

RENÉ MARCELO PIAZENTIN AMADO

O Princípio do Jogo:

**Uma Investigação Prática dos Processos Criativos de Theodoros Terzopoulos à
partir da Encenação de *Fim de Partida*, de Samuel Beckett.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Prática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli

SÃO PAULO

2007

O Princípio do Jogo:

Uma Investigação Prática dos Processos Criativos de Theodoros Terzopoulos à partir da Encenação de *Fim de Partida*, de Samuel Beckett.

Data: _____

Banca Examinadora:

ÍNDICE

Resumo _____	pg. 04
Dedicatória _____	pg. 05
Agradecimentos _____	pg. 06
Sumário _____	pg. 07
Introdução _____	pg. 08
Capítulos	
O Mito e o Sagrado _____	pg. 19
O Sagrado no Teatro _____	pg. 22
Terzopoulos e o Teatro Attis _____	pg. 53
Fim de Partida de Samuel Beckett:	
da Proposta de Treinamento à Encenação _____	pg. 73
Conclusão _____	pg. 88
Referências Bibliográficas _____	pg. 91
Anexos _____	pg. 94

RESUMO

O presente trabalho têm como ponto de partida uma reflexão sobre os processos criativos do diretor grego Theodoros Terzopoulos e o cruzamento desta referência com minha pesquisa como encenador. Terzopoulos e seu método, notadamente suas montagens de tragédias clássicas gregas, serviram de filtro para uma investigação prática nas áreas da encenação e interpretação teatrais, tendo como meta última desenvolver um olhar mais pessoal e aprofundado sobre o fazer teatral. Os resultados da pesquisa são analisados à partir da encenação de *Fim de Partida*, de Samuel Beckett.

Palavras-chave: Terzopoulos, treinamento, tragédia, teatro, Beckett

ABSTRACT

The present work has as starting point a reflexion about the creative process of the greek theatre director Theodoros Terzopoulos and the cross over of his work and my own researches as a director. Terzopoulos and his method, specially his works on classical greek tragedies was the filter to a practical investigation on stagecraft and acting, where the development of more personal and deeper view was the final aim. The result of this research was analysed with the stagecraft of Samuel Beckett's

Endgame.

Key-words: Terzopoulos, training, tragedy, theatre, Beckett

DEDICATÓRIA

À memória de minha mãe, Maria Natalina Piazzentin

AGRADEDIMENTOS

Ao meu orientador Antonio Luiz Dias Januzelli, pela inspiração, confiança e apoio incondicionais.

À Cyro del Nero. *“Onde quer que eu viaje, a Grécia me fere”*.

À Theodoros Terzopoulos, pela generosidade em mostrar as chaves para o trabalho.

Aos companheiros de jornada Mário Zanca, Natália Grisi, Perla Frenda e Vanja Poty.

À Juliana Jardim, Laura Lucci e Adryano Cipriano, pelas sugestões iluminadas nas diferentes etapas da pesquisa e redação da dissertação.

Aos meus professores, colegas e alunos.

SUMÁRIO

O presente trabalho têm como ponto de partida uma reflexão sobre os processos criativos do diretor grego Theodoros Terzopoulos e o cruzamento desta referência com minha pesquisa como encenador. Longe de pretender-se uma análise estritamente focada no método de Terzopoulos, a pesquisa desenvolvida assumiu a influência da minha trajetória anterior como diretor, a fim de que a referência de Terzopoulos, em especial de suas montagens de tragédias clássicas gregas, servissem de filtro para uma investigação prática nas áreas da encenação e interpretação teatrais, tendo como meta última desenvolver um olhar mais pessoal e elaborado sobre o fazer teatral.

A opção pontual pela reflexão sobre a tragédia clássica grega deu-se como uma forma de aprofundar a pesquisa desenvolvida em Iniciação Científica (2000-2001) sobre o tema do *sagrado* no teatro. Nesse sentido, o olhar de Terzopoulos confere um recorte mais concreto ao tema, aproximando inquietações filosóficas e estéticas de resoluções práticas e metodológicas.

Os resultados da pesquisa são analisados à partir da encenação de *Fim de Partida*, de Samuel Beckett, bem como a ponte entre a tragédia clássica vista de forma prática e o universo beckettiano.

INTRODUÇÃO

O desejo de desenvolver um projeto de Mestrado nasceu na conclusão da minha Iniciação Científica, após dois anos de pesquisa sobre a questão da encenação e o sagrado. No decorrer desse período, tive a oportunidade de, em paralelo com a pesquisa teórica, encenar alguns espetáculos que me permitiram a contrapartida prática das reflexões e inquietações que surgiam. São desse período as montagens de *A Tempestade* de William Shakespeare e de *O Evangelho de Victor Frankenstein*, de minha autoria em parceria com Cláudia Pucci.

O interesse pelos textos trágicos gregos já existia, muito embora a verticalização desse interesse (e seu conseqüente desdobramento prático) não tivesse encontrado vazão. Ainda na Graduação, tive a oportunidade de viajar à Grécia (1998-1999) e, em companhia do prof. Dr. Cyro del Nero, visitar diversos sítios arqueológicos e, em especial, teatros clássicos. Olhando para trás, fica claro o papel determinante dessa experiência não apenas na minha produção como encenador, como também nas reflexões e inquietações como pesquisador e artista que pensa o teatro. O exemplo mais concreto foi a encenação de *Quando Despertarmos de entre os Mortos*, de Henrik Ibsen, que tinha como referencial estético o cristianismo primitivo e o mundo bizantino (raiz da Igreja Ortodoxa Grega).

O término de minha Iniciação Científica deu-se juntamente com a conclusão de meu curso de Graduação. Ficava claro para mim que a continuidade da pesquisa e sua verticalização demandavam um recorte mais específico, uma vez que discorrer sobre a questão do *sagrado* constituía-se numa tarefa a um só tempo extensa e abstrata demais. Tendo em vista que a Tragédia Grega é um momento de encontro, no Ocidente, entre a experiência estética e diversas outras instâncias – entre elas, o rito - acredito ser esse o recorte necessário para a continuidade da minha pesquisa como encenador, principalmente no que tange ao treinamento do ator e a uma forma mais *vital* de encarar a própria encenação e o fazer teatral como um todo.

Meu primeiro contato com o teatro deu-se como para a maioria das pessoas: no colégio, da

maneira mais amadora e descompromissada possível. Se por um lado a impossibilidade de uma prática aprofundada em termos de reflexão ou técnica era visível, por outro a possibilidade de vivência nas diferentes instâncias do fazer teatral, desde iluminação até direção de cenas e decisões sobre cenário, figurinos, etc. possibilitou, antes mesmo do meu ingresso na Graduação, o despertar de um olhar voltado para o espetáculo, e o interesse pelo planejamento do mesmo em todos esses níveis.

Minha experiência em teatro sofre um corte radical em 1993 quando, quase que por acaso, ingresso no Centro de Pesquisa Teatral do Sesc (CPT), coordenado pelo diretor Antunes Filho. Após um semestre no chamado Curso Introdutório ao Método de Ator (conhecido como “cepetezinho”), tive a oportunidade, no início do ano seguinte, de participar dos ensaios da peça *Gilgamesh* (texto sumério anônimo de aproximadamente 3.000 a.C.). Como tantos outros, acabei sendo afastado do processo depois de alguns meses, e findou-se minha breve história com o CPT. Entretanto, esse contato deixaria impressões profundas, que mais tarde foram se tornando cada vez mais nítidas.

O rompimento com padrões estéticos naturalistas é um primeiro choque para os que não possuem repertório. Pela primeira vez, muitos de nós, ingressando no CPT, ouvíamos falar em dialética, física quântica e filosofias orientais, pilares da construção de uma outra forma de ver a realidade que, antes de mistificá-la, servem como instrumental crítico de uma relativização sadia de alguns padrões de comportamento. Ao mesmo tempo, assistíamos a uma seleção de vídeos que privilegiava o chamado “cinema mudo” (Fritz Lang, Chaplin, Dreyer), além de gravações de espetáculos de Tadeuz Kantor, Kazuo Ohno e do próprio grupo Macunaíma. A bibliografia do curso contava ainda com obras de Jung, Campbell, Bachellar e Mircea Eliade.

Algum tempo depois (1997), ingresso no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. Desde minha saída do CPT, havia me decidido a cursar Direção Teatral, e mesmo durante os ensaios de *Gilgamesh*, percebia um fato singular: não existia em mim qualquer expectativa em estrear naquele espetáculo como ator. Minha presença ali era pura e simplesmente um *aprendizado*, onde o fato de estar exercendo a função de ator, dentro daquele processo, era apenas a chave que tornava possível o contato direto com Antunes.

Durante o curso, além de experiências extra-curriculares, vivenciei os dois semestres consecutivos de Interpretação, ao final dos quais os alunos deveriam apresentar uma cena de cerca de 20 minutos, em média. O processo, coordenado pelo prof. Dr. Armando Sérgio, consistia, no primeiro semestre, numa série de laboratórios preparados previamente e apresentados em aula pelos grupos, trabalhando diversos níveis de apropriação do texto escolhido. No semestre seguinte, começaria a fase de ensaios da cena propriamente dita, onde os elencos tomariam todas as decisões estéticas sobre as cenas escolhidas, sem ninguém que as dirigisse - o prof. Armando Sérgio atuaria como um observador, avaliando os rumos do processo, interferindo pouco nas opções, ainda que sempre alertando quanto aos problemas que fossem surgindo.

Discutindo com minha parceira Rosana Carvalho, resolvemos optar por um texto que realmente nos instigasse e representasse um grande desafio, capaz de alimentar um processo de dois semestres letivos com uma cena de duração tão curta. Escolhemos *Macbeth*, de William Shakespeare, e fizemos uma espécie de colagem onde sintetizamos toda a trama dos dois até o assassinato do Rei Duncan. Como ambos desejávamos optar pela habilitação em Direção Teatral, logo nos mostramos pródigos em idéias sobre a concepção da cena. Percebemos que determinados laboratórios propostos nos estimulavam a trazer elementos diversos. O resultado estético dessas improvisações levou-nos a seguinte decisão: iríamos incorporar na cena todo esse material (um violino, na pesquisa de sonoridades; “sangue” que era passado em nossos rostos no laboratório de criar iconografias relativas ao estado das personagens; correntes, etc.), ao invés de interiorizar as descobertas e camuflá-las sob uma aparência quase realista.

O mais importante dessa opção estética deu-se no que concerne à estilização do trabalho corporal e interpretativo. Como o ambiente não-realista permitia esse dado de estilização na interpretação, a composição de uma partitura gestual foi facilitada pela possibilidade de explicitação e pela liberdade em criar gestos altamente instigantes e simbólicos. A clareza com que essa partitura foi delineada deu-me uma segurança e um prazer na execução que me surpreendeu. Pela primeira vez, eu sentia na pele o que na teoria já ouvira muitas vezes: que o ator pode ser livre através de uma técnica

que o permita reproduzir perfeitamente o mesmo movimento pré-estabelecido, mais livre até que o improvisador. Na verdade, tive a sensação de que o estabelecimento de uma *partitura* não torna a atuação “fria” ou mecânica, mas consegue fisicalizar as emoções em um grau sutil e sem psicologismos. Entenda-se por *partitura* a criação, por parte do ator (ainda que o diretor tenha participação nesse processo), de um roteiro detalhado de gestos, ações e modulações vocais, visando sempre a precisão e o bom acabamento estético de seu trabalho, além de garantir um alto grau de segurança e consciência.

Vale ressaltar ainda a encenação de *A Última Gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, que deu-se no mesmo ano letivo do trabalho com *Macbeth* em *Interpretação*. Voltar a dirigir um texto de Beckett, depois de ter montado *Esperando Godot* (1997), foi ao mesmo tempo um prazer muito grande e um desafio, já que em *Krapp* seria minha primeira direção de um monólogo. Nesse sentido, a parceria com a ator e colega de Departamento Djair Guilherme foi bastante instigante e agradável. O trabalho também teve como base a elaboração de uma partitura física de ações, quase uma coreografia durante todo o espetáculo, e os resultados foram bastante estimulantes – novamente pude perceber, desta vez não como ator, mas como diretor – como é possível, através do estabelecimento de uma partitura, criar condições de liberdade e tranquilidade para o ator em cena.

Os dois trabalhos foram tão instigantes que deram origem a um processo semelhante para a encenação de *Quando Despertarmos de entre os Mortos*, de Henrik Ibsen. Novas portas se abriram, em relação à possibilidade de aprofundamento de uma técnica e a sistematização da mesma. Vale ressaltar que os procedimentos descobertos naquele momento possibilitaram que um grupo sem grande formação corporal ou formação comum criasse uma estética cênica, não-realista, consciente e segura, acarretando em uma unidade interpretativa.

Vale lembrar ainda o processo de trabalho com o espetáculo *O Evangelho de Victor Frankenstein*. Partindo da idéia inicial de trabalhar o ritual à partir do tema da morte, encontramos, através do processo colaborativo, uma junção de temas e textos que traziam os elementos necessários: o mito da Criação, a utopia científica de dominar as leis da e o desejo humano de transcendência. As

principais fontes foram textos bíblicos, o livro *O Diário de Frankenstein* (que é escrito como se partisse dos diário do médico supostamente encontrados após sua morte), o próprio *Frankenstein* de Mary Shelley e como inspiração estética as fotografias do americano Joel-Peter Witkin, artista polêmico que retrata cadáveres em contextos poéticos, bem como pessoas deformadas ou “estranhas”¹. Novamente o trabalho corporal apareceu como uma vertente importante no processo, principalmente nas personagens que fugiam explicitamente do registro realista ou cotidiano – casos dos personagens da Criatura e da figura do Anjo. No entanto, faltou ao coletivo um registro uno, quando ampliávamos o olhar às outras personagens, inclusive o próprio Victor Frankenstein. Mais uma vez a carência de um *método* amadurecido trazia altos e baixos com relação à apropriação da proposta cênica, para não dizer uma consciência maior em relação à ela mesma. Refletindo sobre estas referências citadas, ficavam extremamente claras as lacunas que cada processo deixou e o porquê de cada uma delas.

Durante o segundo semestre de 2004, mais precisamente de setembro à dezembro, tive a oportunidade de fazer um estágio como assistente de direção e pesquisador em Atenas, junto ao Teatro Attis e seu diretor, Theodoros Terzopoulos. Nesse período, participei do treinamento dos atores do Attis, tive diversas conversas com Terzopoulos referentes à metodologia aplicada por ele nas encenações de tragédias e no trabalho com os atores, além de acompanhar as montagens de *Epigoni* (espetáculo sobre fragmentos de Ésquilo que havia sido apresentado em São Paulo mas que iria estrear em Atenas naquele período), *Triptico* (reunião de duas peças curtas de Beckett – *Rockaby* e *Ohio Impromptu*, além de uma terceira cena inspirada em seus textos) e *Ájax* de Sófocles.

A viagem à Grécia para este estágio de três meses junto ao Teatro Attis foi a terceira vez em que estive naquele país (as anteriores foram em 1998 e 2003), visitando sítios arqueológicos, cidades históricas e museus. A visita aos teatros clássicos de Dioniso em Atenas e de Epidauros (em Epidauros, no Peloponeso), foram especialmente ricas tanto no sentido prático como simbólico, dando ao mesmo

¹ Obviamente a tentativa de trazer alguma noção do trabalho de Witkin pode dar uma impressão errônea ou superficial de sua obra. Existe, no entanto, uma busca pela transcendência bem próxima à *Frankenstein* – e aí os pontos de convergência aparecem – o desejo de alcançar o “sagrado” justamente através do seu oposto: a corrupção de corpos, a deformidade, a morte.

tempo a noção concreta e direta do espaço cênico grego quanto a vivência emocional de sítios arqueológicos extremamente significativos.

A experiência com Terzopoulos foi extremamente importante como referencial prático para a pesquisa. Seu processo de trabalho com os textos trágicos dissocia-se de uma abordagem tradicional, focada no aspecto poético e literário, e volta-se para o corpo do ator e as matrizes físicas, as memórias ancestrais, a busca de uma real *visceralidade* – não no sentido desgastado da palavra, mas na sistematização de uma metodologia precisa, consciente e ao mesmo tempo de impacto e expressividade. Na compreensão da tragédia como “uma ação coletiva, compacta e violenta, e não como uma obra sublime e poética contendo a culminância dos ideais clássicos e oferecendo, através de suas várias interpretações, a confirmação dos valores humanísticos europeus.”²

O desdobramento da experiência com a cia. de Terzopoulos começou no primeiro semestre de 2005. Junto a um grupo de sete atores-colaboradores, iniciei um processo de treinamentos partindo do referencial prático vivenciado em Atenas. Aos poucos, foram sendo agregados a esta referência outras dinâmicas e exercícios com o intuito de adequar a busca por determinadas competências às particularidades do grupo, bem como tornar a futura metodologia que começa a construir-se em uma apropriação e não simplesmente em uma tentativa de reprodução ou cópia.

À partir de 2005, no espaço cedido pela Galeria Olido, treinamos três vezes por semana, três horas por dia, dividindo os trabalhos em treinamentos físicos (resistência, força, flexibilidade) e técnicos (associados especificamente à construção de uma linguagem estética associada à Tragédia). Utilizamos, nesse período, fragmentos da *Oréstia* de Ésquilo, notadamente da primeira peça da trilogia, *Agamemnon*, além de trechos de *Ifigênia em Áulis*, especialmente fragmentos relacionados à Clitemnestra e Agamêmnon.

Além da pesquisa orientada pelos textos clássicos gregos, trabalhamos, paralelamente, com o texto *Fim de Partida*, de Samuel Beckett, buscando encontrar os paralelos entre a dramaturgia de Beckett e a Tragédia Grega – paralelo este bastante pesquisado e praticado por Terzopoulos,

² VAROPOULOU, 2000, pg. 10

especialmente no que diz respeito ao elemento estático e ao conceito de “trágico” atual e clássico – bem como a utilização das conquistas do treinamento em outro material que não o da Tragédia Clássica. Mesmo assim, uma breve reflexão sobre o porquê da Tragédia como ponto de partida me parece importante nesta Introdução.

Pensar no Teatro Grego, via de regra, nos remete à idéia de “berço” do Teatro Ocidental. E evocar uma *tradição* nos leva, facilmente, ao problema da ortodoxia, de uma suposta “fidelidade” devida ao legado em questão e de poucos que detém as “chaves”, o conhecimento autorizado para falar a respeito daquele objeto de pesquisa – que rapidamente torna-se cerebral, erudito, frio: tudo aquilo que não pretendemos tanto na prática quanto na teoria teatrais. Tradições vibrantes e extremamente contundentes em seu contexto original são analisadas pelo viés do escrutínio racional que busca dissecar em termos intelectuais a expressividade, complexidade e diversidade de uma experiência direta e intraduzível apenas pelo discurso articulado. Falamos da Tragédia Grega, mas o mesmo poderia ser dito sobre Shakespeare, por exemplo: dois momentos da História do Teatro de grande envolvimento da comunidade como um todo (para não usar o termo “popular”) transformaram-se justamente no que o leigo acredita ser o que há de mais elitizado ou difícil em termos de apreciação estética.

Por que? Com certeza seria ingenuidade não levarmos em conta que a sociedade de então (em qualquer dos dois exemplos) transformou-se muito, especialmente se nos detivermos ao universo da Tragédia Grega. Não existe paralelo possível entre a *pólis* grega e nosso atual modelo de democracia, pois se é verdade que no século V a.C. a estratificação social existia (inclusive com um sistema escravocrata) também não podemos negar que o debate constante entre os cidadãos e a representação direta nas decisões que envolviam a vida da *pólis*, alicerçados por um profundo sentimento comunal são elementos distantes da nossa sociedade atual. Sem ir muito longe, poderíamos lembrar do próprio teatro em relação a tudo isso, com a Tragédia figurando como o grande momento de *catarse* e reflexão sobre questões fundamentais da existência humana – e conseqüentemente do convívio social – como justiça, liberdade, dever, etc.

Muito já foi dito sobre o século V a.C., e essa pesquisa não pretende recapturar esse viés histórico, muito menos lançar luz sobre pontos obscuros, já que diversas vezes o próprio historiador ou arqueólogo assume a impossibilidade de atestar conclusões. Na realidade, partindo de premissas básicas sobre o teatro desenvolvido nesse período para a reflexão sobre a Tragédia Grega hoje, o objetivo desta pesquisa é o de traçar equivalentes possíveis para um processo prático entre diretor e atores. Diferentemente do que foi dito sobre o levantamento histórico, a tentativa de uma reflexão sobre o trabalho prático relacionado ao material legado pelos trágicos é proporcionalmente ínfimo. Dada a posição tradicionalista que centra-se na análise textual, as proposições práticas na maior parte das vezes ficam resumidas diretamente ao trabalho de encenadores, sem o registro sistemático ou mesmo a tentativa de produzir uma reflexão mais ampla que transcenda o universo da montagem de uma tragédia específica³.

A crescente aproximação entre o teatro e a dança, desde os princípios do século XX⁴, abriu um novo campo de criação cênica que em pouco tempo explodiu as noções clássicas das linguagens em questão. No universo da dança percebemos que, seguindo diferentes trajetórias, começa-se a se construir as bases de uma expressividade dançada que não se limita às convenções antigas e ortodoxas por demais do modelo Clássico. Esta trajetória irá fortalecer a noção que mais tarde será denominada “dança-teatro” ou “teatro-dança”: uma dança que engloba aspectos teatrais (como em Pina Bausch) e/ou um teatro que assume a influência da poética rítmica e plástica da dança.

Poderíamos dizer que as próprias mídias, elas mesmas, estão constantemente interpenetrando-se, trazendo para seu próprio universo questões, técnicas e procedimentos que antes eram entendidos

³ Algumas exceções. Em seu livro *The Way of Acting*, Tadashi Suzuki cita seu ponto de vista acerca da Tragédia Grega quando discorre sobre suas encenações. Entretanto, seu livro não diz respeito especificamente a um processo de trabalho prático com tragédias, ainda que elas sejam parte expressiva de suas atividades. Terzopoulos também publicou um livro sobre sua trajetória e do grupo Attis, muito embora não discuta diretamente a questão da metodologia prática (uma segunda publicação está prevista para os próximos anos). Brecht e Wekwerth citam tragédias gregas ao discorrerem sobre seus pressupostos teóricos e práticos, mas não se pode dizer que o centro de sua análise é a transposição cênica da tragédia ou os processos psicofísicos do ator. No Brasil, experiências recentes como as de Antunes em seus processos com *Fragmentos Troianos*, *Medéia* e *Antígona* não foram ainda levados à público na forma de uma descrição metodológica – muito embora os resultados demonstrem alguns princípios elegidos por ele.

⁴ Notadamente com figuras como Isadora Duncan, Mary Wigman e Martha Graham, cada qual com sua visão e metodologia particulares.

apenas como pertencentes à outra arte. A noção de arte como monolítica ou “pura”, assim como as noções de estilo ou tradição, também passam a dialogar com outras tendências, e a própria arte transforma-se, amalgama-se, amplia-se.

Um treinamento para o ator tornar-se cômico de seu corpo como veículo de expressividade no teatro acaba envolvendo elementos tradicionalmente observados na dança. Na yoga. Nas artes marciais. A dança influencia o teatro. Antunes Filho bebe diretamente na fonte do Butoh, sem falar nas citações diretas à *Mesa Verde* de Kurt Joss em *Drácula e outros Vampiros*. Trabalhos como os de Débora Colker tomam de empréstimo relações com o corpo e com o espaço que extrapolam a idéia clássica de dança para compor suas coreografias. Companhias como o Cena 11 busca limites corporais e situações violentas (por que não dizer “artaudianas”) para suas criações.

Assim, pensar a dança e o espaço como criadores de sentido e estimuladores para o trabalho teatral é não só uma possibilidade como uma tendência atual. Vale lembrar que nesse aspecto os teatros orientais já perceberam, em suas tradições, que a diferença entre “ator” e “bailarino” é mais falsa do que compreendemos no ocidente: o Noh, o Kabuki, o Kathakali, o Odissi, são a um só tempo “dança” e “teatro”.

