

Os Pais-Mestres do Ator Criador

Renato Ferracini
Lume

Stanislavski

O filósofo Denis Diderot escreveu, no século XVIII, um tratado denominado “*O Paradoxo do Comediante*”, onde colocou alguns pontos básicos sobre a arte de representar / interpretar. Para ele o ator deveria abominar toda e qualquer sensibilidade ou emoção no ato da representação / interpretação, pois a emoção, dizia Diderot, é da personagem e não do ator. Nesse caso, o ator não deve *ser* mas *parecer ser*.

Com esse tratado, Diderot vai abrir um ponto polêmico, inaugurando uma discussão, dentro do contexto cênico, e mais especificamente, da arte de ator, que a partir de então se estabeleceu com mais afinco: razão x emoção, corpo x alma. Na verdade, essa discussão, do ponto de vista filosófico, foi inaugurada muito antes, no Séc. XVII com Descartes. Do ponto de vista cênico, será retomada, no debate entre os diferentes pesquisadores no Séc. XIX e XX.

Se Diderot foi o primeiro a escrever um tratado sobre o ator-comediante, Constantin Stanislavski foi o primeiro a querer estabelecer um método preciso e elaborado para o trabalho do ator. O trabalho de Stanislavski pode ser dividido em duas grandes partes: o *trabalho do ator sobre si mesmo*, e o *trabalho do ator sobre a personagem*. O primeiro é condição básica para o segundo.

No trabalho o ator deve sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural, e então continuar de acordo com as leis da criatividade (...). A arte começa quando não existe papel, existe somente o “eu” em uma dada circunstância da peça (...). O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a finesse de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles. (Stanislavski in Toporkov s.d.:156)

Assim Stanislavski propunha ao ator representar / interpretar sempre com sua própria pessoa, procurando uma situação **equivalente** à da personagem. O ator não era a personagem, mas era ele mesmo:

[O ator deveria] envolver-se por sua natureza inteira: intelectual, física, emocional e espiritual. O objetivo do ator é transmitir suas idéias e sentimentos usando suas próprias emoções, sensações, instintos, sua experiência pessoal de vida, mostrando seus próprios traços, sempre os mais íntimos e secretos, sem ocultar nada. (Januzelli 1986: 12)

Ou ainda, nas palavras do próprio pesquisador russo:

Cada diretor possui a sua própria maneira de trabalhar sobre a personagem e seu próprio modo de sublinhar seu plano para o desenvolvimento desse trabalho: não há regras fixas. Entretanto, as fases iniciais do trabalho e os procedimentos psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas devem ser respeitados com exatidão. (Stanislavski, 1965:160)

Se pensarmos que o ator cria a partir de si mesmo, então Stanislavski propõe um sistema que independe da estética naturalista ou realista. Na verdade, esse “sistema” proposto por Stanislavski refere-se a um nível pré-expressivo do ator e é independente das escolhas poéticas e-ou estéticas do diretor. Pensando sem preconceito, não se trata de realismo ou naturalismo, mas de um processo indispensável para a natureza criadora, que é o corpo-mente orgânico. (Ruffini *in* Barba 1995: 151,152)¹. Dessa forma, o ator torna-se independente da direção, e também, e principalmente, dos *ismos* que tentam definir as várias estéticas. O ator passa a ser uma potência criadora em si.

Primeiramente, na pesquisa dessa pré-expressividade e corpo-mente orgânico, Stanislavski tentou buscar no inconsciente a fonte criativa do ator. Para isso tentou criar “caminhos” para se chegar a ele, como exercícios para ativar o que ele chamava de *memória emotiva*, ou ainda o “*se*” *mágico*. Também buscava a conscientização e a

¹ Passin

transformação em corpo / voz das ações decorrentes da busca dessa fonte criadora - o inconsciente.

Outra grande contribuição do pesquisador russo foi a de estabelecer, aos atores ocidentais, uma obrigação de trabalho cotidiano e treinamento em adição ao trabalho dos ensaios e da performance. Assim, o ator poderia estar sempre preparado para poder captar e transformar em corpo os impulsos criativos mais sutis durante o trabalho de ensaios.

