *disciplina*, como medida indispensável para que tudo atinja um resultado.

Perguntas

- 1) “É possível estimular-se a partir do exterior? Em outras palavras, é possível estimular os próprios centros vocais golpeando-se ou beliscando-se?”

Grotowski: “Isto é impossível, e até perigoso! Você perde sua atitude natural. Ao tentar atingir estes lugares diferentes, nosso corpo se coloca automaticamente numa posição fora do natural, e conseqüentemente os órgãos vocais não podem executar sua função normalmente. Pela minha experiência deste método, penso poder ir mais longe e assinalar as repercussões psicológicas resultantes desta prática errada. Se você começa a estimular e ativar seus próprios centros vocais, há o risco de que, por causa do resultado esporádico, você possa pensar que este método é eficaz, apesar de todos os perigos que representa para a voz e para os órgãos que produzem e formam a voz. A este respeito, creio poder falar até de um certo narcisismo.”

- 2) “Você nos deu um certo número de detalhes técnicos, mas que dizer da sua filosofia da arte?”

Grotowski: “Uma filosofia sempre vem *depois* de uma técnica! Você anda na rua com suas pernas ou com suas idéias?”

Há muitos atores que, durante os ensaios, gostam de travar discussões científicas e sofisticadas sobre arte, e assim por diante. Estes atores tentam, através destas discussões, esconder sua falta de empenho e sua falta de um mínimo de aplicação. Se você se entrega totalmente num ensaio, não tem tempo para discutir. Numa discussão, você se esconde atrás de uma falsa máscara."

Depois desta interrupção, Grotowski continua sua aula.

Nos exercícios seguintes, a ênfase será conferida às associações e à adaptação da voz a estas associações.

Grotowski assinala que toda a simetria de movimento deve ser evitada. Os atores são educados para o teatro, não para a ginástica.

Associações

- 1) Pense em uma vaca numa campina. Coloque-se no lugar desta vaca. O estômago para baixo. Adapte sua voz. Fale com o chão, como falaria uma vaca. Coloque a voz no abdome, mas espere por uma resposta, um eco, do chão.
- 2) Imagine um tigre cantando. Cante uma canção e ruja as notas, sem esquecer a melodia. Apesar destas associações, preste atenção para que o corpo aja primeiro. O corpo deve, através da procura da posição e da direção, facilitar o trabalho da voz.

Máscara

Grotowski: "Cante o seu nome... Joseph. Cante Joseph. Evoque este Joseph. Quem é ele, este estranho? Continue cantando seu nome — Joseph — perguntando: Joseph, quem é você? Quem é você? Procure a máscara do rosto de Joseph. Esta será realmente a máscara de Joseph? Sim, este

é o essencial de Joseph? E agora é este essencial Joseph, sua máscara, que canta."

Verificamos que a voz do aluno se transforma, se aprofunda, e torna-se irreconhecível.

* * *

Depois de uma curta pausa, todos os alunos são convidados a vir para a frente. Grotowski pede-lhes que pensem num animal e criem um sentimento de preferência ou de afeição por tal animal. Depois de um curto período de concentração, cada um deve expressar os sons do animal escolhido, mas este processo deve passar primeiramente por todo o corpo. Em outras palavras, o corpo deve adaptar-se organicamente aos impulsos que precedem o som. Desta forma, é necessário expressar o animal inicialmente com o corpo.

Análise do exercício

- 1) Gradualmente, começar a procurar o animal escolhido com o corpo — sem nenhuma pressa.
- 2) Se achar que já encontrou os impulsos corretos do animal, começar a ativar a voz. Começar a dar a voz do animal através de um texto ou de uma canção.
- 3) Representar o ato amoroso de dois animais. Usar a voz.

Aqui o corpo é o principal fator.

A segunda parte do exercício começa com a voz. Isto significa que se deve primeiro aprender e elaborar os impulsos por algum tempo, até que se tornem tão fortes que seja possível conferir-lhes uma voz. No exercício seguinte, cada aluno deve comparar-se a uma planta ou uma árvore. Este processo, inevitavelmente, começa no chão. Como cresce uma planta?

- A planta fala.
- A planta canta.
- O silêncio de uma planta.

O silêncio de uma árvore... Este silêncio é audível, diz Grotowski. O vento nas árvores — o vento torna-se mais forte — transformando-se numa tempestade — todo o bosque movimenta-se.

Subitamente, ele interrompe as diferentes interpretações e passa para um outro aspecto.

— A árvore canta ao sol.

— Na árvore, pássaros estão cantando.

Todas estas interpretações ocorrem com movimento e texto!

Grotowski assinala o perigo que se oculta atrás deste tipo de exercício

“Nestes exercícios, é fácil enganar e evitar os impulsos naturais, simplesmente imitando do exterior a forma de uma planta. Você pode, claro, começar por uma composição, mas este é um exercício diferente. Pensar também não é permitido neste exercício. Você deve imediatamente elaborar o primeiro impulso dentro de você, mesmo que o resultado difira profundamente do apresentado pelos seus colegas. Nunca olhe para os outros e, acima de tudo, não copie o resultado deles. *As pessoas à sua volta não existem.* O que você está fazendo pertence ao seu íntimo, e não se relaciona com ninguém mais.”

Finalmente, Grotowski oferece uma visão geral dos elementos e regras mais importantes da sua técnica:

- “Imprima na sua memória: o corpo deve trabalhar primeiro. Depois vem a voz.
- “Se você inicia algo, tem de se entregar totalmente a isto. Deve entregar cem por cento de si mesmo, seu corpo inteiro, toda a sua alma e todas as possíveis associações íntimas, individuais. Durante o ensaio, o ator pode atingir um clímax que ele vai elaborar. Ele guarda as mesmas posições e os mesmos gestos, mas nunca atinge outra vez o mesmo clímax profundo. *O ápice de um clímax nunca pode ser ensaiado. Pode-se apenas exercitar os graus pre-*

paratórios do processo que conduz às alturas do clímax. Um clímax não pode ser alcançado sem uma prática constante. O clímax nunca pode ser reproduzido.

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

“Minha terminologia surgiu de experiências e pesquisas pessoais. Todo mundo deve encontrar uma expressão, uma palavra sua, uma forma estritamente pessoal de condicionar seus próprios sentimentos.”

A Técnica do Ator*

Jerzy Grotowski, gostaria que você definisse para mim sua posição em relação às várias teorias de representação, como por exemplo as de Stanislavski, Artaud e Brecht, explicando como, através da reflexão, e naturalmente da sua experiência pessoal, você chegou a elaborar uma técnica própria para o ator, definindo tanto seus objetivos quanto seus meios.

* Em 1967, o Teatro-Laboratório de Grotowski apresentou o *Príncipe Constante*, no *Théâtre des Nations*, em Paris. Depois de uma *tournee* na Dinamarca, Suécia e Noruega, em 1966, esta viagem a Paris proporcionou a possibilidade de uma maior platéia julgar por si mesma o método de Grotowski. Foi durante sua permanência em Paris que Jerzy Grotowski gravou esta entrevista, com Denis Bablet, publicada posteriormente em *Les Lettres Françaises* (Paris, 16/22 de março de 1967.)

Creio ser necessário fazer uma distinção entre *métodos* e *estética*. Brecht, por exemplo, explicou muitas coisas interessantes sobre as possibilidades de uma forma de representação que envolvia o controle discursivo do ator sobre suas ações, o *Verfremdungseffekt*. Mas isto não era realmente um método. Era mais um tipo de dever estético do ator, pois Brecht não se perguntou, na verdade: “Como se pode fazer isso?” Embora indicasse algumas explicações, estas se limitaram ao plano geral... Certamente, Brecht estudou a técnica do ator com grandes detalhes, mas sempre do ponto de vista do diretor observando o ator.

O caso de Artaud é diferente. Artaud apresenta um estímulo indiscutível no que diz respeito à pesquisa das possibilidades do ator, mas o que ele propõe, no final, são apenas visões, uma espécie de poema sobre o ator, e nenhuma conclusão prática pode ser extraída de suas divagações. Artaud tinha plena consciência — como podemos constatar no seu ensaio “*Un Athlétisme Affectif*”, em *Le Théâtre et son Double* — de que havia um autêntico paralelismo entre os esforços do homem que trabalha com seu corpo (por exemplo, levantar um objeto pesado) e os processos psíquicos (por exemplo, recebendo uma bofetada, reagir). Ele sabia que o corpo possui um centro, que decide as reações do atleta e as do ator que deseja reproduzir os esforços psíquicos através do seu corpo. Mas se analisarmos seus princípios de um ponto de vista prático, descobrimos que conduzem a estereótipos: um tipo particular de movimento para exteriorizar um tipo particular de emoção. No fim, isto conduz a clichês.

Mas não havia clichê quando Artaud estava fazendo sua pesquisa e ele, como um ator, observou suas próprias reações procurando uma saída para a exata imitação das reações humanas e reconstruções calculadas. Mas consideremos esta teoria. Certamente, contém um estímulo útil. Mas se a tratarmos como uma técnica, terminaremos nos clichês. Artaud representa um ponto de partida importante para a pesquisa e para a perspectiva da estética. Quando pede ao ator que estude a respiração, explore os elementos diferentes da respiração na sua

representação, está oferecendo ao ator uma oportunidade de ampliar suas possibilidades de representar, não apenas através de palavras, mas também através daquilo que é inarticulado (inspiração, expiração, etc.) Esta é uma proposição estética muito fértil. Mas não é uma técnica.

Há, na realidade, muito poucos *métodos* de representação. O mais desenvolvido é o de Stanislavski. Stanislavski propôs os problemas mais importantes e ajudou com suas respostas. Através de inúmeros anos de pesquisa, seu método evoluiu, mas o mesmo não aconteceu com seus discípulos. Stanislavski teve discípulos para cada uma das suas fases, e cada discípulo se prendeu à sua fase particular; daí as discussões de ordem teológica. Stanislavski estava sempre fazendo experiências e não sugeriu receitas, mas sim os meios pelos quais o ator poderia descobrir-se, respondendo em todas as situações concretas à pergunta: "Como se pode fazer isso?" Reside aqui o essencial. Naturalmente, ele tirou tudo isto da realidade do teatro do seu país, do seu tempo, de um realismo que...

... *Um realismo interior*...

...um realismo existencial, acho eu, ou quase um naturalismo existencial. Charles Dullin também deixou ótimos exercícios, improvisações, jogos com máscaras e outros exercícios com temas tais como "homem e plantas", "homem e animais". Estes são muito úteis para a formação do ator. Estimulam não apenas a sua imaginação, mas também o desenvolvimento de suas reações naturais. Isto, no entanto, não constitui uma técnica para a formação do ator.

Qual, então, a originalidade da sua posição em relação a estas diversas concepções?

Todos os sistemas conscientes, no campo da representação, perguntam o seguinte: "Como se pode fazer isso?" É como

deve ser. Um método é sua conscientização deste "como". Acredito que devemos nos fazer esta pergunta uma vez na vida; mas, tão logo entramos nos detalhes, ela não deve mais ser feita, pois — no momento mesmo de formulá-la — começamos a criar estereótipos e clichês. Então devemos fazer a pergunta: "Que é que *não* devo fazer?"