Neste contexto, nos parece claro que a valorização do aspecto corporal, especificamente das diversas técnicas da dança contemporânea⁵, abre a possibilidade de um novo olhar sobre a Tragédia Grega, revitalizando os aspectos que antes eram colocados em segundo plano, uma vez que tradicionalmente é a palavra que monopoliza nossas preocupações dentro desta linguagem. Longe de querer propor a Tragédia Grega como circunscrita ao universo da dança-teatro por exemplo, esta reflexão serve para lembrar que tanto o espectador como o artista contemporâneos possuem repertórios indissociáveis da nossa contemporaneidade. Esta afirmação também não pretende atrelar a compreensão desta linguagem a qualquer tipo de “modismo” ou iconoclastia irresponsável simplesmente sedenta do “novo”; entretanto, ignorar as potencialidades expressivas do ator, confinando

⁵ Tendo em vista que a noção de dança contemporânea é na realidade um conceito sobre a dança, uma nova forma de olhar sobre esse universo, onde cada vertente desenvolve técnicas específicas que dão conta de suas pesquisas particulares.

sua interpretação à palavra, mesmo dentro de uma tradição onde ela costuma imperar me parece no mínimo um desperdício.

Se partirmos do pressuposto de que Tragédia Grega, em sua origem, concretizava para a sociedade da época a reunião dos principais elementos cênicos e artísticos (dança, oratória, poesia, plástica) além de tocar as instâncias do mito, da religiosidade, da política e da filosofia, porque abrir mão dos elementos cênicos contemporâneos, buscando essa equivalência em termos de complexidade e abrangência? Neste sentido, a pesada indumentária e as máscaras que serviam para amplificar a figura do ator podem ser substituídas pela linguagem corporal, não mais buscando atingir platéias de dezenas de milhares de pessoas, mas pensando o próprio organismo vivo como um amplificador dos significados possíveis que emanam do texto trágico.

O corpo vivo, expressivo e amplificado do ator em cena, abrindo-se às referências da dança, das artes marciais e mesmo das tradições religiosas diversas talvez se distancie da tradição clássica literária da tragédia, mas certamente estará mais próximo da base viva do mito, do rito e da idéia de um teatro como espaço de comunhão do humano.

E o quê esse modelo pode iluminar o trabalho do ator hoje, ainda que não na perspectiva de montar um texto clássico grego? Este projeto procura inserir esse modelo inicial como ponto de partida para uma reflexão sobre o fazer teatral e os processos de criação autorais que prevêm a noção de um *treinamento*, buscando não apenas a preparação do ator e afinação constante de seu *instrumento*, mas principalmente um método que gere uma estética própria, para além dos moldes do Realismo. Pensar na crise da personagem como a jornada do herói trágico, e em seus conflitos como traduzíveis não apenas através do texto dramático estruturado em diálogos, mas desse *corpo vivo* pleno de significados no espaço da cena, tridimensional por excelência e comunicando sempre mais que a simples mensagem codificada racionalmente pela linguagem cotidiana é abrir novos caminhos para a imaginação e para uma forma de tratamento do espetáculo que não se prende ao universo do texto. Ou seja: através de seu olhar o encenador pode transformar o texto dramático em um espetáculo genuinamente específico, transcendendo a visão tradicional de estilo, época ou linguagem mas ainda assim mantendo-se *fiel* a

uma determinada *essência* descoberta por sua leitura do texto. Estas reflexões foram a chave para a montagem de *Fim de Partida*, de Samuel Beckett.

O MITO E O SAGRADO

“O Mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito, portanto, é ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática.”

B. Malinowski, *Myth in Primitive Psychology*,

Apud ELIADE, Mircea. Mito e Realidade.

Mircea Eliade, autor de grande relevância no campo das religiões comparadas define, em sua obra mais difundida – *O Sagrado e o Profano*⁶ – como a visão do mundo e da realidade se divide em duas apreensões completamente diferentes, embora complementares. À visão do *homo religiosus* tradicional, que não só dialoga com o *sagrado*, como também encontra nele sua razão de existir, contrapõe-se o olhar *profano* em relação ao mundo, dessacralizando a existência. Esta última postura é uma aquisição recente da humanidade, advinda do olhar cientificista que instaura uma cisão em relação ao mito e à religiosidade. Conforme Eliade:

“a dessacralização caracteriza a experiência total do homem não-religioso das sociedades modernas,

⁶ ELIADE, Mircea. O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

o qual, por essa razão, sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas.”⁷

Na realidade, o olhar científico é movido pela mesma inquietação original que faz nascer a religião e o mito: o desejo de transcender o medo do desconhecido e chegar à compreensão da realidade que nos cerca – ou, seguindo a denominação de Eliade, a possibilidade de passar do *caos* ao *cosmos*. Para o homem primitivo, o mundo que o cerca é opressivo, assustador e desconhecido. Sem a compreensão da realidade, sem uma noção de causa e efeito, de ordem, o aspecto *caótico* firma-se assustadoramente na vida do homem primitivo, movendo-o a buscar um sentido que traga a possibilidade de diálogo com seu entorno. Não por acaso, o primeiro passo para a criação de uma noção de *cosmos* é a *sacralização do espaço*.

Para refletir sobre o conceito de *sagrado*, voltemos ao sentido da palavra, tomando como referencial o significado do verbete no léxico da língua portuguesa⁸:

Sagrado. Adj. **1.** Que se sagrou ou que recebeu a consagração. **2.** Concernente às coisas divinas, à religião, aos ritos ou ao culto; sacro, santo. **3.** Inviolável, puríssimo, santo, sacrossanto. **4.** Profundamente respeitável; venerável, santo. **5.** Que não deve ser tocado, infringido, violado. **6.** A que não se pode faltar; que não se pode deixar de cumprir. **S.m.** **7.** Aquilo que é ou que foi sagrado.

A idéia central, como a definição acima ilustra, liga-se à noção de algo fundamental à existência, a um aspecto extraordinário, para além do cotidiano, pertencente a esfera do que é essencial a uma comunidade ou indivíduo. Neste sentido, o elemento *religioso* intrínseco ao termo pode ser entendido não apenas em seu aspecto de crença ou fé, mas no da raiz etmológica da palavra – *religar*, “re-integrar”, unir novamente. O sagrado é uma ponte para reencontrar a essência de nossa identidade,

⁷ ELIADE, Mircea. *Opus cit.*, p. 17

⁸ NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO, 1999.

das nossas origens, dos nossos questionamentos perenes e universais.

A noção de divino ou sagrado pode ser vista de maneira ampla, no sentido mesmo da manifestação deste no indivíduo, sem necessariamente configurar a crença numa entidade exterior a nós mesmos, ou *separada de nós mesmos*. Nas religiões orientais o conceito de divino integra-se ao universo e ao próprio ser humano, alimentando a idéia de que a vida e o universo, em si, carregam esse aspecto divino. A sagração do ser humano, a celebração da vida e a manutenção de nossa tradição como espécie e como indivíduos, resguardando as questões essenciais à nossa existência – o sentido da vida, a morte, a transcendência – compreendem, em si, a esfera do sagrado no plano humano. Celebrar e religar significam, assim, conferir *identidade*, compreender nossas raízes e empreender uma trajetória de auto-conhecimento – o exterior e o intangível podem se fundir ao interno e pessoal, quebrando a noção judaico-cristã de um ser humano exilado do Paraíso original para reintegrá-lo ao Todo, revelando-o a à um só tempo como individualidade e universal.

O SAGRADO E O TEATRO

“Nossa idéia petrificada do teatro vai ao encontro da nossa idéia petrificada de uma cultura sem sombras onde, para qualquer lado que se volte, nosso espírito só encontra o vazio, ao passo que o espaço está cheio. Mas o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir.”

Antonin Artaud, O Teatro e seu Duplo

“Pode-se dizer que, neste momento, há dois tipos diferentes de teatro: um, espúrio, fácil e falso, frequentado por burgueses, militares, gente de boa renda, lojistas, comerciantes de vinhos, professorres de aquarela, aventureiros, prostitutas e ganhadores do Prix de Rome (...); outro, que encontra abrigo em qualquer lugar, mas que é concebido como a realização das mais puras aspirações da humanidade.”

Idem, Obras Completas

No primeiro capítulo de seu livro *O Teatro e seu Espaço*, Peter Brook escreve a respeito daquilo que chama de “Teatro Morto”. Nele, encontramos, basicamente, a cristalização de formas e a diluição de qualquer sentido mais amplo que a arte poderia ter. Note-se que o que se pretende dizer com “cristalização de formas” é algo bem diverso das codificações do teatro oriental por exemplo, onde a tradição é passada de geração para geração sem a perda do caráter vivo e fluente daquela determinada linguagem, seja o *Kabuki*, o *Kyogen*, o *Noh*, etc. Nesse caso, a experiência artística está intimamente ligada à vida do praticante, e a tradição impõe, justamente através do contato direto entre mestre e

discípulo, a manutenção de si mesma. No momento em que um aprendiz do *nô* observa atentamente seu mestre (muitas vezes seu próprio pai) com o intuito de captar os fundamentos desta arte e tornar-se capaz de reproduzi-los, um pacto silencioso entre os dois estabelece que é a tradição o elemento mais importante e, nesse sentido, mestre e discípulo estão servindo à ela, como veículos de uma expressão mais profunda que a existência individual ou um mero reconhecimento artístico que possa impulsionar a carreira de cada um deles.

Não por acaso, o Ocidente mostrou-se, nos últimos anos, ávido por conhecer a cultura oriental, mas agindo de uma forma paradoxal - tentar compreender e assimilar culturas diferentes sem abrir mão de sua maneira peculiar de ver o mundo - ou seja, ao invés de tentar realmente compreender os mecanismos, a simbologia e a filosofia orientais, o ocidental na maior parte das vezes se encanta com o aspecto externo daquelas culturas sem conseguir transformar seus paradigmas ou ao menos compreender a idéia de alteridade cultural.

Deixando de lado visões românticas do que entendemos por “Oriente”, talvez mesmo as manifestações culturais da Índia, Japão ou Bali tenham, com o passar do tempo, perdido muito de sua “pureza” original, rendendo-se ao turismo e a interesses menos nobres. Entretanto, ainda que esta mácula exista, ela não muda o fato de que em matéria de manutenção das tradições, os orientais estão muito à frente da nossa cultura. Um exemplo claro disso é nossa eterna discussão sobre a pouca consistência de informações à respeito do teatro grego. Até hoje, mesmo os grandes especialistas do assunto alicerçam suas convicções mais arraigadas em probabilidades e suposições. No Oriente, praticamente não existe esse tipo de discussão com relação à recuperação de formas antigas de expressão, pois diferentemente do teatro grego, essas formas **não sofreram interrupção alguma**. A tradição não foi rompida, mas eternizada por gerações e gerações de artistas e religiosos (às vezes as figuras se confundem), que a trouxeram até os dias de hoje.

Ainda que tenha existido qualquer “contaminação” Ocidental, ou mesmo que o “intercâmbio” entre os diversos povos tenha se intensificado sobremaneira, descaracterizando determinados elementos que mantiveram-se puros durante séculos (talvez pelo próprio isolamento), o fato é que **existe** uma

tradição. No Ocidente, a noção de tradição é bastante diferente. Ainda que seja arriscado afirmar que ela tenha deixado de existir, me parece razoável dizer que sua natureza é mais tênue, diluída e multifacetada. Talvez essa seja a marca da cultura ocidental, e seja justamente aí que reside nossa forma de perceber ou manter nossas tradições. De qualquer maneira, é inegável que no Oriente a trajetória de manutenção das tradições deu-se em um sentido mais claro e identificável. Comparativamente falando, nossa sociedade parece, por vezes, ter perdido seus mitos, ou seja, parece ter se tornado órfã do elemento básico para elevar qualquer atividade (seja cotidiana ou ritualística) a um plano que transcenda a superfície das relações com o outro, consigo mesmo ou com algo além. Mesmo no plano religioso, a tradição ocidental (judaico-cristã) mostra-se desprovida de um sentimento profundo de uma essência vital, e os templos, consagrados ao que deveria ser uma experiência íntima de interrogações básicas do ser humano (as idéias de Deus, eternidade, morte, transcendência e o próprio questionamento do fenômeno da fé em si) tornou-se um fóssil ultrapassado que representa uma herança cultural estéril.

Assim, a tentativa de elevar a experiência teatral a um patamar de autêntico *ritual* esbarra em um problema anterior: em alguma esfera de nossa sociedade persiste o ritual? Será que mesmo dentro dos templos ele ainda opera? Mais do que transpô-lo de alguma manifestação religiosa para o palco, a resposta para esse problema parece ser a de uma re-criação de uma relação entre audiência e cena que recupere a intensidade viva e contundente que os antigos mitos possuíam. Se realmente o mito compõe uma esfera indissociável do ser humano (e partiremos desse pressuposto), então seu desaparecimento (ou enfraquecimento) gera forçosamente uma carência da qual intimamente ou mesmo inconscientemente desejamos superar. Obviamente, o que chamamos de “Teatro Morto” não se preocupa com isso, uma vez que, por definição, cuida apenas das necessidades mais imediatas.

O “Teatro Morto” representa todo o tédio ao qual a representação relegada. Ele não tem como objeto de análise o ser humano no que tange às suas características perenes, suas esperanças, medos, angústias, etc. Está associado mais ao entretenimento raso e ao retorno rápido do que a um investimento pessoal verdadeiramente sério e disposto a correr riscos (em todos os níveis). É claro que,

mesmo dentro da esfera do chamado teatro comercial podem existir bons espetáculos, mas raramente isso acontece. Essa opinião não pretende carregar preconceito algum; antes, ela pretende analisar a questão do ponto de vista realmente *essencial*: quantos espetáculos comerciais conseguem evitar (se é que eles possuem a intenção de evitar) que a qualidade artística, a pesquisa séria e a discussão aprofundada dos temas do espetáculo (ainda que não sejam explicitamente existências, vejam bem!) fiquem à reboque de interesses puramente financeiros, como a escolha de protagonistas conhecidos pelo grande público não tanto por seu talento, mas pelo sucesso na última novela (via de regra pela beleza física)? Artaud dá um resumo do que poderíamos chamar de “Teatro Morto” em seu *O Teatro e seu Duplo*:

*“O teatro contemporâneo está em decadência porque perdeu, por um lado, o sentido da seriedade e, por outro, o do riso. Porque rompeu com a seriedade, com a eficácia imediata e perniciosa – em suma, com o Perigo. Porque perdeu, por um lado, o sentido do humor verdadeiro e do poder de dissociação física e anárquica do riso. Porque rompeu com o espírito de anarquia profunda que está na base de toda a poesia.”*⁹

Não iremos adiantar, nesse momento, reflexões sobre as teorias artaudianas, que pretendemos desenvolver mais adiante. Porém, esse trecho de *O Teatro e seu Duplo* (no capítulo *A Encenação e a Metafísica*) parece ilustrar bem o distanciamento (não no sentido brechtiano, mas no pior dos sentidos) que se instaurou entre espetáculo e espectador. Vale ressaltar que Artaud afirma essa deficiência em todos os tipos de espetáculo, quando cita o elemento do *riso*. Longe de ignorar o mérito da comédia (era admirador dos Irmãos Marx, que são diversas vezes citados por ele), Artaud afirma que mesmo o poder do riso (e do entretenimento) são desconhecidos do teatro atual (já que as críticas que faz se estendem até hoje), que acabou refém de convenções, artificialismos e de uma susposta *segurança* que impede a fruição estética mais ampla, associada a questões verdadeiramente humanas e vitais.

⁹ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. p. 36

Grotowski, em *Em Busca de um Teatro Pobre*¹⁰, faz uma série de questionamentos a respeito do fenômeno teatral e do que seus diversos agentes (ator, diretor, cenógrafo, produtor, platéia) entendem por “teatro”. Buscando descobrir qual a essência da arte do teatro, desenvolve um raciocínio onde descarta, um a um, todos os componentes da encenação (texto, cenografia, iluminação, etc.), buscando aquilo que é realmente indispensável, para chegar à já clássica conclusão de que a real necessidade do teatro é de um ator e um espectador (pelo menos): “*podemos então definir o teatro como ‘o que ocorre entre o espectador e o ator’*”¹¹. Mais adiante, Grotowski irá discorrer sobre a valorização do contato entre esses dois elementos, pedindo a abolição do palco tradicional em favor de um espaço cênico onde não exista a divisão palco/platéia, e finalmente irá levantar os temas *sagrados* dos quais o teatro deve tratar: de acordo com seu ponto de vista, deverão ser *representações coletivas*, ou seja, temas de profunda reverberação mítica no platéia.

Em *O Poder do Mito*¹², Joseph Campbell aponta como detonador da violência e de crises sociais e de identidade o fato de vivermos em um contexto cultural onde os *ritos de passagem* não são apresentados de forma clara, ou seja, onde as regras dessa sociedade não são aprendidas. Órfãos de qualquer tipo de tradição, os indivíduos principiam, quase que instintivamente, a criar grupos marginais, com *ritos de passagem* próprios, a fim de compensar a lacuna psicológica que o grande núcleo social criou. Essa necessidade em vivenciar o plano mítico faz com que essas *representações coletivas* toquem a platéia que despertou para essa carência, o que “elitiza” a audiência não pela classe social ou poder econômico, mas pela sensibilização:

*“O trabalhador que nunca teve nenhuma educação secundária pode desenvolver esse processo criativo de autopesquisa, enquanto o professor universitário pode estar morto, permanentemente formado, amoldado na terrível rigidez de um cadáver.”*¹³

¹⁰ GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. São Paulo: Civ. Brasileira, 1992.

¹¹ Idem. p. 28

¹² CAMBBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1993.

¹³ GROTOWSKI, Jerzy. *Opus cit.* p. 35

Bem distante das utopias de Artaud e mesmo Grotowski está a grande parte dos espetáculos atuais. O “Teatro Morto” assim nomeado por Peter Brook está em todas as partes do mundo, utilizando-se de Brecht, Shakespeare, das tragédias, dos autores novos e antigos. Entretanto, ainda existem núcleos de produção teatral interessados em outro nível de experiência. Muitas companhias amadoras e experimentais de todo o mundo ousam (por auto-didatismo ou genuína coragem) fazer um trabalho mais autêntico e menos comercial. Claro que muitas vezes cai-se no clichê da vanguarda, como se a dificuldade de entendimento ou o uso de linguagem cifrada, incompreensível para a platéia, fosse o suficiente para uma nova proposta teatral. Entretanto, a vivência dessa realidade mais livre – sem pressões financeiras dos grandes círculos profissionais do *teatrão* (seja na Broadway ou Bexiga) – na maior parte das vezes mostra uma perspectiva diferente para o teatro, que infelizmente tem vida curta, já que as dificuldades acabam superando a vontade e inquietação artística a longo prazo. Como diz Grotowski:

“De qualquer modo, tenho certeza de que essa renovação não virá do teatro dominante. No entanto, ao mesmo tempo, existem e existirão umas poucas pessoas, no teatro oficial, que devem ser consideradas como santos seculares: Stanislavski, por exemplo. Ele afirmava que os sucessivos estágios do despertar e da renovação no teatro tiveram seus primórdios entre os amadores, e não nos círculos dos profissionais endurecidos e desmoralizados. (...) De onde pode vir essa renovação? De pessoas insatisfeitas com as condições do teatro normal, que assumam a tarefa de criar teatros pobres, com poucos atores, ‘conjuntos de câmara’ que possam ser transformados em institutos para a educação dos atores; ou ainda serem amadores, trabalhando nas fronteiras do teatro profissional, e que por conta própria atingiram uma técnica superior à exigida no teatro dominante; em suma, de uns poucos loucos que não tenham nada a perder, e que tampouco temam um trabalho exaustivo.”¹⁴

¹⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Opus cit.* p. 43

Um dado aqui é essencial: o “Teatro Morto” só se mantém porque existe um público que o frequenta. Já discorreremos brevemente sobre isso, porém é necessário dizer que, ainda que exista a crença de que, se confronto com o aspecto mítico e *sagrado* é um desejo inerente do ser humano, seria romântico e ingênuo demais crer que a vivência de uma única experiência que trabalhasse sob esse prisma seria suficiente para desconstruir camadas de insensibilidade, insegurança e medo. Nesse sentido, é preciso **formar** um público, com sucessivas vivências que aproximem-no novamente deste aspecto mítico e sagrado da vida. Como diz Artaud:

*“Será inútil acusar o mau gosto do público que se deleita com insanidades, enquanto não se mostrar ao público um espetáculo válido, e válido no sentido supremo do teatro, depois dos últimos grandes melodramas românticos, isto é, há cem anos. O público que toma o falso por verdadeiro **tem o senso do verdadeiro e sempre reage diante do verdadeiro quando colocado à sua frente.**”¹⁵*

Da mesma forma que a noção de *talento* foi questionada e relativizada por Viola Spolin¹⁶, a *sensibilidade* para perceber o próprio mundo que nos cerca também é algo a ser desenvolvido. O próprio estudo da Arte mostra que, quanto mais se educa o olhar, mais desenvolvidas tornam-se a percepção e a possibilidade de fruição estética. Assim, o público também necessita de espetáculos que proponham um novo olhar, e somente a fricção entre essa postura diferenciada em relação aos espetáculos e a platéia poderá gerar nesta última a ampliação de sua vivência frente ao teatro.

Outro dado importante levantado por Brook é a identificação do tédio com cultura e refinamento. O fato de um espetáculo (notadamente na montagem de grandes clássicos) ser por vezes aborrecido significa, para a platéia, um índice da erudição do mesmo. Isso é um grave erro, uma vez que se se pretende estabelecer uma ligação entre os dois pólos (palco e platéia) é fundamental que esta dê-se da maneira mais estimulante possível, fazendo com que a audiência realmente sinta um grande prazer em estar ali. “Prazer” deve ser entendido aqui de uma maneira mais ampla. Assim como o ator

¹⁵ ARTAUD, Antonin. *Opus cit.* p. 73

¹⁶ SPOLA, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1998

que interpreta Otelo deve sentir “prazer” ao fazer a cena do assassinato de Desdêmona, ainda que racionalmente condene o ato praticado por sua personagem, a platéia deve sentir “prazer” ao assistir a um espetáculo, ainda que sombrio, aterrorizante, dramático – um “prazer” associado intimamente à **necessidade íntima de celebrar aspectos da própria condição humana**. A relação com a noção grega de *catarse* é direta.

Falar sobre o processo interno do ator sem comentar a respeito de Stanislavski é impossível. E escrever a respeito deste mestre é extremamente difícil. Em primeiro lugar, porque seu método estabeleceu-se como a base do pensamento teatral no que concerne ao trabalho do ator; em segundo (e justamente por isso), porque muito já se estudou a respeito, e ainda que seja com a intenção de traçar um breve panorama das reflexões sobre o teatro, fica-se com a impressão de estar-se discorrendo sobre algo que em absoluto é novo para alguém.

Grande parte da bibliografia disponível a respeito de Stanislavski e seu método é produto de teóricos oriundos do Actor’s Studio – casos de Lee Strasberg, Robert Lewis e Stella Adler. Atualmente podemos dar-nos conta das ligeiras deformações que as teorias stanislavskianas sofreram sob o olhar daquela escola, ávida em resolver um problema particular – a descoberta de sistema eficaz na instrumentalização de atores para a indústria cinematográfica hollywoodiana. Mesmo as traduções dos livros do próprio Stanislavski sofreram interpretações pouco felizes, que tornaram dúbios ou mesmo equivocados diversos conceitos, especialmente no que tange à chamada “memória emotiva”, “memória afetiva” ou “memória das emoções”.