Já no final de suas experiências, deu uma importância decisiva para o *Método das Ações Físicas*, chegando a revisar, e mesmo a negar algumas de suas afirmações anteriores:

Quando nós lhe lembrávamos de seus primeiros métodos, ele ingenuamente pretendia não entender do que estávamos falando. Uma vez alguém lhe perguntou: O que é a natureza dos “estados emocionais” do ator em cena? Konstantin Sergejevich olhou surpreso e disse: - “Estados emocionais” ? O que é isto? Nunca escutei falar. Não era verdade, esta expressão foi usada pelo próprio Stanislavski. (Toporkov s.d: 157)

Stanislavski talvez tenha percebido, no final de suas pesquisas, que o subconsciente fazia parte de um universo abstrato do qual os atores não podiam ter qualquer controle.

Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos; só podemos fixar as ações físicas. (Toporkov s.d.: 160).

Dessa forma o ator devia buscar expressar-se, não mais através de estados emotivos e abstratos, mas através de algo concreto, como as ações físicas. Nessa fase, Stanislavski passou a chamar a Memória Emotiva de *Memória Corporal* e mais tarde Grotowski vai nos falar de *Memória Muscular*. Grotowski relata que no início de seu trabalho era obcecado e fanático por Stanislavski, achando que o método proposto pelo mestre era a chave para todas as portas da criatividade. Somente depois passou a buscar um caminho independente. (Kumiega 1985: 110)¹

¹ Passin

Stanislavski foi um homem em permanente estado de auto-transformação. Suas pesquisas terminaram somente com sua morte. Portanto é perigoso afirmar que existe um método ou um sistema fechado estabelecido de Stanislavski. São muitos os pontos deixados em aberto, principalmente aqueles que se referem à memória emotiva e ações físicas, haja visto as citações aparentemente contraditórias acima, do próprio Stanislavski. Também são muitas as superficializações e preconceitos decorrentes da cristalização desse suposto método. O próprio Grotowski descreve essa cristalização como um *assassinato de Stanislavski depois de sua morte* (Kumiega 1985: 110) e ainda cita exemplos bem específicos de passagens em que as pesquisas de Stanislavski são invalidadas por seus próprios seguidores.

Um desses exemplos é o uso indiscriminado do relaxamento. Stanislavski observou que a tensão tem um foco central no corpo – diferente para cada indivíduo. O excesso dessa tensão deve ser rechaçada pelo ator, pois esse excesso pode prejudicá-lo em seu trabalho cênico. Assim ele deve descobrir, por si mesmo, o foco central dessa tensão, encontrando um relaxamento com possibilidade imediata de movimentação. Porém, em alguns casos, esse relaxamento é aplicado indiscriminadamente como uma solução geral para todos os problemas encontrados no treinamento e na cena. (Kumiega 1985: 110)¹

Stanislavski teve um discípulo para cada uma das suas fases, e cada discípulo se prendeu à sua fase particular; daí as discussões de ordem teológica. Stanislavski estava sempre fazendo experiências e não sugeriu receitas, mas sim os meios pelos quais o ator poderia descobrir-se, respondendo em todas as situações concretas à pergunta: “Como se pode fazer isso? Reside aqui o essencial. Naturalmente, ele tirou tudo isso da realidade do teatro de seu país, do seu tempo. [...] Um realismo existencial, acho eu, ou quase um naturalismo existencial. (Grotowski 1987: 178)

Stanislavski buscou no trabalho do ator uma organicidade, uma vida e uma ética colocando-o novamente em um patamar privilegiado dentro de sua própria arte. Trabalhou baseado no texto, sim, mas

¹ Passin

também, e principalmente, preocupou-se em fazer com que o ator buscasse dentro de si mesmo as ferramentas necessárias para a articulação de sua própria arte. A partir do momento em que Stanislavski coloca o trabalho *sobre si mesmo* como condição precedente para o trabalho com *a personagem*, ele re-inaugura um reinado que tinha se perdido na *Commedia Dell'Arte*: o ator como senhor do espetáculo.