Os exemplos técnicos são sempre os mais claros. Respiramos. Se fizermos a pergunta: "Como devo respirar?", elaboraremos um tipo de respiração preciso e perfeito, talvez a do tipo abdominal. As crianças, animais e pessoas que vivem perto da natureza respiram principalmente com o abdome, com o diafragma. Mas então vem a segunda pergunta: "Que espécie de respiração abdominal é melhor?" E passamos a tentar descobrir, entre os inúmeros exemplos, um tipo de inspiração, um tipo de expiração, uma posição particular para a coluna vertebral. Isto seria um terrível engano, pois não há um tipo perfeito de respiração válido para todo mundo, nem para todas as situações psíquicas e físicas. A respiração é uma reação fisiológica ligada a características específicas de cada um de nós; depende de situações, tipos de esforço, atividades físicas. Trata-se de coisa natural, para a maioria das pessoas, quando respiram livremente, usar a respiração abdominal. O número de tipos de respiração abdominal, no entanto, é ilimitado. E, claro, existem as exceções. Por exemplo, conheci atrizes que, por possuírem o tórax muito longo, não podiam usar a respiração abdominal no seu trabalho. Para tal, foi necessário arranjar um outro tipo de respiração, controlado pela coluna vertebral. Se o ator tenta, artificialmente, impor-se uma respiração abdominal objetiva, perfeita, bloqueia com isso o seu processo natural de respiração, mesmo se for naturalmente do tipo diafragmático.

Quando começo a trabalhar com um ator, a primeira pergunta que me faço é a seguinte: "Será que este ator possui alguma dificuldade de respiração?" Ele respira bem; tem ar bastante para falar, cantar. Por que, então, criar problemas, tentando impor-lhe um tipo diferente de respiração? Por outro lado, quem sabe se ele não tem dificuldades? Por quê? Serão problemas físicos? ... Ou problemas psíquicos? Se forem problemas psíquicos, de que espécie serão?

Por exemplo, um ator é inibido. Por que é inibido? Todos nós somos inibidos, de uma forma ou de outra. Não podemos ser totalmente descontraídos como se ensina em muitas escolas de teatro, pois aquele que é totalmente descontraído não passa de uma cortina molhada. Viver significa não ser retraído nem descontraído: é um processo. Mas se o ator é sempre muito retraído, o motivo bloqueador do processo respiratório — quase sempre de natureza psíquica ou psicológica — deve ser descoberto. Devemos determinar qual é o seu tipo natural de respiração. Observo o ator, enquanto sugiro exercícios que o impelem a uma total mobilização psicofísica. Observo-o num momento de conflito, atuação ou namoro com outro ator, naqueles momentos em que algo se transforma automaticamente. Uma vez que sabemos o tipo natural de respiração do ator, podemos definir com maior exatidão os fatores que atuam como obstáculos às suas reações, e o objetivo dos exercícios torna-se então eliminá-los. Reside nisso a diferença essencial entre a nossa técnica e os outros métodos: nossa técnica é negativa, e não positiva.

Não estamos atrás de fórmulas, de estereótipos, que são a prerrogativa dos profissionais. Não pretendemos responder a perguntas do tipo: "Como se demonstra irritação? Como se anda? Como se deve representar Shakespeare?" Pois estas são as perguntas usualmente feitas. Em vez disso, devemos perguntar ao ator: "Quais são os obstáculos que lhe impedem de realizar o ato total, que deve engajar todos os seus recursos psicofísicos, do mais instintivo ao mais racional?" Devemos descobrir o que o atrapalha na respiração, no movimento e — isto é o mais importante de tudo — no contato humano. Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Eu quero eliminar, tirar do ator tudo que seja fonte de distúrbio. Que só permaneça dentro dele o que for criativo. Trata-se de uma liberação. Se nada permanecer é que ele não era um ser criativo.

Um dos grandes perigos que ameaçam o ator é, sem dúvida, a falta de disciplina, o caos. Não podemos expressar-nos através da anarquia. Creio que não pode existir um verdadeiro processo criativo no ator se lhe faltam disciplina e espontaneidade. Meyerhold baseou seu trabalho na disciplina, na formação

exterior; Stanislavski, na espontaneidade da vida cotidiana. Estes são, de fato, os dois aspectos complementares do processo criativo.

Que quer você dizer por "ato total" do ator?

Não se trata apenas da mobilização de todos os recursos, de que falei. É algo muito mais difícil de definir, embora seja bastante tangível do ponto de vista do trabalho. É o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação, sério e solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos.

Na prática, então, a formação do ator deve se adaptar a cada caso particular?

Sim, não acredito em fórmulas.

Portanto, não existe a formação dos atores, mas a formação de cada ator. Como você faz isto? Você os observa? Faz perguntas? E depois?...

Há os exercícios. Falamos muito pouco. Durante o treinamento, cada ator deve fazer suas próprias associações, suas variantes pessoais (recordações, evocação de suas necessidades, tudo que ele não foi capaz de cumprir).

Você treina coletivamente?

O ponto de partida para um treinamento é o mesmo para todos. No entanto, tomemos como exemplo os exercícios físicos.

Os elementos dos exercícios são os mesmos para todos, mas cada um deve executá-los de acordo com a sua própria personalidade. Um observador atento verá facilmente as diferenças, de acordo com as personalidades individuais.

O problema essencial é dar ao ator a possibilidade de trabalhar "em segurança". O trabalho do ator está em perigo; é sempre submetido a uma supervisão e uma observação contínuas. Deve-se criar uma atmosfera, um sistema de trabalho pelo qual o ator sinta que pode fazer absolutamente tudo, que será entendido e aceito. Muitas vezes, é no momento exato em que compreende isto que o ator se revela.

Há, portanto, uma confiança total entre os diferentes atores e entre eles e você.

Não há o problema do ator ter de fazer o que o diretor ordena. Ele deve compreender que pode fazer o que quiser, e que, mesmo se no fim nenhuma de suas sugestões for aceita, nunca serão usadas contra ele.

Será julgado, e não condenado...

Ele deve ser aceito como o ser humano que é.

Em relação à integração do ator numa representação, você usou o termo "partitura", e não "papel". A nuance é obviamente muito importante no seu trabalho. Poderia definir exatamente o que quer dizer por "partitura" do ator?

Que é um papel? Na realidade, é quase sempre uma personagem do texto, o texto impresso que se dá ao ator. É também uma concepção particular da personagem, e aqui outra vez há

um estereótipo. Hamlet é um intelectual sem grandeza, ou um revolucionário que deseja modificar tudo. O ator tem o seu texto; um encontro torna-se então necessário. Não se deve dizer que o papel é um pretexto para o ator, ou o ator um pretexto para o papel. Trata-se de um instrumento para fazer um corte transversal de si mesmo, uma análise de si mesmo; e, a partir daí, um contato com os outros. Se se contentar em explicar o papel, o ator deverá saber que tem de se sentar aqui, chorar ali. No início dos ensaios, serão evocadas associações normalmente, mas depois de vinte representações nada terá sido deixado. A representação será puramente mecânica.

Para evitar isto, o ator, como o músico, necessita de uma partitura. A partitura do músico consiste de notas. O teatro é um encontro. A partitura do ator consiste dos elementos de contato humano: "dar e tomar". Olhe para outras pessoas, confronte-as consigo, com as suas próprias experiências e pensamentos, e forneça uma réplica. Nestes encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento de "dar e tomar". O processo é repetido, mas sempre *hic et nunc*: o que quer dizer, nunca é bem o mesmo.

Para cada produção, esta partitura é gradualmente estabelecida entre o ator e você?

Sim, numa espécie de colaboração.

Então o ator é livre. Como faz ele (e este foi um dos grandes problemas frisados por Stanislavski) para encontrar em cada representação um estado criativo que o permita executar a partitura sem se tornar demasiado rígido, sem estar amarrado por uma disciplina puramente mecânica? Como poderá ser preservada a existência vital tanto da partitura quanto da liberdade criativa?

É difícil responder em poucas palavras, mas se você me permitir uma popularização, poderei dizer: se, durante os en-

saios, o ator tiver estabelecido a partitura como algo natural, orgânico (o padrão de suas reações, "dar e tomar") e se, quando já representado, estiver preparado para fazer esta confissão, nada escondendo, então a representação atingirá sua plenitude.

"Dar e tomar"... Isto também inclui o espectador?

Não se deve pensar no espectador enquanto se representa. Naturalmente, trata-se de um problema delicado. Primeiramente o ator estrutura seu papel; em segundo, sua partitura. Neste momento, está procurando um tipo de pureza (a eliminação do supérfluo), bem como os sinais necessários para a expressão. Então, pensa: "O que eu estou fazendo é compreensível?" A pergunta implica na presença do espectador. Eu também estou ali, guiando o trabalho, e digo ao ator: "Não compreendo", "Compreendo", ou "Compreendo, mas não acredito"... Os psicólogos perguntam prontamente: "Qual a sua religião?" — não seu dogma ou filosofia, mas seu ponto de orientação. Se o ator tiver o espectador como ponto de orientação, então, num certo sentido, estará se colocando à venda.

Isto será exibicionismo...

Um tipo de prostituição, de mau gosto... É inevitável. Um grande ator polonês de antes da guerra chamava isto de *publicotropismo*. Embora eu não acredite que o ator negligencie o fato da presença do espectador, e diga a si mesmo: "Não há ninguém aqui". Isto seria uma mentira. Em suma, o ato não deve ter a platéia como ponto de referência, mas ao mesmo tempo não deve negligenciar o fato da sua presença. Você sabe que, em cada uma das nossas montagens, criamos um relacionamento diferente entre os atores e os espectadores. No *Dr. Faustus*, os espectadores eram os convidados; em *O Príncipe Constante*, eram os assistentes. Mas eu acredito que o fato essencial é que o ator não deve representar *para* a platéia, e sim confrontar-se

com ela, em sua presença. Melhor ainda, deve cumprir um ato autêntico, tomando o lugar dos espectadores, um ato de extrema sinceridade e autenticidade, ainda que disciplinado. Ele deve doar-se, e não controlar-se; abrir-se, e não fechar-se, pois isto terminaria no narcisismo.

Você acredita que o ator necessite de uma longa preparação antes de cada representação, a fim de atingir o que alguns chamam de "estado de graça"?

O ator deve ter tempo para desfazer-se de todos os problemas e distrações do cotidiano. Em nosso teatro, temos um período de silêncio que dura trinta minutos, durante os quais o ator prepara suas roupas, e talvez refaça algumas cenas. Isto é bastante natural. Um piloto que experimenta um novo avião, pela primeira vez, necessita também de uma solidão de alguns minutos, antes de voar.

Você pensa que sua técnica de representação é aplicável por outros diretores, que pode ser adaptada a outros fins que não os seus?

Mais uma vez, devemos distinguir a estética e o método no meu trabalho. Claro que, no Teatro-Laboratório, há elementos de uma estética que me é pessoal, e que não deve ser copiada por outros, pois os resultados não seriam autênticos nem naturais. Mas nós somos um instituto de pesquisa da arte do ator. Graças a esta técnica, o ator pode falar e cantar num registro muito amplo. Este é um resultado objetivo. O fato de não ter nenhum problema com a respiração, quando fala, também é um dado objetivo. O fato de poder utilizar diferentes tipos de reações físicas e vocais, que são muito difíceis para muita gente, também é objetivo.

Atualmente, existem, então, dois aspectos no seu trabalho: de um lado, a estética consciente de um criador, e do outro, a pesquisa de uma técnica de representação. Que é que vem primeiro?