Stanislavski idealizou dois livros, cada um deles referente a uma das faces do processo de criação do ator: *O Trabalho do Ator sobre si mesmo no Processo Criador da Vivência* e *O Trabalho do Ator sobre si mesmo no Processo Criador da Encarnação*. Esses dois livros foram editados com os seguintes títulos, respectivamente: *A Preparação do Ator* e *A Construção da Personagem*. Entretanto, por problemas de edição (agravados pela Segunda Guerra Mundial, que começara em 1939), *A Preparação do Ator* veio à público bem antes de *A Construção da Personagem*. É justamente aí que começam os equívocos.

O projeto de Stanislavski, ao pensar em um lançamento simultâneo, fortalecia o caráter intercambial que existe entre eles e entre as duas matrizes de criação: interna e externa. De fato, *O Trabalho do Ator sobre si mesmo no Processo Criador da Vivência* é um título bem menos conclusivo do que *A Preparação do Ator* - ainda que o título original não explicita a existência de outro *processo criador*, o escolhido para a publicação fala de uma *preparação* que parece dar conta de toda a formação do ator. Essa alteração em relação aos planos originais de Stanislavski já abre caminho para equívocos futuros.

Com um título assim tão imperativo, aliado ao desconhecimento da existência de um segundo volume, *A Preparação do Ator* acabou sendo considerado a síntese de todo pensamento de Stanislavski. Uma vez que o *processo da vivência* tem fundamentalmente um caráter de investigação interna, toda a sorte de psicologismos rasteiros e psicodramas mal-interpretados foram identificados como legítimos exercícios desenvolvidos a partir do “Método”. Desconhecendo o segundo volume, geralmente associa-se o trabalho de *ações físicas* ou a possibilidade de estimular o interior *através* do exterior (e não o contrário) mais a Meyerhold do que a Stanislavski, muito embora os outros trabalhos deste indiquem plena consciência da importância dos aspectos externos da representação.

Stanislavski vê o trabalho do ator sob a perspectiva da encenação. Ainda que seu método inaugure a idéia de treinamento no Ocidente, o objetivo maior é a construção de uma personagem; a “medida” é sempre a criação eficiente de um papel, que consiga traduzir esteticamente “emoções humanas verdadeiras”. Essa postura é quase a regra de todo o trabalho teatral ocidental, muito embora exista um diferencial bastante sutil: Stanislavski pregava treinamento e aprendizagem constantes, e mesmo que a encenação fosse a grande meta, essa *busca* nunca era interrompida, a ponto de mesmo Craig, que divergia da abordagem stanislavskiana em vários pontos, enaltecer a seriedade e dedicação com que o Teatro de Arte de Moscou desenvolvia seus trabalhos e pesquisas:

“(…) Há sempre outras coisas que passam à frente da obra e pelas quais dariam a vida: a glória e o dinheiro. Só em troca deste ou daquela consentiriam em dar a sua vida. No teatro de Constan, há um

*único desejo: o de fazer o melhor trabalho. (...) Evoco no meu espírito os melhores teatros da Europa e vejo muito nitidamente o que eles se propõem. (...) São, como se diz, os primeiros teatros da Europa; são os últimos, na minha opinião. E, no entanto, poderiam muito bem igualar o teatro de Constan, isto é, serem de primeira ordem, se fossem animados pelo mesmo **amor apaixonado pelo teatro**”¹⁷*

Craig fala sobre Stanislavski com grande admiração, pois com certeza o contato que ambos mantiveram, durante a produção de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, deixou fortes impressões. Apesar das diferenças em vários pontos, Craig admite que, ainda que o Teatro de Arte não seja o seu ideal, é o que mais se aproxima dele, ao menos no que diz respeito à dedicação, seriedade e amor à arte. Destacou, entre outros aspectos, o cotidiano de aprendizagem na grande escola em que se constituiu o Teatro de Arte de Moscou. Atualmente, ainda que a montagem de um espetáculo continue sendo a meta, a maioria dos elencos faz do treinamento apenas um trabalho prévio para a encenação, interrompendo bruscamente toda a pesquisa e aprimoramento do ator tão logo os ensaios de cena comecem.

Justamente por valorizar o desenvolvimento do ator, que continua após a estréia e durante toda a temporada de um espetáculo, Stanislavski chegou ao método da “análise ativa”. A análise da personagem (e do próprio espetáculo) é desenvolvida através de um intercâmbio constante entre o “trabalho de mesa” (estudos de época, costumes, discussões sobre o texto) e os trabalhos práticos. O texto é pensado a partir de *unidades* e *objetivos*. Das divisões maiores até as menores, dos *blocos principais* até os *detalhes*, a partitura vai se configurando: o trabalho improvisacional alimenta as discussões de mesa com novo material, e assim sucessivamente.

A valorização do aspecto emocional realmente existe em Stanislavski. Seu processo visa a expressã estétca *verossímil* dos sentimentos humanos, através de uma técnica que tem por base a *motivação* interna do ator. A expressão “fé cênica”, usada por Eugênio Kusnet em *Ator e Método*¹⁸

¹⁷ CRAIG, Gordon. *Da Arte do Teatro*. *Opus cit.* p. 220

¹⁸ KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

sintetiza a teoria stanislavskiana no que concerne à esse ponto: é preciso que o ator “acredite” naquilo que faz em cena, muito embora essa “fé” esteja circunscrita pelos limites da razão, consciência e sensibilidade:

“Mais tarde Stanislavski tornou claras suas verdadeiras intenções quando escreveu: ‘Chamamos de verdade cênica aquilo que não existe, mas poderia existir’. E quando percebeu que deram um significado literal à sua exigência da ‘fé’ ele escreveu: ‘Isso não quer dizer que o ator deve entregar-se no palco a uma espécie de alucinação, e que ao representar o seu papel ele deve perder a noção da realidade, tomando, por exemplo, peças do cenário por árvores verdadeiras, etc...’”¹⁹

Obviamente, existe a noção de que, em última instância, tudo o que acontece no palco é *ficção*, mas dentro desse *jogo* (fazendo uso de um termo mais atual) a disposição e a total aceitação das circunstâncias dadas faz com que o ator dê veracidade a seu papel. O “trampolim” para esse processo é o chamado “*se*” *mágico*, capaz de gerar emoções que *pareçam* verdadeiras. Uma leitura atenta de Stanislavski exime o autor das interpretações mais superficiais e levianas de seu método. Se considerarmos os problemas de tradução, as dificuldades na edição de seus livros e as próprias limitações da época (por exemplo, o conceito de *inconsciente*, amadurecido e difundido por Freud e posteriormente por Jung parece encaixar-se melhor que o termo *subconsciente*, usado a todo momento), percebemos um cuidado extremo e lúcido em relação à saúde emocional de seus atores, bem como um rigor no que diz respeito à técnica e precisão, ainda que dentro dos limites do Realismo.

É preciso lembrar que a valorização do aspecto emocional na interpretação foi um salto qualitativo na metodologia vigente, já que até o início do século XX ainda predominava o estilo declamatório francês. Já que o próprio conceito de *encenação* é contemporâneo a Stanislavski, pode-se perceber a importância da busca da veracidade, pois indica um grau de responsabilidade criativa sobre a obra que tanto diretor como atores não tinham antes. Mesmo sob o domínio do textocentrismo, já não

¹⁹ KUSNET, Eugênio. *Opus cit.* p. 9

era suficiente “levantar” uma peça segundo as idéias do dramaturgo: não se questiona a primazia deste, muito embora a simples emissão de seus diálogos de forma artificial e afetada já não dá conta das crescentes exigências estéticas dos artistas e, pouco a pouco, do público.

Lembramos, mais uma vez, que não existe aqui a pretensão de dar conta de qualquer uma das teorias analisadas, principalmente o método stanislavskiano. Entretanto, discutiremos brevemente sobre alguns de seus pontos. É particularmente instigante o capítulo em que Stanislavski, em *A Preparação do Ator*, trata da “comunhão”, especialmente pelo caráter religioso do termo, uma vez que essa aproximação metafórica com a religiosidade quase sempre parece uma “invenção” grotowskiana:

*“Sem absorver dos outros ou dar de você aos outros, não pode haver intercâmbio no palco. Dar ou receber alguma coisa de um objeto, mesmo fugazmente, é um momento de **intercâmbio espiritual**.”*²⁰

Stanislavski usa o termo **objeto** para provar que, ainda que o ator esteja sozinho em cena, é completamente impossível não estar *em comunhão* com alguma coisa – a música, os elementos visuais do palco ou mesmo da platéia, a iluminação, etc. Longe de serem elementos dissipadores da atenção, todos esses fatores, quando agentes da *comunhão*, propiciam ao ator a *absorção* de sensações estimulantes, capazes até de o fazerem entrar em contato com aspectos da própria vida do artista que os criou. Na realidade, podemos dizer que a comunhão com um objeto externo seria, antes de mais nada, um estímulo para a *auto-comunhão*. Esta fase de “interação consigo mesmo” parece extremamente importante para Stanislavski, e a metáfora religiosa parece reforçada pela referência às práticas hindus:

*“Quando tenho a oportunidade de comungar com os meus próprios sentimentos no palco, em silêncio, tenho prazer. (...) Li o que os hindus dizem sobre isso. Eles crêem na existência de uma espécie de energia vital, chamada **prana**, que dá vida ao nosso corpo. Segundo calculam, o centro de radiação desse prana é o plexo solar. Por conseguinte, além do nosso cérebro, geralmente aceito como centro*

²⁰ STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. p. 213

*nervoso e psíquico do nosso ser, temos outra fonte semelhante, perto do coração, no plexo solar. Tentei estabelecer comunicação entre esses dois centros e o resultado foi que **não só senti que ambos existiam, mas também que deveras mantinham contato um com o outro.***”²¹

O ator, portanto, necessita alcançar um estado de concentração e “alteração de consciência” que o permita identificar-se “cerimonialmente” com seu papel (já que na perspectiva stanislavskiana é esse o grande canal de expressão teatral). É importante frisar que essa “alteração” nada mais é do que uma prontidão e atenção dispostas a sintonizar seu corpo e sensibilidade à tarefa a qual se dispôs. Tanto a “comunhão” quanto a “auto-comunhão” dependem dessa predisposição, já que é possível, no palco, “olhar e ver, como olhar e não ver.” O primeiro passo para a concentração, então, é o estabelecimento decidido de um canal de comunicação:

*“Se na vida real a comunicação entre as pessoas é importante, no palco é dez vezes mais importante.”*²²

Essa comunicação se estabelece, primeiramente, pelo olhar, buscando o olhar do outro. Já que eles são o “espelho da alma”, como nos diz o próprio Stanislavski, a conclusão não poderia ser outra:

*“Estão vendo? Quando queremos comunicar-mos com alguém, buscamos primeiro a sua alma, o seu mundo interior.”*²³

Stanislavski faz uso de expressões como “dirigir as antenas emocionias”, “sondar a alma de outra pessoa”, etc. Muito embora as expressões aqui citadas digam respeito já a uma tradução, me parece seguro crer que o caráter afetivo esteja presente. Fica explícita a importância dos conteúdos

²¹ Idem. p. 216

²² Idem. p. 214

²³ Idem. p.217

internos de motivação, capazes de estabelecer, ainda que sem o uso de palavras, uma comunicação efetiva:

“Por que é que eu absorvia de você tais sentimentos? Porque você não os podia conter. Mesmo calado, havia entre nós um encontro de sentimentos. Está claro que ele só se tornou explícito quando você começou a falar. Mas prova, ainda assim, como é constante o fluxo desses pensamentos e sentimentos que se trocam. Sobretudo no palco é preciso manter ininterrupto esse fluxo, pois as falas são, quase que exclusivamente, diálogos.”²⁴

Esse dado é extremamente importante, principalmente para o ator que

*“Para de representar até ouvir a sua próxima **deixa**. Esse hábito esfacela o intercâmbio constante, pois este depende do vaivém dos sentimentos durante a articulação das falas, como, também, durante a réplica às que já foram ditas e até durante os silêncios, quando os olhos assumem a obrigação.”²⁵*

A ligação estabelecida entre os atores é o centro de todas as preocupações. A comunhão. O estado de desvelamento mútuo e sincero, capaz de vencer as dificuldades do papel e principalmente a necessidade de *repetição*:

*“E vocês, por sua vez, devem aprender a absorver, sempre de novo, as palavras e os pensamentos do comparsa. Devem hoje tomar conhecimento do que ele lhes diz, mesmo que tenham ouvido as suas falas repetidamente, muitas vezes, nos ensaios e espetáculos. Esta ligação deve ser estabelecida cada vez que atuarem juntos. E isto exige grande dose de **atenção concentrada**, de técnica e disciplina*

²⁴ Idem. p. 219

²⁵ Ibidem. p. 219

artística.”²⁶

Mas para além do ator, talvez, outros mestres refletiram à respeito do limite das potencialidades humanas e qual seria, exatamente, a possibilidade de trazer à cena, cada vez mais, o elemento de *precisão* – ideal que na raiz une-se à noção do *sagrado*, na medida em que gera a identificação entre o humano e o eterno, a perfeição entre *conteúdo* e *forma*.

Se podemos dizer que Stanislavski sistematizou e pela primeira vez problematizou verdadeiramente o trabalho do ator, constituindo a base investigativa de tudo o que se seguiu, há justiça em afirmar que Edward Gordon Craig (1872-1966) deu um importante salto de inventividade, que liberta o teatro da tradição dos “cenários de pintores” e fortalece a figura do encenador. Entretanto, o polemismo de Craig, no que tange à idéia da “super-marionete” é, sem dúvida alguma, a pedra de toque de todo o seu pensamento acerca do teatro. Amante da precisão, e defensor da idéia de que somente e nesse domínio poderia haver arte, chegou, através de um raciocínio tão lógico quanto radical, à conclusão de que o ator, humano e portanto impreciso por natureza, não seria o instrumento mais adequado ao teatro:

*“A representação do ator não constitui uma Arte; e é forçadamente que se dá ao ator o nome de artista. Porque tudo o que é acidental é contrário à Arte. A Arte é a própria antítese do Caos, que não é outra coisa senão uma avalanche de acidentes. A Arte só se desenvolve segundo um plano ordenado. Ressalta claramente que, para criar uma obra de Arte, não podemos senão servirmo-nos de materiais que usamos com segurança. O homem não é dessa espécie”*²⁷.

O homem está sujeito a emoções, a impulsos imprevisíveis, aos limites do tempo e da memória. Esquecemos da vitória que as inovações cênicas de Craig significou para a história do teatro: a

²⁶ Idem.

²⁷ CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*. p. 88-89

superação da representação plástica dos telões e mesmo do Realismo pela abstração e movimento dos “screens”, o conceito de tridimensionalidade aplicado a toda a cena, a figura do encenador como elemento responsável pela unidade do espetáculo e sua concepção – ainda que supostamente a essência da contribuição de Craig já estivesse em Appia e Wagner, certamente o papel de concretizá-las e desenvolvê-las não é menos importante. Toda contribuição que a figura de Gordon Craig significou para o teatro fica, quase sempre, à sombra da polêmica figura articulada chamada “super-marionete”. Seu polemismo chega as vezes a distanciar de uma pesquisa mais profunda aqueles que se ofendem ou escandalizam com a terrível idéia de “substituir o ator por um boneco”.

Independentemente da proposta (concreta ou não) da criação desse ser fantástico em detrimento do pobre ator, o elemento mais instigante dessa teoria é a maravilhosa utopia do “ator-ídolo”, descendente direto das grandes imagens de deuses, figuras impassíveis e destinadas a eternidade, sagradas por natureza. Esses títeres divinos, verdadeiro reflexo daquilo que se desejaria como essência do celebrador da vida (e da morte) da humanidade, constituem uma radical declaração de amor ao Belo.

Tadeuz Kantor (1915-1990), em seu manifesto *O Teatro da Morte* (1975), declara-se influenciado pelas idéias de Craig, apesar de que, sendo herdeiro dos dadaístas, contesta a idéia de arte perfeita e precisa – o happening e o ready-made trouxeram, inevitavelmente, um universo mais amplo de possibilidades. Entretanto, os manequins de Kantor podem ser considerados os filhos bastardos da “super-marionete” de Craig – não refletem, por certo, a perfeição da intérprete ideal desejada originalmente, mas evocam valores sagrados que tiram a representação do plano corriqueiro e banal, justamente por seu caráter aterrorizante. Esses “prolongamentos” refletem o vazio e a morte atuando conjuntamente com o ator. Impossível não lembrar das marcantes imagens de *A Classe Morta*, onde esse indivíduo, o “ator-objeto”, o “ator + manequim” criado por Kantor²⁸, parece trazer seu passado, suas lembranças, seus mitos pessoais, colados ao próprio corpo, como uma sombra que testemunha sua finitude e solidão. Como diz o próprio Kantor:

²⁸ Esses termos não são de Kantor.

“A existência dessas criaturas feitas à imagem do homem de maneira quase sacrílega e quase clandestina, fruto de procedimentos heréticos, traz a marca desse lado obscuro, noturno, sedicioso do fazer humano, marca do crime e dos estigmas da morte enquanto fonte do conhecimento. (...) criatura de enganosos aspectos de vida, mas privada de consciência e de destino, que a morte e o nada entregam sua inquietante mensagem – é isso que nos causa esse sentimento de transgressão, ao mesmo tempo rejeição e atração. Exclusão e fascínio.”²⁹

Percebe-se aí a construção de um plano de representação acima do ordinário. A platéia está frente a frente com um acontecimento teatral que a coloca em uma situação limite: ou o envolvimento (racional e/ou emocional) surge de forma avassaladora, ou a negação cria uma quarta parede pessoal para o espectador. Exclusão e fascínio. A contundência da experiência, de qualquer forma, instaura-se predominantemente no espetáculo.

Enquanto Craig deseja o ator ideal, Kantor arregimenta artistas de diversas áreas (em sua maioria não-atores) para fundar o seu Cricot 2. O ator de Kantor não é o “ator ideal” (preciso, impassível, hierático) desejado por Craig; antes, é a construção de um ideal específico, que atende às necessidades particulares do teatro de Kantor. Cada componente de seu grupo utiliza-se (direta ou indiretamente) de sua herança em outras artes, já que o diálogo entre elementos das diversas manifestações artísticas (artes plásticas, pintura, música, etc.) é uma das ferramentas mais caras aos espetáculos de Kantor – o próprio conceito de teatro está em pauta, e apenas artistas com uma visão ampla do fenômeno estético podem conceber um trabalho assim, atuando criativamente dentro dele.

Kantor não deseja a mimese tradicional; ao invés desse desejo, existe a necessidade de explorar a fronteira entre a realidade e as possibilidades de sua representação – o que surge então na cena é a vida e os fantasmas do próprio Kantor, poetizados de maneira onírica, mas de forma alguma ficcional.

A sobreposição entre Craig e Kantor nos parece, assim, um amargo poema dadaísta em relação às idéias do primeiro: em lugar da “super-marionete”, temos os atores associados a bonecos, manequins

²⁹ KANTOR, Tadeuz. *Opus cit.*

e engenhocas, cumprindo precisamente (no que tange às necessidades específicas da montagem) seu “papel”; em lugar do encenador desejado por Craig, vemos o próprio Kantor dominando toda a cena, não apenas no plano intelectual e artístico do espetáculo, mas concretamente – suas interferências durante o espetáculo são antológicas. Porém, longe de representarem excentricidade e egocentrismo do diretor, essas intervenções in loco refletem o próprio Kantor (no papel de si mesmo) tentando controlar seus fantasmas – a correção não surge como elemento de ajuste da representação, mas como organizador espacial da própria memória e das inquietações pessoais, atendendo ao compromisso máximo de sua arte: a autenticidade própria através de um espetáculo que assume-se como efêmero, na medida em que transborda da intimidade do artista, numa verdadeira “faxina da memória”.

É difícil conjecturar sobre o quanto o teatro sonhado por Craig assemelharia-se, no que diz respeito aos temas escolhidos para os espetáculos, com a intimidade sem véu de Kantor. Uma vez que desejava, em última instância, descartar a dramaturgia tradicional em prol de uma outra conjunção de elementos que dariam, enfim, a configuração real da encenação, Craig provavelmente priorizaria também suas inquietações pessoais. Conjecturas. Mas voltemos às idéias de Gordon Craig sobre o ator.

Por mais que consideremos a proposta de Craig uma grande utopia, não será demais concebermos um ator que, estudando-as atentamente, tirasse proveito em colocá-las como metas, ainda racionalmente impossíveis de serem plenamente satisfeitas. Talvez, se a parceria Craig-Stanislavski fosse substituída, por um milagre do destino, por Craig-Meyerhold, uma ponte mais palpável entre utopia e prática teria sido construída e as idéias de Gordon Craig seriam um pouco menos polêmicas e mais factíveis. De qualquer forma, as passagens onde fala do ator sonhado por ele são no mínimo inspiradoras:

“O ator ideal saberá conceber e representar-nos símbolos perfeitos de tudo quanto existe na Natureza. Não saltará de furor, não gritará no papel de Otelo, não rolará os olhos e não torcerá as mãos para exprimir o ciúme. Descerá ao mais profundo de sua alma e tratará de descobrir aí tudo o que ela guarda; depois, voltando a outras regiões do espírito, forjará certos símbolos que, sem nos colocarem

sob os olhos paixões inteiras, nos permitem compreendê-las claramente.”³⁰

Craig defende um ator que controla suas emoções, para melhor atender a um palco onde o estilo e o símbolo estão em primeiro lugar. Esse “controle das emoções” pode muito bem ser entendido como um antídoto da “embriaguez” ou do “transe” e não significa, necessariamente, a pregação de uma interpretação ausente e fria. Antunes Filho costuma fazer uma distinção entre “emoção” e “sensibilidade”. A primeira estaria ligada às emoções brutas e descontroladas do próprio ator, que depende, em cena, de um apelo raso ao histrionismo da sua própria personalidade “emocionada” com aquilo que está representando. Neste sentido, não há representação, mas a realidade concreta (e pouco artística, já que é real, no sentido mais superficial do termo) da emoção do ator, não da personagem. Já no campo da sensibilidade, o artista comanda suas próprias emoções e transmite, de forma consciente e estética, o símbolo daquele sentimento, sem entregar-se brutalmente a qualquer inclinação pessoal, que além de um trabalho grosseiro gera uma interpretação dominada pelo acaso ou pela intuição psiquiátrica. Podemos dizer que Craig não quer emoção, mas que certamente aplaudiria a sensibilidade.

Craig prega um aprendizado de pelo menos seis anos, a fim de que o ator obtenha conhecimentos suficientes antes de entrar em cena, ao invés de “aprender em público”. Claro que a real aprendizagem do ator só se dá frente a uma audiência, e por mais que virtualmente o ator possa desenvolver uma extremada técnica, esta sempre irá colocar-se em prova, efetivamente, quando da realidade da apresentação. Entretanto, a importância do aprendizado é inegável, visto que hoje em dia é comum vermos atores completamente despreparados apresentando-se, muitas vezes no circuito profissional, sem a noção de qualquer técnica que não seja, simplesmente, adquirir “experiência” de palco, independentemente de qualquer reflexão ou preparo. Técnica, resta dizer, deve ser entendida como uma ferramenta que “não aprisiona o corpo, mas liberta a alma”, como dizia Mary Wigman.

A visualidade é também um ponto marcante em seu teatro – e o ator deve aprender a ser mais visual do que “realista e sonoro”. A necessidade de ampliação das potencialidades da representação no

³⁰ CRAIG, E. Gordon. *Opus cit.* p. 46

campo visual é observável até hoje. Que dirá nos dias de Craig, onde a tradição francesa da declamação ainda fazia-se sentir com grande força. Provavelmente, assim como fascinou-se pelo trabalho de Isadora Duncan (não só pelo trabalho, é verdade) e Eleonora Duse, Craig aplaudiria de pé os caminhos tomados pela dança moderna atual, e as encenações de Pina Bausch e Robert Wilson, para citar os mais óbvios no que diz respeito a exemplos de trabalhos que transcendem o conteúdo literário em prol da visualidade e da força das metáforas simbólicas e oníricas. Além de, é claro, Tadeuz Kantor.

O elemento sagrado na utopia de Craig é justamente a polêmica figura do “ator deidade”, que permitirá ao teatro descobrir suas verdadeiras potencialidades – ou antes, descobrir-se realmente, uma vez que para ele a representação ainda estava em um patamar rudimentar (se não equivocado) em relação às suas verdadeiras inclinações. Apenas com o surgimento desse novo ator, o próprio teatro terá meios de emergir, através da “super-marionete”:

“O ator desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada que usará, se quereis, o nome de “Sur-marionnette” – até que tenha conquistado um nome mais glorioso. (...) Quer os aplausos estoirem em trovoada ou se percam isolados, a “marionnette” não se comove; os seus gestos não se precipitam nem se confundem; que se cubra de flores e de louvores, a heroína conserva seu rosto impassível. (...) Esta não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, e enquanto emanar dela um espírito vivo, revestir-se-á de uma beleza de morte.”³¹

Assim como em Kantor, a idéia de morte vêm como fonte de referência para a impassividade, o intransponível, o marco vital (como contraponto da própria vida) da própria arte, no sentido de um momento pleno, contundente e assustador, ao mesmo tempo que inquietante e metafísico por natureza. Voltando então a Kantor:

³¹ CRAIG, E. Gordon. *Opus Cit.* p.109-112

“Se estamos de acordo que o traço dominante dos homens vivos é sua aptidão e sua facilidade para estabelecer entre si múltiplas relações vitais, é apenas diante dos mortos que surge em nós a tomada de consciência súbita e surpreendente de que essa característica essencial dos vivos se torna possível por sua total falta de diferenças, por sua banalidade, por sua identificação universal que demole impiedosamente qualquer ilusão de diferença ou contrária, por sua qualidade comum, aprovada sempre em vigor de ficarem indiscerníveis. São apenas os mortos que se tornam perceptíveis (para os vivos), obtendo assim, pelo preço mais elevado seu estatuto próprio, sua singularidade, sua silhueta brilhante, quase como no circo.”³²

Forçosamente chegamos em Artaud (1896-1948). No início de sua vida artística, interessou-se primeiramente pela poesia - simbolista e surrealista. Isso explica, ao menos em parte, a maneira com que pensa e discorre sobre teatro: metafísica, apaixonada, *xamânica*. Na realidade, a poesia inspira a teoria com um grau de contundência apenas comparado com o da profunda inquietação e dúvida frente ao problema prático da possibilidade de concretização de seus devaneios criativos. A radicalidade de Artaud inspirou muitos criadores, principalmente a partir das décadas de 60 e 70, como são os casos do Living Theater e de Jerzy Grotowski, além de muitos outros grupos, atores e diretores que nem sempre agiam de forma responsável. Assim como Stanislavski foi mal interpretado (na realidade, mal traduzido, inclusive), Artaud também o foi. O único problema é que a gravidade em interpretar mal o que Artaud propôs é, a meu ver, infinitamente maior do que aquelas geradas pela teoria de Stanislavski.

Artaud usa a palavra *transe* em diversos momentos de sua obra. Grotowski chegou a utilizá-la, mas em sua conferência no SESC, em 1996, confessou estar arrependido, justamente pela vulgarização daquilo que se entende por *transe*³³. A objetividade em descrever exatamente aquilo que se entende por *consciência* é bastante difícil, ainda hoje – e atualmente podemos nos arriscar a considerar diversos *níveis de consciência*, bem como discorrer sobre a idéia de *estados alterados de consciência*. Onde se

³² KANTOR, Tadeuz. *Opus Cit*

³³ Não por acaso Terzopoulos iniciará sua pesquisa com a Tragédia Grega investigando justamente esta questão – a natureza e o entendimento do “transe” – em sua montagem de “As Bacantes”.

encaixaria o *transe* propriamente dito?

Uma leitura mais atenta de *Em Busca de um Teatro Pobre* pode dar as primeiras pistas, se tentarmos descobrir o que Grotowski entende por *transe*, ao invés de lermos esse termo já com nossos próprios referenciais:

*“O transe, como eu entendo, é a possibilidade de concentrar-se numa forma teatral particular, e pode ser obtido com um mínimo de boa vontade. Se eu tivesse de expressar tudo isto numa só frase, diria que se trata de um problema de dar-se. Devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança, como nos damos no amor.”*³⁴

Assim, o transe não nos parece mais um estado de inconsciência e embriaguês, mas um esforço de concentração e entrega total, onde a confiança no que se faz e com quem se faz é focada no **ato teatral**. Dificilmente poderíamos associar a interpretação dos atores do teatro balinês, tão admirados por Artaud, com o entendimento vulgar de *transe*. O nível de precisão necessário para a codificação deste teatro requer concentração consciente do ator, ainda que a prática de uma vida inteira lhe dê segurança suficiente para que não seja necessário **pensar** racionalmente cada gesto que faz. Artaud parece dar suporte a essa opinião quando, comentando sobre o teatro de Bali, diz:

*“Há toda uma profusão de gestos rituais cuja chave não temos e que parecem obedecer a determinações musicais extremamente precisas, com alguma coisa a mais que não pertence em geral à música e que parece destinada a envolver o pensamento, a perseguir-lo, a conduzi-lo através de uma malha inextricável e certa. Tudo nesse teatro, de fato, é calculado com uma minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal. É uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam antes de tudo atores.”*³⁵

³⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Opus cit.* p. 32

³⁵ ARTAUD, Antonin. *Opus cit.* p. 53

É claro que, assim como Brecht teve sua leitura pessoal do teatro chinês, que ele julgou frio e *distanciado* pela codificação não-realista, o que (para um chinês) não é verdade, Artaud também teve sua visão pessoal do teatro de Bali, presenciando um espetáculo em alguma feira parisiense que provavelmente não seria capaz de trazer toda a dimensão real, para um ocidental, da tradição do teatro balinês. Como diz o próprio Grotowski:

*“Sua descrição (de Artaud) do teatro balinês, embora sugestiva para a imaginação, é realmente uma má interpretação. Artaud decifrou como ‘símbolos cósmicos’ e ‘gestos evocando poderes superiores’ elementos da representação que, na verdade, eram expressões concretas, letras especificamente teatrais de um alfabeto de símbolos universalmente compreendido pelos balineses (...). Mas, nesta descrição, ele toca em algo muito essencial, do qual não tem muita consciência. **É a verdadeira lição do teatro sagrado**, quer falemos do drama medieval europeu, do balinês ou do Kathakali indiano: esta noção de que a espontaneidade e a disciplina, longe de se enfraquecerem uma a outra, reforçam-se mutuamente; de que o elementar alimenta o que é elaborado, e vice-versa, para tornar-se a fonte real de um tipo de representação brilhante”*³⁶

Ambos os casos (tanto de Brecht como de Artaud) tornam-se mais importantes pelos *insights* que possibilitaram nesses dois homens de teatro do que pelos equívocos na análise das fontes primárias.

É nítido e indiscutível o elogio que Artaud faz da técnica e da precisão. Ele **deseja** um ator capaz de tornar-se em *hieróglifo* em cena, rompendo com as tradições realistas para **ir além**, para atingir as camadas mais profundas da sensibilização humana, bem acima do racional. O teatro, assim, seria uma experiência *orgânica* e *vital*, como a fome:

“O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser

³⁶ GROTOWSKI, Jerzy. *Opus cit.* p. 95-96

humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, idéias cuja força viva é idêntica à da fome”³⁷

Artaud deseja que o ator possua não apenas um corpo treinado e preciso, capaz de tornar-se um *hieróglifo* em cena, codificando assim uma nova teia de significados não-realista e não racional, como também (e principalmente) uma nova **voz**. Em seus textos *Um Atletismo Afetivo* e *O Teatro de Seraphin*³⁸, Artaud fala longamente a respeito da respiração e da voz. Através do controle de ambas, ele poderá chegar a um novo tratamento da **palavra**. Vale lembrar que o teatro da época vivia sob o domínio absoluto do textocentrismo, e Artaud percebeu (assim como Craig) que o fenômeno teatral poderia ir além da idéia básica de “levantar” um espetáculo segundo as indicações do autor; antes, ele poderia constituir-se numa arte própria, capaz de descobrir seus próprios mecanismos, quer utilizando-se de um texto, quer não, sendo que este texto, caso existisse, poderia ser uma espécie de trampolim para a criatividade artística, não mais um elemento de culto e veneração:

“Essa idéia de supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos aparece de tal modo como o simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto, que não está contido em seus limites e estritamente condicionado por ele parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como alguma coisa inferior em relação ao texto. Considerando-se essa sujeição do teatro à palavra, é possível perguntar se o teatro por acaso não possuiria sua linguagem própria, se seria absolutamente quimérico considerá-lo como uma arte independente e autônoma, assim como a música, a pintura, a dança, etc., etc.”

“Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto

³⁷ ARTAUD, Antonin, *Opus cit.* p. 1

³⁸ idem. p. 129 e 145, respectivamente

religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo.”³⁹

Impossível não pensar em Craig. O que Artaud nos propõe é a liberdade de criar uma nova arte, através de uma investigação das potencialidades **do fenômeno teatral**, pela ruptura com a tradição textocêntrica. Sua luta “contra a palavra”, como muitos entenderam, não configura propriamente uma posição contrária ao dado verbal da encenação; antes, aponta um problema **ontológico**, não **estético**. A palavra seria útil e bem-vinda no teatro artaudiano, contanto que o ator soubesse emití-la. Através de um processo altamente destrutivo, o autor, o diretor e o próprio ator desgastam o sentido original da palavra, até o ponto em que não existe mais qualquer *pessoalidade* na emissão do ator: tudo soa falso, artificial, distante. A palavra, então, é *soprada* pelo ator: ele apenas é um intermediário entre o público e o autor, e provavelmente um mal intermediário, um ladrão do pensamento alheio. Visto através deste prisma radical, melhor seria para o público ler o texto teatral, tomando contato, diretamente, com as idéias do autor. Mas a crítica de Artaud vai além da indicação dos aspectos negativos do textocentrismo – na realidade, há a discussão das possibilidades de apropriação da palavra.

Ainda que no campo prático as propostas de Artaud sejam imprecisas e nebulosas, ele coloca no âmago de seu discurso uma idéia que estaria presente em toda a trajetória do ator, e que de certa forma aprofunda a questão do *transe* - o conceito de *crudeldade*. Longe de ser um teatro onde o espectador devesse ser agredido (física ou moralmente), Artaud deseja, antes de mais nada, um *ato total*, onde o ator coloca-se por vontade própria em uma situação-limite para si mesmo, de forma integral, despojada e corajosa:

“(...) ‘Teatro da crudeldade’ quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crudeldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem

³⁹ idem. p. 65 e 67

cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós.”⁴⁰

O teatro torna-se um ato de sacrifício, no sentido mais pleno da palavra. O ator, em cena, explicita e intensifica sua condição humana, amplificando sua sensibilidade a um nível capaz de vibrar em conjunto com a do espectador, e com essa interação criar, realmente, um ato teatral numa esfera de experiência vital, a única interpretação possível do que seria, nos dias de hoje, a *catarse*. Grotowski propõe uma relação bastante semelhante a de Artaud, quando fala do *ator santo*:

*“Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas **anula-o, queima-o, liberta-o de toda a resistência a qualquer impulso psíquico, então ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está próximo da santidade**”*

*“Se começamos nosso trabalho, numa montagem teatral ou num papel, violando o mais íntimo do nosso ser, procurando aquelas coisas que mais possam nos ferir, mas que ao mesmo tempo nos dão um sentimento total de uma verdade purificante, que finalmente nos traz a paz, então inevitavelmente terminaremos chegando às **representações coletivas.**”*⁴¹

O teatro deve ser um ato de entrega plena, onde o corpo e a vontade do ator não ofereçam quaisquer resistências. Grotowski ressalta que o método de trabalho do *ator santo* deve ser *indutivo* – não a conquista de um quantidade cada vez maior de habilidades, mas de eliminação progressiva das impossibilidades. O ator não é *levado a fazer algo*, mas pouco a pouco levado a *desistir de não fazer*.

⁴⁰ idem. p.76

⁴¹ GROTOWSKI, Jerzy. *Opus cit*, p.29 e 37

“O ator deve atingir (não tenhamos medo do nome) um ato total, que faça qualquer coisa com todo o seu ser, e não apenas um gesto mecânico (e portanto rígido) de braço ou de perna, nem uma expressão facial ajudada por uma inflexão e um pensamento lógico. (...) O ator não deve usar seu organismo para ilustrar ‘um movimento da alma’; deve realizar esse movimento com o seu organismo”

“Este ato de total desnudação de um ser transforma-se numa **doação do eu** que atinge os limites da transgressão das barreiras e do amor. Chamo isto de um **ato total**. (...) Do ponto de vista metodológico, isto é eficaz, pois confere ao ator um máximo de poder sugestivo, na condição, claro, de que evite o caos, a histeria e a exaltação. Deve ser um ato objetivo; quer dizer, **articulado, disciplinado**”⁴²

E finalmente, parafraseando Artaud:

“Encontrei duas expressões de Artaud que merecem atenção. A primeira é uma advertência de que **a anarquia e o caos devem estar ligados a um sentido de ordem, concebido pelo consciente, e não por uma técnica física**. Assim, é digna de citação esta frase, para os chamados discípulos de Artaud: **‘Crueldade é rigor’**. A outra contém o próprio fundamento do ator: ‘os atores devem ser como mártires queimados vivos, que ainda nos fazem sinais, de dentro de suas fogueiras’. Eu acrescentaria que esses sinais **devem ser articulados, e não podem ser apenas balbucios ou delírios, significando tudo e nada** - a não ser que certa obra exija exatamente isso. Com tal condição, afirmamos que esta citação contém, num estilo oracular, todo o problema da espontaneidade e da disciplina, esta **conjunção de opostos** que origina o ato total.”⁴³

Certamente, pode-se falar em diversas fases do pensamento artaudiano. Se em alguns de seus

⁴² idem. p. 97 e 105

⁴³ idem. p. 99

textos parece haver um elogio à imprecisão ou ao delírio, podemos entender essa proposta mais como um momento de explosão (e revelação) do que propriamente de um ideal acabado de atuação ou espetáculo, levando a discussão para uma conclusão prática. O nível de entrega exigido por Artaud (ao menos em seus textos teóricos), assim como o de Grotowski, coloca o ator em confronto com seu próprio *eu* de forma violenta e desvelada. Impossível, nesse processo, não nos depararmos com momentos extremamente dolorosos (como é investigação *sincera* acerca de si mesmo), ainda que posteriormente (e advogamos esta meta) esse *atleta das emoções* lapide seu trabalho, visando não a perda da espontaneidade, mas justamente a ampliação de seu apelo humano pela consciência estética e precisão.

A valorização da precisão em Artaud pode ser constatada ainda na angústia que sofria pela incapacidade de expressar-se. Segundo o raciocínio de Esslin⁴⁴, o fato de Artaud declarar-se incapaz de exprimir (verbalmente) seu pensamento seria o elemento deflagrador da valorização dos aspectos não-verbais em sua proposta teatral. Ainda que exposto a um paradoxo por Jacques Rivière (diretor da *Nouvelle Revue Française*, com quem trocou vasta correspondência), que questionava essa suposta dificuldade justamente pela maneira lúcida e brilhante com que falava dela, o impulso de transpor a barreira que parecia existir entre intuição e formulação poética foi extremamente forte.

Artaud percebia a diferença que existe entre o potencial criativo interior (repleto de estímulos sensoriais não-verbais, de uma poesia além da linguagem estabelecida) e o instrumental disponível para expressá-lo. Só que esse hiato o angustiava. Fazia-se necessária uma alternativa mais direta, que impusesse estímulos físicos e concretos (*geradores* da linguagem) a fim de romper o invólucro das palavras e redescobrir as sensações originais aprisionadas no simulacro verbal que as reduziu:

“O teatro é o único lugar do mundo e o último recurso universal que nos resta para tocarmos diretamente o organismo e, no período de neurose e baixa sensualidade no qual estamos a pique de

⁴⁴ ESSLIN, Martin. *Artaud*. São Paulo, Cultrix: 1978.

mergulhar, de atacar essa baixa sensualidade por meios físicos aos quais ela não poderá resistir.”⁴⁵

Se considerarmos a valorização da precisão na teoria de Artaud, então nos parece bastante provável que ele admirasse o *grito mudo* de Helene Weigel em detrimento do jovem ator da década de sessenta, urrando desmedidamente e acreditando estar em conformidade com as idéias artaudianas. Entretanto, diferentemente dos postulados brechtianos professados por Weigel, Artaud não acreditava no potencial revolucionário do teatro, no sentido social do termo. A ação política, para ele, revela-se inútil se a verdadeira transformação não acontecer no plano interior da consciência. O homem, interiormente transformado no que existe de mais íntimo, tornar-se-ia capaz de transformar a sociedade, e não o inverso. Faz-se necessária, antes de tudo, a percepção de um ideal maior e de identificação com valores maiores que os circunscritos por uma determinada realidade social ou econômica. É nesse sentido que o teatro, muito mais do que um veículo de contestação política, surge como um grande fórum de debates da *condição humana*, análogo aos templos religiosos.

Para Artaud o teatro deve ser a manifestação do impulso religioso, ainda que não esteja à serviço de nenhuma religião específica. Esslin cita Henri Gouhier, que questiona Artaud em sua defesa do retorno às origens rituais do teatro:

*“(...) embora haja grande arte religiosa, muitas obras de péssima qualidade, como as açucaradas estátuas nas igrejas católicas, são capazes de invocar um genuíno sentimento religioso; e existe muito boa arte que é completamente não-religiosa. A arte, portanto, argumenta ele com toda razão, somente pode ser grande se satisfizer os critérios artísticos, que são independentes de considerações religiosas; na verdade, se as origens do teatro estão no ritual religioso, ele se tornou uma forma de arte precisamente no instante em que se separou do ritual e se converteu numa atividade autônoma.”*⁴⁶

⁴⁵ ARTAUD, Antonin. *Ouvrres Complètes*. IV, p. 97 apud ESSLIN, Martin. *Opus cit.* p. 66

⁴⁶ ESSLIN, Martin. *Opus cit.* p. 75

Artaud não nega a *idéia* de teatro tal como ela constituiu-se, de forma autônoma à religião. Muito menos prega que o teatro se transforme numa nova espécie de culto, no sentido estrito do termo. Antes, considera que o potencial do teatro, dada sua origem ritualística, não foi totalmente explorado e que, se existe um lugar onde o homem poderia estar frente a frente com seus medos e anseios, este lugar certamente é o teatro. Neste sentido, pode-se perceber a diferença que existe entre pregar o retorno ao ritual propriamente dito como uma proposta estética e valorizar elementos dessa herança ritual que poderiam otimizar a proposta estética e a finalidade última do fazer teatral, trabalhando assim o que chamamos acima de *impulso religioso*. Essa idéia assume o parentesco entre teatro e religião, ainda que não tente fazer dele um *substituto* do culto; entretanto, procura trabalhar sob o pressuposto de que os impulsos que movem um e outro fenômeno são bastante semelhantes. Não por acaso, Grotowski utiliza-se (no sentido *secular*) dos termos *santidade* e *sacrifício*, tão presentes no imaginário cristão, e Peter Brook resume o trabalho do encenador polonês como a tentativa de criar uma “nova missa”.

Assim como Craig, Artaud é lido e discutido com polêmica, que geralmente nos coloca em posições polarizadas (mas igualmente radicais) em relação ao seu legado. Mesmo o mais furioso crítico das idéias de Craig, acusando-o de utopista arrogante ou mesmo de mero divulgador de idéias alheias não seria capaz de negar seu talento de artista plástico, cenógrafo e gravurista. A radicalidade de Artaud, entretanto, é capaz de deslocá-lo, de um segundo a outro, do trono genial de um anjo incompreendido à cela de um manicômio onde um viciado em lúidano e heroína tenta aproveitar seus instantes de lucidez (ou justamente os de loucura?) para redigir seus textos de falsa originalidade e violência gratuita.

Entre o mito e a farsa há diversos estágios. Desmerecer completamente a figura de Artaud (como querem alguns críticos) não prova um esclarecimento intelectual que sirva de antídoto para a tentação que o mito propicia. Em lugar de discutir a originalidade das teses de Artaud (que teriam elementos já presentes em Nietzsche e Wagner), acentuar a superficialidade de suas visões da arte oriental ou mesmo desqualificar suas idéias taxando-o simplesmente de louco, parece mais lúcido deixar que seu legado nos estimule, tanto no plano da reflexão como no da possibilidade prática.

Independentemente de ter conhecido as teses de Artaud antes ou depois de iniciar suas próprias investigações, Grotowski foi influenciado positivamente por elas, sem deixar que os questionamentos (que ele desenvolve com extrema consciência) impedissem o reconhecimento do potencial criativo e instigante que emerge de toda a obra. Ao invés de nos aprofundarmos na polêmica sobre a sanidade mental de Artaud, ficamos com suas próprias palavras, descrevendo o que seria um indivíduo *alienado*, em seu *Van Gogh, o Suicídio da Sociedade*:

“E o que é um alienado autêntico? É um homem que preferiu ficar louco, no sentido em que socialmente isto é entendido, do que trair uma certa idéia superior de honra humana. É assim que a sociedade fez estrangular em seus asilos todos aqueles de que quis se livrar ou se defender, por terem se recusado a ser seus cúmplices em certas imensas sujeiras. Porque um alienado é também um homem que a sociedade não quis ouvir e a quem ela quis impedir de dizer verdades insuportáveis.”⁴⁷

Esta breve Introdução visou demonstrar como, nos principais pilares do pensamento teatral Ocidental, até os nossos dias, manteve-se presente, na essência, a noção de *sagrado* como um elemento fundamental no trabalho do ator e na encenação. À seguir, iremos retornar à Antiguidade para refletir sobre a Tragédia Grega, defendida aqui como o momento da História do Ocidente onde religião e arte fundem-se para instaurar um fenômeno de comunhão social nunca mais visto.

⁴⁷ ARTAUD, Antonin. Van Gogh, o Suicídio da Sociedade. In. *Liguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

TERZOPOULOS E O TEATRO ATTIS

Theodoros Terzopoulos é a principal referência desta pesquisa - mais precisamente, as marcas deixadas pelo contato com seu trabalho durante o período em que pude acompanhar, como assistente de direção e pesquisador, o cotidiano do Attis Theatre em Atenas. Nosso primeiro encontro dera-se em dezembro de 2003, quando estive em Atenas pela segunda vez, já interessado na pesquisa sobre a Tragédia Grega e suas encenações contemporâneas. Ciente da extensão e complexidade deste universo, ocorreu-me nessa época buscar uma referência central no campo da encenação, que servisse como filtro para a investigação. Assim, encontrar uma figura que à um só tempo fosse um encenador contemporâneo interessado no trabalho com Tragédias Gregas e que também pertencesse a essa tradição me pareceu a melhor solução para que a pesquisa não se perdesse em sua abrangência potencial. Já conhecia Terzopoulos e o Attis Theatre pelos espetáculos apresentados em São Paulo no SESC; entretanto, um contato direto com ele, naquele momento, seria fundamental. Graças ao prof. Dr. Cyro Del Nero, foi possível contatar Terzopoulos em Atenas, através de um amigo comum, Nassos Vagenas, professor Doutor em Literatura da Universidade de Atenas.

Nosso primeiro encontro foi na própria sede do Attis, em Atenas. Fomos convidados para assistir a duas peças curtas de Beckett, em ensaios gerais para convidados. Junto à expectativa do encontro com Terzopoulos, veio também o questionamento do porquê Beckett, justamente em um momento em que sua fama como diretor de Tragédias Gregas corria o mundo e que eu, vindo do Brasil, ansiava por uma amostra *in loco* de seu trabalho com esse material.

