

Conferência de Jerzy Grotowski em Bologna Teatro Ridotto, 14/11/1997¹

*Entrevista gravado por Renzo Filippetti
Tradução de Suzi Frankl Sperber*

Por que os espectadores não aplaudiam no final de Akropolis?

Akropolis: o fim do espetáculo

Um enorme silêncio durante a apresentação, um grande silêncio depois e nunca aplausos. Algumas pessoas não queriam sair da sala, mas tinham de sair porque os atores se encontravam dentro da caixa e não havia um buraco por baixo, razão pela qual tinham de esperar, de modo que freqüentemente precisávamos pedir que as pessoas saíssem. Quando permaneciam sem sair, quase ninguém falava, nem falavam entre si. Algumas pessoas choravam, outras permaneciam totalmente imóveis. Evidentemente há diferenças entre os diferentes lugares: é diferente na Polônia, em que as experiências (de matanças, de guerras) das pessoas ainda estavam muito frescas. Mas em outros países que não tinham tido jamais este tipo de experiência, as reações das pessoas eram, contudo, semelhantes. Suponho que muitas pessoas ficaram profundamente chocadas, mas direi que isto aconteceu com todos os espetáculos do Teatr Laboratorium, porque isto (o espetáculo) não servia mel para as pessoas, o que queria servir era a verdade e isto é duro. O fenômeno de não aplaudir não foi único para *Akropolis*; aconteceu a mesma coisa com todos os espetáculos essenciais do Teatr Laboratorium.

¹ Entrevista realizada no Teatro Ridotto de Bologna-Itália, quando o grupo organizou a ida de Jerzy Grotowski para receber a *Laurea Honoris Causa* da Universidade de Bologna

Qual era o “espaço de liberdade” do ator em Akropolis?

O Espaço de Liberdade do Ator

Em *Akropolis* e nos outros espetáculos do Teatr Laboratorium tudo era fixado, absolutamente tudo, mas quando os atores normalmente querem fixar qualquer coisa procuram fixar simplesmente a forma exterior. No Teatr Laboratorium sempre fixamos o processo que levava à forma: neste sentido a estrutura exterior era totalmente repetitiva, mas dentro dos atores era o processo da vida. Também em *Akropolis*, que é extremamente composto e formalizado.

De que maneira se deve olhar Akropolis hoje? É possível ler no seu teatro analogias com alguma teoria de Antonin Artaud?

Analogias Possíveis: Grotowski/Artaud

Simplemente com seus olhos. Mas o que é que você viu em teatro do trabalho de Antonin Artaud? Não há registros dos espetáculos de Artaud; há o momento em que o vemos em um papel secundário em um filme, mas não é verdadeiramente Artaud com as suas propostas. Então, quando se fala de Artaud, fala-se de *O teatro e o seu duplo* e de outros textos. O que quer dizer que devemos estar conscientes de que falamos de teoria e não de prática. Artaud foi extremamente importante para o teatro da Europa ocidental, porque foi o único que atacou, em primeiro lugar, o teatro como ilustração de um texto escrito. O que Artaud queria era que o teatro fosse criativo e não que simplesmente se limitasse a ilustrar um texto. Esta é a primeira coisa.

A segunda coisa é que Artaud, ao referir-se a um certo nível mágico no homem (podemos dizer que se referia a um nível que não é puramente mental), colocou profundamente em dúvida a tradição do teatro francês e, em geral, o teatro da Europa ocidental, ou seja o teatro que trabalha no racional: é o pensamento que conta? Qual pensamento se exprime? Que idéias são expressas? Artaud rejeitou tudo isto. E isto foi extremamente criativo.

Na Europa oriental existiu uma tradição muito diferente. Em primeiro lugar o ator criativo, a referência ao inconsciente do ator, a composição do papel como uma composição que modela o fluxo da vida. Tudo isto foi muito desenvolvido nos teatros da Europa oriental muito antes de Artaud; toda a tradição do teatro russo ou polonês esteve ligada a isto. Agora é preciso examinar, de um lado, a função de Artaud na Europa ocidental e, do outro, as raízes do teatro na Europa

oriental. Quando trabalhei em cima de *Akropolis* não sei se nem ao menos eu tinha ouvido o nome de Artaud. Provavelmente tinha ouvido falar nele, mas não tinha lido os seus textos. É um caminho absolutamente diferente, que levou a certas coisas, suponho, provavelmente semelhantes. Por outro lado, em Artaud, visto que não pôde experimentar as suas idéias, há coisas que não são certas para ele. Por exemplo não sabe verdadeiramente se é preciso fixar os elementos do papel do espetáculo; em certos momentos acreditou em uma grande função da improvisação. Em outros viu que precisava fixar: nunca pôde resolver a questão porque não teve a possibilidade de trabalhar de maneira sistemática, no sentido prático, com um grupo de pessoas. E contudo, a sua função é enorme.