O mais admirável em Stanislavski é que ele era um ator, um ator que resolveu querer entender os mecanismos de sua vida e organicidade cênica, impondo-se as perguntas: *Como se faz...? Como se consegue...?* Buscou e pesquisou no subconsciente, no corpo, na técnica, nas ações físicas, no treinamento, na ética, no espetáculo, em si próprio, nos outros atores, nas outras linhas aparentemente contraditórias, como o Laboratório que entregou a Meyerhold. Buscou desde o começo até o fim de sua vida profissional.

Talvez tenha sido o primeiro ator-pesquisador do século XX.

Meyerhold

Durante quatro temporadas Meyerhold fez parte do Teatro de Arte de Moscou, cujo diretor era Stanislavski. Sua função dentro da companhia foi, basicamente, a de ator. Em 1902, aproveitando uma reestruturação, abandona o Teatro de Arte e busca uma nova estética cênica. Logo tornou-se um anti-realista e tentou buscar, na cena e no ator, uma nova maneira de articular o fazer teatral. Logo depois, Stanislavski oferece ao seu ex-pupilo a possibilidade de dirigir um Estúdio Laboratório Experimental. Esse estúdio nasceu com o objetivo de experimentar formas cênicas diferentes daquelas estudadas no Teatro de Arte de Moscou.

Meyerhold queria um teatro mais “teatral”, menos realista e mais simbólico e estilizado. Apesar de ser apontado como um grande encenador moderno, Meyerhold mostra em seus escritos um profundo respeito e uma grande consciência do papel do ator, pois, como ele mesmo dizia, *o teatro é a arte do ator.* (Meyerhold 1942: 89)

Sobre isso escreveu:

O movimento está subordinado às leis da forma artística. Em uma representação, é o meio mais poderoso. O papel dos movimentos cênicos é mais importante que qualquer outro elemento teatral. Privado

de palavra, de vestuário, de bambolinas, do edifício, o teatro, com o ator e sua arte de movimentos, os gestos e as interpretações fisionômicas do ator informam o espectador sobre seus pensamentos e seus impulsos; o ator pode transformar em teatro qualquer tablado, não importando onde nem como, abstendo-se dos serviços de um construtor e confiando em sua própria habilidade. É preciso tratar da natureza específica do movimento, do gesto e da interpretação fisionômica... (Meyerhold 1942: 75)

Ou ainda:

O diretor desse teatro se limita a guiar o ator, em lugar de dirigi-lo [...]. Limita-se ao papel de ponte entre a alma do autor e do ator. Convencido da arte do diretor, o ator coloca-se defronte ao espectador e a chama artística brota desses princípios livres: a arte do ator e a fantasia criativa do espectador. O ator se liberta do diretor como este se libertou do autor. (Meyerhold 1942: 57)

É impossível deixar de pensar que essas são as raízes do teatro pobre de Grotowski, quando coloca que o teatro nada mais é que o momento fugaz que ocorre no encontro entre o ator e o espectador, e da citação de Peter Brook, quando diz que para a existência do teatro basta “*um espaço, um espectador (que observe este espaço) e um ator (alguém que desenvolva alguma ação neste espaço)*” (Brook 1977: 25).

Como visto, o mais importante para o ator de Meyerhold era o movimento. Ele devia saltar, cantar, dançar e fazer malabarismos, quase como um ator da *Commedia Dell'Arte*, talvez sua grande inspiração. A partir daí, foram desenvolvidos exercícios práticos corpóreos que desenvolvessem no ator essa capacidade de realizar movimentos teatrais. Foi criada a biomecânica, um sistema de treinamento físico, a disposição de uma concepção construtivista do espetáculo.

Meyerhold exigia, dentro dos exercícios propostos da biomecânica, uma racionalização e uma precisão total dos movimentos. Os atores desenvolviam um golpe de vista preciso. Aprendiam a calcular seus movimentos, de maneira individual ou coletiva. Isso tinha como consequência uma movimentação do espaço

cênico mais livre e com maior expressividade. Meyerhold acreditava que se a forma era precisa, a organicidade, as entonações e as emoções também o poderiam ser, pois estas seriam determinadas pela posição do corpo. Aqui percebemos em Meyerhold o mesmo princípio de memória muscular utilizado por Stanislavski. Segundo Meyerhold, a atuação do ator não é outra coisa que o “*controle das manifestações de sua excitação*” (Meyerhold 1942: 198). Assim sendo, um ator não deveria *sentir* uma emoção em cena, mas sim, *expressá-la através de uma ação física*. Neste ponto, podemos dizer que a biomecânica de Meyerhold se aproxima do sistema de ações físicas proposto por Stanislavski, e mesmo no caminho proposto pelo Lume.