O ensaio aconteceu em um espaço que poderia ser chamado *experimental* dentro do próprio teatro Attis – uma sala para aproximadamente trinta pessoas, entre os camarins e a sala principal. Frente a frente, dois grupos de quinze espectadores se acomodavam em assentos de madeira presos à parede, extremamente estreitos, guardando grande semelhança com estruturas encontradas nas Igrejas Ortodoxas para descanso dos fiéis. A ação acontecia ao centro – o próprio Terzopoulos sentado em uma cadeira, olhando fixamente para a atriz Sophia Mikopoulo, apenas com a cabeça aparente e o

restante do corpo oculto dentro de uma espécie de esquiife negro, construído de madeira e tecido. A peça era *Rockaby*. Terzopoulos estabelecia desde o início uma relação de olhar com a atriz, que quase não piscava, o olhar estático e um leve sorriso desenhado nos lábios, quase uma máscara mortuária, quase uma máscara trágica. Diversas relações poderiam ser estabelecidas ali – diretor / atriz, narrador / personagem, passado / presente; simbolicamente a *comunhão* que existia entre os olhares dos dois preenchia o ambiente de significado. Sophia, uma atriz já septuagenária, muito embora com vigor e entusiasmo próprios de uma jovem, imantava a cena com sua presença, e a evocação de sua parceria de quase vinte anos com Terzopoulos era algo que também falava por si só, mesmo antes da peça começar.

Sem nenhuma base de grego moderno (mais tarde faria alguns meses de aula no Brasil), minha apreciação do espetáculo ficou por conta da leitura anterior do texto (Terzopoulos nos dera uma cópia em inglês desta obra, um texto curto de Beckett) e principalmente do aspecto sensorial: a sonoridade daquela língua desconhecida; a máscara facial de Sophia, por onde as lágrimas e a saliva que escorriam livremente, criando uma estética à um só tempo escatológica e extremamente humana; sua voz lapidada pelos anos de experiência; a cumplicidade muda entre atriz e diretor. Tudo isso forjava, para além da compreensão racional do texto, um clima nitidamente beckettiano.

Ohio Impromptu foi outra das peças curtas de Beckett que comporiam o espetáculo e que também assisti ainda em ensaios. Desta vez, o paralelo entre a apropriação sensorial do espetáculo e a compreensão racional do texto deu-se de maneira mais presente, uma vez que era uma obra que já conhecia (traduzida inclusive para o português como *Improviso de Ohio*) A mesma estrutura espacial se repetia – entretanto, agora surgia em cena uma outra estrutura, semelhante a um púlpito onde quatro atores, dispostos dois a dois, cada dupla em um nível diferente de altura, observavam inicialmente Terzopoulos, com a mesma máscara inicial de Sophia. Mantendo o tempo todo a frontalidade, eles dividiam o texto que deveria, no original, pertencer a um só “personagem”, enquanto Terzopoulos lia / representava o interlocutor / narrador. Algumas ações simbólicas foram inseridas: virar a página de um pequeno livro; soprar suas páginas, fazendo com que um pouco de pó se levante; elevar do meio de

suas páginas uma pequena folha seca e depois soltá-la. Evidente evocação de passagem do tempo, de lembranças, como um ente fragmentado em quatro. O diálogo entre esse espetáculo e o anterior, protagonizado por Sophia, fazia-se presente não apenas pela disposição e espaço cênicos, mas pela atmosfera construída e uma *tradução* bastante pessoal das indicações beckettianas, famosas pelo rigor e precisão.

Uma terceira parte compunha o espetáculo, desta vez não propriamente um texto de Beckett, mas uma situação desenvolvida por Terzopoulos dentro dessa mesma atmosfera – neste último momento, um ator (Tassos Dimas) segurando uma chapa de acrílico, colava seu rosto contra ela, como alguém que observa por detrás de uma janela, e balbucia alguma coisa, buscando um diálogo com o “narrador” (Terzopoulos). Aos poucos, ele caminha em direção a um espaço que o tira do campo de visão do espectador. Esse terceiro momento era apresentado logo após *Ohio Impromptu*. A união das três partes formava então o espetáculo *Triptico*, que estrearia em Atenas no ano seguinte. Outro elemento que interligava os três momentos era a música, uma sonata de Tchaikovsky que acentuava o clima de solidão e um dado elíptico que sublinhava a passagem do tempo, somando à sonoridade do grego uma atmosfera introspectiva e nostálgica.

Nossa primeira conversa após os ensaios foi mais uma contextualização com relação ao seu trabalho do que propriamente um aprofundamento sobre as questões da tragédia. Além de mim, meu orientador então, o prof. Cyro Del Nero, a atriz Natália Grisi (que trabalha comigo desde 2002) e a Mestra em Artes Denise Pollini estavam presentes. Como o calor do momento dirigia-se para Beckett, tentar levar o foco para a Tragédia Grega, ainda que as pontes entre um e outro universos começassem a ficar claras, não me pareceu apropriado. Acabamos marcando uma segunda conversa, desta vez apenas eu e Terzopoulos, para dali à alguns dias.

Neste segundo encontro o assunto foi especificamente o trabalho do Teatro Attis sobre as Tragédias Clássicas. Logo de início, pela primeira vez e de forma muito clara, compreendi a diferença entre Tragédia e Drama, e o porquê, segundo Terzopoulos, seu trabalho não tem nenhuma relação com Stanislavsky. Na Tragédia, o que move o ator (segundo Terzopoulos) é antes de mais nada uma energia

física, uma situação de conflito vital onde todo o seu organismo vivo se coloca frente a uma crise. A natureza dos textos e da tradição clássica dá suporte à esse distanciamento em relação ao *psicologismo* no sentido de que a palavra, nas Tragédias Gregas, possui um profundo sentido de *verdade*: não meandros, subterfúgios; aquilo que é dito vêm o peso e a exatidão da concretude. A personagem trágica remonta a tradição xamânica dos rituais, onde a palavra tinha o poder de evocar no mundo real o ente que nomeava. Para Terzopoulos, o contexto do Drama e da Tragédia é completamente diverso: enquanto no primeiro estamos “na sala de estar, discutindo os problemas familiares”, no segundo estamos “frente a frente com os deuses”.

A questão da encenação desse material, no caso de Terzopoulos, liga-se fortemente à tradição – que ele distingue claramente da idéia de “folclore”, uma vez que não há a utilização direta dessa herança, mas uma tradução cênica que busca o diálogo com suas raízes culturais. Em algumas de suas montagens, por exemplo, as danças tradicionais de algumas ilhas gregas deram idéias para a partitura física do coro, sem que isso propriamente significasse uma coreografia à partir da transposição dessas danças, mas sim o aproveitamento, quase a citação de determinados gestos e movimentações. Sempre uma *recriação*, não a simples *transposição*, pensando o corpo como a origem da palavra.

Ao final de nossa conversa expus meu interesse em manter contato com ele durante minha pesquisa de mestrado, se possível para indagar mais sobre a Tragédia Grega e especificamente sobre seu método. Terzopoulos então me disse que poderia me aceitar como assistente, caso houvesse disponibilidade da minha parte para estar na Grécia por um período de alguns meses, pelo menos. É claro que para mim aquela oportunidade era única, e meu entusiasmo foi grande – a partir dessa conversa, travamos uma comunicação de vários meses (pontuada inclusive com um encontro no início do ano seguinte, em São Paulo, por ocasião das apresentações do espetáculo *Epigoni* no SESC Anchieta), buscando formas de viabilizar minha estadia na Grécia. Infelizmente, não houve como encontrar um programa de bolsas no exterior (através da USP ou não) ou qualquer tipo de auxílio para a pesquisa. Terzopoulos havia acenado com a possibilidade do Ministério das Relações Exteriores da Grécia interceder em meu favor, o que também revelou-se impossível, talvez pelo fato da cidade sediar

as Olimpíadas naquele mesmo ano (2004). Ao final de todas as negociações possíveis, acabei por arcar eu mesmo com os custos de minha estadia e viagem, em muito atenuados pela possibilidade do Teatro Attis ceder-me um pequeno apartamento exatamente em frente ao teatro.

Nesse momento, talvez seja apropriado fazer uma pausa no relato de minha experiência com o Attis para falar um pouco sobre a trajetória de Terzopoulos.

Theodoros Terzopoulos nasceu em Makriyalos, uma pequena vila no norte da Grécia, “com uma forte noção de tradição e potentes memórias de sua herança cultural”.⁴⁸ Sua população formou-se de refugiados do Mar Negro, plantadores de tabaco, pescadores, pessoas de diversas origens e diferentes profissões, mas que comungavam o respeito pela ancestralidade, história e tradições daquele lugar, construído sobre as tumbas da antiga cidade de Pydna. Terzopoulos começa a interessar-se pelo teatro através das transmissões radiofônicas que ouvia às segundas à tarde, após o trabalho nos campos.

Ainda muito jovem, em função dos estudos, passa a viver sozinho e a “educar seu espírito”, conforme suas palavras, de forma livre e fortalecida. Após concluir seus estudos na Grécia – apesar de não considerar esta a sua real formação, chega a frequentar a Universidade de Atenas como estudante de teatro – decide ir para a Alemanha, estudar junto à Heiner Müller, Ekkehart Sall e Manfred Wekwerth no Berliner Ensemble, entre 1972 e 1976. Esta será a experiência mais marcante para sua futura carreira. Vale ressaltar em especial o contato com Heiner Müller, com quem Terzopoulos - inicialmente como aluno, depois como colaborador e amigo – teve estreita relação. Interessado pela mitologia grega (que inspirou diversas obras suas) Müller rapidamente deu-se conta do talento do jovem grego que, anos depois, dirigiria diversas peças suas com repercussão mundial.

Voltando à Grécia, Terzopoulos inicia sua carreira de diretor teatral com peças de Brecht: *The Bakery* (1977), *Mahagonny* (1977), *Mãe Coragem* (1983) além de outros autores como S. Mrozek (*A Happy Event*, em 1978) e Jean Paul Sartre (*No Exit*, 1980). Em 1981 dirige o Teatro Nacional do Norte da Grécia. No mesmo ano, estréia sua produção de *Yerma*, de Garcia Lorca. Ainda que não haja uma

⁴⁸ TERZOPOULOS, Theodoros. Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre – History, Methodology and Comments. p. 47; Athens: AGRA Publications, 2000.

trajetória completamente cronológica que se inicie nas montagens brechtianas para chegar em Garcia Lorca (*Mãe Coragem* é posterior à *Yerma*) é interessante pensar em uma progressiva aproximação do material trágico, saindo de um repertório diretamente influenciado pelo Berliner Ensemble para aos poucos chegar à Tragédia Grega.

À partir de 1985 (até 1987) ele é diretor artístico do Encontro Internacional de Drama Antigo, em Delfos (International Meetings of Ancient Drama). Neste mesmo ano, Terzopoulos decide formar sua própria companhia teatral para pesquisar a Tragédia Grega: ela chamar-se-á *Attis*, que na mitologia grega é uma das formas do deus Dioniso, mais especificamente relacionada ao inverno, onde ele representa a idéia de semente, gestação, início do nascimento. Um nome que remete às origens de Terzopoulos, no frio norte da Grécia.

A primeira questão que Terzopoulos colocou a si mesmo e ao grupo recém-formado foi: Qual a natureza do transe dionisíaco? O que ele significa realmente? Não por acaso, o primeiro projeto da companhia será *As Bacantes* de Eurípidés. É através da investigação e do processo que resultou no primeiro espetáculo do grupo que surgem as bases de toda a metodologia e práticas do *Attis*. Terzopoulos pesquisou registros das performances e dos cultos dionisíacos buscando pistas do que ele chama “fontes de energia do corpo”. Nesta busca, encontrou um manual de medicina do século XVII em Berlim, que descrevia o método terapêutico do santuário de Anfiário, na Ática, dedicado ao deus Asclépio, que também acomodava um teatro. É importante lembrar que a relação entre o teatro e a medicina, na Grécia Clássica, é largamente atestada não apenas pela coincidência na localização de muitos teatros com hospitais, como também pelo caráter “terapêutico” das performances trágicas na audiência (o termo “catarse” vem da Medicina e implica em um processo ao mesmo tempo de purificação e desnudamento da realidade, como “tirar uma trava do olho”).

O manual encontrado por Terzopoulos descrevia um procedimento aplicado nos pacientes às vésperas de uma intervenção cirúrgica. Eles começavam andando nus, em círculos, sobre o solo úmido ao amanhecer. Após a primeira hora, eles deveriam acelerar o passo; após a segunda hora, aceleravam ainda mais; durante a quarta hora, eles flexionavam os joelhos, como no *kabuki*; durante a quinta hora

eles dobravam os cotovelos e aceleravam ainda mais, com os membros flexionados. A duração total do processo era de oito horas, e depois disso as dores apresentadas pelos pacientes haviam desaparecido completamente, como se tivesse provocado um “transe” através da exaustão física. As operações podiam então ser feitas apenas com o uso de ervas simples como anestésicos – eles estavam relaxados e felizes – em êxtase.

Terzopoulos começou a treinar seus atores em um círculo. Através de um processo semelhante, descobriu as tais fontes primárias de energia do corpo, pelas quais é possível acessar, segundo ele, memórias ancestrais humanas. Apesar de não nomear explicitamente, é palpável a influência dos ensinamentos das grandes tradições orientais (como a medicina chinesa, as artes marciais e a yoga) na composição do método do *Attis*, em cruzamento com a referência do treinamento em círculo.

Através do primeiro livro editado sobre o Attis Theatre e Terzopoulos, e que havia adquirido na viagem à Atenas onde tivemos nosso primeiro contato, já tinha a referência de seu método de trabalho. Mas pude perceber que se tratava de uma mera noção, pois ao chegar ao Attis conheci na prática a rotina de treinamentos do grupo. Meu primeiro dia de trabalho baseou-se em acompanhar os ensaios de *Epigoni*, que já havia visto em São Paulo (mas que ainda não havia estreado em Atenas), e participar do aquecimento dos atores. Aos poucos, durante a primeira semana, fui me familiarizando com o trabalho prático. Nesse período, comecei também a treinar com o ator Savvas Strombos, já que ele muitas vezes fazia alguns trabalhos individuais e, orientado por Terzopoulos, ficou incumbido de me apresentar as bases das práticas do grupo. Com Savvas pratiquei pela primeira vez a caminhada em círculo, que serve como um momento de *desconstrução* antes de iniciar o trabalho com a *vibração*, que visa estimular as três zonas de energia inferiores do corpo.

Terzopoulos acredita em sete zonas de energia existentes no corpo, que abrangem sete centros, com as seguintes características básicas⁴⁹:

⁴⁹ De extrema valia para a descrição deste procedimento foi a monografia escrita por um dos atores do Attis, Savvas Strombos, para a conclusão de sua formação acadêmica em teatro, em Londres.

- **Sétima Zona: Córtex.** Esta região é a responsável pelo auto-controle e consciência individual. Sua função usual é de coordenar as ações. Quando o performer utiliza apenas esta zona, ele fica completamente restrito ao seu controle, sem ser capaz de expandir sua energia criativa para além;

- **Sexta Zona: Rosto ou “Máscara”.** Esta região constitui-se em uma das ferramentas básicas do “teatro comercial”. O performer que restringe sua energia somente aos músculos de sua face, ignorando o resto do corpo, atua de uma forma completamente falsa e externa;

- **Quinta Zona: Externo.** Também pode ser considerada uma ferramenta do “teatro comercial”. Os atores que são capazes de expandir sua energia apenas até esta área usam seus pulmões de uma forma completamente errada, sempre projetando o peito para expressar “paixão”, com o propósito de firmar-se em cena;

- **Quarta Zona: Diafragma Superior.** Segundo Terzopoulos, esta região é a “passagem para a essência”. Ela corresponde ao pleno solar. Para que a respiração e a energia cheguem ao centro do corpo, a quarta zona deve estar relaxada para que o canal seja criado;

- **Terceira Zona: Diafragma Baixo.** Situada entre o umbigo e os genitais. Esta é a zona que permite ao performer dar o passo decisivo em direção ao trabalho criativo. Ela pode ser definida como o centro de gravidade do corpo humano; é o centro de força do performer;

- **Segunda Zona: Genitais.** Após a liberação desta região, o performer começa a experimentar seu corpo como um canal aberto para a energia. É uma área problemática para os atores masculinos, que geralmente mantém essa região bloqueada por convenções sociais de comportamento;

- **Primeira Zona: Ânus e base da coluna.** Esta zona de energia se origina da região abaixo dos

genitais e se expande até o cóccix. Segundo Terzopoulos, nos momentos em que é necessária uma explosão de energia, ou que a voz deve ser utilizada com grande força, o ânus é contraído.

Dentro do método do *Attis* convencionou-se nomear a região formada pelas três zonas básicas de energia (3^a, 2^a e 1^a) de *triângulo*. A *vibração* desta região, buscando um movimento quase autônomo que ativaria a energia do corpo em busca de uma espécie de *transe* consciente e físico, despertando a expressividade e um estado de disponibilidade e criatividade constitui-se em um importante exercício.

Terzopoulos inseriu na prática diária de seu grupo a noção de treinamento como algo que acontece independente da performance em cartaz.

Uma das frases proferidas por ele em nossa segunda conversa, foi justamente relacionada à exigência física colocada sobre seus atores: “sem preparação, é impossível.” Seus atores praticam constantemente os exercícios contidos em seu método, estando ou não em períodos de apresentação. Muitas vezes, a rotina que se estabelece no Teatro *Attis* constitui-se de apresentações, ensaios e treinamento, com no mínimo duas dessas atividades agendadas em um mesmo dia. O treinamento não se insere no cotidiano do grupo como um espaço à serviço do espetáculo, ainda que muitas vezes um detalhe de uma cena ou da interpretação possa ser discutido no espaço de treino. Em sua essência, o treinamento é preservado como um espaço de pesquisa e desenvolvimento do ator, dentro da metodologia proposta por Terzopoulos. Desenvolvimento e treino indispensáveis quando falamos de uma cena que em muitas situações mais parece exigir as capacidades de um atleta, não de um ator convencional.

As práticas não se resumem, entretanto, ao domínio técnico do ator no que diz respeito à ampliação de potencial corporal, vocal e expressivo: elas constituem também o estabelecimento de determinados códigos que acabam gerando uma *linguagem*, linguagem esta que constitui um *novo corpo*, codificado para dialogar com os preceitos estéticos da montagem.

Inicialmente o trabalho com a vibração é exaustivo e difícil de ser compreendido. Antes de mais nada, porque a compreensão não se estabelece por uma via racional, mas físico. Como exige o controle de uma região do corpo que não é cotidianamente acessada dessa forma, controlar o impulso de

fiscalizar o que se faz ao invés de perceber no corpo o movimento que se processa é extremamente difícil. Savvas orientou-me para buscar uma postura não-racional, já que em um determinado momento a compreensão física aparecia⁵⁰, o que realmente aconteceu, após algumas semanas de treinamento.

Esta metodologia não se resume às práticas, mas à constante discussão ideológica e filosófica que constitui o trabalho do Teatro Attis. Fazer teatro é, antes de tudo, uma atitude política, o que não significa um teatro panfletário ou de mensagens explícitas ou óbvias. A posição estética que se estabelece com o material encenado, em si, resume o olhar crítico que se têm sobre os paralelos que a discussão que ele suscita na atualidade: a guerra, o sacrifício, o poder, a morte. Sem cair na obviedade, um espetáculo do Teatro Attis sempre nos remete à nossa contemporaneidade, justamente porque consegue apontar nossa sensibilidade para a reflexão desejada e ao mesmo tempo criar uma atmosfera ritualística no sentido da concentração da energia vital na performance dos atores. Para Terzopoulos a noção de ritual está diretamente ligada à *violência*, no sentido de compreender a Tragédia Grega como uma ação coletiva, compacta e violenta.

A trajetória do *Attis*, entretanto, não se resume à pesquisa cênica desenvolvida em Atenas, ou à Tragédia Grega. Terzopoulos é presidente do Comitê Organizador das Olimpíadas de Teatro, evento que a cada dois anos aproximadamente reúne importantes diretores de todo o mundo mostrando seus trabalhos recentes sobre textos trágicos clássicos. Este comitê é formado por nomes como Andrei Serban, Tadashi Suzuki, Bob Wilson, Antunes Filho, Anatoli Vassiliev, entre outros. As Olimpíadas de Teatro constiuem-se não apenas como um dos mais importantes festivais de teatro do mundo, mas certamente como um espaço de intercâmbio cultural e artístico.

Terzopoulos também ministra *workshops* e coordena projetos em parceria com outros artistas. Suas montagens com a atriz russa Alla Demitova (*Quarteto* na montagem russa e *Medeamaterial*, ambas de Heiner Müller) são exemplos de colaboração entre dois artistas maduros e com trajetórias

⁵⁰ Não só minha experiência pessoal, mas a prática de passar esse procedimento para outros grupos de trabalho me comprovaram a necessidade de aceitar esse primeiro momento de imprecisão e dúvida, até que a compreensão física da proposta se realize.

diferenciadas, que se cruzaram em busca da excelência, ainda que a formação de Alla, stanislavskiana, seja aparentemente oposta à de Terzopoulos.

A busca pela essência, pelas fontes de energia humana adormecidas no corpo e pelas raízes ritualísticas também fez Terzopoulos sensibilizar-se por outras culturas, igualmente primevas e próximas do sentimento de ancestralidade. Um excelente exemplo é o trabalho realizado com atores colombianos com *As Bacantes*⁵¹. à partir do mito de Dioniso. Alguns atores do elenco eram muito ligados à cultura indígena da amazônia colombiana, e em sua própria mitologia possuíam uma figura próxima à simbologia do deus grego. O espetáculo, *Dyonisus*, à partir do texto de Eurípidés, era realizado por apenas oito atores, todos homens, e construiu-se sob uma perspectiva inter-cultural. Ainda que trazendo um método e uma forma de trabalho, Terzopoulos soube se aproximar da cultura e tradições pré-colombianas encontrando assim o material necessário para configurar um espetáculo que celebrasse justamente a essência que ambas as referências tinham como mais cara. Além dos exemplos citados, outras produções, na Espanha, Itália e Rússia (casos de *Pasca Devadis*, *Antigone* e *Os Persas*, respectivamente), poderiam ilustrar a busca incessante pelo intercâmbio cultural e artístico.

Mas o que fez Terzopoulos aproximar-se da Tragédia Grega (além de ser um encenador contemporâneo ligado diretamente à essa tradição)? A meu ver, por perceber que ali encontrava-se uma fonte para sua pesquisa como criador que continha exatamente o que pretendia: um material livre de conteúdos psicológicos no sentido estrito do termo, propício à sua experiência no Berliner Ensemble (um tratamento tanto do texto quando na direção de atores mais crítico e que exigisse uma postura ativa por parte do espectador) e antes de mais nada que troxesse a possibilidade de reler a Tragédia em si como uma *linguagem física*, mais que *poética*.

Observando as tradições espetaculares e partindo do princípio que o espetáculo trágico na Grécia Clássica concentrava um caráter ao mesmo tempo estético, religioso e social, podemos afirmar, assumindo alguns riscos, que o ator trágico fazia uso de um estilo tão codificado quanto as formas

⁵¹ Terzopoulos montou até hoje três produções diferentes com o texto de Eurípidés. *As Bacantes*, produção que inaugura o grupo Attis em 1986; *Dyonisus*, com atores colombianos em 1998 e *As Bacantes* com atores alemães, em 2001.

teatrais tradicionais do Oriente⁵². A primeira dificuldade que se impõe é a seguinte: diferente destas tradições orientais, onde houve uma manutenção ininterrupta dos códigos corporais na relação mestre-discípulo, na Tragédia Grega nosso apoio básico são os textos somente. Parece razoável atualmente concluir que havia máscaras, pensadas inclusive para ampliar a voz; sabemos que havia coturnos de solado alto, utilizados para verticalizar a figura do ator; que havia uma indumentária (figurinos, adereços, cabeleiras ligadas às máscaras) pesada, que provavelmente dificultava os movimentos, o que nos leva à conclusão de que à partir desta necessidade surgiu a *quironomia*, código gestual próximo à noção indiana de *mudras*. Entretanto, a real utilização desses elementos associada ao trabalho prático do ator permanece uma incógnita, e qualquer opinião específica a esse respeito necessariamente estará imersa em suposições.

Somente homens representavam. Certamente, por trás de tanta caracterização, a única diferença expressiva que determinava a escolha de atores para os papéis femininos era o timbre de voz, já que particularidades físicas ficariam completamente ocultas. O uso das máscaras era um auxiliar também para a alternância das personagens em ação. Como na maior parte das tragédias o número máximo de atores em cena (excetuando-se, claro, o coro) era de três, um mesmo ator podia sair da área de representação e retornar como outra personagem, trocando de máscara e talvez de alguns elementos da indumentária.

A importância da voz certamente era imperativa, já que os textos apoiavam-se em densa carga poética e simbólica. As ligações com um caráter litúrgico inicial, que na raiz indicariam as relações com o ditirambo, certamente legaram o coro como elemento fundamental na estrutura da poesia trágica e do espetáculo, assinalando-se aqui o aspecto musical de suas intervenções. E “musical” não significa apenas a idéia de “canto coral”, mas a própria estrutura do texto trágico, que buscava não somente no conteúdo, mas na forma, alcançar o maior potencial dramático possível. Assim, as metáforas e figuras poéticas utilizadas no texto eram carregadas não só de imagens como também de melodia, uma vez que havia uma seleção consciente de palavras que possuíam uma sonoridade relacionada diretamente ao

⁵² Casos do Noh e do Kabuki, por exemplo

conteúdo do texto. Por exemplo: supondo que o poeta trágico fizesse uso da palavra “serpente” como metáfora, não apenas a palavra “serpente” era usada, mas uma construção de verso que, naquele momento, utilizava diversas palavras com som sibilado, mimetizando o ruído da serpente. Obviamente, qualquer tradução possível não é capaz de recuperar esta riqueza original – apenas o grego moderno, ainda assim com alguma perda, consegue se aproximar deste intrincado jogo poético. Se qualquer tradução já deve ser entendida como uma recriação, uma tentativa de tratamento dos textos trágicos nos termos acima revela-se uma total impossibilidade.

Com relação ao fato desta tradição ter sido mantida apenas pelo material textual, vale lembrar que mesmo ele não é uma referência completamente fidedigna ou suficiente, ainda que dentro da perspectiva dramaturgica. Em primeiro lugar, um longo processo de reproduções dos textos originais deu-se através dos anos, através de copistas. Quanto houve de fidelidade ou alteração, é uma pergunta impossível de se responder. Em segundo lugar, o montante das tragédias integrais que chegaram até nós é uma proporção ínfima da produção clássica grega, mesmo que tomemos a obra apenas dos três tragediógrafos que nos legaram textos – sete peças de Ésquilo (de uma obra de aproximadamente 90 peças), sete de Sófocles (das aproximadamente 120 peças) e dezessete de Eurípides (de 92 peças). Além do percentual reduzido, não temos muitas vezes peças representativas de diferentes fases da vida dos autores, o que dificulta uma apreciação mais precisa sobre o desenvolvimento do estilo de cada um e de eventuais pistas mais significativas sobre o próprio desenvolvimento das convenções trágicas do quinto século a. C..

Terzopoulos recupera essa tradição não no sentido de recuperar um modelo, mas sim de traduzir contemporaneamente as mesmas perguntas que os gregos do século V. a.C. lançavam-se ao lidar com essa tradição: o que é o Sagrado? Qual a importância que os mitos têm para a nossa sociedade? Qual a razão da existência humana?

A presente pesquisa, uma vez que centra-se no trabalho de Terzopoulos para daí refletir sobre uma metodologia de trabalho com atores e um olhar sobre a encenação, iniciou-se bastante focada na referência da Tragédia Grega. Ainda que posteriormente abri mão da especificidade em favor de uma

reflexão mais ampla que incluísse também minha visão como encenador e a tentativa de responder como essas referências somadas (de Terzopoulos e da minha trajetória anterior) podem servir à outros textos e/ou pontos de partida, acredito que discorrer um pouco sobre a Tragédia trará luz aos próximos passos.

Em primeiro lugar, o método desenvolvido por Terzopoulos não é simplesmente um conjunto de exercícios. É algo além. Os exercícios são a parte mais superficial, visível, prática, que na realidade resumem as estratégias para se chegar em algum resultado. Método é um conjunto de princípios que se pretende trabalhar – ideológicos, filosóficos, estéticos. Tendo isso claro, podemos definir os exercícios e/ou as práticas adequadas para alcançá-los. Em relação à Tragédia, partirei do seguinte pressuposto:

Para Terzopoulos, a Tragédia Grega é uma linguagem, antes de mais nada, *física*.

Física porque posso afirmar que ele acredita ser somente através de linguagem corporal (e consequentemente de um corpo preparado) algo equivalente a noção de *catarse* pode ser restabelecido entre a platéia e o espetáculo. E essa noção de *linguagem física* pretende englobar a palavra. Através dela, descobre-se o ritmo e a forma do trabalho corporal.

Outra questão que liga-se ao contexto filosófico é a reflexão sobre a figura do herói trágico. A noção que construiremos desta figura, elemento central do campo pesquisado, certamente trará consequências estéticas profundas ao trabalho, tanto no âmbito da interpretação quanto no da encenação.

Terzopoulos descreve o herói como uma “figura solitária”. O herói sublinha a distância entre homens e deuses, na medida em que, quase sempre, seu destino final é derrota, a morte, queda. Por definição, ele sai do *metron*, da medida, do equilíbrio, e passa à *hybris*, o excesso, a desmedida. É justamente por ultrapassar a medida comum aos mortais que ele se define como herói. E é também será, justamente por isso, que seus excessos tenderão a enfrentar a ira dos deuses. A condição natural do herói é o sentimento de perda e solidão que se concretizarão por suas ações tidas como injustas ou desmedidas pelos deuses, *antes mesmo de serem cometidas*. É como se o herói já pressentisse a queda antes mesmo dela acontecer; como se já sentisse a experiência existencial da derrota antes de suas

ações.

Entretanto, a *catarse* - através o reconhecimento da própria queda e a concretização da desgraça - é buscada pelo herói. Inconscientemente, ele anseia pela conclusão de seu destino, para aí encontrar a paz e quietude que sua natureza parece negar. Em sua solidão e determinação em relação ao próprio destino, o herói jamais volta atrás, e segundo Terzopoulos jamais “conversa realmente” com as outras personagens que estão em cena: elas servem tão somente de álibi para que seu conflito caminhe.

Outro questionamento sobre a Tragédia Grega diz respeito às dúvidas com relação ao coro - o número de participantes, o sentido deste coletivo em cena, suas evoluções, as transformações que ele sofreu no decorrer dos anos e na obra dos três tragediógrafos conhecidos: Esquilo, Sófocles e Eurípedes. Provavelmente o coro possui, em sua origem, o aspecto processional dos antigos ritos e mistérios gregos⁵³. O que isto significa exatamente, a natureza destes ritos primeiros e a transformação desta tradição até adquirir um aspecto puramente estético, são questões que permanecem em aberto. Para o encenador moderno, “o que fazer com o coro” é o grande “problema” ao defrontar-se com uma tragédia.

“O que fazer” possui conotações filosóficas e práticas. Para a Grécia de então, o código das evoluções e intervenções corais fazia parte do imaginário da audiência, tanto quanto no teatro oriental a intervenção também codificada de personagens que agem, andam e cantam em registros bastante peculiares e “extra-cotidianos” é “compreendida” naturalmente por sua audiência local, mesmo que para nós, ocidentais, pareça extravagante ou exótico⁵⁴. O problema se agrava, entretanto, quando falamos de Teatro Grego, porque mais do que *outra cultura* (caso dos exemplos do teatro Oriental) estamos falando de outro tempo e outra sociedade, ainda que seja a base cultural do Ocidente. “O que fazer”, em um sentido filosófico, passa, forçosamente, pela tentativa de compreensão do que este fenômeno significou para a sociedade de então.

⁵³ Destes, os mais citados são os Mistérios de Elêusis, que celebravam o mito da deusa Deméter e sua filha Perséfone, que desce até o Hades e é buscada por sua mãe - simbolicamente, um rito de morte e ressurreição, associado à colheita e a natureza agrária da cidade de Elêusis.

⁵⁴ Vale lembrar os exemplos já clássicos da forte impressão causada em Artaud pelo teatro de Bali, ou ainda da Ópera de Pequim sobre Brecht.

No que tange à problemática prática, a primeira questão diz respeito ao número de atores necessário para a composição do coro. Em seguida, como ele intervém na ação e como permanece em cena quando não está, digamos, no foco da ação. Vale lembrar que aqui esbarramos, novamente, com o aspecto de código cultural e estético. Da mesma forma que hoje, quando assistimos a um musical, precisamos aceitar o código de que o ator “fala cantando”, nos parece que para a audiência de então fazia parte do “jogo” aceitar aquela muralha humana como um elemento ativo e “natural” do espetáculo. Uma reflexão importante surge desta afirmação: até que ponto compreendemos a Tragédia Grega como uma *linguagem*, tanto quanto a do Musical, da *Commèdia Dell’Arte*, do Clown ou tantas outras? Ou será que aos olhos do Ocidente a Tragédia apenas significa um sub-grupo da literatura dramática, com as possibilidades práticas de encenação resumidas ao recurso do drama? Lidar com linguagens é estabelecer códigos. Longe de defender uma idéia restritiva do que é bom ou mal teatro, o estudo de uma linguagem propõe determinar as “regras de um jogo”, dentre milhares de outros “jogos”, apontando as peculiaridades e potencialidades e definindo diferenças.

Voltando ao coro. Antes de mais nada, nos parece que a preocupação em relação ao número *exato* dos integrantes do coro deve-se em primeiro lugar ao domínio da história ou mesmo da arqueologia. O desenvolvimento da tragédia como linguagem cênica, distanciando-se gradativamente da raiz religiosa para firmar suas finalidades sociais e estéticas transformou a estrutura do modelo original, do qual, supomos com alguma razão, Ésquilo estaria mais próximo. Certamente a compreensão exata de como se deu esta transformação, tanto no sentido quanto no número de componentes do coro, seria de extrema importância para o pesquisador e para o encenador moderno. Entretanto, trabalhamos em um terreno repleto de incertezas onde, para o bem e para o mal, precisamos contar com suposições e, não seria leviano dizer, com nossa própria sensibilidade e criatividade. Neste sentido, o que mais importa é a pergunta a respeito do sentido que o coro pode ganhar em uma encenação, à partir do que conhecemos do referencial Clássico e das reflexões que fomos capazes de desenvolver, tendo em vista nossa contemporaneidade.

Acredito que o principal ponto para esta reflexão seja o conceito de *equivalência*, em lugar de

uma posição, arriscada e potencialmente redutora, de *fidelidade*. Entendemos a noção de *fidelidade* como uma tentativa de reproduzir um fenômeno (no caso, a Tragédia) o mais exato possível em relação ao seu modelo original. Adotando esta postura, existem inúmeras dificuldades à serem transpostas, ligadas à falta de informações *conclusivas* quanto aos aspectos concretos do fenômeno cênico, principalmente com relação à própria ação cênica (movimentação dos atores, evoluções corais, trocas de elementos cênicos como *periáctos*, etc) e ao sentido da encenação propriamente dita para a sociedade da época, e como reproduzi-lo no mundo atual (o aspecto *comunal* da encenação, vista pela sociedade de então como um momento de reflexão sobre si mesma, além de congregação, a um só tempo, aspectos religiosos e de entretenimento). Na tentativa da chamada *fidelidade*, os poucos dados que dispomos nos conduzem a um tratamento ortodoxo do material trágico, podendo gerar resultados de maior ou menor qualidade cênica, todos eles restritos a um universo de possibilidades pouco originais e que reproduzem uma visão tradicional e previsível.

Em contrapartida, o que acreditamos como mais adequado para o diálogo com o material clássico não é a noção de *atualização* encarada de maneira leviana e irresponsável, simplesmente “traduzindo” os conflitos trágicos para a contemporaneidade e criando cenas bizarras onde as personagens fumam, comem sucrilhos ou bebem whisky em copos com gelo, apenas para inserir elementos anacrônicos sem um sentido maior. Defender um tratamento destes seria, no mínimo, ingenuidade.

O que apresentamos como *equivalente* é a idéia de, antes de mais nada, refletir profundamente a respeito do sentido destes textos, sem ignorar a importância do que sabemos sobre eles. Entretanto, a informação absorvida não deve ser encarada de maneira ortodoxa, muito menos como um receituário do que devemos fazer à partir destes textos – ela consiste, antes de mais nada, em um ponto referencial para um segundo momento de nossa reflexão, onde poderemos, enfim, fazer a ponte com nossa contemporaneidade, sem que isto se dê de maneira superficial ou ingênua: qual o sentido deste texto hoje? Qual o questionamento presente que sustenta-se no texto, e como fazer com que uma audiência contemporânea dialogue com a obra? Assim, a *fidelidade* em termos de códigos cênicos, vestuário,

universo imagético ou estrutura cênica só importam na medida em que possam ser compreendidos e transpostos para uma nova estrutura, à serviço não da superfície (e aí incluímos a noção de um suposto *estilo clássico*) mas do desejo maior de alcançar a real discussão que o texto propõe. Aliás, acreditamos que esta postura acaba por tornar-se mais *fiel* à função primeira do texto do que a noção ingênua de *fidelidade*, da forma como expusemos aqui.

Voltando ao número de participantes do coro, a posição que pretendo tomar aqui, à título de experimentação, é a defesa da idéia de que é possível trabalhar a noção de *coro* com poucos atores, introduzindo um código cênico que permita a eles a troca de “papéis” em cena, fazendo assim com que um integrante do coro numa cena “personifique” um protagonista no momento seguinte, e assim por diante.

A primeira grande tomada de posição que surge à partir da escolha de composição de um coro com poucos atores é o deslocamento do eixo estético do *espetáculo* para a *interpretação*. Esta noção se explica à partir da seguinte noção: em termos sensoriais, é notório que cenas de grandes grupos (caso de coreografias, grandes movimentações operísticas, e mesmo exemplos que extrapolam o universo do espetáculo teatral, como cerimônias de aberturas de Jogos Olímpicos, comemorações e desfiles diversos, paradas, etc) nos envolvem emocionalmente independentemente do grau de elaboração estética envolvido. Massas humanas agindo em conjunto carregam um poder de comunicação intrínseco, que talvez dialogue com a noção de sublime. Partimos do princípio que estamos dispostos a abrir mão deste aspecto, talvez mais potente, mas também (cremos) mais imediato, para analisar as possibilidades de tratamento do coro para além da criatividade em termos de evoluções de grupo.

Assim, voltando à noção de *equivalência*, defenderemos a idéia de que mesmo um grupo reduzido (de três, talvez até dois atores) possam, ainda que em um momento específico do espetáculo e não na sua totalidade, dar conta do sentido simbólico que o coro carrega. Deslocando o eixo do espetáculo para a interpretação, acreditamos que um grupo pequeno de atores envolvido na representação possam corporificar a idéia de coletividade desde que haja uma codificação adequada – *equivalente*, não *fiel* – e uma encenação que esteja à serviço desta opção.

Outra questão envolvida na opção por um maior ou menor número de atores diz respeito à sala ou o espaço de apresentação. Quando relembramos a Grécia Clássica, com seus enormes teatros à céu aberto para milhares de pessoas, nos parece razoável que a encenação necessitasse acompanhar a grandiosidade do espaço cênico, agrupando assim um número extenso de participantes do coro. Ao passarmos da valorização do *grupo* para a valorização do *indivíduo*, mesmo que não no sentido de uma *personagem individualizada*, mas sim de *representante de uma coletividade*, acreditamos ser possível preencher simbolicamente o elemento coral ainda que sem a concretude de um extenso grupo.

Vale citar ainda outros aspectos, práticos, relacionados com esta opção. Alinhando o material trágico à uma linha de trabalho teatral próxima ao que convenciou-se chamar de *teatro de pesquisa*, há a necessidade objetiva de viabilizar não apenas a produção de espetáculos, mas principalmente o fortalecimento de um núcleo criador que possa manter-se unido independentemente de uma montagem à curto prazo. Desta forma, desenvolver uma estrutura que torne possível dialogar com estes textos sem mobilizar, forçosamente, um elenco numeroso, nos parece a única alternativa realmente instigante para a pesquisa da Tragédia Grega. De outra forma, quase que inevitavelmente a produção de um espetáculo estaria ancorada na alternativa fugaz de reunir às pressas um grupo de atores sem afinidade artística ou projeto comum, voltados apenas para a promessa, à curto prazo, de um espetáculo, sem a possibilidade de continuidade ou mesmo de uma investigação mais detalhada sobre as potencialidades do material em questão. Mesmo no caso do trabalho de Terzopoulos, existe atualmente uma inclinação para trabalhar com elencos de no máximo nove ou dez atores. Em *Epigoni* o elenco era composto por seis atores; *Ájax*, sua produção mais recente à partir de um texto clássico grego, conta com apenas três.

Voltando à questão da interpretação, independentemente do aspecto coral, existem pontos bastante representativos de como as reflexões teóricas sobre o material textual se refletem na prática. Nas encenações do Attis, um ator dificilmente olha diretamente nos olhos de outro. Todos – mesmo quando se estabelece o diálogo – olham para um ponto além, que ultrapassa a platéia e que se posiciona levemente para o alto, como se visasse os deuses. Esse olhar focado em um ponto além, ao alto, é chamado no Attis de “olho de Dioniso”. Durante toda a apresentação, o ator estabelece como estímulo

interno a idéia de que o deus tem seu olhar voltado para ele, transmitindo a energia e inspiração necessárias e ao mesmo tempo, recebendo a própria representação do ator como dedicada a ele. Nesse sentido percebemos um exemplo de como um ponto de vista filosófico sobre o herói trágico implica em uma questão estética que traduz concretamente, na interpretação, a noção de solidão e ligação – ainda que conflituosa – com os deuses.

Esta introdução sobre o trabalho de Terzopoulos e as conclusões parciais que podemos fazer a respeito de um método e de um olhar não apenas sobre a Tragédia Grega mas sobre o fazer teatral – tanto no âmbito do diretor quanto do ator – serão recuperadas mais tarde. Acredito ser relevante estabelecer antes um breve mapeamento teórico de algumas das figuras que vejo como mais relevantes não apenas no *fazer* mas no *pensar* o Teatro, para então estabelecer pontos de contato entre suas idéias, a referência do trabalho de Terzopoulos e o meu próprio trabalho.

“FIM DE PARTIDA” DE SAMUEL BECKETT: DA PROPOSTA DE UM TREINAMENTO À ENCENAÇÃO

Ao regressar ao Brasil, após três meses acompanhando o trabalho de Terzopoulos em Atenas, retomei meu trabalho de direção, retomando a parceria com o núcleo de atores que já estivera comigo em outros processos. Desda vez, porém, propus que se organizasse um grupo de pesquisa tendo por finalidade primeira o aprofundamento da minha vivência prática experienciada lá. Nosso foco seria a apropriação das bases do treinamento para essa linguagem, para em um segundo momento podermos nos dedicar à encenação de uma Tragédia. Como uma forma de nos aproximarmos aos poucos dessa forma de criação cênica, que trato aqui muitas vezes como uma *linguagem*, mas ainda que não se configure claramente como tal (ao menos por ora) certamente possui um elevado grau de especificidade, nos dedicamos aos treinamentos, no primeiro semestre de 2005.

A questão lançada foi como conquistar um ganho de performance em três vertentes: na parte física, resistência aeróbica e tônus muscular. No âmbito da criação propriamente dita, uma compreensão de determinados códigos imagéticos que se distanciam do *interpretação* no sentido Realista do termo, em prol de uma *representação* conscientemente estruturada em ações formalizadas e não cotidianas. À partir da familiaridade com a proposta estética, os atores incorporariam, em seu treinamento, alguns estímulos para a criação de partituras físicas que, em um segundo momento, serviriam de base para a criação de cenas.

Definimos também que nos interessava, como material de trabalho, fragmentos de textos clássicos gregos, notadamente aqueles que pertencem ao chamado *ciclo troiano* – trechos da *Oréstia*, de Ésquilo; de *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides e da *Electra*, de Sófocles. A escolha de um texto representante de cada um dos três autores trágicos que nos legaram obras completas também nos pareceu uma forma de vislumbrar ao menos as especificidades e diferenças entre as dramaturgias de cada um. Tais fragmentos revelaram-se de real importância nas primeiras investigações sobre as possibilidades de composição de cenas à partir do material trágico em si. Entretanto, a necessidade de

investigação sobre a questão da personagem trágica em cena exigiu tanto tempo que não pudemos nos dedicar ao coro, problema central na tragédia, o que posteriormente influenciou muito na opção de não iniciarmos um trabalho com um texto trágico clássico.

Antes de entrar na descrição do processo de criação de *Fim de Partida*, creio ser importante elucidar o porquê da escolha desse texto como eixo para o trabalho de encenação e as relações entre Beckett e a Tragédia Grega, até então o foco da pesquisa. Assim, comentaremos rapidamente sobre a obra de Beckett, sobre como se deu minha aproximação com esta e as relações que, na minha opinião, não apenas justificam a escolha de *Fim de Partida* como também aproximam ainda mais as reflexões práticas do trabalho de Terzopoulos.

Falar sobre a obra de Samuel Beckett é sempre um desafio, especialmente quando se está bastante distante de poder considerar-se especialista no assunto. A revolução promovida pelo dramaturgo irlandês, em especial após *Esperando Godot* criou, na história do teatro, algo como um “antes e depois” de Beckett, sem exageros. E muito se escreveu e se escreve não apenas sobre seu teatro, mas também sobre sua obra em prosa, suas filiações literárias e filosóficas, seu trabalho como tradutor e diretor da própria produção. Beckett é um universo à parte, um terreno marcado pela reflexão, estranhamento e incômodo, tanto quanto pelas posições apaixonadas dos que acreditam ter compreendido as intenções do autor. Ser *beckettiano*, nesse sentido, significaria participar de um reduzido círculo de iniciados que realmente estariam chancelados a discorrer sobre sua obra e, principalmente, montar seus textos teatrais.

Minha aproximação com a obra de Beckett deu-se da maneira mais ingênua possível – através do volume de *Esperando Godot*, traduzido por Flávio Rangel na coleção “Teatro Vivo”. Iniciante na direção teatral, em uma fase onde as primeiras experiências realmente significativas ainda fundem-se com um auto-didatismo bastante livre – embora muitas vezes perigoso – aventurei-me a dirigir a peça com amadores, como eu. Não sabia quem era Beckett – não sei se o sei hoje, ou se alguém sabe – mas me encantei com *Godot*. O impacto da leitura moveu-me para a ação. E livre de idéias pré-concebidas

tive uma primeira impressão, que guardo comigo até hoje: é um autor pleno de humor. Mesmo na aridez de suas paisagens, na solidão de suas personagens ou na dilacerante proximidade da morte, vemo-nos rindo: “Nada é mais engraçado que a infelicidade”, nos diz Nell, de dentro de uma lata de lixo em *Fim de Partida*. Essa frase ecoa por toda a sua obra. Mas há um impulso em sublinhar os aspectos “sérios” de sua produção levando muitas vezes à construção de atmosferas taciturnas e cinzentas, onde o silêncio (bastante caro à Beckett, sem dúvida) é construído através de pausas intermináveis e o medo da superficialidade leva ao tédio ou ao hermetismo intelectual.

Muitas vezes, em trabalhos posteriores como diretor – tanto no âmbito amador, como no acadêmico e no profissional – me deparei com a seguinte questão: até que ponto devemos nos colocar a tarefa de devorar toda a bibliografia à respeito do nosso objeto de trabalho? Onde pára o pesquisador e começa o diretor teatral, no sentido de começar a buscar as respostas ou caminhos através do cotidiano de sala de ensaios, e não nos livros? Há uma maneira segura de, nos moldes da Análise Ativa stanislavskiana, fazer esse percurso de vai-e-vém, onde teoria e prática se auto-alimentam? Até onde a “ingenuidade” em relação a um autor nos livra de camisas-de-força conceituais e aproxima nossa leitura de uma resposta autônoma, pessoal e inovadora? Até que ponto nos condena à superficialidade?

Em minha trajetória acadêmica, como aluno da Graduação e Pós, e posteriormente como professor de teatro, percebi as armadilhas conceituais em que muitas vezes cai, assim como vi colegas e alunos caindo. Lembro-me de um período em que estava montando *Quando despertarmos de entre os Mortos*, de Ibsen. Procurei ler tudo a respeito do texto e do autor. Com as informações recém saídas da Biblioteca, me sentia a pessoa que mais conhecia Ibsen no Departamento de Artes Cênicas naquele momento. O saudoso Prof. Eudinyr Fraga, com quem sempre procurava dialogar à respeito da peça, um dia me disse o seguinte, quando pedi novas indicações de leitura: “Está na hora de você parar de ler e começar a dirigir sua peça.” Não sei se ele tinha dimensão do seu conselho mas eu o recebi com surpresa, especialmente por tratar-se de um homem ligado à teoria. Anos depois, outro conselho deu-me um novo chacoalhão. Já estava em Atenas, como assistente do diretor Theodoros Terzopoulos. Neste período, já iniciara minha pesquisa sobre seu trabalho e a Tragédia Grega, recebi um convite para

acompanhar, durante três meses, os processos de treinamento e montagem de seu grupo, o Teatro Attis. Em meio aos treinamentos, sempre procurava anotar detalhadamente as práticas desenvolvidas, nas quais eu também fazia parte. Um dia Terzopoulos me disse: “Entenda primeiro com seu corpo, depois volte às anotações. Você é uma pessoa muito cerebral.” Outro baque.

Sinto que montar Beckett muitas vezes significa comprovar um teorema: pausas + chapéu coco + texto “neutro” + “existencialismo” + “profundidade” = Beckett, como se fosse possível pensar “Beckett” como quem pensa em um adjetivo, ou em uma idéia bastante concreta no tempo e espaço. Por um lado, não podemos esquecer de que ele próprio montou várias de suas peças como diretor, e que seus cadernos de direção foram inclusive publicados – e mesmo que isso não houvesse acontecido, suas inúmeras e detalhadas indicações nas rubricas já seriam suficientes para apontar o rigor com que visualizava as cenas que escrevia. A noção de “fidelidade” ao autor ganha, por esse prisma, um respaldo palpável, concreto, baseado na vontade que o autor, em vida, expressou, diferentemente do que podemos supor sobre a “fidelidade” relacionada, por exemplo, à dois outros pilares da dramaturgia ocidental – a tragédia Grega e Shakespeare. Beckett foi personagem vivo da própria obra, nos legou inclusive, ainda que negasse interpretações definitivas de suas peças, uma trajetória pessoal, intelectual e literária que nos permite captar as diversas influências estilísticas, filosóficas e biográficas que emanam de seus textos.

Mas esta é apenas uma face da moeda. Se entendermos a noção de “fidelidade” como algo além de simplesmente seguir à risca uma determinada tradição, nosso espectro de ação pode crescer muito, sem romper com o que existe de mais essencial à esta mesma tradição, mas transformando sua superfície para que, ao dialogar melhor com nossas próprias peculiaridades, as camadas mais profundas sejam melhor valorizadas e compreendidas. A noção de “fidelidade” estaria assim ligada mais a responsabilidade e bom senso do que propriamente à “obediência”, até porque acredito ser bastante razoável ter em mente a idéia de que uma obra de arte possui existência própria e, à partir do momento em que é criada, nem mesmo seu criador detém todas as chaves possíveis de entendimento dela; possui, certamente, as respostas para o que existe de *intencional* na obra (pois se falamos de Arte a noção de

intencionalidade é fundamental), e neste sentido podemos nos guiar pela idéia de *equivalência*.

A noção de *equivalência* já apareceu aqui como uma chave para a reflexão sobre como o trabalho de Terzopoulos revisita o universo da Tragédia Grega. Ao invés de trilhar o caminho arqueológico da recuperação, olhar para o século V. a.C. e tentar compreender os porquês daquela forma dramaturgica e espetacular, transportando a pergunta para quais seriam seus equivalentes hoje me parece uma busca mais rica – ao menos se o ponto de chegada pretende-se filiar à prática teatral – do que a da reconstrução.

A tragédia nos fala da *mimesis* da ação de “homens superiores”, que caem de um universo de suposta segurança e felicidade para o abismo da desgraça. Há exceções, tragédias que resolvem-se “bem” – principalmente em Eurípides - mas a maior parte dos textos enfatiza a queda com a mais grave consequência possível: a morte do herói. De qualquer forma, esse “herói” deve estar acima da média, no sentido de não ser uma personagem cotidiana, mas sim um ser humano que se destaca e que gera, a seu modo, admiração, respeito e, em alguma instância, identificação. Ainda que o público sinta-se distante desse herói no que concerne às qualidades superiores – nobreza, coragem, inteligência, força – será em suas dores que haverá a ponte entre palco e platéia: reconhecemos como nossas as dores do herói, em seus lamentos nossos medos e fraquezas, em sua queda nossa queda potencial.

A grande questão da personagem trágica é que, em última instância, seu confronto direto não acontece no plano humano. Seu assunto é o embate do herói com os deuses, com o destino, com as consequências do excesso (*hybris*) das próprias qualidades do herói: a coragem que extremada desafia a ordem divina, a nobreza que chega às vias da soberba, a força desmedida que faz o conquistador exceder-se frente aos conquistados. Diferentemente do drama, onde as questões fundamentais centram-se no foro íntimo do indivíduo, a tragédia não trata das relações pessoais, psicológicas: o herói sempre caminha em direção ao arquétipo, notadamente a uma dimensão mítica. E Beckett, segundo Terzopoulos, é o “tataraneto” de Ésquilo. Essa frase, dita informalmente, na realidade encerra toda uma série de aproximações entre o universo beckettiano e os tragediógrafos bastante instigante.

Em primeiro lugar, voltemos ao “herói”. Na tragédia, ele é um “ser superior”. Em Beckett,

longe disso: é justamente a falha, a imperfeição e a decadência que interessa, como se o “herói” beckettiano personificasse, ele mesmo, toda a trajetória de queda, mas condensada em um único instante, presentificada para sempre no momento em que nos deparamos com ele. Ora, no mundo destituído de devir que Beckett nos mostra não há nem mesmo a noção possível de um “ser superior”, nos moldes aristotélicos. Mas o que, nesse aspecto, torna o paralelo possível? No contexto beckettiano, à ausência dos deuses alinha-se o Nada. Seu herói, diferentemente das personagens esquilianas, não defronta-se com os deuses olímpicos, mas com o vazio, a espera, a ausência de sentido – e sua impotência frente a isso não é nem um pouco menor que a do herói trágico. Zeus ou o Nada. Dois extremos que se confundem quando observados através de nosso olhar repleto de limitações e finitude, da mente humana que não compreende, da mesma forma, tanto o Eterno quanto o perecível.

O herói trágico presente que caminha para o fim. Chega mesmo a desejar que ele aconteça, pois intui que sua trajetória inexorável é essa e apenas com ela completa poderá encontrar a paz, ainda que isso signifique sua dissolução. Está sozinho, é um homem condenado à solidão - pela sua própria condição humana. Poderíamos dizer isso tanto de Édipo quanto de Hamm. Ainda que a “*hybris* beckettiana” seja o excesso de fracasso – ou seja, seus “homens superiores” são, de forma inversamente proporcional à Tragédia Clássica, aqueles que pela estranheza e deformação registros não realistas, mas fiéis na essência às inquietações humanas mais profundas – é impossível não perceber pontos de contato entre a situação do herói trágico e as principais obras de Beckett.

A concepção trágica de mundo como um espaço fechado onde o destino ou a fatalidade não deixam espaço para uma saída possível pode ser representada através da imobilidade. Prometeu é uma boa imagem do herói imobilizado pelo destino, ou pela ira divina. Ou Filoctetes, semi-imobilizado pela ferida na perna que causou seu exílio. Imobilidade. Dificuldade em movimentar-se. Prometeu... Filoctetes... Winnie... Clov... Em Beckett, a espera por Godot traduz impotência e imobilidade em jogos sem sentido, assim como a busca pelo fim em *Fim de Partida* mostra personagens preenchendo o vazio e o silêncio com todo o tipo de passatempo inútil e desprovido de importância. A situação apresentada por Beckett em suas peças exige, da mesma forma que as Tragédias, de uma ação única,

desenvolvida preferencialmente em um espaço e tempos concentrados. Em Beckett as ações que poderiam ser extremamente significativas não se presentificam. O passado é citado, narrado, vagamente evocado. O que vemos são prováveis conseqüências de um caleidoscópio de acontecimentos que podemos apenas supor como reais. De forma parecida, na Tragédia Clássica os acontecimentos violentos como a morte do protagonista, jamais são mostrados em cena. Por motivos diferentes, tanto em Beckett como na Tragédia há algo de não-presentificado, de oculto, que nos é sempre dado através do véu do testemunho alheio ou de lembranças vagas.

A Tragédia Grega possui também o elemento da *catarse*, muito discutido e contestado. Palavra que vêm do vocabulário médico da Grécia Clássica, o termo na origem dizia respeito à eliminação de algo nocivo do corpo, que ao mesmo tempo possibilitaria uma visão mais clara da realidade. Algo como eliminar uma “trava dos olhos”, ação à um só tempo medicinal e reveladora. Mas a catarse não significava uma *purgação* que “limpava” os espectadores depois das apresentações, como que anestesiando-lhes os males até a próxima Dionisiaca; antes, era um convite à reflexão e ao que Nietzsche aproximou, posteriormente, de um “dizer sim à vida”, em todos os seus aspectos positivos e negativos. A Tragédia mostra heróis que enfrentam o destino e que, ao final, ainda que caminhem para a própria dissolução, aceitam sua luta pessoal mesmo que fadada ao fracasso. O cumprimento de sua natureza é o refúgio – ou redenção – possível. Beckett também nos mostra um “herói” fadado ao fracasso – esse é o seu tema, aliás – porém há “redenção” possível: o humor. Rir de si mesmo é a arma que Beckett nos dá – ou se dá – como em uma versão nietzschiana da catarse: “Nada é mais engraçado do que a infelicidade”, nos diz ele pela boca de Nell, em *Fim de Partida*. Aceitar a vida com suas mazelas e maravilhas: “Já que é assim que se joga, joguemos assim. E não falemos mais nisso. Não falemos mais.”

A pesquisa sobre o trabalho de Terzopoulos, notadamente sobre o treinamento do ator que ele propõe para suas encenações das Tragédias Clássicas, abre outro ponto de contato: assim como Beckett, a Tragédia Grega é uma linguagem *física*. Diferentemente da forma com que a tradição romântica Ocidental direcionou nosso olhar, o principal elemento da Tragédia – se quisermos encontrar

um sentido de *equivalência* entre o impacto causado no século V. a.C. e nosso mundo contemporâneo – é a explosão física como resultado das ações violentas que são a matéria-prima dos textos, não sua poesia. O trabalho de Terzopoulos com Beckett segue a mesma, porém no sentido da *contenção* desta explosão, da busca pelo estático (tanto quanto em *Ésquilo*), porém pleno de vigor interior. A noção de partitura física, presente no próprio texto beckettiano, desenvolve-se também no sentido desta *equivalência* – buscando não a concretização cênica das indicações do autor, mas uma ação paralela às suas intenções que seja a um só tempo fiel à Beckett e à criação do encenador.

Vale ressaltar que a estética criada no espetáculo é na realidade a consequência de pressupostos filosóficos e ideológicos relacionados ao autor, por isso o paralelo com as questões presentes na Tragédia Clássica norteiam, tanto no trabalho de Terzopoulos como na visão que apresento aqui, o resultado da encenação. As opções estéticas ficam dessa forma comprometidas com uma visão bastante específica tanto do que concerne ao trabalho do ator como nas escolhas espaciais, plásticas, etc.

À partir da experiência vivenciada, pontuei alguns pilares que o treinamento para o trabalho com esses textos deveria satisfazer:

1 – Flexibilidade

2 – Resistência

3 – Força

4 – Consciência Espacial

5 – Composição

Flexibilidade, resistência e força dizem respeito à uma noção mais imediata de treinamento físico, no sentido de um corpo disponível para o trabalho, e com possibilidades de superação de limites e ampliação de um futuro repertório.

Consciência Espacial e Composição dizem respeito aos aspectos plásticos e estéticos, associados já ao caráter criativo, tanto no que diz respeito à significação do espaço e utilização dele

quanto à utilização do próprio corpo como construtor de significados. Como exercitar cada uma dessas necessidades é a pergunta que gerará, como resposta, as práticas escolhidas para auxiliar a Metodologia.

Em segundo lugar, vale apontar os aspectos filosóficos e/ou ideológicos identificados ao material sobre o qual busco trabalhar. Pensando na Tragédia Grega como ponto de partida, mas buscando ampliar o raciocínio ao que podemos chamar de aspecto *ritual*, cito os principais pontos encontrados:

- 1 – Busca da *essencialização* dos elementos e recursos cênicos;
- 2 - Foco de toda a encenação centrado na figura do ator;
- 3 – Valorização, no campo da interpretação, de um estado cênico do ator que amplia e explicita seu organismo vivo em cena: a tonicidade muscular, respiração, foco do olhar, eventualmente o suor e mesmo a saliva não são disfarçados ou suavizados, mas assumidos.

A questão ideológica liga-se, à partir dos pontos citados, à recusa do espetacular em prol de um trabalho que se volte ao essencial, caminho que nos parece o mais adequado à busca de um equivalente ritualístico para a encenação e a interpretação. Neste ponto certamente é dispensável aproximar esta tomada de posição com os preceitos lançados por Grotowsky na década de sessenta, já citados anteriormente.

Na primeira fase do treinamento – aproximadamente 3 meses – centramos nos trabalhos na parte física, associando referências vindas da vivência com Terzopoulos com outras práticas já presentes no trabalho do grupo⁵⁵. Sinteticamente, essa primeira etapa estruturou-se nas seguintes práticas:

Aspectos Aeróbicos / Tônus Muscular

⁵⁵Vale lembrar aqui que esse grupo de treinamento foi formado por atores com quem já tinha parcerias anteriores antes da viagem à Grécia, portanto já existia um conhecimento mútuo e uma troca de referências, incluindo outros trabalhos de montagem.

- Alongamentos

Diversas sequências de alongamentos, especialmente visando maior flexibilidade nas pernas e joelhos, já que a base é extremamente exigida, não só no que diz respeito aos trabalhos de cena, como também na postura inicial na prática da vibração.

Existe uma sequência de alongamento / aquecimento do Attis, que reúne também um trabalho de respiração durante sua execução. Além dessa sequência, outras foram incorporadas – *Saudação ao sol*, trabalhos específicos para as pernas e coluna, etc.

O momento com os alongamentos também serviu como uma forma de integrar o grupo no início do dia de trabalho, buscando não só o alongamento em si mas a concentração e o aspecto coletivo. Exemplo disso é a *Saudação ao sol*, que após algum tempo de prática efetivamente não age necessariamente como um alongamento no sentido estrito do termo, mas lida com diversos outros fatores – foco, percepção do grupo, equilíbrio, etc.

- Flexões de braço, ponte, abdominais

Alguns exercícios especificamente físicos foram incorporados ao treinamento, não propriamente para um real ganho de massa muscular, mas para tonificar e despertar alguns grupos musculares que são muito exigidos também. Os braços e o abdômen merecem destaque nesse aspecto, já que diversas posições envolvem justamente o caráter de *sustentação* e explicitação física de que há um esforço envolvido, de que o corpo *concretamente* lida com uma dificuldade real.

- Treinamentos com corda

As diversas dinâmicas à partir das possibilidades do pular corda, sempre com dois batedores – que podem ser alternados com o restante do grupo para também inserirem-se no trabalho – foram trazidas pela atriz Natália Grisi e incorporadas ao nosso treinamento. A principal referência desse treinamento foi vivenciada por ela em diversos cursos e workshops de *Commedia Dell'Arte*

ministrados por Tiche Vianna e Ésio Magalhães (Barracão Teatro) em Campinas. Além dos cursos, Natália integrou o grupo de pesquisa de Ésio (Teatro ViraRua). Além do treinamento aeróbico em si, existem outros elementos nessa parte do treinamento que nos interessam – a questão da prontidão e agilidade, da percepção de *ritmo* (essencial no trabalho de Terzopoulos, inclusive), além das já tradicionais metáforas sobre o “entrar em cena” e do jogo entre os atores.

Aspectos Pré-Estéticos

As práticas à seguir não configuram propriamente o início de uma construção estética visando a formalização da cena, mas são o meio do caminho de um treinamento físico para os alicerces da compreensão e sensibilização requeridos para a criação posterior.

- Caminhada em Círculos

A caminhada em círculos, como chamamos, é a reprodução da prática descrita no manual de medicina encontrado por Terzopoulos, concentrada em uma sequência que pode durar o limite de tempo possível para o grupo – não mais as diversas horas daquela original, voltada para os que seriam operados no dia seguinte. Mesmo uma ou duas horas nessa dinâmica podem ser extremamente exaustivas, e o objetivo é justamente esse: à partir da exaustão física, preparar o corpo para o próximo passo, o trabalho com a vibração do chamado “triângulo”.

- Vibração

O trabalho com a vibração é o elemento mais importante do treinamento, e verdadeiramente a transição de um treinamento físico para um processo de composição. À partir da vibração um estado *físico*, de disponibilidade e ativação das zonas de energia correspondentes ao “triângulo” (uma sensação realmente perceptível fisicamente, bem distante de uma metáfora ou apenas de uma imagem estimulante), é atingido. E é sobre essa base que a criação do ator, em termos de composição, será erigida, quer à partir de improvisações de ações, quer na adequação de partituras

previamente organizadas à esse estado.

- Caminhadas

O que chamamos de “caminhadas” são diversas formas de deslocamento ou andares que possuem em comum o rigor físico, muitas vezes traduzido pela forma com que a planta do pé bate no chão. Elas auxiliam a colocar o ator dentro de uma linguagem onde a ação é extremamente estruturada, especialmente se a idéia é organizar coletivamente uma mesma atitude, ação ou deslocamento. Ao mesmo tempo em que municia o ator esteticamente, estimulando sua criatividade a construir novas matrizes gestuais, existe também uma exigência em termos de precisão e ritmo. Ou seja, essas matrizes de caminhadas não necessariamente serão as utilizadas em cena, mas traduzem as bases de um pensamento estético que servirão para colocar o ator em sintonia com a proposta da linguagem.

- Lamentos

Os lamentos também são um estímulo para o ator compreender a idéia de *dor* como uma ação associada à perda e/ou revolta não no sentido psicológico, mas como a possibilidade de traduzir em uma explosão de violência física. Pontos específicos do corpo como as coxas, o ventre e a frente são golpeados com vigor, de forma à um só tempo produzir o impacto físico e visual de uma situação limite e o som que o próprio corpo reverbera à partir dessa ação. Os principais pontos de impacto são: testa, plexo solar, abdomen, crista ilíaca e coxas.

Aspectos Estéticos

Ancorado principalmente no estabelecimento das *partituras de ação* e na *partitura vocal*, a parte *estética* do trabalho diz respeito à decupagem da cena, através de um trabalho de elaboração e junção das duas partituras com o material de cena em questão.

- Partitura Física

A partitura física encerra o ciclo de práticas principais e instaura o momento de *composição*. Inicialmente, elas são criadas sem vínculo racional com o texto ou o sentido de uma cena específica – são *catalogadas* pelo ator como um vocabulário, um material bruto para a composição posterior. A repetição execução dessas *partituras*, ainda no momento em que não estão associadas a um texto ou cena, pode ser um exercício de fixação e aquecimento para o ator no início dos trabalhos diários.

Em *Fim de Partida* o trabalho com o levantamento desse material deu-se de formas diferentes, à saber:

1- **À partir de estímulos simples**, como por exemplo ações de *puxar, empurrar, lançar*, etc. Esse método de compor ações já fora utilizado em montagens anteriores e vivenciado principalmente com a profa. Dra. Elizabeth Lopes (2000) e em treinamentos posteriores, como no grupo de pesquisa da atriz e mestra Patrícia Leonardelli (2001). A análise desse procedimento nos foi muito valiosa pois deu-nos uma via concreta de composição de partituras físicas inicialmente desvinculadas do contexto *dramático*, o que auxiliou na busca de um registro de interpretação não contaminado pelo excesso psicológico;

2 – **À partir de iconografias**, procedimento já conhecido desde a referência do trabalho do prof. Dr. Armando Sérgio da Silva como uma das frentes de construção da personagem. Através de referências iconográficas (fotos, pinturas, referências imagéticas concretas ou abstradas) o ator *traduz* em seu corpo a imagem selecionada, notadamente para compor com plasticidade um determinado momento de seu texto / cena. Nessa frente de trabalho, é muito difícil não assumir que pelo menos em algum grau existe uma seleção muito mais consciente e arbitrária que no primeiro procedimento descrito;

3 – **À partir de estruturas desenvolvidas com os treinamentos**, o ator também pode estabelecer momentos selecionados para o uso nas partituras. Por exemplo, os andares utilizados no treinamento e os lamentos experimentados em muitos momentos tornaram-se material cênico para a construção posterior dos atores;

4 – **À partir do aprendizado das partituras de outro ator**. Passando pelas três possibilidades anteriores, um quarto momento que instaurou-se no grupo foi a necessidade de todos saberem o material levantando por todos, ou seja, cada um criou não apenas as próprias partituras como aprendeu a dos outros. Isso deu-se por dois motivos principais: inicialmente como forma de trabalhar a questão do *coro*, ainda estimulados pela referência da Tragédia Clássica. Em segundo lugar, por ser esta uma prática que coloca o ator frente à tarefa de colocar seu corpo em uma situação que muitas vezes foge da sua inclinação *natural*: conscientes ou não, os atores possuem sempre uma tendência particular de uso do corpo. Enquanto alguns buscam mais torções, outros lidam com movimentos periféricos; enquanto alguns utilizam planos diferenciados e trabalham melhor a base, outros tendem a variar pouco ou apenas postarem-se em pé todo o tempo; em termos de qualidade de movimento, alguns são mais fluidos nos movimentos e tendem a gestos leves, enquanto outros trabalham movimentos bruscos e retos, etc. Da mesma forma que nossa fala possui naturalmente uma *musicalidade* particular, nosso corpo também responde de forma particular. A necessidade de compreender e traduzir as particularidades das partituras levantadas por outras pessoas amplia essa utilização do próprio corpo e a consciência em relação às suas potencialidades.

5 – **À partir da orientação externa**, os atores também seguiram indicações de gestos e movimentos completamente exteriores à eles. Este momento quase sempre esteve relacionado à parte final de composição da cena. Outra situação em que a orientação externa deu-se de forma mais presente foi na composição de uma sequência à partir do material levantado pelos atores, no sentido de adaptar junções de dois momentos diferentes, que muitas vezes surgiam quebrados ou mecânicos. A criação de uma *ação de passagem* surgia aí como uma forma de suavizar a transição.

- Partitura vocal

O trabalho com a partitura vocal deu-se mais presentemente através do estabelecimento de entonações e pausas orientadas por mim junto aos atores, mais do que a busca de um repertório vocal anterior ao texto (que seria o paralelo exato ao que foi feito em termos corporais). A sonoridade dos lamentos e da respiração foi um ponto de apoio também, mas os aspectos vocais certamente configuram um importante eixo de desenvolvimento para o futuro da pesquisa. Não por acaso, o trabalho de Terzopoulos com a voz foi a principal lacuna em minha estadia com o Attis, já que por observar seus processos com atores já treinados no método foi muito mais fácil apreender os procedimentos físicos que vocais.

CONCLUSÃO

Após três anos de ingresso no mestrado, e fundamentalmente depois dos últimos dois anos de práticas, divididas em treinamentos, pesquisas e apresentações de *Fim de Partida*, acredito ser possível uma reflexão sobre a trajetória conquistada até então.

Em primeiro lugar fica a sensação de que o exercício desta pesquisa deu-se de forma muito mais efetiva no que diz respeito a um convite e provocação à prática teatral do que propriamente um desejo de desenvolver um trabalho nos moldes acadêmicos clássicos. Desde já, assumo que meu perfil – apesar de ser professor universitário desde 2005 e do ensino técnico de formação de atores desde 2002 – se aproxima mais da prática teatral do que à carreira acadêmica. Assim, espero que a presente pesquisa tenha se beneficiado de uma postura que acredito desprendida de um certo rigor excessivo, que em alguns casos pode tornar o registro frio ou técnico demais. Em contrapartida, meu olhar talvez me impeça de perceber a necessidade de aprofundamento em alguns pontos específicos. É sob esta dúvida, mas apostando no que para mim mostrou-se a via natural de contato com a idéia mesma de desenvolver a pesquisa de Mestrado, que redijo esta conclusão.

Não é possível levar adiante uma pesquisa sem um grupo que esteja disposto a abraçar uma idéia, como em um salto mortal sem rede de segurança. Nesse sentido, o encontro com meus pares Natália Grisi, Mário Zanca, Vanja Poty e Perla Frenda foi fundamental. Os relatos (em anexo) de suas impressões sobre o processo mostram como cada um viu o trabalho e a si mesmos dentro dele. Mas minhas impressões pessoais não poderiam deixar de estar registradas aqui, bem como o agradecimento por sua confiança, entrega e disponibilidade. Cada qual com suas facilidades e dificuldades – ou seja, com suas características únicas, pessoais – soube somar ao trabalho, e permitir que a cada dia novas descobertas fossem alcançadas. Daí posso extrair uma conclusão importante também: apesar de uma linguagem como a proposta aqui demandar muito dos atores no que diz respeito ao preparo físico, o momento de estruturação garante uma unidade em termos de interpretação apesar dos desníveis naturais. Estar em uma *mesma linguagem* é algo evidente, e que se sobrepõe à essas diferenças de

performance, ainda que estas sejam perceptíveis. Nesse sentido, aspecto do *sagrado* tratado aqui no início como um dos pilares para a compreensão da visão sobre o trabalho do ator e especificamente do viés de leitura sobre os processos de Terzopoulos circunscreve-se como uma forma de encarar o ofício do intérprete: entregar-se à compreensão e execução de uma linguagem não está ligado apenas ao caráter estético, mas envolve um comprometimento de dedicação que alçam essa tarefa a uma esfera além da simples execução. Enfrentar seus limites, receios, dificuldades; aceitar a idéia de um treinamento que por si só instaura-se não à serviço de uma montagem, mas como elemento do desenvolvimento de seu instrumento de expressão (corpo, voz, sensibilidade): esta tomada de postura já aponta para um ator diferenciado do simples *executor* de uma personagem.

As duas temporadas do espetáculo *Fim de Partida*⁵⁶, com o grupo de pesquisa do qual os atores citados fazem parte – Teatro Moira – foram o ápice da vivência prática. Não apenas o exercício contínuo do trabalho, como principalmente o retorno na relação com o público foi extremamente importante para amadurecermos nossa visão sobre o treinamento e suas aplicações estéticas em termos de encenação. Por vezes, a idéia de um treinamento isola o trabalho, como se não houvesse uma ponte entre este e montagem de um espetáculo, ou se não houvesse especificidade entre o que é trabalhado durante o treinamento e a formatação. No nosso caso, a ponte deu-se de forma natural e estimulante, já que mostrou a configuração de uma linguagem comum.

No que diz respeito às referências teóricas utilizadas, fica também a certeza de que em termos de inspiração e provocação para o início de uma investigação, as fontes tradicionais como Artaud, Grotowski, Brook, Barba e Stanislavski continuam sendo fundamentais. São os alicerces de nossa compreensão teatral, e ainda que um olhar desconfiado pudesse considerá-los aparentemente desgastados, é justamente ao revisitar a obra desses mestres que nos deparamos com novas inquietações e conexões com nossa própria prática. Entretanto, é aí que a relação entre o teórico e prático se instaura: no momento em que, ao invés de buscar a excelência teórica em defender pontos de

⁵⁶ Estreamos o trabalho no SESC Ipiranga, e tivemos nossa segunda temporada no Centro Cultural São Paulo.

vista segundo este aquele autor, nos alimentamos de suas idéias para desenvolvermos as nossas. Acredito que este tenha sido o caminho de Terzopoulos: conhecedor da herança teórica e prática legada pelos grandes mestres do Teatro, formou sua própria metodologia através de diversas referências sem no entanto limitar-se ao perfil do especialista nesta ou naquela visão. Amalgamando influências com sua própria cultura, tradição e convicções pessoais, Terzopoulos pôde constituir com o passar do tempo um olhar específico sobre o fazer teatral, tanto no que concerne à orientação dos atores dentro do método que propõe quanto em suas opções estéticas como encenador. Na realidade, uma coisa liga-se intimamente à outra. O percurso dessa pesquisa guia-se, justamente, na expectativa de conseguir reproduzir o mesmo ponto de vista sobre teoria e prática – da mesma forma que Terzopoulos *filtra* as diversas influências para conquistar algo genuíno, estas influências todas, assim como a referência do próprio Terzopoulos estiveram o tempo todo dialogando com minha trajetória, meu histórico pessoal, minhas inquietações.

O caminho percorrido também aponta para as deficiências apresentadas, dentro do que foi possível empreender como resultado. A questão vocal, já trata citada anteriormente como um dos pontos menos assimilados no estágio junto ao Attis, merecerá, no futuro, um cuidado mais apurado, bem como a busca de outras referências que possam preencher a lacuna deixada. A busca por parcerias no campo vocal – uma vez que este processo é fundamentalmente prático – já é uma reflexão para as próximas encenações do grupo de pesquisa citado (Teatro Moira).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPIA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva**. Lisboa: Arcádia, 1968.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARISTÓTELES. **A Poética**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Campinas: Hucitec, 1991.
- _____. **A Canoa de Papel**. Campinas: Hucitec, 1991.
- _____. e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: Hucitec, 1995.
- BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BOLES LAVSKI, Richard. **A Arte do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego: Origem e Evolução**. São Paulo: Ars Poética Editora, 1992.
- BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**.
- _____. **O Diabo é o Aborrecimento**. Porto: Edições Asa, 1993.
- _____. **O Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator – da técnica à representação**. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 2001.
- CHEKOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CAMPBELL, Joshep. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- _____. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1995.
- _____. **As Máscaras de Deus I e II**. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- _____. **A Imagem Mítica**. Campinas: Papirus, 1994.
- EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.
- _____. **Medéia, Hipólito, As Troianas**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.
- _____. **Alceste**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.

- _____. **Hécuba**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ÉSQUILO. **Os Persas**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.
- _____. **Prometeu Acorrentado**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.
- _____. **Oréstia**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, Imprensa Oficial do Estado S. A. – IMESP, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. (org.) **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HAGEN, Uta. **Respect for Acting**. New York: Macmillan Publishing Co., 1973.
- HESÍODO. **Teogonia – a Origem dos Deuses**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- KITTO, H. D. F.. **Greek Tragedy**. London and New York: Methuen & Co. Ltd., 1986.
- KNOWLSON, James. **Damned to Fame – The Life of Samuel Beckett**. New York: Touchstone, 1987.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- LANGER, Suzanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- MÜLLER, Heiner. **Guerra sem Batalhas – A Vida sob duas Ditaduras**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1997.
- MURACHCO, Henrique. **Língua Grega – Visão Semântica, Lógica, Orgânica e Funcional**. São Paulo: Vozes, 1998.
- OLSEN, Mark. **The Golden Buddha Changing Masks**. Nevada City: Gateways, 1989.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PATSALIDIS, Savas e SAKELLARIDOU, Elizabeth (ed.). **(Dis) Placing Classical Greek Theatre**.

Thessaloniki: University Studio Press, 1999.

RADDATZ, Frank M. (ed.). **Journey with Dionysos – The Theatre of Theodoros Terzopoulos.** Berlin: Theater der Zeit, 2006.

RICHARDS, Thomas. **At Work with Grotowski on Physical Actions.** New York: Routledge, 1995.

ROHL, Ruth. **O Teatro de Heiner Müller.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro.** São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. **A Linguagem da Encenação Teatral.** São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. **A Arte do Ator.** São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.

RYNGAERT. **Ler o Teatro Contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Introdução à Análise do Teatro.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana.** São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **Electra.** São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **Ájax.** São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **A Criação de um Papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **A Preparação do Ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. **Manual do Ator.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Minha Vida na Arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TAPLIN, Oliver. **Greek Tragedy in Action.** London: Routledge, 1991.

_____. **The Stagecraft of Aeschylus.** Oxford: Clarendon Press, 1977.

TERZOPOULOS, Theodoros. **Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre.** Athens: Agra Publicatinos, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **A Tragédia Moderna.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

ANEXO – DEPOIMENTOS DOS ATORES

Os atores Mário Zanca, Natália Grisi, Perla Frenda e Vanja Poty participaram dos dois semestres de treinamento proposto por mim, culminando na montagem de *Fim de Partida*, de Samuel Beckett. Respectivamente, na montagem, fizeram os papéis de Hamm, Clov, Nell e Nagg.

À seguir, os depoimentos pessoais dos atores sobre o processo de trabalho.

DEPOIMENTO – MÁRIO ZANCA

Trabalho com o René já há algum tempo, tendo participado de várias montagens. Percebo a busca por uma linguagem que seja precisa e não naturalista ou realista. Passamos por muitos ensaios, experimentando vários processos que pudessem nos dizer alguma coisa, ou encontrarmos uma unidade de linguagem, principalmente em relação à interpretação.

Após a experiência de um processo colaborativo na montagem de “O Cheiro das Amêndoas Amargas”, inspirado na obra de Gabriel Garcia Marquez “O Amor nos Tempos do Cólera”, a inquietação quanto a interpretação, o processo de trabalho e a linguagem continua com forte interesse em buscar um aprofundamento da investigação. O René, então, vai pesquisar o processo do Teatro Attis, sob a direção de Terzopoulos. E, ao voltar da Grécia, iniciou o treinamento com elementos do trabalho do Attis. Um processo muito centrado no corpo, nas partituras corporais e, a partir de então, desenvolver a relação com o texto, buscando a unidade nessa linguagem.

O treino físico deu condicionamento e resistência, o que permitiu um corpo disponível para a investigação de gestuais, movimentos e posições, chegando a partituras corporais. Em seguida começamos a estudar textos trágicos e, com trechos escolhidos, experimentamos as partituras buscando uma linguagem não realista e que permita várias leituras da cena apresentada.

Aplicamos essa investigação na montagem de “Fim de Partida” de Samuel Becket, o que resultou em um espetáculo que tem uma linguagem corporal específica, possibilitando a interpretação do texto além do convencional.

DEPOIMENTO - NATÁLIA GRISI

Em dezembro de 2004 tive a oportunidade de visitar, na Grécia, o Teatro do Attis Teatre. Este grupo, dirigido por Teodoros Terzopoulos, apresentava nesta ocasião, um repertório de 3 peças curtas de Beckett, nas quais aplicavam metodologias de um treinamento desenvolvido pelo diretor da companhia, ao longo de muitos anos de trabalho.

Apesar dos textos serem ditos em grego – língua que desconheço completamente - fiquei encantada com o que vi: uma teatralidade escancarada, um vigor cênico impressionante e um domínio invejável dos movimentos e da fala, em montagens que privilegiavam o ator, fazendo uso de todos os seus recursos e buscando fundi-lo ao universo do autor.

Após assistir às 3 peças, e também à uma tarde de conversas teatrais com o diretor, meu desejo de conhecer esses procedimentos que o Attis Teatre desenvolve cresceu.

Neste bate-papo de algumas horas com Terzopoulos, René e Cyro del Nero, falamos da contemporaneidade dos textos trágicos gregos e das diversas possibilidades de atualização de seus conflitos, mediante uma montagem inovadora.

Eu estava na Grécia, berço do Teatro Ocidental, encantada com a possibilidade de religar o passado ao presente, através de mitos, arquétipos, dramaturgia da mais alta qualidade e de uma pesquisa interessantíssima sobre uma linguagem teatral pautada no físico.

De volta ao Brasil, soubemos que René – diretor de nossa companhia – fora convidado a retornar a Grécia e lá passar algum tempo para que conhecesse na prática todos aqueles procedimentos. Isso se deu em função de sua pesquisa de mestrado pautada inicialmente na temática: Encenações Contemporâneas de Textos Trágicos. Pesquisa esta que nós, do Teatro Moira, também iniciávamos paralelamente.

Com o retorno do René após 3 meses de estadia na Grécia, e a retomada de nossos ensaios, passamos a utilizar os procedimentos trazidos como parte da preparação dos atores, e também como mecanismo para criação de pequenas cenas retiradas que textos trágicos.

Aos poucos, também fomos incorporando a este treinamento/pesquisa, antigas práticas da cia, que se uniram às novas, e também se transformaram em função delas.

Com essas novas práticas, fomos descobrindo que não se tratavam apenas de um método de treinamento, mas de uma proposta de linguagem cênica. Linguagem esta, que não nos restringia à montagem de textos trágicos, mas nos instrumentalizava para a criação de personagens e cenas de todos os gêneros.

Assim, decidimos experimentar esta pesquisa aplicada a um texto contemporâneo: *Fim de Partida* de Samuel Beckett. A transposição de todo material que havíamos levantado com os trechos de textos trágicos foi naturalmente se adequando à ironia, à comicidade e ao universo absurdo de Beckett. Em cada texto, valorizávamos a movimentação codificada, a voz não naturalista, e o ritmo, que sofria variações constantes - por vezes até numa mesma palavra - quebrando assim com uma sonoridade/respiração/inflexão mais natural.

Em Março de 2006 estreamos esta montagem, pautada numa construção física e formal das personagens. Os atores tinham todos os seus movimentos precisamente desenhados, uma voz que causava estranhamento, mas ainda assim, compuseram figuras extremamente humanas e tocantes.

Com esse espetáculo fizemos diversas temporadas e apresentações ao longo de 2006, e pudemos experimentar todas as transformações dessa proposta de construção cênica: com diferentes públicos, espaços e com a maturidade do trabalho.

Nossa busca agora é retornar às origens, e experienciar toda esta proposta num texto com elementos trágicos e míticos. Que venham os gregos!

DEPOIMENTO - PERLA FRENDA

Comecei a trabalhar com o René em 2003 no processo de montagem do espetáculo “ O Cheiro das Amêndoas Amargas”, uma adaptação do romance “O Amor nos Tempos do Cólera”, de Gabriel Garcia Marquez.

Foi um trabalho que estreou em 2004 e teve três temporadas bem sucedidas na cidade de São Paulo.

Foi nesta época que o René viajou para a Grécia para acompanhar os trabalhos do teatro Áttis. Nós, aqui, mantínhamos a última temporada do espetáculo ainda em cartaz. Esta peça teve um elenco que considerávamos bastante grande e diversificado quanto as experiências e vivências de cada integrante. Gostamos muito do resultado, mas quase que em consenso avaliávamos que faltava ao resultado uma unidade de linguagem de interpretação, já que o processo se centrou na elaboração da dramaturgia e criação das cenas.

Iniciamos 2005 determinados a trabalhar em cima deste foco: desenvolver uma linguagem a partir do trabalho de ator. Mas ainda não sabíamos como. Quando René voltou da Grécia iniciamos o treinamento com suporte no trabalho de Teodoro Terzópolos e o teatro Áttis.

A isso, somaram-se a experiência e vivência dos trabalhos e processos anteriores do René e também um pouco das de cada integrante do grupo, que tinha se reduzido bastante desde a última montagem, o que facilitou o trabalho.

Conseguimos uma sala de ensaio bastante ampla e apropriada na galeria Olido no centro de São Paulo.

O treinamento tinha duração de três horas diárias, três vezes por semana.

Começávamos com uma seqüência que abrangia alongamentos, saltos, e exercícios musculares.

Depois iniciávamos o trabalho com a corda, que consistia em seqüências de saltos, primeiramente individuais. Com o tempo passamos a executá-las em duplas e em grupo. Conforme íamos superando a seqüência, elaborávamos sempre uma nova cada vez mais complexa na execução.

A terceira etapa variava de dia para dia. Fazíamos uma ou duas dentre essas coisas: executar

seqüências de movimentos e andares específicos do treinamento de Terzópolos, treinamento de vibração e outras dinâmicas do treinamento, como andares, respiração, etc.

Depois de algum tempo começamos a colocar em paralelo leituras de textos trágicos. Iniciamos também a elaboração de partituras corporais. As partituras provinham de vários estímulos diferentes. Algumas vezes um impulso físico colocado pelo René, outras vezes líamos trechos de tragédias e pensávamos em sensações para elaborar as partituras e outras vezes em imagens a que a leitura nos remetia. Mas nunca comprometidos em fazer ações para o texto. Eram simplesmente sensações.

A partir das partituras de cada um elaboramos uma partitura coletiva, ou seja, todos aprenderam as partituras de todos e tínhamos quase como uma coreografia de movimentos.

Aí sim começamos a colocá-las dentro do texto.

Escolhemos cenas e trabalhamos cada um com um personagem, sem pensar diretamente no personagem, mas na ação que ele fazia e como isso confluía com o movimento que o ator iria usar da partitura. A intenção vinha diretamente do gesto. Esta etapa, pessoalmente foi a mais instigante. Elaboramos algumas cenas dessa forma.

Em paralelo, iniciamos um trabalho com o texto “ Fim de Partida”, de Samuel Beckett. Escolhemos este texto porque queríamos montar alguma coisa em que conseguíssemos colocar o estudo realizado com a tragédia em prática.

Dessa forma, tínhamos as partituras e o texto. Para cada cena utilizávamos uma seqüência de partituras que de alguma jeito casasse com o texto, fosse na intenção a que o gesto remetia, fosse na imagem produzida por ele ou na intensidade com que era executado. Assim fizemos para cada cena, para cada personagem. Os gestos se repetiam muitas vezes, criando uma linguagem gestual. Dessa forma, tínhamos uma peça toda marcada, toda partiturada.

O processo foi muito interessante e fazia muito sentido para nós, mas tínhamos dúvida como seria para o público, acostumado a uma “forma correta” de se fazer um texto beckettiano.

Entramos em cartaz no Sesc Ipiranga e depois no Centro Cultural e tivemos um retorno muito

positivo. Os comentários freqüentemente se referiam a linguagem gestual apresentada e de que resultados isso produzia no entendimento da encenação, dos personagens, e na coerência da montagem como um todo.

Com todo esse processo acredito que adquirimos mais do que linguagem própria, mas também maturidade para se apropriar de um texto e transpor para a montagem dele o processo estudado, refletido e vivenciado por nós.

DEPOIMENTO - VANJA POTY

Conheci o René com dezessete anos em 2003 no Teatro Escola Macunaíma onde estudava. Já nessa época me interessei bastante pelas aulas ministradas por ele, um tanto diferenciadas do método stanislavskiano venerado na escola. Quando iniciamos o processo da montagem de formatura “Medeamaterial”, pouca noção tinha eu de partitura física e processo colaborativo, sabia mais ou menos o que essas expressões queriam dizer, mas nunca havia vivenciado as mesmas.

Posso dizer que naquele semestre passei a ter outra visão de teatro. A cabeça seguia cheia de dúvidas, mas creio que comecei a perceber melhor que tipo de linguagem me interessava. Após o processo, comecei a cursar artes cênicas no Instituto de Artes da Unesp e me afastei um pouco do antigo grupo e do antigo professor, imersa nas novidades acadêmicas.

Assim passou-se o tempo e, no começo de 2005, recém-chegado de uma temporada na Grécia, o ex-professor me convidou para participar de um treinamento de teatro físico monitorado por ele, baseado em suas vivências com Teodoros Terzopoulos, diretor do teatro Attis, na Grécia.

Fui sem saber de nada do que aquilo significava. De início me senti um pouco deslocada, já que era o primeiro processo em teatro profissional que eu participava e todos os outros atores envolvidos eram muito mais experientes e um pouco mais velhos que eu. Não sabia direito como agir, aqueles exercícios todos me deixavam dolorida, não sabia pular corda, as vibrações cansavam e fui ficando confusa.

Após uma pequena guerra interior, percebi que o problema estava mais em mim do que no processo, minha preparação corporal era nula, não me alongava direito desde que tinha largado o balé com doze anos e sentia dores no joelho e na coluna. Resolvi cuidar de mim então: comecei a fazer fisioterapia e RPG, andar mais e cuidar do corpo aprofundando a dieta vegetariana.

Comecei a me sentir mais envolvida em tudo aquilo, buscando referências bibliográficas, mitologias, símbolos e rituais para o que estava sendo criado, conhecendo melhor as pessoas e o processo. A partir daí as coisas começaram a andar, o aikidô entrou como suporte nas improvisações,

tínhamos uma boa idéia na cabeça e já bolávamos maneiras de executá-la.

Os outros componentes do grupo estavam trabalhando com a peça “Fim de Partida” de Samuel Beckett, aplicando princípios do treinamento numa encenação contemporânea. O projeto começou a crescer e chegou um momento em que não dava mais para levar as duas coisas paralelas, já que ambas demandavam muito trabalho e tempo e o grupo era um só.

Como as tragédias eram mais distantes de nós, requeriam bastante tempo de pesquisa e de montagem, não tínhamos texto pronto nem atores suficientes, foi decidido então que usaríamos o “Fim de Partida” como um meio de caminho. Iríamos usar da linguagem já trabalhada em uma tragédia contemporânea, sentir o processo para poder aprofundar numa próxima montagem.

E foi um meio de caminho maravilhoso. Nunca pensei que passar uma hora e meia de peça dentro de um latão de lixo, sem andar, mostrando o corpo só da cintura para cima, representando um velho decrépito, não psicologizando, sem música, com os movimentos totalmente partiturados e sem grandes artifícios fosse possível. E a gente conseguiu.

Acho que foi o processo mais importante e significativo que já fiz. Pensei muitas vezes que com dezenove, vinte anos eu nunca iria conseguir. Mas estávamos tão empenhados, começamos a ver uma beleza tamanha no texto, o arquivo de partituras que tínhamos juntado era tão interessante que passei a não conseguir mais a pensar o Nagg distante de mim.

As ações físicas traziam um texto além das palavras, determinada palavra pedia determinado movimento, era impressionante. Cheguei a um ponto de não conseguir lembrar o texto se não fizesse o movimento, de tão arraigados que estes estavam.

Aprendi muito também observando os outros atores. Com formações e vivências muito diferentes das minhas foi importantíssimo entender como é que eles viam o processo para poder construir melhor o universo e o personagem. E mergulhamos no universo, com a maior simplicidade do mundo, buscando o que restava de humano naquela situação trágica.

Talvez o mais importante tenha sido descobrir que rir da própria desgraça pode ser mais trágico do que a própria desgraça. Se o ser humano é pura representação para suprir o não cumprimento de

suas vontades, o jogo teatral é melhor espaço para trabalhar essa fraqueza sem esteriotipos. Podíamos muito bem ter feito uma peça séria, extremamente filosófica, sombria, densa e profunda, mas pararíamos por aí. Porque Beckett ainda é visto como “somente” isto pela maioria das pessoas, que esquecem que o humor pode ainda ressaltar todas essas características, além de ser um outro elemento essencial.

Enfim, sei agora que esse é um processo possível, e me sinto segura para partir então para o projeto inicial. Me deixar viajar para outras paragens através do ritual e das mitologias universais que tanto tem a ver com o humano. Mas sei também que o processo do “Fim de Partida” me trouxe um aprendizado e uma nova forma de enxergar o teatro que vão estar sempre em mim.