CAIO AUGUSTO PADUAN

APRENDIZAGENS NAS PALAVRAS:
um caminho possível do homem ao ator

São Paulo

2015

CAIO AUGUSTO PADUAN

**APRENDIZAGENS NAS PALAVRAS:
um caminho possível do homem ao ator**

Dissertação apresentada à Escola
de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para obter o título de Mestre
em Artes Cênicas. Área de concentração:
Pedagogia do Teatro

Orientação: Prof. Dr. Antônio Luiz Dias Januzelli

São Paulo

2015

Autorizo:

☐ divulgação do texto completo em bases de dados especializadas.

☐ reprodução total ou parcial, por processos fotocopiadores, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos.

Assinatura: _____

Data: _____

Nome do Autor: Caio Augusto Paduan

Título da Dissertação/Tese: APRENDIZAGENS NAS PALAVRAS

Presidente da Banca: Prof. Dr. Antônio Luiz Dias Januzelli

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Profa. Dra. _____ Instituição: _____

Profa. Dra. _____ Instituição: _____

Aprovada em:

_____/_____/_____

*Os seres humanos não existem apenas a
meio caminho entre o céu e a terra, mas
existem para religar o céu e a terra.*

Yoshi Oida

Aos colegas de viagem.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que forneceu o apoio financeiro para todo o estudo e pesquisa envolvido nesta dissertação.

E a todos que de algum modo ajudaram a encontrar as palavras para esta travessia:

Aos amigos, pelas conversas sobre o Teatro e a vida, pelas pequenas e grandes dicas: Artur Abe, Anita Bertelli, Dedé Pacheco, Diego Moschkovich, Fernanda Carnevali, Liz Natali, Nicole Oliveira, Paloma Franca, Pauline Mingroni, Vinicius Garcia Pires, Iago Richard, Fernanda Mesquita e Diego Santos; ao Prof. Luiz Fernando Ramos e seu grupo de orientandos;

A todos os ensaístas, desta e de outras épocas, e parceiros envolvidos com os Ensaícos Ignorantes: Juliana Jardim, Miguel Prata, Luiz Pimentel, Tieza Tissi, Sérgio Rizzo, Vinicius Garcia Pires, Auber Betinelli, Magali Biff e Luê Prado;

Alexandre Valverde e Maxime Godard, Dedé Pacheco, Tieza Tissi e Beatriz Jardim por me emprestarem o conforto e o silêncio de suas residências, onde foram escritas muitas destas páginas; e seus respectivos peludos: Haloé, Quincas, Benjamin, Frida e Leona, pelos cuidados com quem os cuidava;

Alexandre Valverde, pelo curso sobre seu livro;

À Companhia MUNDURODÁ de Teatro Físico e Dança, Alício Amaral e Juliana Pardo, pela acolhida afetuosa, pelas danças, músicas, treinamentos e ensaios;

Ao grupo OPOVOEMPÉ, Cristiane Zuan Esteves, Anna Luisa Leão, Manuela Afonso, Paula Possani, e seus colaboradores pela confiança constante e, principalmente, pelo Grupo de Estudos Sobre o Tempo, do Projeto Máquina do Tempo, que ajudou a encontrar muitas referências para este estudo;

Ao Centro Livre de Artes Cênicas (CLAC), de São Bernardo do Campo, pela confiança e suporte. Às coordenações do projeto: Suellen Leal e Paula Petreca, Jorge Pezzolo e Flávia Scheye; e às turmas, D2012 – Lucas Aciole, Letícia Paschoaleti, Orlando de Souza, Evandro Zampieri, Stela Ramos; e D2014 – Renan Splandium, Ana Taci, Aleteia Barros, Caio Filipe Vissoto, Giovana Castro, Jean Rocha, Jebson Vicente, Val Oliveira, Jessica Rodrigues, Willieny Cruz, Debora Vaz, Joyci Morgado, muito grato pelos aprendizados que vivemos juntos; Bia Sano, um feliz encontro, uma parceira incrível; Rose Prado, Paulo Bio e Luciano Mendes de Jesus, novas parcerias e muitos novos aprendizados;

Aos funcionários da graduação e pós-graduação das Artes Cênicas da ECA/USP;

Natália Quadros pela parceria, mergulhos entre os espaços das palavras e aventuras de sala de aula;

Paula Carrara, que tornou a construção deste texto muito menos solitária e que, generosamente, ajudou a encontrar a escuta para muitas das minhas questões;

Maria Thais, com admiração enorme pela artesã, pedagoga e diretora;

Juliana Jardim pelas aprendizagens cênicas, ensaísticas, literárias, pedagógicas – um agradecimento sem tamanho com um sorriso gigantesco;

Janô (Antônio Januzelli), meu orientador, pela inspiração constante e por todos os aprendizados: minha mais profunda admiração;

Selma Pellizon, pelos breves momentos partilhados de cena e ensaios que deixaram marcas profundas na memória.

Meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

A dissertação desenvolve uma meditação se orientando pela pergunta: *Quais os aprendizados possíveis ao ator nas palavras, na linguagem?*. A partir dela, então, atravessamos temas como a linguagem, conhecimento, técnica, tradição e verdade. Buscamos, assim, pensar o aprendizado e prática do ator em relação às palavras.

ABSTRACT

The dissertation develops a meditation guided by the question: *Which are the possible learnings for the actor in the word, in the language?*. Then, starting from this question, many subjects are discussed: language, knowledge, technique, tradition and truth. We aim to think actor's learning and practice related with the words.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
DIS-POSIÇÃO	15
CAPÍTULO 1: Do homem ao ator	17
1.1 A linguagem como questão.....	18
1.2 A colocação da pergunta: uma amizade entre práticas do ator e pensamento filosófico.....	20
1.3 Diante do caminho: as (im)possibilidades de aprendizagem.....	22
1.4 O ator como horizonte do caminho.....	23
1.5 O conhecimento do ator: saber fazer.....	25
1.6 O ator como artesão.....	27
1.7 Início e destinação de um caminho.....	31
1.8 O mistério da técnica.....	36
1.9 A Arte como <i>outro modo</i> de desencobrimento.....	40
1.10 A ação como finalidade da técnica.....	43
1.11 O caminho para o ator.....	47
CAPÍTULO 2: A lógica do caminho	50
2.1 As margens do conhecimento: aprendizado, escola, mundo.....	51
2.2 Conhecimento e tradição.....	57
2.3 A palavra como caminho.....	59
2.4 O corpo como lugar da saga.....	63
CAPÍTULO 3: As Aprendizagens	66
3.1 Escutando corpos que cantam (em silêncio): uma pista.....	67
3.2 Ouvir a correnteza de imagens.....	69
3.3 Aquilo que diz, aquilo que se aquieta.....	75
3.4 Uma pequena experiência com Hamlet.....	80
3.5 Abrir-se para a relação.....	83
3.6 Duas aulas, dois corpos e um interlúdio.....	84
3.7 A primeira aprendizagem: os crimes contra a linguagem.....	87
CONCLUSÃO: O silêncio do abismo	89
BIBLIOGRAFIA	96

INTRODUÇÃO

(escrita depois de tudo: Agosto de 2015)

Na relação entre acontecimentos já passados, que me movem adiante, e a projeção de um futuro, que dá algum sentido ao movimento, se faz um caminho. As questões apresentadas nesta dissertação atendem a um ponto específico do que até agora já se alcançou pela caminhada neste caminho: o momento presente. Este ponto, porém, não se fecha sobre si mesmo. Ele não perde de vista as vivências e questões nascidas em outros momentos nem deixa de considerar um destino para o qual se projeta – existe, assim, um horizonte que entreabre a distância para a morada de saudades e desejos, de devires.

Por isso, como aceno da própria trajetória em curso, acredito que um breve relato de algumas experiências fundamentais poderá ajudar na compreensão dos modos pelo qual se articula o pensamento aqui desenvolvido e oferecer vestígios de alguma história responsável pelas questões que se apresentam nestas páginas.

A dissertação que aqui se desenvolve tem por tema central o *aprendizado oferecido nas palavras* e sua relação com *a arte do ator*.

...

Perto do período final de minha graduação, em 2009, comecei um grupo de estudos com outros colegas graduandos do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP que acabaria por se tornar meu projeto de conclusão de curso. Neste grupo, iniciei um processo de pesquisa que tomaria como tema central a *palavra* e a *narração* em cena. Na verdade, melhor seria dizer, estes temas *nos tomaram*, eu e meus colegas, pois, ao tentar lidar com poesias e epopeias clássicas como materiais para cena nos deparamos com diversos entraves em nossos modos de pensar e lidar com ato de narrar. Encaminhamos, então, nossos encontros, durante dois anos, para experimentos e práticas que nos oferecessem a possibilidade de lidar com as dificuldades encontradas. Nossas experiências priorizaram, basicamente, o exercício daquilo que identificávamos como carências mais fundamentais neste campo: muitas práticas tinham como objetivo apenas experimentar

com mais dedicação e cuidado o lugar de quem escuta palavras proferidas por outra pessoa ou mesmo de começar a atentar para aquilo que nos chamava atenção nas formas narrativas a nossa volta, além, obviamente, de narrar muitas histórias, fábulas e fatos. Realizamos, também, experimentos ligados a dedicação à escuta em leituras de longa duração. Estes experimentos, que chamávamos *vigílias*, envolviam uma forma específica de organização do espaço e algumas regras para leitura. Com apenas um livro disponível para todos os presentes, uma pessoa era responsável por realizar a leitura do livro proposto em voz alta até o momento que desejasse. Outra pessoa, então, continuava a leitura. Aquele que dava voz ao texto explorava as relações que quisesse no desenvolvimento desta ação. Fizemos, neste formato, a leitura das obras *A Odisséia*, de Homero; *A Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo; *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá*, Lewis Carroll. A duração média de cada vigília foi de 12 horas sem nenhuma pausa. O período de investigações deste grupo foi muito importante por nos fazer descobrir – além de diversos assuntos neste campo – algum prazer e graça na narração, uma (re)conexão com campos oferecidos pelas palavras.

Simultaneamente, em meu último ano de graduação, em 2010, eu participava do projeto *Peça aos poucos: experiências de repouso sobre Tímon de Atenas de William Shakespeare*. O projeto se baseava num processo de *repouso e escavações* sobre o texto *Tímon de Atenas*. Estes termos [*repouso e escavações*] aludiam a metáfora do texto enquanto solo, terreno, para descobertas e como limite para um deter-se, para demorar-se. A experiência neste projeto – dirigido por Deise Pacheco e Juliana Jardim – me ofereceu uma demora e dedicação até então nunca experimentada na relação com um texto teatral, como por exemplo: ler um mesmo texto, além do original, em várias traduções diferentes e em outras línguas; elaborar traduções de trechos do original; pesquisar todas as referências históricas citadas; e realizar improvisos para públicos específicos. Como nosso objetivo no projeto não era a realização de um espetáculo em sua forma mais tradicional, mas as encenações nascidas das escavações dos cinco atos do texto, nossa proximidade com a *leitura* foi primordial, pois era este o movimento mais essencial na relação com o texto. Todas as realizações do projeto buscavam como ponto de convergência o repouso sobre o texto, oferecendo, paralelamente ao meu grupo de estudos, mais um lugar de relação com a palavra voltada a prática de ator.

Ainda no final da graduação, comecei também a dar aulas curriculares de teatro para alunos do 7º ano da Escola CAMB – Caminho Aberto, na Vila Mariana. Sem nenhuma experiência anterior no campo da pedagogia para adolescentes, comecei a buscar formas de organizar didaticamente um percurso nas aulas que correspondesse à idade dos alunos – a média se encontra sempre entre os 12 e 13 anos. Eu entrava no colégio substituindo um professor com formação voltada para a direção teatral, que conduzia as aulas dando prioridade para jogos e práticas que trazia para os alunos alguma consciência sobre a linguagem da encenação e os discursos produzidos pela cena. Ao assumir o curso, comecei a introduzir jogos e exercícios voltados especificamente às questões do ator. Minha primeira modificação foi incluir no programa de aulas um texto teatral que deveria orientar as aulas no segundo semestre, buscando que os alunos tivessem algum contato com materiais dramáticos como um dos objetivos do curso. O primeiro texto estudado foi, então, *Aquele diz sim / Aquele que diz não* de Bertolt Brecht – nos anos seguintes os textos trabalhados foram: *A cantora careca*, de Eugene Ionesco; *As nuvens*, de Aristófanes e *Os horácios e curiácios*, de Bertolt Brecht; e *A questão da identidade*, de Gertrude Stein. Na realização desta proposta, uma grande dificuldade se revelou. Os alunos, todos dotados de uma imaginação fértil e criativa, não haviam demonstrado problemas em improvisos livres ou jogos, mas apresentaram enormes dificuldades quando tudo passava a ser mediado por um texto. E, para minha surpresa, a dificuldade começava já na leitura do texto – muito além do ler certo ou errado, o problema que eu intuía era do tipo de envolvimento que se estabelecia com o ato da leitura. Busquei, então formas de explorar esta relação. Durante os primeiros anos na escola acompanhei algumas aulas de leitura dos alunos em parceria com os professores responsáveis pelo curso de Português e desenvolvi em aula modos de lidar com esta dificuldade no encontro com o texto, encontrando alguns possibilidades que ajudassem a estar em cena. Mais uma vez, um campo de práticas relacionadas à palavra me apresentava novas questões.

No mesmo período, em 2010, outro trabalho me possibilitou um modo diferente de lidar com as palavras: o projeto *Orvalho Averso* – fomentado pelo ProAc/2009 da Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo. O projeto tinha como objetivo desenvolver um processo de estudo e investigação sobre o butô e a cultura japonesa, e seu resultado deveria ser sintetizado na forma de um experimento cênico baseado no livro

Confissões de uma máscara de Yukio Mishima. Durante as pesquisas, que tiveram parte de sua investigação voltada especialmente as obras de Kazuo Ohno – movidas pela admiração da obra e pensamento deste artista –, pude perceber que a relação com poesias e escrituras permeava constantemente a criação de seus espetáculos e experimentos, servindo a composição como uma espécie de mapa para alcançar dança. Este modo inspirou minha pesquisa prática para a criação do experimento cênico do projeto. Além disto, a relação com o livro *Confissões de uma máscara*, com o qual eu já tinha alguma relação desde a adolescência, foi intensificada pelo período do projeto, mas agora articulando diversas questões que transitavam do texto à dança. Assim, abria-se um novo campo de questões com as palavras.

Atualmente, participo do projeto *Ensaaios Ignorantes*, dirigido por Juliana Jardim, iniciado em 2011. O projeto já transitou por diferentes materiais textuais, mas teve sua primeira versão baseada no livro *O mestre ignorante*, de Jacques Rancière. A primeira ação do projeto foi a leitura dos cinco capítulos deste livro, durante três dias, no Centro Cultural São Paulo. Desde, então, o projeto desenvolve encontros com o público por meio de um *formato ensaístico* – tomando por *ensaio* uma acepção mais próxima ao gênero criado por Michel de Montaigne do que a utilização no contexto teatral –, no qual se realizam proposições diversas, mantendo sempre a relação com um texto (literário, filosófico, teórico, poético ou teatral) como o fundamento de nossas ações. Atualmente, em 2015, nos debruçamos sobre o livro *Nada*, da escritora dinamarquesa Janne Teller.

...

A meditação que se desenvolveu nesta dissertação é resultado da síntese de diversas questões nascidas, principalmente, das experiências descritas acima.

Assim, na recorrência destes encontros com a palavra em cena e dos pensamentos que deles se desdobraram, nasceram muitas questões que procurei orientar por meio de uma pergunta: *Quais aprendizados possíveis ao ator se oferecem nas palavras, na linguagem?* Esta interrogação será aquilo que deve orientar nossa meditação. Dela não nos aproximamos na intenção de um inquérito, em busca de nenhuma verdade objetiva. Buscamos apenas encontrar modos de deixar soar aquilo que a linguagem pode nos oferecer quando dela nos aproximamos com algum cuidado, deixando que ela nos alcance

em seu vigor, mistérios e clareiras. Buscamos desenvolver um caminho para pensar as relações com as palavras desejando encontros mais livre delas com a cena, com quem lê, com quem escuta e com quem assiste.

A pergunta que se coloca como orientação remete a um aprendizado. Todo o aprendizado depende de alguma disposição daquele que busca aprender. Nós, atores, o que buscamos nas palavras? Dominá-las, simplesmente? A obviedade e falta de questionamento que permeiam nossas práticas e pensamentos neste tema acabam por velar muitos pressupostos que, quando questionados, podem fazer vislumbrar outros modos de se lidar com a arte do ator. Neste sentido, a terminologia e pensamentos encontrados nas obras de Martin Heidegger serviram para cuidar da aproximação destes temas, revelando outras possibilidades de acesso e tratamento para as questões encontradas na meditação.

O que se buscou nesta pesquisa não foi descobrir ou partilhar de um modo específico de trabalho, no sentido de buscar constituir uma técnica ou metodologia para resolver questões com as palavras. O que moveu a elaboração desta escrita – fruto da síntese entre pensamento e prática – foi o desejo de uma possível abertura para questões sobre a palavra, o ator e seu aprendizado por meio da *perspectiva de um ator*. Por isso, outro tema que se move de maneira menos evidente nestas páginas é a curiosidade pelos escritos de atores.

Quando os atores se aventuram no exercício da escrita sobre sua prática e experiência, que tipos de materiais surgem? Que formas? Que temas? Como inspiração constante, durante toda a pesquisa, busquei me aproximar de materiais textuais produzidos por atores de diversas épocas e tradições que oferecessem pistas para esta dissertação. Muitas vezes, diferente daquilo que se poderia esperar, estas obras não se limitam a descrição de exercícios ou modos de interpretar: elas não são manuais. Muitas delas são conjuntos de pensamentos que parecem organizados de uma maneira muito irresponsável de uma perspectiva teórica: elas reúnem memórias, impressões, reflexões, conceitos e citações de diversas áreas do conhecimento que não dizem o que fazer, mas criam problemas e diversos paradoxos para seu leitor. Os livros de atores, assim, por sua aparente falta de rigor e precisão, são facilmente desconsiderados enquanto teoria de boa

qualidade. Mas, isso não é, necessariamente, a última palavra sobre o assunto. Quem sabe, nos falte um olhar diferente sobre estes materiais. Se estes escritos não primam pelos mesmo valores que regem a escrita teórica tradicional, é porque eles procuram preservar alguma coerência com aquilo que se vive na experiência de um fazer, de uma técnica. Eles procuram alguma correspondência com algo que as metodologias científicas e seus derivados jamais alcançarão. Nem por isso, estas obras prescindem de valor. Existem preciosidades diversas que se revelam naquilo que os atores escrevem, quando fazem deste um exercício de pensamento engajado e absolutamente conectado a suas vivências – muito além dos relatos de processos ou de instituir regras. Por isso, atentar as preciosidades e modos de escrever de outros atores foi um dos estudos para a presente dissertação: os caminhos para se falar da arte do ator não são nada óbvios.

Surpreendentemente, na trajetória de desenvolvimento desta dissertação, a pergunta que partia em direção ao ator acabou revelando muitas questões do próprio homem diante de seu mundo e de sua época. A investigação que pretendia alcançar as palavras como objeto de pesquisa, como tema, encontrou na linguagem mistérios maiores do que circunscrevemos usualmente a prática do ator. Assumi o risco de enfrentar algumas destas questões que se apresentaram.

Esta meditação não possui um final conclusivo, um ponto final. O importante aqui, penso, é o que se partilha, no curto período destas páginas, no encontro de um texto com o leitor que se propõe a seguir as trilhas propostas. Fora isso, não existe a tentativa de falar em nome de nenhuma grande verdade. Ficarei imensamente feliz se este pequeno esforço de reflexão de um ator trouxer qualquer companhia a trajetória do leitor que se dedicar a estas páginas antes que cada um siga por seu próprio caminho.

O caminho deve reencontrar o ponto de partida e descobrir que no próprio caminhar tudo se modificou. (HEIDEGGER, 2006, p. 27-28)

DIS-POSIÇÃO

(escrita antes de tudo: Julho de 2013)

Holz [madeira, lenha] é um nome antigo para Wald [floresta]. Na floresta [Holz] há caminhos que, o mais das vezes sinuosos, terminam-se perdendo-se, subitamente, no não-trilhado.

Chamam-se caminhos de floresta [Holzwege].

Cada um segue separado, mas na mesma floresta [Wald]. Parece, muitas vezes, que um é igual ao outro. Porém, apenas parece assim.

Lenhadores e guardas-florestais conhecem os caminhos. Sabem o que significa estar metido num caminho de floresta.

Caminhos de floresta (p.03), Martin Heidegger

Em que deveria pensar? Minha imaginação revelou-me árvores numa grande floresta de pinheiros, movendo-se com brandura e ritmo, sob uma brisa suave. Podia sentir o cheiro do ar fresco.

Por que... nesta serenidade toda... estou escutando o tique-taque de um relógio?

A preparação do ator (p.90), Constantin Stanislávski

Em tempos em que todas as respostas parecem muito fáceis e acessíveis, e todas as teorias e especialistas de todas as áreas parecem nos poupar qualquer trabalho do pensamento, numa oferta interminável de soluções para pequenos e grandes problemas, gostaria que este estudo tivesse por fundamento, não uma afirmação, mas o vigor de um questionamento. Assim, a dissertação aqui realizada tem por finalidade a busca de uma meditação. Ela não pretende nenhum grande avanço. Não pretendemos alcançar nenhum resultado preciso ou inventar mais uma resposta inédita, mas encontrar algum espaço possível de cultivo para o exercício do pensamento sobre o Teatro e a arte do ator.

O primeiro momento e abertura para este exercício devem, então, se dar por meio de uma pergunta. Essa pergunta não deve se orientar por uma simples dúvida ou uma tentativa de provocação sem horizonte nem perspectiva. O que me move a colocação desta pergunta são minhas experiências como ator, professor de teatro e leitor, movido pela curiosidade de muitas áreas, que me proporcionam um lugar e uma determinada visão sobre o mundo e o Teatro. Sua colocação corresponde ao primeiro momento – e, talvez, também a face última – de um questionamento que se abre reunindo tudo aquilo que o sustenta.

A dissertação que aqui se desenvolve tem por objetivo, portanto, a apresentação deste questionamento e de tudo aquilo que o coloca em movimento. Ele se orienta no sentido de tornar público aquilo pelo que se pergunta recolhendo tudo que possa servir para partilhar este questionar na forma de uma escritura.