Outros pontos da pesquisa de Meyerhold também se assemelhavam a Stanislavski:

O problema fundamental do teatro contemporâneo é preservar o dom da improvisação que possui o ator, sem transgredir a forma precisa e complexa que o diretor conferiu ao espetáculo. Estive falando ultimamente com Stanislavski: pensa igual. Ele e eu tentamos uma solução para esse problema como os construtores do túnel abaixo dos Alpes: cada um avança por seu lado, mas em alguma parte, no meio, nos encontraremos seguramente. (Meyerhold 1942: 127)

Se substituirmos, na citação acima, a palavra *improvisação* por *liberdade de expressão*, entendemos claramente que ambos os pesquisadores buscam elementos que proporcionem, aos atores, uma liberdade de articulação de sua arte dentro da estrutura fixa do espetáculo.

Percebemos, aqui, que, se analisarmos a historiografia do teatro, baseando-se nas técnicas de atuação propostas, vamos verificar pontos em comum entre pesquisadores que são praticamente inconciliáveis quando analisados através das estéticas propostas por cada um: o naturalismo de Stanislavski é praticamente o oposto do construtivismo de Meyerhold. Na análise dos princípios técnicos do ator não devemos analisar os *ismos* que são as formas expressivas de cada época, mas os *pré-ismos* que identificam os princípios pré-expressivos do ator. O próprio Decroux dizia, “*as artes não se assemelham em suas obras, mas em seus princípios*” (Decroux in Burnier 1994: 89).

Há um material videográfico na sede do Odin Teatret em Holstebro – Dinamarca, contendo demonstrações técnicas de biomecânica do ator Gennadi Bogdanov, uma delas na ISTA¹ de Copenhague de 1996, comentada por Eugenio Barba, e outra sem data, aparentemente nos anos 80; além de cenas raras de treinamento prático de biomecânica, realizadas por atores do Estúdio Laboratório de Meyerhold, na URSS de 1923; e também cenas da aplicação da biomecânica em cenas do espetáculo “*O Inspetor Geral*”, dirigido por Meyerhold, em 1926, também na URSS².

Estudando esse material podemos perceber, nos exercícios e aplicações da biomecânica, elementos pré-expressivos trabalhados pelo Lume e estudados pela Antropologia Teatral, como princípios recorrentes nas técnicas codificadas de representação, tanto Ocidentais, quanto Orientais. Nos exercícios propostos e criados por Meyerhold e seus atores, observa-se elementos e princípios pré-expressivos, como desequilíbrio, contra-impulso, impulso, *stops* precisos, além de uma utilização particular da relação peso/gravidade e tensão corpórea. O resultado disso na cena (ao menos nos vídeos citados) mostra os atores em ações extra-cotidianas, dilatadas e não mecânicas, ou seja, existia uma vida cênica, não realista, mas real e aparente.

Artaud

Não podemos afirmar categoricamente que Artaud concebeu um método de representação e/ou interpretação, legando-nos exercícios precisos e práticos como o fizeram Stanislavski e Meyerhold. Poderíamos citar o trabalho sobre a respiração, realizado sobre um sistema de tríades e técnicas de expressão, baseado em ensinamentos da Cabala, permitindo-lhe criar uma espécie de sistema complexo segundo o qual um tipo de respiração pode corresponder a um tipo de

¹ International School of Theatre Antropology, ou, Escola Internacional de Antropologia Teatral. Tem sua sede em Holstebro-Dinamarca, mas tem como objetivo ser uma “escola de pesquisa itinerante”. De tempos em tempos, reúne, em algum país sede, pesquisadores de teatro e atores Ocidentais e Orientais para pesquisar, em conjunto, elementos recorrentes e pré-expressivos comuns em diferentes representações codificadas. Todas as sessões são documentadas em vídeos, que ficam arquivados na sede em Holstebro-Dinamarca. A sede do Odin Teatret fica no mesmo prédio.