O mais importante para mim, atualmente, é redescobrir os elementos da arte do ator. Primeiro, fui ator, e depois diretor. Nas minhas primeiras montagens, em Cracóvia e em Poznan, rejeitei as concessões e o conservadorismo teatral. Gradualmente, desenvolvi e descobri que a minha realização pessoal era muito menos frutífera do que o estudo das possibilidades de ajudar os outros a realizarem-se. Isto não é uma forma de altruísmo. Ao contrário, trata-se até de uma aventura muito maior. No fim, as aventuras de um diretor tornam-se fáceis, mas os encontros com outros seres humanos são mais difíceis, mais frutíferos e mais estimulantes. Se posso obter do ator — em colaboração com ele — uma total auto-revelação, como com Ryszard Cieslak em *O Príncipe Constante*, isto é mais fértil, para mim, do que dirigir uma produção ou, em outras palavras, criar apenas em meu próprio nome. Tenho me orientado, portanto, pouco a pouco, para uma pesquisa para-científica no campo da arte do ator. Isto é resultado de uma evolução pessoal, e não de um plano inicial.

O Discurso de Skara*

Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isto tudo são clichês, e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré-fabricados para cada ocasião, porque isto só conduzirá a estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos, e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo o coração. Eliminem de cada tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente

* Este é o texto do discurso de encerramento, feito por Jerzy Grotowski, em um seminário de dez dias realizado na Escola Dramática de Skara (Suécia), em janeiro de 1966, dirigido por ele, com seus colaboradores Ryszard Cieslak, Rena Mirecka e Antoni Jaholkowski. Os exercícios físicos, plásticos e vocais mencionados são os descritos nos capítulos anteriores.

ginástico. Se desejam fazer este tipo de coisa — ginástica ou mesmo acrobacia — façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, a outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações.

Já falei muito sobre associações pessoais, mas estas associações não são pensamentos. Não podem ser calculadas. Eu faço um movimento com a mão e, depois, procuro as associações. Que associações? Talvez a associação de que estou tocando alguém, mas isto é apenas um pensamento. Que é uma associação na nossa profissão? É algo que emerge não só da mente, mas de todo o corpo. É um retorno a uma recordação exata. Não analisem isto intelectualmente. As recordações são sempre reações físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto, e não um movimento como acariciar em geral, mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com quem tenho contato. Um gato com um nome específico — Napoleão, por exemplo. E trata-se deste gato particular que se acaricia agora. As associações são isto.

Tornem as suas ações concretas, relacionando-as com uma lembrança. Se vocês têm confiança de fazer isto, então não analisem completamente de que recordação se trata — realizem-na concretamente, e isto será bastante. Em tal situação não insistam em tais problemas. Falando dos problemas de impulsos e reações, frisei, durante as aulas, que não há impulsos ou reações sem contato. Alguns minutos atrás, falamos de problemas de contato com um companheiro. Mas este companheiro imaginário deve ser fixado no espaço desta sala real. Se não se fixar o companheiro num lugar exato, as reações permanecerão dentro da gente. Isto significa que vocês se controlam, sua mente os domina e vocês se movimentam para um narcisismo emocional, ou para uma tensão, um certo tipo de limitação.

O contato é uma das coisas mais essenciais. Muitas vezes, quando um ator fala de contato, ou pensa em contato, acredita que isto significa olhar fixamente. Mas isto não é contato. Con-

tato não é ficar fixado, mas ver. Agora, estou em contato com vocês, vejo quais de vocês estão contra mim. Vejo uma pessoa que está indiferente, outra que escuta com algum interesse, e outra que sorri. Tudo isto modifica minhas ações; trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir. O padrão está sempre fixo. Neste caso, por exemplo, vou dar meu conselho final. Tenho aqui algumas notas essenciais sobre o que falar, mas a maneira como falo depende do contato. Se, por exemplo, ouço alguém sussurrando, falo mais alto e articuladamente, e isto inconscientemente, por causa do contato.

Dessa forma, durante a representação, quando a partitura — o texto e a ação claramente definidos — já está fixada, deve-se sempre entrar em contato com os companheiros. O companheiro, se é um bom ator, sempre segue a mesma partitura de ações. Nada é deixado ao acaso, nenhum detalhe é modificado. Mas há mudanças de última hora neste jogo de partituras, toda vez que ele representa levemente diferente, e vocês devem observá-lo intimamente, ouvir e observá-lo, respondendo às suas ações imediatas. Todo o dia, ele diz: “Bom dia”, com a mesma entonação, exatamente como seu vizinho diz sempre “Bom dia” a vocês. Um dia, ele está de bom humor, outro cansado, outro com pressa. Sempre diz: “Bom dia”, mas com uma pequena diferença de cada vez. Tem-se de perceber isso, não com a mente, mas ver e ouvir. Na verdade, vocês sempre dão a mesma resposta: “Bom dia”, mas se tiverem realmente ouvido, perceberão que será um pouco diferente cada dia. A ação e a entonação são as mesmas, mas o contato é tão rápido que é impossível analisá-lo racionalmente. Isto modifica todas as relações, e é também o segredo da harmonia entre os homens. Quando um homem diz “Bom dia”, e outro responde, há automaticamente uma harmonia vocal entre os dois. No palco, muitas vezes detectamos uma desarmonia, porque os atores não escutam seus companheiros. O problema não é ouvir e perguntar qual é o tipo de entonação, e sim apenas escutar e responder.

Devo falar, agora, com uma inflexão que está inconscientemente em harmonia com a do meu intérprete. Trata-se de um

concerto para duas vozes, e há, imediatamente, um tipo de composição, desde que o contato necessário exista. Para conseguir isto, existem vários exercícios. Por exemplo: quando uma peça está pronta, um dos atores pode um dia representá-la de maneira diferente, enquanto os outros se mantêm nas suas partituras fixadas de ações; e, dentro disto, cada um reage de um modo diferente. Aqui está um outro exercício: dois atores devem manter seu jogo de partituras, mas a motivação por trás da ação é diferente. Por exemplo, tomemos uma discussão de dois amigos. Num dia particular, um amigo atua como sempre, mas não é sincero. Existem mudanças tão pequenas que eles dificilmente notam, mas se o outro ouvir atentamente, sem alterar sua partitura, será capaz de reagir de acordo. Através de tais exercícios, o contato pode ser ensinado. Qual o perigo destes exercícios? O perigo está em que o ator pode mudar seu jogo de partituras. Quer dizer, alterar sua partitura através de mudanças em ações e situações. Isto é falso. É fácil. Deve-se manter a partitura e renovar o contato cada dia.

Os primeiros papéis podem basear-se, conscientemente, nos amplificadores vocais, mas os papéis futuros deverão ir além disto.

Todo o nosso corpo é um sistema de caixas de ressonância — isto é, vibradores —, e todos estes exercícios são apenas treinamentos para ampliar as possibilidades da voz. A complexidade deste sistema é espantosa. Falamos num impulso, em contato com alguém ou alguma coisa. Os movimentos da coluna espinal também modificam a ressonância. É impossível controlar tudo isto com o cérebro. Todos estes exercícios com caixas de ressonância são apenas um início para abrir as possibilidades da voz, e depois, quando já se tiver dominado estas possibilidades, deve-se agir e viver sem um pensamento calculado. Deve-se ir além disto, e encontrar as caixas de ressonância sem qualquer esforço. Não gritem durante os exercícios. Podem começar — e este método é ótimo para todo o mundo — com o que se pode chamar de voz artificial. Mas como um desenvolvimento destes exercícios, deve-se procurar outra voz, a própria voz natural, e através de diferentes impulsos do corpo, abrir esta voz. Nem

todo o mundo usa sua voz real. Falem naturalmente, e através destas ações vocais naturais, coloquem em movimento as várias possibilidades das caixas de ressonância do corpo. Então, virá o dia em que seu corpo saberá como amplificar sem um lembrete. Trata-se do ponto capital, com o nascimento de outra voz, e só pode ser atingido por ações vocais completamente naturais.

Como se deve trabalhar a voz?

Não se deve, conscientemente, controlar-se. Não controlem os lugares de vibração do corpo. Devem apenas — e este é o exercício básico — falar com as várias partes do corpo. Por exemplo, a boca está na parte de cima da cabeça, e eu falo com o teto. Mas na verdade devo fazer o seguinte: devo improvisar o texto e dizer: "Sr. Teto, está me ouvindo? . . . Não? Mas por que não me ouviu?" Escutem se ele fala, se responderá. Nunca ouçam sua própria voz — isto é sempre errado. Trata-se de uma regra psicológica. Se se escutam, vocês bloqueiam a laringe e também o processo de ressonância. Sempre ajam, falem, discutam e façam contato com coisas concretas. Se têm a impressão de que a boca está no peito, e se se dirigem à parede, ouvirão a resposta vindo da parede. Esta é a forma de pôr em movimento todo o sistema de ressonância dentro do corpo. Pode-se representar a parte dos animais, mas os exercícios devem ser desenvolvidos de modo a evitar representações de animais irrealis, ou animais que estejam distantes do seu próprio caráter. Em outras palavras, não representem um cachorro como um cachorro de verdade, porque vocês não são cachorros. Procurem encontrar seus próprios traços de cachorro. Agora, estou reagindo: mantenho minha voz natural, e começo a usar meus dentes sem imitar a voz do cachorro. Trata-se de uma pequena diferença. Pode-se começar imitando a voz de um cachorro a explorar as possibilidades da imaginação vocal; no entanto, mais tarde, no desenvolvimento, deve-se encontrar a própria natureza. O contato é igualmente importante nos exercícios físicos. O contato que nós vimos, com a terra, o chão, durante os exercícios, é sempre um diálogo autêntico: "Seja boa para mim, terra, ame-me, confio em você. Pode me escutar?" E nossas mãos procuram este contato autêntico.

Há ainda o problema do diálogo entre as diferentes partes do corpo. Quando uma mão toca um joelho, ou quando um pé toca outro pé, tudo isto é uma procura de segurança. É como se o pé estivesse dizendo: "É um pouco doloroso, mas tenha confiança". Esta é a essência do diálogo quando um pé toca outro. Este diálogo deve ser sempre concreto, mas não vem do cérebro. Não calculem as palavras deste diálogo. Se fizermos isto de um modo autêntico, teremos a impressão de que é verdade — agora estou tocando minha coxa e não estou pensando de que diálogo se trata e, no entanto, é um contato concreto.

Falei através da minha mão para a minha coxa. Cada um deve procurar a sua própria forma. Se isto não for necessário, então se deve deixar de lado. Não há regras rígidas. Hoje, quando falei a uma das participantes, expliquei-lhe que, para ela, há outros elementos que deveriam ser acentuados, mas agora falo em geral, para a maioria, porque a maioria das pessoas tem exatamente este tipo de obstáculo.

Vejamos agora os exercícios plásticos. Desde que são, na verdade, uma reunião de detalhes estereotipados, deve-se sempre procurar uma reação concreta. Por exemplo, acariciar uma mulher e destruir tudo que seja estereotipado. Obviamente, todo o mundo deve fazer isto à sua própria maneira. Deve-se compreender, apropriadamente, que — se se fizer isto através de um pensamento calculado — não se obterá o resultado desejado. Por exemplo, peguem um pedaço de papel e comecem a escrever: "Qual será o diálogo entre o meu pé esquerdo e o meu pé direito?" Isto é uma estupidez. Não dará nenhum resultado, já que se falou com a mente e não com o pé, que tem uma linguagem própria.

A seguir, quero dar-lhes um conselho: não se concentrem demais em problemas que, na maioria dos teatros, são, em última análise, do diretor, e não do ator. Em alguns teatros especiais, que desejam vencer barreiras, estes são problemas já do ator. Mas nos teatros em que vocês provavelmente trabalharão, é diferente.