O que pode dizer hoje um espetáculo nascido em 1962?

A Obra como Atro Criativo

Você provavelmente olha o teatro como algo muito passageiro. Frequentemente se pensa que o teatro tem uma existência só para hoje e não para amanhã, mas eu tenho um outro ponto de vista. Penso que se o teatro chega a um ato criativo real, então não tem importância se foi feito faz trinta e cinco anos atrás ou hoje. Simplesmente a obra é a obra. A obra é presente como a importância dos livros de Dostoiévski que foram escritos no século dezenove mas que têm importância hoje. Acho que será muito instrutivo, para vocês, verem um exemplo de uma pesquisa rigorosa, disciplinada no âmbito do teatro e darem-se conta de que foi realizada antes de vocês terem nascido. Realmente é preciso jogar no lixo todas as idéias: por exemplo “é teatro ou não é teatro?”. Quando fizemos os espetáculos no Teatr Laboratorium, as pessoas que nos atacavam nos diziam sempre: “não é teatro”. Mas era teatro! Por que diziam isto? Porque não era o teatro que conheciam. Era algo diferente. Então se diz: “não é teatro”. Num certo momento, anos e anos depois, fomos contudo profundamente aceitos no mundo, e então eu disse “não fazemos mais teatro”. Porque já era a imagem, um mecanismo da percepção. É preciso saber que as palavras e os nomes não têm importância. Vejam uma obra e é a obra que conta, para alguns é teatro, para outros é algo de bizarro ou de diferente. Nada disto conta; são nomes. Essencial é se há uma vida e uma verdade nisto. É somente isto que conta. Não são as declarações, os manifestos, que não têm importância nenhuma. Só tem importância a prática e vocês podem aproximar-se desta prática até mesmo do ponto de vista do teatro convencional. Como o Baú do Bengala, vocês podem

aproximar-se do ponto de vista do yoga, vocês podem aproximar-se de diferentes pontos de partida. A questão é: “a sua pesquisa é sistemática?” “Vocês procuram algo que está para lá do momento, do sucesso?” O sucesso dá muito prazer e não é nada de negativo, mas se se trabalha para o sucesso, mata-se a criatividade, portanto é isto que conta. Se o que vocês fazem tem uma função para a sua vida, não digo se tem uma função para o espectador, porque se tem uma função e uma competência para vocês, terá o seu impacto sobre os outros e não é sequer necessário preocupar-se excessivamente com isto.

A propósito de *Akropolis* devo acrescentar que o espetáculo foi realizado de maneira rápida. A estréia teve lugar depois de cinco meses de trabalho e este era um período muito breve para o Teatr Laboratorium. Mas depois continuamos trabalhando. Sistemáticamente, todos os dias em que o apresentávamos fazíamos correções, não só no sentido formal, mas mesmo do ponto de vista do processo interior do ator, a fim de ver se este era correto {literalmente: se o processo interior do ator era correto}. Bem, por outro lado, existiu uma certa influência daquilo que foi feito depois de *Akropolis*. Vejam o filme que foi feito depois, *O príncipe constante*. Cieslak em *Akropolis* mudou muito, e depois de *O príncipe constante* tornou-se como que uma outra pessoa, embora tenha mantido evidentemente a partitura.

Qual foi a idéia, ou o sentido de partida de Akropolis?

O Ponto de Partida

Para mim o significado era e é que depois de ter apresentado o espetáculo sei mais que antes (para mim era experimental). Isto é, não é que quando principiava a trabalhar num espetáculo eu já tivesse uma idéia exata de como se devia fazer, de qual idéia devia dominar, que sentido devia aparecer. Normalmente, caso o diretor não seja criativo, trabalha da seguinte maneira: tem uma espécie de idéia e pensa que esta idéia seja tão importante para os espectadores que deva ser transmitida. Mas em verdade todo o espetáculo ilustra a sua idéia, e nem mesmo eu fui uma exceção trabalhando de outro modo. Por exemplo, Stanislavski trabalhou de maneira a saber mais depois do espetáculo. Mesmo Vachtangov e muitos outros. Para mim era claro que para poder começar a trabalhar eu devia ter uma certa idéia inicial, mas nem mesmo a palavra “idéia” é exata. Direi que eu sabia para onde eu era tentado, no sentido de tentação, como a tentação de pecar. E aí, enquanto trabalhava pude encontrar os limites do meu