² Tive acesso a esses vídeos em um intercâmbio prático realizado entre o LUME e o Odin Teatret, em novembro e dezembro de 1997. Até esse momento somente tinha tido acesso à biomecânica de Meyerhold através de livros, comentários e fotos.

emoção. Mas as anotações de Artaud não são muito claras nesse sentido.

Sua maior contribuição está na transformação do sentido do fazer teatral, propondo um teatro não mais baseado na linguagem literária, mas em uma linguagem física que tenha como objetivo principal atingir os sentidos do espectador. Propõe a *criação total*, que é a transgressão, no palco, do habitual cotidiano e a ampliação dos limites conhecidos da arte.

Acreditava que o teatro era uma arte autônoma e independente e o proclamava como o *“único lugar no mundo e o último recurso universal que nos resta para tocarmos diretamente o organismo ...”* (Artaud in Esslin 1978: 66)

A cena teatral deveria conter sonhos, pesadelos e obsessões do ser-humano, transformados em corpo, para que isso pudesse liberar o inconsciente da platéia.

Temos, portanto, de um lado a massa e a extensão de um espetáculo que se dirige ao organismo todo; de outro, uma intensa mobilização de objetos, gestos e signos utilizados em um espírito novo. A parte reduzida feita para o entendimento leva a uma compressão energética do texto; a parte ativa, feita para a emoção poética obscura torna obrigatórios os signos concretos. As palavras pouco falam para o espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo quando feitas de palavras. (Artaud 1983: 78)

O importante de salientar, em Artaud, é sua compreensão de que o teatro deve atingir o público em um nível profundo de compreensão e sensação. *“Não é à mente ou aos sentidos de nossa platéia que nos dirigimos, mas à sua existência como um todo”* (Artaud in Esslin 1976: 29). E para atingir esse lugar desconhecido do espectador, Artaud propõe uma fisicalização dos sentimentos e das emoções no ator, transformando-as em signos visíveis e causando, na platéia, um impacto físico direto. Acreditava que essa nova linguagem teatral de signos pré-codificados concretos teria o poder de comunicar imediatamente.

Para Artaud, o ator deve usar sua “*musculatura afetiva*”, pois ele é um “*atleta do coração*” e da paixão, e através de um mergulho

físico pessoal, o ator deve ser capaz de aumentar sua gama de emoções e conseguir uma expressão plena. “O segredo dessa tarefa está em se exacerbar os centros do magnetismo nervoso do homem – o esforço e a tensão – serão os meios de se levar o ator a reconhecer e localizar [essa expressão plena]”. (Januzelli 1986: 21)

Ter a consciência da obsessão física dos músculos a vibrarem de afetividade, equivale, tal como no jogo de respiração, a dar rédea solta a essa afetividade, em toda a sua força, concedendo-lhe um alcance mudo, mas profundo, de extraordinária violência. (Artaud in Januzelli 1986: 23)

Artaud também coloca seu teatro como uma espécie de ritual entre o espectador e o ator. Penso que o objetivo principal que Artaud coloca para o ator, como instrumento dessa ritualização, não deixa de ser, também, um ritual eterno entre seu corpo e sua alma, em eterna comunhão.

A crença em uma materialidade fluida da alma é indispensável para o ofício do ator. Saber que uma paixão é material, que está sujeita às flutuações plásticas da matéria, outorga um império sobre as paixões, ampliando nossa soberania. Alcançar as paixões por meio de suas próprias forças ao invés de considerá-las abstrações puras confere ao ator a maestria de um verdadeiro curandeiro. Saber que a alma tem uma expressão corporal permite ao ator alcançar a alma em sentido inverso e redescobrir seu ser por meio de analogias matemáticas. (Artaud in Máscara ano 2 vol 9-10: 28)