Acima de tudo, não pensem que a maquilagem é má, e portanto deve ser evitada. Pensem em como vocês poderão transformar-se sem o auxílio dela. Mas, se tiverem de usar maquilagem, usem. Se realmente estudaram as modificações possíveis sem maquilagem, serão, ao usá-la, muito mais expressivos e capazes de ultrapassarem todos os embustes técnicos.

Através de reações e impulsos fixos, através de uma partitura de detalhes fixados, procurem o que é pessoal e íntimo. Aqui, um dos grandes perigos é o de que não ajam em verdade de acordo com os outros. Neste caso, quando estiverem concentrados no elemento pessoal como um tipo de tesouro, se estiverem procurando a riqueza de suas emoções, o resultado será um tipo de narcisismo. Se desejam sentir emoções a todo o custo, se desejam ter uma "psique" rica, quer dizer, se estimulam artificialmente o processo interno, apenas imitarão emoções. Trata-se de uma mentira não só para os outros, como também para vocês.

Como começa tudo isto?

Sempre começa com emoções ou reações psíquicas que não são familiares. Por exemplo, uma personagem da peça deve matar a própria mãe — mas, na realidade, vocês mataram sua mãe? Não. Mas talvez já tenham matado alguém. Se assim for, é muito bom que possam valer-se da sua própria experiência; mas, se não mataram, não poderão investigar os próprios sentimentos ou perguntar a vocês mesmos qual é o estado psíquico de um homem que matou a própria mãe. É impossível, já que vocês não tiveram a experiência de um ato semelhante. Mas talvez já tenham matado um animal. Talvez tenha sido uma experiência poderosa para vocês. Como viram o animal? Como se comportaram suas mãos? Vocês estavam concentrados ou não? Fizeram isso sem querer, ou foi uma luta interna? Por exemplo, vocês acharam que não deviam, mas que era engraçado fazê-lo. Finalmente, na peça em que vocês devem matar a própria mãe, podem buscar os sentimentos que experimentaram quando mataram um gato, e isto será uma análise cruel da situação, porque a representação não será grandiosa e trágica,

mas apenas descarregará uma pequena obsessão pessoal. Além do mais, a lembrança de ter matado um gato, quando se deve matar a mãe, não é banal.

Mas se tiverem de representar uma cena em que matam um animal, a lembrança concreta de como foi quando mataram um animal não é bastante — deve-se encontrar uma realidade mais difícil. Não há nenhuma dificuldade em mostrar que se foi cruel — e isto é muito dramático. Desta forma, não existe sacrifício para vocês. Procurem algo mais íntimo. Por exemplo, vocês acham que matar um animal, nesta cena, lhes daria uma sensação, um tipo de clímax? Talvez respondam sim, e se quiserem dizer sim, procurem nas próprias recordações momentos de intenso clímax físico, que sejam bastante preciosos para serem partilhados com outros. É exatamente nesta recordação que alguém deve apoiar-se na hora de matar o animal na peça, esta recordação concreta, tão íntima, tão pouco própria para os olhos dos outros, e que não será fácil. Mas se fizerem isto realmente, se recuarem até esta lembrança, não será possível ficarem tensos ou dramáticos. O choque da sinceridade será demasiado forte. Vocês estarão desarmados e relaxados diante de uma tarefa que é demais para vocês, diante de uma tarefa que quase os esmaga. Se isto acontecer, será um grande momento, e isto é o que eu quero dizer quando afirmo que, através de meios concretos, é possível atingir o que é pessoal. Quando se atinge isto, se é um puro, purgado, sem pecado. Se a lembrança é de um pecado, então se estará livre desse pecado. Trata-se de um tipo de redenção.

A seguir, quero adverti-los a nunca procurarem, numa representação, a espontaneidade, sem uma partitura. Nos exercícios, a mecânica é diferente. Durante uma montagem, nenhuma espontaneidade verdadeira é possível sem uma partitura. Seria apenas uma imitação de espontaneidade, desde que se destruiu a própria espontaneidade pelo caos. Durante os exercícios, a partitura consiste de detalhes fixados, e eu aconselharia (exceto nas improvisações específicas propostas pelo diretor ou professor) a improvisação apenas dentro deste esquema de detalhes. Isto

quer dizer que se deve conhecer os detalhes de um exercício. Hoje, eu quero todos os detalhes. Criarei estes detalhes e vocês tentarão encontrar suas diferentes variantes e justificações. Isto lhes dará uma improvisação autêntica — em vez de ficarem construindo sem fundamentos. Quando se desempenha um papel, a partitura não é mais feita de detalhes, mas de símbolos.

Não quero explicar, agora, o que é um símbolo. Em última análise, trata-se de uma reação humana, purificada de todos os fragmentos, de todos os outros detalhes que não sejam de importância capital. O símbolo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores são, para nós, símbolos. Se se deseja uma definição clara, deve-se pensar no que eu disse anteriormente: quando não percebo, isto significa que não existem símbolos. Eu disse “percebo”, e não “compreendo”, porque compreender é uma função do cérebro. Muitas vezes, podemos ver, durante a peça, coisas que não compreendemos, mas que percebemos e sentimos. Em outras palavras, eu sei o que sinto. Não posso defini-lo, mas sei o que é. Não tem nada a ver com a inteligência; afeta outras associações, outras partes do corpo. Mas se eu percebo, isto significa que houve símbolos. O teste de um impulso verdadeiro é se acredito nele ou não.

Quero também advertir a vocês para que sempre evitem os clichês, se desejam realmente criar uma verdadeira obra-prima. Não sigam os caminhos mais fáceis das associações. Quando disserem: “Que dia bonito!”, não têm de dizer sempre este “Que dia bonito!” com uma entonação feliz. Quando se diz: “Hoje estou triste”, não é preciso usar sempre uma entonação triste. Isto é um clichê, um lugar comum. O homem é muito mais complicado. Quase não acreditamos no que dizemos. Quando uma mulher diz: “Hoje estou triste”, em que estará pensando? Talvez quisesse dizer: “Vá embora!”, ou ainda: “Estou sozinha”. Tem-se de ter consciência do que existe atrás das palavras. Por exemplo, quando uso a palavra “belo”, faço com alegria na voz. Quase sempre, o significado mais profundo da nossa reação está escondido. Deve-se saber que a reação utên-

tica transmitida pelas palavras existe realmente, e não apenas ilustra as palavras.

Quando o homem diz uma oração, tem reações diferentes, impulsos diferentes e motivos diferentes. Talvez esteja pedindo ajuda ou agradecendo. Talvez queira esquecer algo desagradável. As palavras são sempre um pretexto. As palavras nunca devem ser ilustradas. A mesma coisa se dá com a ação. Sabe-se, por exemplo, que em certa cena de uma peça realista (tomo conscientemente o exemplo de uma peça realista, pois tudo o que eu disse pode ser aplicado a um repertório realista também), existem momentos em que se parece aborrecer. Tudo parece aborrecer. O que faz o mau ator neste caso? Ilustra a ação; seus gestos e movimentos imitam a representação de um homem aborrecido. Mas aborrecer-se realmente é não encontrar algo capaz de nos interessar. Um homem, nesta situação, é muito ativo. Ele pode começar a ler um livro, mas o livro não lhe fixa a atenção. Depois, procura comer algo. Mas tudo tem gosto ruim. Então, resolve sair um pouco, ir até o jardim, mas hoje o jardim está sem graça, o ar pesado, a atmosfera depressiva. Então, ele tenta dormir. Isto é bastante concreto. Mas hoje o sono lhe foge. Em outras palavras, ele está sempre ativo. Não tem mais tempo de representar o homem que está aborrecido. Ele age muito mais do que em outras situações. Este é o exemplo fornecido por Stanislavski. No entanto, isso está também de acordo com o teatro realista, uma vez que, quando um homem faz algo concreto, quando, por exemplo, faz algo para os outros, quando trabalha e executa suas obrigações, dentro destas ações existem reações pessoais que não correspondem ao que ele faz, com a idéia externa das suas ações.

Outro exemplo: um ator tem de escrever um exercício. Mas na realidade, através do escrever, cada um de nós realiza um projeto diferente. Alguém quer fazê-lo imediatamente, a fim de ter tempo para algo que considera mais importante. Outro não quer fazer; não gosta de seu lápis ou de seu papel; tudo está errado. Outro quer ser um bom aluno. Quer mostrar como pode fazer bem este exercício: "As outras crianças têm lápis rombudos, mas a ponta do meu está ótima. As outras crianças

têm papéis amassados e sujos, mas o meu papel está ótimo. As outras crianças escrevem sem pensar no que estão escrevendo, mas eu me concentrei totalmente." Esta é a realidade.

Evitem sempre a banalidade. Isto é, evitem ilustrar as palavras e observações do autor. *Se se deseja criar uma verdadeira obra-prima, deve-se sempre evitar as belas mentiras*: as verdades de calendário, onde, sob cada data, se encontra um provérbio como: "Aquele que é bom para os outros será feliz". Mas isto não é verdade. É uma mentira. O espectador talvez fique contente. O espectador gosta de verdades fáceis. Mas não estamos no teatro para agradar ou alcovitar o espectador. Estamos ali para dizer-lhe a verdade.

Tomemos por exemplo a Madona. Falei com uma das participantes, uma senhora da Finlândia, e ela me deu um exemplo para isto. Disse que, toda vez que se representa a Madona, seja ou não numa peça religiosa, e quer se trate da Virgem Maria ou apenas da maternidade, esta maternidade abençoada é sempre representada por uma mãe debruçada com amor sobre sua criança. "Mas", disse-me ela, "eu sou mãe e sei que a maternidade é ao mesmo tempo a Madona e uma vaca. Esta é a verdade". Isto não é uma metáfora, é a verdade. A mãe dá seu leite à criança, e tem reações psicológicas não muito diferentes das de uma vaca. Ao mesmo tempo, podemos ver na maternidade coisas verdadeiramente sagradas. A verdade é complicada. Portanto, evitem as belas mentiras. *Sempre tentem mostrar o lado desconhecido das coisas ao espectador*. Ele vai protestar, mas nunca esquecerá o que vocês fizeram. Depois de alguns anos, ele dirá: "Aquele falou a verdade. Trata-se de um grande ator."

Sempre procurem a verdade real, e não o conceito popular da verdade. Usem suas próprias experiências reais, específicas, íntimas. Isto significa que muitas vezes se vai dar a impressão de falta de tato. Tenham sempre como objetivo a autenticidade.

No início deste seminário, dei um exemplo de representação de uma morte. Vocês nunca podem representar a morte

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

Eu disse aqui, diversas vezes, que o ator deve revelar-se, deve mostrar o que é mais pessoal, e sempre da maneira mais autêntica. Numa espécie de excesso para o espectador. Mas vocês não devem esforçar-se para isto. Apenas ajam com o seu ser. Nos momentos mais importantes do papel, revelem suas experiências mais pessoais e mais fortemente guardadas. Em outros momentos, usem os símbolos, mas justifiquem-nos. Isto basta. Não precisam vir com isto desde o início. Galguem degrau por degrau, mas sem falsidade, sem fazer imitações, sempre com toda a personalidade, com todo o corpo. Como resultado, vocês descobrirão algum dia que o corpo começou a reagir totalmente, o que significa que está quase aniquilado, que quase não existe mais. Não oferece mais resistências. Seus impulsos estão livres.