ponto inicial. Descobri que existia alguma coisa de muito mais essencial com relação a aquilo que eu pensava inicialmente. Então algo se mantinha deste ponto de partida inicial, mas tudo isto era como uma longa viagem em uma embarcação em que o que contava era a correção da trajetória. Esta é a coisa essencial, mas não é exclusiva por exemplo de um espetáculo teatral. Mencionei anteriormente o meu exemplo preferido: Dostoievski. Ele sempre começou a escrever alguma coisa mas, em certo ponto, era a coisa que escrevia que o conduzia, e todo o seu projeto inicial era transformado. Isto acontece em todos os âmbitos da arte. Vi um filme que foi realizado com Picasso, no qual se via como ele pintava, mas do outro lado. Ele pintava sobre um vidro e se via como aparecia algo, um objeto. Este objeto se transformava em uma pessoa, a pessoa em uma paisagem, a paisagem em uma pessoa. Há continuamente algo que se modela como um processo vivo antes de chegar à forma final. Pode-se dizer que a forma final na verdadeira obra de arte não é a coisa a ser criada, mas a coisa a ser descoberta, como Rilke que escreveu sobre Rodin que o mau escultor, o não criativo, faz o modelo de argila como um exemplo, e depois o dá a um artesão que o realiza em mármore. Para Rilke esta era a prova da coisa que não é criativa, porque se se pega um bloco de pedra, dentro dele já há uma forma. Em algum lugar na Itália há um Cristo com um braço mais curto: qual foi a sua história? O escultor viu um bloco de pedra e queria saber o que havia dentro dele; não tentou realizar uma forma; eliminou uma pedra que escondia a coisa que havia dentro e apareceu Cristo, mas que tinha um braço demasiado curto porque não havia bastante material. Esta é a chave: a forma não é algo a ser imposto à mente. Ou a forma está onde se chega com o processo que se dirige à forma e se mantém sempre o processo, ou a forma se esconde dentro daquilo que temos à disposição. Então está escondida na coisa com a qual trabalhamos e nós devemos descobri-la com toda humildade. Esta é a criatividade. Depois de *Akropolis* me foi proposto refazer *Akropolis* conforme a minha encenação com outros atores em diferentes países. Sempre me recusei. Porque teria sido como impor uma forma, teria sido em outros lugares, com pessoas que tinham experiências diferentes, teria sido algo completamente morto. *Akropolis* foi possível com as pessoas com as quais foi realizado. Na verdade foi como descobrir o que era possível a respeito de certo tema, com certas pessoas e num certo lugar. Não foi inventar, mas descobrir.

É errado ter uma idéia e procurá-la no processo criativo?

Passado e Futuro no Trabalho

É este o perigo: imaginar ter uma idéia, alguma coisa que virá a ser no futuro. Isto está errado, com certeza. Qualquer que seja a resposta, estará errada. É preciso ver que a gente começa o próprio trabalho depois de alguém. Eu principiei o meu depois de Stanislavski, por exemplo, ou depois de Meyerhold, coisa que era importante do ponto de vista da atitude diante do texto. O fato de ter começado o meu trabalho depois do deles teve uma grande importância para mim, ainda que eu não me tenha concentrado neste ponto. Foi um fato. Por um período muito longe estive muito interessado em Stanislavski e procurei trabalhar utilizando as suas técnicas. No caso de Meyerhold era importante saber que o teatro é o autor do espetáculo, e não o autor do texto, que o autor do espetáculo não é o autor do texto. Isso não quer dizer que não se tenha respeito pelo texto. Trabalhei sempre sobre a base de imensos textos, imenso escritores, porque só este tipo de textos deram o ponto de partida para a minha pesquisa. Era como se o texto colocasse uma pergunta e eu mesmo procurasse a minha, ou uma outra resposta.

Qual é o teatro do futuro?