Segundo Grotowski, Artaud representa estímulo indiscutível no que diz respeito à pesquisa de possibilidades do ator, mas sua proposta, se analisarmos do ponto de vista prático, são divagações e poemas em relação a este. Ele sabia claramente, como podemos verificar acima, que o corpo possui um centro e que as energias psíquicas deviam ser transformadas em corpo; mas as poucas ferramentas que nos dá para tal fim, geralmente conduzem a estereótipos como por exemplo, no caso citado, em que cada respiração conduz a determinada emoção. Porém, quando propõe que o ator estude a respiração, está possibilitando ao ator uma amplitude

de possibilidades estéticas muito fértil, mas não podemos dizer que isso seja uma técnica. (Grotowski 1987: 177)¹

Grotowski

As propostas de Artaud e Grotowski tocam-se na filosofia. Grotowski, segundo suas próprias palavras, propõe uma técnica de “transe e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo de seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de transiluminação”. (Grotowski 1987: 14)

Ao contrário de Artaud, Grotowski não se limita a “divagações”, mas busca encontrar exercícios e trabalhos objetivos para que esse “transe” e essa “transiluminação” possam transformar-se em corpo. Chega à conclusão que fórmulas de interpretação / representação teatrais levam a estereótipos. A partir daí, calca sua pesquisa no que ele chama de ‘*via negativa*’, trabalho através do qual o ator não aprende uma coletânea de técnicas estabelecidas, ou a descobrir maneiras de *como demonstrar irritação, como representar Shakespeare ou como andar*. Mas a pergunta que deve ser feita ao ator é: “*Quais são os obstáculos que o impedem de realizar o ato total, que deve engajar todos os seus recursos psicofísicos, do mais instintivo ao mais racional?*” (Grotowski 1987: 180)

Essa pergunta, trabalhada na prática, leva o ator a encontrar meios pessoais de desbloqueio desses obstáculos, encontrando, assim, uma *técnica pessoal de representação*. Essa constatação é importante pois, dessa forma, esse trabalho não cria uma técnica única, mas um método que pode ser aplicado individualmente, gerando “vários métodos”. Mesmo assim, Grotowski não concordaria com essa afirmação. Ele não considera seu trabalho em teatro como sendo um novo *método* que possa ser aplicado, e nem ao menos o considera algo novo. Considera, sim, essa opção do ator, como um *meio de vida e de conhecimento* (Kumiega 1985: 12). A citação abaixo mostra como Grotowski entende a proposta de seu trabalho:

Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isto tudo são clichês, e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré-fabricados para cada

¹ Passin

ocasião, porque isso só conduzirá à estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo o coração. Eliminam de cada tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente ginástico. Se desejam fazer esse tipo de coisa – ginástica ou mesmo acrobacia – façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, à outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações. (Grotowski 1987: 186)

Para Grotowski, o ator, antes de pensar, deve agir: deve pensar com o corpo, pensar em ação. Também coloca o conceito de Ator Santo: “é o ator que realiza uma ação de auto-penetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo - a mais dolorosa, que não é atingida pelos olhos do mundo” (Grotowski 1987: 30).

Buscava também o “teatro pobre”, essencial e ritualístico, baseado única e exclusivamente na ação e nessa “transiluminação” do ator.

Nesse ponto podemos fazer um paralelo com a busca dos atores-pesquisadores do Lume, tanto no que diz respeito ao ator “transiluminado” de Grotowski, ou o atleta afetivo de Artaud, nas palavras do ator Carlos Roberto Simioni, co-fundador do Lume:

As emoções do ator normalmente são canalizadas para determinadas partes do corpo que são cotidianamente usadas. Na Dança Pessoal, ou Técnica Pessoal, essa emoção do ator deve tomar corpo mesmo que esse corpo chegue a um cataclisma emocional (esses cataclismas emocionais são denominados, no âmbito de nosso trabalho, de MATRIZES). A finalidade dessas matrizes é permitir ao ator vivenciar uma explosão de emoções, mostrando um “corpo ao avesso”, para que esse mesmo ator possa mostrar não mais a pele mas o “de dentro”. Esse mesmo cataclisma, ou matriz, é novo, desconhecido e necessário para o desenvolvimento da técnica à qual nos propomos. Corporificar essas emoções significa, em primeira instância, encontrar outros canais ou universos de

escoamento dessa energia emocional. À medida que esses canais são encontrados, o ator deve codificá-los. Em seguida, o que é o trabalho desse ator? Esquematizar, executar e administrar as diferentes intensidades dessa matriz.