Finalmente, algo que é muito importante, algo que é, na verdade, a essência do nosso trabalho: a moralidade. Compreendam que não estou falando de moralidade no sentido usual e cotidiano da palavra. Por exemplo, se vocês mataram alguém, trata-se de um problema ético de vocês. Não se trata de um problema meu ou do seu colaborador. Para mim, a moralidade significa expressar, no seu trabalho, a sua verdade inteira. É difícil, mas é possível. E isto é o que cria toda a grande obra de arte. Certamente, é muito mais fácil falar da experiência de matar alguém. Existe *pathos* nisto. Mas existem muitos outros problemas mais pessoais, que não possuem o mesmo *pathos* do crime, e ter a coragem de falar deles é criar grandeza em arte.

Tenho repetido aqui, diversas vezes, porque acredito ser essencial, que se deve ser estrito no próprio trabalho, e que se deve ser organizado e disciplinado, e o fato de que o trabalho canse é absolutamente necessário. Muitas vezes, tem-se de estar totalmente exausto para quebrar a resistência da mente e começar a representar com autenticidade.

No entanto, não quero dizer que se tenha de ser masoquista. Quando for necessário, quando o diretor lhes der uma tarefa, quando o ensaio está em franco progresso — nestes momentos, deve-se livrar de qualquer fadiga. As regras do trabalho são duras. Não há lugar para mimosas, intocáveis em sua fragilidade. Mas não procurem sempre associações tristes de sofrimento, de crueldade. Procurem também algo luminoso. Muitas vezes, podemos nos abrir através de recordações sensuais de dias lindos, de recordações do paraíso perdido, pela recordação de momentos, pequenos em si mesmos, em que estivemos verdadeiramente abertos, em que tínhamos confiança, em que fomos felizes. Isto é muitas vezes mais difícil de penetrar do que em labirintos escuros, desde que se trata de um tesouro que não queremos doar. Mas freqüentemente nos traz a possibilidade de encontrar a confiança no próprio trabalho, um relaxamento que não é técnico, mas se fundamenta no impulso correto.

Quando falo, por exemplo, na necessidade de silêncio durante o trabalho, falo de algo difícil, do ponto de vista prático, mas que é de absoluta necessidade. Sem um silêncio exterior, vocês não podem atingir aquele silêncio interior, o silêncio da mente. Quando se deseja revelar seu tesouro, suas fontes, deve-se trabalhar em silêncio. Evitem todos os elementos da vida privada, do contato privado: sussurros, conversas, etc. Vocês podem gozar durante o trabalho, mas dentro das fronteiras do trabalho, e não de um modo particular. De outra forma, não atingirão bons resultados.

Depois disto, quero dizer a vocês que não conseguirão grandes alturas se se orientarem para o público. Não estou falando de um contato direto, mas de um tipo de servidão, do desejo de ser aclamado, de ganhar aplausos e palavras de louvor.

É impossível, trabalhando dessa forma, criar algo de grande. Os grandes trabalhos são sempre fontes de conflito. Os verdadeiros artistas não têm uma vida fácil, e não são, de início, aclamados e carregados nos ombros. No início, e durante muito tempo, existe uma luta dura. O artista fala a verdade. A verdade é quase sempre muito diferente do conceito popular de verdade. O público não gosta de enfrentar problemas. É muito mais fácil para o espectador encontrar na peça o que já sabe. Daí, nasce o conflito. Mas depois, passo a passo, esse mesmo público começa a verificar que são aqueles mesmos artistas, aqueles mesmos artistas peculiares, que ele não pode esquecer. Então, chega o momento em que se pode dizer que se conseguiu a glória. E se assegurou o direito de falar aquelas verdades que não as populares. Neste momento, há duas possibilidades. Ou se acha que esta posição social é muito importante para si próprio, e isto significa que se bloqueou qualquer desenvolvimento posterior; começa-se a ter medo de perder a posição e então passa-se a dizer as mesmas coisas que os outros dizem. Ou se continua sentindo-se livre como artista; ainda não se está orientado para o público; continua-se procurando a verdade, mesmo a que se esconde em camadas mais profundas. Então, se irá cada vez mais longe, e se permanecerá um grande homem.

Na Polônia, antes da guerra, houve um ator famoso que encontrou uma palavra excelente para esta orientação em direção ao público. As plantas orientam-se em direção do sol. Nestas circunstâncias, nós falamos de tropismo. De forma que esse ator, Osterwa, falou de *publicotropismo*. Trata-se do pior inimigo do ator.

O Encontro Americano*

SCHECHNER: *Você falou diversas vezes em "ética artística"; que significa isto para a vida artística?*

GROTOWSKI: Durante o curso, não usei a palavra "ética", mas sem dúvida, no fundo do que eu disse, havia uma atitude ética. Por que não usei a palavra "ética"? As pessoas que falam sobre ética geralmente querem impor um tipo de hipocrisia aos outros, um sistema de gestos e de comportamento que

* Fragmento de uma entrevista concedida em 1º de dezembro de 1967, em New York. Jerzy Grotowski, juntamente com seu colaborador Ryszard Cieslak, acabara um curso para alguns estudantes da Escola de Artes da Universidade de New York. Estavam presentes à entrevista Theodore Hoffman, Richard Schechner, Jacques Chwat e Mary Tierney. Jacques Chwat serviu como intérprete de Grotowski, tanto na entrevista quanto no curso. O texto completo desta entrevista foi publicado em *The Drama Review*, TDR. (Volume 13, Nº 1, Outubro de 1968.)

serve como uma ética. Jesus Cristo sugeriu deveres éticos, mas apesar de ter milagres à sua disposição, não conseguiu melhorar a humanidade. Por que, então, renovar este esforço?

Talvez devêssemos fazer-nos perguntas apenas sobre as ações necessárias no caminho da criatividade artística.

plô, se durante a criação nós escondemos aquilo que funciona em nossas vidas pessoais, pode-se ter certeza de que nossa criatividade falhará. Apresentamos uma imagem irreal de nós mesmos; não nos expressaremos e começaremos um tipo de comunicação intelectual ou filosófico — usaremos truques, e a criatividade será impossível.

Não podemos esconder nossas coisas pessoais, essenciais

— mesmo se se tratarem de pecados. Ao contrário, se estes pecados estiverem profundamente enraizados — talvez nem sejam pecados, mas tentações — poderemos abrir a porta para o ciclo das associações. O processo criativo consiste, no entanto, em não apenas nos revelarmos, mas na estruturação de nós as transcendermos, nós as dirigiremos através de tentações, consciência.

Este é realmente o âmago do problema ético: não escon-

der o que for básico. Não importa se o material é moral ou imoral: nossa primeira obrigação, na arte, é nos expressar através de nossos próprios motivos pessoais.

Outro fato muito importante para a ética criativa é correr riscos. A fim de criar, devemos, cada vez, correr todos os riscos do fracasso. Isto significa que não podemos repetir os velhos caminhos familiares. Na primeira vez que empreendemos um caminho, há uma penetração para dentro do desconhecido, um processo solene de busca, estudo e confronto, que evoca uma "radiação" especial resultante da contradição, é nada mais do que uma falta de autoconhecimento — o que não encontro das técnicas para modelá-lo, estruturá-lo, reconhecê-lo.

186

O processo para conseguir o autoconhecimento empresta força ao trabalho de cada um.

Na segunda vez que manipulamos o mesmo material, se empreendemos o caminho conhecido, já não teremos mais este desconhecido dentro de nós como ponto de referência; só ficaram os truques — estereótipos que podem ser filosóficos, morais ou técnicos. Não se trata de um problema ético. Não estou falando de "grandes valores". Uma autopesquisa é simplesmente o direito da nossa profissão, nosso primeiro direito. Pode-se chamá-lo de ético, mas pessoalmente prefiro tratá-lo como parte da técnica.

A terceira coisa que poderíamos considerar "ética" é o problema do processo e do resultado. Quando trabalho — seja durante um curso ou quando dirijo — o que digo nunca é uma verdade objetiva. O que quer que eu diga — são sempre estímulos que fornecem ao ator a possibilidade de ser criativo. Eu digo: "Preste atenção naquilo", procure este processo solene e reconhecível. Não se deve pensar no resultado. Mas, ao mesmo tempo, não se pode ignorar o resultado, porque, do ponto de vista objetivo, o fator decisivo na arte é o resultado. Assim, a arte é imoral. Está certo quem obteve o resultado. É exatamente isso. Mas a fim de conseguir o resultado — é nisto reside um paradoxo — não se deve procurar por ele. Se alguém se lança à sua procura, bloqueia o processo natural criativo. Observem os trabalhos cerebrais: a inteligência impõe soluções já conhecidas, e começa-se a trapacear com coisas conhecidas. Eis por que devemos olhar sem fixar nossa atenção no resultado. Procuramos o quê? Que são, por exemplo, minhas associações, minhas recordações chaves — reconhecê-las não pelo pensamento, mas através dos meus impulsos corporais; tornar-me consciente deles, dominá-los e organizá-los, e descobrir se são mais fortes agora do que eram quando sem forma. Eles nos revelam mais ou menos? Se menos, é porque não os estruturamos bem.

Não devemos pensar no resultado, que o resultado virá; chegará o momento em que a luta pelo resultado será totalmente

consciente e inevitável, envolvendo toda a nossa maquinária mental. O único problema é: quando?

No momento exato em que nosso material criativo vivo está concretamente presente. Neste ponto, podemos usar a inteligência para estruturar as associações e estudar o relacionamento com a platéia. As coisas antes proibidas são permitidas agora. E, claro, há as variações individuais. Há a possibilidade de alguém começar com o jogo mental, e depois, mais tarde, abandoná-lo por algum tempo, voltando depois a ele. Se for este o seu caminho, mesmo assim não pensem ainda no resultado, mas no processo de reconhecer o material vivo.

Outro problema chamado "ética". Se alguém formula o que eu estou para formular, pensa-se que é algo muito ético; mas eu o descobri na base de um problema completamente objetivo e técnico. O princípio é o de que o ator, a fim de se realizar, não deve trabalhar para si mesmo. Penetrando em sua relação com os outros — estudando os elementos de contato —, o ato descobrirá o que está nele. Deve dar-se totalmente.

Mas há um problema. O ator tem duas possibilidades: 1) ou representa para a platéia — o que é completamente natural, se pensamos na função do teatro —, o que o leva a um tipo de namoro que significa que ele está representando para ele mesmo, pela satisfação de ser aceito, amado, de se afirmar — e o resultado é o narcisismo; ou 2) trabalha diretamente para si mesmo. Isto significa que ele observa suas emoções, procura a riqueza dos seus estados psíquicos — e este é o caminho mais curto para a história e a hipocrisia. Por que hipocrisia? Porque todos os estados psíquicos observados não são mais vividos, uma vez que uma emoção observada não é mais emoção. E há sempre a pressão de arrancar grandes emoções de dentro da gente. Mas as emoções não dependem da nossa vontade. Começamos a imitar as emoções dentro da gente, e isto é pura hipocrisia. Então, o ator procura algo de concreto nele mesmo, e a coisa mais fácil é a histeria. Ele se esconde atrás de reações, e também isso, é narcisismo. Mas

se representar não é algo para a platéia nem para si mesmo, que ficou?