O Teatro do Futuro

Não se pode dizer nada sobre o teatro do porvir: em primeiro lugar, não há só uma possibilidade na arte e se a gente busca uma só possibilidade, ela sempre morre. A cultura em geral, e não só a arte, é múltipla. É nesta multiplicidade de possibilidades que aparece o fascínio e a descoberta na arte. Se se quer procurar uma teoria que seja válida como a única certa, então certamente se matará a criatividade e este é o primeiro problema. E então se deveria formular a pergunta não sobre o teatro do porvir, mas sobre os teatros do porvir, no plural; porém tudo depende das pessoas que trabalham, das condições. Por exemplo, observo que hoje em dia se faz os espetáculos de maneira muito rápida e conseqüentemente não são jamais realizados para valer. São como que esboços e os motivos (para isto) são dois: por um lado a falta de dinheiro para sustentar um período longo de ensaios, que é inevitável se se quer chegar a um nível verdadeiramente notável, para o qual se precisa de tempo. Por outro lado, a maior parte dos diretores e dos atores pensa que se deve fazer (tudo) depressa (é como um diretor americano que me disse que depois de duas semanas de ensaios ele já não sabia mais o que fazer).

Mesmo no século dezenove os espetáculos eram feitos muito rapidamente, em poucos dias, e acho que isto é mais criativo que realizá-lo em duas semanas porque isto requer uma atenção enorme no momento do espetáculo. O desafio era extremo. Mas não se deve esquecer que toda a aventura artística do teatro de Stanislavski começou com períodos muito longos de ensaios, vale dizer que era de fato o tempo necessário para chegar.

O que você pensa da influência que tiveram as suas teorias sobre os outros?

A Propósito dos “Grotowskianos”

Todos os sinais visíveis nos quais percebi as minhas influências... isto me fez sofrer enormemente. Foram coisas lamentáveis, presas a certos efeitos exteriores para imitar os efeitos exteriores e para dizerem-se grotovskianos. É horrível! Ao contrário, se alguém trabalha depois de mim, como eu que trabalhei depois de Stanislavski, e se (isto) traz conclusões para ele essenciais, está bem. Não será um simulacro mas algo que corresponde à sua pesquisa. Dizei que não vale a pena ocupar-se mas preocupar-se, ou pelo menos ficar inquieto com a própria influência.

Por que você renunciou ao espetáculo?

Sair do Teatro

Na minha vida não renunciei a nada que me tenha interessado. Deste ponto de vista a minha vida foi totalmente egoísta; sempre fiz o que me interessava. O que quer dizer renunciar ao espetáculo? Imagino que queira dizer renunciar à forma tradicional do espetáculo, em que há uma relação especial entre o ator e o espectador. Mas talvez haja outras relações que podem ser igualmente interessantes. O meu era um teatro no sentido clássico da palavra, mesmo que os meus contemporâneos dissessem que não o era. Era teatro no sentido clássico e fiz pesquisa neste (tipo de) teatro até o momento que me interessou. Porque o que pôde me interessar foram só as coisas desconhecidas. Se eu achava que já sabia como funcionava (aquele tipo de teatro), então sentia a necessidade de procurar uma aventura na qual não percebesse este direcionamento perfeito. É simplesmente o problema de não tratar da própria vida de maneira mecânica. Portanto, (na medida em que) entendo mais ou menos daquilo, conseqüentemente me movimento a fim de penetrar numa região onde

ainda haja coisas desconhecidas. Mas em resumo, tudo isto volta a ser termos, palavras. Por exemplo, renunciar ao espetáculo seguramente é aquilo que faz o Work Center. Não é o espetáculo no sentido convencional, clássico, da palavra, mas contudo é algo que pertence às artes performáticas e à necessidade de comunicar. Deixem que os outros comuniquem. Vocês são verdadeiramente mais sábios que os outros? E vocês têm coisas tão importantes para dizer? E vocês são realmente mais inteligentes que os seus espectadores? E devem comunicar-lhes algo de extraordinário? Tudo isto não é verdade. O que se pode descobrir é o que reside na substância de sua vida, e se vocês estão afim de descobrir isto e dar-lhe forma e atribuir-lhe valor e não perder o fluxo de sua vida, é isto que comunica por si só.