Assim, a pergunta que aqui primeiro se coloca é o princípio e, ao mesmo tempo, o fim de nosso caminho.

CAPÍTULO 1

Do homem ao ator

O nome é a primeira coisa que se aprende de uma língua. Porque nomear significa aprender a conhecer. Por isso não se pode nomear o nome de Deus, porque seria muita presunção pretender conhecê-Lo. O nome é a noção de alguma coisa, serve para conhecê-la. Em finlandês “conhecer” é tietää, e tie significa “rua”. Porque para nós, finlandeses, o conhecimento é a via, o caminho que nos leva para fora do bosque, para a luz do sol, e quem nos tempos antigos sabia o caminho era o feiticeiro, o xamã, que se drogava com cogumelos alucinógenos e enxergava além do bosque, além da realidade. No fundo é verdade que o conhecimento não passa de uma via, e as vias possíveis são muitas. O nome, na língua finlandesa, é inapreensível, se esconde nas múltiplas declinações dos seus quinze casos e só raras vezes se deixa surpreender no nominativo. Porque o finlandês não gosta do conceito do sujeito que realiza a ação.

Nova gramática finlandesa (p.56-57), Diego Marani

1.1 A linguagem como questão

A linguagem é, ao mesmo tempo, o mais banal e o mais misterioso. Algumas atividades e ocupações de nossa época talvez nunca nos coloquem diante deste paradoxo – cada ofício do homem, afinal, tem suas próprias complexidades e nos trazem para a proximidade de diferentes questões. Mas pretendemos aqui pensar a linguagem e sua relação com Teatro: este é um campo em que as questões da linguagem se explicitam de maneira muito evidente. Afinal, é o próprio fundamento do Teatro – um sentido que se revela na proximidade da etimologia de seu nome – trazer para evidência do olhar, *dar a ver*.

As palavras habitam no Teatro de diferentes modos, da palavra escrita à palavra falada, por vezes de maneira mais explícita – quando se mostram em cena – e outras de maneira menos evidente – quando movem a cena e o ator de maneira “subterrânea”, sem que cheguem a aparecer propriamente enquanto na forma escrita ou falada no enquadramento proposto pelas convenções da cena. Quando estamos envolvidos em alguma das atividades que compõe esta Arte, somos sempre obrigados, em maior ou menor grau, a enfrentar questões ligadas à linguagem, às palavras. Nos interessa aqui meditar especificamente sobre uma destas relações que se dá no âmbito do Teatro: a relação entre o ator e as palavras.

Não existe regra para o momento em que a linguagem se torna uma questão para o ator – isso pode nunca chegar a acontecer. Porém, muitas perguntas sobre este tema começam quando o ator deve *dizer* algo em cena. Existe algo neste momento que não se resolve apenas nos termos de falar mais alto ou projetar a voz. E, para o público que o assiste, esta diferença é visível.

Uma expressão corrente, a respeito de um espetáculo bem-sucedido ou de um ator talentoso, diz que ele faz ouvir o texto. (GUENOUN, 2003, p. 44)

(Mas por que dissemos *visível* se o texto se faz *ouvir*?)

Quando o ator se atenta a *convocação* entregue pela cena em relação a linguagem, ele percebe que aquilo que lhe parecia muito óbvio ganha outra dimensão: falar deixa de ser simplesmente falar. A cena lhe entrega um desafio. Algumas perguntas, então, passam a acompanhar o ator – ainda que silenciosamente – e ele sabe que o acontecer das palavras em seu ofício trata de um acontecimento diferente daquele que ele experimenta de maneira descompromissada em seu cotidiano. Ele, então, tem algo a aprender.

Mover-se no sentido da realização deste aprendizado coloca o ator diante de um paradoxo: acaso ele deve aprender o que já sabe? O que existe da linguagem, das palavras e do dizer que ele não saiba? Afinal, não é a linguagem o mais banal, o mais cotidiano? Ou, ainda, a capacidade mais singular que nos define enquanto espécie?

Uma saída descomplicada para esta contradição seria a afirmação que o ator deve aprender a usar a linguagem melhor do que a usamos cotidianamente. Ou, ainda, que ele deve aprender a “maneira teatral” de articular seu dizer e de utilizar a linguagem. Estamos, assim, às voltas com aquilo que se costuma ouvir usualmente sobre o ator e seu trabalho. Este é um pensamento bastante comum que permeia as ideias sobre o Teatro em nosso tempo. No entanto, não é preciso um grande avanço no pensamento ou prática teatral para que se conheça uma extensa crítica a estas proposições: estes tipos de respostas nos aproximam de uma série de contradições e perigos. Por exemplo: o que podemos considerar uma maneira melhor do que a maneira cotidiana? A linguagem, no cotidiano, do modo como a utilizamos, já não cumpre muito bem sua função? Ou ainda: seria possível realmente pensar uma única maneira teatral de usar a linguagem que resolva todas as cenas de todas as vertentes do Teatro?

Muito artistas e pedagogos, de diferentes épocas e tradições, nos alertam para os problemas envolvidas nestas questões. O desejo por uma técnica inequívoca, por uma garantia que resolva as contradições sem ao menos adentra-las é o que se dá nestes caminhos. Isso não nos conta apenas do Teatro, mas de uma *disposição* muito presente em nossa época: uma pressa nos move no sentido das respostas e tende a suprimir as potências que vigoram nas perguntas. O equívoco destes modos quando tratam da linguagem é fugir ao questionamento do dizer em sua problemática mais evidente, ou seja: tomando a linguagem por algo inteiramente conhecido e óbvio – um assunto completamente esgotado pelas ciências biológicas e linguísticas. Ou, ainda, um assunto de

menor importância diante de tantas outras questões mais urgentes de nossa época. Tendemos a dar como resolvidas muitas questões para as quais nem ao menos sabemos realmente o que perguntar: evitamos a questão em sua base. No caso da linguagem em sua relação ao Teatro incorremos, muitas vezes, neste mesmo engano.

A meditação que aqui tem início, então, se orienta por uma pergunta que pode ajudar a nos encaminharmos no sentido de algum pensamento sobre a aprendizagem do ator em relação as palavras, mas, em seu fundamento, também procuramos não perder de vista o vigor da linguagem enquanto uma questão.

1.2 A colocação da pergunta: uma amizade entre práticas do ator e pensamento filosófico

Quais aprendizados possíveis ao ator se oferecem nas palavras, na linguagem?, é nossa pergunta.

À primeira vista, esta pergunta pode causar algum estranhamento. O senso comum nos ensina que um ator deve aprender a falar com naturalidade, a cantar, decorar seu texto e saber se fazer ouvir no palco, ou seja, as palavras sempre aparecem ao ator como matéria a ser trabalhada e manipulada de alguma maneira para obtenção de um determinado resultado cênico. Isso é, sem dúvida, parte do trabalho do ator e grande parte do entendimento do Teatro em nossa época é influenciado por esta concepção. No entanto, a questão que aqui se coloca não remete imediatamente a aquilo que o ator realiza em seu ofício, mas às aprendizagens do ator. E elaborada a partir de uma inversão pouco usual: pretendemos pensar as palavras como origem de possíveis aprendizados, como um lugar que se habita para aprender.

Mas a que se deve esta estranheza? E por que deveríamos atender ao desafio de pensar uma relação por si só complicada nestes termos?

Fazer esta pergunta é perguntar por aquilo que fundamenta e sustenta nossa pergunta como questão. Este fundamento, no caso, tem sua origem em um *encontro*. Mais que um encontro, talvez, melhor seria denominar: uma amizade. Uma amizade no sentido em que aponta o filósofo Giorgio Agamben:

Os amigos não dividem algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda a divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. (AGAMBEN, 2009, p. 92)

Na *condivisão* que nos reúne e separa é possível algum encontro mesmo que entre tempos e lugares muitos diversos. Desta forma, o fundamento desta questão é – assim gostamos de pensar – a amizade das vivências de um ator com as leituras da obra de um filósofo. O filósofo em questão é o alemão Martin Heidegger (1889-1976).

Ainda que não tenha nenhum texto dedicado especificamente ao Teatro, a obra deste pensador se estende a temas variados mantendo sempre em vista um projeto muito radical de questionamento do pensamento e da filosofia ocidental. Sua maior crítica se debruça sobre o esquecimento e deficiências da metafísica em relação às questões essenciais do ser e da existência. Em sua obra, a linguagem aparece como um tema constante para pensar estas questões ocupando um lugar central em suas meditações.

Muitos dos assuntos aos quais se dedicou este pensador – não apenas a linguagem – deverão estar presentes na meditação que pretendemos desenvolver nesta dissertação. A amizade com alguns escritos deste pensador nos ajudou a formular a pergunta que orienta nossa meditação e grande parte de seu desdobramento. Nesta amizade, muitas vivências do ator conseguiram alcançar um nome com a ajuda do pensamento do filósofo.

Ainda que não nos dediquemos aqui a apresentação da obra deste filósofo, ele será uma das muitas vozes que compõe esta dissertação – por vezes mais explicitamente, outras mais veladamente – sem que necessariamente aquilo que desenvolveremos aqui seja um desdobramento fiel e completamente tributário ao pensamento de Martin Heidegger. Ele será aqui um de nossos intercessores, tal qual define, outro filósofo, Gilles Deleuze:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artista ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios

intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. (DELEUZE. 1992, p. 156)

Nossa amizade com a obra de Martin Heidegger é um dos fundamentos que movem a questão a que nos dedicamos: o ator e as palavras. Assim, se ela soa com alguma estranheza, isso se deve as contribuições que o pensamento e obra deste filósofo trazem para o nosso caminho. Ele, como um intercessor, nos aponta diversos cuidados em nossa caminhada para pensar o ofício do ator e o Teatro em nossa época.

1.3 Diante do caminho: as (im)possibilidades de aprendizagem

É preciso, ainda antes que a meditação pretendida se desenvolva, que dediquemos alguma atenção aos termos envolvidos na pergunta que tomamos por orientação.

Perguntamos pelas aprendizagens dos atores, sobre o que as palavras oferecem neste aprendizado. Acenamos, neste perguntar, que o ator para se tornar aquilo que é tem algo a aprender. Existe, assim, um caminho para torna-se ator. A linguagem pode nos oferecer um caminho. Ela o faz entreabrindo uma diferença dela para ela mesma: seguimos assim a convocação do Teatro para nos aproximarmos da linguagem enquanto atores. É preciso, assim, seguir o caminho que conduzirá o ator à sua arte. Este caminho é uma trajetória de aprendizagens.

Diferente de muitas tradições de Teatro Oriental em que as formações seguem um modelo preciso de aprendizagem, com regras e etapas muito bem definidas, este caminho no mundo Ocidental pode parecer não muito exato e bem delimitado. No entanto, não se pode dizer que ele não exista. Ainda que não se apoie em um modelo de formação tradicional, existem saberes que possibilitam a realização de um trabalho cênico. Ou seja, existem saberes que podemos dizer específicos da arte do ator. É preciso perceber as trilhas que nos encaminham neste sentido.

No entanto, à luz de um momento do Teatro em que experimentações dos mais variados tipos acabaram por relativizar a função do ator nos espetáculos – por

exemplo, por meio da aparição de não-atores em cena ou mesmo por diálogos com os campos de outras Artes, como a Performance e a Dança –, poderiam surgir, neste momento, argumentos que procuram refutar a possibilidade de definir os saberes sobre os quais nos referimos: argumentos que falam da superação deste saberes e do “trabalho mais tradicional do ator” em oposição aquilo que se entenderia como um ator contemporâneo. Não havendo, assim, mais caminhos possíveis para o ator e sua arte.

Nos vemos, então, diante de uma dificuldade. Nossa busca pela construção de uma meditação que se abriria no sentido das aprendizagens do ator e sua relação com a linguagem, parece agora, prejudicada pela multiplicidade contemporânea de noções sobre o ator e sua prática no Teatro ou mesmo pela ideia de sua possível superação. Como prosseguir?

1.4 O ator como horizonte do caminho

É preciso, minimamente, encontrar algum sentido para o caminho que pretendemos – algo que delimite algum horizonte para nossa questão. Podemos encontrar uma pista neste sentido quando voltamos nossa atenção para as atividades que a palavra ATOR circunscreve em sua definição.

Falar da importância capital do ator na realização de qualquer encenação não equivale apenas a enunciar uma óbvia verdade. A consciência que se adquiriu dessa importância, a posição e função atribuídas ao ator dentro do espetáculo, os diversos tipos de intervenção que o ator propôs ao longo dos séculos, ou que lhe foram impostos – tudo faz parte, ou deveria fazer parte, de uma história do teatro, de uma história das formas específicas da representação teatral. (ROUBINE, 1998, p. 169)

Entendemos de maneira usual como ator/atriz, conforme nos mostra Jean-Jacques Roubine, a pessoa que cumpre uma determinada *função* fundamental na realização do espetáculo teatral. O ator é aquele que, no Teatro, atua. Neste sentido, a denominação proposta se ligada estritamente ao momento do espetáculo e toma como parâmetro aquilo que se oferece aos sentidos de uma plateia de maneira imediata. Alguém

entra em cena e realiza um conjunto de ações: deve se tratar de um ator. O ator nasce desta relação entre um fazer que se oferece a um olhar.

Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro o observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica. (BROOK, 1970, pg.1)

E por meio de um exemplo muito singelo e preciso do diretor Peter Brook, encontrado no livro *A porta aberta*, podemos nos aproximar de algumas questões envolvidas na prática dos atores.

Teatro é vida.

Por outro lado, não se pode dizer que não haja diferença entre a vida e o teatro. Em 1968 havia pessoas que, por motivos muito justificáveis, cansadas de tanto “teatro morto”, sustentavam que “a vida é um teatro”, e portanto não haveria necessidade de arte, de técnica, de estruturas... “O teatro está em toda parte, o teatro acontece à nossa volta”, diziam. “Todos nós somos atores, podemos fazer qualquer coisa diante de qualquer um, tudo é teatro.” O que há de errado com esta afirmação? Um simples exercício pode esclarecer a questão. Peçam a um voluntário para caminhar de um lado para outro de um espaço. Qualquer pessoa consegue. Até um perfeito idiota é capaz de fazê-lo, só tem que andar. Não precisa fazer esforço, nem merece recompensa. Agora peçam-lhe para imaginar que está carregando nas mãos um jarro precioso e tem que caminhar com cuidado para não derramar uma só gota de seu conteúdo. Qualquer um também pode realizar este exercício de imaginação e locomover-se de um modo mais ou menos convincente. Mas, como voluntário já fez um esforço maior, talvez mereça agradecimentos e até uns trocados como recompensa pela tentativa. Em seguida, peçam-lhe para imaginar que durante a caminhada o jarro escorrega de suas mãos e se espatifa no chão, derramando seu conteúdo. Aí ele vai se complicar. Tentará interpretar a cena e seu corpo será possuído pela pior espécie de atuação artificial, amadorística, tornando a expressão de seu rosto “teatral” – ou seja, horivelmente falsa. (BROOK, 1999, pg. 8)

O pequeno exercício proposto por Peter Brook nos fala sobre apenas uma possibilidade de cena que corresponde a uma possibilidade de ator. Seu exemplo ainda é bastante generoso ao propor que a dificuldade de atuação só começa com a realização de uma ação mais complexa. No geral, mesmo a realização de uma tarefa muito simples já nos

oferece uma série de dificuldades se temos observadores a nossa volta: nenhuma realização é realmente simples quando posta sob a influência de espectadores. Ainda mais quando se tem plena consciência de estar sendo observado. Os espectadores, portanto, compõem um dos vetores na tensão que sustenta a cena e que age diretamente sobre os atores. Eles fazem surgir o Teatro. Assim, a realização do trabalho cênico exige, entre diversos fatores, o enfrentamento das dificuldades de estar em exposição realizando algo diante daqueles que o assistem. Isso é possível por meio de alguma preparação.

Podemos, então, pensar que a realização do trabalho do ator ultrapassa o momento do espetáculo. A preparação do ator envolve tanto ensaios quanto estudos e treinamentos que possibilitem lidar com as questões envolvidas realizar de alguma cena. Isso é o menos evidente quando falamos no Teatro. Pensamos, usualmente, as funções envolvidas no Teatro tomando o espetáculo como parâmetro. Porém, o Teatro vai além do momento do espetáculo. O espetáculo é, geralmente, a última etapa de uma longa série de práticas e procedimentos.

Enfrentar as questões que se apresentam na realização de uma cena, uma das possibilidades do Teatro, pode nos mover no sentido de um saber. E este mover se dá por meio da caminhada em um caminho. Assim, novamente retomamos a trilha de nossa meditação. Existe um saber nascido da experiência da cena ou, ainda, um saber que serve a realização da cena teatral e que dá sentido e direção ao caminho para a arte do ator. Este ator é, portanto, um horizonte para nossa questão: não apenas aquele que se encontra na função de ator no momento do espetáculo, mas aquele que busca saber como realizá-lo. O ator como alguém que sabe algo.

1.5 O conhecimento do ator: saber fazer

Começamos com uma pergunta para conduzir nossa meditação – que aprendizagens se oferecem aos atores nas palavras? – e foi preciso, então, esclarecer qual direção tomamos quando falamos sobre o ator. Agora, nosso pensamento parece ganhar sentido. Ator é aquele que busca conhecer aquilo que faz; ele busca um saber que possibilita a realização da função que lhe cabe no Teatro. Assim, escolhemos um destino

para o caminho que conduz ao ator: o ator é aquele que se encontra na correspondência do conhecimento de uma determinada função na *artesanía* teatral. Nada muito diferente do que acontece em outros ofícios: o médico conhece a medicina, historiadores conhecem a história, filósofos conhecem a filosofia. Como, então, nomear aquilo que conhecem os atores?

Dizer que os atores conhecem a *atuação cênica*, como um campo de conhecimento específico de seu ofício, pode soar um pouco esquisito. Esta é uma expressão que não participa de nosso vocabulário mais cotidiano. Apenas profissionais e estudiosos da área se utilizam dela mais usualmente – de modo que nela já se acumulam uma rede de pensamentos e referências, dentre as quais a crítica à definição da prática do ator como *interpretação*. Seria, talvez, menos estranho ao ouvido comum dizer: os atores atuam, interpretam, representam, performam, agem, jogam. Menos estranho ainda nos parece que, como área de conhecimento, se diga que os atores conheçam o Teatro. A mesma afirmação, no entanto, se estenderia as outras funções que existem nesta Arte: os dramaturgos, encenadores, iluminadores, todos conhecem o Teatro. Neste sentido, não seria estranho afirmar que o público também conhece o Teatro. Caberia, então, diferenciar todas estas diferentes formas de conhecer. Mas, dissemos há pouco: os atores atuam. Talvez por esta afirmação encontremos algo mais específico sobre o conhecimento dos atores.

Atuar é um verbo. Assim nos parece que os atores nada conhecem: os atores apenas fazem, atuam. Ou, então, poderíamos dizer, os atores sabem atuar. A circularidade desta afirmação, no entanto, não é uma tautologia vazia. Nesta afirmação, podemos vislumbrar uma característica deste saber dos atores: aquilo que eles conhecem se denomina melhor por meio de verbos. Os atores atuam. Ou seja, este saber está fundamentalmente ligado a uma prática.

O ator, então, é aquele que busca saber fazer algo. *Saber fazer* é a própria etimologia, vinda do grego, da palavra técnica (CUNHA, 2010, p. 626). Quando pensamos a possibilidade de um caminho que deve nos conduzir ao ator, este caminho nos aponta, portanto, uma trajetória de aprendizagens que conduzem ao saber de uma prática, ou seja, de uma técnica.

1.6 O ator como artesão

Entretanto, dizer apenas que o ator é aquele que conhece algo é uma afirmação muito vaga. Ainda mais quando afirmamos que este algo é um fazer, uma técnica, mas sem especificar no que isto consiste. Dissemos que os atores atuam. Resta perguntar: o que é isto – atuar?

Para continuar a necessidade de alguma definição se faz presente. Recorremos, então, a morada mais emblemática das definições: o dicionário. Nele, buscamos vislumbrar alguma possibilidade de definição que nos possibilite prosseguir. Assim, atuar se definiria como:

ATUAR (Etm. do latim: *actuate*; *actus.us*)

v.t.i.pred. e v.i. Representar; exercer um papel como ator ou como atriz: atuou belamente no filme dramático; a famosa atriz atuou como Julieta; a jovem atua mal.

v.i. Agir; realizar certa atividade; desempenhar uma ação: ele precisava atuar juntamente com o prefeito.

v.pred. Possuir como função, como ofício: ela atuava como representante comercial.

v.t.i. Influir; exercer influência: o pai atuava como educador.

Pressionar; realizar pressão, insistir em alguma coisa: atuou sobre o diretor para conseguir um aumento.

v.t.i. e v.i. Ocasionar certo resultado: os ventos atuam nas tempestades; a quimioterapia atua no tratamento.

v.i. Contribuir; ser parte num efeito: o divórcio atuou para sua depressão.

[Definição extraída de: <http://www.dicio.com.br/atuar/>]

O dicionário nos revela uma possibilidade. Mas, se atentarmos ao alcance de sua definição, perceberemos que ele não resolve nossa questão. A definição que ele apresenta nos mostra que a melhor resposta a esta nova pergunta – o que isto: atuar? – ainda não alcança aquilo que sabem os atores. Ainda que proponha uma maneira

de apresentar aquilo que buscamos conhecer, a definições semântica do verbo atuar, apoiada nas ciências linguagem, nunca alcançará aquilo que *realmente* sabem os atores. E com esta afirmação não pretendemos escapar a nossa questão, mas, pelo contrário, buscamos corresponder de maneira mais justa a este saber. Buscamos perceber a impossibilidade de dizer completamente sobre o conhecimento dos atores.

Ora, mas a suposição de uma tal impossibilidade nos encaminharia no sentido do silêncio. O que é isto – atuar? Até agora, constatamos que atuar é algo que os atores sabem fazer. O que nos impede de traçar uma definição certa para esta pergunta? Começamos essa trajetória com uma pergunta pelos aprendizados que as palavras podem oferecer aos atores e nos deparamos em nossa preparação com muitos limites das palavras quando elas falam dos atores...