Grotowski recentemente nos deixou. Até os últimos dias estava fechado com seus “atores” em Pontedera, Itália, realizando uma pesquisa que alguns diziam ser teatral e outros não. Sabia-se, através de suas últimas palestras e dos escritos de Thomas Richards, seu assistente, que esse trabalho baseava-se numa espécie de ritualização com engajamento físico e vocal total dos atores, utilizando-se músicas e/ou mantras. Na verdade, qualquer definição seria equivocada.

Acredito que não importa se o que Grotowski fez em seus últimos anos de pesquisa seja teatro ou não. Importa dizer que esse pesquisador revolucionou o modo de se ver e fazer teatro no século XX, e abriu uma gama de pesquisa praticamente infinita para os atores. Grotowski, seguindo Stanislavski, confirma a figura do ator como o responsável total do fazer teatral. Em seu *teatro pobre*, a única figura importante é o próprio ator, e para que ele domine e ilumine esse espaço entre sua pessoa e o espectador, ele deve *doar-se* por completo.

O ator de Grotowski *representa* no sentido mais puro da palavra. Desde Stanislavski, passando por Meyerhold, Artaud e agora Grotowski, a palavra *interpretação* (no sentido de intérprete do texto literário) veio perdendo espaço à medida em que o ator, cada vez mais, passa a ter domínio de sua arte. Cada vez menos ele está atrelado ao texto literário e/ou dramático e cada vez mais vai encontrando parâmetros objetivos de articulação de seu corpo e sua alma, sem a necessidade de uma personagem. Cada vez menos vê-se “perdido” com a falta de técnicas objetivas que permitam seu corpo articular seu fazer teatral e cada vez mais encontra ferramentas para que essa articulação seja realizada. Claro que não estamos falando das estéticas de cada um desses “atuadores” e pesquisadores, mas das técnicas e/ou métodos de representação por eles propostos.

Bibliografia Citada

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Tradução por: Teixeira Coelho. São Paulo: Max Linonad, 1987. Tradução de: *Ouvres Completes: le théâtre et son double, le théâtre de Séraphin*.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Tradução por: Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BURNIER, Luis Otávio. *A Arte de Ator: Da Técnica à Representação - Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator*. São Paulo, 1994. 263 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- ESSLIN, Martin. *Artaud*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- GROTOWSKI, Jerzy. *A Voz*. Tradução por Luiz Roberto Galizia. In: Teater Laboratórium de Worclaw, 1971. Paris : Christian Bourgois Editeurs, 1971 p. 87-131. Palestra
- GROTOWSKI, Jerzy. (Título). Tradução por Dinah Kleve. In: Conferencia a Santo Arcangelo, 18 jul. 1988. (Local). Trabalho inédito.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. In: (conferência data?). Tradução por Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- JANUZELLI, Antonio. (Janô). *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Atica, 1986.
- KUMIEGA, Jennifer. *The Theatre of Grotowski*. London: Mathew London Ltda, 1985.
- KUMIEGA, Jennifer. *Jerzy Grotowski: La Riccerca nel teatro e oltre il teatro 1959 a 1984*. Firenze: La casa USHER, 1989.
- MÁSCARA. *Historiografia Teatral Scenologia – A . C – México, n. 9 - 10*, 1992.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *Comunicación: textos teóricos*. Tradução por José Fernandes. Madrid: Alberto Corazón, 1972. V.2,.

- MEYERHOLD, Vsévolod. *Teoria teatral*. Tradução por Augustin Barreno. Madrid: Fundamentos, 1982 - 4ª ed.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução por Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Mi vida en el arte*. Argentina: Quetzal, 1981.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução por Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in rehearsal: the final years*. Tradução por C.Edwards. New York: Theatre Arts Books, S.d.