Tomemos de novo o exemplo de Dostoievski. Quais eram as idéias que queria comunicar? Que o poder do Czar de Todas as Rússias era um poder sagrado, que só o cristianismo ortodoxo era o verdadeiro Cristianismo, que os judeus e os poloneses eram horríveis, etc. Mas felizmente quando escreveu os seus romances não comunicou, mas descobriu o que havia nele, entre ele e os outros, entre ele e Deus. Foi uma viagem de descida às profundezas, ou de ascensão em direção a algo de muito alto, muito cruel para si mesmo, e é isto que tornou grandes os seus romances. O Dostoievski que procurava esta graça na comunicação é o Dostoievski jornalista. Ele era jornalista, e se vocês pegarem os seus artigos, são horríveis. De fato tem as idéias e as comunica. Felizmente foi uma outra história com os seus romances. Agora todos querem comunicar; ninguém quer escutar, como se em toda parte passeassem grandes profetas com coisas para comunicar. Examinem esta comunicação: cada vez que se compra um jornal ou se liga a televisão se tem vontade de vomitar. Há pouquíssima verdade: não passa de um comunicar. Portanto, se posso convidar alguém para alguma coisa, direi em primeiro lugar não comuniquem, procurem algo de real que tenham descoberto ou que possam descobrir na sua vida. Procurem algo que é provavelmente doloroso para vocês mas que é real e caminhem lentamente. É só. Esqueçam toda esta história de comunicar. Se vocês montam, por exemplo, um espetáculo, no fim dos ensaios é preciso ver se ele é compreensível. Provavelmente não está claro, do ponto de vista da lógica. Provavelmente as associações apresentadas aos espectadores são confusas, ou seja, em certo nível muito primário existe o fato da comunicação, mas não se trata de comunicação, mas antes de uma clareza, de uma espécie de *fair play*. Se aceitamos que as pessoas

chegam como espectadores ou como observadores, é preciso dar-lhes a possibilidade de enxergar de fato alguma coisa. Por exemplo, se a ação se desenrola aqui, não se pode dispor as cadeiras com as costas para a ação. Mas em verdade isto se refere a todos os elementos do espetáculo. Se se aceita as pessoas, isto deve ser-lhes perceptível. Não é que isto se faça para eles, mas sim que lá estão grandes atores e diretores que o fizeram para o espectador; mas este não foi jamais o meu caminho. Eu sempre me disse que a gente trabalha na presença do espectador e não para ele. Não se quer servir o espectador como se fôssemos escravos, mas há grandes diretores e atores que seguiram o espectador e isto funcionou. Este é um dos argumentos que serve para dizer que não há regras uniformes, mas se se aceita trabalhar na presença do espectador, é preciso que este perceba minimamente o que fazemos, é simplesmente *fair play*. Em todo este âmbito há algo de muito complexo, porque por um lado, se dizemos que não é preciso servir o espectador, mas que é preciso servir algo de mais essencial, de mais alto, por outro lado é preciso que o espectador possa perceber (isto). Aí ainda existe um ponto duplo; caso se faça teatro no sentido clássico da palavra, é preciso saber que o espectador tem necessidade de uma história, é preciso de um mínimo de história que se lhe conta, porque se o espectador não pode compreender o que o ator está fazendo, se angustia muito e é tomado de pânico; portanto é preciso dar-lhe a história. Quando eu trabalhava no Teatr Laboratorium não pensei jamais que a história tivesse alguma importância. Para nós não tinha. Mas mesmo nos últimos ensaios, e freqüentemente até a partir do começo, criei histórias, porque senão os espectadores teriam estado tão inquietos por não poder compreender a verdadeira coisa que está na presença dos atores, nas vibrações sonoras, nos processos no interior das pessoas. O espectador teria estado totalmente inquieto, preso ao seu “mas o que quer dizer?” que se teria bloqueado. Descobri isto quando ainda era um diretor muito jovem e então me dizia: “de acordo, lhe daremos uma pequena história sem nenhuma importância, simplesmente para mantê-lo calmo”. Este é um outro aspecto, não é o aspecto do *fair play* no sentido de que uma certa clareza é necessária. Mas aquilo de que, na situação teatral clássica, o espectador tem necessidade, é de compreender, e se se lhe dá este mínimo, ele pode chegar a uma sensibilidade muito alta que escapa à história porque não é verdade que na maior parte dos casos os espectadores são totalmente insensíveis. Dentre os espectadores, como dentre os atores, há a mesma porcentagem de imbecis e de

peessoas inteligentes, de pessoas insensíveis e sensíveis. É simplesmente preciso dar as condições, um mínimo de condições através das quais eles possam compreender.

Como optar por dedicar-se à arte?

A Tradição

Existe a possibilidade de que, ao fazer a escolha do seu tipo de arte, você se engane, por exemplo, você quer cantar e não tem ouvido musical, quer fazer pantomima e o seu corpo não é capaz nem de disciplina, nem de agilidade. Bem, é muito importante colocar-se a seguinte pergunta: “tenho condições de realizar a arte à qual me dedico?” No sentido de ter o mínimo de condições pessoais necessárias? Além disto, existe a outra opção: se vocês não se enganam na escolha do seu tipo de arte, vocês devem saber se devem fazer uma atividade mais ou menos convencional ou uma não convencional. É muito importante saber isto, porque no caso de uma escolha não convencional, por exemplo, alguém tem uma idéia muito mental, como uma filosofia, pode-se facilmente errar dizendo que se se tem idéias, é possível, então, pô-las em prática, mas não é verdade. As idéias que se pode escrever sobre o papel como um manifesto, não têm nenhuma importância na prática. Talvez alguém possa fazer arte nos limites convencionais, mas honrosos, honestos, como um bom artesão, e então é preciso ater-se a este nível. Se se quer fazer uma pesquisa de algo que não é convencional, então quer dizer que se quer buscar as coisas desconhecidas para si mesmo, mas as quais é possível descobrir. Quer dizer que se tem bastante capacidade de realizar o que se procura, e mesmo de dizer “realizar o que se busca” não é exato, porque isto sugere duas fases: a procura e a realização. Mas em verdade no mesmo momento em que se busca se realiza; se a gente não realiza, quer dizer que a busca é somente mental e estéril, infecunda. Empenhar-se no caminho da busca não convencional requer contudo uma grande consciência dos próprios meios, daquilo que se é capaz de fazer. É preciso saber algo no começo. É como saber onde está escondido o tesouro, intui-lo de maneira bastante forte para poder mover-se nesta direção. É preciso ter ainda um mínimo de conhecimento artesanal no âmbito da arte, por exemplo, no âmbito do ator, e tê-lo o suficiente para poder desenvolvê-lo. Mas por tudo isto, a primeira coisa é que não errem na escolha daquilo que vocês fazem. É muito fácil errar nisto. As pessoas que têm um corpo pesado sonham serem bailarinos; aqueles que não têm ouvido musical sonham em

serem cantores; aqueles que não têm nenhuma organicidade sonham trabalhar como atores. Einstein, por exemplo, não tinha nenhuma organicidade, mas era um grande senhor, mas não procurou ser ator! A primeira coisa é não errar nisto, depois aceitar que ser um bom artesão é uma grande coisa, é muito nobre. Não é preciso dizer-se “devo fazer as coisas desconhecidas”. Façam as coisas não desconhecidas, mas honestamente, plenamente, cem por cento e trabalhem. E se tudo isto não é suficiente para responder à sua tentação na vida, experimentem outra coisa de não convencional, que em verdade quase nunca é uma coisa totalmente nova. Trata-se muito mais de redescobrir as coisas muito antigas que esquecemos. E nisto ainda fica a pergunta que se pode ver mais claramente se se olha as grandes tradições (não só as artísticas mas aquelas do trabalho sobre si mesmo, aquelas do yoga). Há algo que é como um fundamento que se pode aprender, mas é preciso aprendê-lo de outra pessoa. É preciso encontrar esta outra pessoa e é preciso encontrá-la de maneira que ela queira dar-lhes os seus segredos. Encontrar alguém que possa transmitir-lhes um segredo, e que tenha uma afinidade; uma pessoa quer queira deixar um segredo, e a outra que quer apreendê-lo. É uma coisa muito complexa, mas quando se recebe um segredo é necessário trabalhar ao nosso redor. É como repito freqüentemente, na tradição de uma das correntes do budismo tibetano, em que se diz que cada um da geração seguinte deve fazer vinte por cento mais passos adiante do que a geração precedente, caso contrário, a tradição morre. É verdade. Se se repete sempre sem estes vinte por cento a mais, é a decadência, se morre. Mas então é preciso ver verdadeiramente que a tradição não é somente um segredo inicial, mas é também uma busca. A tradição é uma junção entre o que acontece às gerações precedentes e a pesquisa. O que é preciso fazer na vida para chegar a algo neste âmbito? Se nos limitamos à arte, é preciso estar muito atento àquilo que para nós é uma tentação essencial, a qual é a nossa tentação essencial no âmbito da arte. Se se procuram diversas tentações não se chega a parte alguma. É preciso captar, descobrir a coisa essencial que nos tenta e esta é uma só. Sim, posso encontrar uma ou outra primeiramente a fim de compreender qual é a essencial. Mas esta é uma só e se se descobre, é preciso persegui-la. Quando digo procurar a “tentação essencial”, poderia dizer também “aquilo que lhes interessa mais”, “aquilo que lhes interessa tanto que os devora”. Este é um outro modo de dizer a mesma coisa.