Neste momento, um pequeno desvio nos será útil: o caso dos atores é específico, mas pode ser pensado a partir de alguma semelhança que guarda com outras atividades. Não é difícil elencar uma série de ofícios e trabalhos que apesar de suas singularidades guardam uma característica comum: atividades fundadas em um saber de uma prática. Em diferentes Artes – Pintura, Música, Escultura –, passando por diferentes esportes até os mais variados trabalhos manuais, podemos reconhecer atividades que se definem como modos de fazer, de realizar algo. O filósofo norte-americano Richard Sennett, em seu livro *O Artífice*, agrega todas estas atividades em torno de uma única figura: o artesão. Seu estudo pretende refletir sobre o caráter da prática artesanal diante do mundo do trabalho em duas disposições modernas, considerando os avanços da tecnologia e da globalização. Esta reflexão nos revela uma qualidade fundamental das práticas artesanais que pode acrescentar um elemento importante a nossa meditação.

O carpinteiro, a técnica de laboratório e o maestro são artífices porque se dedicam à arte pela arte. Suas atividades têm caráter prático, mas sua lida não é apenas um meio para alcançar um outro fim. O carpinteiro poderia vender mais móveis se trabalhasse com mais rapidez [...]. O artífice representa uma condição humana especial: a do *engajamento*. Um dos objetivos deste livro é explicar como as pessoas se engajam de forma prática, mas não necessariamente instrumental. (SENNETT, 2012, pg. 30)

Definir a prática artesanal como uma atividade engajada nos abre uma nova perspectiva. Conhecemos diversas profissões, trabalhos e atividades que se fundam em práticas: isto apenas não poderia definir um artífice, um artesão. O artesão é aquele voltado ao desenvolvimento do próprio fazer, de sua técnica, vislumbra, de dentro de sua prática, caminhos e possibilidades para sua atividade. Assim, Richard Sennett entreabre um novo sentido para pensarmos o conhecimento ligado a prática: ele não é um conhecimento imutável e terminado. Este fazer é algo que se modifica por meio das possibilidades que o artesão percebe em sua própria atividade. O artesão transforma e adapta seu fazer; ele cria e refina seus instrumentos para melhor realizar sua produção, aprimorando também seus resultados. A própria técnica é também um instrumento, em latim *instrumentum* (HEIDEGGER, 2006, p. 12). O artesão não realiza sua produção por meio de outra arte que não a sua própria. Ele não precisa de uma ciência para explicar, pensar ou desenvolver sua prática. Sua técnica independe de explicações e definições científicas. Ela, também, só pode se transformar pelo próprio cuidado que lhe destina o artesão, pois não existe em seu saber algo não esteja conectado a sua experiência e a sua percepção: ninguém pode fazer isto por ele. A técnica é algo encarnado em cada um. É sempre um artesão quem traz sua produção para o aparecimento no mundo e não uma ciência abstrata. Quando se questiona profundamente por aquilo que faz, por esta técnica, o artesão está engajado. O resultado do engajamento é a inevitável transformação de sua prática.

Neste sentido, então, nada diferencia fazer de pensar. O artesão é aquele que pensa por meio de suas realizações, por meio daquilo que ele produz. O artesão *pensa com o corpo* nos limites de seu fazer. E podemos ter uma ilustração precisa desta afirmação quando perguntarmos a um artesão como ele realiza seu trabalho: ele poderá demonstrar dificuldades em descrever e falar de maneira precisa sobre sua técnica, mas nenhuma hesitação em demonstrar aquilo que sabe fazer.

O mesmo vale para os atores? Não existiria uma diferença fundamental entre a prática artesanal e a prática artística? Seguimos, nesta questão, orientados pelo pensamento de Richard Sennett:

A pergunta mais comum a respeito do artesanato é em que difere da arte. Em termos numéricos, é uma questão irrelevante; os artistas profissionais constituem uma fração ínfima da população, ao passo que a atividade artesanal se estende a todo tipo de profissão. Em termos de prática, não existe arte sem artesanato; a ideia de uma pintura não é uma pintura. Pode parecer que a linha divisória entre o artesanato e a arte separa a técnica da expressão, mas, como me disse certa vez o poeta James Merrill, “se essa linha efetivamente existe, não é o poeta que deve traçá-la; ele deve se preocupar apenas em fazer o poema acontecer”. Embora seja uma questão séria e permanente saber “que é a arte?”, ficar perenemente preocupado com essa definição particular já pode ser uma outra coisa: estamos tentado descobrir o que significa a autonomia – autonomia de um impulso vindo de dentro que nos compete a trabalhar de uma forma expressiva, por nós mesmos. (SENNETT, 2012. p.79)

Nos encontramos, então, em ponto muito parecido com aquele em que estávamos quando nos desviamos da pergunta: o que é isto – atuar? Buscávamos uma saída para esta pergunta não com uma definição emprestada do dicionário, mas numa tentativa de correspondência com aquilo que sabem os atores. Podemos pensar que atores e artesões compartilham a impossibilidade de dizer inteiramente seus saberes. Isso nos revela um aspecto interessante sobre a natureza do saber artesanal. O que conhecemos por meio da ciência se inscreve nos livros: é algo impessoal, comprovado segundo uma metodologia invariável e nos mostra uma maneira de conhecer, mas que fundamentalmente exclui o *corpo* e a *experiência* dessa equação do conhecimento. Já o conhecimento artesanal tem por fundamento *a relação íntima entre a mão e a cabeça* (SENNETT, 2012, p. 20): ele se inscreve no corpo. Ele nunca se desliga de uma subjetividade, de uma corporeidade, de uma experiência. Isso, portanto, torna os caminhos de aprendizagem deste saber bastante singulares se comparados aos modos pelos quais se desenvolvem os processos de aprendizado dos conhecimentos de fundamentação científica em nosso tempo.

A civilização ocidental caracteriza-se por uma arraigada dificuldade de estabelecer ligações entre a cabeça e a mão, de reconhecer e estimular o impulso de perícia artesanal. (SENNETT, 2012, p. 20)

Esboçamos, assim, alguma diferença entre o conhecimento científico e o saber artesanal. Mais isto tudo ainda não responde nossa questão: o que é isto – atuar?

1.7 Início e destinação de um caminho

Antes de voltarmos a pensar nossa questão no sentido do ator, é preciso que se guarde o que nos foi oferecido no desvio que acabamos de fazer. Se nossa trajetória não desvelou completamente aquilo que buscávamos, ainda assim, ela nos ofereceu um cuidado que é preciso ao pensarmos o que denominamos conhecimento e sua ligação com um modo de conhecer.

Buscávamos atentar aos termos que compõe a pergunta que move nossa meditação e chegamos a um questionamento sobre os modos de conhecer em nosso tempo. Por que este cuidado se faz necessário? Basicamente, porque o mundo, em nossa época e nossa cultura, tem um modo hegemônico de produzir e pensar o conhecimento. Este modo encontra na época que atravessamos um modo singular que se fundamenta na valorização do conhecimento científico associado a produção tecnológica – duas áreas cujas descobertas e criações crescem e se propagam aceleradamente.

Os rápidos avanços científicos e tecnológicos dos últimos anos – estimulando continuamente um enorme mercado de tecnologia – tiveram os mais variados efeitos sobre todas as áreas de nossa existência. Já vivemos, talvez sem muita clareza, os efeitos de uma série de revoluções ocorridas nos últimos anos.

Tudo se passa então como se estivéssemos vivenciando um período de ondas de revolucionarização que, emergindo de dentro do capitalismo, lhe dão novo alento e vão lhe abrindo novas perspectivas: é a Revolução Eletrônica, seguida pela Revolução das Comunicações, seguida pela revolução dos novos materiais e pela Revolução Biotecnológica. O impacto crescente que essa evolução econômica e tecnocientífica exerce sobre as sociedades e os efeitos colaterais que ela suscita em todas as áreas começam a ser sentidos e percebidos, mas ainda estamos longe de poder analisa-los e avalia-los. De todo o modo, os aspectos sociais e ambientais negativos que ela já explicitou parecem não arranhar,

muito menos comprometer, a legitimidade do progresso da ciência e da tecnologia. (SANTOS, 2003. p.232)

Conhecemos, por meio de novas tecnologias, novas maneiras de pensar e se relacionar com o tempo, o espaço e com a própria condição humana; aquilo que fundamentalmente eram distancias e tempo inatingíveis ao ser humano passam a ser transpostas com as tecnologias que temos disponíveis a mão. Em consequência deste constate avanço e desenvolvimento tecnológico, outros saberes e formas de relação com o mundo tendem a ser suprimidos e desautorizados por sua completa inadequação as novas configurações do mundo. Tudo aquilo que não consegue acompanhar o “novo ritmo do tempo”, deve ficar para trás – é a lei que subjaz ao movimento de aceleração das revoluções tecnológicas.

Rápido é bonito, é o título de um capítulo do livro *Infinito em todas as direções*, do físico inglês Freeman Dyson. Este título sintetiza a mudança que se opera na visão moderna e discursos correntes sobre os efeitos da tecnologia. Passamos a assistir, sem grande espanto, a obsolescência continua de diversas práticas, conhecimentos e modos de vida humanos como a inevitável consequência da modernização.

Todas essas novas tecnologias [...] tornaram-se uma parte permanente da estrutura da vida moderna. Não há volta para os velhos tempos. As vozes das vítimas que perderam suas ocupações em razão das tecnologias, os escribas descartados por Guttenberg, os habitantes da floresta desalojados pelo feno, há muito tempo permanecem calados. Não podemos medir, nem mesmo em retrospectiva, os custos e benefícios humanos de uma revolução tecnológica. Não temos um cálculo utilitarista que nos permita aquilatar a felicidade e infelicidade das pessoas que participaram desses episódios da história. A avaliação da tecnologia ainda é uma arte, e não uma ciência. (DYSON, 2000, p. 171-172)

Rapidez, eficiência e praticidade são os termos que permeiam os discursos ideológicos e nos revelam os novos paradigmas instaurados pela propagação de novas tecnologias. Este discurso, porém, não é apenas reproduzido no âmbito do mercado e da propaganda – instâncias que rapidamente se adaptam, absorvem e propagam estes

ideais. Muito dos aparatos tecnológicos, fabricados para o uso cotidiano, e instituições de variados tipos se alicerçam sobre estas mesmas bases sem qualquer questionamento sobre o possível destino para qual nos encaminham estes modos. Desta forma, aparecimento de novas tecnologias e a imposição de sua lógica sobre a vida humana parece inevitável. Restaria somente, então, nos enquadrar aos novos tempos.

[...] “Não há alternativa” – dizem eles. A frase sempre soa como um ponto final no debate e, ao mesmo tempo, como uma espécie de isenção de responsabilidade pelos efeitos das medidas tomadas, por mais negativas e predatórias que elas sejam. Os que resistem ou se opõem, os inconformados e os excluídos são, assim, desafiados, com cinismo e desprezo, a construir alternativas e a comprovarem a sua consistência. (SANTOS, 2003, pg. 229)

Seguimos a lógica do inevitável. As distâncias diminuem, as conexão e troca de informações entre as pessoas se torna cada vez mais eficiente e ininterrupta por meio de diversos aparelhos, dispomos de informações a todos segundo com o acesso cada vez mais rápido à internet, trocamos imagens de lugares distantes em poucos segundos e expandimos nossas memórias por meio de dispositivos para arquivar uma infinidade de conteúdos dos mais variados tipos ocupando apenas um espaço virtual. Funda-se, assim, um novo entendimento do tempo e do espaço. Esta forma de se relacionar com o mundo, que até muito pouco tempo atrás não era possível, nos interpela e nos dispõe muito além de nossa possibilidade de nossa escolha.

Quando dizemos que ela nos *dispõe* queremos dizer que ela nos localiza na relação com o mundo que ela compõe e nos define como homens de nosso tempo. Pertencemos a uma época tecnológica e todos aqueles que partilham deste mundo são dispostos por esta interpelação, mesmo que não tenham nenhum contato direto com as formas mais avançadas de tecnologia.

O coiteiro, que, na floresta, mede a lenha abatida e que, aparentemente como seu avô, percorre os mesmos caminhos silvestres, está hoje à disposição da indústria

madeira, quer saiba ou não. Ele está dis-posto ao fornecimento de celulose, exigida pela demanda do papel, encomendado pelos jornais e revistas ilustradas. Estes, por sua vez, pre-dis-põem a opinião pública a consumir mensagens impressas e a tornar-se disponível à manipulação dis-posta de opiniões. [...] Realizando a técnica, o homem participa da dis-posição [...]. (HEIDEGGER, 2006, p. 22)

Parecemos, agora, muito longe do Teatro e das questões que primeiramente havíamos nos colocado. O Teatro não tem nenhuma relação com isso tudo – nos dizem os discursos correntes. O Teatro é forma de entretenimento, de lazer. Como um simples questionamento sobre o ator e seus saberes, circunscritos ao Teatro, pode nos conduzir até aqui? Por que se faz necessário, no caminho do ator, pensar este modo pelo qual somos interpelados e nos dispõe em nossas formas de conhecer?

O próprio texto de Freeman Dyson pode nos ajudar a reestabelecer esta conexão. No trecho citado acima encontramos a seguinte frase: “A avaliação da tecnologia ainda é uma arte, e não uma ciência.” (DYSON, 2000, p. 172). Com a palavra “ainda” ele demarca sua perspectiva sobre a arte: nada mais que um estágio do conhecimento “ainda” anterior a ciência. Na mesma afirmação percebemos seu lamento em relação a incapacidade da ciência de elaborar e desenvolver sua própria crítica. Ironicamente, ainda assim, ele diz: apenas a arte seria capaz de tal avaliação da tecnologia. Nesta perspectiva, no entanto, conhecemos somente a visão de um *cientista* sobre o território da Arte. Nos interessa, agora, inverter a perspectiva: quais as possibilidades que se circunscrevem ao campo da artístico que escapam as ciências?

O filósofo Laymert Garcia dos Santos, em um ensaio sobre o pensamento do dramaturgo Heiner Müller, nos conta como este *artista* se debruça sobre a mesma questão.

Em 1983, Heiner Müller disse a Jean-François Pyret que o pensamento é sempre mais lento que a escritura poética, que a literatura permite dizer mais sobre a realidade mais rapidamente do que qualquer teoria; dois anos depois, encerrou uma entrevista que fiz com ele afirmando que o texto deve ter a velocidade do tempo. [...]

Se a literatura vai mais rápido do que a teoria é porque possui um ritmo muito próprio, que lhe permite formular primeiro o sentido da experiência que nos leva de roldão – sendo uma captação direta desse processo, a literatura precede a reflexão. (SANTOS, 2003, p. 247)

Assim, para que a Literatura ou qualquer outra manifestação artística possa cumprir seu papel neste sentido, é preciso perceber aquilo que nos interpela e constitui, a condição da vida em nossa época, aquilo que é a disposição de nosso tempo, que dá forma as nossas relações. Perceber, porém, com outros instrumentos que não os da ciência – a razão, a lógica, o método. Desta forma, poderemos criar formas de escapar do vetor da aceleração tecnológica e vislumbrar o que acaba por se ocultar neste movimento. Teremos assim a chance de descobrir outras formas de conhecer e de produzir. Mas, para isso, é preciso perceber outros caminhos.

Assim, começamos a pensar o ator e seus saberes para entreabrir uma distância na qual se poderemos vislumbrar um possível caminho. O caminho do ator tem seu horizonte nos saberes e na técnica do ator: o ser ator é a própria destinação do caminho, pois a técnica não existe dissociada de um corpo, de uma experiência, ou seja, do próprio ator. O caminho pretendido se entreabre na distância de ponto de partida e um destino. Ora, o ponto de partida é, para cada um, onde nos encontramos mais usualmente, em nossa disposição cotidiana. Nosso cotidiano nos coloca em uma determinada forma de relação com o mundo, que dispõe nosso corpo e nossa maneira de pensar e agir. Já percebemos, anteriormente: este modo usual não atende a convocação que se entrega ao ator por meio da cena. Entreaberta esta distância, vislumbramos uma trajetória a ser trilhada. É preciso seguir por algum caminho.

Demarcamos, assim, alguma referência para um ponto de partida e para um ponto de chegada. Mas ainda temos dúvidas muito básicas: por onde começar? O homem, em sua disposição cotidiana, interpelado pelas forças de sua época, é o princípio de nossa trajetória. O ator, como aquele que conhece uma determinada técnica – o que é isso, atuar? – é o destino do caminho que se entreabre. Traçamos, desta forma, uma linha que vai do homem ao ator.

1.8 O mistério da técnica

Do homem ao ator, vislumbramos uma trajetória de aprendizagens que pretendem mover aquele que aprende no sentido do conhecimento de uma prática, de uma técnica. Diante de um mundo que se acelera e trabalha na propagação de obsolescência dos conhecimentos de fundamentação não-científica, pretendemos meditar sobre o que as palavras podem oferecer no caminho do ator. Mas, até agora, esta técnica se definiu apenas por meio de uma pergunta: o que é isso, atuar? Ainda resta questionar em que sentido vislumbramos quando falamos de uma técnica para o ator.

A técnica é um saber de uma prática – um saber fazer – e, ao mesmo tempo, quanto a sua finalidade, um modo de produzir algo. Se pensarmos na figura que já evocamos anteriormente, o artesão, podemos perceber que sua técnica possui sempre um determinado fim, ela visa uma determinada produção, um resultado: um sapateiro, produz sapatos; um farmacêutico, remédios. Em sua produção eles conhecem a finalidade para qual orientam seu labor. É justamente na dialética entre os meios e os fins, entre sua prática e o mundo, que o artesão transforma sua técnica. Assim, o engajamento, conforme proposto por Richard Sennett, é possível. Neste caso, qual seria a finalidade da técnica do ator?

Uma proposição já apresentada pode nos ajudar a encaminhar a questão. Afirmamos, anteriormente, que o ator é aquele que se encontra na correspondência de algum conhecimento. Este conhecimento, portanto, circunscreve-se em um campo maior que a experiência de cada ator. Este campo é um solo comum que possibilita a todo ator alcançar a denominação que o nomeia e localizar sua prática no Teatro. A este solo denominamos tradição. O ator, então, só pode ser em relação uma determinada tradição do Teatro.

A tradição, de modo geral, é tudo aquilo que permite a permanência, a continuidade, seja de uma doutrina, costume ou conhecimento. Em sua etimologia, tradição (*tradere*) quer dizer entregar, passar adiante.

[...] herança e tradição cultural são pequenas dicas para que o homem transite o aberto, dicas que sussurram desde cedo – isto é ter corpo, isto é comer, isto é morrer – dicas que surgem como respostas furadas à orfandade irrespondível [...]. (PESSANHA, 2006, p. 27)

A tradição, portanto, são as marcas de um caminho que trilhamos coletivamente; marcas que contam uma história que ultrapassa os indivíduos que a compõe. Em seus vestígios, encontramos pistas do que em outros tempos e lugares se iluminou alguma vez enquanto possibilidade da vida, do homem e do Teatro. Assim, podemos dizer que tradição no Teatro é tudo aquilo que nos chega o próprio Teatro: aquilo que nos permite adentra-lo e descobri-lo. É aquilo que conta sobre um passado, articulam um presente e apontam para um futuro. São as pequenas pistas sobre o caminho que trilhamos.

Encontramos, em meio aos legados da tradição teatral, uma palavra que permeia grande parte do pensamento sobre a finalidade do trabalho do ator – ainda que ela não seja unanime ou possua um sentido comum em todas diferentes vertentes do Teatro. Esta palavra é: AÇÃO. Já não parecemos tão longe da técnica do ator se a pensarmos com esta finalidade. A técnica do ator se encaminha no sentido de produzir uma *ação teatral*. Já dissemos, também, anteriormente: os atores atuam.

Novamente nos vemos aptos a cometer desvios quando orientados por aquilo que chega sem questionamento ao pensamento: talvez seja preciso ainda um pouco de cuidado antes de avançar em nosso caminho. Nosso próximo passo seria possivelmente meditar sobre a palavra ação. Mas, talvez, ainda algo anterior mereça algum cuidado. Quando falamos em técnica, talvez tenhamos em mente apenas uma de suas facetas, aquela que mais condiz com o ritmo de nossa época. Um olhar mais cuidadoso sobre esta palavra exige que meditemos um pouco sobre seu entendimento mais próximo, para que seja possível perceber em que sentido nosso senso comum sobre a técnica pode ser fonte de equívocos em uma meditação sobre o Teatro e a arte do ator.

Quem nos oferece uma trilha para o pensamento neste sentido, é um ensaio de Martin Heidegger sobre o mesmo tema. Em *A questão da técnica*, o pensador

alemão aborda diversos assuntos pertinentes a tentativa de questionar a técnica. Primeiramente, observamos os entendimentos mais comuns daquilo que denominamos com esta palavra.

Questionar a técnica significa, portanto, perguntar o que ela é. Todo mundo conhece ambas as respostas que respondem esta pergunta. Uma diz: técnica é um meio para um fim. A outra diz: técnica é uma atividade do homem. Ambas as determinações pertencem reciprocamente uma a outra. Pois estabelecer fins, procurar e usar meios para alcançá-los é uma atividade humana. (HEIDEGGER, 2006, p. 11)

Estas duas definições guardam aquilo que o pensador denomina por *determinação instrumental da técnica*. Essa determinação, que toma a técnica por um instrumento para a realização de algo, dispõe o homem numa certa relação com a técnica: a tentativa de seu completo domínio e controle.

Tudo depende de se manipular a técnica enquanto instrumento, da maneira devida. Pretende-se, como se costuma dizer, “manusear com espírito a técnica”. Pretende-se dominar a técnica. Este querer dominar torna-se tanto mais urgente quanto mais a técnica ameaça escapar ao controle do homem. (HEIDEGGER, 2006, p. 12)

Com tudo isso, Martin Heidegger não nos apresenta nenhuma novidade. Ele simplesmente nos apresenta o que usualmente tratamos por técnica e suas características, seu entendimento que nos é mais próximo. Para nomear este momento específico da técnica – como ela se dá atualmente – o filósofo usa a denominação de técnica moderna.

O que é a técnica moderna? Também ela é um desencobrimento. Somente quando se perceber este traço fundamental é que se mostra a novidade e o novo da técnica moderna. (...) O desencobrimento que domina a técnica moderna possui, como característica, o pôr, no sentido de explorar. Esta exploração se dá e acontece num múltiplo movimento: a energia escondida na natureza é extraída, o extraído vê-se transformado, o transformado, estocado, distribuído, reprocessado. Extrair, transformar, estocar, distribuir, reprocessar são

todos modos de desencobrimento. Todavia este desencobrimento não se dá simplesmente. Tampouco, perde-se no indeterminado. Pelo controle, o desencobrimento abre para si mesmo suas próprias pistas, entrelaçadas numa trança múltipla e diversa. Por toda parte, assegura-se o controle. Pois controle e segurança constituem as marcas fundamentais do desencobrimento explorador. (HEIDEGGER, 2006, p. 18-20)

Assim, a técnica moderna nos aparece não apenas como um meio para um fim determinado. Ela é também o desafio, entregue por um momento de nossa história, que dispõe o homem em uma determinada de forma complexa de ver e entender o mundo.

Quando, portanto, nas pesquisas e investigações o homem corre atrás da natureza, considerando-a um setor de sua representação, ela já se encontra comprometido com uma forma de desencobrimento. Trata da forma do desencobrimento que o desafia a explorar a natureza, tomando-a por objeto de pesquisa até que o objeto desapareça no não objeto da disponibilidade. (HEIDEGGER, 2006, p. 22)

Ainda que não esgote inteiramente a questão da técnica, o pensamento de Martin Heidegger, neste ensaio, nos oferece algum sentido para continuar nossa meditação. A técnica é o que permite conduzir alguma coisa ao aparecimento; ela é um desvelar de algo, um desencobrimento. O desencobrimento, neste sentido, é o trazer daquilo que se oculta para aparecimento. Em sua crítica à técnica moderna, percebemos que a técnica não é algo neutro como se costuma usualmente entender: ela sempre conduz para o aparecimento em uma determinada disposição. Ela se alinha no mesmo sentido do conhecimento científico: seu final tem por objetivo os mesmos princípios de exatidão, controle e domínio, ou seja, para uma completa disponibilidade de uso. Ao mesmo tempo, ela também dispõe o homem em relação aquilo que ele produz. Ela lhe entrega um desafio.

E isso não nos é, de maneira alguma, estranho; somos, afinal, homens dispostos pela ciência e tecnologia em nosso cotidiano e no mundo do trabalho. Habitamos um mundo moldados por discursos e formas fundamentados na lógica tecnocientífica. A hegemonia desta possibilidade de produção acontece quando correspondemos inteiramente a sua demanda sem qualquer ressalva, pensando seguir o único caminho em direção a verdade. Quando aceitamos sem questionamento os desafios propostos pela

disposição tecnocientífica – dominar, explorar, dispor ao uso – não é estranho que os desafios que regem a técnica moderna se disseminem por diversas áreas da produção humana em nossa sociedade, inclusive nas Artes.

No Teatro, no entanto, podemos encontrar uma tradição de artistas que se colocaram, no que diz respeito a ator e seu modo de produzir, na contramão do sentido mais usual da técnica. Isso não quer dizer, que a técnica no Teatro tenha deixado de existir, ela apenas passou a ser articulada segundo *outro modo*, que acaba por lhe revelar *outras possibilidades* e entrega ao homem *outros desafios*. Esta mudança só foi possível pelo questionamento vigoroso que muitos destes artistas desenvolveram em suas práticas e criações. Quando, no entanto, sem perceber, começamos a pensar o Teatro somente a partir da mesma disposição entregue pela técnica moderna, ele não terá outra destinação: aquilo que o Teatro *dá a ver* é somente exploração, controle e domínio.

Assim, aos poucos, esquecemos das possibilidades singulares desta Arte e dos outros modos que alguma vez já se mostraram possíveis. Modos que se desvelaram nas práticas de grandes artistas e mestres do Teatro.

Mas quais são essas possibilidades? Quais a suas singularidades?

1.9 A Arte como *outro modo* de desencobrimento

Para que alcancemos alguma possibilidade de vislumbrar outras possibilidades da técnica que se circunscreve ao âmbito do Teatro, somos obrigados a questionar o Teatro como uma Arte. O que isso significa? Significa tentar perceber uma possibilidade que se inscreve especificamente no campo da Arte sem dela exigir o que se exige das ciências. A Arte não é uma ciência.

A Arte se representa, em discursos correntes, como uma mera atividade cultural ligada à momentos de lazer do homem moderno. Deste entendimento, nasce um grande mercado cuja produção se circunscreve no âmbito do entretenimento. Neste sentido, não encontramos nenhuma nova possibilidade para pensar a técnica.

No entanto, pensada de maneira mais radical, a Arte tanto quanto a ciência, é – conforme afirma Martin Heidegger em seu ensaio *A Origem da Obra de Arte* – um modo de desencobrimento, ou seja, um modo de trazer (aquilo que se produz) para o aparecimento no mundo. A Arte se liga, desta forma, a questão da origem, do originário.

Originário significa aqui aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é. A isto o que algo é, como ele é, chamamos sua essência. O originário de algo é a proveniência de sua essência. A pergunta pelo originário da obra de arte pergunta pela proveniência de sua essência. A obra surge através e a partir da atividade do artista, segundo a opinião corrente. Porém, de onde e através do que o artista é o que é? Através da obra, pois dizer-se que uma obra faz o mestre significa que somente a obra deixa o artista aparecer como um mestre da obra. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum sem o outro. Do mesmo modo também nenhum dos dois porta sozinho o outro. Artista e obra *são* em-si e em mútua referência através de um terceiro, que é o primeiro, ou seja, através daquilo a partir de onde artista e obra de arte têm seu nome, através da arte. (HEIDEGGER, 2010, p. 35-36)

Quando pensamos o Teatro nestes termos – como a possibilidade de conduzir ao desencobrimento, como uma origem possível – ele pode nos encaminhar a outro modo de relação com a técnica, para algo diferente da disposição meramente instrumental. Como esse encaminhar é possível? Para compreendermos a dimensão dessa possibilidade temos que manter próximo ao pensamento daquilo que a palavra técnica guarda de mais essencial. Neste sentido, também podemos contar com um apontamento de Martin Heidegger:

A essência da técnica é de grande ambiguidade. Uma ambiguidade que remete para o mistério de todo desencobrimento, isto é, da verdade. [...]

Se olharmos dentro da essência da técnica, veremos uma constelação, o percurso do mistério. (HEIDEGGER, 2006, p. 35)

Com este pensamento, o filósofo parece não iluminar nenhuma possibilidade. Curiosamente, é assim que ele encerra seu ensaio sobre a técnica: falando sobre um mistério. Um mistério que remete ao mistério de todo desencobrimento. A evocação de um mistério não nos encaminha a um esclarecimento, mas a uma aporia. Parecíamos avançar, mas nos encontramos as voltas com a afirmação de um mistério.

Para que o caminho oferecido pelo pensamento de Martin Heidegger possa ganhar algum sentido, é preciso não perder de vista suas considerações sobre a técnica moderna. Neste contexto, o mundo é percebido segundo um limite: o modo de conhecer das ciências se dá pelo que pode ser medido e classificado. Ela estabelece, assim, uma descontinuidade fundamental entre o homem e o mundo. O mundo se apresenta como um espaço de exploração onde o que se apresenta se conhece pela perspectiva científica: existem sujeitos e objetos. A produção científica produz e conhece enquanto domina e controla seus objetos, circunscrevendo assim um campo de desafios para o homem em sua técnica, na produção de conhecimentos. Pensamos, no entanto, em outro sentido. Na própria técnica percebemos outra possibilidade. Evocamos um mistério presente na essência de todo fazer aparecer, de todo desencobrimento. Por meio da Arte, nos alcançaria o desafio de outro modo de conhecer e de produzir no mundo; ela não entregaria ao homem os mesmos desafios que regem as ciências. Seu desafio remeteria a correspondência do mistério de todo aparecimento. Mas para que este remeter seja possível, é preciso, de algum modo, atentar para ele, o mistério de tudo que nos aparece. Aqui vislumbramos o começo de nosso desafio: este atentar só é possível como um *deixar-se atentar*. Precisamos, de alguma forma, em nós, suspender a disposição ao domínio e controle que compõe a disposição fundamental científica de nossa época e que constitui “a voz” que nos interpela mais incisivamente e incessantemente. Assim, talvez, poderemos corresponder a um destino diferente da técnica. Assim, poderemos ouvir “outras vozes”. Assim, talvez, nos coloquemos diante de um caminho. Somente quando em nós se mover *outra disposição*.

1.10 A ação como finalidade da técnica

O Teatro, então, nos convocaria a *outra disposição* na relação com a técnica. Uma disposição – *deixar-se perceber* – que corresponderia a modo que “remete ao mistério de todo desencobrimento” (HEIDEGGER, 2006, p. 35). Mas *o que* se busca produzir na técnica do ator deste *outro modo*? Dissemos, anteriormente, que a tradição do Teatro pensa de muitos modos a palavra AÇÃO como a finalidade para qual o ator orienta sua produção.

Em cena, vocês têm sempre que pôr alguma coisa em ação. A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue. (STANISLAVSKI, 2012, p. 66)

Talvez nesta palavra encontremos um próximo passo. O ator realiza uma ação: ela é base de sua arte. Entre o ator, a cena e as ações que ele desenvolve existe uma relação de continuidade: os três se entrelaçam num mesmo acontecimento. Este acontecimento tem um efeito bastante singular. A ação se dá sempre em dois sentidos: ela tanto se mostra ao público quanto ressoa no próprio ator. O ator é colocado em jogo pela ação que realiza. O jogo só é possível pela ação. A ação, neste sentido, remete, também a possibilidade de pôr (algo) em jogo.

A atuação é a passagem ao jogo. O que é propriamente teatral na atuação é o jogo desta impropriedade que entra em jogo, que faz nascer o jogo e mostra ao olhar sua irrupção. É nisto que o jogo é essencialmente lúdico: o jogo não é um domínio próprio, definido, circunscrito no âmbito do qual seria possível se colocar por um *savoir-faire*. O jogo é pôr em jogo. (GUÉNOUN, 2003, p. 57-58)

O produzir de uma ação, deste modo, não tem por fundamento as mesmas disposições da técnica moderna: ela não visa simplesmente disponibilizar corpo, palavras e movimentos para uma completa disponibilidade de uso, seu domínio e controle absolutos. Existe algo na técnica do ator algo que não se deixa dominar inteiramente, pois

seu fundamento está na possibilidade de *trazer para o vigor de uma relação*: na possibilidade de pôr em jogo. E, dentro do jogo, nada é definitivamente. O jogo se funda na instabilidade continua de estar em relação.

Para falar de outro modo, o coração do jogo do ator é sempre um certo *quantum* de improvisação. Se o jogo se fixa, se estabelece – sejam quais forem as marcas, os gestos, as entonações que parecem por um instante defini-lo – deixa de ser jogo para se esgotar na produção mimética. (GUÉNOUN, 2003, p. 58)

A ideia de jogo começa a dar sentido a ação do ator. Seguindo esta pista, atentemos, então, as características fundamentais do jogo conforme descritas por Johan Huizinga, em seu livro *Homo ludens - o jogo como elemento da cultura*:

O jogo distingue-se da vida “comum” tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. [...] É “jogado até o fim” dentro de certos limites de tempo e de espaço. Possui um caminho e um sentido próprios.

[...] Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. E aqui chegamos a sua outra característica, mais positiva ainda: ele cria ordem e é ordem. Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta “estraga o jogo”, privando-o de seu carácter próprio e de todo o valor. É talvez devido a esta finalidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez esse fator estético seja idêntico aquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os aspectos. As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos de beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião. O jogo lança sobre nós um feitiço: é “fascinante”, “cativante”. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia. (HUIZINGA, 2008, p. 12-13)

A realização do jogo, conforme aponta o pensador, tem uma relação fundamental com o tempo e com o espaço para sua realização. São eles que circunscrevem seus limites. Porém, quando envolvidos *dentro* no jogo – seja como jogadores ou espectadores – podemos sentir também um *deslocamento* do tempo e espaço. Eles demarcam os limites do jogo enquanto acontecimento e, ao mesmo tempo, sentimos que se modulam segundo as variações do jogo. Avistamos, assim, uma existência dupla do tempo e do espaço que usualmente se vela sob nossos modos mais cotidianos de entendimento.

Os *modos de ação* tem sua raiz na temporalidade originária da ocupação, quer esta se relacione ou não com o temporal-do-interior-do-mundo. Com a ajuda do conceito vulgar e tradicional do tempo, a que a ciência-da-linguagem é forçada a recorrer, o problema da estrutura existencial-temporal dos modos-de-ação *não pode sequer ser posto*. (HEIDEGGER, 2012, p. 949)

O tempo não é apenas uma contagem cronológica, a tensão progressiva entre um passado e um futuro, conforme nos informam as prerrogativas científicas. Ele é o próprio acontecer da temporalidade. De mesmo modo o espaço: ele é o acontecer de uma espacialidade. Mas o que isso significa? E em que sentido isso tem qualquer relação com o ator e seu jogo?

Tempo e espaço só tem sentido no acontecer do próprio homem. Eles se desdobram simultaneamente ao acontecer do homem: o homem é o acontecimento de uma estrutura temporal e espacial.

Em todo o tempo o homem era, é e será, porque o tempo só se temporaliza (zeitigt), enquanto o homem é. Não houve tempo algum em que o homem não fosse, não porque o homem seja desde toda e por toda a eternidade, mas porque tempo só se temporaliza num tempo, entendido como existência Histórica do homem. (HEIDEGGER, 1999, p. 111)

A ação do ator só pode, então, colocar (algo) em jogo na medida em que corresponde as possibilidades de seu tempo e espaço. Ou seja, o jogo só possível na medida, em que se sua ação *traz para o jogo* as possibilidades de seu próprio tempo e espaço. E justamente neste movimento de colocar em relação, de trazer para a instabilidade de relações que funda o jogo, que podemos ter uma sensação de *deslocamento* do tempo e espaço. O ator dá a ver em seu jogo uma dupla existência destes fenômenos: aquela que dá limite ao jogo e outra que o ator evoca por meio de sua ação.

Por isso, o jogo do ator é sempre um colocar em jogo de si mesmo. Sua ação só estabelece um jogo cênico na medida que convoca a si mesmo (e a temporalidade e espacialidade partilhada na condição de homem) naquilo que faz. E, na medida em que jogo é capaz de remeter ao mistério do desencobrimento, do deixar aparecer, podemos vislumbrar, por instantes, uma dança que silencia os modos mais banais do discurso: avistamos o mistério que sustenta o acontecimento do tempo, do espaço e do próprio homem.

O tempo temporaliza. Temporalizar significa: amadurecer, deixar surgir. Temporalizado é o que surge de um surgimento. O que o tempo temporaliza? Resposta: o simultâneo, ou seja, o que surge com o tempo nesse seu modo. E o que é isso? O que há de muito conhecemos, sem no entanto pensa-lo desde a temporalização. O simultâneo do tempo são o vigor de já ser, o fazer-se vigor e o porvir. Temporalizando, o tempo nos arranca para essa tríplice simultaneidade, nos contrai em nos trazendo para abrir-se do simultâneo, a unicidade do já ser, do vigorar do aguardar. Nesse arrancar e trazer, o tempo encaminha o que simultaneamente entreabre: o tempo-espaço. No todo de sua essência, o tempo não se move. O tempo repousa no quieto.

O mesmo deve se dizer do espaço, que entreabre, libera e concede localidades e lugares assumindo o simultâneo como o espaço-tempo. No todo de sua essência, o espaço se move. O espaço repousa quieto. Tanto arrancar e trazer do tempo como entreabrir, permitir e conceder do espaço pertencem ao mesmo, pertencem ao jogo da quietude, o que agora não poderemos pensar com maior atenção. A mesmidade, que mantém reunidos espaço e tempo em sua essência vigorosa, pode ser chamada de jogo de tempo-espaço. Temporalizando e entreabrindo, a mesmidade do jogo de tempo-espaço en-caminha o en-contro face a face dos quatro campos de mundo: terra e céu, deus e homens – jogo de mundo. (HEIDEGGER, 2008, p. 169)

Neste sentido – ousamos concluir –, a ação no Teatro, pensada de maneira essencial, é a realização de um momento no qual se reúnem os homens na tentativa de contemplar um mistério. O Teatro é uma pergunta sobre como o homem por meio de um jogo, no produzir de uma ação, conduzindo-a para o desencobrimento, *deixa aparecer, dá a ver*. Mas, conseqüentemente, nesta pergunta, o homem também é trazido ao questionamento. Como elemento que *move jogo*, mas também como elemento que *está em jogo* e que *funda o jogo*, ele – o homem, o ator – é desafiado a deixar-se aparecer, a desencobrir-se de *outro modo*: por meio da instabilidade das relações que movem a cena. Dito de modo mais simples, mas não menos enigmático: o Teatro nos convoca no sentido da pergunta do homem por ele mesmo, por seu *ser*.

1.11 O caminho para o ator

A colocação da pergunta que deve orientar nossa meditação nos encaminhou até este ponto: procuramos vislumbrar algum horizonte para nosso entendimento sobre o ator, seu conhecimento e sua técnica. A destinação do aprendizado do ator que encontramos tem por sentido a pergunta pelo ser do próprio homem. Ironicamente, então, chegamos à conclusão que o caminho do ator deve começar no homem para retornar de algum modo a ele próprio trazendo a si mesmo seu ser como questionamento. Mas no modo pelo qual nos provoca o Teatro: *dar a ver*. O caminhar neste caminho deve nos conduzir de volta para onde já nos encontramos. Traçamos uma linha de volta do ator ao homem.

Agora, já de volta ao ponto de partida, parecemos rodar em círculos e a trajetória que se desenvolveu nos causa a impressão de completa inutilidade. Não vislumbramos nenhum avanço. Teríamos a sensação de chegar a algum lugar se alcançássemos no sentido de uma resposta: se abandonássemos o ponto onde inicia nossa pergunta e chegássemos a outro lugar. É isso que entendemos por avanço, é assim que se fala do progresso. Às perguntas devem sempre se seguir as respostas. Mas, se por um

segundo suspendermos em nós o desejo por avanços e por uma única vez prestarmos atenção aonde já nos encontramos, teremos a chance de *escutar* aquilo que primordialmente se deixa apresentar ao homem somente como questão. E a sustentação dessa questão é o que funda a circularidade do caminho do ator: do homem ao homem. Este é o movimento que coloca o ator frente as questões essenciais de sua prática e possibilita a transformação de sua arte em correspondências as questões de sua época.

Em seu livro, *A linguagem da encenação teatral*, Jean-Jacques Roubine nos apresenta um breve panorama dos principais reformadores da arte do ator nos últimos séculos:

As grandes teorias da representação, apoiaram-se numa rejeição da interpretação tradicional. Elas formularam propostas, não raro muito precisas, que visavam a reformular a arte do ator; e, na maioria dos casos – às vezes com certo atraso –, aquilo que parecia extravagante ou irrealizável chegou a ser experimentado, posto em prática, e acabou contribuindo para uma transformação tanto técnica quanto estética, cuja extensão nem sempre está sendo devidamente avaliada. Todos os esforços de Stanislavski, por exemplo, visavam a necessária reformulação das técnicas do ator; e, na sua trilha, os ensinamentos de Lee Strasberg no Actors Studio renovaram e enriqueceram consideravelmente a arte do ator nos Estados Unidos. Do mesmo modo, a teoria do teatro épico exigia o surgimento de um ator novo, familiarizado com novas técnicas. Essas técnicas foram testadas e a seguir postas em prática pelo Berliner Ensemble. Depois, elas se espalharam pelo mundo. [...] Foi assim que procederam Planchon e Bernard Sobel na França, Strehler e Gianfrancesco de Bosio na Itália e etc. Mesmo Artaud, que não hesitava em proclamar o ódio e desprezo que sentia pelas práticas adulteradas dos atores de seu tempo, não julgava irrealizável o seu sonho de um ator novo, que seria ao mesmo tempo sacerdote supremo e vítima sacrificial de um rito em que o espetáculo se tornaria acontecimento, manifestação vital. [...] Cabe lembrar, finalmente, que as experiências empreendidas por Jerzy Grotowski em Wroclaw, no decorrer da década de 1960, visavam, nada mais nada menos, do que à invenção de um ator duplamente novo: novo em relação a si mesmo, novo quanto a definição habitualmente aceita do ator como intérprete de um personagem de ficção. (ROUBINE, 1998, p. 170-171)

Estas mudanças só foram possíveis – e isto escapa a perspectiva de Jean-Jacques Roubine –, porque estes artistas trouxeram, de maneira mais ou menos explícita, para a arte do ator o questionamento sobre o ser do homem, sobre suas possibilidades, sobre a potência do Teatro enquanto espaço de questionamento e de fazer acontecer outros modos de relação entre os homens, as coisas e o mundo. Suas reformas agem sempre em dois níveis: transformam a arte do ator (que de maneira concreta se liga a uma técnica, estética ou tradição) enquanto movem, o próprio entendimento sobre o homem que subjaz aos discursos de sua época. Quando questionam o ator, questionam a potencialidade do homem em seu fazer aparecer e em seu próprio modo de mostrar-se, de dar a ver algo mais sensível diante de outros homens: de trazer ao aparecimento aquilo que os *condividem*. Quando confrontam as ideias sobre o homem que permeia os discursos comuns na técnica, eles movem a Arte, o Teatro.

A arte do ator, pelo caminho que se vislumbra em nossa meditação, entreabre a possibilidade de um espaço no qual, diante da interpelação de sua época, o homem não mais avança, ele afina sua escuta para aquilo que *é*. Assim, ele questiona o que mais imediatamente se pretende enquanto resposta em seu tempo. Essa postura não corresponde apenas ao desafio entregue pela cena, pelo Teatro, ao ator, mas um respiro diante de um mundo que apaga em seu desenvolvimento desenfreado muitas possibilidades do ser humano sem qualquer pudor. Diante de uma tecnologia que nos torna cada vez mais obsoletos. O movimento da aceleração do mundo delineado pela tecnologia e os desafios entregues por sua lógica não mais questionam, apenas dispõe, cada vez mais, a vida em limites estreitos. Até onde suportará a condição humana no vetor de tal destinação?

Quando o mais afastado rincão do globo tiver sido conquistado tecnicamente e explorado economicamente; quando qualquer acontecimento em qualquer lugar e a qualquer tempo se tiver tornado acessível com qualquer rapidez; quando um atentado a um Rei na França e um concerto sinfônico em Tóquio poder ser "vivido" simultaneamente; quando tempo significar apenas rapidez, instantaneidade e simultaneidade e o tempo, como História, houver desaparecido da existência de todos os povos; quando o pugilista valer, como o grande homem de um povo; quando as cifras em milhões dos comícios de massa forem um triunfo, - então, justamente então continua ainda a atravessar toda essa assombração, como um fantasma, a pergunta: para quê? para onde? e o que agora? (HEIDEGGER, 1999, p. 64-65)

CAPÍTULO 2

A lógica do caminho

Qualquer direção era a mesma rota vazia e iluminada, e ele não sabia que caminho significaria avançar ou retroceder. Na verdade, em qualquer lugar onde o homem experimentou se pôr de pé, ele próprio se tornou o centro do grande círculo, e o começo apenas arbitrário do caminho.

A maçã no escuro (p. 23), Clarice Lispector

2.1 As margens do conhecimento: aprendizado, escola, mundo

Voltemos, agora, a nossa questão inicial.

Quais aprendizagens possíveis ao ator se oferecem nas palavras, na linguagem?,

Nossa questão deve, agora, soar de algum modo diferente. Nos detivemos sobre a colocação da pergunta para que dela não partíssemos no sentido das resoluções descompromissadas, sem qualquer chance de reflexão sobre os temas que abordamos. Não avançamos em nenhum aspecto e nos colocamos novamente antes do primeiro passo no sentido em que nos provoca a pergunta. Um movimento circular nos trouxe de volta ao ponto de partida. O homem é, ao mesmo tempo, o princípio e final de nosso caminho: o caminho do ator entreabre a distância do homem para ele mesmo, trazendo seu próprio ser como questão aos homens por meio de um jogo: *dar a ver*.

Um elemento em nossa pergunta, no entanto, ainda merece um cuidado especial. Quando falamos de aprendizagens possíveis ao ator ainda é preciso pensar ao que nos referimos com a palavra APRENDIZAGEM. Isso porque podemos, de maneira quase involuntária, tomar o contexto escolar ou de ensino como ambiente no qual se insere nossa noção de aprendizagem. Ou seja, temos a tendência, em nossa época, de falar sobre questões aprendizagem como um assunto exclusivo do campo de estudos da Educação e como uma responsabilidade exclusiva das instituições de ensino. Assim, com uma pergunta pela aprendizagem do ator, possivelmente, se poderia considerar que estaríamos preparando uma meditação sobre o ator em relação aos seus contextos institucionais de formação: as escolas e cursos de teatro – o que seria um equívoco. Tal equívoco é inteiramente compreensível quando perdemos de vista as complexidades que esta palavra evoca e delegamos inteiramente, sem qualquer questionamento, à especialistas e instituições a responsabilidade pelo pensamento sobre os processos de aprendizagem nas mais diversas áreas de atuação e conhecimento do homem, inclusive no Teatro.

Primeiramente – e adentrando apenas o suficiente neste assunto para que se ofereça um contexto necessário à nossa meditação –, o ensino institucional como o

conhecemos, para que se realize, opera uma série de separações entre aquele que aprende e o mundo a sua volta – o que já foi temática de grandes obras de pensadores de diversas áreas. O processo de aprendizagem institucional é inteiramente baseado na separação, em um apartar-se, em relação ao mundo, para que se possa operar a transmissão de conhecimentos precisos e *verdadeiros* por um professor – conhecimentos de fundamentação científica. O professor, neste contexto, torna-se a figura responsável pelo processo de aprendizagem: ele ocupa a função daquele que ensina, daquele que detém o conhecimento. Enquanto, ao aluno cabe percorrer as distâncias traçadas por seu professor entre ele e o conhecimento segundo uma certa didática.

O espaço escolar também cumpre uma função importante neste modelo: o ambiente escolar tende a uma neutralidade incapaz de desencadear processos de descoberta e curiosidade no sentido daquilo que se pretende aprender. Ninguém aprende as terminologias e conceitos básicos da geografia, história, biologia ou química nas associações possíveis a partir de uma sala com apenas cadeiras e mesas sem um professor. Em sala de aula, o professor é único responsável por apresentar a ciência sobre a qual se desenvolverá o estudo. A aprendizagem, nestes termos, se pretende sempre como o resultado de um ensinar do professor e um aprender do aluno – tirando, inclusive, da correspondência destas instâncias as possibilidades de avaliação deste processo.

O processo de ensino e aprendizagem no contexto escolar é baseado, portanto, em *separações* que remetem a sua fundamentação científica, e *mediações*, exercidas por um professor entre aluno e o conhecimento. Temos assim um modelo que, apesar das enormes mudanças ocorridas no mundo nos últimos tempos – como discutimos no capítulo anterior – mantém-se inalterado em sua estrutura desde muitas décadas.

Ainda hoje vale da universidade alemã o que disse aqui em 1929, por ocasião de meu discurso inaugural: “Os domínios das ciências estão, por demais, separados uns dos outros. O modo de tratar seus objetos é fundamentalmente diferente entre si. Essa multidão esfacelada de disciplinas se conserva ainda aglutinada apenas pela organização técnica das universidades e faculdades e mantém um significado somente em função dos fins práticos das matérias. Mas a implantação das ciências no solo de seu vigor já feneceu”. A ciência em todos os seus setores é hoje uma questão técnica e prática de adquirir e transmitir

conhecimentos. Dela, como ciência, não poderá nunca partir nunca um despertar do espírito. É de espírito que ela mesma necessita. (HEIDEGGER, 1999, p. 74)

Nos últimos anos, o ensino do Teatro tem se encaminhado para a mesma trilha. Poderíamos, assim, nos dedicarmos a crítica sobre a adoção deste modelo mais institucionalizado e escolar na formação de atores, mas pontuamos que não é por esta via que pretendemos desenvolver nossa meditação. Ainda que o surgimento de diversos cursos e escolas de Teatro nos últimos anos – em São Paulo, especificamente – e uma crescente burocratização da atuação profissional em Teatro tenham feito com que muitos atores passassem a procurar alguma formação ligada a contextos institucionais, não nos dedicaremos aos pormenores deste fenômeno. Percebemos apenas que a disseminação desta lógica escolar em diversas áreas de formação não exclui o Teatro e, pelo contrário, passa a ser o modelo que orienta a disposição do aprendizado. O diretor e pedagogo Jerzy Grotowski percebe alguma mudança na relação de aprendizagem dos atores e comenta, em um texto de 1984:

Hoje há uma tal ruptura de toda a confiança, um tal sentido de insegurança, que se quer aprender só as coisas consideradas concretas e precisas. Então se eu digo a uma pessoa: quero ensinar-lhe como caminhar com a perna esquerda de maneira perfeita e eficiente, ela se esforçará, trabalhará comigo, poderá até mesmo obter uma certa transcendência. Mas só porque pensa em trabalhar sobre o movimento da perna esquerda.

Portanto, nesse novo mundo é preciso falar com linguagem técnica. É a nova linguagem. (GROTOWSKI; FLASZEN (Org.), 2007, p. 213)

Assim, o modelo escolarizado de formação permeia, cada vez mais, nosso entendimento da palavra APRENDIZAGEM. Nos interessa, no entanto, tentar desvelar aquilo que começa a ficar despercebido sobre a aprendizagem do ator – e do próprio Teatro – com a disseminação deste modelo de formação.

Diz-se que a escolarização e a abertura de cursos de formação acompanham a atualização do próprio Teatro, em um movimento praticamente *inevitável*

– novamente, assim, nos vemos diante do discurso do progresso, do inevitável. Mas, aprender não é exatamente participar de um processo de institucional de ensino. A aprendizagem é um fenômeno humano mais próximo ao que chamamos *acontecimento* do que aquilo que usualmente denominamos por *atividade* – afinal, ninguém aprende exatamente quando quer, quando tem vontade. Nenhum homem realiza objetivamente a ação de aprender. Aprender é algo que se dá, que acontece, mas na forma de um *cultivo*. O aprendizado guarda um aguardo, uma espera daquele que aprende. Aprender tem relação com o que se oferece em um determinado caminho e com nossas possibilidades de perceber o que se oferece em sua *colheita*. Por isso, aprender é um recolhimento. Aprender é estar a caminho. Segundo o Martin Heidegger:

Aprender significa: tornar-se quem sabe. Quem sabe é em latim *quid vidit*, quem viu e entreviu alguma coisa, de modo a não mais perder de vista o que viu. Aprender significa: alcançar essa visão. Para isso é preciso alcançar, estando a caminho, numa travessia. Fazer uma travessia, atravessar na experiência significa: aprender. (HEIDEGGER, 2008, pg. 176-177)

Dedicamos um maior cuidado aquilo que o verbo aprender nos oferece pretendendo fugir ao senso comum sobre o tema. Assim, a princípio, já identificamos a aprendizagem como algo que se dá no homem independente de um contexto escolar. Em nenhum momento Martin Heidegger nos propõem uma escola quando pensa sobre o verbo aprender, mas, sim, uma travessia. A travessia é a indicação do habitar de um caminho.

Esta meditação, até aqui, se faz necessária para que as instituições escolares não se confundam com – ou tomem somente para si – o caminho do ator. As escolas não são o limite e a garantia de um tornar-se ator: elas podem compor uma parte desta trajetória, mas nunca coincidem exatamente com as margens do caminho. Tal confusão somente tem como resultado a restrição do aprendizado no sentido de torna-se ator.

A escola – isto significa o conjunto das instituições escolares desde a escola primária até a universidade. E

esta última que é hoje provavelmente a forma de escola mais esclerosada, a mais atrasada na sua estrutura. O nome “universidade” perpetua-se pesadamente e apenas a título fictício. Na mesma medida o nome “escola profissional”, se refere o trabalho na era industrial. É igualmente duvidoso que os propósitos relativos à escola que forma para a profissão, a formação geral e a formação (*Bildung*) como tal, se apliquem ainda a conjuntura que a era técnica marca com seu cunho. (HEIDEGGER, 1995, p. 7-8)

Mas, então, qual seria um limite justo para circunscrever a travessia que nos coloca no sentido de uma aprendizagem? Que outras margens podemos definir que não limitem as possibilidades do aprender?

Uma tentativa pode ser colocada à prova: as margens que idealizamos para o caminho do ator são o próprio *mundo*. A princípio, isto pode soar um pouco abrangente demais. Pode causar, inclusive, a impressão de uma enorme desmedida: nossa proposta parece estender os limites das margens ao máximo possível. Mas podemos justificar nossa afirmação pelas características daquilo que buscamos aprender: a arte do ator. Já dissemos anteriormente que o Teatro existe como uma tradição. Isto quer dizer, que ele está *vivo* e aberto as intempéries do tempo, se adaptando e se modificando por meio de processos de transmissão. Ele guarda algo que se transforma no desdobrar do tempo. O conhecimento do Teatro, portanto, é muito diferente dos conhecimentos das ciências: ele é avesso a qualquer exatidão e atemporalidade. Ele depende fundamentalmente da singularidade dos contextos que habita. O filósofo Vilém Flusser, em um ensaio sobre a noção de imaterialidade, nos oferece uma pista para pensar esta diferença essencial:

A formula da queda livre é uma equação matemática, e as equações são desprovidas de tempo e espaço: não há sentido em perguntar se a equação “ $1 + 1 = 2$ ” é igualmente verdadeira às quatro horas da tarde em Semipalatinsk. (FLUSSER, 2013, pg. 26)

Seguindo o exemplo apontado, não é de maneira alguma incoerente perguntar sobre as diferenças do Teatro segundo diferentes países e culturas, ou mesmo sobre a realização do trabalho dos atores em diferentes épocas. O que buscamos enquanto

traçamos estas diferenças é perceber uma possível margem para o aprendizado do ator. Se o formato institucional escolar moderno opera, como já apontamos, de modo a afastar aquele que aprende do mundo e construindo um conhecimento exato e imutável, o Teatro, no que diz respeito a arte do ator, só tem sentido no movimento em sentido oposto: na construção de um conhecimento encarnado e correspondente as questões de seu tempo histórico. Neste aspecto, as margens da aprendizagem do ator são o próprio *mundo* e seu conhecimento está sempre em transformação na correspondência a uma época. Mas tomar o mundo como margem não é uma resolução, mas, sim, um grande problema. O mundo é grande, instável e misterioso quando a ele nos voltamos como uma questão.

Se adotamos como perspectiva que o mundo nada mais é do que a reunião de todas as coisas que existem, então nossa afirmação de um mistério soará realmente exagerada. No entanto, compreendido desta forma, o mundo não nos alcança em seu aparecimento mais essencial: percebemos o mundo e não duvidamos de sua existência, mas o que sustenta o mundo em seu aparecimento enquanto mundo? Perguntamos, assim: o que é isto – o mundo? O conjunto de todas as coisas? Um espaço? Um lugar?

Mundo não é a mera reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mundo também não é uma moldura apenas imaginada e representada em relação à soma do existente. O *mundo mundifica*, sendo mais do que o que se pega e percebe, com o que nos acreditamos familiarizados. Mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto. Mundo é o sempre inobjetivável, ao qual ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, bênção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser. Onde acontecem as decisões mais essenciais de nossa história, que por nós são aceitas e rejeitadas, não compreendidas e de novo questionadas, aí o mundo mundifica. [...] No mundificar está reunida aquela amplidão a partir da qual a benevolência protetora dos deuses se doa ou se recusa. Também a fatalidade da ausência do deus é uma maneira como o mundo mundifica. (HEIDEGGER, 2010, p. 109-111)

O que isto significa? O mundo como apresentado por Martin Heidegger, não é uma coisa, ou muito menos a reunião de todas as coisas, mas, sim, uma questão que

também se abre na pergunta pelo homem, pela existência. Somente no homem e pelo homem, o mundo alcança seu acontecimento. Uma disposição fundamental, então, marca a tomada do mundo como margem: o homem vai ao mundo guardando a pergunta por seu próprio acontecimento, sabendo que o mundo o entrega a seu próprio ser. Corresponder a esta disposição – por meio de um *deixar-se perceber* – é o que lhe abre a outra possibilidade de aprendizado e outro tipo de conhecimento. Não o conhecimento do investigador, sujeito que submete as coisas do mundo a sua vontade de domínio, que opera sempre por meio de separações, extrações, dissecações, explorações. Mas, o conhecimento daqueles que visitam a floresta sem perturba-la, sujeitos indiscutivelmente movidos por sua curiosidade, mas que valorizam a espera e o guardo, que se deixam guiar mais pela escuta que pela vontade.

Assim, nos cabe atentar em nosso caminho: o lugar do aprendizado agora não se encontra circunscrito a um espaço e um momento – não mais somente entre os muros da escola. Podemos aprender sempre e a todo momento, mas principalmente naquelas possibilidades em que o mundo entrega ao homem o vislumbre de seu ser, de sua existência. Nos momentos em que o mundo, como os caminhos abertos na floresta, por um segundo nos desvela uma clareira.

2.2 Conhecimento e tradição

Quando perguntamos pelas aprendizagens possíveis aos atores nascidas da relação com palavras, poderíamos simplesmente ter partido em linha reta em direção a uma resposta. Mas, ao invés disso, procuramos nos deter apenas naquilo que já se oferece nesta pergunta, contextualizando sua colocação e nosso entendimento sobre a palavra APRENDIZAGEM. Chegamos, por esta via, a afirmação do mistério do mundo e de sua possibilidade como margem para um aprendizado no Teatro. Mas a que isso nos serve? Procuramos com isto reunir pistas sobre a especificidade da aprendizagem que pretendemos sem nos desviarmos por lugares comuns. Com isso evitamos perder a chance de meditar um pouco sobre tudo aquilo que compõe nossa questão.

Até agora, então, identificamos que existe um conhecimento específico da cena, da atuação cênica, e que a dedicação e cuidado a este saber, que Richard Sennett denominou como engajamento – aquilo que funda a qualquer prática artesanal –, é o que nos coloca no caminho para tornar-se ator. Nas palavras de Martin Heidegger, aprender é tornar-se aquele que sabe (HEIDEGGER, 2008, pg. 176). Mas este aprendizado, diferente de um formato escolar e institucional moderno, deve ter por margem o próprio mundo, deve partir do tempo e do espaço em que se habita fugindo das separações que fundam o aprendizado científico entre o homem e o mundo. Arte é uma possibilidade de reunião do que há muito já se entende separado.

No entanto, novamente percebemos em nossa afirmação, a possibilidade de uma saída equivocada. Poderíamos, na afirmação do mundo como margem, nos lançarmos a conclusão de que o edifício do conhecimento da atuação cênica deve ser demolido e reconstruído a cada geração, a cada tempo e espaço, apenas na correspondência do que é mais atual. O conhecimento do Teatro seria neste sentido para sempre uma *moda*: algo que nos vem como uma tendência de cada época ou como um exercício de genialidade, no qual se busca sempre algum tipo de ineditismo.

No entanto, é o próprio mundo que impede que nos entendamos em tamanha *solidão*. Como margem para o aprendizado, o mundo em suas possibilidades se configura como um emaranhado de relações pouco óbvias pelas quais percorremos caminhos muitas vezes já se trilharam em outros tempos. É neste sentido que o Teatro encontra sua tradição: *cada um segue separado, mas na mesma floresta* (HEIDEGGER, p.03, 2012). O tempo, em sua dimensão histórica, cumpre uma função fundamental neste aprendizado: ele é o solo que reúne e afasta, criando os desafios de nossa partilha e a possibilidade de encontros. Habitar e construir no tempo não é traçar um edifício em linha reta em direção ao céu. Um pensamento da arquiteta Lina Bo Bardi nos fala sobre outra perspectiva do tempo para além do que nos acostumamos a perceber cotidianamente.

Mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo e nem fim. (BARDI, apud Ferraz, 1993, p. 327)

Com este pensamento, Lina Bo Bardi nos aponta uma possibilidade de habitar o tempo de modo muito diferentes daquele que uma perspectiva do tempo como linearidade e sucessão nos faz perceber. Construir no tempo passa ser a possibilidade de estabelecer diálogos, não somente com o passado e futuro históricos. A própria realização destas conexões é onde o Teatro encontra sua tradição, ele mantém-se *vivo*, e possibilita a construção de seus conhecimentos e de sua continuidade.

Na correspondência ao mundo, no cuidado com o tempo, o Teatro se reinaugura, ou seja, ele se atualiza em suas possibilidades, operando uma transformação que guarda e sustenta um diálogo com outras manifestações deste fenômeno em tempos e lugares diversos – fomentando, assim, encontros que nos arrancam da solidão. Mas isso também não se dá de maneira espontânea. A atualização do Teatro é um trabalho essencialmente humano. Um trabalho de dedicação as conexões que tornam possíveis as tradições. Esta aprendizagem é também a redescoberta e transformação dos saberes de outras pessoas que viveram e trabalharam antes de nós, na construção de um diálogo: é engajar-se neste diálogo. Habitar o mesmo solo. Perceber isso também nos coloca a caminho. Diz o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: “Só tem tradição quem inventa”. (CASTRO, 2008, pg. 170)

2.3 A palavra como caminho

Mas como as palavras seriam um caminho possível do homem ao ator? O que guardam as palavras que poderiam nos trazer para a proximidade de um modo artístico de trazer para o aparecimento o homem e seu ser? Ou mesmo: qual é o caminho que a cena entreabre da linguagem para ele mesma? Que saberes habitam esta travessia? As perguntas se acumulam esperamos que seu entrelaçar nos mova em um mesmo sentido.

Começamos nossa meditação por uma indefinição: faltam as palavras que nos falem sobre as palavras, a linguagem que fale da linguagem. O máximo que o conhecimento moderno consegue articular sobre a linguagem – operando uma volta sobre

si mesma – é um tanto limitado quanto a real potência deste fenômeno: as ciências, no máximo, alcançam uma definição da linguagem como uma capacidade humana. Algo nesta maneira de representar a linguagem traz sempre a representação da linguagem como *resposta* e não como *questão*. O problema da representação se estende assim ao homem e do entendimento de si mesmo. Ele é sempre algo por demais conhecido.

Por um segundo, então, busquemos outros modos de pensar a linguagem. Martin Heidegger, em um ensaio sobre as palavras, nos conta sobre outras formas de entendimento da palavra, pertencente ao pensamento do mundo grego antigo.

A palavra, no modo em que já foi palavra, perdeu-se do antigo lugar em que os deuses apareciam. Como já foi a palavra? A proximidade de um deus acontecia na própria saga de um dizer. O dizer era em si mesmo o deixar aparecer do que havia sido contemplado por aqueles que dizem, porque isso já os havia contemplado. Esse olhar trouxe os que dizem e os que escutam para a intimidade infinita da luta entre homens e deuses. (HEIDEGGER, 2008, pg. 173)

Este pensamento do filósofo se fecha com a seguinte convocação:

Palavras assim, cujo dizer de há muito retornou para o silêncio permanecem um enigma. Será que devemos ousar pensar este enigma? (HEIDEGGER, 2008, pg. 173)

Neste sentido as palavras são um mistério. Na *saga do dizer*, havia a proximidade de um deus: nada talvez nos pareça mais distante que esta perspectiva. Este mistério, entretanto, não nos é completamente alheio. É justamente por meio dele que mais primordialmente chegamos aquilo que somos: homens. Na medida em que a palavra nomeia, o homem só é homem por uma promessa da linguagem. Pensar o homem, falar em humanidade só é possível nos limites da linguagem. A linguagem é socialmente o lugar da política, das definições, dos acordos. Existencialmente é o mistério que entrega o homem a si mesmo. Assim, o mistério do homem também reside muito próximo à origem

da palavra. Não é por acaso que muitos mitos de diferentes culturas guardam referências a anterioridade das palavras em relação ao homem.

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.

Ele estava no princípio com Deus.

Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. (Bíblia Sagrada, João 1:1-3)

Em seu pensamento, Martin Heidegger nomeia o aparecer de uma palavra como a saga de um dizer. Como isso pode ser? Pensar no dizer, na trajetória das palavras de sua origem ao seu mostrar-se como uma saga pode soar como uma travessia grande demais para algo muito simples e cotidiano. A palavra *saga* encontra a origem de seu significado atual em sua etimologia escandinava que remete as grandes aventuras, narrativas históricas e lendárias. Mas é esta mesma palavra que, no latim, era usada pelos romanos para denominar as bruxas, feiticeiras, pessoas ligadas à magia (CUNHA, 2010, p. 575). A palavra guarda um fundo de mistério que em nada parece ter relação com nossa ideia de fala mais cotidiana. Falamos o tempo todo, isso é o mais banal. Que grande mistério pode haver nisto? Há o mistério de que muitas vezes nossas palavras não dizem. Podemos falar o tempo e ainda assim não conseguir alcançar um *dizer*. Ou, então, nossa capacidade pode subitamente emudecer. Ter a possibilidade de falar não é garantia de *dizer*.

A linguagem: referimo-nos à fala, que conhecemos como uma atividade e capacidade nossas. Mesmo assim falar não é nenhuma propriedade assegurada. Diante da admiração profunda e do terror atroz, o homem perde a fala. Enche-se de admiração, sente-se tocado e só isso. Ele não fala mais: fica em silêncio. (HEIDEGGER, 2008, p.193)

Esta possibilidade da linguagem se afasta facilmente de nosso pensamento no cotidiano. Não pensamos nossas palavras com este vigor. Nosso modo de perceber a linguagem e a saga do dizer se modulam apenas pelas representações que se

encontram na proximidade do pensamento e que encontram sua verificação e coerência nos discursos científicos. Quando pensamos no uso da linguagem com instrumento, da fala enquanto função e capacidade biológica – reduzimos a linguagem a mera disponibilidade: ela nos pertence, falamos quando quisermos, da forma que quisermos. As palavras são coisas que manipulamos segundo nossa vontade. Ela é uma das ferramentas da expressão humana. Este modo de entender a linguagem nos dispõe a um único modo de relação com as palavras: seu completo domínio. Não há nada, então, que se ofereça nesta relação senão a disponibilidade instrumental das palavras. Ao ator, em seu trabalho, cabe apenas domesticar sua fala, dobrá-la para fazer caber em seu vislumbre de cena e projeto estético. Mas, anteriormente, já nos desviamos de trilhar este caminho.

Em seu texto *Da conversa sobre linguagem entre um japonês e um pensador*, Martin Heidegger nos apresenta um diálogo onde um pensador japonês e um filósofo conversam sobre a linguagem. Após uma longa preparação abre o diálogo, que prepara o cuidado com aquilo que se toma como tema – as diferenças culturais são, nesta empreitada do pensamento, um risco para o desentendimento da experiência da linguagem na especificidade de cada cultura –, o pensador japonês nos fala sobre um modo de entender a linguagem ligado à sua cultura.

P – Qual a palavra japonesa para “linguagem”?

J – (Depois de muita hesitação) É *koto ba*.

P – Mas o que ela diz?

J – Ba evoca as folhas, sobretudo as folhas da floração. Pense na floração da cerejeira e da ameixeira.

P – E o que diz *koto*?

J – Esta já é uma pergunta mais difícil de responder. Uma tentativa de explicação já ficou mais fácil por termos ousado esclarecer o *Iki* como a atração pura no apelo ao silêncio. O sopro do silêncio que faz aparecer em sua propriedade o apelo desta atração, é o vigor, que deixa aparecer a própria atração. Koto, no entanto, também evoca o atrativo nele mesmo, que aparece unicamente no instante irretomável com a plenitude da graça. (HEIDEGGER, 2008, pg. 111)

Este modo de pensar nos devolve a perspectiva do dizer enquanto uma saga, um florescer. O florescer é uma imagem que guarda um desdobramento e uma demora, um entregar-se, um fazer aparece, um desencobrimento que guarda uma graça, uma beleza. Um trabalho muito diferente do controle e domínio: uma ação voltada ao recolhimento guardado na espera pelo acontecimento, um cultivo.

Podemos perceber, assim, um outro modo de conduzir a palavra ao desencobrimento. Uma qualidade diferente é a mediadora desta relação: não mais temos por disposição o domínio da linguagem, mas tentativa de perceber a linguagem em seu dizer. A linguagem enquanto linguagem. Seguindo por esta trilha, o homem conhece também outros modos de si mesmo: aquele pelo qual ele deixa as coisas aparecerem.

Quando falamos em Teatro, talvez falemos do conhecimento de um espaço em que as coisas se deixem aparecer, um espaço para compartilhar. Nesta disposição consiste o chamado da cena para o ator. É neste espaço possível que se funda seu conhecimento. No trazer para o aparecimento – que é simultaneamente um *deixar aparecer* –, a si mesmo, as palavras. Não (apenas) segundo suas vontades. Ali se revela, por meio do jogo, que nem tudo se mostra pela via da dominação e controle. O aparecimento das coisas, não é uma exclusividade da atividade humana. Ele é sempre algo que responde a quadratura da existência: ao mundo.

2.4 O corpo como lugar da saga

A aprendizagem possível ao ator na relação com as palavras consiste, então, perceber, na escuta, das possibilidades do dizer em sua saga. Ou seja, afinar sua percepção para o modo e a origem pela qual a linguagem se dá no homem. Isto é, necessariamente um trabalho de descoberta da estrutura que medeia a relação com o mundo dos indivíduos: o corpo.

Medo do corpo... medo das palavras... Às vezes ambos estão associados. Quem tem do corpo apenas uma consciência fragmentada e fugidia, quem não o conhece por dentro, precisa colar uma etiqueta na embalagem. A palavra que

acha indispensável para definir-se é quase sempre aquela que mais teme. (...)

Mas quem ressuscitou as partes mortas do corpo, quem conhece (ou adivinha) a multiplicidade dos próprios desejos e a riqueza dos seus meios de ação e reação, não pode mais contentar-se com as definições de dicionário. (BERTHERAT, 1977, p. 184)

Dar corpo as palavras e perceber as possibilidades da linguagem não é um exercício de algo que se coloca para fora de nós. Já pertencemos a linguagem. Ela é parte daquilo que nos constitui e modela nossas possibilidades de relação com o mundo. Ousamos dizer: o modo como isso se dá consiste naquilo que anteriormente buscávamos como o saber do ator, um conhecimento da atuação cênica. No espaço em que a linguagem é responsável pela construção dos possíveis modos de ação do homem é onde ela interessa ao ator.

Não se trata, portanto, de inventar modos de manipular as palavras, mas modos de perceber aquilo que se oferece desde a origem do dizer, na essência da linguagem. Assim, recolheremos os vestígios que podemos vislumbrar no caminho.

As palavras revelam uma instabilidade permanente: elas ensinam que não somos nós que possuímos a capacidade ou o dom da linguagem, mas é a linguagem, seu acontecimento, que circunscreve o terreno dos homens. Assim, ela refuta a lógica do especialista: toda a tentativa de domínio sobre a linguagem falha neste sentido, não há como dominá-la ou torná-la objeto de análise sem se desvirtuar completamente aquilo que se procura investigar. Não existe a possibilidade de alguma coisa que fuja a linguagem para pensá-la. Ela própria, neste sentido, é o que dimensiona o humano e revela o modo *patético* de sua condição – deixando soar no radical grego *pathos* a fala do atravessamento pelo qual estamos sujeitos a todo instante e que nos esforçamos para controlar e esquecer em nossa época: o projeto de enclausuramento e blindagem do indivíduo para si, para o outro e para o mundo. A linguagem nos homens é o que os atravessa, mas nunca algo que lhes pertence como um domínio. A relação com a linguagem é de reciprocidade ontológica: o homem e a linguagem existem numa relação de mutuo pertencimento.

O corpo não é simplesmente o lugar de onde nascem as palavras: ele é um espaço de *atravessamento*. A linguagem não é uma capacidade, mas antes o sinal de abertura para o mundo que funda as possibilidades do homem em sua existência: as coisas lhe falam. Nela, o homem demarca seu mundo como um lugar partilhado, ele estabelece uma rede de significações, ele se localiza no tempo e no espaço. Ele pode encontrar outros homens a partir daquilo que os divide e reúne.

As palavras neste sentido, nos oferecem um caminho quando nos dispomos escutar o seu dizer mais próprio – algo que não nos alcança enquanto discurso, mas como silêncio. O corpo, desta forma, não é origem, mas uma passagem. Neste atravessar podemos abrir um longo caminho até o aparecimento das palavras, uma saga, e vislumbrar, do mesmo modo, um pouco sobre nossa condição, sobre o que nos atravessa, sobre o que nos deixamos atravessar, sobre os fundamentos desta relação, sobre o mundo. No cuidado destes aparecimentos, temos um jogo. No jogo, temos a possibilidade do Teatro. E, assim, neste *dar a ver* alguma chance de (algo) aprender.

Quem sabe é em latim *quid vidit*, quem viu e entreviu alguma coisa, de modo a não mais perder de vista o que viu. Aprender significa: alcançar essa visão. (HEIDEGGER, 2008, pg. 176-177)

CAPÍTULO 3

As Aprendizagens

Isso é o mais estranho na poesia – dá pra saber que é poesia, mesmo quando é numa língua que a gente não conhece. Você pode ouvir Homero sem entender uma palavra, e mesmo assim sabe que é poesia. Já ouvi poesia polonesa, inuíte, e eu sabia o que era sem saber. Seu sussurro era assim. Eu não entendia a língua, mas suas palavras me atravessavam, perfeitas, e em minha mente eu via torres de vidro e diamante, pessoas com olhos do verde mais pálido, e, por baixo de cada sílaba, sentia o avançar sem trégua do oceano invencível.

Como conversar com garotas em festas (in: *Coisa Frágeis* vol. 1), Neil Gailman

Mênnon: Mas como iras empreender essa investigação, Sócrates, se desconheces inteiramente o que é? Como tencionas investigar algo que desconheces cabalmente? Na hipótese de topares com ele, como saberás que se trata de coisas que desconhecias?

Mênnon ou Sobre a Virtude (p. 125), Platão

3.1 Escutando corpos que cantam (em silêncio): uma pista

O ator é a fonte da teatralidade. Ele é ponto de passagem da palavra para o corpo, o lugar de irrupção, de origem da palavra no espaço visível da cena. (GUÉNOUN, 2003, p. 57)

Minha memória guarda as diversas sensações em meu corpo – uma combinação múltipla e variada do *espanto* à *euforia* – dos momentos em que o Teatro me proporcionou vivências intensas envolvendo as palavras. Como ator, estas sensações remetem a momentos de ensaio e de cena em que quase consigo me ver de fora: como se em um segundo eu tivesse sido dois – aquele que assiste e aquele que faz. Minha memória me (re)inventa nestes dois lugares tamanha a potência das sensações: posso dividi-las ou recombiná-las segundo minha vontade. Assim, (re)visito o que alguma vez já experimentei em meu corpo e o que (re)crio, como retratos, as imagens do que aconteceu. Desta forma, procuro manter vivas estas memórias – ainda que reinventadas e transformadas pela ação do tempo e da minha vontade. Experiências como estas, no entanto, não se repetem com facilidade. Mora em mim o desejo por reencontrar estes lugares e desbravar outros mais.

Da plateia, também tive a sorte de presenciar espetáculos em que as palavras me marcaram – dentre os quais estão: *Peças de Gertrude Stein*, de Luiz Päetow; *O Homem com a flor na boca*, de Cacá Carvalho; toda a saga de *Os Sertões* do Teatro Oficina Uzya Uzona (dir. José Celso Martinez Corrêa); *O Porco*, de Henrique Schaffer (dir. Antônio Januzelli); *Prometheus* e *Recusa* da Cia. Balagan (dir. Maria Thais); e *Medéia Vozes* da Cia. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Procuro sempre trazer perto a recordação destes espetáculos.

Estes exemplos aqui estes espetáculos por alguma coerência estética ou por algum princípio comum de em seus processos de criação – eles são muito diversos em suas formas e propostas. O único critério para sua reunião como exemplos é a profundidade do que me causaram enquanto espectador. Muito do que deles me move não chega ao menos a assentar em elaborações discursivas. Resguardado por muitos silêncios, assim, o lugar de espectador também me oferece memórias que, como faróis, me

ajudam a guiar a busca por novos encontros com a palavra em cena. Memórias que trazem constante inspiração para continuar minha própria trajetória.

O Teatro, em sua efemeridade, no entanto, se deixa guardar em sua potência apenas assim: como memória, recordação. É quase unanime, entre artistas e público, que o registro em vídeo de um espetáculo não consegue reproduzir aquilo que se produz no momento da apresentação, em sua real presença. O registro tem outras funções. Ele pode, até mesmo, ser pensado enquanto uma obra artística de outra natureza, a cinematográfica, que coloca em questão uma série de outras perguntas e abre um novo campo que se desvincula da *artesanía* do Teatro. Muito menos preciso é o registro textual, descritivo, sobre um espetáculo. Por isso, durante algum tempo procurei algo que pudesse se aproximar da sensação que me causa assistir a palavra trazida a cena por um ator. Essa busca se deu para ter a mão um exemplo que pudesse ser usado em conversas com amigos, colegas de trabalho ou alunos para partilhar o que me move, para partilhar um vislumbre do que me espanta e inspira. Não perco de vista que uma tal aproximação não deixa de ser uma traição, mas é apenas por esse caminho é possível alguma partilha.

Ironicamente, a resposta veio por meio de registros de vídeo. O registro de cantores e cantoras interpretando canções – especificamente *canções*, que envolvem a mistura de uma letra com uma melodia – me mostram corpos que causam um espanto *semelhante* ao que me causam os atores. Nos últimos anos, a facilidade de acesso a apresentações de musicais por meio de DVDs, sites de vídeos e programas de televisão, trouxe a possibilidade de ver com maiores detalhes o que acontece em corpos que cantam canções. As palavras, nestes casos, ocupam grande parte do trabalho destes artistas, pois, como os atores, eles precisam se preocupar com seu sentido, com sua imagem, e com um limite circunscritos pela melodia, além, obviamente, de preocupações específicas do universo musical – afinação, ritmo, volume, etc.

No interpretar de uma canção, por vezes, podemos assistir a um jogo que envolve o mais externo, seguir a melodia executada por uma banda, e o mais interno, aquilo que a música provoca em seu interprete. Talvez as grandes interpretações de canções sejam exatamente as que jogam com estas duas instâncias: a *estrutura* que move a canção, ou seja, a colocação de cada nota e palavra em seu devido lugar, e o que é mais

espontâneo, aquilo que “aparece” durante a execução da canção. Alguns cantores/cantoras interpretam de modo que nada aconteça em seu corpo – seja para valorizar a canção ou por mero estilo – outros, no entanto, jogam com aquilo que a canção lhes provoca. Estes são os que me interessam. Estes são os que deixam que a canção vaze para o corpo e molde aquilo que lhes acontece. A canção aqui cumpre o papel de um *guia* ou um *mapa*. Seguindo sua estrutura, uma série de movimentos, emoções, sentimentos, memórias e imaginação se mobilizam no intérprete: ele, então, de maneira consciente joga com aquilo que se dá a vê para sua plateia. Nada disso tem relação com estados de transe e perda de consciência, pelo contrário. O interprete *brinca* com o que lhe acontece no momento da canção, na canção. Quando diante de uma plateia um cantor(a) realiza esta operação, ele(a) *joga*, é um(a) *jogador(a)*. Ele(a) também não deixa de ser *jogado(a)* pela canção.

Tamanho é o meu interesse por estes corpos que cantam que me propus um pequeno experimento para verificar o alcance daquilo que me chama atenção. Tenho experimentado assistir e mostrar – para amigos, colegas – vídeos de alguns cantores e cantoras sem o som. Assistio somente corpos em movimento. O que a princípio seria absurdo, de alguma maneira, ainda se mostra interessante. Estes corpos, produzindo sons que não escuto, ainda conseguem mobilizar minha atenção. Algo acontece. Eu reconheço neles acontecimento que se move além das palavras, pelas palavras, nas palavras.

Sonho um lugar parecido na relação do ator com o texto.

3.2 Ouvir a correnteza de imagens

Durante meu período de graduação no Departamento de Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes (CAC/ECA/USP), em um grupo de estudos voltado as práticas do ator, me empenhei com o auxílio de vários colegas em explorar diversas questões ligadas a palavra, a narração e a transposição do texto à cena. Estes assuntos não foram escolhidos pelo grupo de forma aleatória. Quando organizei o grupo, dois anos antes da minha conclusão no curso, tinha em mente tentar lidar com as dificuldades que

encontrávamos em na realização de cena e processos de criação. Em determinado momento deste processo foi unanime o desejo e vontade de explorar práticas ligadas a palavra.

Todos que participavam do grupo eram estudantes do curso, por volta de vinte anos, com algum interesse na arte do ator. Ainda que o convite para participar do grupo fosse aberto a todos os estudantes do departamento de Artes Cênicas e que o curso de graduação tivesse uma habilitação do Bacharelado chamada Interpretação Teatral, curiosamente, o grupo reuniu muitos alunos do curso de Licenciatura. Esta casualidade, talvez, tenha contribuído para que o grupo não se interessasse por resultados muito imediatos, mas se mantivesse por um longo período na curiosidade sobre os assuntos que nos debruçávamos e tomasse *o tempo necessário* para lidar com aquilo que nos propúnhamos.

Em certo momento de nossas investigações, depois de quase um ano de encontros, quando começamos a lidar com a tentativa de falar poesia, constatei um problema anterior a ação de *dizer a poesia* que acontecia em cena propriamente. Começamos explorando simplesmente falar poesias que gostávamos para todos. Algumas decoradas, outras lidas. Nada parecia interessante. Algo anterior, na leitura da poesia, na *preparação* que realizávamos deste material não contribuía para ele viesse a aparição no dizer de meus colegas. Isto remetia ao momento de leitura da poesia. Duas ideias, então, me surgiram. As duas tinham relação com a intuição de que outras formas de se aproximar da poesia trariam mudanças no dizer.

Primeiramente, então, propus que cada integrante do grupo escolhesse uma poesia que não conhecesse e trouxesse para nos aproximarmos dela juntos, no horário de nosso grupo de estudos. Minha proposta foi que cada ator tomasse um tempo para ler e decorar sua poesia diante dos outros atores com o objetivo de em seguida dizer aquilo que aprendeu. Fazia, com que a aproximação da poesia ganhasse ares de cena, já que era realizada diante de uma plateia. A plateia deveria assistir o que aconteceria com cada um. Minha única indicação foi que o ator “em cena” falasse o mais baixo possível e para si mesmo enquanto lia e decorava sua poesia, na tentativa de criar alguma *relação de*

intimidade entre ator e texto. Ele deveria dizer em voz alta apenas o que estivesse *preparado*.

Assistimos, assim, o mesmo acontecimento em todos os corpos, com pequenas variações de um para outro. O que se mostrou invariavelmente era que os corpos ficavam no esforço de decorar as palavras em sequência, como um exercício que dissesse respeito apenas um esforço do intelecto. Um exercício prático de memória: decorar. A preocupação era apenas guardar as palavras em sequência. Não era estranho que nada nos acontecesse no dizer que se seguia. Algo da poesia nos escapava.

Minha segunda proposta, então, teve por tentativa a preocupação dos atores de outras formas na relação com texto. Sentados em roda, de costas para o centro, os atores deveria ler, um de cada vez, um mesmo poema escolhido por mim que nenhum deles conhecia. A proposta foi a seguinte: durante a leitura, eles deveriam prestar atenção a si mesmos e perceber: *o que acontecia com durante a leitura?* Eles deveriam ficar atentos, principalmente, aquilo que os impedia de ouvir a poesia sendo lida. Caso alguém se desconectasse da leitura, se o pensamento vagasse para muito longe ou começasse a pensar em outra coisa de maneira a não mais escutar o que se dizia, deveria levantar a mão. Então, a leitura do poema recomeçava do princípio pela pessoa seguinte.

O poema escolhido para a leitura foi *Este é o prólogo*, de Federico García Lorca (LORCA, p. 568-569):

Deixaria neste livro
toda minha alma.
Este livro que viu
as paisagens comigo
e viveu horas santas.

Que pena dos livros
que nos enchem as mãos
de rosas e de estrelas
e lentamente passam!

Que tristeza tão funda
é mirar os retábulos
de dores e de penas
que um coração levanta!

Ver passar os espectros
de vidas que se apagam,

ver o homem despido
em Pégaso sem asas.

ver a vida e a morte,
a síntese do mundo,
que em espaços profundos
se miram e se abraçam.

Um livro de poesias
é o outono morto:
os versos são as folhas
negras em terras brancas,

e a voz que os lê
é o sopro do vento
que lhes mete nos peitos
— entranháveis distâncias. —

O poeta é uma árvore
com frutos de tristeza
e com folhas murchadas
de chorar o que ama.

O poeta é o médium
da Natureza
que explica sua grandeza
por meio das palavras.

O poeta compreende
todo o incompreensível,
e as coisas que se odeiam,
ele, amigas as chama.

Sabe ele que as veredas
são todas impossíveis
e por isso de noite
vai por elas com calma.

Nos livros seus de versos,
entre rosas de sangue,
vão passando as tristonhas
e eternas caravanas,

que fizeram ao poeta
quando chora nas tardes,
rodeado e cingido
por seus próprios fantasmas.

Poesia é amargura,
mel celeste que mana
de um favo invisível

que as almas fabricam.

Poesia é o impossível
feito possível. Harpa
que tem em vez de cordas
chamas e corações.

Poesia é a vida
que cruzamos com ânsia,
esperando o que leva
sem rumo nossa barca.

Livros doces de versos
são os astros que passam
pelo silêncio mudo
para o reino do Nada,
escrevendo no céu
suas estrofes de prata.

Oh! que penas tão fundas
e nunca remediadas,
as vozes dolorosas
que os poetas cantam!

Deixaria neste livro
toda a minha alma...

Eu apenas observava. Durante cinquenta minutos não conseguimos avançar para além da quarta estrofe. Em alguns momentos, não conseguimos sair da primeira. Nos primeiros minutos as interrupções se davam no terceiro ou quarto verso. O livro deu diversas voltas na roda- sinal dos inúmeros pedidos para recomeçar a leitura. Mostrou-se mais difícil do que imaginávamos acompanhar o poema. Passado algum tempo, um efeito interessante começou a acontecer, ao invés de se sentirem desmotivados com as constantes escapes de grupo, os atores começaram a procurar modos de fazer com que a palavra perdurasse para os ouvintes. Conforme o tempo passava, já estávamos lendo a mais de uma hora, conseguimos avançar um pouco mais. Minha própria escuta do poema foi se modificando ainda que eu não estivesse na mesma disposição que os demais atores. Eu observava tudo de fora. Uma imagem sobre a leitura do poema foi se construindo.

De repente, em algumas pessoas que escutavam algo começou a acontecer. Duas pessoas especificamente reagiram bastante explicitamente: uma reação

eufórica e outra bastante emocional, esta pessoa chorava. Alguns anos depois, uma atriz deste grupo me relata esta experiência como o dia em havia se apaixonado pela poesia de Federico Garcia Lorca.

Não conseguimos terminar a leitura do poema quase duas horas depois de começá-lo. Quando dei por finalizada a prática, o ator mais eufórico me disse que gostaria de continuar lendo, pois “era a primeira vez que ele entendia poesia”. Perguntei o que ele queria dizer. Ele me disse: “É como se eu tivesse consegui *ver* algo”. Aquela sensação era muito parecida com a de outros colegas. E com a minha.

Perguntei a todos se alguém tinha uma impressão parecida com a minha: escutar o poema era realmente seguir uma *lógica*: deixar-se levar, sem perde-se. Seguir o ritmo de suas imagens. Mas o poema traz uma enxurrada de imagens como a correnteza de um rio que arrasta muitas coisas. Nós estamos na margem, vendo o que o rio traz. Se nos prendemos em apenas uma destas imagens na tentativa de entende-la ou encantados por sua beleza, fixamos nosso pensamento e ficamos presos a apenas uma imagem perdendo tudo o que vem em seguida. Acabamos não correspondendo ao jogo a que nos convoca o poema. As imagens não estão ali para serem compreendidas uma de cada vez, separadamente, mas nas relações que o poema tece por meio de seu ritmo, na sucessão de cada uma delas. O poema ensina a aceitar a passagem de uma a outra: *a escutar a correnteza das imagens*. Ele ensina a procurar o tempo justo sobre o qual se funda o poema. O tempo, então, cumpre um papel fundamental neste jogo: ele é a linha que reúne o que se apresenta numa determinada cadência. Ele dá o correr das imagens. O desafio consiste neste tempo não se apresentar linearmente: ele não é progressivo, mas cumulativo, desviante, circular.

Muitos colegas concordam comigo. Outros discordam. Eles têm vontade de continuar experimentando. Em nada nossos problemas estavam resolvidos. Vislumbramos o tamanho da dificuldade em lidar com poemas pela entrada que encontramos: aprender a ouvir a correnteza das imagens. Mas isto implica que não existiria uma forma a priori universal de dizer o poema. Neste sentido o que buscávamos, talvez, fosse bastante diverso do que se chama “recitação de poesia” – e que parece seguir muitas vezes um esquema rítmico e um determinado estilo vocal. A poesia parece se deixar ver

melhor quando conseguimos trazer suas imagens na cadência que o próprio poema propõe: no jogo que ele evoca em ser dito.

A questão passa a ser: como dar vazão a correnteza?

3.3 Aquilo que diz, aquilo que se aquieta

Algum tempo depois, com o mesmo grupo de estudos, passamos a investigar questões relativas a narrativa em cena. Nossa curiosidade sobre este assunto se desenvolveu durante as tentativas de pôr em cena episódios da mitologia grega. Enquanto experimentávamos diversas de real nos demos conta que algo nas formas dramáticas as quais recorriamos invariavelmente – a ideia de representação uma personagem pautada por uma noção de indivíduo, o diálogo intersubjetivo, sua estrutura linear – limitavam as questões que gostaríamos de explorar por meio dos mitos. Toda a tentativa de dramatização causa resultados frustrantes: parecia haver alguma incongruência entre os mitos e a formas propostas em cena.

Assim, acabamos nos voltando a narrativa como uma possível abertura para outra possibilidade de cena. Encontrávamos os mitos nos materiais que dispúnhamos sempre como narrações, então, nos pareceu coerente que nossas tentativas e investigações se encaminhassem neste sentido. Os materiais com que lidávamos propunham, todo o tempo, um caminho que demoramos a perceber. O problema passou a ser, então, lidar com nossas limitações em relação ao ato de narrar. Em nossas experiências fora da faculdade ou mesmo em nosso curso de graduação, a narração nunca havia sido um tema de estudo de maneira tão explícita. Tínhamos alguma consciência ao jogo que nos convidava a formas dramáticas. Nosso desafio era, da mesma forma, tentar compreender o jogo ao qual nos convidava a arte narrativa. Este jogo nos era muito pouco familiar. Como começar?

Recorremos a leitura de um texto famoso de Walter Benjamin, *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (BENJAMIN, 1994, p.197), como uma possível referência para ajudar em nossas investigações. Encontramos, logo nas

primeiras linhas, uma pista que ajudava a dimensionar nossas dificuldades em lidar com formas narrativas.

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo que distante, e que se distancia ainda mais. (BENJAMIN, 1994, p. 197)

Um pouco impressionados com a afirmação resolvemos colocá-la a prova. Eu pedi aos atores que listassem, para nosso próximo encontro, nomes que eles reconheciam como grandes narradores, os narradores que mais lhes chamassem atenção. No encontro seguinte, no entanto, a simples tarefa se revelou motivo para muitas discussões. Houve uma confusão generalizada e atores estavam bastante inquietos: todos eles haviam tido muita dificuldade de identificar narradores. Alguns nem ao menos haviam conseguido pensar em um exemplo; haviam muitas dúvidas quanto a própria definição de um narrador. “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós” – soava a frase de Walter Benjamin confirmada em nossa confusão.

Os poucos exemplos que reunimos em nossa listagem era todos advindos da literatura – mais especificamente, da literatura russa: Dostoiévski, Tolstói, Gorki, Tchécov – talvez por influência do próprio texto de Walter Benjamin, que parte de um olhar sobre a obra de Nikolai Leskov. Não havia um narrador brasileiro ou, mais surpreendentemente, um ator ou qualquer figura ligada a palavra oral. Como é que poderíamos investigar a narração se nem ao menos conseguíamos identificá-la?

Tornou-se urgente que procurássemos, os narradores e narrações que *falassem* a cada um. Durante algum tempo, então, passamos a trocar entre nós as referências do que nos chamava a atenção. Aos poucos íamos ampliando o quadro de referências e outras figuras para além da literatura passavam a compor nosso quadro sobre a narração. Tínhamos inclusive exemplos de familiares, na maioria avós e avôs. Minha única vigila, propostas aos atores, sobre as referências é que elas não se tornassem “burocráticas”: que não passássemos a partilhar nomes reconhecidos como exemplos sem que lhe causassem nada. Seguindo neste cuidado, depois de algum tempo, descobrimos o

prazer de sermos espectadores de uma narração. Enquanto isso, alguma coisa do jogo narrativo se revelou: não sabíamos exatamente o que, mas agora tínhamos a *vontade* de que nossas narrativas alcancem nossos ouvintes da maneira que que nos chegavam nossas narrativas preferidas. Atravessamos nossas narrativas com uma nova disposição: a vontade de partilhar um prazer.

Durante todo o tempo, continuávamos nossas tentativas de narrar mitos e histórias gregas avançando muito devagar sobre novas descobertas. Também continuamos com a leitura do texto de Walter Benjamin em busca de novas pistas. Outras passagens do texto nos ajudaram a pensar a *narração* em contraste com a *descrição informativa*. Isto nos indicou algumas possibilidades de investigação.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são aquelas que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 2014, p. 198)

Mas o que isso significa? As palavras do narrador não teriam por fundamento a simples transmissão de um conjunto de informações. O narrador está sempre envolvido em sua história por meio da experiência que funda sua narrativa. Da busca por comunicar sua experiência surge a narrativa.

O narrador, então, é como um guia: alguém que, de algum modo, sabe como atravessar aquilo que narra. Ele inicia sua narração apenas porque já conhece seu fim. Ele conhece a narrativa que desenvolve por completo, mas não como algo terminado. Este conhecimento não o torna apartado de sua narração. Quando ele narra, a própria narração guarda o convite para o narrador reviver (uma vez mais) aquilo que conta. Existe sempre um risco: a possibilidade para que algo lhe aconteça. O narrador atravessa *junto* com seus ouvintes a narração. Ele partilha do caminho. Assim, o que interessa nunca é final: mas a própria travessia que o narrador faz com seus espectadores.

Começamos, assim, a experimentar formas de nos *aproximar* de nossas narrações. Cada ator começou um trabalho de estudo da estrutura de sua narração.

Definimos este estudo como identificar as partes que compunham a trajetória da narrativa, que identificávamos por meio de títulos, e as imagens principais que guiavam cada parte. Experimentávamos nossas narrações de diferentes modos: usando apenas verbos, apenas substantivos, contando em duplas, mudando a ordem das partes, etc. Isso nos ajudava a ter clareza sobre cada parte do que identificávamos com estrutura da narração.

Depois de vários encontros, já havíamos experimentado muitas vezes cada parte que compunham as narrativas e havíamos realizado diversas formas de aprimorar as imagens de cada narração. Surgia, então, um novo problema. Cada narrativa, pela riqueza de detalhes, havia se tornado muito longa e enfadonha para o público. As imagens não mais se partilhavam: os atores haviam trabalhado tanto na elaboração das imagens para si mesmo que elas não mais chegavam ao público. Os atores se divertiam sozinhos em suas narrações. Era muito difícil manter nossa atenção em suas narrações.

Ainda que experimentássemos sempre com uma plateia as nossas narrativas, percebemos que a conexão entre o ator e seus espectadores havia se rompido. Como recobrar esta conexão? As imagens do texto e suas estruturas já não ajudavam, na verdade, elas cumpriram uma função importante na em nosso movimento de nos aproximarmos cada vez mais das narrativas, mas agora eram tantos detalhes, imagens e referências que se aglutinavam em torno do dizer dos atores que nada mais se comunicava. Parecíamos crianças muito empolgadas com nossa imaginação, sem conseguir comunicar as imagens que nos acometiam. Precisávamos redescobrir alguma simplicidade que abrisse o novamente o canal de comunicação.

Uma ideia me ocorreu. Trouxe alguns haicais de Matsuo Bashō (1644 - 1694), poeta japonês, para lermos em conjunto. Depois de algumas leituras e jogos propostos com os haicais resolvemos conversar. Todos ficaram maravilhados com a capacidade de construir grandes imagens com poucas frases e palavras. Era impressionante tanto quanto difícil lidar com poemas de tamanha simplicidade. A empolgação dos atores não foi a mesma, no entanto, quando pedi que fizessem isso com suas narrativas. A reação foi, na verdade, de bastante frustração. Havíamos passado semanas trabalhando na elaboração e apropriação de cada imagem das narrações para que agora tudo fosse

reduzido ao mínimo? Parecíamos retroceder e jogar fora todo o trabalho desenvolvido até então.

Minha proposta foi que cada narração tivesse apenas cinco minutos. Normalmente cada ator tomava, em média, de quinze minutos para dizer sua narrativa. Não se tratava de comprimir toda a narrativa neste tempo. Nada deveria ser acelerado. O que precisava mudar era o modo pelo qual as imagens deveriam aparecer, sua construção. Logo nas primeiras tentativas era radical o que se percebia. A narrativa voltava a ser ouvida. Havia mais silêncios. Porém, ironicamente, algo havia mudado na disposição, na vontade, dos atores de estar em cena: boa parte da diversão que existia anteriormente havia desaparecido e dava lugar a frustração pelo corte tão gigantesco que eu havia proposto – as narrativas precisavam ser diminuídas, pelo menos, para menos da metade. Algo na construção das imagens da narração também teria que ser radicalmente alterada: não havia mais possibilidade de longas descrições sobre cada novo elemento que aparecia na narração. A plateia, entretanto, agora sorria e trocava olhares de cumplicidade. As palavras nos chegavam. Os gestos que acompanhavam as palavras também se simplificaram e ganharam outra dimensão: eles jogavam com as palavras e ajudavam a *construir* e *sustentar* imagens. Tudo ficava *mais fácil* de se ver, tudo mais simples.

Tenho guardada na memória a reação específica de um ator que, terminada sua narração, teve de ser convencido pelos colegas que aquela tinha sido a melhor vez que realizava sua narrativa: nunca as palavras haviam chegado tanto a nós que o assistíamos e todos repetiam que, pela primeira vez, pareciam ter apreendido algum sentido da narração como um todo e não apenas de suas partes. O ator demorou muito a se convencer do que lhe contávamos. Para ele, era muito difícil entender que essa narração fosse mais atraente para o público do que aquela em que ele se divertia com elaboração de detalhe de sua construção.

Juntos, começamos a pensar que, talvez, houvesse algo falhasse no divertimento ou deslumbramento completo do ator com sua narração. Algum *envolvimento* com a narrativa era preciso, pois ela abria a relação entre o ator e sua narração, mas uma distância também se mostrava necessária. Uma distância em seu envolvimento.

Como realizar este equilíbrio? O divertimento desmedido colocava *algo* entre a narração e os espectadores. Ele trazia algo a frente que *calava* a narrativa, ainda que houvesse muitas palavras soando no espaço. Algo precisava se *aquietar* em nós para deixar que a narrativa aparecesse. Não sabíamos exatamente o que esta forma de narração nos oferecia, o que em nós exatamente se modificara, mas encontramos a novamente a possibilidade de entrar em contato com nossos espectadores.

O que é isto que em nós se aquieta?

3.4 Uma pequena experiência com Hamlet

Um dia de fim de semana, um dia bastante ensolarado. Vamos trabalhar com a primeira cena de Hamlet, de William Shakespeare (1976, p. 11-12).

CENA 1

O castelo de Elsenor. Estreita plataforma junto às ameias; portas de torreões à direita e à esquerda. Luz de estrelas; frio intenso. Francisco, sentinela armada de partazana, anda de um lado para o outro. Um sino toca meia-noite, e Bernardo, outra sentinela, armada de igual modo, vem do interior do castelo; estremece, ouvindo os passos de Francisco no escuro.

BERNARDO: Quem vem lá?

FRANCISCO: Não, respondi-me vós. Alto! Mostraí quem sois!

BERNARDO: Viva o rei!

FRANCISCO: Bernardo?

BERNARDO: Sim.

FRANCISCO: Estais chegando exatamente em vossa hora.

BERNARDO: Já bateu meia-noite. Vai dormir, Francisco.

FRANCISCO: Muito obrigado, já que vieste me render: O frio está cortante, e sinto-me sem ânimo.

BERNARDO: Vosso turno de guarda transcorreu em paz?

FRANCISCO: Nem mesmo um rato se mexeu.

BERNARDO: Então, boa noite, caso encontrei meus companheiros de vigia, Marcelo e Horácio, eles que venham sem demora.

Este dia nada se parece com a noite sombria de Elsenor. Estamos em um dia quente, muito longe da Dinamarca. Vamos experimentar fazer esta cena em um espaço aberto. Digo a dupla de atores que improvisem a cena. Eles já conhecem o texto. Então, fazem algumas combinações e experimentam a cena. Algo parece não funcionar. Nem os atores gostam do fazer, nem eu do vejo.

Peço aos atores para repetirem o improviso. Mas, desta vez, eles devem cuidar, o máximo possível, de aproveitar do espaço tudo o que podem para criar a noite na qual se passa a cena. Sei que é muito difícil criar uma noite dinamarquesa nesta manhã ensolarada, mas aceitar essa distância me parece o princípio do jogo.

Algo se torna mais interessante, mas o que se diz ainda parece um pouco estranho. Discutimos um pouco a cena. Então, peço que utilizem tudo que o espaço oferece: as colunas, os arbustos, as sombras, os sons. Nada deve ser desconsiderado. As intervenções e obstáculos que o espaço tanto para o corpo, quanto para voz devem fazer parte do jogo.

Algo no improviso fica um pouco melhor. De uma maneira engraçada, imaginar outro lugar fica mais fácil quando a ação dos atores parte do mais concreto: em sua brincadeira de estar em outro lugar, eles acabam por revelar o espaço em que estamos.

Nova proposta: os atores escolhem um lugar que eu devo ocupar como público, onde eu devo permanecer durante a cena, e, procurando manter a mesma atenção e cuidado com o espaço da cena, podem brincar agora com suas falas. Eu, como espectador da cena, não preciso ouvir tudo que se diz, mas preciso entender completamente a ação que se desenvolve. Minha distancia enquanto público deve ser considerada e cuidada também.

Repetimos a cenas algumas vezes. A cada repetição, minhas indicações se preocupam apenas cuidar do espaço. Algo aos poucos vai tomando forma. Eu também aviso sobre o que era audível e o que não era.

Experimentamos o mesmo improviso com algumas variações. Principalmente, mudando a responsabilidade do que se diz em cena em alcançar ou não o público. Os atores vão encontrando uma forma de improvisar, fazendo com que a cena se desenhe em diversos momentos com mais clareza, revelando algumas possibilidades. Inclusive motivos para se aproximar ou se afastar de seu único espectador vão sendo criados. Em alguns momentos, conseguimos atrair a atenção de dois ou três passantes que transitam próximos ao local da cena.

Eu continuo com minha atenção voltada apenas para a relação com o espaço – experimento como minhas indicações neste sentido podem auxiliar o improviso a cada vez.

Já trabalhamos por algum tempo nestas repetições e estamos um pouco enfadados com o grande número de repetições. O sol está bastante quente. Antes de fazer um intervalo, peço aos atores que repitam, a título de curiosidade, uma última vez o improviso, porém, desta vez, eles devem partir do pressuposto contrário ao que experimentávamos ainda a pouco: o improviso deve partir de elementos completamente imaginários que se sobreponham ao espaço. Em cena, eles devem imaginar, seus figurinos (que não são a roupa que usam), o espaço em que estão (que não é onde estamos) e o tamanho de sua plateia e sua localização (que não sou eu). O espaço deve ser ignorado em relação a imaginação.

Quando o improviso termina, damos muitas risadas. A cena que se desenrola foi bastante engraçada. Entre os risos comentamos o que sentimos de diferente em relação às outras tentativas. Havia muitas diferenças. As ocupações exigidas em cada proposta eram muito diferentes. E seus efeitos na cena e nos atores também. O improviso nos trouxe algum riso e aliviou nosso cansaço: os atores estavam muito empolgados.

Curiosamente, este último improviso, totalmente descompromissado, tenha sido muito melhor que nossa primeira tentativa de acertar.

Onde mora em nós a disposição para o jogo?

3.5 Abrir-se para a relação

Já faz alguns minutos que alguns alunos de um curso de formação em Teatro e Dança, fazem alguns exercícios com voz. Basicamente, eles cantam duas canções. Uma canção de trabalho haitiana e, em seguida, outra canção de ninar japonesa. Eles experimentam modos e formas de cantar, exploram diferentes volumes, mudam a afinação, procuram usar diferentes ressonadores e se movimentam enquanto cantam.

Percebo que as canções possuem exatamente a mesma duração. Resolvo experimentar sobrepor as duas. Organizo, então, um coro com os alunos que deve sustentar a canção haitiana indefinidamente, repetindo-a durante todo o experimento em uníssono. Todos os alunos, um de cada vez, podem experimentar se destacar deste coro, tomar dele a distância que preferir, voltar-se para ele e escolher um modo de cantar a canção japonesa, tendo como limite o respeito por seu ritmo e afinação. O coro deve adaptar seu modo de cantar a canção haitiana em resposta a proposição feita pelo ator que canta a canção japonesa, as duas canções devem buscar alguma *harmonia* em sua coincidência.

As primeiras tentativas mostram a dificuldade deste encontro. As primeiras preocupações são, obviamente, em conseguir acertar as notas, lembrar a letras e o que fazer com o corpo. A maioria demonstra algum desconforto enquanto entoia a canção japonesa, muitos esquecem a letra. O coro parece manter-se mais confortável. No entanto, nos momentos em que a outra canção passa a soar, ele em nada contribui para o solo do ator que a executa. O coro mantém a canção no mesmo volume e intensidade não importando a distância e forma que o ator proponha.

Depois que todos os alunos experimentam a posição destacada do coro, resolvo intervir. Mas o que é que posso falar que modifique essa relação? O dizer que possa trazer alguma calma para que o coro se escute? Ou para que o ator que se destaca também encontre alguma calma para relação?

Peço que os alunos continuem sustentando a canção. Ainda penso no que vou dizer quando me coloco de frente para esse coro. Nem ao mesmo tempo minha inspiração para começar a falar e a canção entoada já diminui seu volume e os olhos de todos no coro prestam atenção a meus movimentos. Um sorriso é inevitável. Digo: “Ah! A mim vocês escutam!”. E os alunos sorriem sem perder a canção.

Volto ao meu lugar e peço que experimentem novamente. E, então, algo no exercício se modifica.

3.6 Duas aulas, dois corpos e um interlúdio

Primeiro dia de aula no curso de graduação em Artes Cênicas: aula de Corpo e Movimento I.

Chegamos a uma sala muito ampla, com teto alto, grandes janelas, chão de madeira. A luz da manhã, são 8 horas, ilumina a sala completamente – não é preciso acender nenhuma luz artificial. Todos usamos roupa confortáveis e estamos ansiosos, um pouco tímido diante de novos colegas – paira o respeito cuidadoso de uma turma que acaba de se conhecer formada. Aguardamos sentados que todos cheguem.

Primeira proposta da professora: deitar no chão com as costas apoiadas no chão. Sentir o que do nosso corpo encosta ou não chão, o que está tenso, o que podemos relaxar. Fazemos isso durante algum tempo. Traçamos assim um pequeno mapa corporal. Trabalhamos, em seguida, diversas posições que ajudam a perceber nossos encurtamentos e tensões musculares. O mapa que traçamos mentalmente vai se enriquecendo, aos poucos, pelas indicações da professora. Ela dá muita ênfase a questão do ar. A respiração ajuda a abrir espaços no corpo e alivia o desconforto causado pelas posições. O ar parece dissolver a dor trazida pelas posições.

Voltamos a sentar. Segunda proposta: com as mãos, massageamos o pé esquerdo e em seguida o direito. Devemos atentar, principalmente, aos ossos – seu tamanho, formato, nos espaços que se formam entre eles. Tomamos muito tempo nesta

atividade. Algumas pessoas se incomodam com tanto tempo dispendido em algo aparentemente tão simples.

Temos um curto intervalo.

Voltamos a aula e experimentamos compor alguma coisa, uma pequena dança, uma partitura coreográfica, em dupla, cuja movimentação devia partir inteiramente dos pés. O que o movimento dos pés oferece ao corpo? Lógica estranha de se pensar às 10 horas da manhã.

No final trocamos impressões: aquilo que se viveu agora se elabora. A palavra é o meio pelo qual a experiência ganha alguma dimensão pública. Mas – é bem verdade – não interessa muito ao resto do mundo o que se viveu naquela sala, as impressões de cada aluno na descoberta de seu pé. A professora se detém aos comentários muito atentamente.

Aquilo só serve para estar mais próximo de si mesmo. O que se fala, agora, se trata do que se percebeu: da experiência de cada um. Todos nos dedicamos a escutar quem queira falar. É um dizer que é interessante: ele faz encontrar o pensamento e a experiência – os corpos trabalham no sentido de trazer aos ouvintes o que se viveu, eles mostram um esforço da realização da alquimia das sensações, memórias, sentimentos e raciocínios para a voz que publica para este grupo uma dizer sobre o que se viveu.

(Interlúdio)

... em geral, a respiração é nada mais que a combustão lenta de carbono e hidrogênio, semelhante à que ocorre em uma lâmpada ou vela acesa, e, desse ponto de vista, animais que respiram são corpos combustíveis que queimam e consomem a si próprios... Alguém poderia dizer que esta analogia entre combustão e respiração não passou despercebida pelos poetas, ou ainda pelos filósofos da antiguidade, já tendo sido relatada e interpretada por eles. Esse fogo roubado dos céus, essa tocha de Prometeu, não representa apenas uma idéia engenhosa e poética,

ela é um retrato fiel das operações da natureza, pelo menos para os animais que respiram; portanto, alguns podem dizer, com os antigos, que a criança respira pela primeira vez, e ela só se extingue na morte.

Antoine Lavoisier, Oeuvres de Lavoisier (1862)

Primeiro dia de aula de Anatomia no curso de graduação em Educação Física e Esporte.

Chegamos a uma sala muito ampla, com teto alto e grandes janelas com persianas fechadas. O ar condicionado ligado criava uma temperatura muito mais fresca que fora da sala, fazendo da sala um ambiente convidativo. Todos usamos jaleco branco. Somos muitos, em torno de cinquenta alunos, acomodados cada qual em sua cadeira acolchoada com suporte para cadernos ou computadores. Todos voltados na mesma direção: de frente a uma tela branca para projeção da aula.

A professora chega. Temos dois assuntos para começar. Primeiro, entender os corte e posições que as *peças* apresentam nos livros de anatomia e no laboratório. Isso ajudar a localizar a posição e sentido que as estruturas estudadas ocupam no corpo humano. Segundo assunto: sistema respiratório.

A aulas segue com a apresentação de slides dos dois assuntos. Aprendemos o nome de todos os cortes e de todas as estruturas envolvidas na respiração. A professora responde a eventuais dúvidas. Mas não temos muitas: o grande esforço desta aula reside na busca por decorar os nomes de tantos órgãos, tecidos, cavidades e fluídos corporais, além de algumas funções principais. Tudo isso sem sair de nossas cadeiras.

Temos um curto intervalo.

Voltamos para a segunda parte da aula: estudo das peças no laboratório. Nos dividimos em grupos para estudar o sistema respiratório. Temos jalecos brancos e luvas cirúrgicas. O uso de calçados fechados e calças e obrigatório. É proibido tirar qualquer foto. Procuramos, então, identificar nas peças as estruturas que acabamos de aprender em

aula. Esforço de lembrar os nomes: consultamos nossas anotações e os atlas disponíveis várias vezes.

Meu grupo tenta identificar a posição correta que um pulmão ocupa no corpo. Eu seguro um pulmão diante de meu próprio corpo seguindo as indicações de meus colegas: mais para o lado, ao contrário, do outro lado, mais para baixo. Até que em dado momento concordamos: deve ser assim.

Seguro o pulmão diante de mim como se ele estivesse dentro. Sinto seu peso nas minhas mãos. Não é o meu pulmão. É o pulmão de alguém. Ele é um pulmão, objeto de estudo, peça de laboratório. Pulmão de alguém que está exatamente diante do meu pulmão com algum espaço necessário para não sujar meu jaleco com o líquido de conservação que o mantém levemente úmido.

Tenho alguns segundos de profundo susto com o que este pulmão, em seu silêncio, me diz e que não chego a entender completamente. Estou no meio do laboratório, meus colegas me observam. Sinto vontade de dizer algo que não tem absolutamente relação com aquele momento.

Eu respiro fundo e volto a aula.

3.7 A primeira aprendizagem: os crimes contra a linguagem

Talvez uma das obras mais ousadas de Clarice Lispector seja aquela que se constrói em torno do crime fundamental de um homem: o momento em que, daquele ponto em diante, não é mais possível retornar. Este momento é um crime de uma ordem mais estranha, não daqueles que se baseiam na infração da ordem de direitos e deveres de cada cidadão, mas daqueles que atentam contra a manutenção da banalidade do cotidiano – um crime de dimensão ontológica. Por meio deste crime, o homem, pela primeira vez, alcança a si mesmo e o mundo, mas não sem enfrentar as consequências deste fato.

A primeira parte desta obra, *A maçã no escuro*, é intitulada: *Como se faz um homem*. Nela, conhecemos Martim e acompanhamos sua fuga pela noite como a única possibilidade que lhe destina seu crime. Nunca chegamos a conhecer realmente o crime de

Martim, mas ele em sua dimensão factual – o quê? quem? onde? – pouco importa. O que interessa é o que se passa como consequência de seu gesto: a impossibilidade de retorno ao homem que se era antes do crime. A dimensão deste gesto ultrapassa o estatuto factual e descritivo que a informação poderia nos conceder. Tudo, na construção deste novo homem, se baseia neste momento fundamental que escapa a linguagem.

Depois de uma fuga às cegas por entre a escuridão da noite, Martim acorda em um enorme campo iluminado pelo sol. Ele se põe a caminhar sem qualquer rumo e percebe o primeiro sintoma de sua fuga: ele experimenta a linguagem como pela primeira vez. E esta experiência se inicia com a sensação de perda da própria linguagem. Não que estivesse sofrendo da privação de suas capacidades corpóreas ou de qualquer impedimento traumático de qualquer ordem que o impedisse de acessar sua própria língua. Ele apenas não fala mais a partir da banalidade do cotidiano dos homens. Mas nem por isso experimenta uma ausência de si ou do mundo. As palavras ganham um peso até então desconhecido. Seu crime, o coloca diante do silêncio do descampado, onde a palavra conhece a possibilidade de pesar de *outra maneira*. Ele, talvez, pela, primeira vez, escuta a sua própria voz, silente por muitos anos.

O que é aquilo que nos entrega a escuta de nós mesmo?

CONCLUSÃO

O silêncio do abismo

A morte retira-se para o enigmático. O segredo da dor ainda permanece velado. O amor ainda não se aprendeu. Mas há mortais. Há-os na medida em que há linguagem. Demora-se o canto sobre sua terra indigente. A palavra do cantor ainda retém o vestígio do sagrado.

Para que poetas? (in: Caminhos de Floresta), Martin Heidegger (p. 315)

É um movimento bastante estranho à ciência orbitar ao redor da verdade. Conhecemos muito bem a objetividade da linha reta que impele as perguntas de maneira direta às respostas – ela é o modelo demandado nas diversas áreas de pesquisa e gestão do conhecimento em sua versão mais oficial. A disposição que move as investidas científicas sonha a trajetória cujo final coincide com a própria verdade. Em seu movimento, marcado pela cadência do progresso, a cada passo, ela deseja e acredita estar mais estar mais próxima de seu objetivo. Seu desafio inevitável é a conquista da verdade de maneira integral e o abandono de todos esses *desvios* que permeiam os saberes dos homens.

Em nossa trajetória, no entanto, experimentamos justamente orbitar em torno da pergunta:

Quais aprendizados possíveis ao ator se oferecem nas palavras, na linguagem?

A colocação desta pergunta nos aproximou de diversos assuntos: linguagem, técnica, conhecimento, aprendizado, tradição, jogo, mundo, tempo e espaço, mas de nenhuma conclusão acertada, nenhuma palavra final sobre o assunto. Qual o sentido desta trajetória? Por que dar voltas em torno da aprendizagem do ator, da técnica do ator sem jamais agarrá-la? Não buscamos, obviamente, cumprir mais um passo na agenda do mapeamento do conhecimento humano. Então, como esse movimento pode ser motivo de interesse para qualquer um? Que tipo de disposição nos move? Pode parecer que tudo que aquilo que trilhamos tenha nos encaminhado a uma forma inconclusiva de lidar com nosso assunto: nossa relação com o domínio da verdade neste estudo deve parecer frágil, facilmente abalável diante do rigor que as ciências exigem em seus métodos de conhecer, de se aproximar das verdades do mundo.

No entanto, buscamos, exatamente, outra forma de relacionamento com a verdade. Mas como isto seria possível? Na obra de Martin Heidegger encontramos a definição de verdade como *alétheia* – o filósofo procura em seu sentido a proximidade possível da experiência da antiguidade grega com esta palavra –, ou seja, como o encobrimento e des-encobrimento que funda a origem instauradora do comum

pertencimento entre ser e o homem. O ser nos acena desde a abertura que marca o homem como lugar onde as coisas, plantas, animais e outros homens alcançam sua presença. Este dar-se das coisas ao homem é forma pela qual a verdade (*alétheia*) nos alcança. Assim, a verdade não seria algo a ser conquistada no derradeiro momento do progresso da humanidade, mas o fundamento mais original de nossa *condição* enquanto homens. Sempre inacessível, pois múltipla e coletiva, ela é o suporte comum a todo aparecimento. Ela entrega, à cada homem, um espaço e tempo que se partilha. Somos seres voltados para este espaço, para este fora-comum, para um co-pertencimento, no qual podemos nos deparar com tudo que existe em suas semelhanças e diferenças: já habitando desde sempre a segurança do mesmo solo.

Neste movimento essencial de deixar que as coisas se mostrem – que as montanhas não sejam nem *mais* que montanhas, nem *menos* que montanhas, mas *apenas* montanhas –, no movimento que permite *encontrá-las* é onde o homem essencialmente corresponde a fissura que marca sua existência. E isto nada tem a ver com abdicar das verdades científicas ou de qualquer pensamento crítico ou, ainda, com qualquer tipo de proposta de manutenção do *status quo* em nome de uma resignação com o modo que as coisas são: não se trata de uma apologia conformista à forma com que as coisas nos aparecem como sendo a mais natural possível. Muito pelo contrário.

Procurar qualquer proximidade com o fundamento que, ao mesmo tempo, nos reúne e afasta – aquilo que muitas vezes se pretendia como fundo de palavras como *humanidade*, *humanismo* –, esta abertura que funda nossa existência e possibilita que nos encontremos mesmo nas distâncias do tempo e do espaço, esta delicada procura é um trabalho hercúleo e infinito que se baseia na inversão do lugar que a verdade ocupa em nosso pensamento. A verdade não é algo que alcançaremos algum dia, mas sempre de onde partimos. Ela é o que permite e traz para o diálogo: aquilo que é suporte para qualquer encontro. É o que sustenta a possibilidade de nossos pequenos momentos de devir e alteridade. Ela é o solo comum para tudo o que de algum modo se deixa mostrar ao homem. Ela nos entrega ao aberto: a grande totalidade de tudo aquilo que não está restringido (HEIDEGGER, 2014, p. 262). Aquilo que deixa ser: o arriscado que nos reúne à desproteção do mundo. E, somente assim, abarcados pelo risco, é possível aos homens se

em-contrarem – se deparar com as barreiras que empurram o que restringem a si próprio: algo nos re-une, algo nos separa, *condivisão*.

É atendendo ao chamado deste desafio que muitas vezes a Arte se alcançou sua maior potência: revelando outros modos de conduzir ao aparecimento, entregando a *coisa* artística uma existência singular e, em seu aparecimento, um ponto de convergência a possibilidade de um *en-contro* dos homens. Um encontro em sentido largo e profundo – não apenas como o diálogo de individualidades bem demarcadas: neste sentido a arte é só mero objeto do discurso estético – um novo disfarce da ciência.

A potência deste encontro e suas possibilidades são devastadoras quando escapam aos limites da ciência e se fundam nesta visão da clareira sobre o qual se sustenta a homem – esta fissura que dá para o nada. É sobre o abismo que se instaura a existência: uma abertura voltada para fora, mirando o infinito. E nenhuma verdade científica é capaz de calar ou conter os pequenos abalos sísmicos que causam os ecos vindos do abismo. Ainda mais em contraste com o transe ao qual nos induz o ritmo bem marcado do progresso e da conquista de novas verdades.

No entanto, o mesmo esquecimento sobre o qual se desdobram nossos modos de pensar e produzir no mundo científico – em última instância: o esquecimento de nós mesmo – já se encontrou terreno no campo das Artes. Por isso, percebe Martin Heidegger – em uma conferência de 1946 denominada “Para quê poetas?” – a importância do movimento, quase sintomático, que algumas poesias voltam a sua própria construção e aparecimento como temática – tendo em Paul Celan, Reiner Maria Rilke e, principalmente, nos hinos e elegias de Hölderlin, os maiores marcos desta investida para o filósofo.

Há algum tempo, avança a escuridão que pretende manter o abismo encoberto: ela chega discursando uma esperança vazia, com danças e melodias marcadas pela cadência acelerada do progresso, desejando esquecer o sem-fundo sobre o qual se instaura a morada humana. É neste momento que os poetas – da escrita, da cena, da matéria, não importa – chegam para falar de outras paisagens, para trazer alguma luz a longa noite que vaie estendendo seu território. Eles cantam o que viram, o que viveram na realização de seus poemas – não como mais um mero recurso estilístico de fundo narcísico:

a assim chamada metalinguagem. Eles trazem o que podem daquilo que lhes concede o vislumbre do aberto. Eles traduzem *outra experiência* de relacionamento com o mundo. Eles falam das faces esquecidas da verdade.

Quando a poesia se volta a si mesma, tomando seu descobrimento como temática, ela assim nos fala de algo precioso. Ela não nos diz sobre a verdade a ser conquistada, mas da verdade esquecida: a quietude sobre a qual são concedidas todas as diferenças, semelhanças, as distâncias e possibilidades de encontro. Ela fala sobre a *quietude fundamental*: a linguagem que pela qual a todo momento nos fala o *ser*.

Atentar ao fundo de nossa própria linguagem, de nosso dizer, é perceber o solo comum, a essa mesma quietude que sustenta cada palavra em seu acontecimento, em sua complexidade e beleza. O ator, aquele que no palco é desafiado a trazer a linguagem ao aparecimento por meio de um dizer, se engana quando não enxerga outra finalidade para seus exercícios vocais e estudos de texto que não seja o domínio e controle. A linguagem não é apenas um *instrumentum* da vontade humana. Em seu dizer, o ator pode encontrar a saga da palavra: o dizer da linguagem capaz de mostrar-se a si mesma por meio da quietude que permite aos homens sua re-união; esta saga é vestígio desta verdade mais oculta e mais presente.

O maior desafio entregue pela cena ao ator, então, não é o domínio, mas a *escuta* deste silêncio anterior – não como o silêncio que precede temporalmente a qualquer fala, mas *anterior* em um sentido mais profundo: a *anterioridade* que subjaz a todo momento como seu suporte. Escutar o silêncio do abismo. Na proximidade deste silêncio, nos raros momentos em que ele se deixa alcançar, o ator dá a ver outro fundo em suas ações, em seu dizer: aquilo que está em jogo alcança, por alguns momentos, seu dizer próprio – o homem, assim, também se deixa encontrar naquilo que diz. Jogo de claro e escuro, de revelar e encobrir, o Teatro, neste sentido, é o jogo que celebra a clareira que re-une. A clareira da visão para além do visível: dá a ver.

Para isso, no entanto, não há outro caminho senão a repetição constante que funda o modo pelo qual se realiza o engajamento de qualquer artesanaria. Repetir as práticas do Teatro, escutar sua tradição, encontrar as práticas quase esquecidas, fazê-las

viver a cada vez e uma vez mais. Percorrer os caminhos celebrados na poesia: a contemplação do aberto. Re-colher os vestígios daquilo que se retira gradativamente da banalidade de nosso cotidiano. Não deixar que estas trilhas caiam no esquecimento programado pelo progresso.

E não esquecer que aquilo que funda a prática, a repetição, o engajamento – isso é muito fácil de nos escapar – é de uma ordem instauradora de *outros modos*, de outras relações com o mundo: nunca a repetição mecanizada, sem vida, em busca do domínio que se alastra sem medida em todas as áreas do conhecimento humano. Lembrar que o Teatro não nos pertence. Ele nos pertence apenas na medida que também pertencemos a ele.

Quais vestígios nos entregará o caminho?

Lá fora, uma chuva fria está caindo.

O que aprendemos pela forma em que ela cai? Imaginem, por um momento, os vários tipos de chuva: às vezes, ela se lança sobre nós; porém, outras vezes ela garoa suavemente. Aqui, em nossos encontros, tentem se mover como se movem os insetos. Praticar estes preciosos e delicados movimentos será útil na construção de sua dança. Tendemos a pensar que não há nada a ser ganho observando os elementos. Talvez, os achemos muito banais. Observe um fenômeno natural: a chuva cai sem esforço; o vento sopra sem esforço. Não importa quão habilmente você imite a chuva, você nunca terá sucesso.

Ela é realmente inimitável. A questão é: Por que, então, devemos praticar? (OHNO, 2004, p. 197 – tradução do autor)

BIBLIOGRAFIA

Teoria e ensaios

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapéco: Argos, 2009.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARRENTO, João. *Do peso e da leveza - a palavra da poesia*. São Paulo: Lummer Editor, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

BERTHERAT, Thérèse. *O corpo tem suas razões*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAGE, John. *Silence - 50th Anniversary Edition*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

CAGE, John. *A year from monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1969.

CASTRO, Eduardo Viveiros; SZTUTMAN, Renato (org.). *Encontros (E26)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COX, Michael M.; NELSON, David L. *Princípios de bioquímica de Lehninger*. Porto Alegre: Artmed, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DYSON, Freeman. *Infinito em todas as direções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FERRAZ, Marcelo Carvalho [org]. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GALLO, Sílvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GUINSBURG, Jacó (Org.). *Diderot Obras II estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *O Acontecimento Apropriativo*. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa: Vega, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Marcas do caminho*. Petrópolis: Vozes, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ontologia (hermenêutica da facticidade)*. Petrópolis: Vozes, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2012.

HEISIG, James W. (Org.); KASULIS, Thomas P. (Org.); MARALDO, John C. (Org.). *Japanese Philosophy – A Sourcebook*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KAHLMAYER-MERTENS, Roberto S. *Heidegger & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

KIERKEGAARD, Søren. *Temor e tremor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e Educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (Mitológicas v.1)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LEWIS, C. S. *A Abolição do homem*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012

MANGUEL, Alberto. *À mesa com o Chapeleiro Maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MANGUEL, Alberto. *A cidade das palavras: as histórias que contamos para saber quem somos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARÍAS, Julián. *Tratado sobre a convivência: concórdia sem acordo*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARRA, Michael F. *Japan's Frames of Meaning – a hermeneutic reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Guttenberg*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

MISHIMA, Yukio. *Sol e Aço*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios: uma seleção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

OKANO, Michiko. *MA: entre-espço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012.

OZ, Amós. *Contra o fanatismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo a vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SANDEL, Michael J. *Contra a perfeição: ética na era da engenharia genética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Tempo de ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e genética*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SENNETT, Richard. *Juntos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SLOTERDIJK, Peter. *No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- SLOTERDIJK, Peter. *Se a Europa despertar*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- PESSANHA, Juliano. *Certeza do agora*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- PESSANHA, Juliano. *Ignorância do sempre*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- PESSANHA, Juliano. *Instabilidade perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- PESSANHA, Juliano. *Sabedoria do nunca*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- PESSOA, Fernando. *A língua portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PLATÃO. *Íon*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- PLATÃO. *Diálogos V: O Banquete; Menôn (ou Da Virtude); Timeu; Crítias*. Bauru: EDIPRO, 2010.

TANAZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TODORÓV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VALVERDE, Alexandre. *Ruptura, Solidão e Desordem: Ensaio sobre a Fenomenologia do Delírio*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2011.

ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*. Fernández Ciudad: Cátedra, 2011.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução a poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e linguagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Teatro

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BROOK, Peter. *The Shifting Point*. Londres: Methuen, 1987.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DÜRRENMATT, Friedrich. *O Sócio; Problemas do Teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

FARIA, João Roberto (Org.). *História do Teatro Brasileiro, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Edições SESC SP, 2010.

FLASZEN, Ludwik (Org.); POLLASTRELLI, Carla (Org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Perspectiva / SESC, 2007.

GUÉNOU, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio De Janeiro: Teatro Pequeno Gesto, 2003.

GUÉNOU, Denis. *O teatro é necessário?*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OHNO, Kazuo; OHNO, Yoshito. *Kazuo Ohno's world: from without & within*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

KNÉBEL, María. *El último Stanislavski: análise activo de la obra y el papel*. Madri: Fudamentos, 2003.

KOUDELA, Ingrid D. *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Edições SESC SP, 2010.

LIMA, Tatiana Motta. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do Teatro*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MÜLLER, Heiner. *Theatremachine*. Londres: Faber and Faber, 1995.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SCHECHNER, Richard (Org.); WOLFORD, Lisa (Org.). *The Grotowski Sourcebook*. Nova York: Routledge, 1997.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet Príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

OIDA, Yoshi. *Artimanhas do ator*. São Paulo: Via Lettera, 2012.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Via Lettera, 2012.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda Dourado: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ULLMANN, Liv. *Mutações*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ZEAMI, Motokiyo. *Performince notes*. Nova York: Columbia Universaty Press, 2008.

Literatura e poesia

AUDEN, W. H. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Porto Alegre: LP&M, 2012.

GAILMAN, Neil. *Coisas frágeis*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MARIANI, Diogo. *Nova gramática finlandesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TRAKL, Georg. *De Profundis*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

WAUTERS, Antoine. *Debout sur la langue / De pé sobre a linguagem*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

Teses e dissertações

BARBOZA, Juliana Jardim. *vestígios do dizer de uma escuto (repouso e deriva na palavra)*. São Paulo: USP, Tese de Doutorado, 2009.

Dicionários

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.