A resposta é difícil. Começamos por descobrir aquelas cenas que dão ao ator a oportunidade de pesquisar seu relacionamento com os outros. Ele penetra os elementos de contato no corpo. Concretamente, procura aquelas recordações e associações que condicionaram decisivamente a forma de contato. Deve entregar-se totalmente a esta pesquisa. Neste sentido, trata-se de um autêntico amor, de um profundo amor. Mas não há resposta para a pergunta: "Amor a quem?" Não a Deus, que já não funciona para a nossa geração. E não à natureza ou ao panteísmo. Trata-se de mistérios enfumaçados. O homem sempre precisa de outro ser humano, que pode realizá-lo e compreendê-lo absolutamente. Mas isto é como amar o Absoluto ou o Ideal, amar alguém que nos compreende mas que nunca encontramos.

Alguém por quem se procura. Não há uma resposta simples, única. Uma coisa é clara: o ator deve dar-se, e não representar para si mesmo ou para o espectador. Sua procura deve ser dirigida de dentro dele em direção ao exterior, mas não para o exterior.

Quando o ator começa a trabalhar através do contato, quando começa a viver em relação a alguém — não ao seu comportamento de palco, mas ao companheiro de sua própria biografia —, quando começa a penetrar no estudo dos impulsos do seu corpo, a relação deste contato, este processo de troca, há sempre um renascimento do ator. Imediatamente, ele começa a usar os outros atores como telas para o companheiro da sua vida, começa a projetar coisas sobre as personagens da peça. E este é um segundo renascimento.

Finalmente, o ator descobre o que eu chamo de "companheiro seguro", este ser especial diante do qual ele faz tudo, diante do qual ele representa com as outras personagens, a quem ele revela seus problemas e suas experiências pessoais. Este ser humano — este "companheiro seguro" — não pode

Mas no momento em que o ator descobre seu ser definido. Mas no momento em que o ator descobre seu "companheiro seguro", o terceiro e mais forte renascimento ocorre, e observa-se uma modificação visível em seu comportamento. É durante este terceiro renascimento que o ator encontra soluções para os problemas mais difíceis: como criar quando se está controlado por outros, como criar sem a segurança da criação, como encontrar a segurança que é inevitável se desejamos *nos expressar*, apesar do fato de que o teatro é uma criação *coletiva*, na qual somos controlados por diversas pessoas e um trabalho de diversas horas nos é imposto.

Não precisamos definir este "companheiro seguro" para o ator, precisamos apenas dizer-lhe: "Você tem de doar-se totalmente". E muitos atores compreendem. Cada ator tem sua própria oportunidade de fazer esta descoberta, e trata-se de uma oportunidade diferente para cada um. Este terceiro renascimento não é nem para si mesmo nem para o espectador. É muito mais paradoxal. Dá ao ator uma amplitude máxima de possibilidades. Podemos pensar nisso como se fosse ético, mas na verdade é técnico — apesar do fato de que é também misterioso.

SCHECHNER: *Duas perguntas relacionadas. Diversas vezes, você disse aos estudantes — particularmente durante os exercícios plásticos (que descreverei mais tarde) — "para se superarem a si mesmos", "ter coragem", "ir além". E disse também que devem resignar-se a "não fazer". Primeira pergunta: Qual é a relação entre superar-se e resignar-se? Segunda pergunta — e as faço juntas por que acredito que estejam relacionadas, embora não saiba porque: — Diversas vezes, quando estivemos trabalhando em cenas de Shakespeare, você disse: "Não represente o texto, você não é Julieta, você não escreveu o texto". Que quis você dizer com isto?*

GROTOWSKI: Sem dúvida, suas perguntas se relacionam, seus impulsos são muito precisos. Mas é muito difícil explicar. Sei o que significa o relacionamento, mas é muito difícil para

mim expressá-lo em termos lógicos. Aceito isto. Num certo momento, a lógica tradicional não funciona. Houve um período em minha carreira em que eu quis encontrar uma explicação lógica para tudo. Fiz fórmulas abstratas para abranger dois processos divergentes. Mas essas fórmulas abstratas não eram reais. Fiz belas frases, que davam a impressão de que tudo era lógico. Mas isto era trapça, e decidi não fazê-lo outra vez. Quando não sei o porquê das coisas, não tento criar fórmulas. Mas, muitas vezes, é apenas um problema de sistemas lógicos diferentes. Na vida, temos tanto a lógica formal quanto a paradoxal. O sistema lógico paradoxal é estranho à nossa civilização, mas muito comum ao pensamento oriental e medieval. Será muito difícil para mim explicar o relacionamento proposto por você em suas perguntas, mas acredito poder explicar as consequências desse relacionamento.

Quando digo "ir além de si mesmo", estou pedindo um esforço insuportável. A pessoa é obrigada a não parar, apesar da fadiga, e a fazer coisas que bem sabe que não pode fazer. Isto significa que se é obrigado a ter coragem. Isto conduz a quê? Há certos pontos de fadiga que derrubam o controle da mente, controle que nos bloqueia. Quando encontramos a coragem de fazer coisas impossíveis, fazemos a descoberta de que o nosso corpo não nos bloqueia. Fazemos o impossível e a divisão, dentro de nós, entre conceito e aptidão do corpo, desaparece. Esta atitude, esta determinação, é um treinamento de como ir além dos nossos limites. Não se trata de limites da nossa natureza, mas do nosso desconforto. São os limites que nos impomos que bloqueiam o processo criativo, porque a criatividade nunca é confortável. Se começamos realmente a trabalhar com associações durante os *exercícios plásticos*, transformando os movimentos do corpo num ciclo de impulsos pessoais — neste momento, devemos prolongar nossa determinação, e nunca procurar o fácil. Podemos "representá-lo", num mau sentido, calculando um movimento, um olhar, e os pensamentos. Isto é simplesmente uma sondagem.

Que é que desimpedirá as possibilidades naturais e integrais? Agir — isto é, reagir —, não conduzir o processo mas

relacioná-lo com experiências pessoais, e ser conduzido. O processo deve nos possuir. Nestes momentos, devemos ser internamente passivos, mas externamente ativos. A fórmula de resignar-se a "não fazer" é um estímulo. Mas se o ator diz: "Agora eu devo me decidir a encontrar minhas experiências e minhas associações íntimas, devo encontrar meu "companheiro seguro", ele será ativo, porém será como alguém confessando que já elaborou tudo em belas frases. Ele confessa, mas isto é nada. Se ele se resigna, porém, a "não fazer" esta coisa difícil, e reporta-se a coisas que são verdadeiramente pessoais e as exterioriza, encontrará uma verdade muito difícil. Esta passividade interna confere ao ator uma chance a ser aproveitada. Se se começa muito cedo a conduzir o trabalho, o processo está bloqueado.

SCHECHNER: *Então foi por isso que você disse: "Não represente o texto". Ainda não era tempo.*

GROTOWSKI: Sim. Se o ator quer representar o texto, está fazendo o mais fácil. O texto está escrito, ele fala com sentimento e livra-se da obrigação de fazer algo ele mesmo. Mas se, como fizemos durante os últimos dias, ele trabalha com uma partitura silenciosa — dizendo o texto apenas em seu pensamento —, desmascara essa falta de ação e reação pessoais. Então, o ator é obrigado a referir-se a ele mesmo, dentro de seu próprio contexto, e a encontrar sua própria linha de impulsos. Nós podemos não dizer nada do texto, ou então "recitá-lo" como uma citação. O ator pensa que está citando, mas encontra o ciclo de pensamento revelado nas palavras. Há muitas possibilidades. Durante a cena do assassinato de Desdêmona, na qual trabalhamos durante o curso, o texto funcionou como uma peça de amor erótico. Aquelas palavras transformaram-se na atriz — não importa que ela não as tenha escrito. O problema é sempre o mesmo: pare com a trapaça e encontre os impulsos autênticos. O objetivo é o de um encontro entre texto e ator.

HOFFMAN: *Quando os estudantes estavam fazendo trabalhos privados, você exigiu silêncio absoluto. Isto foi difícil de conseguir, pois foge às nossas tradições, pelas quais somos todos "colaboradores amigos", correspondendo com amor ao nosso colega ator*

GROTOWSKI: A falta de tato é a minha especialidade. Neste país, observei uma certa cordialidade externa, que faz parte da máscara diária de vocês. As pessoas são muito "amáveis", mas é muito difícil para elas estabelecerem um contato autêntico; basicamente, são muito sozinhas. Se confraternizamos muito facilmente, sem etiquetas ou cerimônias, o contato natural é impossível. Se se é sincero com outro, este encara isto como uma parte da máscara cotidiana.

Acho que as pessoas aqui funcionam e comportam-se como instrumentos ou objetos. Por exemplo — e isto tem-me acontecido freqüentemente —, tenho sido muito convidado por pessoas que não são minhas amigas. Depois de uns poucos drinques, elas começam, histericamente, a se confessar, e me colocam na posição de juiz. Trata-se de um papel que me é imposto, como se eu fosse uma cadeira para elas descansarem. Sou tanto um juiz quanto um consumidor que vai a um armazém; nessa base, o armazém não está ali para ele — ele existe para o armazém.

Há qualidades de comportamento, em cada país, que temos de desrespeitar para criar. A criatividade não significa o uso de nossas máscaras cotidianas, mas o fazer situações excepcionais, nas quais nossas máscaras cotidianas não funcionem. Vejam o ator. Ele trabalha defronte dos outros, deve confessar seus motivos pessoais, deve expressar coisas que sempre esconde. Deve fazer isto conscientemente, de uma forma estruturada, porque uma confissão inarticulada não é uma confissão de verdade. O que o bloqueia ao máximo são os seus companheiros e o diretor. Se ele prestar atenção às reações dos outros, será bloqueado. Fica pensando que sua confissão é engraçada. Pensa que pode tornar-se objeto de discussões às

suas costas, e não consegue revelar-se. Todo ator que discute privadamente as associações íntimas de outro ator sabe que, quando expressar seus motivos pessoais, ele também será motivo das piadas de alguém mais. Assim, devemos impor aos atores e aos diretores uma obrigação rígida de serem discretos. Não se trata apenas de um problema ético, mas de uma obrigação profissional — como a que se impõe aos médicos e advogados.

O silêncio significa algo mais. O ator é sempre tentado ao *publicotropismo*. Isto bloqueia os processos e resultados profundos naquele namoro de que falei antes. Por exemplo, o ator faz algo que pode ser achado engraçado, no sentido positivo: seus colegas riem. Então, ele começa a tentar fazê-los rir mais. E o que era antes uma reação natural, torna-se artificial.

Há ainda o problema da passividade criadora. É difícil de expressar, mas o ator deve começar não fazendo nada. Silêncio. Silêncio total. Isto inclui até os seus pensamentos. O silêncio externo trabalha como um estímulo. Se há um silêncio absoluto, e se, por diversos momentos, o ator não faz absolutamente nada, este silêncio interno começa, e volta toda a sua natureza em direção às suas fontes.

SCHECHNER: *Gostaria, agora, de passar a uma área afim. Um bocado do trabalho deste curso, e acredito que também o da sua companhia, diz respeito aos exercícios plásticos. Não quero traduzir este termo, porque o trabalho não é exatamente o que entendemos em inglês por "movimento corporal". Seus exercícios são psicofísicos, e há uma absoluta unidade entre o físico e o psíquico; as associações do corpo são também associações dos sentidos. Como você desenvolveu estes exercícios, e como funcionam no treinamento e na montagem?*

GROTOWSKI: Todos os exercícios de movimentos tinham, no princípio, uma função diferente. Seu desenvolvimento é resultado de muita experimentação. Por exemplo, começamos

fazendo ioga diretamente, visando a uma concentração absoluta. É verdade, perguntamos, que a ioga confere ao ator o poder de concentração? Observamos que, apesar de todas as nossas esperanças, acontecia exatamente o contrário. Havia uma certa concentração, mas era introvertida. Esta concentração destrói toda a expressão; trata-se de um sono interno, um equilíbrio inexpressivo; um repouso absoluto, que elimina todas as ações. Isto deveria ser óbvio, porque o objetivo da ioga é parar três processos: o pensamento, a respiração e a ejaculação. Isto significa que todos os processos da vida são interrompidos, e encontra-se a plenitude e a realização numa morte consciente, numa autonomia fechada em nossa própria essência. Não ataco isto, mas não é para atores.

Mas observamos também que certas posições ioga ajudam muito as reações naturais da coluna vertebral; conduzem a uma segurança o próprio corpo, a uma adaptação natural no espaço. Então, por que não aproveitá-las? Começamos a pesquisar, a buscar os diferentes tipos de contato nestes exercícios. Como poderíamos transformar os elementos físicos, em elementos de contato humano? Representando com o próprio companheiro. Um diálogo vivo com o corpo, com o companheiro que evocamos em nossa imaginação ou talvez entre as partes do corpo cujas mãos falam com as pernas, sem colocar este diálogo em palavras e pensamentos. Estas posições quase paradoxais vão além dos limites do naturalismo.

Começamos também a trabalhar com o sistema de Delsarte. Eu estava muito interessado na tese de Delsarte, de que existem reações introvertidas e extrovertidas no contato humano. Ao mesmo tempo, achei sua tese muito estereotipada: era muito engraçada como treinamento do ator, mas havia qualquer coisa, nela, que passei a estudar. Começamos procurando em todo o programa de Delsarte aqueles elementos que não eram estereotipados. Terminamos por ter de achar novos elementos novos, a fim de realizar o objetivo do nosso programa. Então, a personalidade do ator trabalhando como instrutor tornou-se instrumental. Os exercícios físicos foram amplamente desenvolvidos pelos atores. Eu fazia apenas as perguntas, os atores

pesquisavam. Uma pergunta seguia-se a outra. Alguns dos exercícios eram condicionados por uma atriz que tinha grande dificuldade com eles. Por esta razão, transformei-a em instrutora. Ela era muito ambiciosa, e agora é uma grande mestra nestes exercícios — mas pesquisamos juntos.

Mais tarde, verificamos que, se tratamos os exercícios como puramente físicos, desenvolve-se uma hipocrisia emotiva, e gestos graciosos com as emoções de uma dança de fadas. Então, desistimos e começamos a procurar uma justificação pessoal nos mínimos detalhes. Pela representação com colegas, com um sentido de surpresa, de inesperado — justificações reais que eram inesperadas — como lutar, como fazer gestos descorteses, como parodiar-se, e assim por diante. Naquele momento, os exercícios adquiriram vida.

Com estes exercícios, procuramos uma conjunção entre a estrutura de um elemento e as associações que o transformam no modo particular de cada ator. Como podemos conservar os elementos objetivos e ainda continuar além, em direção a um trabalho puramente subjetivo? Esta é a contradição do representar. É a essência do treinamento.

Há diferentes tipos de exercícios. O programa é sempre aberto. Quando estamos trabalhando numa produção, não usamos os exercícios numa peça. Se o fizéssemos, seria estereotipado. Mas para certas peças, certas cenas, devemos fazer exercícios especiais. Algumas vezes, algo se aproveita desses exercícios para o programa básico.

Houve períodos — até de oito meses — em que não fizemos nenhum exercício. Verificamos que estávamos fazendo exercícios pelos exercícios, e desistimos deles. Os atores começaram a procurar a perfeição, a fazerem coisas impossíveis. Era como o tigre que come a própria cauda. Neste momento, paramos os exercícios por oito meses. Quando os reiniciamos, eram completamente diferentes. O corpo desenvolvia novas resistências, as pessoas eram as mesmas, mas se tinham modificado. E reiniciamos com um acréscimo maior de personalização.

Declaração de Princípios*

I

O RITMO de vida na civilização moderna se caracteriza pela tensão, por um sentimento de condenação, pelo desejo de esconder nossas motivações pessoais, e por uma adoção da variedade de papéis e máscaras da vida (máscaras diferentes para a nossa família, o trabalho, entre amigos e na vida da comunidade, etc.). Gostamos de ser “científicos”, querendo dizer com isto racionais e cerebrais, uma vez que esta atitude é ditada pelo curso da civilização. Mas também queremos pagar um tributo ao nosso lado biológico, o que poderíamos chamar de prazeres fisiológicos. Não queremos ser limitados nesta esfera. Portanto, fazemos um jogo duplo de intelecto e instinto,

* Jerzy Grotowski escreveu este texto para uso interno no Teatro-Laboratório, e, em particular, para os atores que faziam um aprendizado, antes de serem aceitos na companhia, a fim de colocá-los em contato com os princípios básicos do trabalho ali realizado.

pensamento e emoção; tentamos dividir-nos artificialmente em corpo e alma. Quando tentamos nos livrar disto tudo, começamos a gritar e a bater com o pé, nos convulsionamos com o ritmo da música. Em nossa busca de liberação, atingimos o caos biológico. Sofremos mais com uma falta de totalidade, atirando-nos, dissipando-nos.

O teatro — através da técnica do ator, de sua arte, na qual o organismo vivo se esforça para atingir motivações mais altas — proporciona uma oportunidade que poderia ser chamada de integração, de um tirar de máscaras, de uma revelação da substância autêntica: uma totalidade de reações físicas e mentais. A oportunidade deve ser tratada de forma disciplinada, com uma consciência total das responsabilidades que isso envolve. Aqui, podemos ver a função terapêutica do teatro para as pessoas, em nossa civilização atual. É verdade que o ator executa essa ação, mas só pode executá-la através de um encontro com o espectador — intimamente, visivelmente, sem se esconder atrás de um *cameraman*, do assistente ou da maquiladora — num confronto direto com ele, e de certa forma “em lugar dele”. A representação do ator — afastando as meias medidas, revelando-se, abrindo-se, emergindo de si mesmo, em oposição ao fechamento — é um convite ao espectador. Este ato deve ser comparado a um ato dos mais profundamente enraizados, a um amor genuíno entre dois seres humanos — sendo isto apenas uma comparação, já que só podemos nos referir a este “emergir de si mesmo” através de uma analogia. A este ato, paradoxal e fronteiriço, chamamos de ato total. Em nossa opinião, ele epitomiza o apelo mais profundo do ator.

II

Por que sacrificamos tanta energia à nossa arte? Não é para ensinar aos outros, mas para aprender com eles o que nossa existência, nosso organismo, nossa experiência pessoal e

ainda não treinada tem para nos ensinar; para aprender a romper os limites que nos aprisionam e a libertar-nos das cadeias que nos puxam para trás, das mentiras sobre nós mesmos, que manufaturamos cotidianamente, para nós e para os outros; para as limitações causadas pela nossa ignorância e falta de coragem; em resumo, para encher o vazio em nós; para nos realizarmos. A arte não é um estado da alma (no sentido de algum momento extraordinário e imprevisível de inspiração), nem um estado do homem (no sentido de uma profissão ou função social). A arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos torna capazes de emergir da escuridão para uma luz fantástica.

Lutamos, então, para descobrir, experimentar a verdade sobre nós mesmos; rasgar as máscaras atrás das quais nos escondemos diariamente. Vemos o teatro — especialmente no seu aspecto palpável, carnal — como um lugar de provocação, uma transformação do ator, e também, indiretamente, de outras pessoas. O teatro só tem significado se nos permite transcender a nossa visão estereotipada de nossos sentimentos e costumes convencionais, de nossos padrões de julgamento — não somente pelo amor de fazê-lo, mas para podermos experimentar o que é real e, tendo já desistido de todas as fugas e fingimentos diários, num estado de completo e desvelado abandono, descobrir-nos. Desta forma — através do choque, através do tremor que nos causa o rasgar nossas máscaras e maneirismos diários — somos capazes, sem nada ocultar, de confiarmo-nos a algo que não podemos denominar, mas em que vivemos Eros e Caritas.

III

A arte não pode ser limitada pelas leis da moralidade comum ou de qualquer catecismo. O ator, pelo menos em parte, é criador, modelo e criação encarnados num só. Ele deve pos-

suir pudor, pois do contrário será levado ao exibicionismo. Deve ter coragem, mas não apenas a coragem de exhibir-se — uma coragem passiva, poderíamos dizer: a coragem de um desarmado, a coragem de revelar-se. Nem aquilo que toca a esfera interior nem o profundo desnudamento do ser devem ser encarados como um mal, pois tanto no processo de preparação quanto no trabalho acabado produzem um ato de criação. Se não aparecerem facilmente, e se não forem sinais de um afloramento, mas de uma maestria, serão criativos; revelam-nos e purificam-nos enquanto *nos transcendemos*. Na verdade, impelem-nos a isto.

Por tais razões, cada aspecto do trabalho do ator, relativo a materiais interiores, deve ser protegido de observações incidentais, indiscrições, leviandades, comentários inúteis e brincadeiras. O domínio pessoal — tanto espiritual quanto físico — não deve ser “conspurado” pela trivialidade, pela sordidez da vida, e pela falta de tato em relação a si e aos outros. Este postulado pode soar como de ordem moral abstrata. Mas não é. Dirige-se à verdadeira essência do apelo do ator. Este apelo é realizado através da carnalidade. O ator não deve *ilustrar*, mas realizar um “ato da alma”, através do seu próprio organismo. Assim, ele está diante de duas alternativas extremas; ou vende, desonra seu ser real, “encarnado”, tornando-se objeto de prostituição artística; ou entrega-se em doação, santificando seu ser “encarnado” real.

IV

O ator só pode ser orientado e inspirado por alguém que se entrega de todo coração à sua atividade criativa. O diretor, enquanto orienta a inspiração do ator, deve ao mesmo tempo permitir ser orientado e inspirado por ele. Trata-se de um problema de liberdade, companheirismo, e isto não implica em

falta de disciplina, mas num respeito pela autonomia dos outros. O respeito pela autonomia do ator não significa ausência de lei, falta de exigências, discussões intermináveis, e a substituição da ação por contínuas correntes de palavras. Ao contrário, o respeito pela autonomia significa enormes exigências, a expectativa de um máximo de esforço criativo e de um máximo de revelação pessoal. Compreendida dessa forma, a solicitude pela liberdade do ator só pode ser gerada da plenitude da liderança, e não da sua falta de plenitude. Tal falta implica em imposição, ditadura.

V

O ato de criação nada tem a ver com o conforto externo ou com a civilidade humana convencional; quer dizer, as condições de trabalho nas quais as pessoas se sentem felizes. Neste tipo de criatividade, discutimos através de propostas, ações e organismos vivos, não através de explicações. Quando, finalmente, nos encontramos no rastro de algo difícil, e muitas vezes quase intangível, não temos o direito de perdê-lo por causa de frivolidade e falta de cuidado. Portanto, mesmo durante certas pausas, depois das quais continuaremos o processo criador, somos obrigados a observar uma certa reticência natural em nosso comportamento, e até em nossos problemas privados. Isto se aplica tanto ao nosso trabalho quanto ao trabalho dos nossos companheiros. Não devemos interromper e desorganizar o trabalho porque estamos apressados com os nossos negócios privados; não podemos fazer brincadeiras, comentários sobre ele. Em qualquer caso, as idéias particulares de entretenimento não têm lugar na profissão do ator. Em nossa abordagem das tarefas criativas, mesmo se o tema é a brincadeira, devemos estar em estado de serenidade — podemos até dizer de “solenidade”. Nossa terminologia de trabalho, que serve como um estímulo, não deve ser dissociada do trabalho e usada no con-

tato privado. A terminologia de trabalho deve estar sempre associada com o trabalho.

Um ato criativo desta qualidade é realizado dentro de um grupo, e ainda que dentro de certos limites, devemos restringir nosso egoísmo criativo. O ator não tem o direito de modelar seu companheiro, a fim de ficar mais habilitado para maiores possibilidades em sua representação. Nem tem o direito de corrigir o companheiro, sem ser autorizado pelo líder do trabalho. Elementos íntimos e drásticos no trabalho dos outros são intocáveis, e não devem ser comentados na ausência deles. Os conflitos privados, disputas, afetos, animosidades são inevitáveis em qualquer agrupamento humano. É nosso dever para com a criação não deixar que deformem e envileçam o nosso processo de trabalho. Somos obrigados a abrir-nos até para com um inimigo.

VI

Já foi mencionado diversas vezes, mas jamais podemos acentuar e explicar demasiadamente o fato de que não devemos explorar privadamente nada que se relacione com o ato criativo: isto é, locação, figurinos, objetos, um elemento da partitura da representação, um tema melódico ou partes do texto. Esta regra se aplica aos mínimos detalhes, e não existem exceções. Não fizemos esta regra somente para pagar tributo a uma devoção artística especial. Não estamos interessados em palavras nobres e grandiosas, mas nossos conhecimentos e experiências nos dizem que a ausência de uma estrita adesão a tais regras faz com que a partitura do ator seja destituída de suas motivações psíquicas e do seu "esplendor".

VII

A ordem e a harmonia no trabalho de cada ator são condições essenciais sem as quais o ato criativo não pode ser realizado. Aqui, exigimos consistência. Exigimos isto dos atores que vêm para este teatro, conscientemente, a fim de se lançarem em algo extremo, num tipo de transformação que exige uma resposta total de cada um de nós. Vieram testar-se em algo de muito definitivo, que vai além do significado de "teatro", e é muito mais um ato de viver e um caminho de existência. Isto talvez soe quase vago. Se tentarmos explicá-lo teoricamente, poderemos dizer que o teatro e a representação são para nós um tipo de veículo que nos permite emergir de nós mesmos, realizar-nos. Podemos ir neste caminho até uma grande profundidade. No entanto, quem quer que fique aqui mais do que o período de teste, deve estar perfeitamente consciente de que tudo isto de que falamos pode ser menos compreendido através de palavras grandiosas do que de detalhes, exigências e rigores do trabalho, em todos os seus elementos. O indivíduo que perturbar os elementos básicos, que não respeitar, por exemplo, sua própria partitura de representação e a dos outros, destruindo sua estrutura por uma reprodução automática e entediada, é o mesmíssimo que abala a motivação altamente indefinível da nossa atividade comum. Aparentemente, são pequenos detalhes que formam o pano de fundo contra o qual se tomam as decisões fundamentais, como por exemplo, o dever de anotar os elementos descobertos no decurso do trabalho. Não devemos confiar em nossa memória até sentirmos que a espontaneidade de nosso trabalho está sendo ameaçada, e mesmo então devemos manter um registro apenas parcial. Esta é uma regra tão básica quanto a estrita pontualidade, a imediata memorização do texto, etc. Qualquer forma de leviandade em nosso trabalho é totalmente proibida. No entanto, acontece muitas vezes que o ator tem de verificar uma cena, esboçando-a a fim de checar sua organização e os elementos de seus companheiros de ação. Mas mesmo então, ele deve seguir tudo cuidadosamente, medindo-se contra eles, a fim de compreender

suas motivações. Esta é a diferença entre um esboço e um engodo.

O ator deve estar sempre pronto para executar o ato criativo no momento exato determinado pelo grupo. A este respeito, sua saúde, suas condições físicas, e todos os seus problemas particulares, deixam de ser apenas uma questão pessoal. Um ato criador dessa qualidade só floresce se alimentado por um organismo vivo. Portanto, somos obrigados a cuidar diariamente do nosso corpo, a fim de estarmos sempre prontos para nossas tarefas. Não se deve dormir pouco, por causa de divertimentos particulares, e depois vir para o trabalho cansado ou de ressaca. Não podemos estar incapazes de concentrar-nos. A regra, aqui, não exige apenas a presença compulsória de alguém no lugar de trabalho, mas a disposição física para criar.

VIII

A criatividade, especialmente quando se relaciona com a representação, é de uma sinceridade sem limites, ainda que disciplinada: isto é, articulada através de signos. O criador não deve, portanto, achar em seu material uma barreira neste sentido. Como o material do ator é o seu próprio corpo, ele deve ser treinado para obedecer, para ser flexível, para responder passivamente aos impulsos psíquicos, como se não existisse no momento da criação — não oferecendo resistência alguma. A espontaneidade e a disciplina são os aspectos básicos do trabalho do ator, e exigem uma chave metódica.

Antes de um homem decidir-se a fazer algo, deve elaborar um ponto de orientação, e depois agir de acordo com isso e de forma coerente. O ponto de orientação deve ser bastante evidente para ele, resultado de convicções naturais, observações e experiências anteriores na vida. Os fundamentos bá-

sicos deste método constituem, para o nosso grupo, este ponto de orientação. Nosso instituto é engrenado para examinar as consequências deste ponto de orientação. Portanto, ninguém que vem e permanece aqui pode alegar falta de conhecimento do programa metódico do grupo. Quem quer que venha trabalhar aqui, e deseje manter distância (em relação à consciência criativa), demonstra um tipo errado de cuidado com sua própria individualidade. O significado etimológico de "individualidade" é "indivisibilidade", o que significa uma existência completa em alguma coisa: a individualidade é o verdadeiro oposto do ser pela metade. Sustentamos, portanto, que aqueles que vêm e permanecem aqui descobrem em nosso método algo profundamente relacionado com eles, preparado por suas vidas e experiências. Desde que aceitem isto conscientemente, presumimos que cada um dos participantes se sinta na obrigação de treinar criativamente e tentar formar sua própria variação inseparável dele mesmo, sua própria reorientação, aberta para os riscos e pesquisas. O que nós chamamos aqui de método é exatamente o oposto de prescrições.

IX

O ponto principal é que o ator não tente adquirir uma espécie de formulário, nem construa uma caixa de truques. Aqui não é lugar de colecionar todas as espécies de meios de expressão. A força da gravidade, em nosso trabalho, empurra o ator para um amadurecimento interior, que se expressa através de um desejo de romper barreiras, de atingir seu "cume", a totalidade.

O primeiro dever do ator é aceitar o fato de que ninguém aqui deseja *dar-lhe* nada; em vez disto, pretendemos *tirar* muito dele, eliminar tudo que o mantém usualmente amarrado: sua resistência, sua reticência, sua tendência a esconder-se atrás de

máscaras, os obstáculos que seu corpo impõe ao trabalho criativo, seus costumes, e até suas usuais "boas maneiras".

X

Antes do ator ser capaz de realizar um ato total, tem de cumprir um número de exigências, algumas das quais são tão sutis, tão intangíveis, que se tornam praticamente indefiníveis através de palavras. Só são compreensíveis através da aplicação prática. É mais fácil, no entanto, definir as condições sob as quais um ato total não pode ser realizado, e quais das ações do ator o tornam impossíveis.

Este ato não pode existir se o ator está mais interessado no encanto, no sucesso pessoal, no aplauso e no salário do que na criação compreendida em seu sentido mais alto. Não pode existir se o ator o condiciona ao tamanho do seu papel, ao seu lugar no espetáculo, ao dia e tipo de platéia. Não pode haver um ato total se o ator, mesmo fora do teatro, dissipa seu impulso criativo e, como já dissemos antes, o conspurca, o bloqueia, particularmente através de compromissos incidentais ou de natureza duvidosa, ou pelo uso premeditado do ato criativo como uma maneira de favorecer sua própria carreira.

Dados Complementares

Jerzy Grotowski criou o Teatro-Laboratório em 1959 em Opole, cidade de 60.000 habitantes, na região sudoeste da Polônia. Foi assistido de perto por seu mais íntimo colaborador, o conhecido crítico teatral e literário Ludwik Flaszen. Em janeiro de 1965, o Teatro-Laboratório deslocou-se para a cidade universitária de Wrocław que, com meio milhão de habitantes, é também a capital cultural dos Territórios da Polónia Oriental. Nesta cidade, transformou-se no atual Instituto de Pesquisa Teatral. As atividades do Laboratório foram patrocinadas, de forma contínua, pelo Estado, através das prefeituras de Opole e Wrocław.

A própria denominação revela a natureza de seus objetivos. Não se trata de teatro na acepção normal da palavra, mas de uma instituição destinada a pesquisas no domínio da arte teatral, e da arte dramática em particular. As produções do Teatro-Laboratório representam uma espécie de modelo de trabalho, onde a atual pesquisa da arte dramática pode ser colocada em prática.

Nos meios teatrais, é conhecido como o Método Grotowski. Além deste trabalho de pesquisa e metodologia, e das representações públicas, o Laboratório dedica-se também ao preparo dos atores, produtores e elementos pertencentes a outros campos de atividades afins.

O Teatro-Laboratório possui um grupo permanente de atores que funcionam, ao mesmo tempo, como instrutores. Os alunos, muitos dos quais estrangeiros, são aceitos também para um aprendizado a curto prazo. São ainda chamados especialistas em outras disciplinas, como psicologia, fonologia, antropologia cultural, etc.

O Teatro-Laboratório conserva uma certa coerência na escolha do seu repertório. As peças levadas em cena baseiam-se nos grandes clássicos poloneses e internacionais, cuja função aproxima-se do mito, na consciência coletiva. As produções que comprovam as etapas progressivas da pesquisa metodológica e artística de Grotowski são as seguintes: *Caim*, de Byron, *Shakuntala*, de Kalidasa, *Forefathers' Eve*, de Mickiewicz, *Kordian*, de Slowacki, *Akropolis*, de Wyspianski, *Hamlet* de Shakespeare, *Dr. Faustus*, de Marlowe, e *O Príncipe Constante*, de Calderón, em adaptação polonesa de Slowacki. No momento, acha-se em preparação um espetáculo baseado em temas do Evangelho. O Teatro-Laboratório também promove representações no exterior, através de *tournées*. Jerzy Grotowski visita com frequência os diversos centros teatrais existentes em inúmeros países, ministrando cursos teóricos e práticos sobre o seu método.

Seu mais estreito colaborador nessa pesquisa é Ryszard Cieslak que, na opinião de determinado crítico do jornal francês *l'Express*, é a imagem viva deste método no seu papel como o Príncipe Constante.

ESTA OBRA FOI EXECUTADA NA
COMPANHIA GRÁFICA LUX,
ESTRADA DO GABINAL, 1521

O lançamento em português de

Em Busca de Um Teatro Pobre

vai permitir ao leitor brasileiro
conhecer as idéias gerais — e as
muito particulares também — de

Jerzy Grotowski

a propósito da arte cênica e
seus compromissos com o homem
e a sociedade.

O famoso diretor e teatrólogo polonês
expõe nessa obra idéias lastreadas em
longa experiência,
fecunda tradição e
instigantes pesquisas. A leitura de

Em Busca de Um Teatro Pobre

constitui fascinante aventura do espírito
que transcende os limites da criação
teatral propriamente dita.

MAIS UM LANÇAMENTO DE CATEGORIA DA
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA