

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

SKENEPOIESIS
Direção Teatral como Interação Poética

Daniel Fraga de Castro

PORTO ALEGRE
2017

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Daniel Fraga de Castro

**SKENEPOIESIS
Direção Teatral como Interação Poética**

Prof. Dr. Ricardo Araujo Barberena
Orientador

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE
2017

Ficha Catalográfica

C355s Castro, Daniel Fraga de

Skenepoiesis Direção Teatral como Interação Poética / Daniel Fraga de Castro . – 2017.

333 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

1. Diretor. 2. Ator. 3. Interação Poética. 4. Teatro. 5. Contradição. I. Barberena, Ricardo Araújo. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Daniel Fraga de Castro

SKENEPOIESIS - Direção Teatral como Interação Poética

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós- Graduação da Faculdade de Letras, área de concentração em Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Aprovado em: 20 de janeiro de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena – PUCRS (Presidente)

Prof. Dr. Pedro Theobald- PUCRS

Prof(a). Dr(a). Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra - UERJ

Prof(a). Dr(a). Angela Maria Dias de Brito Gomes - UFF

Prof. Dr. Antônio Marcos Sanseverino - UFRGS

Porto Alegre
2017

Dedico este trabalho a Benjamin Moutinho Fraga
que todos os dias me ensina poeticamente o que
é o teatro...

*"The poet's eye, in a fine frenzy
rolling, doth glance from heaven to
Earth, from Earth to heaven; and
as imagination bodies forth the
forms of things unknown, the poet's
pen turns them to shape, and gives
to airy nothing a local habitation
and a name".*

William Shakespeare

“A divindade é adorada na obra de arte, na ruim como na excelente. Os tremores da divindade, o aniquilamento do singular, invadem a assembleia. Mas logo ela retoma fôlego, olha ao redor até os seres vivos, desperta para um sentimento da vida. Eles se reconhecem como vida, cantam-na uns para os outros, agarram-se pelas mãos, tocam-se e passam ao movimento, à dança. A exultação há de transformar-se em harmonia, em pluralidade de imagens e pensamentos. A medida do compasso se torna a contenção do subjetivo, do arbitrário. Os indivíduos vêm a ser membros da unidade objetiva. Tal como Cibele, a grande mãe dos deuses, ela própria toca os címbalos, ou senão age por meio de uma força silenciosa e inconsciente. Assim desfruta a divindade de si mesma, e o homem com ela se identifica. Esse gozo é sobrepujado ao comer-se a divindade, mas isso exprime profundamente a dor infinita, a completa fratura do mais íntimo”

G.W.F. Hegel

*Para o diretor, o espetáculo tem
gosto agrídoce... Teatro sangra.*

Irion Nolasco

Agradecimentos

Às mulheres da minha vida, minha querida família, Ana, Suzana e Leonor, que sempre me apoiaram com muito afeto!

Aos meus atores: Carolina, obrigado pelo espírito indomável; Franciele, obrigado pela inteligência cênica; Letícia, obrigado pela leveza constante; Alexandre, obrigado pelo olhar lúdico; Anderson, obrigado pela entrega total; Bruno, obrigado, apesar de tudo; Charles, obrigado pela “atuação literária”; Eduardo, obrigado pela disponibilidade talentosa; Jeferson, obrigado pela forte autenticidade; Lorenzo, obrigado pela resistência inquebrantável, e Thainan, obrigado pela confiança irrestrita. Vocês iluminaram estes escritos e seus sorrisos são notas musicais de uma canção pastoral cheia de vida e alegria. Como não gostar de vocês?

À minha querida assistente de direção, Gabriela Boccardi Mendes, minha irmãzinha teatral. Obrigado pelas risadas, gritos e choros em dupla.

Ao professor Pedro Theobald, por compartilhar seu vasto conhecimento e por acreditar em mim enquanto diretor ao me convidar para participar do projeto Shakespeare 400.

Às minhas companheiras de teatro e literatura, Manoela Wolff e Natasha Centenaro, obrigado pelo carinho e pela dedicação. E pelo feminismo também!

A Luiz Acosta, Manu Goulart, Cibele Donato, Rodrigo Trujillo, Augusto Stern e Jony Pereira sem os quais não poderia ter realizado a peça. Como Gosto de vocês!

Aos meus ex-alunos da UFPEL e da UFRGS, tenho certeza que aprendi mais com vocês do que o contrário.

A todos os, amigo, colegas e professores que encontrei durante toda a minha trajetória até este momento. Especialmente a Gustavo Zakkera Carvalho o maior hegeliano e shakespeareano que conheci.

Ao curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS que permitiu este trabalho interdisciplinar e ao Instituto de Cultura da PUCRS por patrocinar e realizar o espetáculo que compõe esta tese.

A Ricardo Araújo Barberena pela orientação poética de uma tese que contraria o academicismo fútil e celebra a arte.

A Diego Nolasco pela amizade verdadeiramente fraternal.

A Irion Nolasco, eterno mestre e verdadeiro artista, por todo aprendizado, teatral ou não. Sempre que entrar em uma sala de ensaio ou em uma sala de aula carregarei você no meu íntimo.

A William Shakespeare, *alma mater* do teatro, por tudo!

RESUMO

A construção de um espetáculo teatral passa por vários processos simultâneos e sucessivos até sua realização final. Entre todos os elementos que o compõe, o trabalho do ator se mostra como o fundamental. O palco sempre foi o reino do corpo vivo do ator, apesar de tentativas de retirar sua dominância. Isso significa que o diretor teatral precisa saber como conduzir o seu elenco para que possa criar em cena. Por mais que existam técnicas de atuação, existe um componente no ato de dirigir um ator que vai além do bruto pragmatismo. A isso chamamos de interação poética.

Foi assim chamado por que o encontro do diretor e do ator deveria funcionar da mesma forma que acontece quando um leitor se defronta com um poema. Trata-se de um conhecimento não-racional, pois provoca uma apreensão holística e instantânea do acontecimento. O processo lembra o arrebatamento religioso dos místicos em êxtase e, portanto, só pode ser compreendido por uma via pessoal. O diretor tem que ser capaz de evocar os aspectos mais profundos dos artistas da cena. Esse tipo de trabalho não é quantificável e não pode ser facilmente registrado pelos meios científicos reconhecidos, pois desobedece a lógica comum.

Somente com o pensamento dialético é possível alcançar esse tipo de entendimento. Os aspectos insólitos, ambíguos e obscuros tornam-se parte do discurso demonstrando que esta realidade está em constante transformação. Seguindo Hegel e Lupasco se pode perceber que existe um movimento subterrâneo no pensamento e que os momentos de maior contradição abrem espaço para o processo poético.

A poesia é um mistério divino que não se entende, mas se sente, sendo possível elencar várias maneiras de sua manifestação na arte e na literatura. Grandes encenadores e teóricos como Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski e Eugenio Barba desenvolveram suas técnicas e ideias de uma pedagogia do ator que permite ver essa atividade poética. Foi realizado um experimento teatral por este pesquisador, enquanto diretor, não para comprovar a tese, mas para promover um testemunho. A montagem do espetáculo Como Gostais vem a fornecer mais material para a discussão dos pontos aqui aventados. São apresentadas anotações pessoais sobre o processo juntamente com as opiniões dos atores que participaram dele.

Palavras-chave: Diretor – Ator – Interação Poética – Teatro – Contradição

ABSTRACT

The making of a theatre spectacle goes through several successive and simultaneous processes until its final realization. Among all elements that compose it, the work of the actor shows itself as fundamental. The stage always was the kingdom of the living body of the actor, despite attempts to withdraw its dominancy. This means that the director needs to know how to conduct his cast so he can create the scene. As much as there are acting techniques, there is one component in the act of directing an actor that goes beyond brute pragmatism. This is called poetic interaction.

It was called so because the meeting of the director and the actor should work in the same way that happens when a reader is confronted with a poem. It is a non-rational knowledge, because it causes a holistic and instantaneous apprehension of the event. The process recalls the religious rapture of the mystics in ecstasy and, therefore, can only be understood by a personal way. The director has to be able to evoke the deeper aspects of the artists in the scene. This type of work is not quantifiable and can not be easily recorded by recognized scientific means, because it disobeys the common logic.

It is only through dialectical thinking that this kind of understanding can be achieved. The unusual, ambiguous and obscure aspects become part of the discourse demonstrating that this reality is constantly changing. Following Hegel and Lupasco one can perceive that there is an underground movement in the thought and the moments of greater contradiction open space for the poetic process.

Poetry is a divine mystery that cannot be understood, but can be felt, and it is possible to recite several ways of its manifestation in art and literature. Great stage directors and theoreticians like Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski and Eugenio Barba developed their techniques and ideas of a pedagogy of the actor that allows to see this poetic activity. A theatrical experiment was conducted by this researcher, as a director, not to prove the thesis, but to promote a testimony. The assembly of the show As you like it comes to provide more material for the discussion of the points raised here. Personal notes on the process are presented together with the opinions of the actors who participated in it.

Wordkeys: Director – Actor – Poetic Interaction – Theatre – Contradiction

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Trigal com Corvos</i> de Van Gogh	36
Tai-chi, símbolo sagrado do taoísmo	45
Fita de Möbius.....	55
<i>As Férias de Hegel</i> de René Magritte	58
Círculos de Círculos (Site: www.hegel.net)	69
<i>Filósofo em Meditação</i> de Rembrandt Van Rijn	70
<i>Dia e Noite</i> de M. C. Escher	74
<i>Coelho-pato</i> de Joseph Jastrow	75
<i>Peixe-olho</i> de Luigi Serafini.....	75
<i>Queda d'água</i> de M. C. Escher	82
<i>Mãos desenhantes</i> de M.C. Escher	83
Ilustração de Roland Topor	84
<i>Relatividade</i> de M.C. Escher.....	86
<i>Casa de Quatro Portas</i> do livro Sr. Valery.....	87
Árvore da Cabala	99
<i>Sefirah Malkhut</i>	100
<i>Sefirah Yesod</i>	103
<i>Sefirah Hod</i>	107
<i>Sefirah Netzah</i>	110
<i>Sefirah Tiferet</i>	114
<i>Sefirah Gevurah</i>	117
<i>Sefirah Hesed</i>	121
<i>Sefirah Binah</i>	124
<i>Sefirah Hokmah</i>	127
<i>Sefirah Keter</i>	131
Foto de um xamã siberiano no final do século XIX	137
Foto de Constantin Stanislavski	151
Foto da peça <i>O Submundo</i> realizado pelo Teatro de Arte de Moscou.....	160
Foto de Vselevod Meyerhold.....	161
Foto da peça <i>O Corno Magnífico</i>	166
Foto de Bertholt Brecht.....	170
Foto da peça <i>Mãe Coragem</i>	178
Foto de Artaud.....	180
Foto da peça <i>Les Cenci</i>	184
Foto de Jerzy Grotowski.....	189
Foto da peça <i>O Príncipe Constante</i>	197
Foto de Eugenio Barba.....	199
Foto da peça <i>Talabot</i>	207
Foto de Edward Gordon Craig.....	208
Foto de Tadeusz Kantor	211
Foto de Robert Wilson.....	215

Imagem do livro <i>Mutus Liber – A criação</i>	228
Foto promocional do espetáculo <i>Como Gostais</i> (JP Kruze) 1	238
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – I.....	239
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – II.....	241
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – III.....	243
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – IV	246
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – V	248
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – VI	249
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – Escova.....	250
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – VII	251
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – VIII	253
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) Cartazes	254
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – IX	255
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – X	257
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – XI	257
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – XII	258
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – XIII	259
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) – XIV.....	260
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) Shakespeare.....	260
Foto do ensaio da peça “Como Gostais” (2015) Flores.....	261
Foto promocional do espetáculo <i>Como Gostais</i> (JP Kruze) 2.....	262
Foto promocional do espetáculo <i>Como Gostais</i> (JP Kruze) 3.....	263
Foto promocional do espetáculo <i>Como Gostais</i> (JP Kruze) 4.....	265
Foto de Aviões de Papel no Palco (M. Wolff)	266
Foto promocional do espetáculo <i>Como Gostais</i> (JP Kruze) 5.....	282
Imagem da Galáxia Sombrero	289

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. ENTRE GRANDES ESPERANÇAS E ILUSÕES PERDIDAS	19
1.1 Preciso Método.....	21
1.2 Os limites do método	23
1.3 A arte e o “eu” como método	26
1.4 A Loucura	33
1.5 O Erro	37
1.6 A Paixão	40
1.7 Meu teatro, minha poesia	42
2. DA CONTRADIÇÃO	45
2.1 Exemplo de Dialética Antiga	47
2.2 Exemplo de Dialética Medieval.....	49
2.3 Exemplo de Dialética Moderna	51
2.4 Exemplo de Dialética Contemporânea.....	70
2.5 Contradição, Teatro e Não-Lugar	86
3. ARS POETICA	90
3.1 <i>Malkhut</i>	100
3.2 <i>Yesod</i>	103
3.3 <i>Hod</i>	107
3.4 <i>Netzah</i>	110
3.5 <i>Tiferet</i>	114
3.6 <i>Gevurah</i>	117
3.7 <i>Hesed</i>	121
3.8 <i>Binah</i>	124
3.9 <i>Hokmah</i>	127
3.10 <i>Keter</i>	131
4. SKENEPOIESIS	136
4.1 Stanislavski.....	151
4.2 Meyerhold	161
4.3 Brecht	170
4.4 Artaud	180
4.5 Grotowski.....	189
4.6 Eugenio Barba	199
4.7 Dissidentes?	208
4.8 Em direção ao coração	217
5. O DIRETOR COMO POETA E O ATOR COMO POEMA	225
5.1 <i>Como Gostais</i> de William Shakespeare.....	234

5.2 Diário de Ensaios – versão comentada	239
5.3 Reflexões de um diretor teatral	263
5.4 Cartas de Amor	265
5.5 Epílogos	279
CONCLUSÃO	283
REFERÊNCIAS	290
APÊNDICE A – DVD	308
APÊNDICE B – FRAGMENTOS DO CADERNO DOS ATORES	309

INTRODUÇÃO

Meu nome é Daniel Fraga. Trabalho com teatro há 13 anos. Normalmente é o ator que vem falar diante do público enquanto o diretor se esconde em algum canto do teatro apenas observando, mas decidi que precisava falar aqui em minha própria voz. Tudo começou quando tentei refletir sobre o que é a arte e para que ela serve. Devo dizer, desde já, que se as mais notáveis mentes humanas nunca apresentaram uma resposta completamente satisfatória sobre esse assunto não creio que serei eu a fazê-lo. Contudo, não pretendo buscar nenhuma justificativa última para a existência da arte. Não tenho hipótese formal a ser comprovada de qualquer maneira que seja. Tenho a minha vivência e o meu testemunho. Compartilho-os aqui para aqueles que têm paciência e gosto pelas coisas complicadas e inúteis.

Particpei de alguns processos de montagens teatrais, às vezes como ator, outras como assistente. Foi, entretanto, no papel de encenador que vi surgirem meus maiores questionamentos. Durante meu curso de graduação montei textos de autores clássicos como Tennessee Williams, August Strindberg e Henrik Ibsen, nomes frequentes da estética realista. Fiz experimentos com Samuel Beckett e Gertrude Stein, autores que problematizaram estruturas dramáticas consolidadas. Também adaptei um texto não-dramático em peça a partir de um conto de Nathaniel Hawthorne, *O Sinal de Nascimento*. Trabalhei na criação de dramaturgias concomitantemente à construção dos espetáculos com as obras *Eros*, baseada em textos de amor da literatura e da filosofia, e *Blues Beat*, baseado nos escritos de Jack Kerouac. Todas essas experiências me fizeram refletir sobre o processo artístico como um todo.

Nunca encontrei nesses processos nada que me levasse a pensar na arte como uma distribuição de uma verdade moral ou norma social. Não sou o portador de nada que as pessoas já não tenham dentro delas mesmas. O que me encantou e ainda me encanta é o atrito cognitivo que esta arte permite. Apesar de ter abandonado qualquer busca transcendente e exterior pelo sentido da existência artística, não posso negar que a arte causa alguma coisa na humanidade, tanto no processo de sua criação quanto da recepção, se for possível delimitar essas experiências.

Quando estou dirigindo um espetáculo teatral, sinto-me acometido de um novo estado de consciência. Não se trata propriamente de um excesso de subjetividade ou uma percepção objetiva do mundo, mas de uma vivência em que toda ação que parte de mim parece ao mesmo tempo livre e, ainda assim, investida de algo superior. Acho que a arte sempre me trouxe algum tipo de sabedoria “esotérica” sobre mim mesmo e de alguma forma conseguia clarear aquilo que eu sentia obscuro. Uma forma de afetar que não funcionasse diretamente. Ela tem uma capacidade transformadora, mas não segundo intenções pensadas anteriormente. O fazer artístico “mexe” conosco, mas não é um procedimento controlador. É um ato de conhecer que tudo desconhece, mas ajuda a reconhecer a si mesmo.

Penso que a arte é capaz de atingir o mundo de um modo único. Nenhum outro conhecimento pode trazer o que o fazer artístico permite. Todo o discurso que se estabelece sobre alguma realidade procura sempre exterminar essa mesma realidade e substituí-la pelo próprio, mas algo sempre resiste. O ato estético afasta-se da pragmática do problema, mas nesse afastamento aproxima-se do centro como se executasse um salto sobre toda racionalidade técnica. Esta via indireta não permite um controle exclusivo do objeto, como a maioria das ciências preconiza, mas uma acessa uma experiência dinâmica.

O teatro me permitiu sentir como a arte é uma ferramenta hermenêutica ao mesmo tempo em que vai além de ser um mero utensílio de pesquisa. Ela é uma ponte de acesso para algo raro. Isso significa que ela é uma experiência que existe como objeto e para além deste. Muitas ciências acabam se utilizando deste meio para poder avançar novas fronteiras. No caso do direito, uma ciência humana aplicada, há uma perene interpretação de significados nos textos jurídicos e somente a literatura consegue colocar em perspectiva as situações concretas que eles inferem. Algo que pode ficar exemplificado em romances como *O Sol é para todos* de Harper Lee ou *O Processo* de Franz Kafka.

O fato de que a arte pode servir para determinados fins não apaga sua centralidade e autonomia. A *arte-terapia* se desenvolveu como um ramo da psicologia para ajudar pacientes através de técnicas artísticas, enquanto que a *medicina narrativa* se utiliza dos meios literários para o desenvolvimento dos profissionais na comunicação com seus pacientes e assim entender a diversidade de sentidos que as doenças podem se apresentar. Estes ramos dão uma finalidade

específica para arte, sua qualidade cognitiva. O que buscam é a consciência alargada que ela gera ao entrar em contato com os indivíduos.

Mesmo a filosofia que já foi reconhecida como a rainha das ciências manteve sempre uma relação amorosa com o meio artístico. Filósofos como Diderot, Voltaire, Sartre e Camus perceberam a importância do teatro para exposição e debate de suas ideias. O pensamento não consegue, portanto, excluir sua configuração estética para avançar a outro patamar de pesquisa e estudo. Sem uma mínima qualidade artística todo conhecimento acabaria resultando inócuo. Quando o grande físico Albert Einstein dizia acreditar na superioridade da imaginação sobre o conhecimento, possivelmente já intuía a necessidade de uma força criativa para a confecção e aparelhamento de qualquer ideia.

Na teoria literária muitas vezes se encontram impasses que só podem ser dissolvidos por uma atividade criativa dentro do mais hermético discurso. Como o próprio Cortázar se expressa para falar do gênero literário do conto. Quando lhe faltam elementos práticos ou materiais ele acaba cedendo para o uso da linguagem figurativa e o conto é nomeado como o “tremor da água dentro de um cristal”. Se é uma imagem que não tem sentido algum, por um lado, por outro, parece ser uma compreensão perfeita, pois nos seus limites encontra algo de ilimitado.

O mesmo acontece durante meu trabalho. O aspecto artístico da criação de uma peça não se concentra apenas na sua exibição. Ele se arrasta do período de sua confecção até a memória do espectador depois de deixar o edifício teatral. Arte é fim, mas também é meio e princípio.

A experiência poética é o melhor caminho para alcançar uma verdadeira comunicação, seja a finalidade do processo artístico ou não. A racionalidade crua e direta tem dificuldade em comungar algo, pela suas exigentes separações cartesianas entre sujeito e objeto. A experiência artística constrói uma ilusão que suspende essas barreiras e permite sentir uma verdadeira união entre aquilo que se é e aquilo que se faz. Ao invés de questionar a utilidade da arte ou sua validade, prefiro refletir o processo de sua produção como um conhecimento que é também uma forma de identificação.

O fazer cênico é em primeiro lugar um processo. Pelo menos, depois de todas as minhas montagens, não consigo pensar de forma diferente. Para o público a peça parece que sempre esteve pronta, mas o tempo necessário para sua confecção esconde um contato estético mais surpreendente do que o que é

percebido na sua realização para uma plateia. Como um diretor consegue esse estranho processo?

O entendimento geral compreende que o centro organizador do espetáculo teatral passa pelo crivo do diretor. O encenador apresenta a concepção da obra que fornecerá unidade nos trabalhos de todos os envolvidos: figurino, cenografia, iluminação, sonoplastia e elenco. De todos esses fatores o trabalho mais importante acontece com os atores, pois eles são a parte essencial do espetáculo, são as suas ações que darão corpo a consistência à obra cênica.

É possível imaginar um espetáculo sem luz cênica, confecção de figurinos, ausente de objetos de cena, mas sem pelo menos um ator que se comunique com o público é praticamente impossível. Os atores são responsáveis pela possibilidade de transformar o espaço que os circunda na medida em que eles mesmos se transformam no palco. No filme *Depois do ensaio* de Ingmar Bergman, o diretor conta sua experiência infantil ao ver um ator pegar objetos imaginários e, portanto, inexistentes, mas com uma convicção tão firme que o faz compartilhar da crença, afirmando que viu aquilo que não estava lá.

Se o ator é a figura mais importante da cena isso o torna também a “ferramenta” fundamental para a criação da cena pelo diretor. Aqui impera o primeiro grande problema no que se refere à criação do espetáculo, o ator é um ser humano, não um mero utensílio que o diretor pode dispor a seu bel prazer. Carrega dentro de si toda uma instabilidade que um aparato mecânico desconhece. Assim sendo, como pode o diretor conduzi-lo para que realize suas ideias estéticas? Não possui outro recurso senão o de comunicar-se com o seu elenco, uma tarefa que não é tão direta quanto poderia parecer.

É um fato notório para qualquer diretor que quando ele comunica uma ordem explícita ao seu ator, dificilmente obterá o resultado que tem tão esclarecido em sua mente. Variadas escolas teatrais do mundo acreditam que o diretor não deve mostrar diretamente ao seu ator aquilo que quer ver em cena. Se fizer isso estará tirando toda a possibilidade de ser surpreendido pelo mesmo no momento da criação. Dirigir atores é um trabalho árduo porque é um risco constante, uma aposta no acaso.

A verdadeira comunicação entre um encenador e seu elenco acontece de um modo quase imperceptível. Não é algo que pode ser reduzido a um diálogo convencional, pois depende de uma espécie de troca intuitiva entre as duas

peças. Qualquer diretor que tenha consciência deste fato acaba abdicando de um domínio direto sobre o artista da cena. Resta a ele buscar outras formas indiretas para que o elenco chegue próximo do seu desejo. Isso não implica que o teatro seja desprovido de um trabalho técnico e persistente, mas que por trás de todo um treinamento rigorosamente objetivo sempre restará um elemento mais profundo.

Os chamados *encenadores pedagogos*, por exemplo, sempre tiveram a preocupação de alcançar outro nível em suas direções. Eles foram assim chamados pela forma como se relacionam com seus atores durante a montagem dos espetáculos. Ao invés de tratá-los como peças em engrenagens, percebiam o potencial humano e transformador que poderia advir de seu encontro. Eles não ensinavam nada, não “depositavam” nenhum tipo de conhecimento estrito nas mentes do elenco, mas facilitavam o próprio autodesenvolvimento dos atores. Assim como um mestre não tem ingerência sobre o discípulo, mas o ajuda a canalizar sua própria força e conhecimento, também o diretor deve ter a habilidade de despertar o melhor de seu elenco.

Essa é a bandeira que gostaria de levantar. Não estou argumentando hipóteses científicas para apresentar suas provas cabais. Compartilho meu olhar e minha pele nestes escritos. Sempre senti que precisava de um meio especial para conversar com os atores, um meio que fosse ele mesmo artístico. Esse ponto de comunicação que vai além das coordenadas técnicas e objetivas é o campo da relação poética. O efeito que a arte pode despertar em um indivíduo comum é semelhante ao que o diretor deve inspirar em seu elenco. Poesia deve ser entendida no seu sentido mais amplo possível como a interação que a consciência sofre ao se encontrar com uma entidade estética. Da mesma forma que a arte consegue alcançar um tipo de saber que supera os conhecimentos comuns, o diretor teatral deve usar de meios poéticos para estabelecer uma comunicação mais profunda com o elenco.

Recordo de um momento em que essa situação me apareceu de modo indelével na minha vida artística quando fazia assistência de direção. Em um dos ensaios de um espetáculo *Yvonne, Princesa da Borgonha*, o diretor, meu mestre Irion Nolasco, explicou o que queria em uma cena para um de seus atores. Depois de uma rápida conversa, sem designar nada muito específico, o ator improvisou a cena e logo o diretor o parabenizou pelo resultado, ele tinha feito exatamente o que tinha sido pedido. Posteriormente fui falar com esse ator e ele me confessou que

não tinha entendido nada do que o diretor lhe pedira, mas mesmo assim foi para o palco e fez.

A relação entre o diretor e o ator está sempre atravessada por relâmpagos poéticos que articulam a cena. Se o diretor tiver a sensibilidade para deixar acontecer o processo exigido pela sensibilidade de cada ator ele conseguirá as interpretações que almeja para o seu espetáculo. Isso exige que muitas vezes não seja “claro” em seus comentários, que deixe um espaço interpretativo para ser construído pelos atores.

Intuo que essa ação poética que o diretor deve perpetrar para conduzir a consciência de seu elenco não é muito diferente de uma noção mística de espiritualidade. Abandonam-se parcialmente os conteúdos materiais do mundo para buscar alguma coisa que escapa à experiência do senso comum. Como a sabedoria divina que irrompe inesperadamente o profeta, a poesia pode aparecer em qualquer momento sob qualquer forma.

Para estudar essa comunicação poética apresento os escritos dos grandes mestres do teatro e como suas práticas poderiam ser interpretadas dentro deste viés. Da mesma forma quero compartilhar um processo teatral meu em que apresento a singularidade do meu trabalho como diretor focando na relação com os atores. Isso não alcançará nenhuma justificativa teórica para o processo, mas mostrará meu próprio auto-entendimento ao ajudar a repensar o valor da arte na minha própria vida. Realizei o espetáculo *Como Gostais* de William Shakespeare na comemoração dos 400 anos de sua morte para o Instituto de Cultura da PUCRS, com dez atores por um período de quase seis meses e relato tudo isso aqui.

É como diretor que escrevo todas as páginas que se seguem, mesmo quando falo de filosofia, ciência ou literatura. Mais do que uma tese o que passo agora aos olhos de quem se interessar é um dilema. Todas as coisas se repetem para se diferenciarem e se transformam para permanecerem as mesmas. A culpa disso sou eu e a minha personalidade que confunde o artista e o teórico. O que se vai ler são as minhas dúvidas e frustrações pessoais, que torna meu valor bastante limitado. E ainda assim estou aqui e defendo um ponto de vista. Acredito que dirigir um ator não é um ato de controle, mas uma verdadeira revolução, pois almeja apenas a libertação de si próprio e de um outro, como só a verdadeira poesia consegue realizar

1. Entre Grandes Esperanças e Ilusões Perdidas

"O homem é como uma criatura presa pelos dentes no galho de uma árvore, sem apoio para as mãos ou os pés, suspenso logo acima de um abismo. Quando alguém lhe faz uma pergunta, instaura-se um dilema: se ele responde, larga o galho, cai no abismo e morre. Se não responde, ele falha." (DOGEN. 2013)

A citação acima é um Koan, uma prática da cultura budista. São enigmas e questionamentos que não podem ser respondidos obedecendo a razão, pelo menos não a uma racionalidade simples e linear. Neste caso o homem está em um impasse, pois se optar pelo primeiro caminho o respondedor se destrói, mas se optar pelo segundo, guarda para si o conhecimento tornando sua existência inútil. O intuito deste tipo de narrativa é criar uma situação absurda e confundir a mente do discípulo para que a reconheça como ilusão e possa dar, ou não, o passo necessário para a iluminação. Assim, o objetivo do Koan não é ser respondido intelectualmente, mas confrontar o discípulo com uma situação sem saída.

Pode-se dizer, então, que a experiência oferecida pelo Koan é ímpar. Não pode ser retratada ou explicada, só pode ser vivida. Toda teoria estabelecida para falar sobre um Koan deveria admitir sua ineficácia desde o início. Seriam apenas palavras que não acrescentariam muito ao processo de escutar e viver o enigma budista. Acredito que o trabalho teatral compartilha dessa situação. Toda escritura sobre teatro é uma tentativa vã de recuperar a experiência efêmera que se deu entre público e artista. O evento vivo é sempre inalcançável pela palavra, seja discurso escrito ou oral. Na verdade, creio que falar de algo nunca substitui esse algo de que se fala.

Desse modo, a experiência teatral nasceria condenada a um abismo teórico. Todos os escritos teóricos seriam como o dito de Macbeth, uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, nada significando. No entanto, se o pensamento teórico não pode dominar o objeto, por que escrever uma tese? Ou a infinidade de livros que abarrotam as livrarias e bibliotecas? Não haveria sentido em estudar os escritos dos grandes pensadores, mais do que isso, nenhum tipo de teoria deveria ser estudada, privilegiando-se apenas a experiência imediata do ser humano.

A analogia com o Koan não deve ser vista como uma apologia à ignorância, mas uma crítica ao modo de conhecer dos pesquisadores. Acredito que as artes alcançaram um estatuto libertador autodiretivo. O teatro, como a literatura, o cinema,

a dança e todas as outras, já carregam em si mesmos uma capacidade reflexionante que lhes atesta seu caráter cognitivo. Não precisam de uma explicação teórica para fazer sentido, isto é, para se realizarem enquanto uma forma de conhecimento.

Assistir a um espetáculo teatral, ou ler um livro, ou admirar uma pintura são atos que exigem o posicionamento intelectual e sensível do observador por estimularem os sentidos e a inteligência. Algo que a neurociência já indica há algum tempo quando relaciona os lugares de processamento de informação com os locais de percepção no cérebro (ZEKI. 2004. p.17). Basicamente, perceber objetos artísticos cria e desenvolve os conhecimentos no cérebro, de modo semelhante à apreensão discursiva da teoria.

A reflexão gerada pelos escritos teóricos, no entanto, não se configura como algo inútil para aqueles que experimentam a experiência estética. Em verdade, a teoria pode ter o papel de ampliar, focar, recombinar, alterar e orientar o olhar sobre o objeto estético, mas não deve mais reduzi-lo, castrá-lo, domesticá-lo para torná-lo subordinado a sua forma discursiva. A teoria não substitui a obra de arte, mas é uma forma de resposta à provocação que ela causa, podendo ainda prosseguir causando novos tipos de provocações.

De qualquer maneira, está posto um problema da conexão entre a obra teórica e a obra artística. Como pode a obra teórica referir-se à obra artística sem encerrar toda a sua potencialidade significativa com definições abstratas? Trata-se, pois, de um objeto cuja representação intelectual é sempre limitada, que não pode ser encaixado em um conhecimento específico, não pode ser engavetado em categorias fixas e, portanto, ter seu sentido reduzido a um significado unívoco. A arte é apresentada aqui como um objeto indisciplinado, algo que desafia todos os parâmetros estabelecidos pelo senso comum.

Meu desejo aqui é falar sobre as artes cênicas, mais pontualmente o teatro naquilo que tem de aspecto mais central, a relação entre ator e diretor. O que pretendo investigar é como essa relação interpessoal acontece, ou ainda, como a partir desse encontro se obtém um espetáculo teatral. Minha intuição, como pesquisador e encenador, me leva a crer que isso só acontece por que há, desde os primeiros encontros até a finalização do trabalho, um procedimento poético entre os dois indivíduos. Meu primeiro problema, já comentado, é como falar de um objeto artístico, como estudá-lo? Neste capítulo explicito todo o meu sentimento em relação a essa pergunta, que talvez fique sem uma resposta “satisfatória”.

1.1 Preciso Método

Para realizar qualquer tipo de estudo, as melhores mentes acadêmicas exigiriam a apresentação de um método. Um modo de operação que possa apresentar corretamente o objeto, que poderia aproximar-se de modo seguro e retratá-lo da maneira mais fiel possível. Esse raciocínio exige uma pequena reflexão sobre o que envolve utilizar um método, esclarecendo assim sua pertinência e relevância em uma pesquisa artística.

A palavra tem na sua etimologia uma pista muito interessante. *Methodos* é composto por duas palavras gregas, *Meta* e *Hodos*. A primeira poderia ser traduzida como “através”, “além de” ou “para”, enquanto que a segunda seria “caminho” ou “via”. Nesse sentido pode-se entender a palavra como um “caminho para chegar a um fim” ou “via para ir mais adiante”. Existe um objetivo a ser alcançado e somente aquele que trilhar certos passos confirmados poderá chegar com tranquilidade ao local desejado de antemão. O indivíduo que utiliza um método tem uma referência para o trabalho e esta atitude de segui-lo traz a certeza de alcançar o objetivo.

Para se chegar ao conhecimento é preciso um recurso técnico que o torne possível e, mais ainda, é necessário que algo o torne válido. O método é esse elemento que serve de porta de um estado de desconhecimento para conhecimento ao mesmo tempo em que é um selo de garantia das informações obtidas através dele. Num certo sentido é uma regra, um formato, um entendimento, ou, melhor dizendo, um modo de operar na realidade que torna seu objeto e sua prática absolutamente esclarecidos.

A importância de sua existência se deve à constituição da ciência moderna enquanto valor epistêmico absoluto. René Descartes quebrou as tradições teológicas da idade média trazendo para a cena intelectual a possibilidade de uma forma de pensamento universal que não dependeria de autoridades para sua validação. A preocupação do filósofo francês era a de encontrar os instrumentos certos para sustentar a racionalidade humana e nisso ajudou a criar as bases para o arcabouço científico.

A ciência experimental, que surgiu no século XVII, ganhou um poderoso prestígio com as descobertas que realizou e os progressos que obteve. Isso tudo só foi possível porque alguns indivíduos pensaram na exigência de certo rigor na forma

de proceder em suas pesquisas. Isso poderia libertá-los dos argumentos de autoridade através da autoridade dos argumentos.

A descoberta científica tornou seu método como a principal, senão a única, ferramenta para o pensamento. As abstrações dos filósofos e os sentidos das artes foram gradualmente perdendo a relevância como modo de acesso ao mundo e na atualidade as ciências duras tornaram-se o modelo para qualquer tipo de pesquisa. Bertrand Russell explicitou com muita propriedade quais seriam as características deste proceder científico:

“Para chegarmos a uma lei científica existem três estágios principais: o primeiro consiste na observação de fatos reais; o segundo na formulação de uma hipótese, que se for verdadeira explicará os fatos; o terceiro deduzir da hipótese consequências que deverão ser positivadas pela observação. Caso se verifiquem as consequências, a hipótese é provisoriamente aceita como verdadeira, embora usualmente haja necessidade de modificação posterior devido a novos resultados surgidos com a descoberta”. (RUSSELL. 1956. p.51)

Para se estabelecer uma ciência é necessário seguir um procedimento semelhante ao descrito acima. Observar a realidade concreta e indutivamente construir leis gerais com validade temporal relativa. As ciências do espírito, por não terem um modelo próprio tão eficaz, ficaram axiologicamente reduzidas às ciências da natureza. Quantidades tornaram-se mais importantes do que qualidades, pela obtenção de resultados mais úteis que as primeiras proporcionaram ao longo da história.

Uma das consequências dessa forma de pensamento foi o desenvolvimento tecnológico que permite ao ser humano informações rápidas, deslocamentos precisos, medicamentos efetivos e aparelhamentos múltiplos para uma série gigantesca de tarefas, demonstrando uma extrema utilidade. Outra consequência aparece na desvalorização de todos os conhecimentos que funcionam em um âmbito mais intuitivo ou interpessoal, pois, afinal, não seriam muito práticos. Constituiu-se uma escala de importância na qual as ciências duras estão no ápice, seguidas pelas ciências sociais aplicadas, posteriormente as ciências humanas mais “abstratas” e finalmente as artes na última posição.

A grande defesa do método científico reside no fato de que ele seria uma ação neutra e independente de qualquer credo ou idiosincrasia. Basicamente todo aquele que fizer uso dele estará investido de uma aura de objetividade. Tal mentalidade foi e é muito importante e necessária, mas dificilmente seja a melhor opção a ser aplicada em todas as áreas do conhecimento. Carl Gustav Jung já

afirmava que ciência é um instrumento extremamente valioso, mas erra quando pensa que pode ser tomada como um fim em si mesma (JUNG. 2012a. p.14), o que parece ter se tornado o exato problema na atualidade.

1.2 Os limites do método

A partir deste sentimento tem surgido uma série de pontos contrários a essa crença na perfeita objetividade científica. O próprio reinado das ciências da natureza e do rigor técnico tem sido cada vez mais colocado em xeque. Pensadores de várias áreas da ciência apontaram para as fragilidades que as atitudes científicas muitas vezes carregam em si mesmas. Não se trata propriamente de destituir os sucessos desenvolvidos pelos cientistas, mas de demonstrar como suas tomadas de ação não são requisitos para uma verdade incontestável e isenta de subjetividade.

O cientista não pode simplesmente se descolar de seu momento histórico e agir como uma entidade isenta de qualquer pessoalidade. Há uma insuficiência nas diretrizes metodológicas do cientista que precisam ser preenchidas pelas suas próprias escolhas. Ele definirá quais experiências de uma miríade de possibilidades a realizar. Seus estudos prévios irão compor o horizonte de trabalho do qual partirá e será a sua leitura pessoal que será necessária para interpretar os resultados obtidos pela pesquisa.

“A observação e a experiência podem e devem restringir drasticamente a extensão das crenças inadmissíveis, porque de outro modo não haveria ciência. Mas não podem, por si só, determinar um conjunto específico de semelhantes crenças. Um elemento aparentemente arbitrário, composto de acidentes pessoais e históricos, é sempre um ingrediente formador das crenças esposadas por uma comunidade científica específica de uma determinada época”. (KUHN. 1978. p.23)

O raciocínio antigo de que a crença é algo superado pelo verdadeiro conhecimento na forma do saber científico, torna-se relativizado. Existe uma série de fatores ideológicos que estão presentes na vida científica, sendo alguns inconscientes e outros plenamente reconhecidos pelos grupos de trabalho. Existem expectativas de resultados em toda atividade científica que muitas vezes cegam seus pesquisadores, mas somente quando essa antevisão falha é que realmente podem surgir as pesquisas realmente revolucionárias. A ciência não é um campo pacífico e sua mudança de cosmovisão não é tranquila. É um embate contínuo, paciente e gradativo de visões até que um paradigma seja trocado por outro.

Neste sentido, o caráter transformador da ciência deveria ser considerado mais importante do que a segurança organizacional que seu método poderia engendrar. A ordem é deficiência, como afirmou Brecht. A possibilidade de concatenar e estabelecer laços impede que se percebam outros comportamentos e fenômenos, porque não se encaixam no sentido que se deseja erigir e organizar. A atividade científica também é um ato de poder na medida em que determina como algo deve ser realizado ou um fenômeno entendido para que não se perca a organização “necessária”.

A verdade é que o caráter decisionista e volitivo muitas vezes perde terreno diante de algum fato imprevisto e aleatório que expõe uma situação não compreendida pelo raciocínio científico até então defendido. Se o pesquisador ficasse totalmente preso ao sistema epistemológico que está vinculado sofreria um fechamento de perspectivas e entraria em uma circularidade tautológica chegando sempre às mesmas conclusões já experimentadas. O método não pode bastar-se, pois acabaria gerando apenas mais uma tradição dogmática.

Toda metodologia estabelece, com sua escolha e justificativa de métodos de trabalho, uma padronização e estruturação da realidade que impede a ocorrência da singularidade. Diante disso muitas vezes os métodos precisam ser infringidos. Regras de pesquisa não podem ser imutáveis, se fossem acabariam constituindo um universo científico uniforme e consistente, mas ao mesmo tempo estéril e inútil.

A imaginação inicialmente torna-se um obstáculo para a lógica que a faz funcionar presa a um cabresto sufocador. Na verdade é o fator imaginativo que abre espaço à multiformidade e à riqueza de conteúdo. Isso significa que a obediência prescrita deve ser abandonada em algum momento para que algo novo possa surgir. A metodologia, correndo o risco de sofrer uma invariabilidade e, portanto, não conseguir encontrar novos instrumentos que possam medir novas situações deve ser rompida e reconstituída. A pesquisa exige a violação das regras de trabalho anteriormente impostas para que se encontrem outras hipóteses. Torna-se necessário um pouco de anarquia epistêmica para que a ciência possa prosseguir.

“De maneira mais específica, é possível evidenciar o seguinte: dada uma regra qualquer, por ‘fundamental’ e ‘necessária’ que se afigure para a ciência, sempre haverá circunstâncias em que se torna conveniente não apenas ignorá-la como adotar a regra oposta. Exemplificando: há circunstâncias em que é aconselhável introduzir, elaborar e defender hipóteses *ad hoc*, ou hipóteses que se colocam em contradição com resultados experimentais bem estabelecidos e aceitos, ou hipóteses de conteúdo

mais reduzido que o da existente e empiricamente adequada alternativa, ou hipóteses autocontraditórias, e assim por diante”. (FEYERABAND. 1977. p.30)

Um método rígido impede que o cientista desloque seu ponto de vista sobre um problema. Os padrões argumentativos que debatem e criam as condições da pesquisa não deveriam ser mais importantes do que os eventos que se propõem a retratar. É exatamente isso que torna fundamental que todas as noções de racionalidade que um método implica possam ser revistas e transformadas durante a captação do objeto de estudo.

A sabedoria literária de Shakespeare poderia orientar sobre essa questão. Quando Hotspur, diante da morte, conforta sua própria derrota com os seguintes versos: *thought's slave of life, and life time's fool; and time that take survey of all the world, must have a stop* (SHAKESPEARE. 2007. p. 446)¹. O pensar é um servidor do viver, logo não são as formas abstratas que regulam a realidade, mas são reguladas por esta. E mesmo a vida não é uma situação existencial superior, visto que está inserida no tempo que tudo transforma, gera e destrói. Por fim, até mesmo o poder da passagem cronológica deve alcançar um limite, uma dimensão para além de qualquer forma de conhecimento. As ciências da natureza não perderam sua importância, apenas reconheceram suas próprias limitações discursivas, pois já não se colocam sobre a vida e o tempo.

O processo de conhecimento é algo vasto e dificilmente poderia ser compartimentalizado em uma única forma de proceder. Afinal, não existe apenas um caminho para se chegar a um destino específico. Muitas vezes é a realização gradativa e incerta do primeiro percurso que se determinou posteriormente como regra. Não existe uma verdade universal na metodologia, ela se faz durante o percurso da pesquisa. As ciências duras tornam-se apenas mais uma forma de leitura da realidade e não têm propriamente uma hierarquia superior que lhes designe um posto de guardiãs de um sentido absoluto.

Um olhar sobre a realidade, por mais minucioso que seja, segue sendo apenas isso. Seu valor resta na singularidade de sua posição e não em algum critério de objetividade que possa varrer todos os discursos contrários. Conceder humildade à ciência poderia trazer-lhe mais argúcia e fertilidade interpretativas.

¹ “O pensamento é o escravo da vida, e a vida o bobo do tempo; e o tempo que contempla tudo no mundo, precisa ter um fim”. (Tradução nossa)

Talvez seja possível afirmar, inclusive, que isso ampliaria as possibilidades de entender o que é o pensar.

1.3 A arte e o “eu” como método

Se as ciências naturais não têm mais a pretensão de se reservar um estatuto de domínio da realidade, não se pode esperar que suas formas de trabalho sejam vistas como modelos exemplares pelas outras áreas de conhecimento. O método científico tem uma validade ainda mais restrita no que concerne às relações interartes, nas quais o pensamento discursivo ou mesmo a medição de dados empíricos não são fatores prioritários. Theodor Adorno já comentava que o objeto artístico alcançou uma autonomia específica, carregando em si mesmo as condições de validade para sua própria interpretação (ADORNO. 1970. p.11). A arte constitui um novo mundo que resiste a interpretações conclusivas, como o próprio real suporta em si diferentes visões.

Isso implica que um procedimento de trabalho, seja qual for a área em que estiver atuando, não carrega em si mesmo qualidades absolutas de verdade. Por outro lado, uma pesquisa não consegue ser completamente livre de método. Afirmar um método zero seria apenas uma ilusão de um processo completamente inconsciente de todos os pré-textos que o antecedem e compõem uma prática. Um caminho é uma escolha, a maneira de se chegar a algum lugar.

O ponto mais relevante nesse caso é pensar um método que traga certa consciência de suas limitações e que possa articular-se ao seu objeto naquilo que lhe resta de recôndito. Não se trata, portanto, de encontrar um meio de investigação mais profundo e arguto que possa debulhar todas as dúvidas, mas coexistir com o desconhecido. Não há um fundamento seguro para o conhecimento, e o cientificismo mostrou-se como mais uma ilusão enraizada naquilo que deveria ser o fim de todas as ilusões. O que está em jogo é a possibilidade de buscar sentido na pesquisa estética.

Para tanto, se faz cada vez mais necessária uma pesquisa que não exclua a subjetividade na sua realização. Não há conhecimento sem uma figura cognoscente. Aquilo que é estudado e observado somente existe diante de alguém que observa e estuda. Constitui-se uma inseparabilidade entre sujeito e objeto, uma conexão sem a qual a realidade do estudo não poderia ser feita. Isso não significa defender algum relativismo cognitivo e sim compreender a singularidade de um evento irrepetível.

O sujeito vivo carrega em si mesmo todas as suas particularidades e deficiências, das quais não pode simplesmente se desfazer. Há algo de aleatório, insuficiente, incompleto, vacilante e performativo na subjetividade atuante que, quando reconhecidos, impedem uma metafísica do eu absoluto. Estudar o processo criativo que gera uma música, um texto literário ou um espetáculo não pode prescindir da compreensão da integração entre obra e realizador.

Seria possível fazer uma análise somente sociológica ou apenas psicológica de um artista e de sua obra, mas isso não apenas não esgotará o enigma que a arte produz como se revelará extremamente redutor. Pode-se dizer que consegue, inclusive, afastar a possibilidade de uma compreensão mais forte, na medida em que estabelece causas aparentemente extrínsecas a criação artística. Isso não significa também que o artista é o detentor dos significados últimos de sua produção, mas que o imbricamento do momento criativo não pode furtar-se de algumas camadas do eu. Sua finitude traz o perspectivismo e a consciência do tempo e espaço que ocupa no momento da produção artística.

Novamente retorna-se a pergunta de como realizar esse tipo de pesquisa. Como integrar o subjetivo no processo de captação e interpretação das informações? Pergunta estranha, pois este elemento nunca esteve ausente. Diante do paradoxo no qual o operador do conhecimento deve ser também seu próprio objeto, o testemunho pessoal torna-se uma célula de trabalho. Não deve ser relativizado e diminuído, mas relacionado com aquilo que faz. Uma autoconsciência aparece neste tipo de pesquisa, forma-se algo como um conhecimento de um conhecimento. Não se estabelece uma autoridade exterior que justifica e valida o trabalho, mas surge um reconhecimento da complexidade da própria situação. Deve-se abrir a possibilidade para a autoprodução do método (MORIN. 2008. p.36) que a experiência pessoal proporciona.

A forma de agir, assim, não é externa ao praticante, mas algo que surge juntamente com ele e se transforma durante seu percurso. O pesquisador é o seu próprio método. Sua solidariedade com seu objeto determinará quais recursos se farão importantes na constituição do trabalho. As certezas acabam sendo dirimidas e reconfiguradas de modo que exista espaço para a descoberta. As simplificações heurísticas devem ser abandonadas e o universo complexo deve ser abraçado pelo trabalho para que a inovação possa suceder.

“Mas a complexidade não compreende apenas quantidades de unidade e interações que desafiam nossas possibilidades de cálculo: ela compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios. A complexidade num certo sentido sempre tem relação com o acaso.

Assim, a complexidade coincide com uma parte de incerteza, seja proveniente de nosso entendimento, seja inscrita nos fenômenos. Mas a complexidade não se reduz à incerteza, é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados. Ela diz respeito a sistemas semialeatórios cuja ordem inseparável dos acasos os concernem. A complexidade está, pois, ligada a certa mistura de ordem e de desordem, mistura íntima, ao contrário da ordem/desordem estatística, onde a ordem (pobre e estática) reina no nível das grandes populações e a desordem (pobre, porque pura indeterminação) reina no nível das unidades elementares". (IDEM. 2011. p.35)

Um método precisa ser a ponte que combina a técnica organizada com áreas de abertura que destroem a organização e a renovam. O fantasma da arrogância está sempre à espreita e precisa ser exorcizado de tempos em tempos. Somente quando a perspectiva complexa se instala em um pensamento ou pesquisa pode-se adquirir um conhecimento que não se coloca acima da vivência real, mas em um contraste evolutivo com esta.

Da mesma forma, a pesquisa em arte não pode ser apenas uma forma de reprodução de conceitos e teorias pré-existentes que são aplicadas à realidade dos objetos estéticos. Um artista nunca tem certeza absoluta do seu domínio sobre aquilo que faz. Como o arqueiro zen não sabe se é ele quem atira a flecha ou é esta que se deixa atirar. Somente em um jogo entre organização e desorganização pode o pesquisador conquistar novas percepções. Por um lado ele tem princípios dos quais pode tirar um ponto de partida, mas, por outro lado, não sabe quais serão seus resultados. Não se trata de um caminho em linha reta, mas também da possibilidade de desviar-se. Isto deveria ser também a consciência prática de todas as ciências, mas na arte pode-se perceber o fenômeno de modo mais sutil².

O artista não consegue fazer outra coisa que exercitar sua própria inquietude através de sua arte. Isso significa que não pode debruçar-se sobre sua obra acreditando deter-se em uma posição neutra e objetiva. Isso não impede que exerça uma reflexão sobre aquilo que faz e que, concomitantemente, o faz. Um método implica uma cultura solidificada que dá sustentação a uma prática, mas um artista sabe que muitas vezes precisa recorrer a sua selvageria interior dispensando em algum momento qualquer tipo de padrão apreendido.

² Isso não implica que o artista seja naturalmente um pesquisador mais eficaz ou profundo que um cientista, mas o grau de intimidade envolvido pode ser uma porta para essa consciência.

Um passo metodológico precisa ser seguido de um descompasso da subjetividade do agente. Assim, um caminho é também o conjunto de estratégias que pela sua ausência designam a via escolhida, mas que podem ser retomados em algum momento do percurso. Dessa maneira, fica estabelecido que uma pesquisa ao apresentar o seu método, carrega também um anti-método escondido. Ter um método é seguir uma profecia de rebeldia e desobediência. Alguém que declare de antemão as atividades que formarão sua pesquisa, está simultaneamente apresentando as regras que deverá quebrar para chegar ao seu objetivo.

Diante do fato de que o objeto estético resiste às intervenções intelectuais do método científico e que a subjetividade do praticante não pode ser anulada, mas relacionada durante a pesquisa, torna-se necessário pensar quais serão as atividades metodológicas específicas. O que se exige neste tipo de trabalho não é o rigor intelectual, mas uma liberdade imaginativa. A capacidade de escapar de proposições auto-impostas para encontrar novas saídas. O que se deseja como método são propostas de trabalho que possam ser imediatamente revertidas e alteradas durante suas práticas.

Para tanto não se deve optar pela dedução ou pela indução, mas por raciocínios que promovam um atrito na personalidade, inclusive por não poderem ser configurados como pensamentos lógicos. São mais bem-vindas sentenças que insinuem do que teoremas que ordenam o mundo. As descrições da realidade são menos interessantes que os silêncios e vazios que engravidam o pensar de sentidos inauditos. Mais importante do que territorializar, é desalojar a consciência que estuda, fender o chão em que se verticaliza e desacreditar sua visão do futuro.

Não obstante o que se faz aqui ainda é um método, mas no sentido mais pessoal possível. Um indivíduo que se arremessa sobre seu objeto tendo como suas únicas certezas, as suas incertezas. Suas ideias e suas percepções, ilusórias ou não, seriam seus únicos guias. Faria seu estudo como um combate corpo a corpo que às vezes se transforma e se confunde com uma relação de amor, como profeta-andante do poema de Machado:

“Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca

se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar”. (MACHADO. 2014)

Esta imagem de um percurso sem fim, ao mesmo tempo original e irrecuperável, é o mapa de toda pesquisa artística. Determina o rastro que se deixa para trás como único sinal de um caminho que só passa a existir no momento da peregrinação. O universo que sustenta essa caminhada aparece no encontro impossível entre o céu e o oceano, dois infinitos nas “estrelas no mar”.

Neste contexto, como estabelecer uma ciência da arte? Qual a série de meios necessários para apresentar uma pesquisa sobre algum evento artístico sem recair em um subjetivismo inútil ou se deixar capturar pelos objetivismos castradores até aqui comentados e fazer esta caminhada? É necessário um tipo de pensamento especulativo que proporcione uma experiência ao mesmo tempo rigorosa e que, no entanto, não permita que a sutileza artística se perca, pelo menos não totalmente. Trabalho que consiste em apanhar todas as experiências pessoais possíveis que a experiência engendrou e erigir uma nova obra que não se reduz nem se sobrepõe ao original, mas que move conjuntamente.

Trata-se de uma mistura de caça e de invenção. A possibilidade de integrar formas díspares dentro de um viés abrangente, mas que não se resume a uma síntese estática. Um método com esse tipo de vitalidade exige a combinação entre o seu assunto e maneira propriamente dita de chegar até o objetivo. Deve-se desenvolver o mesmo empreendimento daqueles que discutem sobre o estilo de algo ou alguém, ou, como muitos críticos literários já fizeram, arrebanhando diversos tropos dentro de um mesmo espírito, no sentido para “*tisser une toile d’araignée, à construire une rosace, à édifier une caisse de résonance, ou bien encore une grotte dont les parois nous renverraient à un centre vide, mais illuminé – et, s’il se pouvait, illuminant*”.³ (RICHARD. 1961. p.16)

Identificar um estilo ou um tema vai muito além de designar uma definição. Exige um trabalho meticuloso sobre aquilo que se estuda, pois se trata de algo que todos percebem, mas ninguém consegue exprimir com clareza. É uma forma de tratar o assunto quando não se furta da intimidade do executante. Apenas ele pode fazer aquilo, no seu próprio modo muito específico. Transcende qualquer síntese

³ “tecer uma teia de aranha, para construir uma rosácea, para edificar uma caixa de ressonância, ou mais ainda uma gruta na qual as paredes nos reportam a um centro vazio, mas iluminado – e se possível, iluminante”. (Tradução Nossa)

determinada pelo conteúdo, pois não é simplesmente uma repetição explícita de um assunto sintetizante. Associa-se a elementos mais subterâneos da obra produzida.

A dificuldade de estudar este objeto refere-se ao fato de ser também um modo de estar no mundo. O ponto fundamental é adentrar em uma consciência viva e sentir sua relação com um estímulo em atividade. Tarefa *a priori* impossível pela vastidão e complexidade que a mesma implica, mas possível quando se aceita uma sensibilidade integrada à racionalidade discursiva, pois o verdadeiro método é saber conversar com os espíritos. As forças que habitam o pesquisador devem saber perscrutar o coração de seus objetos. O artista não faz outra coisa que harmonizar as aparentes dissonâncias. Revelar um mistério, mas não explicá-lo. Como aparece no famoso poema de Baudelaire, *Correspondências*:

A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir confusas vozes: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com olhos familiares.

Como os ecos do além confundem os rumores
Na mais profunda e tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.

Há perfumes frescos como carnes de criança
Doces como oboés, ou verdes como as campinas.
E outros, corrompidos, mas ricos e triunfantes

Que possuem a efusão das coisas infinitas
Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso,
Que cantam o êxtase, do espírito e dos sentidos. (BAUDELAIRE. 1958. p.94)

Este soneto simbolista liga-se à tradição mística de diversos esoterismos que compreendem uma conexão básica entre os vários sentidos físicos. A experiência artística quebra as barreiras da percepção da mesma forma que o sonho, o delírio e os mundos fantásticos. Como o personagem Harry Haller de *O Lobo da Estepe* de Hermann Hesse que empreende uma viagem incrível entre o mundo real e o onírico para enfim escapar de sua condição solitária e despertar novamente para a vida.

Existe um princípio poderoso e anterior na natureza do homem que através de confusas vozes, travestidas em uma floresta de símbolos, o remete para sua mais densa intimidade. Dentro das coisas mais díspares existe uma coerência infinita sempre remodelando a superfície do mundo. Não se pode chegar a esse núcleo volátil por uma penetração direta, mas no vaguear de seus confins é possível

traçar trilhas que permitem conviver com a sua infinitude. Somente uma hermenêutica que esteja aparelhada com o campo da imaginação pode tentar reconstruir uma experiência tão pessoal.

É uma tentativa de uma compreensão global, captando o fundo e a forma em conjunto. O erótico e o poético são vistos em um mesmo quadro único. Afinal, a percepção total de uma obra não depende da soma de cada parte, mas da existência em combinação interdependente. Cada partícula é fundamental para o cosmos, assim como o universal ilumina cada fragmento. No campo das artes todas as particularidades são vistas em um mesmo todo, ainda que se possam ver em planos diferentes, uma não pode existir sem a outra.

Pretende-se reportar a um estudo da consciência, o que exige ver uma ideia na sua mais lancinante nudez. Enquanto pesquisa o objetivo é reunir todas as exaltações sublevadas por uma obra, o que significa estabelecer uma relação de conjunto de motivos, aspectos e figuras que obriga cada parte a mutuamente se esclarecer. Em um instante fulgurante conceber e perceber a visão unitária de uma arquitetura. Este processo é feito nos estudos literários através da chamada crítica temática:

“Le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret; il exprime la relation affective d’un sujet au monde sensible; il se manifeste dans le texte par une recurrence assortie de variations ; il s’associe à d’autres thèmes pour structurer l’économie sémantique et formelle d’une oeuvre”⁴. (COLLOT. 1988. p.81)

As relações fundamentais do humano são expostas nos seus afetos mais particulares. Há uma iteratividade nos elementos constituintes de uma obra que aponta para o que Roland Barthes chamou de “escolha existencial” quando tratou de Michelet, pois coloca em jogo atitudes referentes a determinados valores, sem neutralidades artificiosas. A partir de uma ideia aprofundada de uma obra se coleta uma série de elementos que conduzem a uma organização de base que sustenta todo o edifício que se enxerga.

Não se pense a noção de texto enquanto aquilo que está escrito sobre papel, mas como verdadeira tessitura que pode ser fisicalizada nos mais diferentes objetos artísticos. Superando ainda essa visão, pode-se compreender o próprio

⁴ “O Tema segundo a crítica temática é um significado individual, implícito e concreto, ele expressa a relação afetiva de um sujeito no mundo sensível, ele se manifesta no texto por uma recorrência sortida de variações, ele se associa a outros temas para estruturar a economia semântica e formal de uma obra.” (Tradução Nossa)

contato humano como uma qualidade artística intransferível, como é o ato de do diretor em guiar os atores. Uma atividade que abrange uma parte importante da história do teatro. Uma relação que se torna cada vez mais preemente estudar e compreender.

O tema que se acessa aqui é múltiplo, ainda que uno. Diversas individualidades tocadas por uma na execução de uma obra artística. A materialidade se confunde com o imaterial. O invisível que se deixa sentir através de visibilidades.

Exposto tudo isso, ainda se pode questionar, quais são os métodos para esta pesquisa? Somente a impossibilidade que contorna e atravessa o pensamento é que reserva a força necessária para o desenvolvimento do novo. Com o intuito de manter esse impossível em ação, apresentam-se três métodos de trabalho (ou talvez as três faces de um único método) que orientarão esta pesquisa e que dificilmente poderiam ser admitidos como ortodoxos no mundo acadêmico.

1.4 A Loucura

O primeiro método de trabalho é a loucura. Ser louco significa muitas coisas dentro do vocabulário corrente, atestando tanto a falta de sanidade mental quanto uma ausência de senso comum ou inteligência no proceder. Em todos esses casos um ponto fica determinante: a excentricidade. Loucura diz respeito à incapacidade de estar adequado a uma realidade, a dificuldade de pertencimento a uma determinada categoria. Um louco é alguém fora do centro, à margem de qualquer eixo ordenador.

Um indivíduo que busca estar de acordo com a realidade enxergará apenas o que uma ordem estabelecida lhe impuser. Seu olhar temerá qualquer desvio que possa gerar algum tipo de reprovação social e, portanto, comporta-se em conformidade com as regras. Coletivamente determinaram-se quais são as ações racionalmente aceitas e desejáveis e aqueles que não as compreendem e perpetuam acabam sendo desprezados. A racionalidade tornou-se uma âncora que impediria o ser humano de ser tragado pelos mares enfurecidos da realidade. O louco é aquele que se deixa levar pela maré e se conseguir não ser destruído pelo turbilhão das ondas poderá encontrar uma nova rota de navegação.

A loucura não consegue se erigir como um princípio absoluto por ser uma entidade multiforme que tudo desagrega, cedendo sempre seu espaço para a razão

que tudo unifica. No entanto, ela resiste como aquilo que a racionalidade não consegue compor e organizar. Há uma força de ruptura que circunda a ordem e as noções de simetria e suficiência. Deve ser entendida como uma alternativa com a qual se pode contar em situações em que a lógica falha. A semente da loucura está pronta para desabrochar e ultrapassar a face convencional das racionais leis instituídas para encontrar algo surpreendente.

Às vezes é na loucura que reside a capacidade de compreender as noções mais básicas da realidade. Em *Alice no país das maravilhas*, o Gato tem um insólito diálogo com a protagonista que demonstra como as melhores questões racionais não conseguem sustentar-se em seu próprio jogo. As assertivas aparecem na vacuidade de sentido que somente a melhor lógica consegue desenvolver.

“‘Poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para sair daqui?’
 ‘Isso depende bastante de onde você quer chegar’, disse o gato
 ‘O lugar não me importa muito’, disse Alice.
 ‘Então, não importa que caminho vai tomar’, disse o gato.
 ‘... desde que eu chegue a algum lugar’, acrescentou Alice em forma de explicação.
 ‘Oh você vai certamente chegar a algum lugar’, disse o Gato, ‘se caminhar bastante’.”
 (CARROLL. 2000. p.84)

A pergunta é aparentemente simples, mas a resposta a revela extremamente vaga. As leis da lógica são obedecidas, na verdade, tão bem obedecidas que acabam distorcendo o objetivo da pergunta. O Gato arremata logo depois que não importa para onde vá, ela encontrará sempre loucos, até porque ambos, tanto ele quanto Alice, também o são. A explicação para isso, no seu caso específico, é porque não se comporta como um cão, logo, deve ser louco (IDEM. p.85). O pensamento ordeiro não consegue se livrar da existência de campos ambíguos.

O Gato pode aparecer e desaparecer quando bem entende durante a narrativa do livro. Talvez esse seja um poder proferido pela loucura, poder escapar da percepção usual, rearranjar as percepções alheias. O gato estará onde precisar estar e sua loucura o protege das perguntas retilíneas da menina. Acaba sendo o mais próximo de um guia dentro do país das maravilhas com seu riso que permanece quando o corpo se vai.

Outra forma de apresentação da loucura reside na sua possibilidade de enxergar conexões ocultas entre coisas disparatadas. O nexos causal não é mais determinado pelo mundo exterior, mas pelo desejo da pessoa alucinada. Como o personagem Dom Quixote que se acredita um cavaleiro andante capaz de enfrentar

moinhos de vento como se fossem gigantes, ou o escritor Victor Hugo que dizia conversar com Sócrates, Jesus e Shakespeare. O louco inventa um novo mundo que exige atitudes fora do comum. A fantasia torna-se seu guia construindo pontes onde nunca se poderia esperar.

Um encadeamento de fatos só é insustentável até que alguém lhe confira o devido sentido, e a arte provoca constantemente esse tipo de ação. Arthur Bispo do Rosário, por exemplo, recriou uma série de objetos para encontrar deus no dia do juízo final. Mais do que uma terapia de liberação, existe uma visão que constrói novos padrões de criação dentro daquilo do qual nada de novo poderia parecer emergir. Da mesma forma se pode falar da obra de José Joaquim Gomes Leão, o Qorpo Santo, que escreveu comédias que desafiavam a estrutura reconhecida da ação dramática tradicional. As últimas músicas de Beethoven foram vistas como fruto de uma senilidade, mas se demonstrou que por trás da estridência dos sons constituía-se uma inquietude de um novo idioma, que o dodecafonismo poderia explorar posteriormente e que se poderia entender como um estilo tardio (SAID. 2009. p. 27-28).

A falta de coerência aparece como reveladora. O caráter episódico deste tipo de fazer renega qualquer transparecimento ingênuo da realidade para evocar simbolicamente algum aspecto mais pontual. O atrito da consciência errante pode comunicar mais do que a uma mente domesticada.

A loucura é um passaporte para a divergência, a capacidade de desdizer o que foi dito e alcançar o inaudito. O artista funciona como uma pessoa “perturbada” constituindo associações ousadas e inéditas. Que se pense em Van Gogh⁵ quando une pinceladas retorcidas com cores fortes na pintura *Trigal com Corvos*. Tal combinação jamais seria recomendada naquele período, mesmo com o crescimento da influência impressionista, pois a representabilidade ainda detinha um caráter fulcral. A cor da pintura obtém uma pujança que supera as noções de realismo, tornando-se o aspecto principal da obra. Se o pintor holandês permanecesse nos moldes apreendidos nas escolas jamais teria adquirido esta inovação pela qual é reconhecido.

⁵ A citação de Van Gogh ou Arthur Bispo do Rosário não visa defender a loucura como o único caminho para a criação artística, mas demonstrar como esta consegue articular novas visões mesmo que a custo da saúde física e da convivência social. Muitas vezes o contato da arte com o indivíduo mentalmente enfermo tem a única função de servir como terapia ao seu estado. De modo diferente, o ponto principal aqui é mostrar algumas pessoas acometidas pela doença mental que ao mesmo tempo foram artistas reconhecidos e estabelecer uma nova maneira de refletir sobre a loucura.



No livro *Zorba, o grego*, de Nikos Kazantzakis, o personagem homônimo profere uma sabedoria poucas vezes encontrada nos livros de filosofia: todo homem precisa de um pouco de loucura, para cortar o laço e ser livre. A loucura é um canal para a liberdade humana, pois permite a desobediência imagética. O louco é livre porque não tem consciência de restrição outra que as impostas por si mesmo. O indivíduo que está fora das convenções racionais não tem senso de ridículo que lhe impeça de dizer e fazer qualquer coisa que sinta vontade de realizar. A vontade ganha precedência total, apenas no estado alterado que o louco experimenta.

O tipo de insanidade que se defende aqui pode ser encontrada na figura do bufão medieval. Os tolos e bobos da corte eram figuras marginais, deformados física e psiquicamente, que não apresentavam qualquer estatuto relevante dentro da sociedade do período. No entanto, criavam um humor grotesco que satirizava esse mesmo meio social que os desprezava. Exatamente porque não tinham relevância e eram mal-vistos, gozavam de total liberdade para agredir verbal e graciosamente todos os membros da corte e da igreja. O insano não detém valor social identificável, está fora do sistema de trocas, mas alguma de suas atitudes inusitadas pode torná-lo extremamente valioso, como um coringa em um jogo de cartas.

Os personagens bufões de Shakespeare são bons exemplos de como usar a tolice das palavras para alcançar indiretamente propósitos mais elevados de uma crítica. Eles sempre se apresentam com um teor de relativização, reconfigurando os valores estabelecidos. Touchstone (Toque) de *Como Gostais* expõe o casamento e o amor em um mero contrato de benefícios mútuos para o casal. Feste, em *Noite de Reis*, afirma que um tolo, por ter consciência de suas carências, passa por sábio. O Bobo do *Rei Lear* é mais sensato que seu mestre, percebendo a corrupção do reino

e a necessidade das convenções sociais e por suas canções denuncia a gravidade da situação do soberano.

Um pesquisador deve abraçar sua loucura pessoal para poder acompanhar as sinuosidades das trilhas estéticas. Somente com ela poderá ligar-se à arte de modo não-linear e ser receptor de suas faltas de sentido. Ao invés de tentar encaixar o processo artístico em uma caixa fechada, estará pronto para se deixar levar pelos estímulos que perceber durante a pesquisa. Poderia ser feito um paralelo com os místicos das sociedades tribais, muitas vezes equivalentes aos loucos.

Os sacerdotes arcaicos acessavam outros mundos e serviam de canal para os homens comuns acessarem conhecimentos proibidos. Da mesma forma o pesquisador deve encontrar esses pontos de irracionalidade e levá-los para a vivência comum, conferindo oportunidade de experiências singulares na pesquisa artística, mas não com o intuito de explicá-los e sim de incitar a sua propagação. Que cada indivíduo construa sua própria explanação sem se preocupar em encontrar a interpretação correta.

1.5 O erro

Dentro dessa linha já se desenha o segundo método que se oferece a esta pesquisa: o erro. Toda a história do pensamento é calcada na busca da verdade e da certeza. O método científico foi construído como a única maneira de impedir a ocorrência do erro nos experimentos. No entanto, como já foi comentado, o ser humano não deixa de errar por mais técnico e objetivo que seja no seu proceder. Tomar o equívoco como ponto de trabalho e não como uma contingência aleatória pode trazer uma honestidade na pesquisa e uma acuidade no significado de seu resultado.

Inicialmente pode-se dizer que errar não é necessariamente um ausentar-se da verdade, algo simplesmente negativo. O erro pode muito bem ser a capacidade de pensar algo diferente, alguma coisa outra daquilo que é esperado. Assim, errar seria uma forma de desvio, de alteração de rota e, porque não, o desbravamento de uma nova via. A ideia de que só existe uma maneira de se obter ou fazer algo encerra em si a visão metafísica de uma categorização fechada.

O reino do erro é o reino da possibilidade. Tudo aquilo que não precisa acontecer, mas que poderia. Trata-se aqui do reino da virtualidade, algo que não se constitui como uma presença plena, mas que em determinado sentido ou em certo

grau pode ser inferenciado ou percebido. O acidente é sempre algo sem muita consistência, alguma coisa que não tem força para permanecer tal qual é, até porque pela própria posição que ocupa pode se dizer que não é, ou que ainda não é. O erro torna-se assim, uma tendência, uma leve tensão para algo, mas que não consegue se consumir.

Nesta errância podem se vislumbrar inúmeros caminhos e formas, a multiplicidade e a variabilidade de sentidos não percorridos dão a sustentação àquilo que se seguiu. A mutação de significações também só pode acontecer quando visões de estabilidade são trocadas por outras não admitidas inicialmente como corretas. A instabilidade que o erro propõe é o ponto de emergência para a inovação. Quando um homem erra está dentro de um contexto determinado que assim o afasta do objetivo, mas nesse exato momento pode deslocar o conjunto de parâmetros em que está operando e adquirir um outro modelo de funcionamento.

A percepção humana jamais foi compreendida como algo além da capacidade de errar. Muitas vezes a visão falha, escuta-se algo que não foi dito, ou mesmo passa-se em branco por alguma informação que esteve na sua frente todo o tempo. O ato de perceber contém em si mesmo a capacidade de se auto-iludir. Os erros podem ser vistos como o uso desviante das faculdades humanas ou mesmo seus limites. Mesmo a consecução lógica das ideias pode incorrer em falhas e falsas determinações por parte do agente pensante, mas isso não deveria ser visto como algo a ser completamente extirpado.

Sem o erro não seria possível progredir em qualquer que seja a direção. Não se trata apenas de minar os falsos julgamentos, mas compreender como essa falsidade está inserida na resolução dos problemas que se propõe a resolver. Tomar o erro como método é convidar o pesquisador a aceitar os seus próprios limites e estabelecer que o conhecimento não consegue ser absolutamente discernível da crença.

Os processos de conhecimento pelos quais passa o ser humano sempre estabelecem padrões ou modelos de leitura do real. Como se demonstrou, esse tipo de procedimento evolui e se transforma com o tempo, mesmo nas ciências duras. O problema surge quando a transformação daquilo que se conhece não é simultânea àquilo que se crê. A adesão dada à crença lhe dá o valor de certeza, embora existam aspectos dos quais ela não consegue mais conceber e explicar. Na verdade, ter certeza e acreditar são ações que não podem ser facilmente separadas

e muitas vezes se crê mais do que se sabe (SCHULZ. 2010. p. 68-69). Isso não significa que o ser humano está condenado a um subjetivismo relativista, mas que a sua falibilidade deveria colocá-lo numa posição de humildade.

O erro só pode acontecer porque de alguma forma tem algo de inteligível em si mesmo. Errar, desse modo, é uma ação parcial que não consegue adentrar perfeitamente na verdade. Não há problema algum em imaginar e estabelecer as percepções errôneas, mas tomá-las como universais e desejáveis para toda a raça humana sempre se demonstrou como fruto de imenso sofrimento e destruição. Não é, no entanto, a extinção do erro que deve ser exaustivamente buscada, pois o equívoco está relacionado com a possibilidade de imaginar o mundo para além da unidade de uma verdade:

“Se me engano, é porque ponho no meu pensamento mais do que é necessário, e não porque me falta alguma coisa; peço por excesso, mais do que por falta. Em outras palavras, se chamarmos de razão ou entendimento a faculdade de pensar sob forma de eternidade – sub specie aeternitatis -, eu uno a imaginação e a razão em uma única e mesma operação. É erradamente que, para dar conta do erro, se distinguem a razão e a imaginação, carregando essa última, como um bode expiatório, com todas as faltas do espírito. Eu não me engano embora seja um ser racional, mas porque sou um ser racional”. (BROCHARD. 2008. p.137)

Enquanto caráter relacional, errar aparece como algo intrínseco e importante para a natureza humana, pois está conectado ao processo imaginário. O problema reside no fato de quando o erro é generalizado. A consciência dos próprios limites não é um abandono da busca por uma verdade epistêmica, mas a valorização de sua importância. As ilusões podem aparecer como formas de mapear e compreender o mundo sem se propor a esgotá-lo. Uma abertura fulcral se estabelece quando o erro é tomado como ponto de partida.

Uma outra forma de entender o caráter aberto do erro coincide na consciência do acaso para configuração do mundo. A quantidade de circunstâncias que compõe o real escapa de qualquer possibilidade de controle. Um evento aleatório se mostra na verdade como aquilo que não pode ser pré-concebido e, portanto é inesperado. Sua vantagem reside no fato de que não está adequado a nenhum tipo de pré-conceito. As expectativas deverão ser reconstruídas para que o inesperado possa ser integrado. A chamada *action paint* de Jackson Pollock trabalhava com esse tipo de conceito, levando o artista a estabelecer padrões de arte abstrata novos.

A intuição ganha precedência sobre a racionalidade abstrata e percepção empírica. Trata-se da possibilidade da existência de uma ordem diferente das que são amplamente cogitadas. Uma ação inconsciente que desagrega os vários tipos de controle humano para instaurar alguma coisa que não tem a pretensão de domínio. Todos os meios de pensamento inusuais passam a ser utilizados para alcançar a compreensão de uma singularidade.

A errância epistemológica faz com que o conhecimento não consiga manter-se confinado em uma única via de trabalho, pois o sentimento de inadequação pode reverter e inverter as ações de pesquisa. Tomar o erro como forma metódica é aceitar a impermanência de todo saber e fazer. Poderia-se dizer que esse procedimento funciona como *daemon* socrático, um gênio pessoal que sussurra no ouvido do pensador, fazendo com que toda ação acidental transforme-se em uma nova oportunidade para o conhecer. A visão técnica do pensamento recua para dar espaço para uma verdadeira sabedoria. As pretensões humanas subordinam-se a um sentido mais profundo do que a imediatidade da vida pragmática.

A aceitação do erro, como forma constitutiva do processo de pesquisa, permite que o olhar que se estabelecer sobre o objeto artístico não se torne vítima de abstrações explicativas. A capacidade de acessar a obra por meios que não estejam presos aos discursos redutores abre a chance de uma experimentação pessoal. Já se comentou (BLOOM. 1994. p.115) que o verdadeiro deus do artista é o Equívoco, um Hermes envelhecido e recluso. Todo artista deseja desviar-se do caminho já traçado e determinado e para isso deve abrir caminho por si mesmo desviando-se ou errando sobre os conteúdos e formas que se cristalizaram. Somente quando o pesquisador compreende essa situação pode ele também realizar uma interpretação forte sobre os objetos artísticos.

1.6 A Paixão

O terceiro e último método é talvez um dos mais polêmicos e criticados no meio acadêmico geral: a paixão. Para que o pesquisador faça uma pesquisa relevante no meio intelectual, precisa mergulhar de cabeça no assunto que deseja abordar. Como esperar que um indivíduo dedique parte de sua vida e seu tempo a alguma coisa de modo desapaixonado? Deve haver um arrebatamento por parte daquele que pesquisa, a possibilidade de experimentar algo que transcenda a concretude dos fatos estudados e sustente dias e noites de dúvida e cansaço. A

semiologia de Barthes só foi possível por partir de um movimento passional de prazer (BARTHES. 2010. p.32).

Invoca-se aqui a terrível palavra *pathos*. Tal palavra no grego tem várias significações, entre elas consta catástrofe, excesso, sofrimento e paixão. Ser tomado por uma poderosa emoção como os heróis da tragédia grega e recair em uma ação desmedida criando o conflito intransponível entre o homem e o mundo. Uma situação que deveria ser evitada por qualquer pessoa razoável, torna-se aqui algo impreterível. Sem esse estado deslucado não se pode acessar conhecimentos restritos. Somente com o transbordar dos sentidos e sentimentos alcança-se o inesperado. Talvez, por essa razão, a palavra grega também podia ser traduzida por passagem e passividade, pois é o assujeitamento de uma experiência inconcebível.

A arte provoca estados de alteração nos humores humanos, fazendo a “vítima” experimentar uma sensação de maravilhamento e horror. As conexões e categorias que antes funcionavam perfeitamente são destruídas e precisam ser refeitas dentro dos novos padrões que surgiram com advento da paixão. Se um pesquisador não se deixa agredir pelas forças que seu objeto lhe provoca, sua análise será fria e distanciada, e, logo, não terá qualquer força interpretativa.

Mesmo as filosofias tidas como as mais racionais necessitam de uma força que as mova e as retire de qualquer estado de letargia do pensamento simplificador. É necessário misturar o ato de pensar e a força do sentir apaixonado para obter resultados que valham a pena. O próprio Hegel declara no prefácio de sua fenomenologia: “Não é o conceito, mas o êxtase, não é a necessidade fria e metódica da Coisa que deve constituir a força que sustém e transmite a riqueza da substância, mas sim o entusiasmo abrasador” (HEGEL. 2002. p.29).

Nada no mundo se obtém sem alguma dose do êxtase. Não é possível sustentar uma ciência unicamente com as bênçãos de Apolo. A embriaguez de Dionísio é necessária para que a coerência simétrica e ordeira possa acontecer. A paixão está ligada ao próprio fluxo da vida, cessando apenas com a própria destruição.

A figura apaixonada não tem olhos senão para o objeto de seu desejo. Sua vida torna-se um satélite na órbita do planeta que daquilo para o qual vive. Pode às vezes rejeitar e negar esse elemento que o fascina, mas acabará retornando servilmente para ele. Funciona como um vício consciente. Por mais que saiba que talvez fosse melhor se afastar de seu desejo, mais sente necessidade de estar

próximo. Uma doença cuja cura é a ingestão daquilo que o deixa doente. Nesse sentido é com certeza o mal que os cientistas temem recair, mas também pode ser a entrada para uma força até então desconhecida.

“Examinem a vida dos homens e dos povos melhores e mais fecundos, e perguntem se uma árvore que deve elevar-se altivamente nos ares pode viver sem o mau tempo e as tempestades; se a hostilidade e a resistência do exterior, se toda espécie de ódio, de inveja, de teimosia, de desconfiança, de dureza, de avidez, de violência não fazem parte das circunstâncias favoráveis, sem as quais um grande crescimento, mesmo na virtude, poderia realmente ser possível? O veneno que mata o mais fraco é um fortificante para o forte – por isso ele não o chama veneno”. (NIETZSCHE. 2006. p.54-55)

A quebra de barreiras que a paixão provoca pode fazer com que o indivíduo se perca no labirinto, mas pode ser também a pista para sair dele. Talvez o ponto mais importante nessa forma de ser e pensar é que ela se centra não em uma ordem sobre-humana que elevaria a pessoa para uma altura além das emoções, mas em utilizá-las para desvendar o mundo. Apenas com um mergulho em si mesmo, com suas próprias limitações e violências, pode-se compartilhar alguma coisa de verdadeiro. Talvez se erija um saber circunstancial, mas tomando a si mesmo como início da caminhada, algo poderá se agregar no seu final.

A paixão, por outro lado, não se basta nesse tipo de negatividade. Sua atuação como guia continuamente traz um procedimento acessório junto de si, o prazer, que pode ser sim a causa de muito sofrimento, mas também de muita alegria. A sensibilidade não deve ser apartada do ato de conhecer, pois o sensorio, por mais ilusório que seja, preenche as abstrações formais do intelecto com um conteúdo vivo. O sentimento de prazer também é um convite à experimentação. A tentativa de perpetuar uma sensação efêmera que não pode ser facilmente recuperada, mas que ativa a integralidade do ser humano na sua busca. Somente a experiência viva conduz para uma verdadeira transcendência.

1.7 Meu teatro, minha poesia

O processo criativo dos encenadores teatrais é o eixo principal desta pesquisa. Mais importante do que isso é que se pretende mostrar como os diretores de teatro não se utilizam apenas de ferramentas técnico-argumentativas. Eles não partem simplesmente de uma ideia abstrata e formatam a cena conforme sua necessidade. Eles têm um recurso poético que alavanca seu trabalho. A poesia é

uma forma de trabalhar que, em maior ou menor extensão, todos os encenadores recorrem.

Somente com uma pesquisa que obedeça este conjunto de métodos até aqui expostos. Se a relação teatral se constitui com um recurso que não pode ser facilmente ordenado cognitivamente, da mesma maneira os recursos de pesquisa que a estudam não podem ser encarados como aparelhos de captação da quantidade de poeticidade que se gasta durante uma produção. São necessárias atitudes pouco ortodoxas, mas ao mesmo tempo fortes e pontuais, que a loucura, o erro e a paixão ajudam a sentir e conceber.

Apresentados esses três métodos, já deve ter ficado claro que cada um acaba relacionando-se com os outros dois. Um louco funciona através de atos de desmedida, que não são outra coisa que formas de errar. Na verdade poder-se-ia dizer que a loucura é a concentração do erro, tomar como normal aquilo que é absurdo. E o que é a paixão senão aquele estado emotivo que nubla e ilude o indivíduo fazendo-o parecer insano ou pelo menos, uma pessoa extremamente equivocada.

Todos os três foram aqui nomeados pela sua capacidade de afastar-se das certezas metafísicas e científicas, ou pelo menos no estereótipo com que têm sido retratadas. Da mesma forma eles se caracterizam pela possibilidade de exceder todas as categorias e colocar a realidade em movimento. São três nomes diferentes para uma mesma atitude: acessar pessoal e visceralmente alguma coisa. Todos deveriam poder penetrar dentro de si mesmos e enfrentar seus sentimentos como parte constitutiva do mundo. Isto requer sim um elemento subjetivo, mas não creio que seja apenas isso.

Quando alguém se conecta com o seu trabalho, as barreiras que separam o sujeito do objeto ficam bastante borradas. Acessar a consciência do dinamismo da vida ou do conhecimento abre os olhos para um mundo impermanente, algo que vale em um momento e lugar não valerá em outro. Algo que se deseja comunicar muitas vezes não sai como o esperado. Não se sabe se é a pessoa que fala ou alguma coisa que se deixa falar. Às vezes simplesmente se deve deixar que o fenômeno aconteça sem a preocupação de manter solidificado algo que é efêmero. É melhor sentir o calor do raio de sol do que tentar agarrá-lo com a mão.

Novamente recorro à sabedoria budista, mais especificamente o Zen, na qual não há o objetivo de dominação da realidade, mas de viver plenamente a

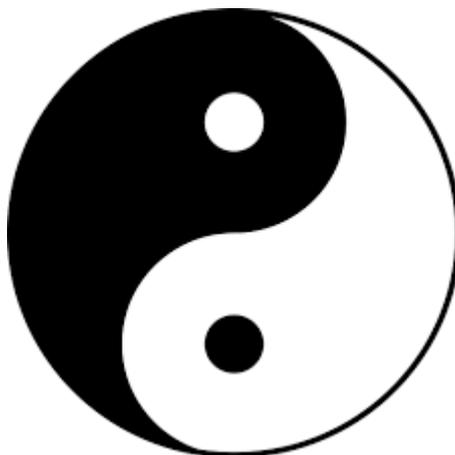
experiência da vida. Arte só pode ser pesquisada como algo na qual se vive. Isso dificilmente pode ser explicado por algum discurso intelectual, como se ilustra no belo poema de Shan-hui:

*Observai a pá nas minhas mãos vazias;
enquanto montando num touro vou andando a pé.
Quando passo sobre a ponte não é a água que corre,
E sim a ponte. (SUZUKI. 2008. p.80)*

A ilogicidade destas palavras parece aceder a um absurdo inútil, mas na verdade é a insistente interpretação lógica e direta sobre ela que será absurda e tola. O poema convoca o seu leitor ou ouvinte a contemplar as coisas para além de finalidades acabadas, onde não existem medições precisas ou conclusões completas.

Diante disso este trabalho se propõe a ser um convite para experimentar o que não pode ser totalmente racionalizado. Não se convida para um abandono total do pensar, o que seria algo bem agradável, mas a utilizar outras formas de pensamento que possam lidar com a incoerência da vida e do mundo. Neste sentido, pode-se afirmar que o método que sustenta este trabalho é antes de tudo o da contradição.

2. Da Contradição



“Quando os seres sob o céu reconhecem o belo como belo
 Então isso já se tornou um mal
 E reconhecendo o bem como bem
 Então já não seria um bem
 A existência e a inexistência geram-se uma pela outra
 O difícil e o fácil completam-se um ao outro
 O longo e o curto estabelecem-se um pelo outro
 O alto e o baixo inclinam-se um pelo outro
 O som e silêncio são juntos um com o outro
 O antes e o depois seguem-se um ao outro

Portanto
 O Homem Sagrado
 realiza a obra pela não-ação
 E pratica o ensinamento através da não-palavra
 Os dez mil seres fazem, mas não para se realizar
 Iniciam a realização mas não a possuem
 Concluem a obra sem se apegar
 E justamente por realizarem sem apego
 Não passam” (LAO-TSÉ. 2003. p.30)

Quando uma definição se encontra em perfeita consonância com o mundo, algo lhe vai mal. Significa que a mente do sujeito apreendeu completamente a realidade objetiva, sem deixar vestígios e, como tal, o conhecimento tem um estatuto estático e perfeito, como se pudesse escapar das inconsistências. Um pensamento desse tipo tem dificuldade em mudar e se transformar. Não se pode percorrer um caminho de modo direto, avançando progressivamente, sem encontrar nessa passagem algum revés que o contrarie. O mundo é um labirinto que não pode ser decodificado em uma interpretação direta. É necessário jogar o jogo dos contrários.

O Taoísmo, dentre as mais diversas tradições filosóficas e religiosas, talvez tenha sido aquela que mais explicitamente tomou a realidade como um eterno jogo de antíteses. No poema acima, um contrário é ao mesmo tempo o complementar fundacional de algo, um aspecto não pode existir sem o outro embora sejam

opostos. Na filosofia taoísta o sábio é aquele que se movimenta no mar de oposições sem ficar preso a nenhuma delas, pois o verdadeiro caminho é o mistério que está para além de todos os conflitos. Este trabalho não é sobre o taoísmo. Este trabalho é sobre a contradição.

Perceber a contradição como o elemento fundamental do universo permite pensar que o conhecimento é algo inextricavelmente ligado a uma impossibilidade. Significa que o mundo não é um objeto coerente que pode ser simplesmente deduzido em uma atuação direta da mente. Optar por essa perspectiva implica em aceitar os objetos de estudo, não como entidades facilmente reconhecíveis, mas como forças em tensão que engendram situações obscuras, ambíguas, imprecisas, indistintas e paradoxais. O reino do objeto artístico.

O objeto de arte escapa de categorias como função e sentido, pois nenhuma epistemologia consegue esgotar sua significância. Já foi o tempo em que o autor de um poema era o detentor absoluto de sua verdade. Nem mesmo a crítica literária pode arrogar-se como uma máquina interpretante perfeita. Os efeitos que a música, o cinema e as artes visuais geram, dificilmente podem ser condensados em respostas unitárias.

Na atualidade, a manifestação artística pode ser vista, inclusive, como um elemento de não-lugar, na medida em que os limites que separam a arte da não-arte estão borrados, como aparece na performance e nas mídias digitais. Como dialogar com esse tipo de realidade sem castrá-la? Como justificar uma pesquisa sobre o assunto sem incorrer em relativismos? Em poucas palavras, como abraçar a contradição que a arte oferece? Neste caso específico se pergunta como o encenador consegue realizar a montagem de um espetáculo através dos seus atores. Como é possível que o encontro de duas pessoas gere uma forma artística? Deve-se tratar o ator como um objeto? Ou encenador é apenas alguém que organiza aquilo que o ator cria?

O fazer teatral é na verdade um encontro entre esses dois seres humanos que constantemente se estimulam para construir uma cena, algo que não existe porque não detém uma materialidade concreta nos mesmos termos de uma pintura, escultura ou filme, mas que existe na sua performatividade, na ação espaço-temporal. E ela só acontece a partir da comunicação interpessoal entre os dois artistas. Ela combina então algumas contradições: a cena é algo que acontece, mas não tem permanência, o ator é a cena, mas também seu criador, no entanto,

também age apenas em conjunto com o diretor, não ficando claro qual dos dois é o verdadeiro dono da criação. Os limites do trabalho teatral são envoltos em uma névoa bastante espessa.

Para manifestar o pensamento sobre essa realidade difícil, que se por um lado não extingue sua potência criativa, por outro deve, ao menos, apontá-la, é necessário uma estratégia complexa. A filosofia cunhou um termo que se transformou muito dentro da tradição ocidental e que até hoje está longe de ser uma disciplina consensualmente válida. Trata-se da dialética.

Muitos pensadores debruçaram-se sobre esse termo, mas de algum modo o que resta de todas as análises é o fato de que tratar com a dialética é enfrentar algum tipo de contradição. Evidentemente que esta disciplina foi muito criticada nesse sentido, por se pensar que o uso contraditório seria um escape para a utilização de quaisquer termos em qualquer sentido e qualquer momento. Pelo contrário, este setor da filosofia simplesmente alcançou um patamar no qual a singularidade do universo pode ser discutida e a generalidade do pensar não precisa restar como um elemento puramente transcendente.

Diante da quantidade de desenvolvimentos que a dialética atingiu seguem-se apenas alguns exemplos dentro da história do pensamento filosófico. Os dois primeiros apenas indicativos e os outros dois mais próximos do movimento intelectual necessário para a compreensão da contradição como meio de acesso do processo artístico e poético.

2.1 Exemplo de Dialética Antiga

Platão, nos seus primeiros textos autorais, apresenta o pensamento como um debate entre visões contrárias. Apenas na oposição entre o mesmo e o outro pode advir um pensamento verdadeiro que supere a mera opinião e se constitua como ciência. A discordância de visões transforma-se em uma inter-relação na qual os praticantes possam intimamente e intuitivamente fazer uma *anamnese*, uma rememoração de algo que se perdeu, mas que se constitui como mais verdadeiro (FEITOSA. 2014).

Na linguagem poética platônica a alma, ou o processo intuitivo, estabelece pontes entre o sensível e o transcendental, como aparece no *Menon* (PLATÃO. 1996. p.72) e outros diálogos. Isso permite que sujeito e objeto confundam-se e

possam inverter seus papéis durante o processo. A alma propicia o movimento de ascensão e descensão do método dialético, a interação entre a unidade e a multiplicidade.

Sua dialética é a ciência da totalidade do real. Dividindo a realidade em gêneros demonstra como uma forma não deve ser captada por outra. Na verdade, cada forma diferencia-se das outras e só se relaciona com estas pelo que não é. A principal consequência é que o ser está na relação, e, portanto, não é imóvel, como prescrevia a escola eleática de Parmênides (BORNHEIM. 1977. p.33). O movimento e a instabilidade devem fazer parte do pensar para que possa dialogar com o mundo.

Evidentemente que ilustres filósofos colocaram-se contra essa filosofia. Entre eles aparece Aristóteles que lhe via apenas como um método examinativo, mas incapaz de se tornar propriamente uma ciência. Restaria como forma auxiliar para se chegar às verdadeiras representações (ARISTÓTELES. 1981. p.91), pois acabaria sendo uma formalidade na qual qualquer conteúdo poderia ser encaixado. Afinal, o Estagirita não poderia abdicar do princípio argumentativo da não contradição, segundo o qual, duas assertivas, uma afirmação e outra negação sobre algum objeto na realidade, não poderiam ser ambas verdadeiras do mesmo modo, ao mesmo tempo e pela mesma razão (IDEM. p.94).

O ponto de vista aristotélico é eminentemente do discurso causal. Um argumento deve conectar-se a outro de maneira que se forme um conjunto coeso em que nada em seu interior vá contra os elementos elencados. Na verdade, ele é uma decorrência do princípio da identidade (BERTI. 2014. p.97), segundo o qual, todo o objeto é idêntico a si mesmo, ou seja, suas características não podem confundir-se com as de outras entidades. Esta visão ganhou em analiticidade, podendo separar e destrinchar a realidade, mas perdeu na variabilidade reflexiva das conexões.

A dialética platônica permite que se estabeleça o conhecimento como algo que ocorre em processo, enquanto que as interpretações usuais de aristotelismo mantêm-se como uma estrutura já pronta⁶. A contradição é simplesmente deixada de fora neste tipo de pensamento, enquanto que Platão a toma como um elemento

⁶ Cabe ressaltar, no entanto, que o pensamento aristotélico não é um completo inimigo da dialética. Na verdade, Leandro Konder (1999) defende que a filosofia de Aristóteles é uma prosseguidora da dialética iniciada por Heráclito.

constitutivo do mundo e que não pode ser menosprezado. Isso não significa que sua dialética é um discurso alheio a toda a lógica causal, mas que esta tem uma participação mais restrita na obtenção dos processos do pensamento. A contradição não é uma finalidade, mas um aspecto a ser abarcado, pois Platão ainda é um pensador que defende as definições precisas como necessárias para o avanço da filosofia.

Seus textos em diálogos apresentam uma forma dramática de conceber o pensamento. O conflito de posições exige um raciocínio da parte do leitor, mesmo que um plano geral seja designado pelo autor. Da mesma maneira que as ideias são justapostas no melhor estilo realizado no teatro, a dialética platônica faz a reflexão por uma superação em um embate de questões. O confronto de vontades do drama clássico é transformado em um meio para alcançar as mais sutis ideias. A verdade não depende de uma autoridade proferidora, mas do encontro antitético em que não se define *a priori* quem sabe mais, pois: “(...) já muitas vezes os que têm uma vista fraca descobriram primeiro as coisas dos que a têm penetrante.” (PLATÃO. 1972. p. 450). Sua sabedoria exige uma participação irrefreada com o mundo.

Seguindo o estudo da contradição no pensamento, seria possível apontar muitos pensadores dialéticos posteriores ao divino Platão, como Plotino ou Proclo, apenas para citar dois. No entanto, creio que basta apontar um pensador que marcou a passagem do antigo para o moderno dentro da tradição eclesiástica católica por ter feito questão de deixar visível a necessidade da contradição. Refere-se aqui a Nicolau Crippfs de Kues.

2.2 Exemplo de Dialética Medieval

O cardeal medieval Nicolau de Cusa também abraçou a contradição no mundo e no pensamento. Apresentou a *coincidentia oppositorum*, a co-incidência de polaridades divergentes, como o ponto fundamental para a constituição de um entendimento filosófico e teológico de Deus. Segundo o pensador ninguém alcança o conhecimento pleno de tudo, mas a consciência dessa falta torna o homem mais próximo da verdade, mais imbuído fica da *docta ignorantia*, como representou Sócrates com a ficcional máxima “só sei que nada sei” (IDEM. 1990. p.29). Isto significa que saber é ignorar, um conhecimento que sabe do grau e causa do seu próprio não-conhecimento (CUSA. 2002. p.43).

O conhecer só progride em uma extensão contraditória, um movimento intrínseco ao pensamento, mas dentro da consciência de que qualquer verdade exata é incognoscível e que só a partir desta reflexão pode estabelecer-se um pensamento. As oposições da consciência que conhece não alcançam a essência das coisas por estarem além de qualquer comparação, portanto, só podem ser conhecidas em suas incompreensibilidades, superando o discurso racional. Sem essa contradição básica o homem seria incapaz de pensar. No divino está tudo concentrado em uma unidade, que aos olhos humanos está apenas desdobrada em uma série de concreções.

Na experiência divina cristã, quando a unidade se faz trindade, Cusa afirma ser o momento em que os contrários se identificam. O exato momento em que o acidente é a substância, o movimento é o repouso e o corpo é espírito (IDEM. p.60). Tenta demonstrar que a unidade não pode ser uma simplicidade única, mas uma diversidade composta como totalidade. Sua principal preocupação teológica era encontrar um princípio sem princípio, que contivesse em si mesmo o recurso de se auto-desenvolver.

Pode-se perceber que seu pensamento trabalhava com uma teologia negativa, no sentido de que a razão precisa ser complementada com a fé. No infinito divino tudo está concentrado e o universo é um desdobramento seu, mas isso não implica em uma relação direta entre criador e criatura. A potencialidade do mistério supera toda a tentativa de compreensão, pois não importa quantos desdobramentos se façam, Deus estará sempre além.

No conhecimento finito, por sua vez, não pode existir exatidão plena, mas , ainda assim, o homem é um *secundus deus*, criador de coisas lógicas e artísticas (IDEM. p. 30). Ele é um meio para algo, ele contém algo do mistério divino, embora com este não se confunda. Ele participa do processo sagrado, de fazer a passagem da forma para o formado, e vice-versa, como um palco de teatro que virtualmente pode conter qualquer espetáculo. A contradição aparece como um caminho inseparável para a verdade de Deus e para a compreensão do humano.

A dialética apareceu até aqui como uma forma de pensar que recorre à existência de oposições básicas, com o intuito de estabelecer um movimento para fora delas, mas tanto em Platão como em Cusa há sempre uma preocupação na criação/percepção de uma estabilidade sobre a instabilidade. A contradição nem sempre aparece como o elemento explícito de suas filosofias, mas pode ser

facilmente deduzida em seus jogos de opostos. Constitui-se, assim, muito frequentemente como uma metafísica, mas seu cerne pretende-se dinâmico e transformador com um caráter multifacetado. A época moderna também apresentou um autor que prosseguiu nesse tipo de pesquisa filosófica tomando a contradição de modo mais evidente: Hegel

2.3 Exemplo de Dialética Moderna

É impossível falar de dialética e não comentar as construções atingidas pela mesma com a filosofia de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Figura amada e odiada pelas mais diferentes linhas e correntes da filosofia, tornou-se um pensador incontornável pela complexidade de suas ideias e a dificuldade de sua linguagem. Intelectuais das mais diversas linhas estão sempre recorrendo ao seu pensamento, seja como âncora ou ponto de crítica, incluindo nomes muito diversos, tais como Michel Foucault, Theodor Adorno, Maurice Merleau-Ponty, Richard Rorty, Slavoj Žižek, Francis Fukuyama, entre tantos.

Nesse sentido, cabe dizer que ele já foi visto como o mais importante pensador do iluminismo, mas também como seu mais terrível crítico. O filósofo foi lido como um grande autor revolucionário e também como conservador, como cristão e como materialista ateu (STERN. 2002. p.XIV). Nesse pequeno conjunto de características já se pode perceber que seus escritos são eles mesmos fonte de contraditórias interpretações. Para ler Hegel é necessário perceber sua força dialética que não se deixa ser simplesmente reduzida a aspectos compartimentados, pois múltiplas leituras podem efetivamente ser condensadas dentro do seu pensamento.

O primeiro ponto necessário para discutir o pensador aparece no seu contexto intelectual do século XVIII. A filosofia do conhecimento deu um passo importante com Immanuel Kant quando este tentou achar um caminho para a metafísica como ciência. Basicamente o pensador de Königsberg chegou à constatação de que existiria uma barreira intransponível entre aquilo que é percebido, o mundo fenomênico, e o que isto é em si mesmo, o numinoso. A filosofia transcendental buscava as condições a priori que permitem a possibilidade da experiência exterior.

A partir desta concepção, Kant aponta a capacidade do ser humano obter conceitos que não exigiram a participação da experiência sensível. Trata-se de uma

inferência realizada de forma absoluta, uma conclusão independente de premissas pré-existentes, portanto, obtêm-se, a partir do raciocínio kantiano, conceitos puros. Uma das consequências desse modo de conhecer é a geração de antinomias na razão (KANT. 2000. p.273). Segundo o pensador, não se poderia escapar de certas ilusões do pensamento puro pela sua própria capacidade de constituir silogismos. Raciocinar leva a alguma forma de labirinto.

O pensamento apresenta uma tese e uma antítese, argumentos com conclusões opostas, mas que não podem ser resolvidas quando a razão tenta pensar o mundo como totalidade. A dialética em Kant é uma lógica das aparências transcendentais que serve para apontar a impossibilidade de demonstração das entidades metafísicas.

Foi dentro deste contexto, em que a ambiguidade e a contradição do pensamento aparecem, que se desenvolveram todos os meandros da filosofia hegeliana. O conflito é a pedra de toque inescapável para a apreensão do real. A filosofia kantiana tomou esses aspectos como dimensões essenciais à consciência do sujeito conhecedor, mas Hegel as perceberá como fator básico que não pode ser suprimido quer no âmbito subjetivo, quer no âmbito objetivo. Este filósofo, que já foi chamado de “Mago Merlin” por Giovanni Papini (1951. p.41) vendo em sua doutrina o dom do necromante e o poder do encantamento, constituiu um pensamento especulativo que tomou a dialética como a mais proteiforme das ciências. Efetivamente, o método dialético de Hegel é tão amplo e profuso que muitos pensadores, entre eles Gadamer (1994. p.9) chegam a tomá-lo como um não-método por ser um enigmático modo de conhecimento através da mediação de conceitos. A dialética atua na base de sua filosofia da natureza, do espírito e da consciência e, portanto, está presente dentro de cada parte do seu edifício intelectual.

Deve-se entender, no entanto, que o pensamento hegeliano não toma seu método como um tipo de procedimento que permite saber de antemão um resultado (UTZ. 2005. p.167). As obras de Hegel não podem ser simplesmente sintetizadas em esquemas, cada passo é fundamental para sua constituição, como a criação de uma obra artística que exige um trabalho gradual e paciente em permanente reparo. Trata-se de um método de exposição que demonstra que cada categoria é

implicitamente auto-contraditória e que pode ser ampliada para uma entidade/situação mais abrangente⁷.

Primeiramente, em uma breve explicação em sua linguagem filosófica, todo pensar é pensar de algo em si mesmo e para si mesmo, ou seja, o pensamento, enquanto entendimento, chega em determinidades que são distintas umas das outras. Em um segundo momento, este pensar se mostra como pensamento conjunto de determinações contraditórias, isto é, suas determinidades são de um tal modo finitas que passam para suas determinações opostas. Finalmente, a unidade das posições contraditórias enquanto superadas tem uma natureza própria, trata-se do momento especulativo, o que há de afirmativo na dissolução e transição do movimento anterior (FORSTER. 1999. p.132).

Em termos mais simples, não recomendados por um hegelianismo filosófico, toda posição inicial é sempre limitada porque é uma apreensão que só pode acontecer nos parâmetros intelectuais daquele momento específico. No momento em que tenta estender essa ideia acaba percebendo que a posição oposta também é possível, logo a única solução é uma posição que tome essas situações opostas ambas como incompletas e se possa perceber tal fenômeno contraditório como um conjunto que redimensiona suas partes. Como o ator que estuda seu papel como algo simples e pelos ensaios vai percebendo seus meandros até o momento em que o assimila e tornam-se um na apresentação. Muitos traduzem esses estágios dentro da sequência tese-antítese-síntese⁸, mas esse raciocínio aparece como uma simplificação que não permite perceber as consequências que a filosofia hegeliana trouxe.

Diferente da filosofia platônica que entendia a dialética como debate e conversação entre dois indivíduos, portanto algo exterior, aqui desloca-se a oposição para um processamento interior. Sua dialética funciona como uma autocrítica autônoma e um autodesenvolvimento do objeto estudado. Torna-se uma combinação dos procedimentos da filosofia antiga juntamente com a moderna,

⁷ Antes de demonstrar esse processo é importante mencionar que um dos pontos que torna o filósofo alvo da crítica dos mais variados matizes no século XX é a centralidade que dá ao pensamento que tudo engloba e determina. Este discurso também deve ser entendido como fruto do vocabulário epocal do qual não poderia se furtar ao desenvolver sua filosofia. Evidentemente que sua filosofia é um racionalismo que tudo pretende apreender, mas também é um movimento complexo que pode ser percebido em todas as camadas da realidade como se espera demonstrar no que se segue.

⁸ Essas expressões Hegel utiliza a partir de Kant e, principalmente de Fichte, mas de modo algum fazem parte de seu vocabulário filosófico comum.

lembrando ainda Nicolau de Cusa. Basicamente tudo aquilo que é percebido aparentemente como fixo, próprio e determinado, pode ser posto em reflexão fazendo emergir contradições, e o seu resultado é uma nova categoria que redimensiona as anteriores.

A contradição em Hegel é uma essencialidade, ou uma determinação de reflexão, que se desenvolveu da simples identidade até a mais forte oposição que retorna a si mesma no fundamento (HEGEL. 2011. p.131). A relação, em determinado momento, alcança uma forte contradição, mas segundo o próprio pensador, em um momento seguinte irá se dissolver (IDEM. p.158). Significaria isso que a contradição termina completamente? O filósofo aponta que o pensamento especulativo reconhece o lado positivo da contradição como uma atividade absoluta que deve ser mantida no interior. Assim a passagem para algo além da contradição não significa sua mera extinção, mas sua acomodação dentro do pensamento. A partir dessa noção o filósofo estabeleceu uma rede de movimentos no pensamento que devem apontar para a importância do ato de contradizer.

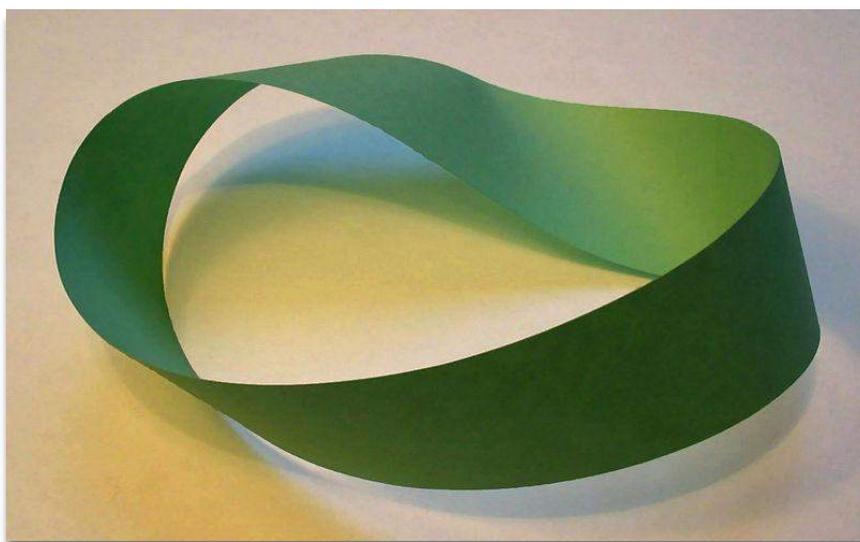
Um dos conceitos mais importantes e difíceis de lidar em Hegel, que especifica o movimento dialético acima comentado, é o da supressão, *Aufgehoben*⁹. Este conceito liga o momento dialético da contradição com a especulatividade. Contém dentro de si três sentidos principais: anular ou destruir, conservar ou preservar e levantar ou erguer. Todos os três são utilizados simultaneamente por Hegel (INWOOD. 1997. p.302), ou seja, trata-se de um movimento que supera as posições anteriores anulando-as, mas ao mesmo tempo preserva-as, constituindo-se enquanto um conjunto complexo.

Uma das principais consequências que esse pensamento traz é a importância da negatividade no processo de conhecimento, pois o negativo é o que permite a substância da positividade do real. O momento dialético acontece exatamente na compreensão da posição ou conceito em sua mais alta limitação. Se algo é o negativo de outro, isso significa que aquilo que é negado é tão determinado

⁹ Neste conceito reside a primeira grande crítica feita sobre Hegel. Em um de seus exemplos na Enciclopédia das ciências filosóficas, o filósofo expõe a morte do indivíduo como sua supressão no surgimento do gênero humano enquanto espírito (HEGEL. 1997. p.555). A morte é um aspecto que deve ser superado pela vida, é a oposição básica que permite aos homens prosseguirem despertos, ou melhor, autoconscientes. Muitos perceberam nisso a ideia de que a síntese mental engloba a realidade viva e a transforma em uma abstração, o que de fato pode ser percebido em algumas interpretações da filosofia hegeliana. No entanto há uma combinação da lógica com o empírico, uma profunda conexão entre o desenvolvimento de conceitos e o desenvolvimento das coisas que permite ir além desse raciocínio, como se espera expor no decorrer deste trabalho.

quanto o que o nega (INWOOD. 1997. p.237). As coisas e conceitos que negam-se ativa e mutuamente, portanto, não são meras abstrações que engolem a realidade e lhe dão significado. Trata-se de uma contradição básica que compõe sua relação de modo inextrincável, como são as duas faces de uma moeda. Uma não pode ser separada da outra.

Uma imagem interessante para pensar esse processo em que o limite desemboca em um outro é o da *Fita de Möbius*. O matemático August Ferdinand Möbius dedicou boa parte de sua obra à topologia, o estudo do espaço que foi demonstrado materialmente pela fita. Trata-se de uma superfície que tem um componente de fronteira, o que faz com que tenha apenas um lado e uma borda. Quem caminhasse através dela poderia retornar ao ponto de saída, mas antes parecerá que atravessou para o outro lado da fita. A imagem dessa volta mostra a “possibilidade cinética” do pensamento hegeliano, um movimentar-se infinito sobre si.



Para demonstrar essa dinâmica, deve-se vislumbrar a *Fenomenologia do Espírito*, um dos trabalhos seminais do filósofo. Perceba-se desde já que é uma obra que no próprio nome já contém esse tipo de contradição na medida em que o espírito, algo, em tese, intangível tem um processo de manifestação concreta, é fenômeno e, portanto, perceptível. Na introdução desta obra apresenta seu raciocínio em crítica direta a pensadores como Kant, no seu entendimento da ciência apreender a experiência viva. Expõe o seguinte processo:

O objeto parece, de fato, para a consciência, ser somente tal como ela o conhece. Parece também que a consciência não pode chegar por detrás do objeto, [para ver] como ele é, *não para ela*, mas como é *em si*; e que, portanto, também não pode examinar seu saber no objeto. Mas justamente porque a consciência sabe em geral sobre um objeto, já está dada a distinção entre [um momento de] algo que é, *para a consciência*, o *Em-si*, e um momento que é o saber ou o ser do objeto *para a consciência*. O exame se baseia sobre essa distinção que é uma distinção dada. Caso os dois momentos não se correspondam nessa comparação, parece que a consciência deva então mudar o seu saber para adequá-lo ao objeto. Porém, na mudança do saber, de fato se muda também para ele o objeto, pois o saber presente era essencialmente um saber do objeto; junto com o saber, o objeto se toma também um outro, pois pertencia essencialmente a esse saber. (HEGEL. 2002. p.79)

Basicamente o que se assiste neste trecho é que um objeto de estudo não é algo que simplesmente se encaixa na mente do sujeito estudioso, como se *a priori* pudesse existir uma pré-estrutura pronta para receber o dado da realidade e simplesmente arquivá-lo. A revolução da filosofia especulativa de Hegel está em afirmar a “não-conformidade” entre sujeito e objeto, uma negatividade basilar que permite a pluralidade do pensamento. Mente e mundo estão em um desnível flutuante, sugindo assim a diferença que propicia a mudança. A resistência da realidade compõe a negatividade, que não deve ser ignorada, mas utilizada.

A negação não vale por si mesma, na verdade, Hegel defende o excesso propiciado pela negação da negação compondo uma nova positividade. A afirmação que foi inicialmente negada não é a mesma que esta segunda positividade resultante do duplo negar. Toda relação inicial está condenada a ser uma forma pouco ou nada refletida e para isso precisa da ação do negativo. Um ator em apresentação é um “não-texto literário”, na medida em que a escritura foi negada em seu médium original e apreendida de forma oral e física por ele. A dupla negação aparece com a consciência da atuação enquanto processo.

Assim, dentro do processo dialético inicialmente apresenta-se algo, no vocabulário hegeliano, o *dasein* (ser-aí) em um estatuto geral, mas que se bifurca entre a própria coisa e outra que a nega para no terceiro e último estágio afirmar a primeira por uma negação adicional, tornando-se mais que o espaço em branco delimitado pelo seu outro (INWOOD. 1997. p.238). As coisas não são conhecidas diretamente, somente com esse processo lento e indireto podem ganhar um verdadeiro conteúdo. A negação da negação permite que se perceba a variabilidade da realidade e uma possível interiorização para que alcance uma posição que abranja uma realidade maior e que nenhum objeto tenha mais exclusividade que outro.

É nesse sentido que o pensamento hegeliano defende a importância da mediação através da negatividade. Não é possível ter uma certeza imediata daquilo que se apresenta diante do sujeito. Na doutrina do ser de sua *Ciência da Lógica* o pensador expõe a questão de como uma ciência deve começar para discutir o princípio da filosofia:

Apenas em uma época mais recente surgiu a consciência de que há uma dificuldade em encontrar um início na filosofia e o fundamento dessa dificuldade, bem como a possibilidade de solucioná-la, foi debatido de modo variado. O Início da filosofia deve ser algo mediado ou algo imediato? É fácil mostrar que não pode ser nem um nem outro, e assim, ambos os modos de iniciar encontram a sua refutação. (HEGEL. 2011. p.49)

Mais do que um recurso retórico, Hegel pretende demonstrar que as noções de imediato e mediado estão conectadas. O contraste entre ambas é um tipo de oposição que requer ela própria uma mediação, o que lhe permite defender que nada é puramente imediatizado ou mediatizado, mas ambos ao mesmo tempo. Como já foi discutido, qualquer entidade que seja apresentada ou exposta ao pensamento e, portanto, apreendida de modo imediato, logo se mostra carregada de outras interações que a negam e, assim sendo, é ela mesma mediada. Como o próprio filósofo expôs, os pais são uma existência imediata em relação aos filhos gerados, mas os pais são eles mesmos gerados e seus filhos são também imediatos na medida em que sua existência simplesmente é (HEGEL. 2012. p.146). A própria poesia dramática é uma forma imediata de recepção, mas ao mesmo tempo uma mediação que nasce da necessidade humana de ver atos e situações representadas por personagens pelos seus discursos (IDEM. 2010. p. 556)

Assim como no teatro Desse modo, percebe-se novamente como o modo de pensar através da contradição engendra a realidade como uma estrutura complexa em que o resultado de um processo gera outro processo, ou que uma totalidade é parte de outra totalidade. Trata-se, antes de mais nada, de um sistema de conexões dinâmicas em que instâncias supracumem umas às outras.

No quadro de René Magritte, *As férias de Hegel*, o pintor imaginou esteticamente esses processos de mediação. A função primordial do guarda-chuva é repelir a água que cai sobre o indivíduo, enquanto que o copo serve para contê-la. O aspecto lúdico da imagem consiste na união dos dois objetos sabendo-se que um não precisaria do outro para lidar com a água. O líquido é conteúdo que designa suas funções, mas também é o meio que faz mediação entre os objetos. Ambos

perdem suas funções comuns e tornam-se indiferentes no quadro surrealista apenas pela sua sobreposição, na verdade na exposição de sua contradição através da água.



Cada totalidade é um todo abrangente no qual as oposições coexistem em sua interioridade. Assim como cada parte da totalidade é ela mesma um todo. Da mesma forma deve-se entender que cada parte é um momento do percurso, deixando claro também que há uma inseparabilidade recíproca e uma concatenação entre elas. Não se pode entender um aspecto sem sua relação com outro, e é essa relação que permite a compreensão de um novo patamar no conhecimento.

Isto fica aparente na sua exposição sobre o ser e o nada na sua *doutrina do ser*, seu início de percurso na demonstração do processo do pensamento. Partindo da ideia de que o primeiro contato com algo é sempre imediato e, portanto, carente de determinação e destituído de qualidade (HEGEL. 2011. p.71), a primeira categoria é a do puro ser. Nessa imediatidade indeterminada é apenas igual a si mesmo e nada pode ser intuído dele, o que o torna um vazio do qual nada pode ser dito. “O ser, o imediato indeterminado é de fato nada, nem mais nem menos do que nada” (IDEM).

O Nada, em estado puro, é igualdade consigo mesmo, vácuo perfeito pela ausência de qualquer determinação. No entanto, é pelo pensamento que se chega a esse nada, logo deve haver algum significado, pois de alguma forma esse nada “é”. O giro se completa retornando novamente para o ser. Nisso Hegel chega à primeira conclusão básica de sua Ciência da Lógica, de que o puro ser e o puro nada são um e o mesmo. A verdade não reside nem no primeiro nem no segundo, mas no fato de que um passou para o outro e vice-versa (IDEM. p.72). Demonstrando-se assim que

cada um desaparece no seu contrário e o que permanece é o Devir, o movimento que os distingue um do outro. Um exemplo pode ser encontrado no ator que precisa deixar de ser ele mesmo para viver o papel, embora um personagem seja uma ficção, algo que não existe. Ele precisa operar entre esses dois polos durante a representação.

O vir-a-ser como ponto fundamental do desenvolvimento do pensamento apresenta claramente a proposta hegeliana de escapar de formalismos sectários. Para tratar de um sujeito em seu processo de conhecimento é necessário percebê-lo como substância viva, em constante mutação e transformação. A verdade só acontece nesse movimento sobre si do devir.

Trata-se de uma combinação de movimento e, ao mesmo tempo, constituição de um conjunto na dialética especulativa. Saber o ponto final não é suficiente para alcançar o conhecimento, pois há todo um processo implicado nisso, e isso quer dizer um gasto de tempo e energia anteriores. Um resultado não pode ser apartado de todo o processo que se levou até ele, do contrário a percepção da realidade se fará de modo fragmentário. Novamente está implicado nisso a negatividade e a mediação como os pontos que unem a tapeçaria do pensamento.

Toda posição implica automaticamente uma pressuposição dentro da filosofia hegeliana, como fica exemplificado na doutrina da essência da ciência da lógica quando trata da definição de reflexão (IDEM. p.122). No ato imediato de atestar algo como relevante, sobressaem todas as condições em torno que propiciam a relevância. Por exemplo: para que uma pessoa possa chegar até um lugar estão pressupostos que ela possa caminhar e que esse local existe. Outro exemplo do mundo teatral está na montagem de um espetáculo. O público vê o trabalho pronto, mas várias opções foram feitas para chegar ao resultado apresentado. Isto não é uma defesa de raciocínios arbitrários ou inúteis como formas de pressupor uma realidade, o que está em jogo são as formas de mediatizar essa realidade apreendida. Hegel não se preocupou em desenvolver uma argumentação invulnerável sobre a explicação do universo, mas, por outra via, dar uma explanação completa, que seja capaz de discernir os pressupostos que levaram à inteligibilidade do argumento (INWOOD. 1997. p.250).

Quando se afirma algo, imediatamente, dentro dessa afirmação podem ser concebidas toda a rede de pressuposições que sustentam a primeira. Coloca-se de antemão os próprios pressupostos para cada posição, na medida em que há uma

suprassunção que contém as etapas que lhe levaram até o ponto final. Um exemplo disso pode ser ilustrado dentro da teoria literária com T. S. Elliot e sua noção de tradição:

Para proceder uma exposição do diálogo do poeta com o passado, ele não poderá considerar o passado como uma massa informe, nem o poeta poderá se constituir inteiramente de pouquíssimas admirações particulares, nem poderá o poeta se fixar em apenas um único período preferido. O primeiro movimento é inadmissível, o segundo deve ser entendido como a importante experiência da juventude e o terceiro como um agradável e altamente desejável complemento. O poeta deve estar muito consciente dos grandes fluxos, que não necessariamente fluem para as mais distintas reputações. Ele precisa saber do fato óbvio de que a arte não se aprimora, ainda que a matéria da arte nunca permaneça a mesma.. (ELIOT. 1983. p. 39)

O poeta inglês apresenta que a tradição não é uma totalidade monolítica que simplesmente pesa sobre os ombros das novas gerações, mas como um dinamismo integrador da nova poesia. Na posição do poeta novo estão pressupostos vários outros do passado sem os quais não poderia compor seus versos. Dessa maneira, ele não está apartado da realidade como algo que foi simplesmente expelido, mas como um elemento em constante discussão com tudo o que lhe veio anteriormente. Nesse sentido a pressuposição da tradição não é algo cognitivamente descolado da posição que representa o poeta, mas aquilo que só obtém sentido com sua novidade. Esta via tem duas mãos, pois o poeta também só obtém sentido como um representante individual dos artistas do passado.

Aqui também pode ser encontrada outra característica do pensamento hegeliano que se depreende desta dialética, a noção de reciprocidade. No final da *doutrina da essência* Hegel começa a discutir a relação absoluta, a relação em que a aleatoriedade alcança o estatuto de necessidade. A causalidade se mostra apenas como uma captação exterior que não consegue dar conta de explicar a totalidade dos fenômenos. A causa e o efeito não são substâncias que só podem ser definidos dentro de uma perspectiva unilateral, pois uma não pode ser sem a outra. Não pode existir um empurrar sem algo que é empurrado e vice-versa (HEGEL. 1983. p.497), assim são conceitos inseparáveis.

O evento recíproco diz respeito ao fato de duas ou mais substâncias terem, na interação de seus estados, a simultaneidade de serem a causa e o efeito um do outro (INWOOD. 2003. p.338). A identidade da causa, consigo mesma em seu efeito, ultrapassou a negatividade e constituiu a unidade indiferente às diferenças formais, ou seja, forma e conteúdo comunicam-se e se obtém a ação recíproca.

Trata-se, acima de tudo de uma causalidade recíproca, uma causação mútua, na qual se tem a consciência de que um não tem uma prevalência sobre o outro.

Para Hegel fenômenos superiores como os biológicos e sociais obedecem apenas a esse tipo de relação, pois para ele era mais provável que a multiplicidade de elementos que constitui o ser humano ou o estado se influenciasse reciprocamente, do que determinar apenas um elemento como única entidade causante. Há, portanto, uma circularidade que compõe a complexidade dos elementos no discurso hegeliano, na qual a causa deve se reconhecer no efeito e vice-versa, para que uma fundamente-se na outra.

Outro exemplo desse processo no mundo literário pode ser encontrado na obra de Jorge Luis Borges quando trata de Franz Kafka. O escritor argentino escreveu um artigo seminal sobre a relação de influência entre escritores tomando o autor de *O Processo* como paradigma. Borges enumera alguns autores que parecem deter semelhanças estilísticas com Kafka. Cita o paradoxo do movimento de Zenão, um apólogo de Han Yu, um prosador chinês do século IX, os escritos filosóficos de Kierkegaard, o poema *Fears and Scruples* de Robert Browning, uma das *Histories désobligeantes* de Leon Bloy e o pequeno conto *Carcassone* da obra de Lord Dunsany (BORGES. 1999. p.96-97.)

Logo após, afirma que há uma semelhança entre todos esses escritos e os de Kafka, embora sejam muito diferentes uns dos outros. O seu ponto principal reside no fato de que só é possível agrupá-los diante da singularidade da escritura do autor de Praga. Não importa se estes tiveram uma relação direta, o que de fato é impossível na medida em que não há registro do conhecimento um do outro. O que interessa é que Kafka constituiu seus precursores na sua escrita e isso determinou a influência. A posição de um escrito altera a compreensão dos demais, mas de modo algum pode-se afirmar que é uma relação causal unidirecional, pois um texto só ganha seu sentido na relação com o outro. A influência só pode ser reconhecida em um nível de reciprocidade que transcende qualquer critério de cronologia. Para avaliar e pensar a literatura pensa-se como uma rede em que todos os textos se conectam e se chocam. A reciprocidade desconcerta as noções de sequência e permite reconstruir o entendimento por qualquer ângulo.

A ação recíproca suprassume a causalidade porque contém em si a absoluta contradição, a substancialidade dos aspectos distintos recupera unidade. Isto significa, dentro do vocabulário hegeliano, que abre-se a possibilidade para uma

relação unitária se estabelecer entre o ser e a aparência, interior e exterior, contingente e necessário. A interioridade elimina o movimento de causalidade, pois se automanifesta. Necessidade se transforma em liberdade porque coincide este interior com o exterior, uma manifestação que é o idêntico movimento do distinto em si mesmo (HEGEL. 1983. p.505).

Nada é de antemão necessário, apenas depois que um movimento se consolida é que se pode inferir sua necessidade. Isso é um ataque às noções metafísicas que defendem a existência de leis transcendentais que dominam o mundo. Essas leis estão sempre por se construir, já que toda consolidação se dá em um momento posterior. Por exemplo: Uma técnica teatral como a partitura física de um ator é um conjunto de movimentos corporais que em princípio podem ser aleatórios, mas depois de criados tem de ser repetidos exaustivamente para que o artista ganhe consciência e habilidade.

Somente quando a essência alcança a relação absoluta Hegel compreende que se pode deixar o mundo objetivo para adentrar no reino da subjetividade através do “conceito” (*Begriff*). É neste patamar de seu discurso que fica claro como todos os movimentos anteriores combinam-se para a criação da complexidade do pensamento, pois na relação absoluta as totalidades passam a compor-se sistematicamente (IDEM. p.506). Outro exemplo são as escolhas feitas pelo encenador em um espetáculo. Estas podem, em processo, parecer aleatórias, mas tornam-se necessárias durante a apresentação, por se comportarem como uma totalidade diante da plateia.

Primeiramente deve-se dizer que a defesa do conceito em Hegel é o que o torna tão criticável entre os pensadores do século XX. A própria palavra já leva o filósofo a ser lido como um puro racionalista, o que de certo modo ele realmente era, mas também deixa de perceber como o movimento do conceito pode servir para compreender a importância da dialética e da contradição como uma forma de pensar e agir¹⁰.

A noção de Conceito é o ponto fulcral do sistema hegeliano, pois é a partir dele que se assentará toda sua filosofia e é em seu interior que a contradição torna o pensamento uma realidade capaz de engendrar a suprassunção. Talvez o

¹⁰ Talvez o sistema de Schelling fosse mais adequado para pensar o processo artístico do que o de Hegel, na medida em que o aspecto especulativo daquele estaria na intuição e não no conceito, mas o que se deseja aqui é mostrar que a contradição no pensamento não implica em um objeto de estudo inferior e para tanto a obra hegeliana é mais adequada.

contraste principal esteja no fato de Hegel contestar a noção kantiana na qual o Eu se situa em confronto com o mundo, acessível apenas pela intuição sensível. A única forma de lidar com objetos pela linha kantiana é abstrair dessa intuição uma gama de conceitos que utiliza em suas relações ulteriores (INWOOD. 1997. p.73). Para Hegel o “Eu” não pode ser simplesmente apartado do conceito, estes estão imbricados, pois são estruturados pelo jogo simultâneo de totalidades. A subjetividade não é apenas a abstração sem corpo, ou o corpo material sem uma consciência de si, mas a combinação de ambos (IDEM. p.74).

Isso implica que os conceitos também não podem ser nitidamente distintos de objetos, pois de alguma forma vão além de qualificá-los, constituindo-os. Nenhum objeto pode ser totalmente indeterminado e não se podem eliminar suas propriedades apenas com a abstração. Existe um jogo entre ambos, na medida em que são a via de acesso pelo conceito, mas também são uma fonte sem a qual o mesmo não faz sentido.

Na verdade, os conceitos não se distinguem facilmente uns dos outros, pois formam um sistema dialeticamente interligado (IDEM. p.75). O conceito aparece então como uma forma ideal, mas dependente da realidade circundante sem a qual não obtém sua realização¹¹. O ser e a essência são momentos do seu devir, mas ele, o conceito, é a base e a verdade dos dois (HEGEL. 1983. p.511), assim se subentende esta conexão entre sujeito, objeto e pensamento perfeitamente expressa de que o ideal é aquilo que se efetiva e somente o que se efetiva é o ideal, posto por Hegel em sua Fenomenologia. Tratar de conceitos não é permanecer apenas no mundo das ideias, mas perceber a sua emersão no mundo¹².

O pensamento conceitual, segundo Hegel, deve apreender toda a riqueza da experiência empírica, emocional e religiosa. Para que isso possa ocorrer o conceito deve transcender o mero pensamento representacional e apresentar-se de modo múltiplo e dinâmico, como até agora a filosofia hegeliana tem se mostrado. Não é possível manifestar de modo imediato no que consiste o conceito, pois este não é um axioma, mas uma pressuposição que se constitui durante o processo do pensar.

¹¹ Uma das interpretações possíveis desta ideia levou o próprio Hegel a pensar como certas entidades são incompletas, permanecendo apenas no conceito destituído de realidade, como se fosse uma mera fantasia ausente de qualquer sentido.

¹² Muitos intérpretes não-hegelianos afirmam que o pensador tiraria daqui a consequência de que há uma ascensão incessante dentro de seu sistema, mas o que o filósofo pretendia era uma re-organização do excesso de material no que concernia à lógica e à metafísica (KAUFMANN. 1985 p. 212)

Os conceitos aparecem inicialmente em três formas que se contradizem e se complementam ao mesmo tempo: Universal, particular e individual. Tratam-se de três totalidades que se intercalam e se complementam dentro do conceito, de modo que um pode converter-se no outro. As três unidades são uma mesma e única reflexão. O universal seria o aspecto genérico, aquilo que abrange todas as entidades de um tipo, mas embora seja includente também peca pela sua indeterminação, logo trata-se de uma imediatez. A simplicidade, no entanto, é a mais rica em si mesma, porque é conceito (IDEM. p.532). O universal converte-se em particular e individual, pois o universal, enquanto categoria mais “larga”, os contém. Dentro da universalidade encontram-se os casos particulares e individuais, mas apenas abstratamente.

Por sua vez a particularidade, a especificação daquilo que é geral, contém em si a universalidade que constitui sua substância, pois faz parte desta, mas vai além. Trata-se do seu aparecer exterior, é o universal na sua diferença como um outro, é o esgotamento deste universal em um caso mais restrito. A diferença na particularidade é importante, na medida em que é o elemento que permite a subdivisão dentro da universalidade, é a primeira forma de negação. O Individual, por outro lado, já está posto pela particularidade. É uma universalidade plenamente determinada, um caso singular. A mais ampla reflexão que traz o universal para a concretude. Uma negatividade que se relaciona consigo mesmo em um caso mais específico possível. É o momento de suprassunção do particular no universal, em que estes ganham inteligibilidade.

Quando se fala em teatro, por exemplo, a sua ideia mais abstrata e geral é o que se chama universal. Todas as formas de teatro estão lá dentro, mas nenhuma especificidade. O caso particular de teatro, por sua vez, pode ser um estilo de dramaturgia como o melodrama, contrapondo-se internamente a outros estilos, mas também com outras formas de entender o que é teatro, como as práticas de encenação, técnicas de atuação, formatos históricos etc. O caso individual ou singular é uma encenação concreta a partir da estética do melodrama como o que teve o nome homônimo e foi realizado na década de noventa pela companhia dos atores (FERNANDES. 2010. p. 141).

Cada aspecto aqui levantado é um momento que se coordena harmonicamente enquanto conceito. Na mesma medida em que o universal contém os dois outros, a individualidade tem os outros dois como seu dever. O particular é o

momento imanente do universal, assim como a particularidade é de imediato em si e para si também o individual. Dessa forma há um processo da passagem do universal, através do particular até o individual ou singular, mas em cada um dos momentos vislumbram-se os outros dois. A universalidade confere unidade a todo o processo, mas é no jogo triplo desses momentos que o pensamento pode ganhar vida. Não se trata, assim, de um silogismo clássico a partir de duas premissas obter uma conclusão, mas de perceber as circunvoluções do choque do pensamento com a realidade.

Nessa argumentação fica evidente que o pensamento hegeliano abandona os dualismos e monismos para constituir um pensar trinitário (INWOOD. 1997. p.310). O pensamento dualista é intelectualmente instável e desordenado, pela sua capacidade de separar e classificar, enquanto que o monismo acaba estabelecendo uma singularização indeterminada, na qual tudo se confunde em uma mesmidade. A defesa da tríade é a mesma da realizada sobre a mediação, a possibilidade de inserir no raciocínio o processo que o sustenta e o conecta para um estado ou situação seguinte. Os opostos são superados, conservados e negados, e com isso se alcança um novo estatuto, uma nova forma de mediação.

O aspecto reconciliatório, este transcender e incluir dos opostos, não leva necessariamente a uma racionalização que despedaça o concreto da singularidade humana. Se assim fosse, a noção de universalidade seria mais importante que sua conexão com aquilo a que diz respeito, permanecendo na mera abstração¹³. O pensamento especulativo de Hegel aparece como um jogo intercambiante no qual uma parte acessa o todo e vice-versa. Nesse sentido, Hegel poderia responder que a rejeição da singularidade seria um pensar incompleto que não corresponde à sua filosofia, embora muitos daqueles que o tenham seguido, tanto à direita quanto à esquerda acabaram recaindo nessa falta.

Deve-se constar também que para Hegel a noção de absolutidade, que aparece tanto na Ideia Absoluta, ao final da ciência da lógica, quanto o Saber Absoluto, ao final da fenomenologia do espírito, não representa um acúmulo

¹³ No entanto, um exemplo claro da defesa excessiva do universal aparece no seu tratamento da história como um desenvolvimento do absoluto (SCHLLIT. 2012. p XXI). Em sua filosofia da história isso implicou “aprovação” de violências como parte necessária da realidade, a visão da Europa como o ápice racional, os africanos como seres perversos e infantis, a supremacia da religião protestante, entre tantas outras afirmações que hoje são impossíveis de serem sustentadas por alguém que tenha um mínimo de bom senso ético. De qualquer maneira essas posições não invalidam o uso crítico de seus pensamentos ainda que alguns comentadores defendam a necessária refutação de seu sistema (LUFT. 2001. p.22).

desenfreado de conhecimento por um sujeito ou uma coletividade. São as últimas etapas do pensamento e da consciência respectivamente, o resultado após um percurso que se reencontra com seu início, mas não do mesmo modo como iniciou. Não se trata de uma simples ideia de evolução, mas de um estatuto no qual diferença e identidade alcançam seu ápice simultaneamente, como no caso do saber absoluto no qual a substância é sujeito (HEGEL. 2002. p.541). Trata-se da compreensão da realidade como uma totalidade orgânica onde tudo se inter-relaciona. A verdade só pode aparecer no absoluto por ser o último momento no qual todas as contradições estão presentes e suprassumidas em uma totalidade sistêmica que encobre todas as determinações.

Essa totalidade deve conter em si um dinamismo, dado pelo uso da contradição, para que não perca contato com a realidade que está sempre em mudança. O Filósofo Slavoj Žižek sempre defendeu o pensamento hegeliano como uma forma de reconstruir a totalidade pela dialética, escapando de um necessitarismo intelectual do qual o sistema é constantemente acusado. O conhecimento incompleto de algo pode se revelar como uma característica importante dessa mesma coisa (GABRIEL e ŽIZEK. 2012. p.14). Como informa o próprio pensador ao analisar a interpretação e recepção de filósofos franceses nos Estados Unidos como um todo unificado:

“A noção de ‘desconstrucionismo pós-estruturalista’, embora resulte de uma perspectiva estrangeira limitada, extrai de seu objeto invisíveis potenciais para quem está diretamente engajado nele. Nisso reside o derradeiro paradoxo dialético de verdade e falsidade: às vezes, a visão aberrante que confunde uma situação a partir de sua perspectiva limitada pode, por conta dessa mesma limitação, perceber o potencial ‘reprimido’ da constelação observada. E, além disso, a má percepção externa pode algumas vezes ter uma influência positiva sobre o ‘original’ em si mal percebido, forçando-o a se tornar consciente de sua própria verdade reprimida”.

(ŽIZEK. 2013. p.51)

O filósofo esloveno interpreta seletivamente Hegel para demonstrar como a noção de liberdade é retroativa, pois é um ato que escapa da causalidade comum. Trata-se de uma determinação capaz de coordenar a sequência de fatos que se perfizeram até o momento presente. Sempre que um aspecto é revisto, a configuração do que se passou assume uma nova formação. O devir nunca chega, mas está em constante constituição, pois a completude é sempre momentânea.

Esta noção pode ficar muito clara na figura de Antonin Artaud e sua leitura da dança balinesa. O poeta interpretou a exibição dos dançarinos de Bali como uma

construção de linguagem espontânea e criativa, mas na verdade eles executavam uma série de movimentos tradicionalmente codificados. Essa leitura, no entanto, permitiu uma nova teoria para as artes cênicas compreendendo a dança e o teatro como fenômenos vitais ao ser humano. Ao vislumbrar a tradição antiga e acreditar captá-la, constituiu-se uma novidade na teoria teatral. Pode-se pensar ainda em estilos teatrais como o Bufão, o Clown ou a Commedia Dell Arte. Todos são centenários, mas as técnicas que se tem para trabalhar com eles hoje dificilmente podem se afirmar como tradições diretas do período medieval ou renascentista, são novas interpretações sobre aquilo que se fazia no passado.

O que aparece, desse modo, é que as noções contraditórias de passado e futuro, repetição e invenção estão ligadas por um nexos paradoxal. A liberdade só pode ser alcançada como manifestação através do hábito, da disciplina, pois somente com as regras tornando-se naturalizadas no viver humano, pode-se achar espaço para o trabalho criativo (ZIZEK. 2012. p.178). O que interessa para Zizek é o paradoxo de que não existe uma origem dada anteriormente na consciência, mas que a ação de diferenciar, a negatividade que dissocia e trata como independente aquilo que é unitário, cria ou gera o “Si” do qual sai e para o qual retorna (ZIZEK. 2014. p.100). Isso demonstra que Zizek foca sua leitura mais no momento da negação do que no conjunto dinâmico, uma forma de mostrar como Hegel permanece vivo e ativo.

Não obstante, nessa leitura a autoconsciência se estabelece gerando sua autorreferência através do paradoxo, a mais alta contradição. O pensamento paradoxal é visto como um problema pelas ciências matemáticas e pela lógica ordinária, mas em certo sentido pode ser percebida como fundamental em algumas instâncias da dialética de Hegel.

Isso não significa que Hegel abandone totalmente a lógica comum para beneficiar a sua própria, mas que pretende tratá-la como uma forma de pensar restritiva e inadequada para certas situações. Da mesma forma não se pretende afirmar que a dialética é uma identidade perfeita com o paradoxo, mas que há uma relação entre ambas devido ao uso da contradição.

Existem vários tipos de paradoxos, mas o que se está tratando aqui são aqueles que têm um sentido filosófico, que servem para tratar de situações nas quais as categorias estáticas não conseguem simplesmente embolsar tudo aquilo que se propõe. O paradoxo está na quebra de limites entre pensamento e

linguagem, pensar e ser, racionalidade e sentimento, forma e conteúdo. Trata-se de uma conjunção de ideias que engendra uma circularidade, mas que escapa do vício inerte através de uma transcendência dinâmica e que é capaz de ser demonstrável (KAINZ. 1988. p.43-44). Importante constar que não se tratam de axiomas ou teoremas que resumem e coordenam o pensamento, mas de articulações que envolvem tanto o antecedente quanto o conseqüente, a fundação e a superestrutura do pensamento.

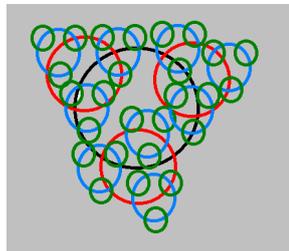
Em Hegel pode-se perceber o uso desses paradoxos em suas sentenças que apontam como as contradições são correlativas. Como já foi comentado, a fundação do sistema é também o seu resultado, o princípio que se pensa ser imediato é na verdade mediado, o conceito ao se tornar outro preserva a si mesmo, o objetivo do processo de mediação é retornar ao início, o infinito movimento de regresso na mediação é também um infinito movimento progressivo, extensividade é intensividade (IDEM. p.76).

Um exemplo mais claro, já também mencionado, é o momento da passagem do conceito em que a necessidade transforma-se em liberdade. O que Hegel defendeu é que não se trata de uma necessidade mecânica presa às interações materiais, mas condicionada às ações e reações de sua teleologia interna. Abandona-se uma necessidade cega e a noção de uma liberdade de simples escolhas arbitrárias para o estatuto de ser livre em conexão com o ambiente em que se está instalado. Assim sendo não se trata do simples fechamento que Derrida encontra na *Aufhebung* hegeliana (DERRIDA. 1982. p.19-20), mas de entender como uma unidade mantém dentro de si a diferença.

É importante constar que a filosofia hegeliana tinha uma consciência da sua incompletude, mesmo que raramente o filósofo se permitisse esta devida crítica. No seu conceito de natureza aventa para o fato de que há uma impotência no mundo natural em assegurar as determinações do conceito apenas abstratamente, ou seja, ela é muito ampla para que a combinação do pensamento possa dar sentido a todos os seus eventos e é exatamente isso que “impõe limites à filosofia, e o mais inaudito de tudo é esperar do conceito que ele conceitue semelhantes contingências” (HEGEL. 1997. p.37), afirmando assim que a determinação conceitual não consegue

esgotar as particularidades¹⁴. Sendo assim, sua pretensão de completude deve ser entendida dentro de certos parâmetros.

O pensamento sistêmico de Hegel assegura-se em uma noção de circularidade, na verdade, de círculos de círculos (HEGEL 2012. p.55). A boa infinitude recai sempre no movimento que retorna ao ponto de seu início, ou seja, constitui uma circularidade. Se o infinito não retorna a si mesmo acabaria sendo um regresso sem fim do qual nada se poderia conjecturar, pois serviria apenas para negar a finitude (IDEM. p.190), mas dentro da boa infinitude, ela retorna sobre si e há a possibilidade de uma reflexão e uma efetividade.



O retornar desdobra-se sobre si, deixando de apresentar um início ou um fim claros e, ao mesmo tempo, traz a possibilidade de sempre entrar em um devir e estar perpetuamente se refazendo. Deve-se entender o sistema hegeliano como uma rede de recursos simultâneos, postos como círculos que se tangenciam sem deixar-se absorver um pelo outro e, que ao mesmo tempo, se relacionam em ferrenhas oposicionalidades (KAINZ. 1988. p.97). Isso significa que a realidade não é completamente abrangida pelo pensamento, mas este se completa em si mesmo na possibilidade de estar sempre em tensão com ela enquanto seu entorno.

Uma imagem que poderia ilustrar essa ideia aparece na pintura de Rembrandt Van Rijn. No quadro pode-se ver como o jogo de luzes compõe ao mesmo tempo uma combinação de opostos e complementares. O *Filósofo em Meditação* está na luz, mas acima dele resta uma escada que leva para um quarto escuro e ao lado uma mulher mexe no braseiro compondo uma pequena complementaridade à ação que se passa atrás. O grande pensamento e a vida cotidiana têm apenas uma parte iluminada, deixando o resto nas sombras.

¹⁴ Infelizmente a filosofia hegeliana foi constantemente interpretada como uma forma completa que apreendeu toda a realidade sobre o guarda-chuva do conceito e do qual os intérpretes falam como se estivessem como os detentores do conhecimento absoluto. Na verdade, pela sua própria filosofia pode-se entender que o devir não pode ser apreendido por um indivíduo sem que este se torne mais um momento deste grande jogo de pensamento e realidade.



Hegel trouxe considerações muito importantes no uso da contradição para o pensamento, principalmente para uma reconfiguração da epistemologia. No entanto, existe outro pensador que estabeleceu uma profunda defesa da contradição, possivelmente mais radical do que o próprio Hegel poderia permitir nos termos de sua época. Esse filósofo foi Stéphane Lupasco.

2.4 Exemplo de Dialética Contemporânea

Stéphane Lupasco foi um intelectual romeno radicado na França que constituiu uma nova lógica e um novo sistema de pensamento calcado na contradição. Sua formação em física e biologia é combinada com a filosofia para a construção dessa nova percepção da realidade. O comportamento da energia observada cientificamente será o modelo fundamental para interpretar a atuação do pensamento, ou seja, a partir de estudos da termodinâmica, da relatividade einsteiniana e da mecânica quântica explica como o ser humano raciocina.

Enquanto cientista, Lupasco percebeu que em diversos experimentos poderia ser encontrado um antagonismo forte no que concerne seus resultados. Por exemplo, Max Planck desenvolveu a ideia da energia luminosa ser ao mesmo tempo mensurável por um valor aritmético descontínuo e um valor ondulatório contínuo.

Basicamente um mesmo elemento poderia carregar em si duas características contraditórias e não se poderia afirmar que uma era mais verdadeira que a outra. Isso levou o pensador romeno a imaginar que haveria uma contradição fundamental no funcionamento da energia e que esta poderia servir de paradigma para relacionar-se com a realidade comum para além dos domínios próprios das ciências duras.

A possibilidade de descrever a realidade em termos que escapam à lógica convencional aristotélica não apenas era possível para o autor, como necessária. Os conflitos de realidade verificados na física não deveriam permanecer como ideias apartadas dos outros fenômenos. Sua noção de lógica, portanto, transcende a mera formalidade do pensar discursivo correto, para constituir-se em um tipo de metafísica, na medida em que estabelece uma ponte entre um conteúdo e uma forma através da ciência (BRENNER. 2010. p.248). Não se trata de um pensamento que encaixa e formata a realidade, como a lógica ordinária, mas de uma extensão dos fenômenos empíricos no pensamento e vice-versa. Seu eixo de trabalho não deixa de ser uma ideia heraclitiana de valorização do conflito. Tanto para Heráclito quanto para Lupasco conflito não é somente a destruição da unidade da realidade, mas aquilo que a constitui. *Polemos* e *Logos* são uma e a mesma coisa (IDEM).

Antes de mais nada, é importante deixar esclarecido que o pensador não desejou estabelecer uma lógica axiomática com suas experiências da física, mas uma *postulática*, porque não se desenvolve a partir de assertivas indemonstráveis e verdadeiras por elas mesmas, segundo o senso comum, mas a partir de postulados que na sua própria enunciação revelam suas implicações e experimentam sua própria eficácia diante da realidade (LUPASCO. 1987. p.3). Assim trata-se de uma dialética, pois trabalha com elementos antitéticos e com certa liberdade de ação.

Na primeira fase de seu pensamento, aparece assim, a defesa de um princípio dinâmico de oposição, no qual não há polo mais importante ou fundamental que outro. A estas características identifica no mundo da física como extensão e intensidade, dois fatores que podem ser encontrados em todas as manifestações energéticas. São dois fatores contrários dentro de um mesmo fenômeno, por exemplo, a elasticidade pode ser percebida nas categorias de volume e pressão, a cinética em quantidade de movimento e velocidade, ou a eletricidade em carga e potencial (IDEM. 1973a. p.26-27). A percepção de uma está conectada na outra por

configurarem-se como um dualismo antagonista irreduzível, tanto estrutural como funcional.

Essas duas características são rapidamente conectadas a respectivas noções filosóficas de homogeneização e heterogeneização. A primeira é a valorização da identidade, da simultaneidade, permanência, invariabilidade, síntese e afirmação, enquanto que a segunda característica trabalha com a não-identidade, a sucessão, variabilidade, análise e negação. Trata-se de um jogo entre o “mesmo” e o “outro” em conflito. Seu dinamismo só é possível enquanto as polaridades permanecerem em ação dinâmica e sem um fechamento.

Isso só se torna possível diante das propriedades de atualização e potencialização que estão presentes em ambas as polaridades e permitem a relação e troca de uma para a outra. Não se trata exatamente do raciocínio aristotélico de ato e potência, mas de chamar de atual aquilo que aparece de modo direto, presente, ou até mesmo positivo, enquanto que o potencial é o aspecto negativo, indireto ou não-aparente, mas que pode ser acessado. Lupasco defende a existência de uma articulação que assegura que toda a realidade contém algo de sua contrariedade, mas em um estado que não é facilmente distinguível. Dentro da lógica hipotético-dedutiva do pensador romeno encontra-se a definição e o funcionamento desses conceitos:

“A tout phénomène ou élément ou événement logique quelconque, et donc au jugement que le pense, à la proposition qui l’exprime, au signe qui le symbolise: ‘e’, par exemple, doit toujours être associé, structurellement et fonctionnellement, un anti-phénomène ou anti-élément ou anti-événement logique, et donc un jugement, une proposition, un signe contradictoire: non-e ou \bar{e} ; et de telle sorte que e ou \bar{e} ne peut jamais qu’être potentialisé par l’actualisation de \bar{e} ou e, mais non pas disparaître afin que soit \bar{e} soit e puisse se suffire à lui-même dans une indépendance et donc une contradiction rigoureuse (...)” (LUPASCO. 1987. p.9)¹⁵

Isto significa que de tudo aquilo que é afirmado ou apresentado como “existente”, dentro do vocabulário lupasciano, pode-se inferir que a sua contraparte não está propriamente ausente ou desaparecida, mas apenas potencializada, pronta para vir à tona se a situação for invertida. Da mesma forma pode ser dito o inverso,

¹⁵ “Para todo fenômeno ou elemento ou evento lógico qualquer, e, portanto, ao julgamento que o pensa, à proposição que o expressa, ao signo que o simboliza: **e**, por exemplo, deve sempre ser associado, estrutural e funcionalmente, um anti-fenômeno ou anti-elemento anti- evento lógico, e, logo, um juízo, uma proposição, um signo contraditório: **não-e** ou \bar{e} ; e de tal sorte que **e** ou \bar{e} nunca pode ser potencializado por uma atualização de \bar{e} ou **e**, mas não desaparecer, a fim que seja \bar{e} seja **e** possa bastar-se a si mesmo em uma independência e, assim, uma contradição rigorosa”. (Sem grifo no original). O uso dos termos ‘e’ e ‘ \bar{e} ’ faz parte da nomenclatura lógica do autor, para designar proposições de afirmação e negação”

em toda situação que for classificada de modo negativo ou aparentemente ausente, existe algo de positividade atuando. Isto tudo implica que não podem existir categorias totalizantes e puras, mas estruturas híbridas e ambíguas que aproximam-se da realidade de uma maneira mais complexa, pois nada é absolutamente independente.

O princípio do antagonismo deve ser entendido, portanto, de forma dinâmica. A passagem de uma situação a outra traz sempre uma reverberação, pois trata-se aqui de uma lógica baseada na energia. Para que exista uma energia é necessário um tipo de barragem que não pode ser ela mesma, mas outra energia em antagonismo à primeira. Do contrário a energia se consome, se descarrega e se esvazia acabando com qualquer dinamismo.

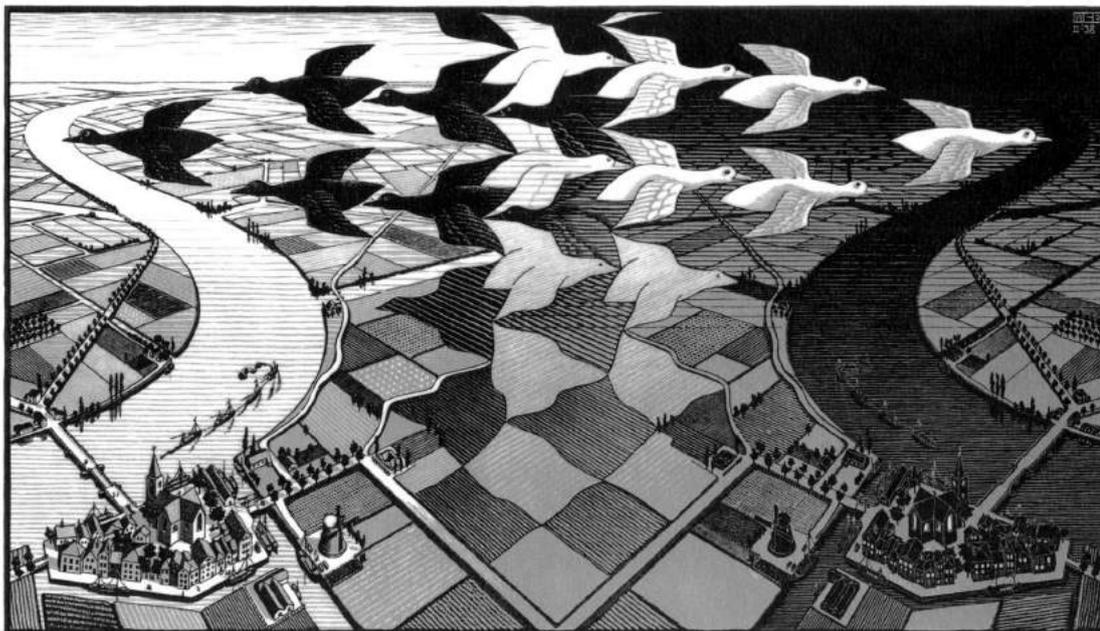
Isto implica que uma energia negativa deve ser necessariamente associada a toda energia positiva para que o movimento não seja extinto. Em termos lógicos, toda afirmação de um estado potencial em passagem para um estado atual implica a negação do estado atual em passagem para a negação do estado potencial. Da mesma maneira que a negação do estado potencial em passagem para o atual implica na afirmação do estado atual para o estado potencial (IDEM. P 13).

Um sistema de equilíbrio, no qual o fluxo para uma posição exige uma mudança contrária. Nesse esquema lógico, ao afirmar que quando algo está se constituindo infere-se que seu estado pode ser pensado negativamente. Da mesma forma quando se nega a possibilidade de uma ocorrência é porque algo já está positivamente colocado.

Pode-se pensar, nesse sentido, no processo de atuação dentro da prática teatral. Toda ação, física ou vocal, realizada pelo ator contém em si uma potencialidade inversa que poderia ser seguida na construção de seu trabalho. Toda atividade física já contém dentro de si mesma uma reação preparatória sem a qual a mesma não poderia ser percebida. Para dar um passo para a frente é preciso um impulso para trás, quase imperceptível. Ao ocupar o espaço e o tempo de uma determinada maneira, ele está implicando concomitantemente todas as posições que não seguiu, mas que poderiam ser desenvolvidas se decidir seguir outra perspectiva.

Pictoricamente não há melhor artista que M. C. Escher para ilustrar imagetivamente esse raciocínio, com seu quadro, *Noite e Dia*. Suas imagens estão sempre jogando com aspectos contrários que se complementam na totalidade da

figura. Para cada elemento claro ou branco do quadro há um correspondente simétrico, escuro ou preto. O movimento dos pássaros ainda cria a percepção de que um lado acaba formando o outro.

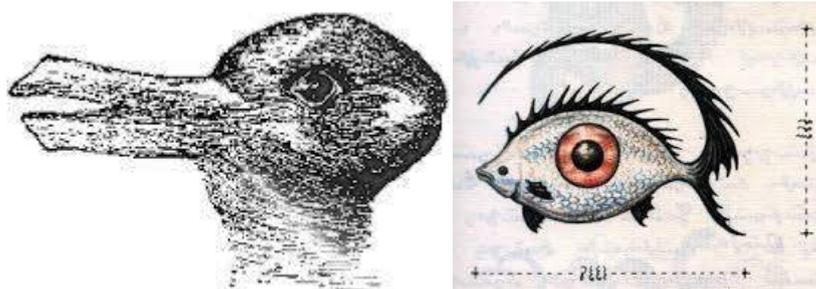


O pensamento lógico de Lupasco, no entanto, não fica reduzido a este tipo de binarismo, na verdade, apresentava sua filosofia como uma triadética, defendendo a existência de um terceiro polo de fenômeno pensamento. Segundo o pensador romeno existem casos em que o nível de contradição é tão alto que geram situações nas quais não se pode afirmar que é uma atualização ou uma potencialização. Um caso tão ambíguo que colocaria em cheque o princípio do terceiro excluído de Aristóteles, segundo o qual não pode existir um valor intermediário entre o verdadeiro e o falso, ou seja, algo é ou não é, não há nada entre essas duas valorações.

Em seus estudos da mecânica quântica, Lupasco percebeu que existem fenômenos no mundo subatômico que colocam o raciocínio em situação suspensa. Mais importante que isso, é que se poderia interpretar várias situações do mundo humano como capazes de se adequarem a esse caso inusitado. Lupasco nomeou-o como estado T, ou princípio do terceiro incluído. Assim sendo, esse fenômeno não é nem potencial nem atual, ou é, ao mesmo tempo, semi-atual e semi-potencial (IDEM. p.10). Isso não é uma equivalência a zero e tampouco pode ser compreendida como uma mera intersecção provisória, mas uma tensão irreduzível capaz de abrir caminho para uma nova percepção e/ou realidade constituindo uma terceira polaridade.

Esta defesa da contradição, por outro lado, deve ser estudada com cuidado para que não se percam as sutilezas de suas conquistas. O pensador não defende o uso da contradição em um estado bruto como fundamento para qualquer argumentação, pois percebeu a possibilidade da existência de uma não-contradição, mas esta não conseguirá ser ilimitada ou definitiva. Sempre haverá uma contradição residual que torna os casos de não-contradição apenas ideais e particulares, mostrando-se assim apenas relativamente. São os casos em que se tomam as afirmações e negações em suas situações extremas, mas nunca alcançam um grau de rigor capaz de extinguir a contradição.

Uma das principais consequências dessa lógica é a problematização da noção de verdade. Em uma única situação é possível perceber pelo menos uma verdade atual e uma verdade potencial, pois a contradição abre espaço para compreender a realidade como um conjunto de virtualizações na qual pontos-de-vista contrários, mas complementares podem se perfazer. Assim nesta lógica pode-se afirmar que não existe uma verdade absoluta e irreparável, mas verdades contraditórias que podem ser potencializadas e atualizadas sem nunca desaparecer completamente. Nesse sentido, algumas imagens parecem exemplificar essa situação: o desenho que pode tanto ser visto como coelho quanto pato e o peixe que parece um olho. Depende apenas no ponto-de-vista de seu observador, na verdade a imagem é a combinação de ambos.



Aqui também aparece outra das preocupações lupascianas: como escapar dos monismos totalizantes que tudo engendram e a tudo encapsulam? A experiência humana, por outro lado, não pode ser restrita ao finito, mas também não poderia se alavancar até o infinito porque isso engendraria uma não-contradição absoluta, um conjunto que elimina as contradições. Para tanto Lupasco criou a noção de transfinito, um finito que é e deve ser ultrapassado sem, no entanto, alcançar o infinito. Assim, a própria noção de infinito seria exatamente um caso particular e ideal do transfinito (IDEM. p.22).

Dentro deste panorama o autor afirma que essa lógica, na verdade, transcende todas as noções básicas até então estudadas por diversos pensadores, para constituir-se como um sistema de três dialéticas interconectadas, uma tridialética. É possível apontar para uma dialética afirmativa, mais calcada no processo de atualização; uma dialética negativa, assentada na potencialização e uma dialética contraditória funcionando através do estado T.

O primeiro tipo dialético configura-se por uma valorização da identidade, ou seja, a possibilidade de estabelecer laços de conexão entre elementos, eventos ou outras relações (IDEM. p.36). Volta-se aqui à noção acima comentada da homogeneização, pois todo desenvolvimento identitário não tem outro sentido que constituir igualdades que procuram engolir todos os pontos que não se coadunam. No entanto, já foi dito também que por trás da atualização há um resquício do potencial, ou seja, essa lógica pode apontar as conexões, mas nunca poderá varrer completamente com seus elementos divergentes, apenas minimizá-los. Para que haja uma não-contradição do elemento atual deverá haver um resíduo de contradição potencial.

O segundo tipo dialético aparece como uma valorização da diversidade, mais preocupada em apontar as rupturas e quebras e evitar qualquer tipo de continuidade (IDEM). Este tipo de pensamento lógico trabalha com a noção de heterogeneidade, na medida em que a diferença desarticula todo e qualquer campo organizacional e foca sobre os elementos mais singulares como se fossem ausentes de qualquer tipo de ligação com qualquer outro elemento ou fenômeno. Contudo, lembra-se novamente que a potencialização não é uma atividade absoluta e infinita que possa acontecer desprovida de um mínimo de atualização. Isso significa que se percebe o diverso como algo aparentemente não contraditório, mas em um sentido mais obscuro há sempre uma contradição mínima que lhe dá a aparente coerência comunicativa.

A última forma de pensamento dialético é com certeza a mais interessante por tratar diretamente da contradição (IDEM). O que aparece neste terceiro modo é uma situação na qual as noções de identidade e diferença encontram-se em um poderoso imbricamento que não pode ser facilmente distinguido ou conceituado, recorrendo a sua forma propriamente contraditória. O *Estado T* apresenta uma oposição de elementos na qual um não consegue ter uma dominação sobre o outro, como nos casos da física quântica nos quais o corpúsculo e a onda são ambas

possíveis de medição. Isto também significa que a contradição aparece em um estado atual, mas em um certo sentido pode-se dizer que há uma não contradição em estado potencial, na medida em que se pode nomear e apontar essa situação.

Essa sistematização lógica opera relações que nunca chegam aos seus termos últimos, pois se o fizessem perderiam sua capacidade de estar em devir. O problema dos absolutos em Lupasco é que eles são a confissão de que o pensamento chegaria a uma situação estática e, portanto nada mais da realidade poderia movimentá-la. Entretanto, sempre compreendeu que contradição permanece, nunca cessa de colocar o mundo em movimento. Esse tipo de raciocínio permite compreender a possibilidade das relações de reciprocidade, polivalência, multiplicidade e paraconsistência dentro do mundo humano. Pensamentos estritos acabam tendo um local bastante limitado com uma utilidade também bastante reservada.

Baseado nas dialéticas acima descritas Lupasco aponta a possibilidade de construção de um quadro de dedução no qual é possível antever uma série de implicações de implicações, ou seja, o desenvolvimento arborescente transfinito da estrutura dialética sempre aberta para sua própria transformação. A isto ele chamará de *orto-deduções*, pois trabalha com a enumeração direta dos dados podendo engendrar sempre novas conclusões (IDEM. p.56). Estas obedecem a sistematização da dialética, sendo a positiva chamada de identificante, a segunda de diversificante e a terceira de quântica ou contraditorial.

A lógica clássica seria realizada pela primeira forma de orto-dedução que se aproxima assintoticamente da dedução tautológica, a crença impossível de alcançar uma atualização infinita. A contradição relativa impede a chegada desta progressão absoluta, mas acaba servindo de sentido no seu movimento. A maioria dos sistemas de pensamento está inserida dentro deste tipo, como a física clássica, mas normalmente esquecem que é um modo de pensar relativo e contradicional. A segunda orto-dedução, negativa, também é limitada, mas atua naquilo que a primeira lógica entende por irracional. Inscreve-se na diversidade, na variabilidade, no indeterminado, no estritamente novo e "incoerente". Segundo o filósofo é a lógica da vida.

A terceira forma de dedução trabalha com implicações de implicações nas quais nem potencialização nem atualização alcançam a preponderância de uma sobre a outra. A dupla implicação positiva e negativa se acusa concomitantemente e

progressivamente, ampliando-se em um desenvolvimento transfinito. Trata-se de uma tensão igual e de um equilíbrio simétrico entre as polaridades antagônicas. Um tipo de lógica que corresponde não apenas ao mundo microfísico, mas também à vida psíquica.

As orto-deduções em seu caráter transfinito poderiam ser interpretadas como linearizações do pensamento, independente de seu caráter de contradição. No entanto, Lupasco acrescentou um tipo de operação que funciona concomitantemente com esse tipo de raciocínio, as *para-deduções*. As determinações causais nas quais se imbricam as três formas de implicação de base em compostos não-poláres, não-orto (IDEM. p.65). Tratam-se de deduções anormais. Ainda que estejam inscritas dentro da lógica dialética estabelecem as relações disjuntivas entre as três formas básicas. Uma forma não pode prescindir da outra, pois se complementam dentro dos mesmos tipos de articulação.

Dessa maneira, se está diante de uma técnica de pensamento que consiste na capacidade de detectar alguma forma de relação quando diante da presença de quaisquer elementos, demonstrando como ora se implicam, ora se excluem ora se ignoram ou se indeterminam. Não obstante esses recursos formais da lógica, Lupasco ainda inferiu um caráter material em seu comportamento, admitindo a existência de matérias distintas, ainda que conectadas.

Todo objeto apresenta-se a partir de uma sistematização energética com certa resistência. Os acontecimentos, como se percebe em seu procedimento lógico, não são outra coisa que resistências relativas impostas por forças de união, intercâmbio e valência, e é a capacidade de representação sensível do ser humano que gera a impressão consistente e opaca de matéria. A presença do antagonismo energético como fenômeno fundamental em si mesmo gera as condições para a composição da matéria, como pode ser verificada nas forças de atração e repulsão existentes tanto na microfísica como na macrofísica. Nesse sentido pode-se relacionar o trabalho lógico com três orientações privilegiadas de sistematização energética, concebendo-se três tipos dinâmicos de matéria (IDEM. p.115).

O primeiro tipo de matéria é a física comumente percebida, também chamada de bruta. Ocorre nesse primeiro sistema um equilíbrio dissimétrico voltado para o aspecto atualizado da energia, mas que mantém uma resistência potencializada. Isto significa que a energia organiza-se dentro de princípios da causalidade homogeneizante atuando com precisão apenas nos sistemas

macrofísicos. A possibilidade de observar os fenômenos da realidade apenas em seu aspecto superficial, deixando os aspectos mais recônditos ignorados pela pragmática da vida cotidiana.

O segundo tipo de matéria está ligada à noção de negatividade que desfaz a estabilidade aparentemente inanimada do mundo. A irrupção dos fenômenos vitais ocorre, segundo Lupasco, por processos de organização da energia dentro de princípios heterogeneizantes. A energia funciona em um equilíbrio dissimétrico para o aspecto de potencialização, mas com uma resistência de atualização que lhe evita a queda absoluta no caos e permite o desenvolvimento incessante de novas formas. A microfísica apresenta esse tipo de comportamento, de modo mais simplificado, no princípio da exclusão de Pauli¹⁶, mas talvez o melhor exemplo resida na esfera biológica na qual cada entidade desenvolve-se com algum nível de diferenciação para permanecer existindo.

A terceira e última matéria é a chamada *matéria T*, exatamente porque é correlata da dialética do terceiro incluído. Ela diz respeito ao antagonismo em uma relação fortemente simétrica, na qual não se pode designar a prevalência de uma heterogeneização ou homogeneização. Ambos os processos alcançam um grau de tensão que acaba constituindo-se como realidade própria, são ambas força e resistência uma da outra, não ficando possível descrevê-las como residuais. A situação ou acontecimento é indecível, pois as forças em choque não são as mesmas que possam se confundir em uma fusão, nem tão diferentes que sejam incapazes de se aproximar. Esse caso é facilmente perceptível no mundo microfísico, no qual o comportamento das partículas impede uma definição da superioridade de um dos processos. Interessante notar que Lupasco encontra outro campo onde é possível perceber o fenômeno quântico: o psiquismo, ou melhor, a consciência humana.

Esta ocorrência não é propriamente uma síntese dos elementos anteriores, mas uma situação de conflito tão tensa que a retroalimentação entre seus vários antagonismos não se coloca de modo evidente para definir causalidades no sentido clássico. Esse sentido lógico apresenta a realidade mental de uma forma mais complexa que até então o homem a tem entendido. A sabedoria desse entendimento de compreender a psique como matéria microfísica aparece no fato de que não se

¹⁶ Segundo este princípio afirma que dois férmions (partículas) idênticos não podem ocupar o mesmo estado quântico simultaneamente. Isso significa que há uma assimetria na combinação de suas orientações.

pode verificar facilmente o seu estatuto, logo não se pode afirmar que seja matéria bruta ou animada, mas que contém relações com as duas.

Essas definições de matéria energia não devem ser compreendidas como estamentos fechados, como muitos sistemas anteriores se preocuparam em afirmar. Lupasco entende que há muito de físico no biológico e vice-versa. Da mesma maneira que ambos estão presentes nos eventos psíquicos. A sua revisão do entendimento da realidade tem por principal finalidade acabar com as separações estanques entre “corpo”, “alma” e “vida” sem cair em uma equalização de todos os termos. Da mesma forma em que relaciona a semelhança entre o mundo quântico e a vida mental logo defende suas diferenças enquanto cada um é um sistema de sistemas. Como o mesmo explica:

“Et la matière ne part pas de ‘l’inanimé’ ainsi qu’on l’a soutenu parfois, pour s’élever, par le biologique, de complexité en complexité, jusqu’au psychique et même au-delà: ses trois aspect constituent, comme on vient de le voir, trois orientations divergentes, dont l’une, du type microphysique, se retrouvant dans la systématisation énergétique de la psyqué, n’est pas une synthèse de deux, mais plutôt leur lutte, leur conflit inhibiteur, dans un antagonisme et contradiction croissantes (Ce qui se modifie de fond en comble tout le problème de la conscience)”¹⁷ (IDEM. 1960. p.56)

As três formas de matéria são constituídas pelos mesmos elementos, que segundo o pensador romeno não são outra coisa que acontecimentos energéticos. A situação do pensamento é de uma extrema ambiguidade e, neste sentido, obscuridade, pois não existem elementos que o configurem como uma forma energética que se dissolve entropicamente ou se condensa de modo mais ou menos estável. Está muito mais próximo de ser entendido como um moto perpétuo enquanto forças que se enfrentam igualmente e nenhuma consegue sobrepujar a outra, fazendo com que se constitua um movimento sobre si mesmo. Esta é a sua originalidade, o dinamismo em estado “puro”. É o princípio de maior concentração e intensificação da energia, afinal o fenômeno psíquico aparece muitas vezes ao observador como algo irreal, não obstante é extremamente real.

Uma forma exemplar disso em Lupasco ocorre nos fenômenos estéticos (LUPASCO. 1987. p.116). As capacidades de criação e recepção artísticas

¹⁷ “E a matéria não parte do ‘inanimado’, como às vezes se sustentou, para elevar-se, através do biológico, de complexidade em complexidade, até o psíquico e ainda mais além; seus três aspectos constituem, como acaba de ver-se, três orientações divergentes. Uma de tais orientações, a que corresponde ao sistema microfísico, se encontra na sistematização energética da psique, mas não é uma síntese das outras duas, mas muito mais a luta de ambas, ou seja, seu conflito inibidor, em um antagonismo e contradição crescentes (O que modifica totalmente o problema da consciência)” (Tradução Nossa).

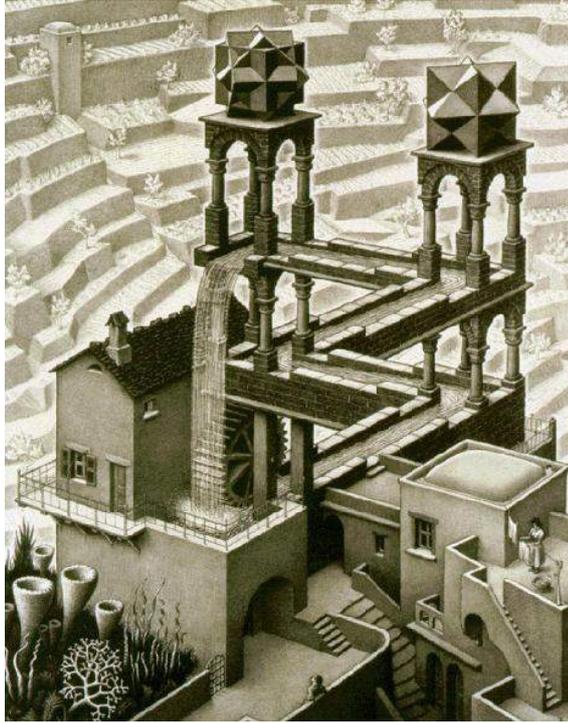
engendram situações de extrema contradição, impedindo que o sujeito, diante da obra artística, consiga elaborar uma resposta atualizada ou potencializada sobre a mesma. Seu discurso ficará sempre aquém da situação engendrada pela obra de arte, pois não pode ser cognitivamente explicitada ou mesmo absolutamente diferenciada. É exatamente isso que permite entender como a arte se presta a tantas e variadas leituras e novas composições, sempre se renovando e construindo novos mundos existenciais.

Novamente é possível estabelecer uma conexão com o trabalho de criação no teatro. Ao entrar em uma sala de ensaio, os artistas têm muito pouco para começar o desenvolvimento de um espetáculo. Eles começam com pequenas improvisações, encontram algumas poucas ações e precisam sempre se reportar a elas para ir gradativamente ampliando seu material até conseguir abarcar toda a peça. Na França, ensaiar é traduzido por *répétition*. A repetição do movimento acaba construindo uma infinidade de possibilidades e altera aquilo que parecia simples.

Pode-se também recorrer às imagens de Escher, de novo, para pensar esse tipo de contradição. Na litografia *Queda d'água* a mesma água que cai, move o moinho que a leva para cima. A imagem parece conter em si mesma um moto perpétuo, já que o movimento tem sua aparente causa em si mesmo. A ilusão se dá exatamente nos pontos de intersecção entre a queda de água e seu fluxo.

A arte comumente usa as relações de proporção para dar uma ilusão de profundidade nas imagens bidimensionais, mas aqui essa proporcionalidade é utilizada para a construção de um objeto impossível, um paradoxo visual, que só poderia ser concebido pela imaginação. A contradição imagética aponta para a construção de um novo plano de entendimento. A perspectiva que se escolhe observar o quadro determina a direção para onde vai a água, se ela desce ou sobe. Na verdade, ela faz ambos os movimentos ao mesmo tempo através de um vínculo duplo.

Uma imagem paradoxal em um processo de autoperpetuação, a serpente que devora a própria cauda, o *Ouroboros*. O fim se torna o princípio e o início o seu final. Uma ação se confunde com a outra. O aspecto circular rompe com uma noção de evolução linear, através de uma curva infinita. É uma possibilidade de escapar da realidade sustentada por duas dimensões para apontar para uma terceira. Uma situação opaca é abandonada para alcançar uma nova posição de consciência. Ao voltar-se sobre si, atinge-se algo além do eu.

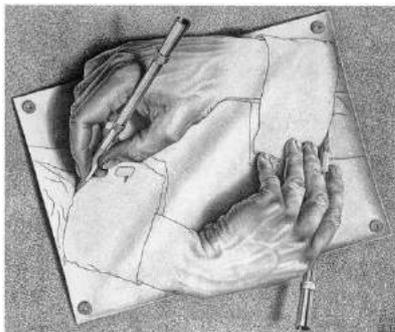


Este uso ativo da contradição como motor do pensamento e da realidade traz não apenas estas consequências, mas algo já verificado nas dialéticas passadas, a percepção de insustentabilidade da separação entre sujeito e objeto. Uma lógica dinâmica da contradição e contraditória pelo dinamismo não pode deixar de conter dentro da sua estrutura um ponto que não seja uma atualização em certo grau e ligada a uma potencialização antagonista, o que significa defender sua aplicação na relação epistêmica sujeito/objeto como polaridades que se contrabalançam.

Neste sentido pode-se conferir ao vetor lógico que se atualiza o papel de agente, ou causa, aquilo que se coloca como determinante ou atividade. O vetor contrário funcionará inversamente, ou seja, tomará o aspecto de um paciente, um caractere passivo, em outras palavras, será o efeito. Como já foi demonstrado, a relação causal ou de dominação que estas palavras inferem não alcança força absoluta nesta nova lógica. Desse modo, a causa nunca conseguirá permanecer enquanto tal, sem um mínimo de efeito, da mesma forma que aquilo que sofre a ação conterà em si algo do seu agente.

Entender o sujeito e o objeto de modo análogo a um processo energético permite relativizá-los enquanto conceitos da epistemologia. O princípio do antagonismo aponta para essa relação estrutural como uma contradição irreduzível, mas não com o intuito de uma mera duplicidade e sim como uma força em

relacionamento constante. Nenhum dos dois opostos alcançará um estatuto completamente definido, pois afinal, apesar dessa oposicionalidade, são correlativos, aparecendo como formas em processo. Resta, assim, apenas a ação propriamente dita, como elemento primordial. Toda operação lógica é um complexo contraditório sujeito-objeto.



A afirmação de que algo é subjetivo ou uma posição que se define como objetiva, tornam-se relativizadas por esse entendimento. As noções de controle e domínio da realidade são expostas nas suas fragilidades dentro de qualquer cognitivismo. Os limites tornaram-se extremamente porosos, mas isso não torna os atos de conhecimento mais superficiais, e sim mais profundos.

Indo mais além, é necessário lembrar novamente que essa lógica não permite apenas compreender que existe algo de objetual no sujeito, assim como subjetividade no objeto, mas que existem situações nas quais não é possível declarar a prevalência de um sobre o outro. Existem, portanto, relações cognitivas que apresentam-se em um poderoso conflito que é ao mesmo tempo nem sujeito, nem objeto, ou meio objeto e meio sujeito. O embaçamento da nitidez em suas relações mostra-se em seu estado mais forte, pois apresenta a contradição essencial da interação.

Este estado de tensão extrema permite compreender o universo, não como um conteúdo infinito e abstrato, mas enquanto uma composição de nodulações complexas. Esses momentos indescritíveis ampliam a configuração do homem e seu mundo redefinindo a noção de realidade até então utilizada. Para explicitar essa ideia é necessário pensar conforme Basarab Nicolescu.

Para o pensador que prosseguiu com as pesquisas lupascianas, o real pode ser entendido como aquilo que é e permanece para além das concepções possíveis, enquanto que a realidade deve ser entendida dentro das questões levantadas sobre a energia, ou seja, como tudo aquilo que resiste às experiências, imagens,

descrições, representações, e formulações matemáticas dos indivíduos (NICOLESCU. 2010. p.25). A realidade se dá no atrito com o real que nunca cede por completo, como ocorre transfinitamente no movimento lógico.

Isso não implica propriamente em uma separação kantiana entre o eu e o mundo, mas em uma combinação dinâmica que, na mesma medida em que absorve o mundo, também deixa rastros do que não foi compreendido. A ação humana está presa nesse devir sistemático e aberto, movendo-se entre o que pode conceber e o inconcebível de modo incompleto, mas coerente como prescreveu o teorema de Gödel¹⁸.



Nos momentos em que a matéria T ou o princípio do terceiro incluído age, estabelece-se uma situação de extrema contradição por um lado, mas por outro é também uma passagem de total transparência, em que há um contato com o real propriamente dito. Ele não é um ato que se torna conhecido, mas sim uma

¹⁸ O teorema do físico Kurt Gödel sobre lógica matemática opera em uma linguagem fora do usual, mas é possível sintetizá-la na seguinte expressão: “Todas as formulações axiomáticas consistentes de uma teoria dos números incluem proposições indecidíveis” (HOFSTATDER. 1999. p18). Isso implica que um sistema só pode provar a sua consistência se tiver algo de inconsistente dentro de si permitindo uma abertura, mesmo que ainda proceda enquanto sistema. Um pequeno paradoxo é necessário para sustentar uma estrutura.

experiência tão poderosa que permite antever e encontrar uma nova realidade. Um movimento que reconstrói todas as expectativas do observador, pode-se dizer que as renova abrindo-as para algo inusitado. Ao redor da intangibilidade do real aparece a plasticidade da realidade, a interação humana com o mundo. O que se está apontando aqui é para o fato de que as contradições determinam e ligam níveis dessa realidade.

“Il faut entendre par niveaux de réalité un ensemble de systèmes à l’action d’un nombre de lois générales: par exemple, les entités soumises aux lois quantiques, lesquelles sont en rupture radicale avec les lois du monde macrophysique. C’est dire que deux niveaux de Réalité sont différents si, en passant de l’un à l’autre, Il y a rupture des lois et rupture de concepts fondamentaux (comme, par exemple, la causalité)”. (NICOLESCU. 1996. p.34)¹⁹

O princípio do antagonismo energético é o nó que permite compreender como um processo de descontinuidade, as rupturas entre conceitos fundamentais, possam coexistir. Não se trata, então, de níveis de organização, no sentido de que compartilham das mesmas regras de atuação e manutenção, mas da existência de zonas em que subjetividade e objetividade são indiscerníveis. Isto poderia ser interpretado como uma barreira intransponível, contudo é uma porta para uma nova perspectiva que realinham objetivo e subjetivo.

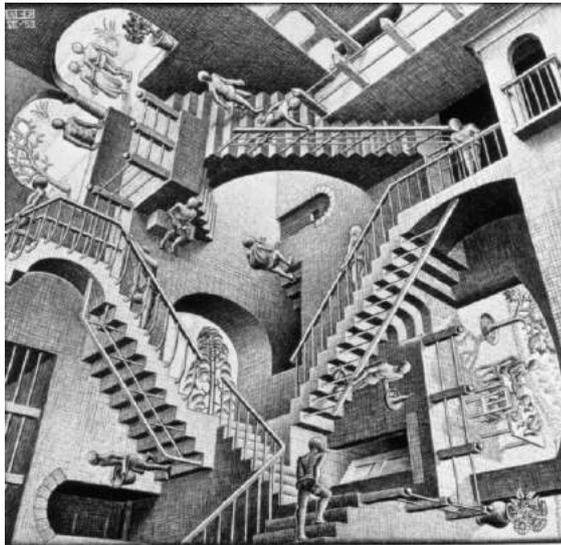
No exato momento em que o positivo e o negativo estão simétrica e tensamente combinados há uma quebra de percepções individuais. Como na performance *A História de Arco e Flecha* de Marina Abramovic, em que um artista segura o arco e outro a flecha em desequilíbrio, correndo risco de vida. Os valores, que até então explicavam os fenômenos e conferiam uma consistência razoavelmente funcional, mostram-se incapazes e obsoletos. Surge espaço para o inesperado, o extemporâneo e o original. O estado T é o reino da criatividade, podendo ser, cuidadosamente, comparado com uma experiência mística.

Os místicos muitas vezes confessam acessar um novo patamar da consciência que maravilhosa e terrivelmente avassala as suas concepções humanas. Dentro de seu vocabulário é como ser tomado absolutamente pela ação divina por menos que um instante, mas mais do que o suficiente para encontrar um

¹⁹ É preciso entender por nível de Realidade um conjunto de sistemas invariável à ação de um número de leis gerais: por exemplo, as entidades quânticas submetidas às leis quânticas, as quais estão em ruptura radical com as leis do mundo macrofísico. O que significa dizer que dois níveis de Realidade são diferentes quando, passando de um para o outro, há uma ruptura das leis e ruptura dos conceitos fundamentais (como, por exemplo, a causalidade). (Tradução Nossa)

novo caminho para sua vida. São Tomás de Aquino afirmou certa vez que todos os seus escritos eram palha diante da vivência da espiritualidade religiosa.

Os níveis de realidade são formas de incorporar o real em termos do referente processo de conhecimento. São tecidos de conexões em grande abundância de extensão, mas não se chega ao retrato completo do real pela própria limitação humana. São essas zonas de imbricamento que sustentam os níveis de percepção e materialidade dos seres humanos. A indeterminação permite a ocorrência das determinações. Interior e exterior, conjunção e disjunção, positividade e negatividade não podem ser separadas e discernidas, pois os limites foram despedaçados e neste momento encontra-se em um estado de hibridismo total em que as referências entre os níveis não fazem sentido. Chega-se a um limiar.

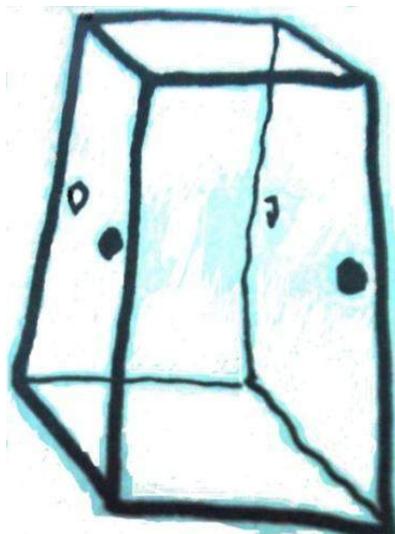


2.5 Contradição, teatro e não-lugar

Walter Benjamin, em seu trabalho sobre o conceito de história, já afirmava que somente no momento de perigo que ameaça tanto a tradição quanto quem a recebe, é necessário apropriar-se da recordação inesperada como uma forma de enfrentar o conformismo (BENJAMIN. 2012. p.243). Sua intenção era mostrar certas articulações históricas, os pontos de fluxo, como os elementos que permitiriam a renovação das doutrinas contra categorias estanques. Benjamin designa o limiar exatamente como uma zona de transformação, mudança e flutuação. (IDEM. 1999. p.494).

Apesar da modernidade não ter mais como prover os grandes rituais de passagem, como a puberdade ou o casamento, Benjamin encontrou nessa palavra uma designação para a atuação de suas imagens do pensamento, traços que incitam promessas que tudo unificam. Tudo pode acontecer dentro do limiar. É uma ponte entre figuras divergentes, a zona intermediária que permite compreender as identidades. O filósofo alemão nunca adentrou diretamente no tema da contradição como fundamento de um estado de fluxo, mas uma limiarologia não teria outro tipo de sustentação se não recorresse a esses pontos de tensão absoluta.

A contradição é o evento fundamental da passagem. O lugar no qual não se pode definir a direção ou o estatuto fomenta uma infinidade de realidades. Esse é o local em que a imaginação prevalece sobre leis e regulações. Noções estáticas de transcendência e imanência ficam obsoletas, mas também podem ser reconstruídas a partir desse ponto e ser dinamizadas. Como o *Sr. Valery* de Gonçalo Tavares (2011. p.30) que pensa uma casa sem paredes, mas composta apenas de quatro portas. Tudo é saída e entrada. Cada uma abre/separa um trajeto diferente e se basta enquanto tal.



O ponto fundamental para compreender a contradição enquanto umbral ou soleira é que se está tratando do momento de transformação. Como as entidades liminóides observadas por Victor Turner (2013. p.98) propiciariam experiências únicas de indefinição como a morte, a vida intra-uterina ou a bissexualidade. É o verdadeiro momento do devir, em que algo simplesmente passa de uma existência para outra.

Nos palácios árabes existia uma sala que separava o quarto das concubinas do restante das salas, era chamado de *o lugar de reunião dos Djinn*. Arquitetonicamente eram dois palácios separados por um pequeno local de passagem que faz referência aos gênios da mitologia do oriente médio. Criaturas que concedem desejos, mas que também brincam e iludem os seres humanos. Esse espaço é um não-lugar, região que quebra os limites e da qual qualquer coisa pode advir, seja positiva ou negativa. O teatro é uma arte que precisa constantemente voltar-se para essa experiência criativa.

O diretor teatral vai até uma sala de ensaio e constrói cenas com seus atores. Quem é o sujeito criador? O encenador que ordena os atores? O elenco que compõe a cena a despeito das indicações do diretor? Não seria melhor quebrar essa visão de autoria estrita e compreender a criação teatral como esse momento de extrema contradição que despedaça noções de sujeito e objeto, atividade e passividade?

O estudo do fenômeno estético e de sua procedimentalidade não pode, perder de vista essa situação. Um artista necessita da insatisfação interpretativa que somente a contradição pode promover e por isso suas pesquisas sempre terão algo de dialético. A melhor forma de operar com aquilo que rejeita qualquer disciplina não é a domesticação pela força, tornando o objeto palatável, mas se permitir ser levado pela energia que esse objeto provoca no pesquisador.

Por mais claro que o diretor tenha em sua cabeça o espetáculo, este ainda não foi realizado e só acontecerá por intermédio de seu elenco. É também um fato que essa montagem acontece com o uso de técnicas e procedimentos diretivos, em que o encenador comanda as ações dos atores, mas por tratar de outras pessoas suas ordens sempre podem ser mal interpretadas. Aqui reside a verdadeira riqueza do teatro.

Enquanto encenador, sempre me surpreendi como o teatro não obedece aos caminhos discursivos comuns. Acredito que é no ato de comunicação, ou “incomunicação”, entre ator e diretor que se forma matéria-prima da arte teatral. É muito usual que quando eu digo exatamente o que quero em uma cena, o ator não compreende e faz algo diferente. Neste sentido acredito que não se está tratando de comandar um ator, mas de orientar seu potencial criativo para que juntos possamos formar algo novo.

O diretor deve ser, nesse sentido, um pedagogo, não porque passa um conhecimento específico para seu ator, mas porque lhe estimula para que ele próprio tenha a compreensão de si e possa trilhar seu próprio caminho. Não tem um objetivo a cumprir, mas uma relação a experimentar. Assim é que se pode falar de um encenador-poeta, não porque trata seus atores como objetos linguísticos que dispõe a seu bel-prazer, mas porque se deixa impregnar pela palavra muda e se deixa escrever através de intuições que desperta no seu elenco. Quando o encenador poetiza para seu elenco acabará se surpreendendo com o que estes fizerem. Os artistas se deixam levar pelo fluxo que sua relação contraditória gera.

Para domar o cavalo selvagem é melhor abraçá-lo e correr junto dele, compartilhando o vento que corta as faces do cavaleiro e do animal. Dois tornam-se um, mesmo que separados. Talvez, na verdade, exista algo entre homem e cavalo que não pode ser nomeado, mas que os conecta no momento da cavalgada selvagem. Creio que é preferível fazer comentários que não dominem a consciência dos atores, mas que os coloquem em uma situação de contradição extrema para que eles mesmos possam criar, estabelecendo-se, assim, um balé invisível entre diretor e ator. Somente a poesia pode fazer isso, somente ela pode ser a mediadora comunicativa, compondo uma valsa trinitária, como bem sabia Ralph Waldo Emerson, um Lao-Tsé moderno, em seu poema *compensação*:

The wings of Time are black and white,
 Pied with morning and with night.
 Mountain tall and ocean deep
 Trembling balance duly keep.
 In changing moon, in tidal wave,
 Glows the feud of Want and Have.
 Gauge of more and less through space
 Electric star and pencil plays.
 The lonely Earth amid the balls
 That hurry through the eternal halls,
 A makeweight flying to the void,
 Supplemental asteroid,
 Or compensatory spark,
 Shoots across the neutral Dark. (...) ²⁰
 (EMERSON. 2003. p.79)

²⁰ “As asas do tempo são brancas e negras,/Envolvidas com a manhã e com a noite./ Elevadas como a ontanha e profundas como o oceano,/ Elas mantêm adequadamente o delicado equilíbrio./ Na lua mutante, na vaga da maré,/Brilha a disputa da Penúria e Abundância. A escala do mais e do menos pelo espaço a fora/ Brinca de astro e pena elétricos. / A solitária terra entre as esferas / Que precipitam pelos átrios eternos, / Um contrapeso voando para o vazio, / Asteróide suplementar/ Ou centelha compensatória, / Lança-se através das neutras trevas (...)”. (Tradução Jean Melville)

3. ARS POETICA

Novíssimo Orfeu

Vou onde a poesia me chama.

O amor é minha biografia,
 Texto de argila e fogo.

Aves contemporâneas
 Largam do meu peito
 Levando recado aos homens.

O mundo alegórico se esvai,
 Fica esta substância de luta
 De onde se descortina a eternidade.

A estrela azul familiar
 Vira as costas, foi-se embora!
 A poesia sopra onde quer.
 (MENDES. 2014, p. 96)

Orfeu não é apenas uma narrativa. É a mais profunda realidade da arte e do artista. Dentre as mais variadas narrativas da Grécia Antiga, é com certeza uma das mais obscuras e simbólicas, sem esquecer que figura entre as mais remotas (GRIMAL. 1992. p.340). Mestre da lira e criador da cítara, sua música e seus versos eram capazes de fazer com que as feras o seguissem, as plantas se curvassem e os homens se acalmassem. A realidade abria passagem para si, mas apenas quando estava investido de sua arte. Algumas lendas descrevem que ele foi o colaborador de Dionísio, outras que foi antepassado de Homero e Hesíodo. Talvez uma das mais belas imagens dessa miríade de possibilidades resida na estória de que mesmo depois da morte sua cabeça prosseguia cantando eternamente. A poesia atravessa o homem e o mundo, despedaçando-os e recriando-os. Pode-se dizer que o poema de Murilo Mendes pretende apresentar esse mito na irrupção do ato poético.

É a poesia que convoca e comanda os caminhos que se deve peregrinar ou mesmo desbravar. Por ela se percebe como uma história de vida não tem outro conteúdo que uma afetividade, uma vivência emocional da qual se constrói uma tessitura ambígua e volátil, pois suas linhas são feitas da argila que enquanto mole proteicamente toma qualquer forma e das ardentes chamas, elemento instável e destrutivo que aconchega, fere e ilumina.

A alma lírica é um ninho de pássaros no peito humano. Habitam o tempo de um mesmo instante, para além de passado, presente e futuro. Essas aves atravessam todos os obstáculos para levar uma mensagem, que seu criador mesmo

não diz o que é, pois não importa. O mundo em que se vive não passa de uma alegoria, uma abstração que não consegue comunicar sua própria crueza, e essa mesma se desintegra aos poucos restando apenas o conflito. O jogo de contrários em uma batalha incessante mostrando-se como a máscara de uma força transcendente, que sempre foi e sempre será, porque simplesmente é.

Uma estrela que nasce como proteção e que deveria guiar os homens sob sua influência pode deixá-los na mais triste miséria, como fazem os seres ressentidos ou ciumentos. Que restará senão a própria poesia, que não precisa obedecer às diretrizes de nenhum astro ou divindade? Ela está investida de autônoma vontade, sua é a decisão de determinar de onde vem e para onde vai. A poesia confecciona suas regras de conduta no seu existir, podendo agir como um deus benevolente que se permite ser estraçalhado para conter a fúria de seus fiéis ou um deus mesquinho para o qual tudo é seu e que tudo devora insaciavelmente.

As construções linguísticas do poema não obedecem apenas a um cálculo intelectual para a obtenção de fins específicos. Como explicitado no capítulo anterior, invadir o mundo artístico implica entrar em um espaço onde os mecanismos usuais da racionalidade humana não funcionam. Um poema desenvolve a partir de si mesmo uma nova realidade gerada pela conexão contraditória entre as palavras. Tanto que nos versos de Murilo Mendes apresentou-se uma manifestação do que é a poesia e, no entanto, pode-se dizer que resta ainda explicitar o que ela é. Sempre restará algo a ser dito sobre sua definição, porque ela resiste, insiste, coexiste. Um poema é uma força transmutadora com a qual se joga infinitamente sem encapsular.

No entanto, deve-se frisar desde já que não se trata aqui de um estudo para redigir ou ler poemas, mas de pensar a poesia como algo que vai além dessa apresentação literária. Minha preocupação consiste em entendê-la como uma forma de comunicação que engloba e atravessa as mais diversas formas de escrituras da literatura e para além desta. Por isso se impõe novamente a questão norteadora, que Murilo Mendes tentou responder em seu texto: O que é poesia?

O primeiro elemento mais importante a ser considerado é que poesia não se reduz ao poema. Trata-se quanto muito de uma manifestação singular da primeira, mas que ajuda a perscrutá-la. Rubem Alves (2005. p.26) já dizia que a magia do poema não estava nas palavras usadas pelo poeta, mas nos interstícios entre elas. Isso poderia significar que o poeitar não está preso ao meio puramente linguístico, mas poderia existir em conexões além de palavras.

Os versos sempre foram o reino principal para a incidência da poesia pela musicalidade de sua cadência ritmada, pelas aliterações, rimas, motivações, entre tantos outros elementos. As palavras sempre serviram para algo que se colocava para além delas mesmas. Existe um fio condutor que apenas uma inteligência poética pode conceber e receber. Trata-se exatamente de uma estranha capacidade de respirar ares que são ao mesmo tempo rarefeitos e revigorantes. São difíceis de absorver na mesma medida em que são uma delícia saborosa.

A escritura do poeta vai além da linguagem comum, atravessa qualquer tipo de meio de expressão, embora precise de alguma materialidade para existir. Quantas vezes já não se viram comentários sobre passagens de um filme ou trechos de uma melodia com o adjetivo de poético. Um termo vazio, pois não se explica por si mesmo, mas quanto conteúdo se pressente na sua ocorrência. Uma força liga todos os elementos em uma forma e se manifesta com uma coerência ímpar diante de um receptor.

O poeta é uma criatura limiar, não podendo manter-se apenas como um habitante da linguagem verbal. Um pé pode estar nas palavras, mas o outro sempre pisará em um reino heterogêneo e muitas vezes oposto ao primeiro. Como declarou Cecília Meirelles, o poeta “não é alegre nem triste”, “não sabe se se desmorona ou se se edifica”, simplesmente canta e tem nesse canto sua última realidade²¹. Entidade de puro devir no momento em que cria, compartilha seu mistério através de palavras, imagens e/ou silêncios, configurando em si mesmo aquilo que não poderia ser, mas é. Ou como também escreveu Jorge de Lima, *O poeta que dorme dentro de vós*:

Ele possuía mãos longas
e seus olhos eram meigos.
Ele era duro, ríspido e triste
e algumas vezes contentíssimo.
Se alguém olhasse hem de perto
decerto logo enxergaria
que viera ele de muito longe
e que havia luas extintas
espalhadas pelo seu corpo.
Ele era puro como um menino
e era sábio como um profeta;
mais ligeiro que qualquer flecha

²¹ Conforme poema *Motivo*: Eu canto porque o instante existe /e a minha vida está completa. /Não sou alegre nem sou triste:/sou poeta./Irmão das coisas fugidias, /não sinto gozo nem tormento. /Atravesso noites e dias /no vento. /Se desmorono ou se edifico, /se permaneço ou me desfaço, /- não sei, não sei. Não sei se fico /ou passo. /Sei que canto. E a canção é tudo. /Tem sangue eterno a asa ritmada. /E um dia sei que estarei mudo:/- mais nada.

ia dum século para outro.
 (...)

 Existia nas suas mãos

 um halo que ninguém sabia

 se era do céu ou do inferno.

 E suas espáduas possuíam

 um barulho de asas voando.

 (...)

 Ele tinha chegado antes,

 antes do mundo ser criado:

 era um ser duplo, triplo, quádruplo,

 era sem tempo e sem espaço

 e ao mesmo tempo realíssimo.

 (...)

Essa força que age através do poeta lhe permite fazer tudo o que os homens sonham e temem. O título do poema proclama que todas essas descrições pertencem não a um poeta concreto e específico, mas a uma *persona* que jaz no interior da humanidade. Contém em si uma série de contradições no que tange temperamento, habilidade, sentimento e espiritualidade. Essa poeticidade é uma força vital que vê além, mas que existe desde sempre, na mais alta abstração e ao mesmo tempo não poderia ser mais real. Jorge de Lima apresenta uma entidade que combina o infinito no infinitesimal, uma experiência única e ao mesmo tempo disseminada, tão conhecida que não consegue ser decifrada. O poeta é como o amanhã que quando chega torna-se hoje e permanece ainda porvir.

Para Drummond a poesia é uma “canção suicida”, “uma comida estranha que deixa mais faminto”, capaz de alterar o ciclo natural, fazendo a “mosca deglutir a aranha”²². Essas imagens reforçam o poder que os poemas têm de conceber, receber e inverter a realidade humana. Todos os versos do poema incitam o pensamento humano, mas ele não consegue entregar uma resolução definitiva sobre aquilo que lê ou escuta. Afinal, como se pode perder algo para salvá-lo? E, não obstante, aqueles que recebem o poema são invadidos por uma sensação de compreensão, o reconhecimento de alguma verdade que não pode ser diretamente declarada.

O que todos esses poetas perceberam e celebraram em seus poemas, muitos outros, de diferentes épocas e lugares também. Todos pretendiam promover uma atitude de incomensurabilidade. Trata-se de entrever o ponto que brilha entre o

²² Conforme o poema *Brinde no Banquete das Musas*:

Poesia, marulho e náusea, /poesia, canção suicida, /poesia, que recomeças /de outro mundo, noutra vida.
 Deixaste-nos mais famintos, /poesia, comida estranha, /se nenhum pão te equivale: /a mosca deglute a aranha.
 Poesia, sobre os princípios /e os vagos dons do universo: /em teu regaço incestuoso /o belo câncer do verso.
 Poesia, sobre o telúrio, /reintegra a essência do poeta /e o que é perdido se salva... /Poesia, morte secreta.

crepúsculo e a aurora, um vértice no qual os extremos se atravessam. Um poeta é alguém que pode carregar o mundo para um delicado horizonte embaçando todos os limites. Mais do que uma forma de escritura ou qualquer outro tipo de emolduramento estético, trata-se de uma pungente forma de ação.

Quando Fausto meditava em seu quarto, refletia sobre o princípio de tudo. Iniciando com a frase bíblica sobre o verbo como início, logo o rejeita, a linguagem é insuficiente. Segue-se então o sentido, mas não consegue crer que seja este que tudo cria e determina. Resta então a energia, mas instintivamente pensa como igualmente falsa. Para o homem que tudo estudou, o verdadeiro princípio é a ação (GOETHE. 1997. p.68). Pode-se assim entender que a única forma de poder e realização que o homem pode experimentar será dada pelo seu agir.

Roubando essa fáustica sabedoria para estas inscrições, pode-se dizer que a poesia reside na sua atitude, indo além do formato que se adequaria a ela. Não se defende aqui, portanto, a noção de ação como uma presença que se opõe a uma ausência, mas como uma combinação complexa que pode se manifestar ativa ou passivamente, mais próxima talvez de uma noção de circunstância, algo que circunda o que se apresenta. Passando do alquimista literário para um “psicomago” obtém-se uma definição que entende a poesia como ação:

O ato poético é um chamamento à realidade: produzir um enfrentamento da própria morte, do imprevisto, da nossa sombra, das minhocas que se revolvem dentro de nós. Esta vida que nós pretendemos lógica é, na realidade, louca, chocante, maravilhosa e cruel. Nosso comportamento que pensamos ser lógico e consciente é, de fato, irracional, louco, contraditório. Se observarmos lucidamente nossa realidade, constataremos que é poética, ilógica, exuberante. (JODOROWSKY. 2009. p.36)

Assim, a noção de realidade utilizada pelo escritor e místico deve ser tratada em um sentido bastante amplo. Uma performance artística, um discurso, uma musicalização ou uma imagem poderiam ser denominadas como poéticas, nesse sentido. Uma ação não precisa ser necessariamente o ato físico, mas o movimento que evoca toda a realidade circundante modificando-a.

O que se discute aqui é a existência de uma infra-estrutura que permite o suporte e a vida da superestrutura, mas a primeira só pode ser percebida pela realização da segunda. Esta definição é em si mesmo complicada, pois funciona como uma tautologia, na verdade, não define propriamente o que é a poesia, mas a manifesta como um enigma do qual não se consegue desvencilhar. Como o

desenvolvimento do conceito (*Begriff*) hegeliano, no qual a conjunção dos elementos contingentes gradativamente tomam-se por uma necessidade.

Outro exemplo reside no entendimento de dobra como característica do Barroco proposto por Gilles Deleuze (1988). Segundo o filósofo, esse período não trouxe propriamente nenhuma invenção, mas redobra e desdobra infinitamente todo aquilo que foi inventado. Não há nenhuma resolução, apenas novos giros sobre si mesmos que engendram um labirinto. Ou como a casa vazia (IDEM. 2006. p.238-241), deslocamento simbólico sem fim, que comanda a construção das estruturas binárias. Um não-sentido que não é propriamente uma ausência de significação, mas uma situação que não se percebe o limite entre excesso e falta.

Segundo Dany-Robert Dufour é o que a linguística definiria como enunciado unário, uma expressão que é ao mesmo tempo perfeita, mas insuficiente. Quando se afirma que o “eu” que fala é um “eu”²³, aparentemente faz todo o sentido, mas não acrescenta nada em si mesmo. Parece apenas incitar um perpétuo giro sobre si (p.36). Um exemplo mais claro pode ser encontrado no conto de Borges, *As Ruínas Circulares*, em que um homem sonha outro para perceber ao final que também era o sonho de alguém. Ou como no filme *Inception* em que um sonho dentro de um sonho constrói a realidade dos personagens e sem saber ao final se o protagonista está acordado ou dormindo.

A poesia deve residir nesse campo confuso, configurando-se não tanto como um verdadeiro conhecimento ou mesmo uma completa ignorância, mas mais como um “insaber”. As relações diretas se despedaçam, mas uma “transcircularidade” se constitui e ela permite engendrar novas e instigantes realidades. A literatura não pode ser entendida como um conhecimento fechado como seria, por exemplo, uma engenharia, na qual uma apreensão do mundo permite a consecução de consequências determinadas. Basicamente, um engenheiro não pode ter dúvidas em seus cálculos, mas um livro literário não tem responsabilidade alguma de edificar o que quer que seja.

Isto não é uma defesa da incomunicabilidade artística, mas da necessidade de entendê-la como um salto ou giro sobre uma direção retilínea. Na verdade, a comunicação parece conter em si mesma um campo de excomunhão que desliza

²³ Interessante notar também que o texto religioso do *Velho Testamento* apresenta a figura divina com a expressão *Eu sou aquele que sou*. Na expressão hebraica o verbo pode ser lido em todos os tempos possíveis e não apenas no presente, como aparece na tradução. A entidade que tudo domina aparece através de uma expressão de pura tautologia, em que a mais alta presença redundante na mais vazia ausência.

para todos os lados fazendo com que a força poética possa sempre se renovar e refazer. Talvez como eu lírico de Rilke que gira sobre si e só tem realidade no próprio ato de cantar:

Eu vivo a vida em círculos concêntricos
Que sobre as coisas se desenham;
Quiçá no fim nem forma tenham,
Ou sejam, como eu todos excêntricos

Em torno de Deus, da torre vetusta,
Giro e giro sem achar meu canto;
Não sei quem sou: falcão, vento que assusta,
Ou talvez seja eu mesmo meu canto.

(RILKE. 2014. p.52)

Acredito que o discurso artístico funciona como esses saltos dentro e fora dos círculos da vida, principalmente no caso do teatro em que dois artistas, encenador e ator devem convergir para a criação do espetáculo. Entre ambos há um abismo que somente esses giros podem auxiliar a enfrentar. Mesmo o diálogo comum contém em si uma ligação minimamente poética para existir. Como na estruturação linguística entendida por Benveniste (1997. p.177), o “eu” fala a um “tu” de um “ele”, ou seja, a terceira pessoa é a materialidade da relação intersubjetiva, o ponto que confere espaço, tempo e sentido ao diálogo. Assim, entre duas pessoas sempre reside um terceiro diferenciador que, por estar ausente, confere presença às outras duas pessoas²⁴. Não se pode dirigir a um segundo se um terceiro não está implicado, mesmo que dele mal se comente.

Interessante notar que nos estudos deste mesmo autor o “ele” pode tanto ser uma pessoa quanto um objeto (IDEM), pode referir-se a uma multiplicidade ou a um singular, e servindo como uma alocação que substitui alguém por não-pessoalizar, é tanto uma maneira formal e polida de tratamento quanto uma maneira de ultrajar (IDEM. p.255). Seu valor é sempre flutuante e difícil de ser determinado, como o ator que faz diferentes papéis em uma mesma peça. Nesse quesito pode ser isomorficamente comparado à incomensurabilidade poética.

Na poesia se compatibiliza unidade e multiplicidade, permanência e variância, ser e devir, relação e separação. Sua existência intermediária parece capaz de compor toda a realidade, a engrenagem que tudo sustenta. Funciona ao

²⁴ No que tange o fenômeno teatral, já se pode vislumbrar que existe algo entre o eu (ator) que se dirige para um público (tu). O teatro é aquilo que acontece entre as duas polaridades, uma materialidade imaterial.

mesmo tempo como o terceiro ladrão e mediador. Talvez a imagem mais próxima para entender sua natureza é esteja na mística cabalística.

A cabala judaica se configura como a tradição das coisas divinas e na idade média se mostrou como o estudo místico dos interessados em aprofundar o entendimento das concepções do judaísmo. Entre suas preocupações percebe-se a busca por compreender a natureza e a linguagem do divino através de uma simbologia que lhe é própria. Entre suas imagens aparece uma noção de deus que me é extremamente pertinente, o *Ein Sof* (ou *Ain Soph*), o sem-fim ou infinito.

Essa noção supera a própria ideia de uma entidade transcendente que domina a realidade exteriormente, não há uma separação dualista ou um panteísmo homogêneo. Lembra muito o ato puro aristotélico, pois não se trata propriamente de um “ser” na melhor das ontologias possíveis. A divindade é a raiz inominável que tudo anima, que não pode ser simbolizada, mas os símbolos podem ser formas de sua manifestação. Ilimitado, cabe a ele limitar todas as outras entidades. Dele saem as *sefiroth*, dez emanções que compõe a árvore da vida, o sistema hierárquico que expõe a criação do universo e a evolução humana.

Na Cabala, essas jóias divinas são mais do que os atributos separados de Deus. São a própria vida divina movendo-se em direção à criação. Neste sentido, tomando a poesia como entidade transcendente, deve-se entender a criação artística como essa manifestação progressiva. A raiz oculta que move as emanções não tem uma relação causal com estas, assim um aspecto manifesto sempre será ele mesmo poesia.

“O processo que os cabalistas descreviam como a emanção de energia divina e de luz divina foi também caracterizado como o desdobramento da linguagem divina. Isto dá lugar a um paralelismo profundamente arraigado entre as duas mais importantes espécies de simbolismos empregados pelos cabalistas para comunicar suas ideias. Falam eles de atributos e esferas de luz; mas no mesmo contexto, falam também de nomes divinos e das letras dos quais estes são compostos. Desde os inícios mesmos da doutrina cabalista, estas duas maneiras de falar aparecem lado a lado. O mundo secreto da divindade é um mundo de linguagem.” (SCHOLEM. 2009. p.48)

As palavras não são signos que expressam um significado para uma comunicação direta. Cada palavra é um receptáculo de energia que transborda de sentido da mesma forma que a poesia não pode nunca encontrar seu fechamento heurístico. Um mistério convive com cada forma expressiva dentro da cabala. Assim cada *sefirah* descreve um aspecto do mundo sagrado da poesia. O processo de

criação está refletido na atividade poética. Compreender e criar são duas faces de um mesmo centro no misticismo cabalístico, e desta mesma forma deve ser pensada a poesia.

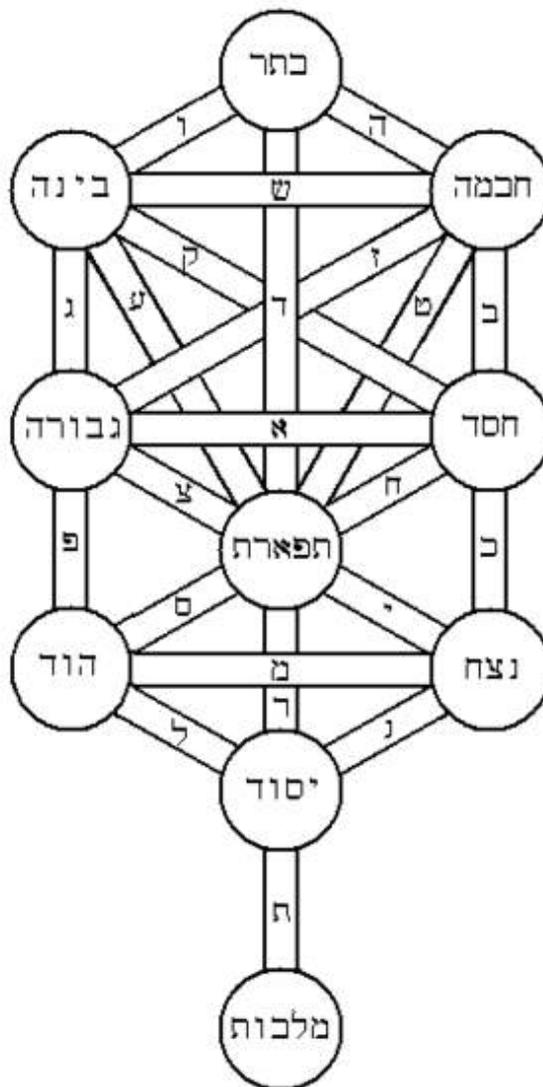
O cabalista Isaac Luria foi um dos grandes nomes a desenvolver os estudos sobre as 10 *sefirot*. Seu modo de pensar sobre a criação e seus desdobramentos é o que torna uma analogia com a poesia tão desejável. O cosmos, segundo a cabala luriânica, é uma abertura sem fim, pois a criação é um *work-in-progress* para se restituir (DUNN. 2008. p.21-22). O processo divino se dá por um esvaziamento, uma contração de deus sobre si mesmo, para que haja espaço para o surgimento do mundo (*Tzimtzum*); seguido por uma crise, catástrofe ou transformação, chamada de a quebra dos vasos que gera o significado (*Sheviráh Ha-kelim*); e, finalmente, a liberação, ou restauração do significado aprisionado (*Tikún*). Um ritmo triplo de concentração, ruptura e reagregação (BLOOM. 1991a. p.49). Uma série de movimentos dialéticos de contração e expansão para a criação de algo, neste caso, da poesia.

Inicialmente, portanto, Deus se autolimita, como um autobanimento, que ao contrair sua essência, torna-se mais oculto do que era antes. Tudo se concentra no Pleroma, o espaço primordial em que se misturam as “raízes do juízo” com o resíduo da luz infinita de Deus (SCHOLEM. 2009. p.134), onde estão os arquétipos da existência, as *sefirot* do *Adam Kadmon* (IDEM. p.135), um deus criador que toma parte na criação, o homem primordial. Inicia-se uma fluência exterior, irrompendo luz dos “ouvidos”, “boca” e “narinas” desse homem primordial. Os vasos se despedaçam e as luzes dos olhos do ser primevo retornam para o alto ou descendem. É um processo de limpeza e purificação que encontra seu término pela luz na testa do Adam Kadmo (IDEM. p.137), remendando as *sefirot*. Dentro desta dialética, para que haja poesia, deve haver união e destruição.

Cada *sefirah* é um vaso de luz em permanente dinamismo consigo, despedaçando-se e restaurando-se, e em relação de umas para as outras. A criação divina funciona como uma catarse de si mesmo, mas feita por Deus. No sentido aqui estabelecido com a poesia, pode-se entender que a criação poética é um processo irrefreável que acontece sobre si mesmo. Não se pode alcançar o último mistério da poesia, apenas suas reverberações luminosas que incessantemente se reconstróem dialeticamente. A atividade poética, assim, não é apenas uma substância, mas um

movimento de consciência de si em conflito com um centro original que nunca se deixa sobredeterminar.

Entendo a poesia como essa entidade divina que se recusa a ser plenamente compreendida e explicada pelos raciocínios teóricos. Por essa razão não pretendo exterminar com todas as possibilidades de entendimento que tem o poético, mas tentarei listar vários de seus modos, atitudes e interpretações, apenas para reverenciar sua infinidade e não para contê-la. Pretendo, por isso, demonstrar como essa força poética, essa ação criativa invisível, é percebida através da teoria literária e filosófica. A poesia é uma só, mas tem muitos rostos diferentes.



As *sefirot* são tanto manifestações luminosas do divino quanto nomes, a linguagem pela qual o transcendente pode ser “lido”. Normalmente é apresentada

macrocosmicamente, da manifestação mais pura para a mais grosseira, por ser o “ponto-de-vista” do *Ein-Sof*. Entretanto ela pode ser lida no sentido inverso, compondo a trajetória do humano para alcançar a iluminação. São elas, nessa ordem: *Malkhut, Yesod, Hod, Netzah, Tiferet, Din, Hesed, Binah, Hokmah e Keter*.



A primeira entre as *sefirot* é *Malkhut*, o reino. Sua função é identificar a imanência divina no mundo terrestre. Ela implica a manifestação mais material e concreta da ação poética. Se por um lado é o aspecto mais duro do divino, por ser a reflexão mais próxima de sua criação, é o aspecto mais básico sem o qual não é possível qualquer tipo de transcendência para o poético. Talvez a melhor palavra que possa apresentá-la neste contexto seja “linguagem”.

A matéria com que a poesia se expressa deve conter nela mesma a possibilidade de sua superação. Assim a forma com que algo se apresenta não vale por si mesmo, mas pela possibilidade de transformação que dormita em si. As construções linguísticas, como já foi comentado, não estabelecem uma identidade com a poesia, mas são o material que se deixa engravidar de sentido para sua constituição. Da mesma forma que a palavra linguagem não deve ser reduzida ao formato verbal, ainda que historicamente tenha se constituído como a figura mais reconhecida para se encontrar a poesia em atividade.

Tomar a linguagem como um objeto formal pode permitir que se perceba que o efeito poético aparece como um movimento interno dentro si mesma. Isso permitiria compreender que pudesse surgir, no caso de uma literaridade, uma poeticidade tanto na prosa como no verso. A literatura só poderia se constituir através de um procedimento de singularização linguística. A linguagem cotidiana é econômica, visa apenas passar uma mensagem específica da forma mais célere e fácil possível, mas às vezes as palavras podem descrever ou definir um objeto por

meios que usualmente não conseguem, abrindo caminho para o poético. Neste campo a linguagem oferece um sentido particular e único:

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criando conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é constituída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade. A língua poética satisfaz essas condições. (CHLOVSKI. 1971. p.54)

A linguagem possui em si mesma a possibilidade de se fazer estranha ou diferente, podendo acessar um efeito de poeticidade. Dentro da língua comum habita um idioma estrangeiro que os artistas criam para escapar da comunicação normal. Cria-se uma desordem para se obter um novo tipo de ordem caracterizado pelo estatuto artístico. Apesar de se referir principalmente aos procedimentos orais e escritos é possível levar o raciocínio do formalismo russo para outros formatos, pois nas artes visuais e na música são criadas obras que escapam do uso comum que os sentidos estão acostumados a se utilizar.

O ponto principal aqui é que a língua da poesia é, antes de mais nada, uma elaboração sofisticada da linguagem. Não há um encaixe perfeito entre a poesia e o seu contexto, alguma coisa se desloca e cria um mínimo de tensão daquilo que se tem por expectativa. No momento em que diferentes materiais se conectam, abre-se a possibilidade da ação poética. Dentro da estrutura de coordenação linguística existe algum tipo de ruptura que promove a sua renovação.

O estranhamento que se desenvolve na linguagem pode ser o sintoma de uma fenomenologia mais profunda. Mais do que um distanciamento da estrutura ordinária de compreensão, a poesia configura-se como signo que une a atitude particular do emissor com o receptor. A sistemática da língua em uma dada comunidade contém um elemento de transformação que pode ser encontrado através da ação poética. A linguagem não se refere apenas a uma esfera da inteligência humana em reproduzir e controlar a realidade, mas se refere também a um sentido social, através desse processo sígnico.

Tomando a língua em sua totalidade, os teóricos desse movimento perceberam que ela só poderia ser estudada através dos relacionamentos entre seus componentes que podem se transformar e se substituir entre si. É dentro dessa teia linguística que o poético aparece como algo que vai além da transferência de

algum conteúdo, também com a preocupação da forma como isso acontece. A faceta social da linguagem fica em evidência e permite que se coloque nova perspectiva sobre as consequências de uma língua eminentemente poética.

A história e a sociedade não podem ser completamente excluídas de uma reflexão sobre a poesia e deve-se procurar chegar a um entendimento que incluísse as sutilezas dessas interações. Nesse sentido, a obra de arte surge como uma manifestação de linguagem combinando o coletivo e o individual em sua natureza sócio-cultural. Desse modo, o signo é o elemento que permite a integração entre a efemeridade do objeto e a repercussão comunicativa do âmbito social. Como todo fato linguístico, este também só pode acontecer por caminhos indiretos, e o signo se torna assim a estrutura específica da obra artística:

“Para resumir os traços essenciais do que até aqui foi exposto, podemos dizer que o estudo objetivo do fenômeno ‘arte’ deve considerar a obra de arte como um signo composto de um símbolo sensível, criado pelo artista, de uma ‘significação’ (= objeto estético), arraigada na consciência coletiva, e de uma relação com a coisa significada, relação que remete ao contexto total dos fenômenos sociais.”
(MUKAROVSKY. 1978. p.134)

Autonomia e comunicação se coadunam através do signo podendo assim evoluir e se alterar com a passagem de tempo e espaço. Através da matéria, seja ela feita de palavras, ou de qualquer outra substância, atinge-se um valor que não se deixa reduzir à consciência criativa ou a interpretação receptiva. Ela promove a destruição da hierarquia das relações pré-estabelecidas, permitindo a construção de novas formas que se configurarão como poéticas. O poético, nesse caso, resiste ao seu contexto.

Roman Jakobson ao passar pelo formalismo russo e pelo círculo de Praga tinha como objetivo compreender cada vez mais a comunicação linguística e a sua aparência estética através da literatura. Em seu esquema geral do ato de comunicação abandonou a centralidade pragmática do signo para discriminar a poesia entre as seis funções inerentes à linguagem.

O autor apresentou a ação comunicativa como uma combinação de seis elementos: mensagem, emissor, destinatário, canal, um contexto e um código. Cada um desses elementos é responsável por centralizar um aspecto funcional da linguagem, o que não significa a exclusão ou abandono dos outros elementos, mas a indicação de uma dominância. No caso da função poética o dominante se mostra na mensagem.

“O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho. O traço típico da linguagem “contida” é obviamente seu padrão prosódico, a escrita em verso (...). Por sua vez, verso não é apenas um conceito simples nem uma unidade indivisível. Ele é em si um sistema de valores; e como em todo sistema de valores ele detém uma hierarquia própria na qual existem valores superiores e inferiores e um valor primeiro entre todos, o dominante, sem o qual (no interior da trama de um dado período literário e uma determinada vertente artística) o verso nem pode ser concebido nem avaliado como verso”(JAKOBSON. 2002. p.513)

A função poética extravasa todos os limites do termo poesia, enquanto circunscrito pela teoria literária, pois não se admite apenas como arte verbal. A escolha de um termo específico para uma comunicação em detrimento de tantos outros configura a potência dessa função. Existe uma equivalência entre a seleção e a combinação dos termos na construção do objeto poético (IDEM. 2007. p.130). Tendo o poema como exemplo mais claro, a entonação e a cadência rítmica tem tanta importância quanto o significado das palavras usadas. A musicalidade com que uma forma é expressa determina por si mesma sua própria importância, pois carrega seu conteúdo na sua própria manifestação.

Segundo essa tradição da crítica literária a poesia existe como um fenômeno próprio da linguagem. Apenas estudando o conjunto abrangente se pode concluir algo do caso específico que é a poesia. Esta é a forma mais próxima de compreender a expressão poética, mas sem ilusões de desvendar os mistérios que são tanto a criação quanto o efeito da literatura no ser humano, o que exige uma nova investida em outro sentido que se pode buscar na arte.



Yesod é a segunda *sefirah*, o fundamento. No simbolismo cabalístico é a sexualidade masculina que preenche a natureza feminina de *Malkhut* para dar origem à vida, neste caso o processo criativo. Interpreto isto como uma primeira saída da semiologia linguística mais dura para perceber a potencialidade dos múltiplos significados que a poesia pode incorrer. Não há melhor palavra para definir

esta segunda face do ato poético que “leitura”, abandonando a noção mais dura de signo e percebendo a fluidez que cada indivíduo pode conferir a um texto com sua própria subjetividade.

Optar pela leitura implica em aceitar as consequências da fenomenologia antes levantada como base da ação poética. Esta começa a se mostrar muito intermitente e de difícil localização. A opção pelo signo era de lhe dar alguma estabilidade cognoscitiva, uma possibilidade de apreensão, mas ao contrário se pode tentar perceber esse deslocamento incessante pelo olhar de quem o recebe.

Esse ponto de vista implica em entender a poesia sem preocupações objetivistas. Não lhe cabe ser pensada como uma natureza simplesmente real ou ideal, mas intencional. O contato entre humano e objeto estético cria o laço artístico que determina a complexidade de sentidos que dela pode-se inferir. Não são vivências fugazes, mas interações que se referem a um objeto específico, no caso de um poema são as palavras, mas o sentido delas somente aparece quando um leitor deita seus olhos sobre elas. O elemento principal reside no fato de que a materialidade da obra se torna um estímulo extrínseco para as sensações que ocorrem ao leitor.

Tanto nos actos de percepção em que apreendemos o estrato fônico-linguístico (...) como também na intuição imaginativa das objetividades apresentadas são, ao mesmo tempo, vividas multiplicidades de aspectos concretos quer na forma da modificação ao nível da percepção, quer ao nível da fantasia. Precisamente, quando o leitor se submete à obra são vividos aqueles aspectos cujos esquemas são postos à disposição pela mesma. Além disso, são despertadas no leitor múltiplas vivências do prazer estético em que despontam avaliações estéticas que eventualmente também atingem um desenvolvimento explícito (INGARDEN. 1965. p.365)

A poesia é uma complexidade construída em múltiplos estratos fazendo com que todo ato de aproximação possa despertá-los no próprio indivíduo leitor. Não se trata, portanto de uma única experiência, mas de uma série de concretizações, como a estética da recepção aprecia chamar, que se estabelecem na consciência leitora. Ingarden tomou a ilusão visual do arco-íris como metáfora, para explicar que não se trata de uma idealidade, mas que apesar de ser condicionada pelas vivências pessoais só tem seu sentido sobre a atividade material que a propiciou (IDEM. p.368).

A possibilidade de retirar visões diferentes de um mesmo produto estético não é privilégio da literatura, mas um modo de procedência de toda experiência poética. Isto vale, portanto, para qualquer obra artística que se possa imaginar.

Deve-se mencionar ainda que essa atividade não é uma racionalidade fria como poderia parecer. Ao permitir que o objeto estético desperte sensações inicia-se um aproveitamento prazeroso que somente aquela experiência pode propiciar, redefinindo assim a noção aristotélica de catarse.

Designa-se por *khatarsis* unindo-se a determinação de Górgias com a de Aristóteles, aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte ou expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique. Como experiência estética comunicativa básica, a *Khatarsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social – i.é., servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação – quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o expectador dos interesses práticos e das implicações do cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar. (JAUSS. 1979. p.81)

Nesse sentido a leitura é uma porta para a transformação poética em que as sensações não têm outra finalidade que permitir uma fruição que somente a arte permite. Isto implica na inseparabilidade da obra que produz o efeito. O leitor estabelece uma relação em que a fantasia o faz constituir o objeto estético. A tessitura objetiva só adquire sentido, tanto intelectual quanto emocional se há uma participação interativa, na qual a subjetividade leitora pode trocar sua posição por via da obra.

A vida pessoal do receptor não é o conteúdo básico da poesia, mas torna-se um fator imprescindível para seu recebimento. O indivíduo deve se deixar ser “fecundado” pelo efeito para poder desenvolver o poético. Existe alguém a quem implicitamente se destina e só acontece efetivamente com o seu encontro. O objeto se transforma em uma cadeia de ligações entre todos os espíritos que o receberam, mostrando como a poesia se transforma diante de vários olhares.

Este viés permite pensar como as significações se sobrepõem umas às outras dentro de uma história da leitura ou uma comunidade de indivíduos que convivem em um mesmo plano. Isso permite pensar a poeticidade como uma consequência da intersubjetividade que busca escapar da efemeridade. A pessoa escapa, assim, do mero subjetivismo, pois assume sua posição como um caso particular e produz o que isso lhe permite, não independente do restante, mas a partir deles.

Quando se apresenta um poema qualquer, o leitor interage com ele carregando todas as suas crenças e conhecimentos, dos quais não pode facilmente se livrar, mas a partir deles se alcança alguma significação. No “Os que vagueiam

no mundo” de Shelley, encontram-se os seguintes versos: “Dize-me estrela, cujas asas luminosas /te apressam nesse ígneo voar:/Em que gruta da noite ias agora/as tuas rêmiges fechar” (SHELLEY. 2009. p.59). Para receber essa frase, um leitor deve possuir recursos básicos de semântica e sintaxe, mas esses conhecimentos não esgotam os campos que estão sujeitos a sua vida individual para serem interpretados. Como serão as asas luminosas da estrela para a qual o eu lírico se dirige? O que é um ígneo voar? Como as penas se fecham na gruta noturna? Cada leitor pode ter uma resposta a partir de sua constituição como indivíduo.

O sentido que aparece no momento da leitura inaugura conjuntamente a constituição do sujeito dentro desta rede de sentidos. Uma realidade passa a ter significado apenas quando alguém a observa e, portanto, sente como real. Criado o estímulo estético, este só conseguirá obter sua finalidade caindo no abismo de alteridade que é o sujeito leitor. Isso não o transforma em uma divindade toda poderosa, mas em uma das extremidades que precisa acontecer para que haja verdadeiramente um ato poético.

A leitura não se consome apenas no ato rápido de uma passagem de olhos sobre a escritura. Trata-se de uma dedicação pessoal sobre si mesmo com o único intuito de buscar algo que não se sabe muito bem o que é ou onde está. A possibilidade de ler alavanca o íntimo sobre o mundo. Há um resgate de si mesmo ao ler, pois a matéria fria e inerte dos signos escritos transforma-se em um espelho do próprio eu.

O que se coloca em jogo nessa ação é a possibilidade de compreender como uma ação isolada pode conferir fluidez a toda dureza das palavras. A passividade da ação esconde dentro de si a semente para algo extremamente ativo. Na medida em que recebe algo já o desenvolve. Introjetar transforma-se em projeção e o resultado dessa troca de vetores é o despertar de um movimento. A poesia se constrói assim não como um estatuto estático que se captura e se possui, mas como um dinamismo.

A leitura oferece algo fugidio, mas que se mantém: “o que temos lido se afunda na lembrança, corta suas perspectivas, empalidece de modo crescente e acaba dissolvendo-se num horizonte vazio, não oferecendo mais que um padrão bastante geral para o que fixamos na retenção” (ISER. 1996a. p.16). Esta face da poética consiste exatamente na fundamentação de si mesma na instabilidade, pois

cada passo de apreensão gera uma expectativa que logo é colocada em xeque pelo mesmo processo de leitura.



Essa volta ou jogo leva para a terceira das *Sefiroth*: *Hod*. Normalmente traduzida como majestade, que teria um equivalente do poder criativo da “mãe” natureza. Aqui o poético alcança uma face que ultrapassa as noções pragmáticas da leitura e da recepção. As polaridades que geram o dinamismo perdem sua necessidade e a “força” do literário se impõe cada vez mais disseminado e em proliferação.

Entre o “eu”, que se poderia chamar de leitor, e o “não-eu”, que se poderia chamar de signo, existe uma combinação de horizontes que marcam o limite de toda a comunicação linguística. A flutuação que podia ser percebida na leitura como uma arbitrariedade desprovida de sentido, pode rapidamente organizar-se numa conversação em que o atravessamento de sentido pode aparecer inesperadamente. Este é o momento em que o indizível começa a mostrar as unhas dos dedos, e, portanto, também é o aparecimento de uma das faces da ação poética.

Segundo Vilém Flusser o eixo que sustenta uma língua entre a irrealidade e o existencial é a conversação²⁵. Entidades irradiam e absorvem expressões que se entrecruzam entre elas mesmas. Não é possível estabelecer propriamente onde começa e termina essa conversação, mas, sem dúvida, é possível senti-la como um processo em que a mensagem e o leitor se transformam reciprocamente. Essa troca incessante funciona como uma energia volátil que não permanece estável em um determinado ponto.

Entre as palavras que parecem traduzir a percepção dessa energia ou força poderia-se apontar para “clima” ou ainda “ambiente”. Algumas situações não podem ser narradas em detalhes milimétricos e precisam ser condensadas em apreensões

²⁵ É importante constar que o filósofo Flusser diferencia conversa de conversação, sendo que a primeira vai do bate-papo entre pessoas até a propaganda e a segunda do contrato de compra e venda até a ciência. A primeira seria inautêntica e a segunda autêntica.

gerais de uma sensação. Como o efeito estudado pela escola psicológica da Gestalt, trata-se de uma aparição conjunta dos elementos que somente nessa configuração alcançam sentido. George Elliot tratava a poesia como uma luz rompida por sobre as profundezas do que não é falado. A poesia emerge de dentro da conversação como uma forma mais intrincada e expandida.

O poeta (dichter) recolheu a conversação sobre si mesmo, concentrou-se sobre si, impondo-se novas limitações; está dentro de uma cerração impenetrável, que, quando penetrada, se dissipa em conversação comum e perde seu significado, e usa essa língua impenetrável como instrumento. (FLUSSER. 2007. p.183)

A poesia aparece aqui, no fazer do poeta, como um posicionar dos elementos que compõe a língua, mas sem qualquer especificidade. Ao recolher-se, escapa dos polos opostos que a identificam para aparecer como uma densidade mais forte e ao mesmo tempo difícil de ser recolhida em alguma explicação exterior. Uma situação paradoxal que não consegue ser definida em um conceito evidente, pois ele continua como um canal para a manifestação linguística, mas em um tipo de transformação.

Esta posição que ocupa a poesia não é de modo algum uma estabilidade a qual se pode recorrer. A qualquer momento em que se pode estar agarrando uma situação de extrema força poética, por outro lado corre-se o risco de recair na loucura de uma miscelânea sem sentido. Nesse quesito o poeta não é apenas um autor, mas um permutador (IDEM. 2010 p.116), na medida em que passa sua experiência como mais um afluente de todo um rico manancial.

Essa visão da força poética deixa margem para pensá-la como algo que não se consubstancia em um único resultado. Seu valor se dá como uma experiência que não se preocupa em caracterizar-se por um conteúdo separado de uma forma que são “facilmente” percebidas. A noção de Whitman como o artista que é canal de si mesmo despreza preocupações ornamentais em seu feito. Sua poesia simplesmente se deixa vazar sobre o real, por mais que tivesse uma determinada temática e uma estrutura formal discerníveis. Seu valor aparece quando esses termos, enquanto oposições absolutas, deixam de ter relevância para a experimentação de um poema, por exemplo.

Novamente é importante constar que força não é aqui uma metafísica para acessar um significado mais profundo que a representação já oferece, mas a possibilidade de experimentar os sentidos que a poesia desperta em seu processo.

Desse modo, a poesia se configura como uma segunda natureza, algo próximo da vontade de Schopenhauer, desestruturando o mundo reconhecido. Como bem colocou Susan Sontag sobre a arte em geral:

A espécie complexa de vontade incorporada e comunicada numa obra de arte abole o mundo e, ao mesmo tempo, o encara de uma forma extraordinariamente intensa e especializada. Este duplo aspecto da vontade é sucintamente expresso por Bayer quando afirma: "Cada obra de arte nos dá a memória esquematizada e descomprometida de uma volição". Na medida em que é esquematizada, descomprometida, uma memória, a vontade inerente à arte se coloca a uma certa distância do mundo. (SONTAG. 1987. p.41)

Essa perspectiva ajuda a entender a poesia como uma suplementação e uma superação da realidade. Fica difícil discernir em que aspecto é artifício ou consciência vivida, ou seja, não se determina claramente quando é sujeito e quando é objeto. Uma sensibilidade para além de um controle e domínio específicos pode se instalar nesse tipo de poesia. Este é o campo em que poesia é um deleite erótico que perpassa suas entidades indefinidamente.

A poesia não é nem um exercício de pensamento frio, afinal, nem o prazer pessoal que se sente. A poesia recupera as sensações e reeduca os sentidos como energia disseminante que não se resigna a uma posição solitária. A excitação poética não se decompõe em partes compreensíveis. O princípio de uma gratificação extasiante aqui causa a perda dos contornos que limitam as categorias.

Percy Shelley entendia a poesia em um sentido supramaterial e sobre-humano, pois a apresentava como uma combinação ininterrupta que se espalhou pela cultura humana sem um ponto claro de origem e fim. A poesia é uma só ao longo de todo o tempo e espaço e todo poeta não faz mais do que dar sua contribuição para essa linhagem infinita e onipresente. A poesia é a "luz da vida; a origem de tudo o que é belo" (SHELLEY. 2002. p.184).

O poeta romântico acreditava no compartilhamento de uma ordem entre os seres humanos, a mais poderosa capacidade de síntese possível para o espírito estava na poesia. Esse entendimento deve ser visto não como uma organização racionalizada, como um esquema transcendental promovido pelo intelecto, pois isso implicaria em uma totalização na qual os agentes não participam. Uma força não se domina, mas se deixa participar na transformação de homens e coisas.

Essa sensação de arrebatamento pode ser encontrada nas descrições da figura do sublime. No assunto da arte e da poesia sempre foi comum associar seu objetivo com a beleza como o principal valor, no entanto, desde os pensadores

clássicos, a sublimidade também fez parte dessa mesma busca, nem sempre se confundindo com a primeira.

O sublime consiste no aspecto mais elevado e excelente do discurso. O Pseudo-Longino escreveu um breve tratado sobre o assunto em que pensa a arte literária como a técnica oratória de conduzir as emoções dos ouvintes. Os antigos se preocuparam em definir os requisitos fundamentais para encontrar esse impacto na execução artística. Acima de tudo, deve ficar claro que desejavam despertar o sentimento de grandiosidade, uma sensação oceânica, um golpe abismal, pois isso arrebataria com qualquer passividade.

O poder do sublime poético reside na possibilidade de se fazer experimentar como algo independente de categorias. Qualquer obra e pessoa se transformam diante da sublimidade. O leitor pode se sentir como o autor quando ela acontece e, da mesma forma, o autor pode se sentir como o personagem, pois se desembaraçam todas as restrições. Trata-se do mesmo efeito da natureza sobre os corações humanos, adquire-se uma força avassaladora pela incomensurabilidade que se experimenta poeticamente.



Netzah é a vitória, mas também pode ser compreendida como a permanência duradoura do divino. A figura que vence, portanto, não é o homem, mas Deus. Representa a capacidade que a natureza tem de crescer em uma apoteose masculina tornando-se o complemento de *Hod*. Uma fortitude extrema que permite pacientemente tudo sofrer para alcançar o objetivo. Nesta interpretação associa-se com a palavra “presença”. Poesia se torna uma atitude, uma ação particular ou mesmo um gesto inspirado.

Poesia, assim sendo, deve ser entendida como a possibilidade de colocar em ação certas propriedades presentes nos objetos estéticos. De certa forma é uma maneira de fisicalizar algo que se tomava por abstrato. Como se viu em *Malkhut*, a

obra de arte tem um nível material e objetivo do qual não se furta, mas neste nível ele precisa ser transformado em uma vivência específica. Um exemplo muito claro é a possibilidade de uma pessoa ser impregnada pela música que escuta. O ritmo e a melodia se conectam à consciência que se modifica drasticamente trazendo a obra para si mesmo. É nesse sentido que se pode dizer que é uma vitória da arte sobre o homem.

“Somos, então, tentados a definir a poesia pelo poder de exercer uma ação de certo modo físico, como fazem uma droga, uma música enfeitiçante e frenética ou um espetáculo fascinante. Falar-se –ia de bom grado em magia, como temos a tentação de fazer um pouco depressa, sempre que age uma relação psicossomática. Essa magia é cotidiana.” (DUFRENNE. 1969. p.102)

O objeto estético exerce uma dominação sobre os indivíduos envolvidos e começa a fazer parte consciente deles quase como um efeito místico. O ponto importante aqui é que a sua presença se transforma, alguma coisa lhe é acrescentada e todo o seu existir fica enriquecido por esse contato. Depois de realizada uma leitura de um livro ou assistida a uma peça teatral, por exemplo, a força que antes estava disseminada na relação se concentra e transforma as atitudes comuns em algo mais significativo. O ânimo do indivíduo exercita-se através da poesia, sentindo uma nova presença em si mesmo. Talvez a melhor metáfora que se constituiu sobre isso seja a famosa inspiração poética.

Como o movimento respiratório que inala o ar para os pulmões a poesia poderia ser sorvida e armazenada por alguém. Alguma coisa deve acontecer ao inspirado, uma nova sensação de si mesmo, pois se não há alteração ou modificação pelo contato poético, este perde o sentido. O que a poesia promove ao ser haurida não é outra coisa que um sentimento de si mesmo, uma nova consciência de si. Alguma coisa daquilo que arrebatava o sentimento para além de si mesmo transforma-se no próprio eu.

A percepção exteriorizada transforma-se em um espelho de si, mas para provocar uma descoberta de algo que até então não estava reconhecido. Como uma graça que recai sobre a pessoa e momentaneamente pode exercer algo que até então lhe era proibido ou mesmo impossível. Como diz o poema de Angelus Silesius sobre a relação do homem e do divino, forma-se uma identidade entre aquilo que não pode ser medido e a única realidade consciente:

“Ich bin wie Gott, und Gott wie ich.

Ich bin so groß als Gott, er ist als ich so klein:
Er kann nicht über mich, ich unter ihm nicht sein” (SILESIUS. 2014)²⁶

Como o acontecimento de um milagre que altera o funcionamento normal do mundo, a inspiração transforma o indivíduo. A força divina o possui e lhe permite fazer algo que até então não conseguiria. Essa ideia de compreender a poesia como uma comunhão divina não deve enganar o que aqui se comenta sobre a inspiração. Não é propriamente o indivíduo que se transforma em um deus que transmuta o mundo ao seu bel prazer, mas o alargamento de sua consciência é que é dependente desse “espírito poético” que se realiza independente de desejos pessoais.

Isto faz com que a inspiração poética seja ao mesmo tempo precária e ambígua, pois não é algo que possa ser completamente discernido de um espasmo histérico ou de um ato de loucura, nem mesmo é garantia de uma arte ou interpretação superiores. A graça deve ser utilizada em termos práticos. É na sua atividade, seja ela em um objeto específico ou em uma interpretação, que se pode pensar a autenticidade e força dessa presença.

Todo o ser do indivíduo se volta sobre si mesmo e assim se expressa. Forma-se um estado de disponibilidade, mais do que uma recepção passiva. A consciência inspirada está por um lado aquém e por outro no âmago da práxis poética. Ela só pode se desenvolver verdadeiramente quando se manifesta por alguma prática. Ela se manifesta em pelo menos algum tipo de atitude da pessoa impregnada pela força poética.

Quando o indivíduo atinge esse patamar sua atividade estética é envolvida por uma autoridade, um reconhecimento de sua capacidade e sua orientação. Aquela ação que tinha um significado cotidiano é apreendida com um suplemento que a diferencia. É o gesto que faz toda a diferença na constituição do poético, prossegue sendo comum, mas com alguma coisa que não se identifica perfeitamente e ainda recebe um novo valor.

Poiesis significou originalmente um fazer, alguma coisa que toma uma forma determinada, mas, ao mesmo tempo, não recai em um materialismo inerte, como algo que se exterioriza independentemente do criador. Trata-se mais dessa

²⁶ “Eu sou como Deus, e Deus como eu.

Sou tão grande como Deus, ele é como eu tão pequeno:

Ele não pode sobre mim, nem eu abaixo dele ser”. (Tradução Nossa)

possibilidade de manifestação individual que mantém sua força enquanto ato criativo. A inspiração só alcança sentido quando se desloca para sua atividade. A poesia não pode ser simplesmente identificada com algo inerte, mas com o movimento vivo que surge da sua prática. Na produção poética algo se coloca vivamente diante do mundo.

A partir desse ponto de vista, se pode dizer que a aparição estética é mais importante do que qualquer receptáculo que qualquer cânone lhe tenha designado anteriormente. A interação com o objeto estético no momento de sua produção é que garante verdadeiramente uma presença poética. Naquele exato momento em que o artista produz sua obra, mesmo que isso compreenda um largo espaço de tempo, se pode conceber um estado de poesia.

Pense-se em um Picasso enquanto produz um de seus quadros no filme de Henri-George Clouzot, *Le Mystère Picasso*. Em um dado momento do filme o artista pinta um quadro e o espectador se sente hipnotizado pela maestria do artista, mas ele mesmo rejeita a pintura e a apaga. No momento da escritura artística o trabalho traz o estatuto poético, mesmo que seu autor o rejeite posteriormente, ainda assim restará na memória o seu efeito. As obras de arte só podem existir enquanto os próprios atos que as engendram.

Um poema sobre o papel nada mais é do que uma escrita submetida a tudo o que se pode fazer de uma escrita. Mas, entre todas as suas possibilidades, existe uma, e uma apenas, que coloca finalmente esse texto nas condições em que ele adquirirá força e forma de ação. Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e que deve vir. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal. Eliminam a voz e a voz que é necessária, tudo se torna arbitrário. (VALERY. 2011. p.202)

Poesia é uma atitude singular, como é o poeta em estado alterado pela inspiração. É a ação que engloba tacitamente o objeto estético que lhe dá o impacto esperado, algo que ele só pode se afirmar em sua totalidade ativa. Complementando essa ideia, posteriormente Valery diz que é a execução do poema que é o poema (IDEM). Isto lembra o momento em que o ator é tomado pelo personagem, mesmo que não se acredite na ideia de possessão mediúnica de um papel. A leitura do ator é representada com uma crença tão forte que o artista se sente investido de alguma coisa além de si mesmo no momento de sua ação. O poético aqui é algo sensorialmente em atividade, mesmo imóvel ele movimenta-se.



Tiferet é a *sefirah* do meio, o ponto exato que separa e concilia as altas esferas com as mais baixas, designado normalmente como “beleza”. Ela deve concentrar em si todas as oposições possíveis apresentando-se como um centro irradiador da manifestação divina. Pensando nos termos da poesia acredito que o melhor termo para pensar essa centralidade seria a expressão “imagem”.

Neste caso a poesia se apresenta na sua natureza de ficção de modo mais radical possível sem, no entanto, recair propriamente em noções de signo ou linguagem, pois não está presa a uma economia de comunicação. Da mesma forma, não se trata aqui de uma noção superficial de imagem, que poderia ser reduzida a representação pictórica, normalmente entendida apenas dentro de duas dimensões. A imagística vai muito além de algum tipo de visualidade, embora possa ser encontrada nela também. Na verdade, ela deve ser entendida aqui como uma forma simbólica.

Existem realidades que são praticamente impossíveis de serem figuradas e, contudo, de alguma forma elas o são por uma consecução de meios que se perfaz no mundo simbólico. Não importa a materialidade desta imagem, ela é uma forma concreta que apresenta algo incognoscível. Coisas e relações ausentes ou imperceptíveis ganham visibilidade através dessas formas concretas. O indizível se deixa dizer.

Esse procedimento vai além dos pensamentos alegóricos que representam ideias abstratas com objetos concretos, não se trata tanto de um raciocínio intelectual que se determina arbitrariamente em alguma figura. Há um imbricamento entre sensível e transcendente, de modo que se estabelece uma unilateralidade significativa dando o sentido do aspecto concreto. A imagem enquanto símbolo funciona como um centro motriz que incessantemente produz significações em uma espécie de abertura infinita.

O valor do símbolo é dado por si mesmo, não remete a qualquer outra coisa que possa contê-lo em uma explicação. A partir dele algo de desconhecido ou secreto pode se revelar para sua testemunha. Aqui se adentrou no reino mítico onde os mistérios descem para as consciências humanas segredando as verdades mais íntimas das almas humanas. Aqui a linguagem não pode mais ser estruturada, na verdade, ela tem no símbolo a sua fonte criadora.

Dentro desta conjunção entre concretude e abstração se percebe que a imagem comunica-se pela sua potencialidade universalizante. Mesmo que faltem informações específicas sobre o contexto de uma imagem ainda assim é possível que ela reverbere em um indivíduo qualquer. Este é o campo do sagrado no qual os movimentos e formas da imagem provém de uma origem comum a toda a humanidade. Um dos fatores que fundamenta esse caráter onipresente se assenta no fato de que o simbólico está enraizado na força vital do ser humano, o fundo biológico que é compartilhado por todos (JUNG. 2012b. p.52).

Diante dessa universalização percebe-se que não é possível pensar este imaginário como um catálogo discernível, mas como uma grande rede na qual uma imagem jamais pode ser completamente isolada, porque sempre irá se refratar em outras. Se o símbolo carrega em si o seu valor, não pode constituir uma hierarquia tão determinável, mas compor linhas de aproximação e repulsão entre essas imagens. Isso significa que elas só podem se relacionar por um método que aceite sua característica formal, funcionando por convergência:

“Não querendo nos limitar a preconceitos metafísicos, somos obrigados a partir de uma investigação pragmática que não se deve confundir com o método analógico. A analogia procede por reconhecimento de semelhança entre relações diferentes quanto aos seus termos, enquanto que a convergência encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento. A convergência é uma homologia mais do que uma analogia. A analogia é do tipo A é para B o que C é para D, enquanto que a convergência seria sobretudo do tipo A é para B o que A' é Para B'.” (DURAND. 2012. p.43)

A poesia enquanto imagem finalmente encontra seu caráter de sacralidade através dessa valorização de uma semântica sobre uma sintaxe e da morfologia sobre a funcionalidade. Nesta *sefirah* começa a aparecer com mais gravidade a intangibilidade do poético. A aparência imagética esconde muito mais do que consegue mostrar e isso a torna especialmente paradoxal, pois na mesma medida que a imagem é tudo que pode ser por ela mesma, também se remete a um universo submerso, ou talvez até mesmo transversal.

Neste sentido, a poesia não é um caminho para apreender a realidade tal qual aparece diante de um poeta, mas uma possibilidade de liberação da consciência. Embora se deva ter cuidado ao relacionar mito e poesia, pois são termos que usualmente tem cargas muito específicas (DURAND. 1996. p.42), neste caso a esfera mítica se abre como um exemplo da infinitude de sentidos que podem advir de sua aproximação. Como escreveu Fernando Pessoa: “o mito é o nada que é tudo” (PESSOA.1996. p.8).

A interioridade humana se desenvolve de modo irrestrito através da poesia. Adentra-se por esse caminho em um irreal modulante que governa tudo aquilo que foi percebido. A imagem não é uma reprodução e combinação do que existe, mas uma criação original, que se remete a uma instância mais profunda. Este também é o campo de movimentação do onírico e do devaneio. A poesia faz um movimento sobre si mesma, o que lhe permite abandonar todas as preocupações realistas. Não há necessidade de fazer sentido dentro do mundo humano, a imagem é um novo mundo para se habitar.

No sonho as verdades do mundo comum não são simplesmente invertidas, mas completamente indiferentes às suas necessidades. O universo onírico encapsula as concretudes e as mantém em suspensão para que experiências indescritíveis possam se fazer sentir. As leis da física newtoniana não passam de insinuações para as verdadeiras potências que a imaginação pode conceber. É a atividade sonhante que confere coerência à realidade comum, pois é a substância de sentido que interpenetra as causalidades e hábitos da vida cotidiana.

A força onírica consiste na sua capacidade de escapar de tudo aquilo que se tem por consciente ou real. A imagem vale por si, porque seu contato induz a um flutuar de sentido, mas que nunca perde o cordão umbilical com o seu centro produtor. Uma imagem não se reduz a sua superficialidade, mas se configura na imantação que ela pode gerar ao seu redor alimentando-se de todas as consciências que a conhecem. Existe um fundo original, que pré-existe ao tempo e que se expande sobre a realidade.

Esta primitividade imagética faz da poesia uma transformadora da realidade percebida. A concretude do mundo é um mero suporte para um sentido mais pungente, logo tudo aquilo que é recebido pelos sentidos é deformado e recomposto para servir a esses impulsos primevos. O dinamismo da imaginação não pode

render-se a nenhum tipo de posição estática. A força da imagem reside em ser ela mesma um devir.

Um verdadeiro poeta não se satisfaz com essa imaginação evasiva. Quer que a imaginação seja uma viagem. Cada poeta nos deve, pois, seu convite à viagem. Por esse convite recebemos, em nosso ser íntimo, um doce impulso, o impulso que nos abala, que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio verdadeiramente dinâmico. Se for bem escolhida a imagem inicial se revelará como um impulso para um sonho poético bem definido, para uma vida imaginária que terá verdadeiras leis de imagens sucessivas, um verdadeiro sentido vital. (BACHELARD. 2001. p.4)

A imagem configura em si mesma uma profunda atividade sem se desfazer em uma disseminação descentrada. A poesia como imagem invoca encontros díspares que estão sempre encadeando novas conexões. Neste campo opostos se combinam para desenvolver uma potencialidade poética viva.



A sexta *sefirah* é *Din* ou *Gevurah*, conhecida como o julgamento. Refere-se à severidade divina que limita o amor infinito de Deus como se fosse uma fronteira exterior. Poderia ser entendida como uma lei cósmica da qual não se pode escapar, o princípio de necessidade. A palavra que melhor designa essa *sefirah* não poderia ser outra senão “ritual”, em tudo que pode se referir ao processo poético. A exigência e crueldade deste ritual que determinará a importância de sua poética. Como na tragédia *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, *Kratos* e *Bia*, poder e violência, são os responsáveis por aprisionar Prometeu, aqui também se apresentam como os arautos da poesia. O aspecto sombrio do rigor dará um novo sentido à liberdade criativa.

O momento em que a poesia se autolimita por encontrar uma posição de excelência radiante. Não se trata tanto do estabelecimento de uma forma específica a ser seguida, mas de um rigor técnico que impede a proliferação irrestrita dos múltiplos sentidos da poesia. Trata-se mais do instante de cristalização da forma

poética, de maneira que pareça não restar outro caminho senão aquele que se configurou na consciência.

A instrumentalidade e os recursos são os fatores primordiais para se atingir os efeitos desejados. A estratégia de manipulação e domínio das materialidades para a obtenção de uma finalidade é o canal pelo qual a poesia pode emergir. O que é importante aqui é a valorização da técnica. A palavra *téchne*, no grego antigo, corresponde a um tipo de conhecimento não- contemplativo, fora do mundo da abstração e da reflexão profunda. Está muito mais próxima de ser compreendida como um saber-fazer.

Este tipo de conhecimento não depende exclusivamente da materialidade do objeto que se procura produzir, mas de uma sabedoria tradicional que se passa através do exemplo e se mantém pela absoluta disciplina. A crueldade não pode ser outra coisa senão essa capacidade de restringir os meios de ação a uma cadeia singular de efeitos. O poético toma a forma de uma “metatécnica”.

A forma ganha um novo sentido, pois ela nada mais é do que uma série de movimentos que causam um anseio e uma satisfação no âmbito da ficção. Para que o desejo seja despertado e seja consumido dentro do processo poético é necessário que cada passo seja seguido estritamente. Isso não significa que os recursos técnicos valiam por si mesmos, pois eles precisam atingir algo e alguém para que se configurem.

A organização de um objeto em contiguidade ou contraposição a outro levam a uma informação a ser percebida. A inteligência que prepara essa mecânica de movimentos não se reduz a um estruturalismo estéril, mas valoriza a solidariedade entre a conjunção de efeitos estéticos. Não é uma obediência a uma função clara, mas o criador desta. A habilidade de se realizar o feito é a própria expressão da poesia.

O que se apresenta aqui são os princípios profundos da antiga arte retórica. Por uma técnica objetiva um homem é capaz de exercer uma persuasão sobre os outros. Uma competência para convencer, para se fazer senhor de algo. O discurso poético é uma argumentação que conduz às percepções alheias. A sequência de elementos objetivos suscita um determinado estado. Assim sendo pode-se afirmar que neste caso os meios que se utiliza para a construção da poesia transformam-se em fins em si mesmos.

O artista principia com a sua emoção, traduz tal emoção num mecanismo capaz de suscitar-la em outros, e dessa maneira o interesse que tem pela própria emoção se transcende em interesse pelo tratamento. Se chamássemos beleza aos meios de que se vale o artista para evocar a emoção, poderíamos dizer que a relação entre beleza e Arte é a mesma que entre Lógica e Filosofia. Pois se a Lógica é o instrumento da Filosofia, é também, legitimamente, o fim da Filosofia. Tanto quanto é possível, o filósofo erige suas convicções num sistema de pensamento logicamente progressivo e bem ordenado, porque prefere antes um sistema assim que outro menos ordenado. (BURKE. 1969. p.65-66)

A artesanaria que estabelece a tessitura de um trabalho é o que perfaz a poeticidade. A normatividade não é o aspecto mais importante, mas a consequência perceptível de uma feroz disciplina para gerar ou provocar um determinado efeito. A ordem lógica não é apenas um meio para o convencimento de outros, mas uma necessidade intrínseca que se constitui na medida em que a obra a exige. A forma enquanto técnica ou habilidade não é uma defesa de impulsos decorativos, mas um caminho para a manifestação emotiva e conteudística que o objeto não poderia receber de outra maneira.

Imagine-se o processo da compreensão de um personagem em qualquer drama. Em primeiro lugar o personagem não é outra coisa senão a superposição e junção de todas as suas falas e rubricas no texto, ele não existe como entidade viva. A configuração desses textos permite a inferência de uma síntese que se pode imaginar como personagem. Atores podem imaginar como ele se sairia em situações que não foram descritas originalmente no texto. A ordem como as falas e ações se desenvolvem criam um sentido de totalidade no objeto. Da mesma forma poderia ser pensado em outras obras de arte, como a disposição que as cores e linhas têm em um quadro.

Ordenar alguma coisa significa fazer com que ela passe por um processo de individuação. As emoções mais abstratas do indivíduo exigem o aparecimento de uma estrutura que as receba. O poético se constitui somente quando o objeto estético está adequado a certos parâmetros. O que determina o padrão a ser seguido poderia variar, mas neste caso existe a crença que certos princípios podem ser compartilhados por todos.

A prioridade das formas se dá através da vivência humana. A psicologia e o corpo passam por situações que ficam guardadas e servem de expectativa para futuras experiências. Não podendo explicar exatamente o que são esses princípios, mas sentindo-os na vida cotidiana, o artista pela organização consegue se aproximar das formas e dos movimentos. Certos critérios variam em tempo e espaço, mas isso não

significa que não existam essas condições pré-artísticas que motivam as obras, mesmo que sejam efêmeras como elas.

O padrão se estabelece como uma tradução razoável do sentimento inaudito. As formas se transformam na única possibilidade de se alcançar uma comunicação que não se comunicou perfeitamente. Diante da precariedade de apreender o que não se pode compreender, as estruturas organizadas do objeto estético transformam-se em uma lei pela facilidade de ultrapassar o problema, mesmo que não o faça completamente. A sofisticação e o aparelhamento do discurso são a porta para a manifestação da poesia. A convenção não é arbitrária, pois está impregnada de sentido, se um elemento faltar ela simplesmente não acontece.

A poesia assim só pode ser entendida como rito. Diferente de outras formas intelectuais, como as científicas, a poesia não se apresenta por uma revelação direta de fatos ou crenças, mas pela conversão desses dados em um processo estilístico específico. Os momentos importantes são emparelhados com outros dentro de uma sequência ou hierarquia que foram igualmente importantes para o artista criador. O que não implica numa estabilidade estéril como se poderia pensar, pois o experimentar do ritual lhe amplia e lhe transforma.

“Current opinion holds that the barriers between sacred and secular, like those between work and play, are both extremely porous and culture-specific. Rituals have been considered: 1) as part of the evolutionary development of animals; 2) as structures with formal qualities and definable relationships; 3) as symbolic systems of meaning; 4) as performative actions or processes; 5) as experiences. These categories overlap. It is also clear that rituals are not safe deposit vaults of accepted ideas but in many cases dynamic performative systems generating new materials and recombining traditional actions in new ways”. (SCHECHNER. 2004. p.228)²⁷

Na medida em que poesia é entendida como comportamento que transmuta a realidade através da conjunção e escolha de determinadas ações pode-se entender seu rigor. A repetição de determinadas atividades para obter um determinado fim não pode ser vista como uma ausência de criatividade, mas como

²⁷ “A opinião corrente estabelece que as barreiras entre o sagrado e o secular, como aquelas entre trabalho e jogo são ambas extremamente porosas e especificamente culturais. Rituais têm sido considerados: 1) Como uma parte do desenvolvimento evolutivo dos animais; 2) Como estruturas com qualidades formais e relacionamentos definíveis; 3) Como sistemas simbólicos de significado; 4) Como ações performativas ou processos; 5) Como experiências. Essas categorias se sobrepõem. Também é claro que rituais não são cofres de segurança de ideias aceitas, mas, em muitos casos, sistemas dinâmicos e performativos que geram novos materiais e recombinações tradicionais em modos novos”. (Tradução Nossa)

um meio essencial de alcançar uma iluminação poética. Neste centro o poético é um impacto cruel que separa aquilo que é do que não é.



Hesed é a sétima *sefirah*, conhecida como o “Amor de Deus”. O afeto divino não se confunde com a noção grega *Eros*, pois está além das emoções sexuais que preenchem as paixões humanas. Esta noção está muito mais próxima de *Caritas*, a graça divina que cai sobre os homens. É o pacto que une a divindade ao homem por um laço inquebrantável de amor infinito. Independente de quem seja merece o afeto de deus que a todos move. No que se trata de poesia interpreto essa *sefirah* pela palavra “evento”. O poético se mostra como algo ou alguma coisa que simplesmente acontece.

O primeiro aspecto que esse tipo de entendimento gera no que tange a ação poética é o seu caráter de imediatidade. A técnica, que foi vista anteriormente, era a estrutura com a qual a eventualidade arisca da poesia se apresentava, mas aqui essa entidade sem paradeiro é desnudada. O poético é aquilo que em um instante pode estar diante do criador ou do receptor, e no outro ter desaparecido. A poesia é algo que cruza sem qualquer tipo de aviso ou marca, mas que não se pode negar que de alguma forma ocorreu.

A vivência do poético chega à sua maior visceralidade neste campo, pois aqui se adentra no reino do incidente. A continuidade e a organização que promovem o sentido da poesia são deixadas de lado para um tipo muito especial de discurso. O rompimento e o corte criam uma vida nova que independe de qualquer estrutura para se fazer valer. O incidental é aquilo que cai de viés e estraçalha qualquer código, é o abandono da mensagem, a descrença em qualquer suporte.

A unidade é evitada para abrir espaço para uma poética mais “romanesca” do que a de um romance pronto e acabado. A escritura tem algo de literário e artístico, mas de modo algum se prende dentro de uma estruturação, não se deixa

encobrir por nada que lhe planifique. Ela apresenta elementos que intercedem, que quebram as intenções sintéticas e totalizantes. O detalhe desafia a completude e altera tudo o caminho que se pensava construir. O projeto e o inacabado passam a ser categorias provedoras de ação poética.

A imagem do *hai-kai* japonês é de grande importância para a compreensão desse processo. Três versos que se referem a um acontecimento particular como algo que ocorre no presente da escritura e não no seu passado. Após a apresentação de duas imagens em justaposição surge uma terceira que corta sem se preocupar em englobar um significado sobre os versos anteriores. Um exemplo claro disso aparece na *Velha lagoa* de Matsuo Bashô (2014):

velha lagoa . . .
um sapo salta nela
o som da água

Há uma cesura de significação no terceiro verso. O ponto disruptor que ele provoca é também o ponto de força de seu impacto poético. Os traços não se consolidam em uma rede organizada, cada um tem o seu próprio valor. A anotação e o aforismo prescindem de um contexto intrínseco. A surpresa ganha destaque, porque não se necessita mais de uma coerência lógica, simplesmente do assalto de sentido. A poesia é aquela parte indisposta e sempre em incongruência.

A desordem é uma poética. Esfacelar o sentido dado é arremeter-se por um outro sentido. O fato não se transforma em uma ideia domesticada que salva a consciência racional do indivíduo, mas permite a vivência de uma poeticidade fora do discurso ajambrado. Desdizer é um dizer que joga com o inarticulado. Assim, a poesia é uma ferida que não cessa de sangrar. A in-significância brilha mais do que o significado.

Não somente o fragmento é cortado de seus vizinhos, mas ainda no interior de cada fragmento reina a parataxe. Isto se vê bem quando se faz o índice desses pedacinhos; para cada um, a reunião dos referentes é heteróclita; é como um jogo de rimas prévias: "Tomem-se as palavras fragmento, círculo. Gide, luta livre, assíndeto, pintura, dissertação, Zen, intermezzo; imagine-se um discurso que as possa ligar." Pois bem, será simplesmente este fragmento. O índice de um texto não é somente um instrumento de referência; ele próprio é um texto, um segundo texto que constitui o relevo (resto e aspereza) do primeiro: o que há de delirante (de interrompido) na razão das frases. (BARTHES. 2005. p.108-109)

Este é o campo em que a poesia acontece por uma coordenação errática entre traços singulares. Qualquer que seja a disposição dos fragmentos é possível

engendrar uma nova experiência de sentido poético. O poder do texto acontece na eventualidade dos encontros possíveis, por isso o índice em Barthes transforma-se em algo significativo. Neste quesito não existem mais instrumentos operativos que separa o que é do que não é. Aquilo que resta não desaparece por carecer de racionalidade, mas se mantém enquanto tal instaurando algo novo.

Esta é a poética do *Flâneur*. Alguém que vaga pela cidade sem qualquer tipo de objetivo de antemão. Apenas se deixa levar pelo movimento citadino e o mínimo estímulo tem o peso de uma obra de arte total. Sua desatenção aparente registra uma história secreta da intimidade humana. O cotidiano se esteticiza sob seu olhar que capta o mundo em pedaços de instantes.

Para alcançar esse estatuto em que o acontecimento se acomete sem uma inferência direta do participante é necessária permitir-se uma contemplação ociosa. O trabalho “prático” torna-se desimportante diante de uma experiência passiva de observar a fluidez dos objetos. A atividade reside apenas no olhar inquieto que não se demora demais sobre nenhuma imagem sob a pena de perder a leveza do detalhe.

“Na base da flânerie encontra-se, entre outras coisas, a pressuposição de que o produto da ociosidade é mais valioso (?) que o do trabalho. Sabe-se que o flâneur realiza “estudos”. Sobre essa questão, o Larousse do século XIX se pronuncia assim: “Seu olho aberto, seu ouvido atento, procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um daqueles traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso apreender ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com que ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai atingir o do músico e lhe dar a ideia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa; ela mistura e agita as suas ideias, tal como a tempestade mistura as ondas do mar.” (BENJAMIN. p.234)

Como o poeta Baudelaire que via no ordinário algo extraordinário para ser tema de seus poemas, assim é o poeta em *flânerie*. O devaneio entre rastros, traços e letras compõe a poesia em um acontecer inesperado. Esse evento ilumina tudo e todos, afirmando-se artisticamente como se fosse um amor à primeira vista, a eternidade resumindo-se a um instantâneo de vida.

Este instante que coloca o ato poético em ação está longe de ser uma decisão ou uma atitude concreta. Parece mais aproximar-se da indecisão, um tropeço na realidade dura e violenta, para levantar-se com uma suavidade instigante. O que se estabelece é uma fruição indiferenciada, pois os canais e

paradigmas não valem mais que a sua ocasião. Uma oportunidade se enseja sobre alguém em uma determinada situação e este particular atrai tudo para si.

O ato poético aqui é paradoxalmente atópico, inclassificável e imprevisto. A singularidade do acontecimento quebra quaisquer estereótipos estéticos que se tenham adquirido. O acontecer é independente das suas condições, ou pelo menos inconsciente delas, mas esse acaso irresponsável se permite adentrar em um novo tipo de vitalidade.



Binah é o nome do oitavo posto das *sefirot* e se refere à inteligência divina. Corresponde a uma grande imagem materna do conhecimento podendo ser entendida como uma compreensão passiva, uma verdadeira abertura à ação da sabedoria. Seria um reflexo do conhecimento de Deus em tons apreensíveis para o ser humano. A palavra escolhida para traduzi-la na poesia é “revelação”. A ação poética aqui é aquela que revela a sua verdade, um prisma que reflete a luz escondida.

Como apareceu na primeira *sefirah*, a poesia é comumente ligada à sua formalidade material, ou seja, à linguagem. A literatura, por exemplo, em todas as suas formas seria a linguagem sob uma condição especial. Essa condição, todavia, resta por ser revelada. Em toda matéria há uma possibilidade de desvelamento para algo fora do seu estatuto comum.

Isto só pode acontecer porque a poesia está presente em todas as instâncias, mas segue, muitas vezes, disfarçada. O poeta é aquele que consegue lançar luz sobre o obscurecido e demonstrar sua potência. Ele liberta a realidade de toda responsabilidade de enviar informação. A verdade do poético está muito mais próxima da consciência que consegue despertar, mesmo que para isso não se separe do objeto em que se apresenta.

O importante dessa ação reside no fato de que não é o suporte que a condiciona, mas aquilo que não pode ser parafraseado dela mesma. Descrever uma obra artística, principalmente quando foi concebida fora da linguagem escrita enseja uma impossibilidade. Somente o contato com a própria obra fornece a experiência necessária para sua verdadeira confrontação. Como comentou o poeta Yeats, quem dança é inseparável da dança.

A poesia, desse modo, não é a linguagem propriamente dita, mas o que ela pode revelar. Existe aqui uma inconstância característica, porque não se pode encarar diretamente uma luz forte, mas sem ela não é possível enxergar qualquer coisa. Os paradoxos apresentados durante esse percurso ficam cada vez mais intrincados, pois o contato com o mundo poético está no mundo comum e, ao mesmo tempo não está. Seu alcance é definido pelo movimento que a consciência está aberta para compreendê-lo. O aspecto transcendente depende das fronteiras da linguagem para seu aparecimento. O limite se transforma no ponto de dispersão para o ilimitado da poesia.

As marcas concretas do ato poético são uma demonstração da sua falha. Aponta tudo o que o poético não é, mas ligado por um laço àquilo que se apresenta. Circula-lhe uma aura apática que desdiz constantemente a sua existência contingente, sendo exatamente o fator que faz vir à tona a constituição da poesia. Ela se torna um portal para aquilo que não tem forma. A substância alcança significado enquanto mediador para a ausência dessa substância. Como o auxílio divino dos teísmos, que não aparece, mas é o sustentáculo de tudo.

Onde cessa a palavra do poeta, começa uma grande luz. (...) Podemos considerar o Paradiso um exercício, extremamente controlado, mas repleto de risco moral e poético, no cálculo da possibilidade linguística. A língua é deliberadamente levada ao seu limite. A cada ato de ascensão, de esfera a radiante esfera, a linguagem de Dante é submetida ao rigor cada vez mais intenso e exato da visão; a revelação divina amplia o idioma humano cada vez mais para além do uso cotidiano e indiscriminado. Por meio de metáforas exaustivas, de símiles mais e mais audaciosos e precisos – ouvimos a prece na sintaxe – Dante consegue tornar verbalmente inteligíveis as formas e os significados de sua experiência transcendente. (STEINER. 1988. p.59)

O poético torna-se cada vez mais intangível. Depende menos do que é para se tornar mais a possibilidade de ser. O que estabelece a comunhão entre indivíduos não é tanto aquilo que pode ser fisicamente manipulado e recebido, mas aquilo que permanece implícito no que se manifestou. Isso leva a pensar que a

concretude de uma obra não basta por ela mesma, é no seu em torno que indivíduos se identificam e conseguem co-habitar na diferença.

O atrito que surge entre o aparente e o invisível gera uma troca em que um fortalece o outro constantemente. A liberdade da poesia está, portanto, sempre escondida, mas pronta para ser invocada quando for necessário. Sua prisão é a sua determinação fática, sua aparência imediata, que pode se “desfazer” como um mero pretexto para a verdadeira grandiosidade. A inconstância de não estar na materialidade da obra mostra a manifestação artística como um movimento que gira e circula sobre um eixo. É esta virada circular que pode engendrar as “janelas rasgadas sobre a existência” (STEINER. 2011. p.25) dos atos poéticos.

A principal conclusão que pode advir deste caminho é que a poesia se transforma em um centro dinâmico. Não há uma entidade específica que possa encerrar completamente a definição de sua atividade, mas todos os elementos envolvidos são importantes para sua consecução. Obra, autor e sentidos da criação se intercalam decompondo-se e recompondo-se constantemente. O que soçobra de tudo é apenas o enigma que enlaça todas as pontas, uma alteridade inelutável, sem a qual não se apreende a poeticidade.

O que torna a poesia uma realidade poderosa é sua existencialidade, sua possibilidade de ter posturas, dimensões e relações que ora se fixam e ora se alteram. Como já se afirmou, ela é responsável por adentrar em um terreno tão profundo que permanecia inacessível ao contato imediato. A acessibilidade não é nunca absoluta, mas responsável por mudar os esquemas anteriormente expostos.

Este caráter de abertura existencial que a poesia apresenta aqui, todavia não pode ser tomada como um estado de vivência puramente inconsciente. Aqui ela começa a apresentar-se como uma forma de pensamento através de sua virada existencial. As funções receptivas não se dissociam das capacidades criativas no ato poético. Esse ato revelador não faz outra coisa senão buscar a constituição de sentido, a luta para a formação de uma determinada inteligibilidade diante dos fenômenos do mundo. Tal atitude acaba por aparecer também como um processo cognitivo.

Pensar não se encerra em um ato abstrato de nomeação e designação estritas. Como neste caso, encontrar um novo caminho para habitar o mundo também exige um ato de compreensão. Conhecer significa, etimologicamente, nascer junto e toda forma de revelação pode ser a motivação necessária para uma

nova origem de si. Descobrir um sentido enterrado é reconhecer uma parte de si, é defrontar-se com algo desconhecido que surge como se nunca antes fosse, como algo novo. E esse parentesco com o pensamento não torna a poesia mais abstrata ou inócua, mas uma potencialidade para algo que opera nas camadas mais circumspectas do mundo.

O poético não é uma tradução da realidade ou uma explicação de seu funcionamento. É uma forma do desenvolvimento do discurso para além de si mesmo. A ficção aparece como o agente capaz de realizar esse feito, livre de ser uma sinonímia da mais radical arbitrariedade. A ficção é uma forma de acesso para a revelação desse mundo que não pode ser compreendido inteiramente e seu sentido depende do trabalho em que se insere, sendo, portanto, provisória. A invenção é um auxiliar para que o conteúdo revelado possa ser apresentado.

O poder da ficção reside na capacidade de tornar aquilo que não é como se fosse. Através deste recurso é possível que uma obra encarne algo que não está presente naquele momento. O filósofo alemão Vaihinger já afirmava que as ficções “são desvendadas como meras construções de representação estando a serviço da apercepção do que é dado” (VAIHINGER. 2012. p.154). O mundo é descoberto através da inovação poética, em que a criação serve para veicular um acesso àquilo que estava esquecido.

Um poeta na mesma medida em que se expressa, e só pode fazê-lo dentro dos parâmetros a priori reconhecidos, também cria. Uma novidade estética que se faz dentro das vulnerabilidades pelas quais passa no vir-a-ser de tudo o que a cerca. O mistério é uma face da invenção.



Nona *sefirah*, *Hokmah*, normalmente traduzida por sabedoria. Se *Binah* era a compreensão materna, esta figura se identifica com o aspecto masculino, o pai dos pais. Pode ser compreendido como a forma mais elevada da meditação de Deus

sobre contemplação de si. No que tange a poesia, *Hokmah* deveria ser compreendida como o poder criativo que só ela pode oferecer. A palavra que designa esse fenômeno não poderia ser outra senão “Gnose”, palavra que exprime a doutrina do conhecimento como redenção pessoal.

O gnosticismo nasceu a partir de vários movimentos religiosos não ortodoxos do cristianismo antigo. Combinando vários elementos do paganismo, da filosofia platônica, da sabedoria oriental e dos ensinamentos do Cristo desenvolveram crenças e práticas tão diferentes que dificilmente se pode estabelecer uma unidade clara entre todas, mas é possível chegar a alguns pontos em comum.

Existe um deus bom e verdadeiro, mas abaixo dele existe um demiurgo maligno que construiu o mundo. A falsidade do mundo só pode ser sobrepujada pelo conhecimento divino e assim encontrar a própria salvação. Entender a poesia como gnose significa pensá-la como um conhecimento salvífico. O que o gnóstico capaz de conhecer é sua própria interioridade, somente através do autoconhecimento poderia encontrar as verdades transcendentais que não estão na matéria vulgar.

Um conflito se estabelece entre homem e mundo e somente o ato poético pode suplantar essa barreira. Como se o indivíduo estivesse aprisionado em um mundo de mentiras, mas conhecendo a si mesmo pela poesia poderia encontrar liberdade suficiente para si e reconstruir esse mundo a sua imagem e semelhança. Na tentativa de imitar a realidade divina o demiurgo construiu esse mundo de falsidades e realizou uma transmissão por meio da catástrofe. O homem não tem outro recurso que criar sua própria distância deste mundo inventando seus próprios significados.

Isto também pode inferir que poesia é tradução, mas não como um sinônimo de equivalência. Um ato poético traduz algo sempre como um desvio da sua originalidade e com isso acrescentando algo que não existia antes. Um revisionismo se constitui na ação poética não assumindo significados anteriores e construindo novos e a noção de representação como espelho se despedaça completamente. Neste campo se forma uma espécie trágica de sabedoria que não se coaduna com outras que não sejam reflexões de si mesma. Nenhum outro conhecimento é mais válido do que a poesia pessoal pode construir e ela só pode acontecer através de um tipo de violência cognitiva.

Ao definir força poética como uma usurpação ou imposição, estou ofendendo a sensibilidade e as convenções sociais da crítica e da pesquisa literária. Mas a poesia, quando aspira a ser forte é necessariamente uma forma competitiva, na realidade uma forma obsessiva, porque a força poética envolve uma auto-representação que só se alcança através da transgressão, através da travessia do limiar demoníaco. (BLOOM. 1994. p.18)²⁸

O que fica importante destacar é que a poesia é antes de qualquer coisa um ato de criação do próprio eu. O mundo gerou o humano, ele não tem poderes prévios sobre sua própria origem e deveria se submeter aos sentidos que já lhe foram instaurados, mas pela via imaginativa do poético poderia combater isso. A ignorância e a limitação são motivadores para a invenção e superação. A poesia se compara ao pensamento na medida em que não se pode mais diferenciar a obra de significado quando um tenta dominar o outro incessantemente pela interpretação pessoal.

Outro termo que poderia ser pensado no quesito da ação poética neste caso é o da sublimação. Ultrapassar os significados anteriores é realizar uma fagocitose sobre tudo aquilo que se reprimiu anteriormente, devorar suas próprias fraquezas e transformá-las em combustível para a inovação. A sabedoria poética, assim, não pode ser compreendida como uma atividade ética que guia e orienta os indivíduos para um bem comum.

A sabedoria poética consiste em compreender o que se deve aceitar como limites naturais da humanidade e aquilo que pode ser solapado pela vontade individual que a poesia desperta. Trata-se da habilidade de desenvolver autoconsciência a partir daquilo que não tem significados absolutos. A experiência estética sempre paira sobre um conteúdo que não se deixa definir completamente, uma ausência sobre a qual se constroem os castelos de areia poéticos. Mas aqui essas ilusões são tão poderosas que se mantêm por elas mesmas construindo sua própria realidade autônoma.

Aqui a linguagem não tem valor por ela mesma, nem por que se refere a algum conteúdo transcendente, mas por tudo aquilo que ela pode se transformar. O aspecto figurativo da comunicação poética funda novas realidades. A mudança de um objeto em outro é essencial ao fenômeno poético. Nesse sentido poesia pode ser identificada tanto como tropo em relação ao *Topos*.

²⁸ Apenas é bom lembrar que apesar de Bloom trabalhar com as instituições literárias sua noção de poeta vai muito além de um fazedor de versos, tendo em várias oportunidades comentado as relações de seu pensamento com as outras artes.

O aspecto figurado da linguagem implica um afastamento do campo literal. Tropo originalmente significa volta, desvio, modo ou maneira. Todos esses conceitos devem ser sempre percebidos diante da noção de um significado básico que nunca se alcança pela mudança que o poético desenvolve. Dentro das figuras que se comenta aqui encontram-se, por exemplo, a metáfora, a metonímia, a hipérbole, a metalepse, a ironia, entre tantas outras. O *Topos*, por sua vez pode ser entendido como lugar ou cenário, mas também é o ponto de partida de qualquer argumentação. Uma possibilidade de entendimento da palavra poderia ser interpretada como tema ou assunto sobre o qual uma obra estética parte para sua realização.

Nenhuma criação artística parte do nada, mas a partir daquilo que tem como base toma um rumo inesperado. O poético aparece quando o lugar comum é abandonado por algo novo, que só é possível quando se encontra o espaço vazio que o circunda e projeta seu próprio sentido. Os tropos como alterações dos conceitos básicos permitem o crescimento cognitivo que não poderia haver para quem permanece no *Topos*. Que se pense no plano da linguagem verbal, no caso da metáfora. Quando se diz os “olhos são estrelas”, tomam-se dois conceitos conhecidos e se estabelece uma ligação entre eles. Os objetos originais não mudaram, mas esta conexão permite um novo entendimento sobre ambos. O uso de um é determinado pelo outro, mas ambos são redimensionados no processo. Na verdade há um vazio entre ambos, mas a imaginação poética os completa.

Não é a figura o aspecto mais importante aqui, mas o próprio ato de figuração e seu surpreender do pensamento. A possibilidade de estabelecer uma ligação única entre esferas apartadas é o aspecto gnóstico do processo artístico. Poesia, assim, ao criar novos mundos, expande os conhecimentos anteriores. Este conhecimento não funciona nas bases do pensamento racional convencional, mas num campo muito mais transcendente, pelo menos no que concerne ao mundo comum. A gnose era um conhecimento religioso, mas que se pode equiparar com a noção de conhecimento exposto no poema *Sail of Ulysses* de Wallace Stevens (2014):

"If knowledge and the thing known are one
So that to know a man is to be
That man, to know a place is to be
That place, and it seems to come to that;
And if to know one man is to know all

And if one's sense of a single spot
 Is what one knows of the universe,
 Then knowledge is the only life,
 The only sun of the only day,
 The only access to true ease,
 The deep comfort of the world and fate²⁹.

Diferente da filosofia que exige um trabalho árduo de raciocínio calculado e meticuloso, o conhecimento advindo da poesia é de outra ordem. Quando o chamado é feito para o gnóstico, ele simplesmente sabe, e, se realmente ele é o escolhido, não precisa mais do que esse momento da convocação. Na poesia, não se trata propriamente de um conhecimento místico, pois, como já se afirmou, trata-se de um saber de si mesmo. A gnose é inquietante e estranha como a noção de *unheimlich* (desfamiliar) de Freud. Um rompimento que assombra e posteriormente se acomoda na consciência. Essa sabedoria não se resigna com o resultado, pois a transição é mais importante que o próprio ser neste campo da poética.



A última *sefirah*, *Keter*, é a que mais se aproxima da luz divina e é normalmente entendida como Suprema Coroa. Representa Adão Cadmo, o Deus-Homem antes da queda. Trata-se da vontade original do criador sendo o primeiro efeito do *Ein-Sof* e nesse sentido não faz parte da criação propriamente dita. Os cabalistas comumente entendem este campo também como *Ayn*, a negação ou nada, porque não pode ser comparada a nenhuma outra imagem ou conceito. Na mesma medida que é a causa de todas as causas também é nenhuma causa. Por essa razão, no que concerne à poesia, poderia ser identificada como o “vazio”.

O poético chega aqui na sua apreensão máxima que também é sua completa falta de apreensibilidade. Tudo o que permitiu a atividade de todas as

²⁹ Se conhecimento e coisa conhecida são um/ Então conhecer um homem é ser/ Esse homem, conhecer um lugar é ser/ Esse lugar, e parece chegar a isso./ E se conhecer um homem é conhecer todos/ E se a sensação alguém sobre um ponto singular/ É o que esse alguém conhece do universo,/ Então conhecimento é a única vida,/ O único sol do único dia,/ O único acesso para a verdadeira paz,/O verdadeiro conforto do mundo e do destino. (Tradução Nossa)

outras *sefiroth* e suas respectivas manifestações. O nada se identifica totalmente com a entidade e permite que as ações poéticas possam ganhar sentido. O desvanecer se torna a origem e o sentido, ou não-sentido, de toda prática artística.

As categorias de inacabado e acabado são tornadas equivalentes na obra de arte. Isso não é um retorno ao fragmento solto, mas uma progressão ao entendimento da poesia como uma realidade infinita. Para alcançar esse estado sua criação deve manter constantemente uma ilegibilidade, uma impossibilidade de se fazer valer. O vazio poético é o responsável pela geração e recepção da obra. Um “espaço em branco” assustador, porque sem forma, sobre o qual todos podem perigosamente se lançar. A ausência que só pode ser reconhecida pela palavra que risca o nada (BLANCHOT. 2011a. p.26)

O que não se diz é mais importante do que aquilo que é dito. O que não se faz é mais fundamental do que aquilo que é feito. São as ausências que preenchem verdadeiramente as obras de arte, são elas que circundam os objetos e assentem que as formas aconteçam. Isso não é necessariamente uma celebração da inação ou de um estatismo inócuo. Pelo contrário, é a possibilidade de antever que todo ato poético é assombrado por um não-conteúdo, uma não-forma, um não-fazer.

A criação poética se transforma em na afirmação da própria carência, um sinal da própria falta de consistência. O poeta é aquele que encontrou uma não-linguagem mais profícua que a linguagem. Na verdade, é como se ele pertencesse a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a nada, desprovida de qualquer centro. O que se afirma através dela é acima de tudo uma privação, uma cesura. No caso da escrita literária, por exemplo, é mais um abdicar da possibilidade de comunicação do que um ato de se fazer entender.

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno sensível, pela minha meditação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado quem escreve. Ou então, é o recurso de seu domínio, esse direito de intervir que conserva a mão que não escreve, a parte de si mesmo que sempre pode dizer não e que, quando necessário, recorre ao tempo, restaura o futuro.(IDEM. 2011b. p.18)

A produção estética, para além de ser apenas escritura, é uma prática incessante e interminável, mas ancorada em sua mais plena negatividade. Tudo o que surge não depende apenas da mão escrevente ou produtora, mas da mão

silenciadora que arremessa a obra para além do próprio momento. A intimidade de silêncio que o poeta impõe sobre si mesmo concede a possibilidade de ação da própria poesia. Apagando-se, aventa-se o ato poético sobre o mundo.

Assim sendo, é o silêncio e o mutismo que produzem linguagens, imagens e signos. É esta falta essencial de manifestação que se manifesta na obra estética. Como afirmaram os atomistas antigos, sem os vazios não poderiam existir os movimentos dos átomos. Sem as ausências não podem existir as aparições poéticas. Como no pequeno aforisma de Kafka (1987. p. 38-39) sobre Ulisses, o mais terrível não era o canto das sereias, mas o seu silêncio do qual ninguém poderia escapar.

Quando a poesia se silencia, ela convoca, atrai. É o momento em que os subterfúgios tornam-se desnecessários e há o encontro com a realidade verdadeira, porque não se prende a diretrizes ou significados. Todo objeto poético direciona-se a esse ponto desconhecido e ignorado que não consegue evitar, sendo que ele mesmo é a origem que promove tal movimento. Paradoxalmente, a poesia se presentifica em uma experiência ao mesmo tempo em que não pertence a nenhum tipo de presente, e isso só pode se dar por uma não-existência estrutural, uma falta que impede qualquer tipo de conclusão fechada. O silêncio constitui um porvir que põe em funcionamento todo o aparecer da poesia.

A essência de toda poesia não pode, portanto, ser outra coisa senão o seu próprio desaparecimento. Isto induz a pensar que não se pode mais recorrer a nenhum tipo de recurso exterior ao próprio movimento do fazer poético. O objeto estético surge e se ergue para depois voltar-se a si mesmo e sumir. É na sua aparição singular que exprime todas as relações que a precederam e que ainda estão por acontecer, independentemente de todas as justificativas e racionalizações exteriores, de toda técnica objetiva e de toda autorização sancionadora.

O poético não é, e por não ser, só pode ser percebido ou acessado nos seus restos que se apresentam em ação. Como Jean Cocteau expôs em seu filme *O Testamento de Orfeu*, o artista sempre pinta a si mesmo. Não existindo outro sentido para si que seu próprio fazer poético, estará preso a tudo aquilo que produzir no tempo e espaço desta produção até o seu fim. Como afirmou Blanchot: “O poema é a profundidade aberta sobre a experiência que a torna possível, o estranho movimento que vai da obra para a origem da obra, ela mesma transformada em busca inquieta e infinita de sua fonte” (IDEM. 2005. p.289).

O poeta não tem outra alternativa senão aceitar que a única coisa que existe é a sua busca pelo poético. O movimentar-se em direção ao vazio, que desfaz todas as ilusões sobre a criação, vale por ele mesmo. O trabalho sobre a estética se transforma num suceder de infinitos e constantes abandonos. O artista faz inúmeros esboços, o escritor rascunha múltiplas folhas e o ator ensaia incessantemente sua cena. Mesmo as interpretações sobre as obras de arte são tentativas que estão sempre se reconstruindo. O ponto final nunca poderá ser alcançado.

A poesia não pode ser algo definido ou realizado de modo seguro e completo, ela é aquilo que não se descobre ou verifica diretamente. O poético só pode ser captado quando se vai além dele mesmo, em uma busca que não está preocupado com a essência deste poético. Seu dever é apenas percorrer seu caminho até uma total indeterminação e impessoalidade radical. A arte só pode edificar-se sobre sua própria destruição, como exemplificou Blanchot através da literatura:

“a literatura não é apenas ilegítima, mas também nula, e essa nulidade constitui talvez uma força extraordinária, maravilhosa, a condição de ser isolada em estado puro. Fazer com que a literatura se torne a revelação desse dentro vazio, que inteira se abra à sua parte de nada, que realize sua própria irrealidade, (...) pois, assim quem a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir: grande prodígio.” (IDEM. 2011b. p.312)

O que se concebe na poesia é, antes de mais nada, um elemento vazio, sem fundo que garante a volatilidade de todo objeto estético. Tudo pode recomeçar a partir do nada. O poder da ação poética reside na sua capacidade de supressão do real, a possibilidade de decretar a morte das figuras determinadas para com isso alastrar um efeito onisciente em que a poesia não se prende a nenhuma outra especificidade que não seu próprio fazer

Esta exposição não visa legitimar a poesia por uma interpretação mística do judaísmo, mas compreender que existem muitas formas de manifestação deste fenômeno como aparecem na árvore da vida cabalística. A cultura judaica assenta-se em uma palavra hebraica que pode servir como uma tradução dessa pluralidade de acepções que se encontraram no fenômeno poético: *Davar*. Muitas vezes compreendida como um sinônimo do logos grego, vai, na verdade, muito além compreendendo uma gama de conceitos que não se reduzem a um aspecto do pensamento.

Davar significa ao mesmo tempo palavra, coisa e ato, e sua raiz etimológica vem da atividade de se dirigir para algo que está inicialmente ocultado. Assim ela se distingue da dualidade racionalista de que o conceito ou a teoria estão em oposição a uma prática. Falar, agir e ser combinam-se em uma poderosa unidade. Tanto que a mesma muitas vezes é utilizada com o significado igualmente profético, o dom de revelar as verdades sobre o destino humano, e mandamento, a ordenação moral prescrita. Mais do que isso, dentro dessa noção de pensamento muitas vertentes divergentes podem ser encontradas e combinadas, como foi visto no trabalho acima.

A comunicação poética tem várias faces, porque, como a divindade, na verdade não tem nenhuma que possa ser percebida por olhos humanos. Isso é fundamental para entender que o divino acontece de várias maneiras, como a poesia não é apenas uma forma específica de ser confeccionada por alguém e digerida por outrem. Tudo que se sabe é o que o poético não é, mas de alguma maneira se aproxima.

Na área teatral também são muitas as formas com que um diretor tem a sua disposição para comunicar suas intenções para os seus atores. Dirigir um espetáculo exige um constante trabalho poético que abrange diversas formas de comunicação “incomunicantes”. A habilidade de desvio do objetivo faz parte do *métier* de um encenador que está impossibilitado de impor ao seu elenco sua visão diretamente. Dessa forma, dirigir um espetáculo implica a combinação de todas as maneiras de entender o que é poesia.

4.SKENEPOIESIS

DOIS CORPOS

Dois corpos frente a frente
são às vezes duas ondas
e a noite um oceano

Dois corpos frente a frente
são às vezes duas pedras
e a noite um deserto

Dois corpos frente a frente
são às vezes raízes
na noite enlaçadas

Dois corpos frente a frente
são às vezes navalhas
e a noite um relâmpago

Dois corpos frente a frente
são dois astros que caem
num céu vazio
Octavio Paz

Por muito tempo se designou o termo xamã como a figura-conceito para explicar as religiosidades ditas “primitivas”. O termo nasce do russo para indicar fenômenos religiosos da Ásia Central perpetrados por sociedades mais próximas de um modelo tribal (ELIADE. 2002. p.16). Tais comunidades giram em torno deste indivíduo, mas não se pode compreender sempre a sua função como o monopólio absoluto da espiritualidade local, convivendo com outros magos, sacerdotes e curandeiros em um mesmo agrupamento social. O que o torna único e respeitado por todos é o fato de ser o grande mestre nas técnicas do êxtase e é neste sentido que ele pode ser relacionado com outras práticas ao redor do mundo.

Assim, desde já, se pode considerar o xamã como um tipo muito específico de mago. Ele utiliza suas habilidades únicas para gerar um transe em que se acredita que a alma possa realizar ascensões celestes e descensões infernais. Ele é capaz de se comunicar com os espíritos; seja dos mortos, da natureza ou dos abismos demoníacos; sem ser completamente possuído pelos mesmos. O ponto fundamental aqui reside na sua capacidade de gerar um “vôo mágico”, uma experiência que ultrapassa os sentidos cotidianos de qualquer indivíduo. Dentro desta habilidade se podem ver certas funções:

“Pois - é preciso deixar claro - o xamã é, ele também, um mago e um *medicineman*: a ele se atribui a competência de curar, como aos médicos, assim como a de operar milagres extraordinários, como ocorre com todos os magos, primitivos e modernos. Mas, além disso, ele é psicopompo e pode ainda ser sacerdote, místico e poeta”. (IDEM. p.17)

O psicopompo é um guia místico, semelhante à noção cristã de anjo da guarda e do daemon socrático. Neste caso se trata de alguém que já realizou a peregrinação espiritual e sabe os caminhos que devem ser percorridos e como acessá-los. Interessante notar também que o xamã é um artista, em muitos casos lembrando os antigos aedos da Grécia antiga, poetas andarilhos nos quais se confundiam o literário e o divino. Assim pode-se interpretar o xamã como aquele que orienta através do seu canto místico.

A habilidade xamânica consiste em despertar nos indivíduos comuns a compreensão desta realidade que transcende as concepções humanas. Por ter tido alguma experiência incomensurável em sua juventude, despertou uma visão singular e pode auxiliar outros a entrar em contato com suas próprias forças superiores (CAMPBELL. 2012. p.90). Em outro sentido pode-se dizer que age como um mestre, não dizendo nada que um discípulo não esteja apto para escutar. O poder místico de um xamã aparece na sua relação com o guerreiro que empreende uma jornada, pois lhe dá a orientação e os meios para que tenha uma visão do que precisa ser feito.



É neste ponto crucial que se estabelece a relação entre a atividade do xamã e a encenação teatral. O diretor de teatro pode ser visto como aquele indivíduo que não realiza a caminhada explicitamente com os guerreiros de uma tribo, mas lhes desperta a capacidade de enxergar o que é realmente essencial. Da mesma forma

que o eremita é necessário para Parsifal terminar a sua jornada em busca do Graal, o diretor é o indivíduo que facilita e orienta o ator na construção e execução do espetáculo cênico. O Poema “Dois Corpos” de Octavio Paz mostra como se estabelece essa existência de algo que interliga duas entidades diferentes.

A criação de um espetáculo teatral exige a constante relação entre o diretor e o seu elenco. Mesmo um espetáculo como *Os Cegos* de Denis Marleau, no qual as apresentações ao vivo são substituídas por projeções holográficas e o trabalho de atuação foi gravado, em algum momento aconteceu essa relação para a construção da atuação. Um diretor pode ser muito rígido ou muito livre neste quesito, mas em algum ponto ele precisa se comunicar com o artista que fará o verdadeiro trabalho diante de um público. A direção de atores é imprescindível para a realização de um espetáculo, não importando o seu formato ou resultado.

E neste sentido é que se invoca a importância de uma habilidade especial do encenador. Mais do que a sua comunicação direta e linguisticamente compreensível ou veiculável pelo compartilhamento das palavras, existe um campo de sua ação que não pode ser determinada pela atividade consciente. Esse é o campo da atividade poética que funciona como as habilidades místicas do xamã. Através de atos e formas materiais ele é capaz de provocar o êxtase, assim como o encenador com as suas indicações pode fazer com que o ator alcance um autoconhecimento que lhe permita uma boa atuação.

Pensando desta forma a sala de ensaio torna-se um local para um ritual de iniciação. Os artistas abdicam da necessidade de apresentar uma resposta estética específica e a partir de suas práticas comuns alcançando novos entendimentos sobre a sua capacidade de produzir algo. Muitos críticos dificilmente poderiam caracterizar todas as produções teatrais dentro deste prisma, na medida em que muitas são orientadas para alcançar um produto acabado. Richard Scheckner, por exemplo, pensava no encenador xamã a partir das figuras de Grotowski, Chaikin, Brook e outros em oposição ao teatro realizado na Broadway (SCHECHNER. 1994. p.175). No entanto, mesmo nestes casos de um teatro mais comercial, não se pode negar a possibilidade da ocorrência de momentos que escapam das agendas e transformam a atuação da peça.

Como foi descrito anteriormente, a poesia é o nome dado ao fator que não pode ser estritamente subsumido a regras, funcionando como um suplemento da ação e/ou pensamento. O poético da direção de atores aparece cada vez mais que

se distancia daquela concretude da convenção social tida como real. Quanto mais se exige imaginação e criatividade, menos se pode depender daquilo que se apresenta diretamente aos sentidos humanos e mais necessária se torna a sua transformação.

Como se fosse possível estabelecer um diálogo invisível entre diretor e atores, fazendo com que o processo criativo de um se transforme pela imaginação do outro. O que o encenador diz ou faz reverbera exponencialmente sobre o ator e vice-versa. Duas pulsações, duas respirações, duas visões que se chocam e se absorvem com o único intuito de criar algo novo.

Zeami Motokiyo, que juntamente com o pai Kan'ami foram os grandes fundadores do religioso e lírico teatro Nô japonês, acreditava na necessidade de uma compreensão espiritual superando o físico e o intelectual, mas sempre em conjunto com estes. Em seu tratado *O segredo do Teatro Nô* usa constantemente de linguagem figurada, sem perder o aspecto prático, para deslindar todos os elementos da arte teatral, da dramaturgia à criação cênica. O cerne de suas imagens convergem para a flor (*Hana*). Todos os elementos servirão para que a flor desabroche. Isto pode ser entendido como a necessidade do artista em obter um estilo tão sutil, complexo e belo que só pode ser transmitido de coração para coração (ZEAMI. 1987. p.117).

Saindo do Japão do século XIV para atualidade, afirma-se que está muito reconhecido o fato da importância do diretor como um comunicador. Na verdade, pode-se dizer que comunicar é a base de todo o seu trabalho (HODGE. 1971. p.69). Na medida em que não pode agir solitariamente para atingir à sua plateia, precisa de uma interdependência que remete o contato humano com os outros artistas e técnicos que compõem a execução cênica.

Dentro deste panorama encontra-se a relação com os atores e atrizes, que não podem ser vistos apenas como meros objetos, mas como seres humanos atravessados por medos, inseguranças, afabilidades e desejos. Um bom diretor, na verdade, não pode abandonar o seu elenco a percorrer o caminho da encenação por eles mesmos. Deve ser a companhia invisível que lhes ajudará na tarefa de interpretar. Dirigir um ator é tocar o seu íntimo com a lâmina penetrante da poesia.

Aqui a noção poética no trabalho teatral fica apreensível. Refere-se a um modo de ser tão misterioso, mas que se capta pungentemente por aqueles que lhe tem a mesma sintonia. Essa poeticidade não está presente apenas no trabalho do

ator em frente ao público, mas no encenador que conduz o artista para o seu próprio âmbito. Como narrou o escritor Gonçalo Tavares em seu pequeno texto, *O encenador de maçãs*:

“As instruções cênicas devem conter a objectividade pura que tem a poesia. Ou seja: devem ser bonitas. E fortes.

Devem ser exatas como o amor, esse grande alvoroço, essa inexactidão bela.

Porque não serve aplicar a ciência à linguagem; as leis da física são incompetentes; o teorema de Pitágoras é um intruso.

Porque os afectos trazem-se realmente à superfície pela poesia, e o encenador é esse poeta-do-dedo-indicador, o que aporta o corpo para o sítio correcto do corpo, onde o afecto pode tornar-s mais visível e mais perturbador para quem vê.

E o que ele diz ao ator é:

- Talvez seja importante que desloques o corpo três metros mais para a direita.

E engana-se quem não vendo o movimento diz ao ator:

- Então, não sais do sítio?!

E engana-se porque se o seu olhar fosse atento ele facilmente teria visto os três metros percorridos, atrás dele pelo coração. Porque o encenador é, na verdade, um coreógrafo de corações, mas também de inteligências. E uma e outra coisa, em certas alturas, são o mesmo.” (TAVARES. 2002. p.34-35)

Para realizar uma encenação é preciso, segundo o escritor português, um comunicador especial, cheio de uma exatidão bela que supera as próprias leis da física. O diretor é um poeta que usa os atores como sua linguagem material. Através de seus próprios meios poéticos pode despertar personagens, ações e imagens de dentro de seu elenco.

Retorna-se aqui para as dez noções de ação poética que foram levantadas anteriormente, mas no que tangem o trabalho do encenador. De que maneira pode-se interpretar a comunicação do diretor em relação aos seus atores como interações poéticas? Antes de tudo, não se pode perder de vista que de modo algum se tratam de categorias excludentes, mas mapas de conexões que permitem reler as práticas teatrais.

Naquilo que foi chamado de *Linguagem* ficou configurada toda a materialidade elemental que um poeta tem à sua disposição, não para a realização de algo prêt-a-porter, mas para aquilo que se desvia do comum. O signo foi entendido, não como o portador de um significado, mas naquilo que se separa do entendimento coletivo. No que cabe a comunicação do encenador, pode-se entender, portanto nos seus recursos mais básicos de trabalho. Um comunicador mais específico em que se utiliza de características do trabalho do ator. Aqui a

compreensão de, por exemplo, ação física, ação vocal, subtexto³⁰ do ator são os elementos que formam a base deste tipo de poesia. Uma expressão nunca vale por ela mesma, mas pelo que ela pode proporcionar em desconexão com o seu contexto prático.

Neste campo o diretor trabalha com a intensidade das forças que o ator produz em cena, trata-se de uma poesia em estado bruto, porque esconde um nível de abstração e transformação que não são claros à primeira vista. Por mais objetivo que se acredite em sua tarefa, acaba exigindo uma resposta ampla do seu artista da cena. Quando um diretor dialoga com o ator sobre seu personagem, ou mesmo sobre a seu desenvolvimento cênico, ele pode lhe pedir que se concentre, por exemplo, em alguma característica como a fanfarronice de Petruccio da *Megera Domada*, mas ser fanfarrão é um signo que não se decodifica em um único significado. Todos os termos específicos que um diretor usa, só têm valor na sua relação com o ator.

O segundo elemento desta cabala poética foi chamado de *Leitura*, referindo-se ao momento em que a poesia se dá pela captação e recepção de um outro, neste caso o ator. A possibilidade de compreender uma ordem ou um pedido, ou mesmo uma intenção do diretor para fora do que foi convencionado multiplica as consequências do trabalho da atuação. A visão do ator transforma a encenação. A sua cognição cede espaço para a sua intenção e concentração no momento da interação com o seu encenador. Percebe-se neste momento o surgimento de uma dependência pelo elenco, talvez melhor dizendo, uma consciência da necessidade de sua criatividade.

O diretor sai do seu enclausuramento para relacionar-se com um outro. O poético aparece na multiplicidade de respostas possíveis que o ator tem diante de alguma designação. O que o ator pensa e sente sobre um texto, sobre o seu personagem, sobre sua própria movimentação cênica pode interferir nas decisões do diretor. O ator recebe o discurso da direção e retorna com algo a mais que complementa os desígnios pensados anteriormente. A grande consequência aqui é que o diretor passa a entender que seu discurso não tem valor sem o ator que o

³⁰ Os termos utilizados são pertencentes à linguagem comum do fazer teatral. Ação física deve ser compreendida como o movimento humano do ator realizado em total inteireza e conexão com sua atuação. A ação vocal é o mesmo no que tange a voz, não deixando de ser ela mesma parte do corpo e, portanto, não pode ser diferente essencialmente da ação física. O subtexto refere-se à ação interna, uma tensão que complementa aquilo que acontece visivelmente no ator.

escuta e o sente. O ator determina a poesia na sua resposta cênica às exigências da direção.

A terceira forma de compreender o que é o fenômeno poético foi chamada de *Força*, por não se tratar de algum tipo de elemento estático. Neste campo a poesia torna-se algo disseminada e não pode ser polarizada de maneira específica. No que tange a comunicação entre ator e diretor, pode-se dizer que a imagem dominante de que um prevalece sobre o outro acaba ruindo e dando lugar a relação propriamente dita. Os dois estabelecem uma conversação entre os estímulos de ambos na qual suas inferências e respostas individuais perdem importância diante do conjunto que acabam criando.

Isto trata da situação nos ensaios em que as vontades individuais dos artistas são substituídas por uma vontade única determinada pelo jogo em que se colocaram. A sala de ensaio é invadida por uma atmosfera através da condução da direção e dos atores, o que eles fazem conjuntamente torna-se uma realidade própria. Que se pense, por exemplo, na narração do ator Yoshi Oida quando seu grupo teatral recebeu a presença do encenador Jerzy Grotowski. Durante a interação dos artistas do grupo, o encenador polonês dirigiu-se ao ator com a palavra *omae* (você em japonês) ao que ele não respondeu com palavras, mas com o som da flauta que segurava. Essa ação se repetiu continuamente até que todos se voltaram para o jogo dos dois, mostrando como uma comunicação vai além de palavras e mesmo do contato físico (OIDA. 1999. p.141-142). Ambos criaram uma força de atenção nos olhares alheios tornando-se praticamente um espetáculo. Quando o encenador está integrado ao que o ator realiza em uma reciprocidade, pode-se caracterizar uma força poética. Pode-se pensar também na chamada direção comandada de Antoine Vitez (PAVIS. 1996. p.95).

A quarta possibilidade foi designada de *Presença*, um termo muito caro a toda arte teatral, mas com designações ambíguas. O diretor é muitas vezes visto como um mestre, uma autoridade cuja visão e opinião são extremamente respeitadas pelos artistas sob o seu olhar. Não se trata propriamente de algo semelhante à obediência de uma lei, mas de um reconhecimento implícito e de um respeito transcendente que os levam à execução de uma cena. Isso se dá de maneira muito sutil por parte do encenador, às vezes fazendo comentários que ele mesmo não enxerga o devido valor, mas que recaem sobre as consciências do elenco como uma indicação rígida e concreta.

O diretor apresenta uma ação viva que convoca a atenção e a imaginação do seu ator. Isso não quer dizer que o artista entre em um estado alterado de consciência física e visualmente, mas que ele pode despertar um vínculo com o elenco que lhe permite causar mudanças no modo de atuarem sem uma verbalização explícita. A individualidade do encenador alarga-se e contamina o trabalho de atuação. Isto implica tanto nas reações conscientes ou inconscientes do diretor durante o processo de trabalho quanto suas atitudes de *mostração* direta. Veja-se, por exemplo, Giorgio Strehler que executava as ações que gostaria de ver em cena, mas sem a expectativa que o ator o imitasse perfeitamente (PROUST. 2015). O gesto do diretor invade o imaginário de seu ator e lhe dá a liberdade necessária para criar.

O quinto tipo de forma poética foi chamado de *Imagem*. No trabalho de encenação teatral, muitas vezes o diretor precisa expor aquilo que deseja com algum tipo de imagem, seja ela verbal ou material. Não se trata propriamente de pedir um mimetismo de algo, mas de alavancar a criatividade por uma intuição formal. O poder deste tipo de prática reside no fato de que mesmo apresentando alguma forma muito concreta como uma pintura, por exemplo, ainda assim em algum nível acabará funcionando de maneira metafórica na consciência do ator. As imagens são formas simbólicas que remetem aquele que as vivencia para uma pluralidade de sentidos, que no caso do ator se transforma em uma multiplicidade possível de ações tanto físicas quanto vocais.

Quando se pensa no diretor como um comunicador, muitos poderiam pensá-lo enquanto alguém que explica detalhadamente o que quer, mas na verdade ele pode ser algo muito maior, ele pode funcionar como um criador de imagens (HODGE. 1971. p.71). A experiência teatral acontece em muitos níveis, e o uso apropriado de um imaginário eficaz permite trabalhar com todos, partindo do sensual e físico, passando pelos afetos e emoções que predispõe, tocando o discurso intelectual com alguma reflexão e chegando até o espiritual que transforma intuitivamente. Pode-se pensar em Ariane Mnouchkine que traz fotos, ilustrações para a sala de ensaio e utiliza constantemente metáforas para explicar o que deseja em uma cena (MILLER. 2007. p.47).

Prosseguindo com o mosaico de exemplos poéticos, chega-se ao sexto tipo: *Ritual*. O que se deseja apontar com esta palavra é o caráter formal e técnico que o trabalho do diretor muitas vezes exige e que por essa natureza não é

necessariamente isento de poesia. Trata-se de uma exigência extremamente detalhada na atividade envolvida. Qualquer participante de um ritual sabe que, se não cumpre com todos os desígnios exigidos, sua finalidade não se concretiza. Desta forma deve-se pensar o trabalho de direção de atores como um cumprimento minucioso do treinamento que permitirá a libertação criativa do elenco. O fator poético reside em um ato de controle específico por parte da direção.

O aspecto técnico é levado até as suas últimas consequências promovendo assim uma transformação que abandona a técnica como um mero propiciador, pois não passa realmente disso, um canal para um encontro mais forte e efetivo. O controle não vale por si mesmo, não é uma esculturação exterior da cena que será utilizada na produção teatral, mas uma série fechada de exercícios que serão propostos persistentemente. Que se pense em um diretor como o belga Jan Fabre nos seus primeiros espetáculos da década de 80, *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* e *Les pouvoirs de Folies Théâtrales*, que tem um trabalho árduo sobre seu elenco, misturando inclusive práticas de exercícios de futebol juntamente com um período de reclusão e vivência do grupo. Que se perceba que nesta situação não optou por artistas previamente treinados, mas que tivessem o que chamou de "raiva", deixando ao diretor a artesanaria do trabalho (BOATO. 2013. p.437-440).

Do lado deste tipo encontra-se aquilo que convencionei chamar de *Evento*, que serve para falar de uma forma poética fragmentada. Deve-se entender este aspecto na situação em que o encontro e preparação para a realização do espetáculo são fortuitos, dependem apenas do acaso para seu acontecimento. Não se trata, portanto, de uma prática que foi concebida conscientemente antes do ensaio, mas de algo que simplesmente aconteceu durante o trabalho e levou a cena para outro caminho. Isto significa que o encenador deve estar com a sua sensibilidade aberta para aceitar tal tipo de acontecimento, como quando algo acontece na sala de ensaio e a reação do ator alcança exatamente o que o diretor procurava. A situação em que se vive é mais relevante do que as ideias dos artistas envolvidos.

Isto significa deixar-se surpreender pelo momento. O diretor é alguém que vaga pela sala de ensaio e sobre o seu elenco sem expectativa ou proposição fechada. O trabalho do encenador, na verdade, consiste em deixar um terreno propício para que o evento poético aconteça. Da mesma forma que o chamado ritual

não é um controle absoluto, o evento também tem um mínimo de preparação no sentido que é uma luta de vida ou morte, como uma tourada, da qual não se sabe quem escapará, como colocou Luís Pasqual (DELGADO e HERITAGE. 1996. p.216). Para Jacques Copeau tratava-se da relação ética que poderia acontecer fora da execução estrita de trabalho, mas na qual ainda existe a possibilidade de serem surpreendidos por um sorriso ou um gesto fora da cena (MACHOSKI. 2004).

Depois desta última forma, adentra-se outro patamar, pois os três últimos entendimentos de poesia na relação teatral estão mais próximos de vivências globais entre o ator e diretor do que de práticas exclusivas. Sua pertinência está mais relacionada com a forma com que se faz o parto da criação teatral, em que as identidades dos artistas se confundem na realização final da obra.

Na oitava forma de relação poética apresenta-se o termo *Revelação* para tratar o processo artístico no seu sentido mais existencial. Dentro da noção de “existir” pode-se pressupor uma infinidade de coisas presentes, mas talvez nem todas sejam ativamente percebidas. A convivência entre o diretor e os atores leva a produção artística a um novo grau de relação que permite uma compreensão profunda entre ambos. O Diretor acaba conhecendo todo o manancial que o artista dispõe para a criação de cenas e consegue antecipar suas respostas com algum grau de previsão. Nesse momento se coloca em jogo sua capacidade criativa de extrair algo novo daquilo tudo que já foi apresentado. Todos os instrumentos que tem a sua disposição em relação à direção de atores servem para permitir que estes revelem algo que ainda não pode aparecer.

Isto significa que a relação poética não acontece apenas através das formas usadas pelo diretor de modo mais explícito, mas naquilo que não é pedido ou exigido ao ator. O desenvolvimento dos ensaios permite um autoconhecimento de si como um conhecimento do outro, tanto por parte do encenador, como por parte do ator. Há uma habitação conjunta no espaço de trabalho que deixa acessar os aspectos mais recônditos de cada um. Do ponto de vista do encenador o ator absorve todas as suas práticas para assim acabar se abrindo como a obra criada, seja ela um personagem ou não. Isto envolve uma lentidão e paciência que poucos artistas podem se permitir. A principal consequência desta poesia cênica reside no prolongamento do trabalho entre os artistas como a forma para que de todas as ações possa emergir o novo, como uma aura que coroa toda a realização implicitamente. De alguma forma, este é o paradoxo do trabalho de atuação que o

encenador russo Vassiliev pensa, na medida em que faz o ator descobrir o personagem jogando, não com só com o que está dentro de si, mas adiante de si (TACKELS. 2006a. p.55-56).

A nona forma poética foi chamada de *Gnose*, em referência ao conhecimento místico que ocorre através de uma apreensão pessoal do mundo, um ato de poder criativo que transforma tudo a sua própria imagem e semelhança. No caso do encenador e do ator, trata-se de uma relação de autoconhecimento mútuo semelhante a que foi descrita na forma anterior, mas aqui através de outro sentido. O diretor, metaforicamente, adentra na consciência do ator e o absorve como um prolongamento de si, tornando-se parte da sua interioridade e, como tal, acrescenta algo novo sobre o mundo. Saindo deste aspecto figurativo, esse tipo de ação poética no encenador implica também um tipo de convivência em que o ator já antecipa os desejos do diretor no trabalho que realiza.

O convívio contínuo entre os dois artistas reverbera para uma atividade inconsciente do diretor em relação ao seu ator. O ator compreendeu os gostos, tendências, exercícios e desejos do seu encenador a ponto de poder tomar as suas práticas e construir aquilo que ele poderia saber, mas não sabia. É como se um dos artistas fosse o barro a ser moldado pelo outro sem que haja um controle consciente e direto na apresentação da cena teatral. Que se pense em um ator que sente exatamente o que o diretor quer para alguma cena, mas não lhe responde racionalmente ao pedido ou estímulo e sim com todo o seu ser. Talvez o melhor exemplo para ilustrar este tipo de atitude possa ser encontrado em Gabriel Arcand que fala de um território de intuição criado no ensaio para obter uma ressonância verdadeira do ator (FÉRAL. 2001. p.65).

A coroa que completa todas as formas poéticas em omnipresença é a sua verdadeira ausência, o *Vazio*. Jean Louis Barrault afirmou certa vez que uma peça dramatúrgica é silêncio interrompido. Nesse sentido, creio que é possível fazer uma analogia afirmando que uma representação cênica é *vazio* intercalado. A substância teatral não é uma matéria que se possa capturar com o corpo ou entender metafisicamente com o intelecto, mas aquilo que circunda invisível e intangível, entre transcendência e imanência, em uma não-presença e que, não obstante, é a verdadeira conexão entre os artistas. Trata-se de um tipo muito especial de ausência no qual o diretor recolhe toda a sua ação para que o ator possa florescer de um modo quase independente.

Como já se afirmou antes, quanto mais um diretor fala e explica algo para seu elenco, mais chance tem que as cenas não funcionem. Uma regra que aparece em muitos manuais defende que quanto menos um diretor fala, melhor será realizado o espetáculo, ou, em outras palavras: fale pouco e faça muito (HODGE. 1971. p.72). O que deve ficar compreendido aqui é que existe algum momento durante a encenação que tudo o que ambas as partes puderam fazer foi feito e, portanto, o diretor deve deixar o trabalho do ator simplesmente acontecer sem tentar mais interferir. O diretor destrói-se, em certo sentido deixa-se morrer, para que o ator possa viver no palco. Em um termo melhor: o encenador deve desaparecer para que surja a melhor atuação possível.

O encenador Jean Asselin afirmou que a verdadeira presença do ator surge pelo seu movimento contrário, pela abstenção de si mesmo (FÉRAL. 2001. p.83). Este trabalho também precisa ser aplicado pelo diretor em sua relação com os atores e atrizes sob sua supervisão. O encenador não precisa ficar mais dizendo e desdizendo ordens, mas tornar-se uma aparição tão natural ao elenco que simplesmente se torna o ar que eles respiram sem notar, sustentando-os imperceptivelmente.

O teatro enquanto a arte do ator por excelência é quase um convite para que o diretor desista de se tornar um realizador. Esta profissão é uma invenção recente, surgindo apenas no final do século XIX, demonstrando que por muito tempo não foi necessário haver alguém que promovesse coerência conceitual na obra final. Exatamente por ser o ator quem torna a execução teatral experienciável surge um sentimento de inutilidade em toda essa concepção espetacular. Depois do trabalho pronto e apresentado, a direção parece não ter sido tão importante para o seu desenvolvimento, muito semelhante à criação de um filho. Todos os esforços parecem vãos quando ele cresce e decide fazer seu próprio caminho. Por que então alguém pensa em dirigir um espetáculo?

O diretor realmente não está lá na peça apresentada, mas ao mesmo tempo está. Ele funcionou como o sistema axial dos cristais: determina a estrutura, embora não tenha uma existência concreta. Cabe a todo encenador saber usar sua criatividade, principalmente em relação ao ator, para que o espetáculo se construa, tenha sentido e afete seus participantes e espectadores, mesmo que desapareça no momento da execução. Pode-se dizer que dirigir é uma “inutilidade essencial” ou uma “insensibilidade afetiva”. Na história do teatro passaram vários artistas que

conseguiram empreender o feito de tornar sua própria efemeridade em algo fundamental para o artista que representa em cena. Cada uma das formas aqui vistas pode ser encontrada nos seus escritos e encenações. Entender o diretor como um poeta da cena através do ator faz dele essa contradição viva, que não pode ser explicada, mas que precisa ser experimentada. Para compreender isso é preciso reportar-se aos primórdios da arte e as questões que lá surgiram.

O Duque de Saxe Meiningen, George II, é conhecido como um dos primeiros grandes nomes a executar a tarefa de dar um sentido global sobre a cena e conseguir um trabalho em conjunto de seu elenco. Seu trabalho na companhia teatral valorizava a cenografia e o figurino em espetáculos de grandes textos da literatura europeia do período de 1871 até 1890 (GIUZIO. 2010. p.7). Dentro da trupe seu ensaiador³¹ Ludwig Chronegk realizava um trabalho exaustivo com uma disciplina férrea, o que permitiu ficar conhecido pela sua capacidade de coordenar o elenco em grandes cenas de multidão no palco.

Sua principal virtude era exatamente ter sido um ator e, por isso, conhecia os atores e sabia como lidar com eles em “poucas e pertinentes palavras, às vezes de formas drásticas” (KOLLER. 1984. p.77). Alguns viram que faltava uma verdadeira direção com os atores no sentido de ampliar suas capacidades de representação (STANISLAVSKI. 1988. p.179). A qualidade dos espetáculos da companhia se dava na concepção e entendimento sobre o texto e também sobre sua realização plástica. Não há como saber se a direção de atores da companhia conseguia efetivamente trabalhar em algum nível de poesia, mas desde esse momento dirigir um ator já se colocava como uma tarefa difícil.

Outro nome fundamental para o nascimento da encenação moderna foi André Antoine, o grande nome do naturalismo no teatro e considerado o pai da chamada quarta parede³². Sua grande preocupação era transformar o modo de fazer teatro que até então se conhecia e dar uma veracidade em todos os elementos do palco inclusive na atuação vista como algo muito calcado na declamação das belas palavras. Para ele a encenação teria uma função narrativa própria e isso exigia formar os profissionais especializados. No entanto, indo muito além disso, entendia

³¹ No período em que não havia a profissão de diretor teatral, a pessoa encarregada de preparar os atores e a disposição dos elementos cênicos era chamada de *stagemanager* nos países anglófonos, *Inspizient* na Alemanha e *ensaiador* no Brasil.

³² A quarta parede refere-se ao ilusionismo no qual a boca de cena, por onde o público enxerga a apresentação, é tratada ficcionalmente como um muro que não pode ser transposto. Os atores devem realizar seu trabalho como se não percebessem o público teatral.

o ensaio do elenco como algo de extrema relevância. Se atuar era muito mais do que uma profissão, pois formava artistas, deveria cultivar meticulosamente sua preparação. Em suas próprias palavras:

“Muitos atores, por indolência, sobretudo por timidez, se recusam a trabalhar sob todos os pretextos possíveis, como um puro-sangue se recusa algumas vezes a saltar sobre o obstáculo. É toda uma arte e um prazer também, conduzi-los, visto que eles são quase sempre os mais bem dotados e os mais interessantes. Outros, suscetíveis e vaidosos, devem ser guiados, aconselhados, sugestionados, sem que percebam isso. Enfim, existe aí um métier completo, uma diplomacia divertida, mas delicada”.
(ANTOINE. 2001. p.31)

O próprio ato de ensaiar os atores era visto pelo mestre francês como uma arte em si mesma. Para dirigir seu elenco estava disposto a usar dos meios que fossem necessários para chegar ao resultado de uma atuação realista. Para tanto usava todos os objetos de cena como obstáculos para assim moldar os personagens em suas interpretações (IDEM. p.32). O meio cênico era o seu propiciador para a construção teatral. Assim, para realizar essa prática tão sutil e delicada não se reservava apenas a discursos diretos e explicativos. Antoine percebeu que comunicar-se com o ator era uma atividade que se dá pela imaginação, dele em organizar e dos atores ao se dinamizar no espaço. Desde o início, já havia uma compreensão de que o diretor precisa saber implicar o ator de uma maneira singular e imaginativa para obter uma representação que se pretendia verossímil com a realidade cotidiana.

Tanto na trupe de Meiningen quanto no *Théâtre Libre* de Antoine cada encenador procurou um meio de elevar o trabalho do ator para conseguir criar uma peça que pudesse atingir a consciência do público. No primeiro caso, aparecem os limites da direção quando esbarra nos atores como apenas objetos da cena, enquanto que a partir de Antoine surgirá o entendimento de um teatro que não pode prescindir de um diálogo de almas entre os profissionais envolvidos. O ponto mais importante aqui está no esclarecimento do que é esse aspecto poético que está na atividade dos partícipes teatrais.

O trabalho técnico do artista, e, por conseguinte a racionalidade que o ampara, não pode ser separado do aspecto poético. Isso não quer dizer que a apreensão de uma técnica e sua aplicação geram um resultado poético automático. Isso significa que todo o vocabulário e todas as habilidades de um encenador estão a serviço de um impulso mais profundo, de um sentimento mais íntimo. Um artista nunca está pronto, principalmente no teatro. Cada obra exigirá de si novos desafios

e responderá ao seu mundo e tempo da maneira mais particular possível. O Duque de Meiningen respondeu seu chamado ao teatro com peças que prezavam uma reprodução histórica, enquanto que Antoine se preocupou em construir uma atmosfera que fosse tão viva que pudesse iludir o espectador sobre a verdade do que se passava no palco. A técnica é o elemento aparente para alcançar o âmago de algo mais importante, neste caso o ator.

A direção de atores é feita de métodos e sistemas, técnicas e práticas, tanto recebidas por uma tradição, quanto inventadas. Não fazem o menor sentido se não há uma conexão inter-humana entre os envolvidos. Um diretor que aplica indiscriminadamente seu conhecimento sem uma ponderação sobre seu resultado, sem uma intuição se aquilo é o melhor a ser feito naquele dado momento corre o risco de criar um trabalho desprovido de alma. Quando Antoine chega a conclusão de que é melhor construir um cenário para que o meio modifique e transforme seu elenco, não criou uma técnica infalível de encenação, mas achou o espaço para sua própria vontade poética. É seu jeito de dirigir um ator uma forma de poesia, pois apela indiretamente, subjetivamente e criativamente para uma consciência alheia de si.

A poesia do encenador vive em todas às suas práticas, podendo manifestar-se em qualquer instante. Se fosse resultado de uma relação causal e, portanto, facilmente acessível, todos poderiam atingir poeticamente seus atores. O que se deve estudar na construção de uma peça, então, não é tanto a sua *mise-em-scène* propriamente dita, mas talvez uma *mise-en-acteur*. É sob esta segunda ótica que este trabalho deve perscrutar a história do teatro. O desafio que aqui se impôs foi o de achar os meios mais criativos para tornar o eu um outro. Os diretores praticam uma espécie de alteridade estético-cognitiva que transforma suas intenções na performance do ator.

O encenador deve buscar o modo de comunicação poética que lhe seja apropriado para aquilo que queira realizar com seu elenco. Da mesma forma que não existe um jeito certo de escrever poesia, não existe maneira correta de dirigir um ator ou uma atriz. Existem poesias que são mais fortes do que outras, poetas que são mais relevantes e pungentes do que outros, e, assim, existem diretores que são mais ou menos eficazes no trabalho de dirigir. A criatividade não tem receita para ser copiada e aplicada, mas pode ser vivida e refletida dentro de uma tradição. Por essa razão foram escolhidos seis grandes xamãs da arte teatral. São os nomes que

compõem o eixo principal dos estudos teatrais do mundo ocidental. Cada um a seu modo usou dos elementos poéticos descritos para criar seus próprios diálogos espirituais com os atores.

4.1 Stanislavski



É impossível falar de direção de atores sem começar por Constantin Sergueievich Stanislavski. Creio não ser exagero dizer que o encenador russo está para o teatro moderno na mesma proporção que Platão está para a filosofia. Todas as questões e problemas do teatro foram abordados por ele, dos princípios mais básicos da encenação até a ética pertinente à sua prática. Mesmo aqueles que desconhecem todos os meandros do que é a realização de uma peça já escutaram seu nome que se tornou símbolo da força viva que arrebatava todos os praticantes teatrais. Podem-se citar vários nomes que o tomaram direta ou indiretamente como mestre, mesmo que de algum modo tenham dele se distanciado em algum momento: Vaghtangov, Michael Chekov, Strasberg, Tovstonogov, Vassiliev, Lev Dodine. Com Stanislavski o teatro deu o passo fundamental para ser reconhecido como uma arte autônoma.

Sua principal preocupação foi exatamente como tornar a atuação algo digno de ser chamado de arte. Uma representação precisava ser repetida constantemente em uma temporada e não poderia contar com a ação do destino para que se firmasse com qualidade todos os dias. Era necessário encontrar seu fundamento e trabalhá-lo com maestria. Toda a sua vida foi uma busca ininterrupta pelas bases que tornam uma representação passageira algo eterno e memorável.

O diretor russo partia de um princípio epistemológico não-cartesiano para sua condução dos atores. Sua experiência no e com o palco o fez perceber que toda

atividade física, o que incluía a voz também, não poderia ser dissociada de uma atuação psíquica. O que pode parecer para muitas pessoas uma banalidade não era uma doutrina reconhecida no passado. É a partir disso que irá elaborar seu sistema de trabalho e, conseqüentemente, sua própria técnica poética para relacionar-se com os atores e atrizes sob sua direção e, principalmente, instrução.

Seu principal problema consistia em tentar entender como um artista pode apresentar-se no palco sem recair em clichês ou carimbos. Realizar uma atuação que tivesse força suficiente para arrecadar os olhares do público e marcá-los ao saírem da sala. Acreditava na existência de leis orgânicas, as leis da natureza, em funcionamento no indivíduo, e sempre que fossem vivenciadas adequadamente libertariam o ator de recair nos fáceis caminhos errados (STANISLAVSKI. 2007a. p.33-34).

A força vital de um artista é aquilo que o move e o que movimenta todas as outras pessoas. Seu intuito enquanto diretor era poder permitir que o ator ou atriz acessasse, à sua própria vontade, seu próprio subconsciente e assim pudesse criar no palco. Seu trabalho aproveita a existência de elementos do consciente que despertam essa força viva no artista, iscas que estimulam e acionam os dinamismos internos (IDEM. p.31). Para criar e exprimir a vida de forma bela e artística em um palco é necessário que uma psicotécnica consciente dê vazão ao subconsciente no modo necessário à representação.

Pode parecer que o encenador russo criou um conceito abstrato de ser humano e o aplicou diretamente em suas peças, mas isso seria uma afirmação leviana. O trabalho de Stanislavski não pode ser pensado como algo para ficar estacionado. Acreditava que a arte do ator só poderia progredir ou regredir, mas não se manter tal qual é em algum ponto neutro. Diante desta análise da integralidade do ator, acreditou primeiramente que o principal elemento capaz de transformá-lo residiria na emoção e, apenas através dela, poderia efetivamente encarnar o papel de modo vivo e significativo artisticamente. Nesse sentido, construiu seu sistema priorizando formas de usar a afetividade como uma maneira de englobar a totalidade do ator e assim escapar de clichês.

Todo papel deve ser vivido e encarnado a cada representação e isto não pode ser feito sem o recurso essencial da imaginação. Para que os artistas pudessem criar em cena, precisariam recorrer ao que chamou de *circunstâncias dadas* e o *se mágico*. A partir dos dados concretos que deveriam ser representados,

o ator teria as circunstâncias que propiciam a representação, seu contexto para a criação da imaginação. Nesta situação deveria o ator se colocar como se estivesse ele mesmo nas determinadas condições exigidas. Isso permitiria que pudesse improvisar uma cena a partir de suas próprias experiências vividas. O ator precisa tanto da fantasia, a capacidade de criar coisas que não existem na realidade concreta, quanto da imaginação, que cria coisas que já existem ou acontecem (IDEM. p.75). Essas duas faculdades são fundamentais para a apreensão de uma peça teatral, pois nenhum autor pode esgotar uma cena ou personagem.

A combinação dos aspectos fatuais e imaginários de uma peça formam a base para que o ator estabeleça um senso de verdade, uma crença naquilo que faz em cena. Isto que Stanislavski chamou de *fé cênica* poderia até ser entendida como o devotamento que o artista dá às ações que realiza e lhe permite não apenas a crença do próprio atuante, mas de todos os artistas envolvidos e posteriormente a plateia (IDEM. p.173). Neste primeiro período, as emoções que o artista teve em sua vida eram utilizadas para a veracidade e unidade da atuação e elas só poderiam ser fixadas pelas ações com as quais estariam ligadas. Do contrário acabaria tudo sendo muito abstrato e terminaria por se perder de uma apresentação para outra.

Para uma boa execução, o ator deve estar atento e conectado consigo mesmo e com todos os outros que o circundam (IDEM. p.252). Como se isso não bastasse, todo o elenco precisa se adaptar a tudo aquilo que acontecer em cena e for apontado pelo diretor, uma atividade tanto interior quanto exterior. O diretor poderia exigir que o ator realizasse a ação, por exemplo, de modo mais ameaçador ou com mais benignidade, mudando sua intensidade dramática, ou seja, tinha a possibilidade de modular o que foi inicialmente apresentado (IDEM. p.281). Aquilo que é criado não permanece um material bruto por muito tempo, precisando de ajustamento criativo dos atores e do diretor.

O que controla toda essa série de elementos anteriormente comentados são dois termos imbricados: a linha transversal de ação e o superobjetivo. Pensando em uma peça ou cena, esta poderia ser reduzida à menores unidades, que contém em si objetivos específicos. Todas as unidades de uma peça maior são atravessadas por uma linha de ação que conecta todas as atividades apresentadas em uma mesma direção. Trata-se de compreender a peça como uma única ação que é a espinha dorsal do espetáculo e o caminho a percorrer para sua definição enquanto obra (DAGOSTINI. 2007. p.31).

O destino dessa corrente de ação é o superobjetivo, que não é apenas o final de uma dramaturgia ou narrativa, mas o sentido que ela desperta em todos os envolvidos. As forças motrizes da vida psíquica; mente, emoção e vontade, mobilizam as forças de criação do elenco conduzindo-os para o cerne da obra. Todo o material espiritual que aparece no conteúdo do espetáculo, suas ideias, sentimentos, sonhos e significações perfazem a completude do superobjetivo (IDEM. p.26). É a razão teleológica da peça, sua finalidade e impulso não apenas para os personagens, como para todos os envolvidos na produção.

Estes elementos técnicos por serem de algum modo “abstratos”, construíram uma leitura enfraquecida da obra stanislavskiana, pois muitos esquecem que isso não pode ser feito sem uma fisicalização. O que implica a relação com os objetos, os figurinos, a utilização da voz, o uso eficaz do corpo. O uso de ações físicas exigia a possibilidade de alterar e brincar com o ritmo para que elas pudessem ser temporalmente administradas. Dessa maneira, a representação é tanto o processo interior acima descrito, quanto uma caracterização, algo que se veste fisicamente. Assim, têm-se as duas faces do processo que é a formação do ator. Sua preocupação fundamental residia em organizar e ordenar o trabalho dos atores para que não ficassem perdidos e pudessem agir como fazem os outros artistas, tais como pintores, músicos e escritores que tem uma técnica pessoal, ou seja, possuir um caminho de liberação para a sua natureza criadora.

Dentro desse panorama técnico é recorrentemente sabido que o diretor russo alterou a perspectiva de sua fundamentação. Ele não esquece o uso da memória, mas se dá conta, depois de anos de prática, que a emoção não é um elemento com o qual se poderia contar sempre nas apresentações e passou para o chamado *método das ações físicas*. Isso implicava que para construir uma cena era mais importante uma pesquisa prática através das ações do que um apelo direto ao emotivo. A emoção ainda podia advir, mas não era o princípio essencial da técnica do ator. Sua criatividade se dava pelas ações que por si mesmas já poderiam remeter à força vital subconsciente que tanto admirava.

A partir deste método, diminuiu enormemente a influência intelectual do ator sobre o processo de criação. Não partiria de uma consciência detalhada da ação da peça, mas de princípios de cenas que seriam sua motivação para a criação de seus papéis. Os atores deveriam ter uma boa leitura da peça a interpretar e não voltar a

ela, adaptando aquilo que retiveram na memória em uma construção gradual de toda a obra (STANISLAVSKI. 1999b. p.151).

Tornou-se mais preponderante que o artista pudesse acessar lampejos isolados, principalmente pela orientação do diretor (IDEM. p.163), para que cumprissem objetivos simples e aos poucos os tornassem mais complexos. Neste período também usa da chamada *Análise Ativa* em que interpreta a peça que deseja montar apenas do ponto de vista da ação, os objetivos, os conflitos, os desejos e resistências dos personagens. Com uma pesquisa intelectual sobre a obra feita antes dos ensaios, teria em suas mãos um mapa de elementos específicos que o orientariam na condução do ator. Saberria por onde começar e até onde gostaria de chegar, sem reduzir todas as opções criativas que o ator poderia lhe apresentar (KNÉBEL. 1996. p.15-16). Tratam-se de meios para descobrir o que se passa no texto e que podem ser captados pelo trabalho físico e imaginativo do ator.

Feito este breve panorama sobre a obra do grande diretor russo, pode-se perguntar onde se encontra o aspecto poético desse sistema? A obra de Stanislavski foi muitas vezes tratada como um manual burocrático para a condução do trabalho do ator. Leituras ingênuas sobre seus escritos construíram estigmas no imaginário geral. Ou foi visto como um fanático que enlouquecia os atores fazendo-os viver o papel como uma possessão emotiva ou, no final da sua carreira, como um intelectual frio que tinha tudo pronto nas mãos. Nenhuma destas visões é totalmente verdadeira, como se viu. Enquanto artista, sempre teve a humildade de considerar sua obra uma interpretação provisória para o tempo e local em que vivia sem respostas definitivas e que cada um deveria empreender a busca por si mesmo sem se apegar a normatividades (STANISLAVSKI. 2004. p.22-23). Sua convicção principal residia apenas em uma coisa:

“Konstantin Sergueievich buscaba siempre un total acuerdo entre el actor y el director, cuando la voluntad de ambos, se dirigía al autentico descubrimiento de la obra y su encarnación em forma escénica. Stanislavsky daba grande importancia a la relación creativa entre el director y los actores”³³. (KNÉBEL. 1996. p.14)

Stanislavski era um pedagogo, alguém preocupado em perceber as potencialidades de outro ser humano, neste caso o ator, e promover seu desenvolvimento. Mais do que alguém que ensina conteúdos para outro, ele era um

³³ “Konstantin Sergueievich buscava sempre um total acordo entre o ator e o diretor, quando a vontade de ambos se dirigia ao autêntico descobrimento da obra e sua encarnação em forma cênica. Stanislavski dava grande importância à relação criativa entre diretor e os atores”. (Tradução Nossa)

facilitador. Para realizar esse tipo de efeito deveria usar sua própria criatividade e construir um contexto que permitisse a criação de um espetáculo por parte do ator. São nos momentos de sua criatividade que se percebe como sua comunicação poética entrava em ação.

Inicialmente se deve perceber como é que Stanislavski deixou seu registro de pesquisa para as futuras gerações. Seus livros são escritos na forma de um diário de um estudante de teatro, Kóstia, em contato com um diretor professor, Tortsov. O que muitos viram como um problema pela falta de objetividade do texto deveria ser visto como um apelo à imaginação alheia. A escritura em forma literária implica a necessidade de uma interpretação da parte de quem lê. Seus exemplos são feitos através de personagens em busca do auto-aperfeiçoamento na cena. A polissemia de seu texto exige criatividade leitora, não para fazer uma transposição exata, mas para reconstruí-lo nos novos tempos em que se encontrassem.

Em suas páginas pode-se ver uma possibilidade do que pensava ser necessário para a condução do ator, desde os primórdios da constituição de seu sistema até os últimos escritos que conseguiu legar. É muito comum, por exemplo, ver como o diretor Tortsov primeiro faz experimentos práticos com seus alunos para apenas posteriormente dar a sua explicação intelectual do que aconteceu. A maneira como se aproxima dos atores demonstra uma necessidade de que eles próprios percebessem aquilo que faziam. Ele precisava de suas respostas para a criação da cena. Para isso não pedia sempre exercícios diretos, mas usava de recursos criativos na sua comunicação.

Quando o personagem Tortsov tenta fazer com que os atores compreendam a importância de uma dimensão interior na ação, e ainda preenchida com coerência e lógica, pede primeiramente para que executem ações friamente e posteriormente sugere como seriam suas atividades se, por exemplo, um louco estivesse prestes a adentrar no recinto e os colocasse em risco. A primeira tentativa foi infrutífera enquanto que na segunda suas reações corporais à improvisação ganham um destaque e um sentido que convocam sua atenção (STANISLAVSKI. 2007a. p.62-63).

Seu objetivo no caso era proporcionar um tipo de reação através da imaginação dos atores. Pode-se entender nesta narrativa a importância de saber propor um exercício que transforme a atuação dos estudantes. Pela escritura stanislavskiana em nenhum momento lhes é avisado que vai acrescentar

objetivamente um aspecto à improvisação. Tudo acontece de modo sutil, comprometido com o processo em que estão todos envolvidos. Suas sugestões são simples e dificilmente são diretas ou explicativas. No momento em que realiza a improvisação, ela não se apresenta como uma ordem, mas como uma motivação imagética. Esta situação poderia até mesmo prescindir do professor-diretor, eles poderiam se automotivar, mas é a partir dele que surge a conexão entre o aspecto físico e o espiritual no atuar.

Em seu segundo período de trabalho pode-se ver como sua obstinação para a criação criativa com o ator não termina, mesmo que sob um novo enfoque. A partir das ações físicas, poderiam ser evocadas as condições, conflitos e sentimentos de um personagem. Portanto, não valiam por elas mesmas, mas pelo que podem proporcionar à representação. A direção teatral, sob esta ótica, precisa saber como construir essas ações físicas de modo que tal evocação possa acontecer no trabalho cênico.

Em uma das últimas narrativas de Tortsov, o mesmo afirma a possibilidade de ensaiar peças que ainda não foram escritas, com apenas um esboço de enredo que permita a sua fisicalização já se poderia construir uma dramaturgia no palco. Quando vão encenar uma cena do inspetor geral, o diretor propõe que guardem o aspecto essencial da cena, no caso a ação, do que acontece sem se preocupar com texto específico que será dito posteriormente. Os atores precisam usar todos os elementos a disposição, como as circunstâncias na execução de objetivos simples. Gradativamente o diretor vai questionando as ações realizadas e acrescentando elementos e o que é simples vai ganhando complexidade (IDEM. 1999. p.260-264).

Neste momento o processo de criação funciona cada vez mais centrado na prática do ator. O diretor simplesmente dá os elementos básicos para seu início e cabe a ele desenvolvê-los em cena. No entanto, a presença do diretor não se encerrava em colocar um ponto de partida, mas conduzir o processo com sua atenção e as qualidades da ação física a ser realizada.

Essas intervenções sobre o procedimento do ator na criação do personagem e da cena não eram designações diretas e específicas, mas dúvidas, possibilidades sobre se aquelas ações físicas eram as melhores soluções. O diretor não moldava a cena como algo que era exterior ao artista, mas como um espelho do que o ator pretendia construir. Tal processo precisava não apenas de uma conexão entre ambos, mas principalmente da possibilidade de estimular indiretamente a criação, na

medida em que deixava espaço para que o elenco solucionasse os problemas percebidos.

Inicialmente se poderia considerar se as obras escritas por Stanislavski não passam de recursos retóricos para obter a aprovação intelectual dos leitores. Nada indica que os personagens envolvidos realmente alcançam boas performances na cena após o estudo intelectual de um livro. Na verdade Stanislavski acreditava que apenas a relação pessoal poderia promover a tradição teatral. Não se pode contar apenas com as leituras dos livros para a criação de uma prática viva. Tudo deve ser construído presencialmente. Neste sentido existem os testemunhos de atores que trabalharam com o encenador russo e puderam comprovar sua relação profícua.

Vassily Toporkov foi um ator formado pelo Teatro Imperial que teve a oportunidade de trabalhar com Stanislavski no final de sua vida. Apesar de ser um artista com a formação exigida e com uma boa experiência de palco, admitiu que encontrou no mestre russo um tipo de trabalho que nunca havia visto até então. Seu jeito tranquilo e observador lhe levou a perceber que havia uma profundidade maior nos papéis em que atuava, exigia-se dele algo muito maior do que as outras produções normalmente pediriam. Ele deveria se entregar completamente ao que fazia em cena e viver o papel.

Em um de seus primeiros trabalhos, *Os Estelionatários*, afirmou que não entendia a relevância dos pedidos do diretor, pois acreditava que estava atuando bem. A isso Stanislavski simplesmente assentiu, mas acrescentou que ele poderia fazer muito melhor. O tempo com que o diretor se dedicava para acertar sua cena era muito superior ao que qualquer outro teatro teria gasto, mas ele mesmo admitiu que as ideias que Stanislavski colocava em sua mente o possuíam de tal maneira que sentia necessidade de ir além do que já tinha alcançado (TOPORKOV. 1979. p.46-47).

O tipo de prática do encenador lhe parecia muito interessante, no entanto sempre se questionava sobre a utilidade delas para a representação específica em que estava. Apenas depois das apresentações começa a entender a importância de todo aquele trabalho. Em alguns ensaios Stanislavski lhe fazia exercícios criativos como tentar capturar um rato fictício como uma forma de compreender o que é ritmo e, em outros, ele mesmo subia ao palco e realizava ações com diferentes tempos de execução, não para que fosse simplesmente imitado, mas para que os atores

compreendessem sensorial e poeticamente estímulos para a cena que os aguardava.

Em um dos ensaios de seu último trabalho, *Tartufo*, Toporkov apontou para a dificuldade de obter certo ritmo necessário para a cena. O encenador precisava que o elenco estivesse “sentado em um ritmo agitado”. A forma com que Stanislavski explicou o que queria foi a seguinte:

“Imagine that there are raging tigers in a cage with the tamer, whom they are ready to tear in to pieces at any minute; he holds them back by not taking his eyes off them for even a moment. In their eyes he reads their intention, but he nips it in the bud, not giving them a chance to enter in to action. If one of the tigers attempt to attack him, he gives him such a lashing that he runs to save himself, with his tail between his legs. Take into account that the tiger is not alone, that there are five or six of them, and each would hurl himself at the tamer if he were to take his eyes off them for a moment.”³⁴ (IDEM. p.168)

Stanislavski conta uma pequena narrativa que não tem relação alguma com as cenas do *Tartufo* de Molière. No entanto, ela traduz a sensação física que ele deseja obter de seu elenco. Interessante notar que não bastou que fizesse essa descrição para que os atores obtivessem imediatamente o que ele pretendia. Apenas a repetição incessante deste tipo de exercício, entre outros, permitiu com que posteriormente compreendessem artisticamente o que era necessário para a cena.

O processo criativo a ser despertado nos atores era por vezes tão intenso que não se resumia a uma interpretação dos dramas que levaria para cena. Quando estava realizando a montagem das *Bodas de Fígaro* de Beaumarchais, se dirigiu ao elenco e lhes pediu que improvisassem uma cena segundo a descrição do autor. O problema é que não constava a descrição de Stanislavski no texto da peça, ou seja, ele consciente ou inconscientemente pediu um trabalho de improvisação que não estava entre as rubricas, partindo com certeza de sua própria imaginação (GORCHAKHOV. 1956. p.34-35). Nesta improvisação um dos atores acabou tropeçando e criando uma comicidade inesperada (IDEM. p.36) e a vitalidade que isto criou para a encenação foi acolhida pelo diretor imediatamente.

³⁴ “Imagine que existem tigres furiosos em uma gaiola com o domador, que eles estão prontos para rasgar em pedaços a qualquer momento; ele os segura para trás apenas não tirando os olhos deles nem por um momento. Em seus olhos ele lê a intenção deles, mas ele aperta pela raiz, não lhes dando a chance de entrar em ação. Se um dos tigres tentar atacá-lo, ele lhe dá uma tal chicotada que ele foge para salvar a si mesmo, com o rabo entre as pernas. Leve em conta que o tigre não está sozinho, que há cinco ou seis deles, e cada um iria atirar-se ao domador se estiver para tirar os olhos deles por um momento”. (Tradução Nossa)

A dedicação com a qual trabalhava sobre seus atores tornou-se legendária. Sabia da importância que era o longo processo de relação entre estas duas polaridades para que uma criação cênica pudesse surgir. Em muitos momentos em que a peça parecia não funcionar, teria sido mais fácil mandar membros de um elenco embora e escolher outros que pudessem realizar o trabalho com mais presteza, mas sua crença na possibilidade do desenvolvimento individual nunca lhe abandonou. O encontro com o ator exigia sua paciência e sua criatividade para arrancar-lhe todo o universo que se escondia sob sua primeira máscara.

Com Stanislavski nasce o fundamento de toda direção de atores. Sua poesia não residia em um discurso hermético e fabuloso para o ator, mas em um contato humano verdadeiro no qual a criatividade do outro poderia emergir após um prolongado tempo de ensaio. Dirigir um ator é saber comunicar com os elementos propiciadores para a ação de seu subconsciente, que para o encenador russo era o mesmo que dialogar com a natureza em constante movimento.

O diretor seria como o médico obstetra e o ator como a mulher em trabalho de parto, cada um faz a sua parte, mas é a própria natureza que faz a tarefa principal (VÁSSINA. 2015. p. 150). O médico tem um papel importante ao corrigir a posição do bebê, mas sem a mãe sua profissão perde o sentido e sem a estrutura biológica que comanda o nascimento os dois são inúteis. Nesse sentido, criar é um partilhar com uma força superior. Atuar é ser agente, mas também é ser um canal de algo mais.



4.2 Meyerhold



Como o verdadeiro mestre que era Stanislavski não apenas construiu uma carreira artística notável, mas também produziu uma série de discípulos que deixaram sua marca na história do teatro mundial. Dentre estes existiu um nome que foi sinônimo de ousadia e transformação em sua busca de superar o mestre. Nunca se deteve em uma única saída, tentando revolucionar o teatro muitas vezes recuando para o passado e apontando para o futuro. O nome deste aluno foi Vsevolod Meyerhold. Mistura de bruxo e palhaço, esse encenador começou sua carreira trabalhando com Nemirovitch Danchenko, o sócio de Stanislavski na fundação do Teatro de Arte de Moscou, mas seu espírito irrequieto chamava a atenção desde muito cedo, mostrando que logo traria grandes novidades para a arte teatral.

Se a preocupação de Stanislavski era a reconstrução em cena do espírito humano, a Meyerhold lhe interessava pensar o teatro em sua essência formal, os artifícios em variadas combinações constituíam silenciosamente um conteúdo igualmente relevante. O realismo psicológico que envolvia a maioria das produções do Teatro de Arte de Moscou o cansava por satisfazer-se sob um mesmo selo estético. A criação artística brilha em seus desvios da concretude mundana e foi isso que sempre o atraiu na encenação.

Iniciando sua carreira como encenador nos teatros das províncias, logo foi chamado novamente por Stanislavski para a criação de um estúdio teatral. Diante do crescimento da dramaturgia simbolista que prescindia de vários aspectos realistas, tentaram descobrir se suas técnicas ainda teriam algum valor neste contexto. Meyerhold foi autorizado a criar um laboratório teatral em que se fariam

experimentos estéticos através dos atores a partir da *Morte de Tintagiles* de Maeterlinck. Inicialmente isto parecia promissor, mas no momento da apresentação para o público foi um grande fracasso. Desta experiência Stanislavski chegou a conclusão de que o teatro não poderia ser realizado sem o ator como elemento criativo e fundamental, enquanto muitos atribuíram a Meyerhold o caminho de um diretor plástico que tomava o artista como mais um elemento de cena. Essa visão não é de todo verdadeira.

Em suas experiências teatrais, Meyerhold realmente se preocupou com seu trabalho como um autor a parte do escritor e do elenco, mas nunca foi ingênuo o suficiente para acreditar que seria possível reduzir o ator a uma peça de cenografia. Seu ímpeto por transgredir e criar algo novo com certeza o levou a toda sorte de experimentalismo vanguardista, mas sempre admitiu que seu começo artístico só podia ter se realizado imitando seu grande mestre para assim poder se desvencilhar posteriormente. Isso já poderia bastar como um indício de que nunca poderia perder o foco no trabalho do ator, mas ele próprio realizou uma reflexão sobre sua carreira a partir do citado evento:

“Sobre as consequências de sua experiência teatral o próprio afirmou: Quando Stanislavski fechou o Estúdio na rua Povarskaia, isto foi para mim um drama pessoal, mas na realidade ele tinha razão. A impaciência e a impetuosidade que me são características levaram-me a juntar elementos inconciliáveis: dramaturgia simbolista, pintores estilizantes e jovens atores formados pelo realismo psicológico do Teatro de Arte. Passada a amargura do fracasso, dele extraí uma lição: era necessário formar um novo tipo de ator e só então impor-lhe tarefas novas.” (APUD. CONRADO. 1976. p.6)

O afastamento de Stanislavski, portanto, não implicou um desprezo pelo trabalho do ator, mas uma nova perspectiva necessária para a criação cênica. Os seus sonhos como diretor só poderiam ser concretizados se realizasse um forte investimento no ator, mas com uma grande diferença, o ator deveria ser capaz de criar fora da concepção concreta de mundo. O trabalho de atuação não seria redutível a uma reprodução da vida cotidiana, mas uma criação fantástica e envolvente capaz de captar os sentidos e a imaginação do espectador.

Entre seus experimentos instituiu uma estética nos atores que deveriam comportar-se como estátuas. Tratava-se de uma “estatuária plástica” na qual os atores deveriam ser capazes de se concentrar em poses, no desenho do gesto e na ênfase do perfil do corpo. Difícil afirmar como foi a interação com os artistas neste tipo de trabalho, mas é acertado notar que para atingir o patamar criativo que se

propunha, o encenador precisou que os atores se concentrassem tanto física como emocionalmente nas imagens de pintores primitivistas, sem os quais não poderia se expressar (THAÍS. 2010. p. 23).

Seguindo seu caminho, foi para o teatro da atriz Vera Komisarjevskaja em 1906, onde continuou experimentando inclusive na arte da representação. Sua posição é criativamente muito útil, pois poderia se dedicar completamente à encenação sem se preocupar com a produção e circulação dos espetáculos. Apresenta ao público peças de grandes autores do período, como Ibsen, Maeterlinck, Przybyszewski e Aleksander Blok. Muitas dessas peças tiveram efetivamente um apuro visual extremo. Sua Hedda Glabber, por exemplo, foi pensada em contraste de cores outonais nos figurinos e nos painéis cenográficos (ABENSOUR. 2011. p.150). Uma das principais consequências na escolha destes autores era sua potencialidade poética até então pouco explorada. Eram textos que não se sabia como deviam ser falados, pois não se assentavam em personagens e ações realistas comuns. É neste sentido que ele pode afirmar que o teatro nasce da literatura, como um desafio na realização física do palco. Isto significa que Meyerhold precisava explorar as capacidades de seus atores para descobrir essa nova forma de apresentar o texto. Desde esse momento a convenção poética torna-se um elemento fundador da estética teatral do diretor.

Mesmo neste período em que a concepção visual lhe era importante, passa a defender algumas características para o elenco baseado na atuação de Vera Komisarjevskaja, tais como concentração, economia de meios e apelo constante à atenção do espectador. Sua principal preocupação consistia em desenvolver aquilo que posteriormente se compreendeu como teatralidade, ou seja, a prática do ator não pode ser uma reprodução ilusória, mas um convencionalismo assumido e aberto em direção ao público, apontando muitas vezes para um exagero estético que substitui a normatividade do mundo comum. Um exemplo claro disso aparece em sua encenação da *Barraca de Feira*, de Aleksander Blok, na qual usa marionetes e palhaços, mostrando o palco em toda a sua profundidade e altura, construindo diversos planos para a representação. A verdade acontece pela criatividade dos atores mais do que pela estrutura dramatúrgica.

Depois de alguns anos, suas proposições aborreceram Komisarjevskaja e em breve teve de abandonar o posto de diretor. Para sua sorte logo foi chamado para ser o diretor e ator na Companhia Dramática Alexandrina por indicação de

Teliakovski, responsável pelos teatros imperiais. Nesta posição teria muitos recursos, embora tivesse como principal obrigação entreter a corte russa que não estava acostumada, ou mesmo interessada, em experimentos estéticos. Neste período consolida seu pensamento como artista produtor autônomo, colocando a encenação como uma arte independente.

Seu objetivo principal durante a realização destes espetáculos ligados ao *establishment* russo, não foi outro senão sacudir o torpor em que seus espectadores estavam envolvidos. Para isso além do repertório clássico trará autores contemporâneos e irá propor concepções intelectualmente ousadas para o contexto. Os cenários de suas óperas são simples e sugestivos e suas peças muitas vezes se colocam como um aprofundamento dos grandes temas da humanidade, como nas encenações de *Tristão e Isolda* e *Elektra*. Os atores com quem trabalhava já eram profissionais e deles esperava a capacidade criativa de se situar em relação ao personagem, não de modo emocional, mas estético. Dessa forma não podia nunca antever como será o resultado completo da encenação, pois dependia de cada membro do elenco.

De modo concomitante com seu emprego oficial, Meyerhold continuou com suas experiências teatrais. Escondeu sua atividade sob o pseudônimo *Dr. Dappertuto*, um personagem de E.T.A. Hoffman, que significa “aquele que está em todo o lugar”. Realiza palestras, escreve ensaios e cria pequenos estúdios de investigação cênica, tentando ampliar sua noção de teatro, principalmente com os acontecimentos do passado. As formas teatrais antigas lhe parecem mais cheias de vitalidade do que muitos dos textos contemporâneos e com isso acaba alterando seu comportamento de montar dramas de sua época para valorizar os clássicos. Trazer aquilo que já passou para a atualidade lhe pareceu o desafio necessário para encontrar novas maneiras de fazer o teatro.

Durante este período estuda as formas teatrais antigas, como a *commedia dell'arte*³⁵ e o século de ouro espanhol³⁶. Dois momentos da história do teatro em que o artista não dependia de muitos materiais para a composição cênica senão

³⁵ *Commedia dell'Arte*, ou comédia italiana, se refere ao gênero teatral que se constitui na Itália renascentista. Tornou-se famosa pelo uso de improvisações para a criação dramaturgica e os personagens-tipo, como o Arlequim e o Pantaleão, designados a partir de meias-máscaras.

³⁶ O século de Ouro espanhol é a designação ao apogeu cultural da Espanha, acontecido entre o século XV e o século XVII com autores como Lope de Vega e Calderón de La Barca. O teatro desse período se caracterizava por ter poucos recursos cênicos, bastando um palco superior e um alçapão, dependendo muito da imaginação cênica dos atores.

dele mesmo. O teatro se torna um grande jogo, as proezas fantásticas e seus movimentos são o conteúdo necessário para captar os espectadores. Os espaços teatrais que frequenta também fogem do comum, apresentando-se em cabarés, câmaras e salas.

Essas formas teatrais dão uma liberdade incrível ao encenador. Suas escolhas muitas vezes são contrárias e estranhas às indicações textuais, mas ao invés de isso enfraquecer sua apresentação, acaba transformando-se em seu maior trunfo, pois agora se coloca efetivamente como um autor do espetáculo. Isto só é possível pelo modo de dispor de seus atores em cena. O tipo de teatro que faz nesse período está calcado em habilidades únicas que apenas o ator pode providenciar. A criação de uma pantomima³⁷ como *A Echarpe da Colombina*, por exemplo, precisa de atores que não dependam da palavra e que se movam em um tipo de sobre-expressividade, em que cada gesto já traduz uma fala.

Com a Revolução Russa Meyerhold perde seu cargo oficial, mas depois de um período de incertezas acaba sendo aderido ao sistema como um de seus funcionários e se propõe a fazer um teatro proletário. A interpenetração entre teatro e política fez com que realizasse o espetáculo *As Auroras* em forma de um comício no qual os atores afrontavam e discutiam diretamente com a plateia. É deste período também seu trabalho com Maiakovski na peça *Mistério-Bufo*. O espaço de seus espetáculos é construído em função do ator e isto será a porta para sua entrada no construtivismo, mais uma forma de valorizar o artista da cena.

O diretor russo decide realizar uma montagem especial com o texto de Crommelynck, *O Corno Magnífico*, com seus alunos como atores. Desse evento surgirá a chamada *Biomecânica* como um novo canal para a atuação. Esta palavra já suscitou muitos mal-entendidos, entre eles o de tomar o processo de atuação como uma robotização. Isto se deve a uma série de exercícios expressivos que Meyerhold exigiu de sua trupe, mas que de modo algum eram objetivos em si mesmos. Tratava-se de uma ferramenta de formação visando conferir ritmo e flexibilidade aos movimentos corporais, o que permitiria ao ator o domínio do espaço da cena. Para isso utilizava-se de pequenos *études*, um conjunto de movimentos estilizados que se combinavam como uma pequena narrativa.

³⁷ Pantomima tem sua origem na Roma antiga e se refere a um espetáculo construído apenas com gestos, expressões faciais e movimento com o objetivo de perfazer uma dramaturgia. Por muito tempo foi considerado um gênero menor.

O processo de criação precisava ser uma construção contínua rejeitando qualquer método que servisse como automatismo. O ator é um homem comum, mas também é um atleta da vida cotidiana (ABENSOUR. 2010. p.395). Isso significa que deveria ser entendido tanto como um profissional técnico, quanto como a totalidade que é, incluindo seu ser estético, intelectual e político. O jogo do ator é fundamental, mas não pode ser usado como objeto de auto-idolatria. Ele deve ampliar todas as suas capacidades e funções buscando apenas a construção da ficção no palco.



A encenação de *O Corno Magnífico* acontecia em um cenário abstrato que viria a ser entendido como construtivista, ou seja, o material e os objetos de cena exigem a transformação do movimento. Os artistas funcionavam como se fossem operários em uma fábrica vestindo-se com macacões de industriários. Esse espetáculo provavelmente levou a pensar que o trabalho de ator para Meyerhold seria um constante ciclo de peripécias físicas, mas sua última fase ficou famosa pela realização da montagem do *Inspetor Geral* de Gogol, no qual toda a técnica estudada serve para a construção de personagens e de cenas dramáticas.

A poesia teatral de Meyerhold tem muitas mudanças durante toda a sua vida, mas é possível tomar um aspecto central para compreender sua forma de dirigir um ator. Existe em seu trabalho uma base operativa para a compreensão do trabalho do encenador, autor, ator e espectador. Todos os indivíduos que se relacionam com o teatro o fazem pela sua capacidade de ficcionalização, que Meyerhold chamava de fantasia (MEYERHOLD. 2012. p.43). Buscou por um princípio de livre composição para criar as cenas e nesse percurso entendeu o poder criativo e imaginativo como uma constância para poder desenvolver e perceber o ato teatral.

“Nos grandes textos que Meyerhold escreveu sobre o ator (...), é por meio da defesa de um ator criador e polivalente, músico e artista plástico, que ele afirma a vitalidade da cena e a confiança em seu futuro. Longe de massacrar o ator sob o punho de ferro do encenador, cujas necessidades e especificidades, no entanto, Meyerhold reafirma,

ele oferece ao ator os meios de se transformar em seu próprio encenador tornando-o plenamente consciente e responsável por sua atuação no espaço, no tempo e no coletivo da trupe, confiando-lhe o domínio do 'desenho cênico' e fazendo-o compreender a fecundidade artística do princípio de 'liberdade na submissão' (...)" (PICON-VALLIN. 2011. p.223)

Toda a preocupação que o artista russo teve em conscientizar seus alunos, tanto atores quanto encenadores, aparece no sentido de promover suas próprias ações criativas. Nesse sentido a técnica deveria funcionar como uma preparação de possibilidades. O encenador deveria permitir que o solo fértil do ator fosse devidamente irrigado e adubado, de modo que quando fosse necessário criar uma cena, ela poderia surgir com um esforço simplesmente concentrado para o que o encenador precisa no momento da criação cênica.

Para o artista russo era necessário que o encenador em conjunto com o ator criem um tipo de teatro que abdique da imitação para celebrar a improvisação, a invenção, o movimento e o acaso (IDEM. 2013. p.65). O fundo que abrangia todas essas ambições foi calcado na sua noção de grotesco, como a forma que pode se libertar do real, mas sem se aprisionar em formatos estilizados. O mundo tal qual se apresenta diante do encenador e do ator não serve nem como um modelo a se reportar. O diretor deve provocar o ator para que compreenda sinteticamente um mundo de oposições em seu corpo e sua alma.

"Ele associa pares contraditórios, realidade e ficção, trágico e cômico, e o par fundamental, vida e morte, de modo a suscitar no espectador uma percepção ativa e construída, cujo resultado, uma totalidade recomposta, deve rivalizar com a plenitude da vida. O grotesco substitui o critério de verossimilhança pelo de 'inverossimilhança convencional', regra de ouro da cena segundo Púschikin. Como nos afrescos antigos, 'ele une os fenômenos naturais mais dessemelhantes': Gigolô é, ao mesmo tempo, homem e pássaro.'"(IDEM. p.67)

Sob esta visão macroscópica do teatro será regido seu contato com os atores na criação das cenas. Não se trata de um elemento de contraste, mas a própria estrutura desse contraste, um dinamismo que integra formas inversas, um mundo palpitante de transformações constantes. O grotesco não será, portanto, apenas um conceito intelectual que assombra superficialmente Meyerhold, mas uma forma de viver que interfere na sua maneira de dirigir os atores. Seu trabalho consta em auxiliar os atores a compor imagens contraditórias dentro de seus corpos. Isso implica em um treinamento que possa providenciar o acesso criativo, mas também o acolhimento da imaginação viva por parte de todos os envolvidos no ato teatral.

O ator deve buscar ser uma presença que faça seu espectador reagir. Para que possa fazer isso sem recair em um virtuosismo estéril, precisará ser um criador independente capaz de usar toda a sua inteligência. Esta palavra parece remeter a um domínio puramente intelectual, mas para Meyerhold está relacionado com sua consciência de presença no palco. O ator inteligente não apenas domina assuntos variados, mas também tem um trabalho técnico e, principalmente, sabe como jogar em cena.

Os ensaios de Meyerhold eram espaços de experimentação e estudo, tanto teórico quanto prático, para que seus alunos pudessem aproximar-se de suas ambições estéticas no palco. Do ponto de vista totalizante, a técnica de atuação poderia ser dividida em três partes segundo o encenador. A expressão cênica começa com a intenção, continua na realização e termina na reação (CONRADO. 1976. p.173). A primeira se localiza em uma fase mais intelectual, proposta pelo encenador, muitas vezes em conjunto com o dramaturgo. O segundo elemento compreende um ciclo de reflexos do ator, tanto mimético-corporais quanto volitivos. O terceiro e último diz respeito ao ator ser capaz de atenuar o reflexo da vontade e se preparar para uma nova intenção, permitindo uma evolução no jogo teatral. Apesar de parecer uma divisão tão clara e específica, o próprio encenador não acreditava que isso pudesse ser apreendido analiticamente. Essa sucessão de fases é rápida e só pode ser alcançada através do treinamento biomecânico (PICON-VALLIN. 2013. p.135).

Neste momento se pode perceber claramente como o encenador utilizava sua força poética. A sua comunicação com os atores aparecia apenas como um propiciador, um primeiro motor que faz com que a sua interação funcione como um conjunto de engrenagens nas quais uma serve para alavancar outra. A relação que se estabelece em jogo ultrapassa as primeiras impressões de ambos os polos, diretor-ator, para construir algo próprio, a cena. A reação em que o ator se encontra depois da intenção e da realização é um estado dinâmico de prontidão e recepção ativa. O encenador fornece formas de organização espaço-temporal para o suporte deste jogo. Essa externalidade física em algum ponto do desenvolvimento acessa a interioridade do ator que se sentirá liberto para produzir.

Neste esquema pensado pelo diretor se percebe que seu trabalho com o ator é focado em proposições que exigem a resposta viva. O ponto principal consiste em que o ator se deixe levar pelo jogo que se coloca em ação entre ele e o

encenador. Mais do que dar uma resposta consciente e determinada, é preciso que a relação estabelecida o faça falar e agir. A poesia de Meyerhold, assim, consiste em saber propor e colocar suas intenções diante de um elenco com condições técnicas para desenvolver uma cena. Em certo sentido, se pode ver que a imagem de grotesco que o motivou sempre aparece ao exigir dos atores que sejam marionetes vivas. Eles devem possuir uma técnica que os afaste do cotidiano, mas ao mesmo tempo os permita vivacidade e inteligência na criação.

Seu trabalho chegou ao ápice tecnicamente com a biomecânica no que tange o treinamento do ator e na encenação no *Inspetor Geral*. Neste, um de seus últimos trabalhos, partia da aparência física de seus atores para selecionar os papéis a serem representados. Mais importante que isso, essas escolhas aparecem em contradição com o que o texto dramático pedia inicialmente. Seu trabalho principal como diretor de atores é promover situações espaciais para que possam construir seus personagens de modo coerente com sua visão. Tratava-se da sua técnica de *emploi*, algo que poderia ser traduzido como “posto”, em que o ator ocupa em função de seus dados físicos que a interpretação exige em determinadas funções cênicas (IDEM. p.167). Mais do que uma definição estrita de tipos para os papéis a representar, tratava-se de um esquema dinâmico de superação de obstáculos. Composições de espaço e tempo que o ator deveria aprender para estabelecer o jogo cênico.

Assim procedeu na preparação de seus atores, um domínio exterior para a liberação interior de suas próprias consciências artísticas. O grotesco que foi tratado explicitamente em várias momentos de seu pensamento ainda prossegue, pois o modo de se aproximar e trabalhar com os atores será construído nos exageros físicos, embora isso não defina a estética da peça em si mesma, que pode tomar até um cunho realista. Oposições visíveis e subterrâneas foram os princípios de comunicação com seu elenco. Isso implicou que fizesse constantemente a mudança de planos, fazendo com que os atores formassem conjuntos de movimento intercalados com jogos individuais que valorizavam o detalhe (IDEM. p.356). Ao limitar e ampliar o espaço de atuação, dava condições determinadas para que o ator pudesse se desenvolver. Não retirava sua criatividade, mas fornecia referências e obstáculos com os quais poderia improvisar.

Outra forma de condução do ensaio aparecia em seus exercícios de “Ponte”. Tratava-se de variações em termos rítmico-plásticos, entre dois elementos da

encenação, um sistema de ecos, reprises e anúncios (IDEM. p.357). Um tipo de ação apresentada em um determinado momento poderia ser tomada novamente e expandida ou concentrada. São associações que surgem no processo de ensaio encadeando toda a obra em uma unidade, que só poderia acontecer com a interação do diretor com os atores. Essa possibilidade de recriar os próprios elementos que fornece ao diretor lhes dava a liberdade e a autonomia artística preconizada por Meyerhold. Enquanto diretor, era um espelho da atuação do elenco auxiliando-os a encontrar as formas cênicas mais precisas e sensíveis ao espetáculo.

Meyerhold encontrou seu ofício como um intertexto entre os vários trabalhos que compõem a encenação total. No silêncio das palavras percebeu que sua autonomia só poderia se realizar preconizando a autonomia dos atores em estado criativo. Durante todos os seus trabalhos chegou à conclusão de que o ator precisava ter uma alegria interior constante, o êxtase da atividade criativa que exaspera, mas também recompensa. Nesse sentido pode-se dizer que o seu trabalho como diretor de atores era o de promover a alegria, ser alguém que pode irradiar a festividade no coração dos atores para que esses também possam celebrar com a plateia.

4.3 Bertolt Brecht



Se for necessário citar um nome que tenha conseguido revolucionar o teatro em mais de um campo, ninguém pode se furtar de mencionar Bertolt Brecht. Ele não era um, mas múltiplos. Foi poeta, dramaturgo, encenador, teórico, ativista político, líder de companhia e esteta. Seu trabalho artístico foi uma pesquisa constante sobre o ser humano e os limites de suas idealizações. O poeta da floresta negra pretendia revolucionar todos os campos de sua atuação para com isso alterar os rumos que a

humanidade estava tomando na primeira metade do século XX. Esse teor estará presente inclusive no seu entendimento do trabalho do encenador para a direção de atores.

Brecht adentrou o mundo teatral com montagens, mas seus escritos são muito mais conhecidos do que seus processos de encenação. Nesse sentido, deve-se explorar inicialmente o seu pensamento como um todo antes de adentrar nas consequências práticas de sua direção de atores e, por fim, refletir sobre as qualidades poéticas que poderiam ser encontradas na sua forma de contatar os artistas.

Para falar da estética de Brecht para o teatro é necessário compreender suas influências artísticas e intelectuais. Como um escritor e poeta alemão no início do século passado, acabou participando dos movimentos de vanguarda, mais especificamente, do expressionismo. Esta proposta artística se fundava na apresentação dos aspectos mais profundos da humanidade com formas sem sentido, expressões e imagens distorcidas, artificiais. Para o dramaturgo alemão toda tentativa de apreensão do real no palco não acontece de modo direto, como pensava o naturalismo. Existiria sempre um campo suplementar de artificialidade impedindo o contato direto.

Outro ponto importante foi que sua ligação com o marxismo permitiu que criasse um teatro dialético. As condições sociais seriam sempre relevantes em sua obra, mas não apenas enquanto uma temática para a criação de peças. Seu principal interesse era que se os princípios materialistas do marxismo estavam certos, todo ambiente transforma o homem e este responde reciprocamente transformando seu entorno. Isso significa que a atividade estética poderia ser um meio de conscientização e crítica do mundo cotidiano, não apenas reproduzindo e representando aquilo que se vê, mas alterando-o para que se possa refletir sobre ele.

Um exemplo que deixará isso esclarecido aparece no momento em que Brecht decide escrever a peça operística *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*. Para ele a ópera deveria ser mais que uma simples iguaria a ser consumida pela burguesia. Era preciso uma nova versão de arte dramática que ele iria apresentar a partir do seu teatro épico.

Pelos gêneros da literatura se sabe que o épico trata particularmente da narrativa, aquele tipo de texto que se preocupa em contar alguma coisa, existe

alguém que narra algo. Assim, pode-se dizer que quando se narra alguma coisa, se parte de uma cisão na realidade: a voz que conta alguma coisa não se confunde com essa mesma coisa. Esse aspecto era muito importante para a estética brechtiana que estava por nascer, pois o teórico alemão temia profundamente o poder ilusório do palco sobre seus espectadores. Trazendo um elemento épico para a criação teatral poderia gerar meios de combater internamente a ilusão. Isso aponta para o fato de que a arte teatral épica não toma o drama como tradicionalmente era concebido, mas com elementos contraditórios que poderiam revolucionar a prática da cena.

Um espetáculo que fosse construído dentro destes moldes deveria se preocupar não em criar condições para imitar uma ação ou acontecimento, como preconizou Aristóteles em sua poética, e sim narrar esse mesmo fato ou atividade (BRECHT. 2005. p.31). Em outras palavras, o palco deveria rejeitar toda a forma de ser concebido como uma realidade autônoma que se enxerga através de uma quarta parede. Ele deveria aproveitar do recurso que se dá através da narrativa, falar de algo diferente de si mesmo, em termos práticos: dividir simbolicamente o palco para que a ilusão possa facilmente ser contestada. A ficção literária não tem valor absoluto, não se deve montar um espetáculo com o intuito de servir à fábula, mas chacoalhar os elementos fabulares para que a realidade concreta do teatro possa ser vista em conjunto.

O que aparece aqui é um teatro que precisa estimular a iniciativa em seu espectador para que este seja uma testemunha capaz de tomar decisões sobre aquilo que acontece em cena. Não é tão importante aproximar-se do espetáculo através de sentimentos, mas de uma argumentação construída imagetivamente. O desenvolvimento diegético dos personagens deve ser redimensionado em favor da realidade externa da encenação, pois isso permitiria compreender que o aspecto ficcional não é algo determinante para a compreensão do mundo. O que acontece no palco é uma estória e não o destino da humanidade. Realizando contraposições à fábula, é possível que o espectador possa compreender racionalmente seu próprio lugar no mundo e que aquela ficção alcance um limite na sua decisão pessoal enquanto agente no mundo externo.

Se um espetáculo dentro da estrutura tradicional deveria privilegiar o encadeamento de cenas em um formato linear e de modo gradativo, a proposição de Brecht vai ao caminho contrário. O poder do espetáculo aparece na sua capacidade

de construir cenas autônomas em que não há uma linha de subordinação estrita entre elas. Os acontecimentos das peças podem ser em curvas e saltos, ou seja, a repetição e a fragmentação são elementos estéticos imprescindíveis para despertar a reflexão do espectador. O nome da técnica que permitirá a realização prática destes elementos foi chamado por Brecht de *Verfremdungseffekt* ou *Efeito-V*. Poderia ser traduzido como um efeito de distanciamento ou alienação, uma forma de criar um estranhamento que rompe com a estrutura dramática e permite ao espectador uma consciência renovada de sua presença na sala teatral.

Para Brecht distanciar uma cena era colocá-la em termos históricos. Isso significa que o encantamento que o teatro ilusionista constrói poderia ser afastado e posto em uma perspectiva mais ampla. Isso permite que os artistas envolvidos na encenação deixem claro que uma determinada circunstância da peça não é algo que veio de uma vontade exterior à construção e possivelmente isenta de falhas, mas que se trata de algo artificialmente preparado para ser visto e a contradição entre imagens permitirá uma nova compreensão mais livre de quem a observa. Em certo sentido, se pode relacionar essa prática brechtiana com a noção de montagem atonal de Serguei Eisenstein (2002. p.84), na qual a superposição de imagens é suficiente para a criação de uma narrativa. É neste campo que se pode falar diretamente do trabalho do ator.

Os elementos possíveis para a criação de efeitos de distanciamento são múltiplos, podendo acontecer através do texto, dos meios cenográficos, da iluminação e do uso da música, mas é com o trabalho de ator que principalmente se pode realizar uma transformação no palco. O ator é a entidade principal de um espetáculo, sua incorporação do personagem em ação o torna o principal meio de criação da ilusão. Dessa maneira, cabe principalmente a ele a possibilidade de realizar a desfamiliarização da consciência do espectador. Como expôs o próprio Brecht: “o objeto é suscetível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, alheio” (2005. p.145).

O ator brechtiano é sempre duplo. Ele precisa constantemente se identificar com o papel, construí-lo de modo tradicional para que seja recebido como algo alheio ao que o ator é na realidade. No entanto, essa construção não pode ser completamente fechada para que ele possa, durante seu trabalho, trazer elementos críticos sobre a conduta do personagem. O ator pode criar rupturas em sua atuação e narrar as atitudes do personagem, distanciando-se da própria ilusão que cria sobre

o palco. Compromete-se com a noção de que é o ser social que constrói os conceitos sobre os quais a humanidade trabalha, ou seja, é a interação social que determina o modo de vida, e isso implica em uma relação coletiva na criação e na recepção do espetáculo:

“O ator brechtiano faz parte de um conjunto, de uma companhia teatral que tem um objetivo político. Adere a ela por afinidade ideológica: pretende servir-se do teatro para ajudar a transformar o mundo de acordo com uma perspectiva progressista. Interpreta um repertório escolhido em função desse intuito. É investido de uma missão com respeito aos espectadores para cuja educação deve contribuir. (...) Não se fecha em uma pesquisa estética que o isole da vida real, deve conhecer o melhor possível os problemas da sociedade na qual vive, ter uma visão pessoal do mundo, uma concepção de vida”. (ASLAN. 1994. p.163)

Essa visão coletiva que toca o teatro de Brecht sempre correu o risco de ser entendida como uma pretensão arrogante de artistas diletantes sobre um povo ignaro. No entanto, a concepção artística de Brecht não implica apenas a defesa de uma convivência comunitária para diretamente mudar a sociedade. O ator, assim como todos os envolvidos na geração do ato teatral, tem uma função didática, mas de modo dialético. Sua função pedagógica consiste em demonstrar as inconsistências sociais, tal qual as percebem, sem, no entanto, determinar em qual conclusão se deve chegar.

Atuação em Brecht é uma proposição de contradições e atritos do personagem com seu atuante. Apesar de seguir um caminho social através de temas e conscientização política, não se trata de fazer do teatro um grande panfleto vivo, pois isso o tornaria uma obra com prazo de vida marcado. O ator precisa construir uma forma estética que possa dialogar com dois planos de atividade, tanto a ficção quanto a realidade social. Assim poderá criar uma forma estética contraditória que possa expressar os problemas que encontra na sociedade e refleti-las com a sua plateia.

Em termos práticos, um ator compreende seu personagem como uma figura da sociedade e é sobre suas atitudes e decisões dentro da peça que pode levantar críticas. Em uma cena extremamente dramática, o personagem pode estar tomado de um poderoso pranto envolvendo os espectadores na sua situação, mas o ator pode parar a cena e fazer um comentário frio ou mesmo irônico sobre esse mesmo momento. O ator toma uma posição sobre as atitudes do personagem questionando se as decisões foram produtivas ou não, do ponto de vista de um integrante da sociedade. Pode-se admitir, por outro lado, que não é o ator que fala em voz própria

quando se manifesta, na medida em que se está tratando de uma encenação e a sua intervenção foi de alguma maneira programada em conjunto com o diretor. Entretanto, sua exposição, no contexto, tem uma aparição mais objetiva que o usual, quebrando a aura de ficção levantada.

“O ator está em cena como uma personagem dupla – Laughton³⁸ e Galileu – o sujeito que faz a demonstração (Laughton) não desaparece no seu objeto (Galileu). Tudo isto, que deu a esta forma de representação a designação de épica, não significa, enfim, outra coisa senão que o acontecimento real, profano, não será levado aos olhos do público: está em cena Laughton e mostra como imagina Galileu. Ao admirar Galileu, o público não esqueceria naturalmente Laughton, mesmo que este tentasse uma metamorfose completa; contudo, perderia, assim, as sensações e opiniões do ator, completamente absorvidas pela personagem. O ator, neste caso, se apossaria das opiniões e dos sentimentos da personagem, de tal forma que resultaria deles, na realidade, um padrão único, que importa, depois, a nós. Para impedir que se dê tal atrofia, o ator tem de transformar o simples ato de mostrar num ato artístico.” (BRECHT. 2005. p.148-149)

Como se vê na descrição do teórico alemão, era necessário um trabalho narrativo em conjunto com o dramático para a criação de uma unidade artística. Isso implica em um processo criativo enraizado na observação da sociedade para que se saiba não apenas o que mostrar, mas principalmente como.

Para realizar essa atividade no palco, Brecht preconizava o uso do *gestus social*. Este poderia ser entendido como o “complexo de gestos, de mímica e (...) de enunciados que uma ou mais pessoas dirigem a uma ou mais pessoas” (ROSENFELD. 2008. p.163). Todas as manifestações humanas estão assentadas em relações sociais, logo toda a atitude de um personagem pode ser pensada e elaborada como representação de um complexo social e que, por isso, pode ser contraditado pelo ator. As atitudes de um bandido ou um advogado estão socialmente estabelecidas. Espera-se de cada indivíduo certo tipo de comportamento. O ator deve usar isso para trazer elementos que contradigam a atividade do personagem. Por exemplo, na peça *O Círculo de Giz Caucasiano*, Asdak age como um advogado, mas com cambalhotas circenses, debochando de todo o rito que foi socialmente sacralizado. O ator precisa ser um pesquisador social para recolher o material necessário e, ao mesmo tempo, ter uma atitude criativa e crítica para pensar na forma de expor suas contradições.

Pode-se aventar nesse momento em que medida essas considerações de Brecht funcionam como um relacionamento poético com o elenco. De que modo

³⁸ Charles Laughton (1899-1962). Ator inglês que ajudou Brecht na tradução da peça Galileu Galilei e realizou sua montagem nos EUA com a supervisão do autor.

essa maneira de proceder de Brecht interferia na sua relação com seus atores para a construção das cenas. Muitos poderiam apontar que o fato de se preocupar com a realidade social o afastaria de sua intuição poética a qual tomaria sua própria relação com os atores um modo de fascinação encantatória.

Inicialmente cabe referir que o uso destas técnicas pelo próprio artista nunca foi algo pacífico, pois alguns pesquisadores contestaram sua real prática dentro do seu grupo *Berliner Ensemble*³⁹ (DUBATTI. 2013. p.110). No entanto, isso não é necessariamente um problema, pois muitos artistas utilizaram os escritos de Brecht para a criação de espetáculos, de modo que seu trabalho ainda poderia ser fruto de encontro poético entre diretores e atores. Em segundo lugar, seu modo de pensar a criação de cenas exige um comprometimento entre os criadores para atingir de forma específica o público, mas de modo algum descarta a autonomia do elenco nem sua atividade como um orientador cênico.

Exigir que os atores sejam pesquisadores da sociedade não retira suas capacidades estéticas de como apresentar e representar as cenas. Ainda é necessária uma relação entre diretor e elenco para depurar esteticamente as melhores formas de apresentar uma cena. Dessa maneira pode-se dizer que o diretor de cunho brechtiano ainda tem um trabalho poético na forma de lidar com os atores. Brecht declarou certa vez que existem muitas formas de realizar o *Verfremdungseffekt*, ou seja, o objetivo de conscientizar politicamente um público não termina com o caráter essencial de fazer teatro enquanto teatro.

Para montar seus espetáculos sobre essa índole precisava trazer alguma técnica que colocasse o ator como uma figura dupla em potencial cisão com a fábula. Pedia aos atores para acrescentar às ações realizadas e faladas a terceira pessoa do pretérito (CEBALLOS e JIMENEZ. 1988. p.64). Preocupava-se também que fizessem recorrência ao passado e se intrometessem com comentários inclusive sobre a encenação. O efeito imediato disso foi uma programação externa ao trabalho do ator, uma adição ao escrito dramaturgico, mas a partir dela permitiu-se perceber que o ator deveria ser capaz de trazer uma composição dupla na atuação. Nesse ponto é que o diretor terá a influência poética nos ensaios. Todas as formas de alienação propostas externamente não conferem ao trabalho cênico uma

³⁹ O Berliner Ensemble foi fundado por Brecht junto de sua mulher e colaboradora Helene Weigel em 1949. Situado em Berlim, utilizava-se inicialmente do *Deutsches Theater*, mas a partir de 1954 obteve um espaço próprio, o *Theater am Schiffbauerdamm*, no qual está até hoje.

configuração determinada. O próprio Brecht questionou esse tipo de prática quando montou Mãe Coragem:

“El elemento épico fue claramente visible em la producción en el Deutsche Theater, em el arreglo , en la presentación de los personajes, en la minuciosa ejecución de los detalles y el desarrollo de toda la obra. También los elementos contradictórios no fueron eliminados sino forzados y las partes visibles como tales, hicieron um todo convincente. Sin embargo, no se alcanzó el objetivo del teatro épico. Mucho se hizo más claro, pero la clarificación estaba ausente al final. Solamente em pocos ensayos com nuevo reparto de papeles este salió claramente, pero entonces los actores estaban solamente ‘pretendiendo’; es decir, solo mostraban a los nuevos colegas las posiciones y entonaciones, y después todo recibió esse precioso elemento libre, espontáneo, no urgente, que incita al espectador a tener sus propios pensamientos y sentimientos independientes”⁴⁰. (IDEM. p.75-76)

A busca pelo aspecto narrativo em um espetáculo não torna seu processo necessariamente mais racional. Os atores ainda precisam criar e o diretor precisa orientá-los nesse trabalho. No caso acima descrito, o ensaio não podia ser abandonado como uma simples coleta de fatos brutos a serem mostrados. No momento em que o “como mostrar” torna-se importante, o diretor precisa focar na forma de “como conduzir” os atores. Há um deslocamento do sentido poético que muitas vezes é atrelado a um fato psíquico para uma atividade coletiva. O encenador agirá como um professor para que os atores possam aprofundar a sua pesquisa nos ensaios.

Mais do que um educador, era preciso que sua pesquisa colocasse os atores em situações sempre novas para alcançar o efeito desejado. Muitos apontam ao fato de que Brecht ensaiava variações de uma cena para retornar ao seu princípio. Do ponto de vista metodológico, todo o processo era necessário para que o elenco compreendesse as implicações da cena e aqueles elementos iniciais fossem enriquecidos pela amplitude das tentativas de se afastar da origem.

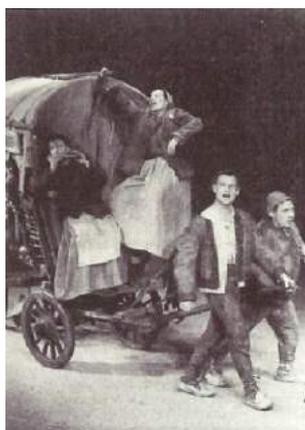
O ator deve descobrir o que socialmente representa seu personagem para então afastar-se dele. Cria um jogo entre o que o personagem não devia ter feito, mas fez. A coerência deste jogo acaba passando pelo olhar do diretor que pode promover estímulos para compreender e construir os modelos sociais em

⁴⁰ “O elemento épico era claramente visível na produção do Deutsche Theater, em seu arranjo, na apresentação dos personagens, na execução cuidadosa dos detalhes e no desenvolvimento de todo o trabalho. Também os elementos contraditórios não foram eliminados, mas forçados e as partes visíveis, como tais, fizeram um todo convincente. No entanto, o objetivo do teatro épico não foi atingido. Se fez muito, é claro, mas o esclarecimento estava ausente no final. Apenas alguns ensaios com uma nova repartição de papéis e isso apareceu claramente, mas então os atores estavam apenas ‘fingindo’, ou seja, apenas mostravam novas posições e suas entonações aos colegas, e então tudo recebeu esse precioso elemento livre, espontâneo, não urgente, levando o espectador a ter os seus próprios pensamentos e sentimentos independentes”. (Tradução Nossa)

contradição. Todas as indicações do diretor devem ser formas de fazer o ator um melhor observador e um melhor crítico daquilo que recebe da sua convivência no mundo. O que parece ser relevante é que o diretor é capaz de conscientizar o ator de sua situação política e histórica, de modo que o próprio encontre seus próprios meios para atingir a consciência do espectador.

Brecht desejava que o ator usasse dos recursos artificiais aventados com naturalidade (BRECHT. 2005. p.111). Isso permite pensar que a encenação não pode recair apenas nas diretivas técnicas e ordens ditatoriais. O processo coletivo de encontro prevalece para que a peça possa dialogar com a sociedade. Distanciar é uma tarefa do ator na qual o diretor pode e deve estar presente para realizá-la, pois são muitos elementos que devem ser considerados para que se alcance essa criação. O efeito poético do encenador deve fazer com que os artistas da cena apreendam uma situação e possam romper com ela.

O trabalho do *Berliner Ensemble* de Brecht trouxe uma ampliação desses experimentos principalmente quando trabalhavam com atores amadores. Ao invés de tratar o ator como alguém que precisa absorver uma técnica e reproduzi-la em cena, preferiam apostar na liberdade criativa dos mesmos em perceber e discutir o mundo circundante (WEKWERTH. 1986. p.32). O encenador torna-se um propiciador para a revelação da compreensão social que o artista tem: “o encenador não deve de modo algum discutir longamente com o ator; ele tem que deixá-lo representar tranquilamente” (IDEM. p.34).



A sabedoria poética exigida ao diretor de atores está muito mais relacionada em saber utilizar a ingenuidade criativa que estes têm instintivamente. As motivações que coloca em jogo serão muito mais concretas, pois o seu modo de ficcionalizar no ensaio está ligado ao ambiente social. Não parte de psiquismos para

atingir a interioridade de seus atores, mas de suas vivências práticas. Não significa uma negação da imaginação dos atores, mas a utilização de um imaginário mais próximo de sua vida, mesmo que seja para criar algo distante dela.

Trata-se mais de criar um caminho para que a simplicidade e a rudeza dos atores possam mostrar suas capacidades poéticas. Não se trata de manipular o ator para alcançar um fim, mas dar-lhe acesso a sua própria rusticidade como fonte de poesia para o teatro. Se a diretriz de Brecht estiver correta, no que tange o ser social determinar os processos conceituais, então o diretor não deve temer abrir espaço para a vivacidade primeira que o ator pode trazer.

É preciso assim que o diretor esteja mais ocupado em apresentar modos de comportamento ao ator para que os desenvolva como lhe aprouver. Não se trata tanto de explicar intelectualmente o que precisa ser feito, mas promover situações reconhecíveis para que o ator possa engajar-se totalmente na produção. Diretores contemporâneos como Mathias Langoff (HORMIGON. 1975. p.323) optaram por esse tipo de estratégia ao trabalhar nos ensaios. Apresentando modelos de ação social, o ator poderia encontrar sua própria maneira de realizá-los.

Talvez o que seja mais importante ressaltar aqui é que a capacidade de tornar gestos citáveis (BRECHT. 2005. p.106-107), ou exigir uma didática do teatro (IDEM. p.67), não implica em construir uma encenação cansativamente abstrata para promover os raciocínios ao público. Trata-se de teatro e este pode ensinar sem deixar de divertir; logo, o processo criativo não está apartado, mas focalizado na busca pelo gesto entre ator e diretor.

Em outras palavras, o aspecto filosófico e sociológico que precisa aparecer através de uma poesia teatral “bruta” da sociedade. O teatro faz pensar, mas continua sendo um artefato estético e o diretor precisa saber pesquisá-lo nos próprios termos da arte do ator. Essa busca exige um procedimento poético, mesmo que ligado às condições sociais para promover o sentido dialético:

“O gesto demonstra a significação e aplicabilidade sociais da dialética. Ele põe à prova as condições sociais do ser humano. As dificuldades com que se confronta o diretor no ensaio não podem ser solucionadas sem um exame concreto do corpo social. A dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma sequência cênica no tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as sequências temporais e que só podem ser chamados de elementos no sentido figurado, pois não são mais simples que essa sequência. O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez do relâmpago, como impressão de gestos, ações e palavras humanas, é um comportamento dialético imanente”. (BENJAMIN. 2012. p.94)

4.4 ARTAUD



Se alguém misturar loucura, violência e disciplina em um teatro será possível ver nascer novamente o nome de Antonin Artaud. Ele foi um poeta e revolucionário vanguardista cuja obra trouxe um pouco de horror ao mundo teatral, adoecendo todas as mentes que entraram em contato com ele. Falar dele é sempre um desafio. Apesar de ser um nome incontornável na história das artes, muito pouco de seu pensamento foi levado a termo, tendo realizado menos do que gostaria no palco. Um maldito que não conseguiu se fazer entender para seus contemporâneos, mas soou como uma verdade proibida e desejável para várias gerações futuras.

Não deixou uma técnica ou instruções para que os praticantes pudessem transformar o teatro, mas, ao invés, disso deixou um desejo contagiante em seus escritos podendo ser interpretado sob centenas de milhares de formas. Assim, o que se fala sobre Artaud não pode ser tomado como uma prática sistemática que foi experimentada em salas de ensaio ou palcos dos grandes teatros. Trata-se de um convite poético para pensar a arte do diretor e do ator de formas novas e surpreendentes, cabendo sempre ao intérprete encontrar suas próprias diretrizes nos escritos artaudianos.

Começou sua relação com o teatro em 1920 sob a égide do simbolismo. Foi também um grande ator no período mudo do cinema e participante radical do movimento surrealista de André Breton. Desenhou figurinos, administrou teatros, estudou culturas não-européias, escreveu dramaturgia e poesia, e, internado como louco, terminou sua vida sem nenhum grande reconhecimento. Por outro lado, pode-se dizer que dedicou toda sua precária existência a entender o sentido do ato teatral. Ao fazer isso renovou os papéis dados aos atores, autores e encenadores.

Quando começou a fazer teatro com Charles Dullin, percebeu já a possibilidade de purificar o teatro francês. Entendeu que o trabalho feito pelo *Vieux-Colombier* serviria para proporcionar uma nova preparação de atores. Estes deveriam estar conscientes de suas ações e práticas, de modo a alcançar uma perfeita harmonia no espetáculo. A partir da improvisação, o ator poderia pensar suas ações através de sua alma e não apenas atuar. Seu principal modelo nesse período era o ator japonês, uma espécie de totalidade atingida pelo desenvolvimento dos poderes físicos e mentais ao máximo (SCHUMACHER e SINGLETON. 2001. p.3).

Percebia que os ensinamentos de Dullin iam muito além de meras ordens dominadoras. Ao escutá-lo, sentia que estava redescobrando segredos místicos antigos e todo o sentido de realizar uma produção teatral. Isto só era possível pelo seu trabalho ser uma escola e um teatro ao mesmo tempo. Um local para a experimentação e descoberta por parte do ator para que pudesse atuar com seu coração, músculos e membros (IDEM. p.4). Desde esse período inicial, Artaud já buscava um sentido maior na realização teatral e no modo de proceder da encenação. A maneira de tornar o ator mais significativo em cena tornar-se-ia sua principal meta.

Ir ao teatro não poderia ser um prazer furtivo como tinha o homem médio francês quando fugia das convenções sociais indo ao bordel. O teatro deveria abandonar seus velhos truques e velhas técnicas para buscar algo novo e poderoso. Sendo assim, Artaud acabou se afastando de Dullin por ser, antes de tudo, um diretor pragmático que deveria montar um texto no palco. Era preciso dar um passo adiante e redefinir os próprios meios de execução do espetáculo.

Após entrar em contato com Pirandello, principalmente com sua peça *Seis Personagens em Busca de um Autor*, começa a perceber a importância de tornar a prática teatral mais próxima da vida. O aspecto imaginário do teatro parecia-lhe uma forma mais pura e eterna e, portanto, mais sedutora do que o que o cotidiano apresentava. Seria muito mais importante buscar um tipo de realidade que pudesse renovar-se constantemente e não depender dos limites físicos. A luta de personagens para mostrar que têm mais sentido do que uma pessoa real tornaria a pesquisa teatral de Artaud visceral. Ele intuía que a ficção tem uma raiz profunda nas entidades humanas, permitindo um tipo de experiência mais concentrada e mais forte.

A partir deste momento, Artaud começa a negar qualquer dependência ou servilidade do diretor em relação ao dramaturgo. A literatura escrita não poderia ser a essência do fazer teatral. Esse tipo de teatro serviria apenas para afastar o verdadeiro ímpeto de toda grande realização cênica: buscar as formas vitais essenciais ao espetáculo nele mesmo. Não se tratava propriamente de desenvolver um tipo de teatro que fosse esteticamente estilizado, pois de alguma forma ainda precisaria se reportar aos seus elementos reconhecidos. Era preciso que se iniciasse uma prática que pudesse alterar tudo o que foi feito até então e para isso precisaria voltar-se sobre a vida, redescobri-la no teatro.

“What good is a director who is not accustomed to looking inside himself, first and foremost, and who wouldn't know, if he had to, how to detach and unleash himself? Such discipline is indispensable. More and more it is by purifying and by forgetting that we are able to rediscover the purity of our immediate responses and to restore to each gesture of the theatre its indispensable human meaning”⁴¹. (IDEM. p.14)

Desde esse princípio, Artaud já defendia que os artistas da cena deveriam ter um tipo de conexão profunda consigo mesmos. Somente com um acesso ao próprio componente mais irracional é que poderia gerar uma arte única, mas semelhante ao que o passado já havia concedido. Em que medida isso seria um arrebatamento com algum tipo de controle técnico nunca ficou claro em seus escritos, mas é certo que deveria ser um contato de grande intimidade, sem auto-ilusões e de alguma forma deveria poder ser expresso na cena. O abandono da linguagem racional deveria levar os artistas a encontrar algo com mais sentido para ser realizado e mostrado ao espectador. Eis um dos pontos que tornam difícil a recepção e transposição de Artaud para a cena hoje.

O que se percebeu a partir de seus escritos é que a arte deveria poder comunicar a dor e o sofrimento o mais diretamente possível. A linguagem acaba colocando os receptores em uma posição confortável, pois estariam protegidos de seus excessos. O teatro não poderia ser um elemento de evasão, mas de contato com as instâncias mais íntimas que são reveladas pela dor existencial. O mais importante é que este teórico e ator francês não escreveu seus textos para ser obedecido de modo específico. Sabia que se assim se seguisse, estaria indo contra

⁴¹ De que vale um diretor que não está acostumado a olhar para dentro de si mesmo, em primeiro e último lugar, e que não sabe, se tivesse que, como separar-se e liberar-se de si mesmo? Tal disciplina é indispensável. Cada vez mais é pela purificação e pelo esquecimento que somos capazes de redescobrir a pureza de nossas respostas imediatas e restaurar a cada gesto do teatro seu significado humano indispensável. (Tradução Nossa)

o seu desejo de libertação estética. Sua obra acabou se tornando propiciadora de novas investidas na arte.

Quando fundou o *Théâtre Alfred Jarry* com Roger Vitrac e Robert Aron prosseguiu nesta busca irrefreável por um novo teatro calcado no ininteligível humano. A arte teatral não poderia ser mais identificada como um mero jogo, deveria ser algo de um impacto permanente entre atores e espectadores. Os artistas cênicos deveriam apelar para a existência do espectador em uma ação de conexão que iria muito além do intelectual e do físico. Colocar a própria vida em risco de modo a se fazer sentir pelo outro que observa. Metaforicamente, o grito dos atores deveria ser capaz de convencer o próprio público a gritar também.

Dessa maneira, pode-se afirmar que Artaud acreditava na existência de um âmago profundo que poderia ser sensorialmente atingido pela totalidade do espetáculo, sem se preocupar com a construção articulada de uma fábula. Dessa maneira ele começou a desenvolver os principais escritos que iriam formar o seu mais famoso livro: *O Teatro e seu Duplo*. Nesta obra expõe suas principais conclusões de como transformar e assim salvar o teatro de se tornar alguma coisa inócua. O teatro deveria ser o duplo da vida, não a sua imitação, mas seu prolongamento.

Artaud acreditava, como os índios mexicanos, na existência de um tipo de *Mana*, as forças que dormitam em todas as formas podendo repentinamente surgir a partir de sua contemplação (ARTAUD. 2006. p.6). O teatro seria o lugar para experimentar essa contemplação de modo ativo, mas apenas se todas as ideias petrificadas fossem deixadas de lado. O verdadeiro teatro deve sempre se mexer e se servir de instrumentos vivos. Nesse caminho, o ator seria aquele que faz gestos, brutaliza formas e na destruição delas alcança aquilo que sobrevive a elas (IDEM. p.7). O teatro não pode ser fixado em uma linguagem, pois isso comprometeria essa capacidade de destruir e recriar, mas poderia utilizar-se de todos os elementos ao seu alcance para se manifestar. Quando se rompe com a linguagem estabelecida é possível tocar a vida fugidia e só então refazer o teatro.

É cada vez mais necessário um tipo de teatro que jogue o homem na sua realidade mais crua. Todas as ações devem ser levadas aos seus respectivos limites. O ser humano encontra a fronteira metafísica que tudo determina. Artaud se refere à existência de exagerado rigor. Apenas quando se alcança essa condição superior se pode atingir o que chamou de *teatro da crueldade*. Como todas as outras

ideias que levantou, não há exemplos claros que possam ser suscitados, mas pode-se chegar a algumas conclusões: “Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar” (IDEM. p.96).

Como já afirmado, Artaud não deixou uma técnica, mas um programa livre sobre o qual encenadores e atores poderiam fazer suas próprias pesquisas. Tudo aquilo que deixasse de concreto acabaria tornando-se uma peça museológica e terminaria solidificando os caminhos para buscar algo novo. Acreditava que para tocar o espectador com o horror dessa ideia metafísica deveria abolir a separação entre palco e plateia (IDEM. p.97), podendo utilizar de locais que não fossem apropriados para sua realização. Seria o retorno do teatro como um ritual em que todos poderiam participar.

O teatro da crueldade não enxergava a encenação como uma refração do texto, este não poderia ser mais do que um ponto de partida para a verdadeira criação. As palavras e mesmo o enredo de um espetáculo não precisariam ser suprimidos, mas minorados, como seriam em um sonho (IDEM. p.107). O artista francês nunca chegou a colocar em prática essas ideias, chegando o mais perto disso com a representação da peça *Os Cenci* em 1935.



O espetáculo escrito, dirigido e atuado por Artaud era baseado no texto do poeta Percy Bysshe Shelley. Pretendia ser seu primeiro experimento dentro da ideia do teatro da crueldade. Sua intenção era de captar o movimento impiedoso da natureza através de meios simbólicos, como a reprodução de sons de catedral, uma linguagem de gestos e o uso de manequins. A representação foi um fracasso de crítica e público.

O aspecto sensorial que Artaud acreditava liberar não atingiu a plateia francesa daquele momento. De qualquer maneira, seus textos criaram a base para

todo o *Fringe Theatre*⁴², a *performance art* e muitos dos coletivos teatrais que funcionavam como comunidades na segunda metade do século XX. Cabe agora refletir no que deixou para se pensar da relação entre ator e diretor. Os apontamentos que se podem indicar serão todos indiretos pela ausência específica desta questão em sua obra. No que toca a figura do ator, expôs várias colocações contraditórias, como esta que se segue:

“O ator é ao mesmo tempo um elemento de primeira importância, pois é da eficácia de sua interpretação que depende o sucesso do espetáculo, e uma espécie de elemento passivo e neutro, pois toda iniciativa pessoal lhe é rigorosamente recusada. Este é, aliás, um domínio em que não há regras precisas; e, entre o ator a quem se pede uma simples qualidade de solução e aquele que deve pronunciar um discurso com suas qualidades de persuasão pessoais, há toda a distância que separam homem de um instrumento”. (IDEM. p.113)

Esse texto pode causar a impressão de que o trabalho criativo do ator deveria ser minorado na construção do espetáculo, mas as conclusões de Artaud são muito mais ambíguas. Pensar o ator como um elemento passivo neste caso implica muito mais a tomá-lo como uma entidade transparente a recepção da crueldade para que possa transmiti-la aos espectadores. Assim ele até pode ser entendido como um objeto a ser usado em cena, mas não necessariamente pelo diretor.

Como se viu antes, Artaud experimentou a figura do diretor como um facilitador em Dullin; portanto, não era ignorante deste aspecto, mas desejava ir muito além disso. Quando identifica o ator com o totemismo, estava tentando mostrar como esse elemento teatral é a própria junção de cultura e vida. A “vida selvagem, isto é, inteiramente espontânea” (IDEM. p.5) é o verdadeiro proveito do ator. Será o trabalho do ator produtor da peste que incendeia as consciências que o testemunham. Carrega em si um mal que pode ser liberado como o pestífero, pois está “integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade” (IDEM. p.20). Há um abandono da vontade racional para o acometimento da crueldade.

O ator é alguém que persegue sua mais profunda sensibilidade como o doente que se defronta com sua própria tragicidade beirando a histeria. O ator precisa de muita “virtude” para dominar o seu próprio furor. “Esse furor assumiu agora uma forma, a do ator, que se nega à medida que se libera, se funde na

⁴² Designação inglesa ao teatro experimental.

universalidade”(IDEM. p.21). Uma imagem que será possível expandir essa ideia aparece na relação que fez entre os bailarinos balineses e o seu espetáculo. Estavam tão integrados em sua prática que tornavam-se símbolos vivos sob o olhar de Artaud:

“Os balineses, que têm gestos e uma variedade de mímicas para todas as circunstâncias da vida, devolvem à convenção teatral seu valor superior, demonstram a eficácia e o valor superiormente atuante de um certo número de convenções bem aprendidas e, sobretudo, magistralmente aplicadas. Uma das razões de nosso prazer diante desse espetáculo sem excessos reside justamente na utilização por esses atores de uma quantidade precisa de gestos seguros, de mímicas experimentadas e adequadas mas, acima de tudo, no invólucro espiritual, no estudo profundo e matizado que presidiu a elaboração dos jogos de expressão, dos signos eficazes e cuja eficácia nos dá a impressão de não se ter esgotado ao longo dos milênios”. (IDEM. p.57)

Nesse estudo do bailarino como alguém que responde a um ímpeto espiritual, Artaud apresentou sua noção de atuação: o atletismo afetivo (IDEM. p.151). No texto homônimo afirma que o ator é um “atleta do coração” tentando demonstrar que os esforços musculares estão ligados a esforços duplos ligados ao seu aspecto emocional. Apesar de mencionar a importância da respiração para alcançar esse estado, seu texto não oferece nenhum exemplo prático de que possa ser estudado em ensaio. O mais importante é que se perceba que é o instinto do ator que precisa ser liberado para alcançar a atuação do teatro da crueldade. Somente quando o artista é tomado pela força primeira que se esconde em si pode realizar as tarefas necessárias para libertar as consciências alheias.

É o ator que deve dominar antecipadamente os pontos do corpo que precisa tocar para jogar o espectador em transes mágicos (IDEM. p.160). Como se percebe, a força que move os atores não é mostrada como algo tão transcendente que não possa ser localizada no próprio corpo. O organismo como um todo é que deve ser compelido a realizar as ações e gritos de que Artaud tanto comenta. O espetáculo precisa se transformar em uma espécie de exorcismo, um ritual profano que integra todos os seus participantes. Os escritos artaudianos não trazem, desse modo, um objetivo claro para o ator, mas ao permitirem interpretações múltiplas, pode-se, inclusive, intuir um papel poético para o encenador.

Em primeiro lugar é importante frisar que Artaud não quer apenas um teatro de horror e sangue como o *Grand Guignol*⁴³ em que os atores apresentariam uma

⁴³ Pequeno Teatro criado na França em 1897. Tornou-se famoso por apresentar peças sobre crimes com uso de elementos cenográficos que exploravam visualmente a violência física.

histeria coletiva e desenfreada. Ele desejava sim um encontro com os aspectos mais obscuros do ser humano no ator porque isso o levaria a desfrutar da força de toda natureza, mas não existe uma estética desde antes determinada. O teatro artaudiano pode ter assassinatos, sadismo, atrocidades e outros horrores, mas isso serviria apenas para abrir o caminho para algo mais forte: o sofrimento da existência humana. Esse seria o objetivo principal de um encenador que se debruce sobre Artaud.

Em segundo lugar, o artista francês sempre deixou claro que a crueldade no teatro só poderia acontecer através da linguagem da encenação. O diretor deveria ser alguém independente da literatura, um criador próprio. Pode-se inferir que é alguém que encontra o horror dentro de si e decide como transmiti-lo aos espectadores. Precisa ser alguém que busca as dissonâncias contidas na matéria bruta e que aprisionam e atormentam as consciências humanas. O encenador deve, portanto, saber como utilizar não apenas a iluminação e a cenografia, mas também o ator.

Artaud era contrário a um tipo de atuação mecânica, isso significa que se pode pensar que o diretor deveria saber como auxiliar o elenco tocar seus pontos mais profundos. Dirigir um ator não poderia ser feito de maneira direta, mas como um convite a entrar em si mesmo e reconhecer suas próprias energias físicas adormecidas. Talvez o encenador pudesse oferecer seu próprio horror aos seus artistas para que isso os levasse a encontrarem suas faces sombrias e liberá-las aos seus espectadores. Afinal, sua preocupação principal era realizar um ato de comunicação único, capaz de perturbar todos os centros de organização de suas vidas sociais e acessar novas formas de expressão.

A poesia do encenador poderia acontecer como um pré-rito antes do ritual coletivo com o espectador. A diferença entre ambos não deveria ser percebida em força, mas apenas em cronologia. Quando o diretor se comunicar com o ator, deveria tornar possível a crueldade da cena. Em um dos seus últimos textos, *Alienar os atores*, é possível sentir como sua poesia expressa o problema da atuação:

“(…)

E com efeito o teatro era o mártir de tudo o que arriscava a humanidade, que queria tomar a figura do ser.

Era o estado em que não se pode existir, se não se consentiu por antecipação em ser por definição e por essência

Um definitivo

Alienado.

Ruptura de membros e nervos rompidos,
 fraturas de ossos ensangüentados e que protestam por ser arrancados desta
 forma ao esqueleto da possibilidade, o teatro é essa inextirpável e efervescente festa
 que tem a guerra e a revolta por inspiração e por tema.
 Pois ser alienado ao ser, o que é?
 É
 não ter aceitado como o homem imbecil e crápula de hoje,
 ceder a esse estado de liquefação visceral,
 antiteatral
 que faz o sexo
 nesse ato de erotização estática,
 pró-intestinal
 Do corpo atual.
 (...)
 O verdadeiro teatro é muito mais trepidante, é muito mais alienado
 Estado espasmódico do coração aberto
 e que tudo dá
 àquilo que não existe
 e que não é,
 e nada àquilo que é, e que se vê,
 que se cerca
 onde não se pode ficar e
 permanecer”.

(VIRMAUX. 1978. p.327).

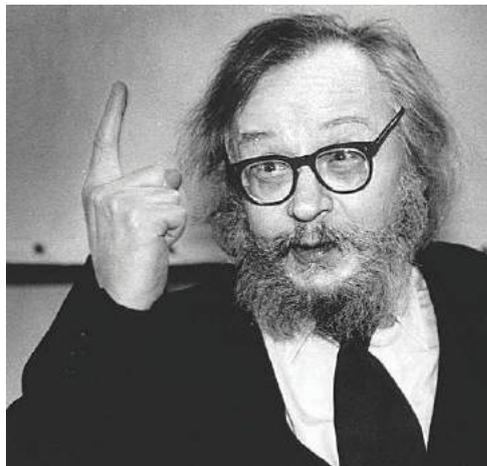
Alienação pode significar a perda de algo, enlouquecer ou transfirir algo para alguém. Todos esses sentidos mostram que o trabalho do ator precisa ser um ato de forte diferenciação, uma mudança de rumo, um desvio do habitual, uma completa transformação artística. No poema acima Artaud não comenta quem deve alienar o ator, até por que isso não era um elemento fundamental para que a crueldade acontecesse. Para obter a existencialidade cruel, bastaria apenas o ato de alienação. O diretor poderia ser essa figura capaz de provocar rachaduras metafísicas na consciência do elenco.

Peter Brook, inspirado pelos textos artaudianos e ao mesmo tempo afastando-se deles realizou uma série de experimentos sobre a crueldade. Tais jogos entre os atores deveriam abrir as possibilidades de comunicação para além da linguagem falada e da consciência social organizada. Seu intuito era encontrar um ato de comunicação da solidão. Os atores eram incentivados a expressar e modelar gestos e gritos e também a usar o silêncio (BROOK. 2015. p.84). Essas experiências mostraram que o diretor poderia auxiliar os atores a encontrar seus impulsos íntimos a partir de suas experiências únicas e descobrir aquilo que poderia ser partilhado não apenas entre o grupo, mas também com os espectadores.

Artaud permitiu compreender que dirigir um ator exige uma aproximação dos seus impulsos únicos e universais. Um diretor que pretenda se relacionar com esse tipo de teatro precisa ter em mente que seus discursos explicativos serão

insuficientes para que um estado alterado possa surgir no ator. É preciso fazer um “sinal por meio das chamas” e esperar que o coração do ator palpite em uma frequência nova e vibrante.

4.5 Grotowski



A partir da segunda metade do século XX os realizadores teatrais tornaram-se cada vez mais conscientes dos seus antecessores. Começa um período de prosseguimento das antigas pesquisas e tentativas de praticar os escritos daqueles que não tiveram oportunidade de experimentar o palco concreto com suas ideias. De todos os nomes que se podem levantar neste quesito, talvez o mais fundamental tenha sido o polonês Jerzy Grotowski. Seu caminho teatral foi uma tentativa de ampliar os caminhos percorridos por Stanislavski, Vaghtangov e Meyerhold ao mesmo tempo em que dialogava com Artaud, embora de modo inconsciente no início.

O ponto mais importante para começar a se falar de Grotowski reside no seu distanciamento do teatro que recebe da tradição polonesa. O espetáculo enquanto uma imitação da realidade ou mesmo o uso de um excesso de artificialidades era-lhe algo vão e inútil. Os artistas teatrais deveriam fazer uma imersão na arte e descobrir sua verdadeira essência. Acreditava em um possível retorno à pureza de sua natureza primitiva. De todos os elementos necessários para que haja o ato teatral, Grotowski consegue reduzir a um mínimo de dois: o ator e o espectador. O termo que utilizou para designar esse caminho inicial foi de *Teatro Pobre*, pois pretendia eliminar tudo aquilo que fosse supérfluo para um ato de comunicação total entre, pelo menos, dois seres humanos.

A principal implicação da tese grotowskiana aparece no tratamento que deve ser dado ao ator. Os efeitos de iluminação, cenografia e mesmo a trilha sonora gravada estariam poluindo a aparição da atuação como o aspecto mais vivo da cena. Ela é o elemento principal, a primeira e última realidade do fazer teatral sem o qual não há uma comunicação artística com os espectadores. Dessa maneira, é preciso empreender um treinamento específico, mas que não acumule técnicas estranhas para torná-lo mais espetacular e sim uma via negativa. É preciso eliminar todos os elementos que atrapalham o surgimento de impulsos vivos.

Grotowski chamava sua companhia de *Teatro Laboratório*, pois ali era um lugar de pesquisa e experimentação na busca dos elementos mais primais na realização teatral. Seu objetivo era criar uma prontidão passiva no ator, “um estado de espírito desejável para realizar um papel ativo” (GROTOWSKI. 2011. p.13) no qual o ator resigna-se a não fazer algo. Suas escolhas não serão moduladas pelas suas percepções aparentes do processo, precisa atingir um ponto mais crucial.

Isso não é um trabalho puramente espiritual, que possa partir de uma crença etérea cujo mero pensamento alteraria a forma de interpretar. Tratava-se de um processo pessoal pelo qual o ator passava através de uma articulação formal. Usava exercícios para ativar todas as partes do corpo, a liberação da respiração e da voz através dos ressonadores orgânicos e também acessar às emoções mais básicas para, assim, aceitar impulsos que tomassem globalmente o ator e tornassem seu trabalho autêntico⁴⁴. Não são assimiladas disciplinas, são expostos a uma técnica que desfaz o controle comum de si mesmos para chegar a um elemento mais vivo.

A montagem de um espetáculo seria assim uma tomada de consciência, mais do que um produto da mesma. O artista se transforma para a criação de algo, não podendo satisfatoriamente aplicar uma separação entre sujeito e objeto. A arte existe para ultrapassar as próprias fronteiras e o espectador é recompensado quando assiste essa ultrapassagem também. O ator deveria ser alguém que se sacrifica diante do público, realiza um ato de autodesnudamento, apresenta seu eu

⁴⁴ Grotowski usava exercícios que ele chamou de *exercises corporels* que visavam reconectar o ator com as energias físicas guardadas nas partes inferiores do corpo. Tinham uma aparência acrobática e ginástica, mas o objetivo principal estava no processamento de suas exigências no corpo. Isso ampliaria a consciência do praticante. Outros exercícios eram os *exercises plastiques* inicialmente apenas formas físicas, movimentos isolados em tensão que serviam para transformar o ator e, conseqüentemente, o espaço circundante. Eram a matéria básica para a criação das cenas. A ressonância vocal exigia uma consciência de que projetar a voz poderia ser modulado com atenção em diferentes partes do corpo.

mais íntimo a ponto de poder tocar aquele que o assiste de modo indelével. O dever do ator é se desvelar diante do espectador.

Enquanto encenador, Grotowski desenvolveu o uso desse tipo de contradição, não apenas para a preparação dos atores, mas também como uma forma de pensar o espetáculo como um todo. Percebendo o aspecto religioso que havia no teatro, afirmou a importância de que toda montagem teatral implica em uma dialética de derrisão e apoteose.

“Trabalhando como diretor, tenho sido tentado a usar situações arcaicas santificadas pela tradição, situações que são tabus nos domínios da religião e da tradição. Senti necessidade de confrontar-me com esses valores. Eles fascinavam-me, enchiam-me de uma inquietação interior, e ao mesmo tempo eu obedecia à tentação de blasfemar: eu queria atacá-los, superá-los, ou melhor, confrontá-los com a minha própria experiência que é determinada pela experiência coletiva do nosso tempo. Esse aspecto de nossas produções tem sido chamado ‘choque de raízes’, a ‘dialética do escárnio e da apoteose’, ou a ‘religião expressa pela blasfêmia’; ‘amor comunicado através do ódio’”. (IDEM. p.13-14)

Isto justificava seu trabalho em relação à atuação, pois era através do artificial que se encontrava o espiritual. O ator deveria ser visto como detentor de uma aura de “santidade secular”. O ator é alguém que se desafia publicamente, desafia o olhar do outro. Através de uma atitude de excesso e profanação de arrancar a aparência do dia-a-dia. É um sacrilégio por que expõe o espectador diante de algo que ele mesmo esconde e que não manifesta normalmente. Não se trata de uma exibição gratuita, mas de uma autodestruição, uma violência sobre o corpo para libertar seus impulsos psíquicos (IDEM. p.26). Em oposição a esse *ator santo* existiria o *ator cortesão*, aquele que cobra pela visão de seu arsenal de dotes, não em um sentido meramente econômico, mas por querer seduzir a atenção alheia de todas as formas possíveis.

O ator santo segue em um caminho contrário, pois precisa mobilizar todas as suas forças para estar disponível ao acontecimento teatral. Esse tipo de ator se sacrifica, trabalha em um estado de transe no sentido de estar inteiro naquilo que deve executar no palco. Deve estar plenamente concentrado em cena, mas não para se mostrar para o espectador e sim se colocar diante dele. Se esta inteireza não existir, estará se prostituindo, pois não apresentará suas sensações verdadeiras ao público.

A fase do teatro pobre tornou Grotowski mundialmente conhecido, admirado como visionário e desprezado como um falso guru. No entanto, é interessante notar

que esse período teve um tempo de vida relativamente curto, começando em 1959, mas terminando em 1969. A partir desta data, Grotowski abandona o teatro tradicional e a montagem de espetáculos para adentrar no que foi chamado de *fase parateatral*, ficar ao lado do teatro. O objetivo de fazer teatro se extingue e dá lugar a uma pedagogia, por entender a arte cênica como um meio de pesquisa do ser humano.

O profissionalismo teatral teve de ser deixado para explorar outras funções que a arte poderia trazer. Na década de setenta começa com a instauração dos *Holly Days*. Seu grupo começou a pesquisar as formas de uso do corpo e como isso poderia criar uma cultura ativa, liberar a criatividade das pessoas comuns que não estão diretamente envolvidas com o teatro. Isso ficou explícito no *Projeto Montanha*, um grande evento montado com uma série de oficinas que se propunham a eliminar as artificialidades a que estavam sujeitos todos os indivíduos (CUESTA e SLOWIAK. 2013. p.66).

Em 1976 acaba deixando esse tipo de trabalho terapêutico para pesquisar a essência do movimento e da ação corporal. Inicia o chamado *Teatro das Fontes*, no qual procura por um conhecimento perdido, a fonte de todas as técnicas corporais. Pesquisa os elementos mais simples em caminhar, correr e subir em árvores, por exemplo (IDEM. p.70). Até onde eram atividades naturais no homem? Em que medida a cultura interferia no comportamento? Também viaja por vários países entrando em contato com mestres de artes tradicionais. Sua preocupação principal não era aprender diretamente seus conhecimentos para posteriormente reproduzi-los, mas testemunhar as diferentes abordagens performáticas e trabalhar “ao lado” dos praticantes tradicionais, estabelecendo certa distância para não se deixarem simplesmente trocar influências (IDEM. p.74).

Em 1983 Grotowski é convidado a trabalhar na Universidade de Colúmbia, onde começou uma nova pesquisa chamada de *Objective Drama*. Baseado na noção de arte objetiva de Gurdjieff, buscava os fundamentos para uma arte que fosse independente dos elementos subjetivos envolvidos. Neste período encontraram e criaram exercícios teatrais que poderiam ser a base de transformação do trabalho do ator. No entanto, foi um período curto, de apenas três anos, servindo mais como uma fase de transição para seu último grande momento de pesquisa nas artes cênicas.

Grotowski vai para Pontedera na Itália em 1986 onde realiza seu *Magnus Opus*, reunindo todo o conhecimento adquirido nas últimas décadas. Trata-se da chamada *Arte como Veículo*. Foi lá que desenvolveram uma estrutura elementar, a *action*, que incorporava canções, ações individuais e textos de fontes antigas. Pretendia contar uma história simples de iniciação e servia como desafio à capacidade de trabalhar com elementos do ofício teatral em nível profissional. Seu objetivo era criar uma estrutura performativa que funcionasse como ferramenta do trabalho sobre si (IDEM. p.87). Não estava direcionado a atingir nenhum tipo de espectador, mas permitir a conexão do ator consigo mesmo e permitir que ele aprendesse a transformar a energia bruta em uma forma mais sutil. O encenador polonês falece em 1993, deixando um grande legado para o teatro e principalmente para o trabalho do ator.

De todos os grandes nomes da encenação, Grotowski é aquele que mais deixou material sobre a necessidade de elementos poéticos para o trabalho do ator. Sua técnica e sua evolução de formas para além do teatro nunca abandonaram o problema do artista enquanto praticante, a pessoa que precisa executar uma ação com toda a concentração possível para transformar a si mesmo e aos outros. Os exercícios de seu trabalho demonstram exatamente essa preocupação de poder tornar os atores preparados para a criação em cena, não apenas com ordens diretas e racionais, mas com uma ativação da imaginação.

O trabalho vocal no período do teatro pobre, por exemplo, tinha toda uma técnica objetiva para a criação, mas também era importante que houvesse um engajamento imagético para que o exercício funcionasse. Era possível que o encenador pedisse aos atores que imitassem sons artificiais e gradualmente deixar que essas experiências vocais pudessem alterar a forma da fala (GROTOWSKI. 2011. p.118). Não se tratava, então, de aprender como ressoar a voz, mas usar a imaginação para torná-la diferente. Da mesma maneira, ao tratar dos ressonadores, exigia que os atores imaginassem a boca em lugares diferentes do corpo.

Para dirigir atores, não utilizava de indicações objetivas, mas principalmente de imagens que os atores pudessem desenvolver em seus trabalhos individuais. Sabia que se invocasse o intelecto de seus atores no ensaio perderia suas próprias essências criativas. Não usava uma linguagem de nomes e objetos, esse tipo de concretude poderia colocar em risco a entrega ao trabalho. Precisava falar através de imagens, e isso exigia um contato pessoal com cada ator para saber quais as

figuras mais relevantes para cada um. Esse era seu principal método de aproximação (WANGH. 2015. p.257-6448. Kindle).

Em suas montagens, se preocupava em determinar o arquétipo que comanda o texto que desejava montar. Isso permitia identificar e confrontar os elementos do texto a partir de um único eixo. De posse deste princípio ativo estabelecia *equivalentes cênicos* (CUESTA e SLOWIAK. 2013. p.135), tomava as situações da literatura e fazia os atores apreenderem através da criação de cenas. Seriam proposições cênicas que transformam o elemento literário em alguma forma cênica, sem se preocupar em espelhar aquilo que estava escrito.

Esses equivalentes cênicos permitiam ao ator conectar-se ao mito da peça sem desconsiderar sua própria experiência. O ator precisava jogar com a sua dialética pessoal entre a sacralidade e a profanação com o literário. Se o trabalho fosse realizado com a devida entrega, o ator poderia realizar o ato total usando o texto para revelar uma camada mais profunda da sua personalidade. O texto é tomado como um trampolim e um muro ao mesmo tempo, deve ser apropriado para que o ator possa ir além dele, mas também tomando-o como um obstáculo necessário para esse desenvolvimento. O encenador, portanto, terá um papel semelhante no trabalho com o elenco, pois precisa colocar o obstáculo e ao mesmo tempo ajudar a superar.

Ao trabalhar com o mito como forma de contato com seu elenco, Grotowski estabelecia uma ponte poética com seus artistas. Fica clara sua necessidade de atingir uma transformação da consciência através de um trabalho que seja capaz de motivar todo o ser. Nunca se tratou tanto de ter de dizer algo específico para os atores, mas de construir um espaço de integração entre todos os envolvidos. O processo de montagem ganha precedência sobre a exigência de se mostrar um resultado acabado, permitindo que o encontro do diretor e do ator possa ser transformador para ambos.

Nem todos os ensaios de Grotowski eram abertos ao público estranho ao grupo teatral. Um caráter de segredo e intimidade era necessário para a criação do meio propício para a troca e desenvolvimento de ambos. Na montagem de *Apocalypsis cum Figuris*, o encenador promoveu uma atmosfera de igreja iniciando os trabalhos com a leitura de um texto de Dostoievski que posteriormente fez parte do material do espetáculo (IDEM. p.137). A palavra improvisação era rejeitada por

Grotowski, mas em termos práticos era o passo que se seguia após esse tipo de introdução temática.

“Durante a improvisação, Grotowski às vezes gritava ‘parem’ e os atores congelavam enquanto ele sussurrava ou gritava novas instruções ou os estimulava fisicamente. Em outros momentos, ele entrava em ação sem interrompê-la e posicionava fisicamente os atores no espaço. Os atores nunca cortavam o fluxo, ou paravam para fazer perguntas, ou se rendiam a confusão. Não falavam, mas cantarolavam, cantavam e vocalizavam com sons abstratos ou palavras inventadas. Às vezes Grotowski participava da cacofonia, cantando ou rindo, e sacudia os braços para entusiasma-los. Também era capaz de parar tudo e pedir a um ator que repetisse determinada ação.” (IDEM. p.138)

O trabalho técnico era estimulado sempre, mas isso não impedia essa libertação interior durante os ensaios. O mais importante era conseguir usar os textos como um meio de confrontação e reflexão imagética entre diretor e atores. Os atores precisavam registrar as ações e associações. O principal era poder reconstruir constantemente aquilo que propunham de início. Nesse período trabalhavam em conjunto isolando e depurando trechos de suas construções para depois recolocarem, às vezes, alterando a ordem inicial. A eliminação do inessencial deveria permitir que o fluxo de impulsos vivos fosse a origem da partitura de ações físicas a serem apresentadas em cena.

O outro intuito que aparece com esse tipo de confronto serve para atualizar os arquétipos em questão. Cada ator é convidado a dar o seu testemunho artístico sobre o texto. A maneira como incorpora e usa os termos da tessitura literária para responder ao mundo em que habita é o que torna seu trabalho ao mesmo tempo em um balanço entre dependência e independência. Essa situação pendular não existia apenas entre o texto e o ator, mas principalmente em relação ao diretor. Há uma tentativa intermitente em deixar o diretor, mas também uma obediência rigorosa às suas concepções.

Essa ambivalência só tem sentido de um ponto de vista da arte, pois não se trata do cumprimento de tarefas. As atividades práticas que eram promovidas em seus ensaios não podiam ser plenamente determinantes, precisavam de um conjunto de trocas poéticas em que o encenador era estimulado e estimulava seus atores por meios que misturavam o ficcional com a concretude do momento.

É impossível falar desta relação sem mencionar os artistas que trabalhavam com Grotowski, pois sem esse grupo dedicado à pesquisar sobre suas profundidades físicas e psíquicas, ele acabaria tornando-se um teórico como foi

Artaud. Sem uma companhia de atores, não há processo comunicativo possível, e com os encontros prolongados de uma sucessão de peças pode sempre investigar cada vez mais. Para realizar trabalhos pessoais precisava de atores capazes de responder aos seus desejos. Observando a transformação de seus atores se pode pensar como sua comunicação poética acontecia. Exatamente um dos grandes nomes da atuação mundial surgiu sob essas orientações do diretor polonês: Ryszard Cieslak.

A dupla Grotowski/Cieslak entrou no imaginário teatral como a mais incrível combinação que o encontro entre ator e diretor pode produzir. Grotowski “precisava de atores treinados por um longo período para responder às suas necessidades. Trabalhava com muitas pessoas e, entre todas, descobriu esse ator principal, aquele que chegou mais perto da expressão direta do que a sua imaginação podia conceber” (BROOK. 2011. p.41). Essa foi uma via de mão dupla, pois o trabalho do encenador foi despertar alguma coisa que estava enterrada em Cieslak de modo que este alcançou um domínio de si que o tornou uma das figuras mais emblemáticas de seu tempo. Isso somente aconteceu por ser alguém que realizava “sua vida através de personagens imaginários” e também porque era “comprometido com a consciência de si, a descoberta de si, a evolução de todo o seu ser” (IDEM. p.42).

Se Grotowski era o mestre, Cieslak era em parte sua criação, mas enquanto um jardim que simplesmente é podado e organizado pelo jardineiro. Na execução da peça *Príncipe Constante* pelo Teatro Laboratório, o texto de Calderón de La Barca serviu como uma matéria-prima para revelar seus elementos mais pessoais ao público. Grotowski já vinha trabalhando com uma espécie de treinamento psíquico que poderia ativar todo o ator na medida em que se deixava carregar pelas suas vivências (LIMA. 2012. p.100).

No *Príncipe Constante*, Cieslak tornou-se conhecido por utilizar, no momento de sofrimento no espetáculo, a lembrança psicofísica de sua primeira relação amorosa (IDEM. p.164). Foi a partir dessa busca por uma autopenetração que o ator encontrou aquilo que Grotowski chamou de ato total. Um contato íntimo consigo mesmo traria a autenticidade necessária para a atuação. A atuação fica marcada como um verdadeiro ato de transgressão psíquico, exploração e sublimação de materiais íntimos do artista para a criação da cena.



Sob este novo aspecto o corpo do ator é visto como organicidade. Uma resposta positiva poderia vir do corpo para a criação do espetáculo, não precisando mais se preocupar em uma liberação de sofrimento para encontrar o que até então orientava o diretor. O processo de direção de atores de Grotowski muda para compreender a positividade que cada artista pode expressar e assim transformar-se em cena. Como diretor, deveria usar os meios não apenas para superar os obstáculos, mas também saber deixar emergir o dom criativo de cada um. Se não tivesse tido essa forte experiência com Cieslak, nunca teria alcançado essa compreensão que acabou guiando sua produção não espetacular.

“A experiência de Cieslak, (...), e Grotowski fazia questão de afirmá-lo permanentemente, foi uma experiência luminosa: ‘no trabalho de direção com Cieslak, nós nunca tocamos nada que tenha sido triste’. Por último, a relação de nascimento duplo e compartilhado ocorrido entre Grotowski e Cieslak foi extremamente diferente de qualquer relação que Grotowski, como diretor, tivesse experimentado com seus atores até então.” (IDEM. p.165)

Quando Grotowski abandona os espetáculos para empreender sua busca pelo ser humano, mas ainda por meio do teatro, acaba chegando ao conceito de *performer*. Seria o homem de ação que através da realização de um ritual, consegue alcançar a própria essência, não exatamente em um sentido metafísico, mas àquilo que não foi recebido de outro, que não veio de nenhuma fonte exterior (CUESTA e SLOWIAK. 2013. p.127). No período final de sua pesquisa, na arte como veículo, Grotowski compreendeu a existência de uma ligação orgânica nas ações dos atores. Apesar de não realizar mais montagens, descobriu um meio de treinamento que o tornou um grande mestre de atores, pois compreendeu o processo imagético interior ao próprio ator.

Se no passado sua relação com Cieslak permitiu um novo rumo, no final foi sua parceria com Thomas Richards, co-fundador do Grotowski Workcenter alcançou outro patamar. Enquanto aluno e ator, pode experimentar várias das descobertas do encenador polonês e conseguiu atingir um tipo de trabalho diferenciado através da já comentada *action*. Em primeiro lugar, seu método de comunicação tornou-se cada vez mais focado na autodescoberta do ator sobre suas próprias condições criativas. Em segundo lugar, todo processo técnico tornou-se um verdadeiro ato de revelação espiritual. O diretor não é o detentor da verdade do ator, mas pode servir de ponte para tal, ou melhor, ser um *daimon* exterior que mostra o verdadeiro *daimon* interior do artista.

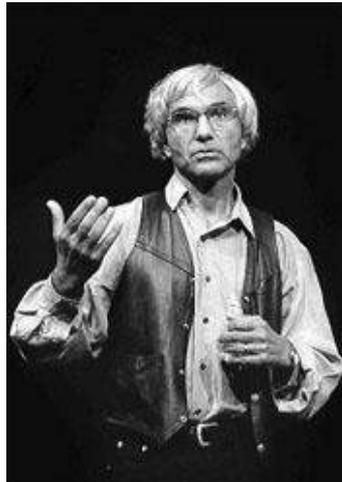
O uso do silêncio que já existia desde o período espetacular torna-se cada vez mais necessário para ajudar o artista a encontrar sua própria organicidade. Não respondia às perguntas, mas deixava que a experiência acontecesse para posteriormente fazer alguma indicação pontual (RICHARDS. 2005. p.17-18). O mais importante era que o encenador estivesse presente como um observador e pudesse ajudar o ator a constituir essa consciência de observação. Em textos anteriores já tocava nesse tipo de questão quando comentava o papel da direção teatral:

“O diretor é alguém que ensina aos outros algo que ele mesmo não sabe fazer. Mas exatamente, se sabe: ‘eu não sei fazer isto, porém sou um espectador’, neste caso pode vir a ser criativo. E pode tornar-se até mesmo um técnico, por que nisso há uma técnica precisa e complexa. Só que não se pode receber essa técnica em escola alguma, aprendemos só com o trabalho”. (GROTOWSKI e FLASZEN. 2007. p.214)

O diretor, ao se tornar um instrutor de atores precisa fazer com que o artista descubra por si mesmo as melhores formas de resolver os problemas de cena, além disso, apenas em uma atmosfera pertinente aos objetivos da encenação é possível que o trabalho ganhe a seriedade e atenção precisas. O diretor é alguém que precisa saber ver e sentir o outro e com essas percepções transformar a sua presença. Em alguns momentos falar através de ações, emoções, imagens e silêncios.

Isso significa que o diretor não é alguém que vem para converter, iludir ou dominar o seu elenco. O que ele faz é procurar algo recôndito na humanidade dos atores e atrizes a sua volta. Para usar uma imagem de Thomas Richards, para que a água da corredeira caia com força o rio precisa de margens (LIMA. 2010. p. 416). O diretor precisa ajudar a encontrar essas duas margens no ator, e, por que não, a terceira que Guimães Rosa nos mostrou existir.

4.6 EUGENIO BARBA



O ato de dirigir levou muitos encenadores a pensar sobre as habilidades mínimas necessárias para essa tarefa. O que implicou muitas vezes na capacidade de focar no aspecto técnico sem considerar o fundo transcendente que isso implica. Na verdade, muitas vezes é mais comum captar o trabalho externo que os diretores fazem sem conseguir compreender todo o seu processo comunicacional, tratando esse tipo de artista como alguém que não acredita em um trabalho interior. Esse esteriótipo foi muitas vezes lançado sobre Eugenio Barba.

Pode-se dizer que foi um dos primeiros sucessores de Grotowski, trabalhando como seu assistente no teatro das 13 fileiras na Polônia e um de seus principais divulgadores para todo o ocidente. Seu nome acabou mais relacionado como o de um pesquisador que tentou compreender o trabalho do ator, sendo sua obra artística muitas vezes tomada como algo inferior. No entanto, foi a partir de sua busca como encenador que surgiram todos os seus questionamentos sobre a arte do ator, como uma forma de poder se relacionar com o elenco e levá-los à construção de cenas potentes.

Seu grupo, o *Odin Teatret* foi fundado em 1964 na Noruega e até hoje já realizou mais de setenta espetáculos e viajou para mais de 50 países. O nome surgiu a partir do deus da mitologia nórdica que entregou um de seus olhos para ser abençoado com a sabedoria primordial. O trabalho de Eugenio Barba também consistiu em conseguir criar um tipo de percepção que vai além dos olhos, um conhecimento para o ator atingir as suas raízes mais profundas. Não podendo simplesmente separar sua pesquisa teórica da prática, é preciso tomar uma em face da outra, compreendendo suas contribuições para o estudo do teatro como um todo.

Enquanto pesquisador, desenvolveu a chamada *Antropologia Teatral*, que não deve ser confundida com nenhum campo da antropologia cultural. Sua função era estabelecer um “novo campo de estudos aplicado ao ser humano em uma situação de representação organizada” (BARBA. 2012. p.13). As tradições são problematizadas e estudadas para a descoberta de elementos comuns, ou seja, as formas como a presença física e mental do ser humano em processo de atuação surgem em diferentes escolas e culturas e o que apresentam em semelhança. Sua perspectiva é transcultural, permitindo compreender o ato de atuar como um único fenômeno que pode ser chamado por vários nomes.

Na sua pesquisa o trabalho poético do encenador parece tomar uma forma até então desconhecida. Quando compara várias formas de atuação e consegue apontar os pontos de contato entre técnicas divergentes e desconhecidas entre si, permite que o trabalho do ator seja visto como um fundo único que pode ser apreendido de várias formas. O termo utilizado não é tão importante quanto o seu efeito concreto. Essa anatomia teatral poderia ser vista como uma forma de desencantamento racional que indica a inutilidade das palavras, mas na verdade acabou tornando-se a celebração dos vocabulários cênicos particulares.

Ao apontar os elementos que todos os atores efetivamente usam para a criação do evento espetacular e mostrar as diversas maneiras pelas quais pode ser realizado não defendeu a existência de um modo direto de atuação sob o seu controle. Mostrou que cada particularidade usava a mesma base universal e que através da forma singular de se manifestar é que o ator podia tomar consciência de seu trabalho. A imersão à tradição é mais importante do que qualquer outro tipo de discurso sobre a prática do fazer teatral.

Isso significa que é o comprometimento com o trabalho e a dedicação do ator que levará à sua transformação, mais do que o uso de termos específicos. Neste quesito é que se pode falar da importância do trabalho poético do diretor. Sua interação com o elenco é que pode determinar a passagem de uma tradição e o evento fundamental para a criação espetacular na medida em que orienta o caminho a ser percorrido. Somente com a interação e a troca que existe entre os dois polos envolvidos é que se pode erguer e criar algo de efêmero e ao mesmo tempo tocante.

Isso fica claro quando Barba levanta a diferença entre atores do polo sul e do polo norte. Não desejando criar estereótipos culturais entre oriente e ocidente, precisou criar esses termos para se referir aos dois modos principais como

aparecem os artistas da cena no mundo espetacular. O ator do polo norte modela seu comportamento cênico dentro de um código restritivo de ação. Artificialmente é integrado a uma rede experimentada de regras que definem um modo de atuação ou mesmo um estilo. Neste setor pode ser encontrado o balé, o Khatakali ou o mimo corpóreo de Decroux. Por outro lado, o ator do polo sul parece mais livre por não seguir obrigatoriamente nenhum tipo de regra na construção do seu trabalho, no entanto, cabe a ele mesmo construir as próprias regras sobre o seu trabalho (IDEM. 2009. p.30).

Ao comparar ambas as formas de trabalho cênico, afirma que é o primeiro que tem mais liberdade que o segundo, pois este acaba presa mais fácil da própria arbitrariedade. Sem uma base sólida para começar a atuar acaba sendo vítima da multiplicidade de elementos que pode usar no seu trabalho. O ator do polo norte é mais livre interiormente porque o modo de trabalho não impede sua criatividade, na verdade a alicerça, embora sob o preço de uma especialização estética.

O ator, assim, sempre tem liberdade de transformar a sua arte. As fronteiras são sempre movediças no seu processo criativo. O modo como o ator se manifesta não extingue as ramificações profundas da execução cênica. Pode ser encontrado espaço para algo que vai além da técnica, mas só é perceptível a partir da mesma. A forma como usa sua presença física exige uma série de componentes anteriores que preparam a expressão. O termo a ser usado por Barba, por isso, é o da *pré-expressividade*, o nível mais básico de organização do ator (BARBA. 2012. p.226).

Seguindo essa perspectiva, é possível verificar que o trabalho do ator é resultado de três aspectos dentro de uma mesma prática. O primeiro é a sua própria singularidade, implicando nisso sua personalidade artística e sensibilidade pessoal que o tornam único e irrepetível. O segundo é a tradição na qual está envolvido, o campo cultural que apreendeu dentro de um local e uma história dando-lhe meios de manifestação. O terceiro diz respeito às transformações fisiológicas que técnicas corporais produzem no ator, despertando uma consciência diferenciada sobre o modo de trabalhar.

A alteração corporal que a técnica provoca não é uma chave de controle e domínio da atuação. Trata-se de um elemento de trabalho que envolve parte de um todo muito maior no qual se coloca o ator. Sua personalidade não pode nem deve desaparecer, embora esteja fundida em categorias sociais e práticas. A própria noção de técnica não se coloca como um procedimento puramente objetivo tal qual

a ação racionalizante de métodos de pesquisa científica. Entra em cena a figura da *convenção absoluta* de Eugenio Barba:

“Sabe-se que abstratamente não existem regras cênicas absolutas. São convenções, e uma ‘convenção absoluta’ seria, em si mesma, uma contradição. Mas isso é correto apenas no abstrato. Para que um experimentado complexo de regras possa ser verdadeiramente útil, na prática, para o ator, deve ser aceito *como se* fosse um complexo de regras absolutas. Para realizar essa ficção explícita, frequentemente se considera útil permanecer a distância de estilos diferentes”. (BARBA. 2009. p.31)

A partir dessa noção Barba equalizou os vários tipos de atores com seus procedimentos técnicos. Isso não quer dizer que um trabalho é igual ao outro, mas que a forma de trabalhar quando leva até as últimas consequências transformará o artista praticante. A técnica torna-se não apenas um meio de transformação e manifestação do ator, mas também é ela mesma uma invenção poética. Se for analisado o comportamento dos atores do Teatro Nô, com artistas de outras tradições, como algum representante do ballet clássico, poder-se-á perceber que o modo como cada um se movimenta não obedece a uma mesma finalidade⁴⁵, mas em ambos é possível um jogo de princípios que vai além das camadas superficiais percebidas. É o que Eugenio Barba chamou de *princípios que retornam*.

São princípios que disparam a vida cênica, seja o artista ator ou bailarino e podem ser identificados em diversas culturas diferentes. Muitas vezes são inconscientes, mas podem ser percebidos e destacados por um observador e se referem prioritariamente ao desenvolvimento físico do artista. São as técnicas que interessam ao ator-bailarino que Barba chama de extracotidianas. Formas de comunicar colocando o corpo em forma de modo que sua artificialidade torne-se crível. Dentro dela se pode encontrar o *uso do equilíbrio*, a *dança das oposições*, a *incoerência coerente* e a *lei de equivalência*.

O artista sempre trabalha com a noção de jogar com seus estados de equilíbrio, pois estes são uma série de tensões e relações musculares do organismo (IDEM. p.35). A maneira de se deslocar ou mesmo permanecer estático sempre evoca esse princípio. As tensões de forças contrapostas que aparecem no corpo do ator são usadas por ele para fazer uma dança de oposições, que tornam seus movimentos interessantes para quem observa (IDEM. p.46). A incoerência coerente diz respeito ao comportamento artificial como estilizado, ou seja, algo estranho, mas

⁴⁵ A maneira como usam as mãos, os pés e os membros do corpo diferem profundamente. Enquanto que o ator Nô precisa empurrar o chão com as pernas, o bailarino clássico precisa treinar para ficar na ponta dos pés.

que logo é compreendido pelo espectador. A forma não cotidiana é apresentada com tal graça e domínio que se transforma na segunda natureza do artista, seu *bios cênico* (IDEM. p.50). Até aqui se tem a base física mínima para a criação de uma técnica, mas ainda falta um último ponto, o que Barba chamou de equivalência.

O princípio da equivalência é o elemento que torna o ator/bailarino um verdadeiro artista, pois consiste na sua capacidade de representar algo que não seja ele mesmo. Isto significa que todo o processo corporal precisa levar para algo além do seu primeiro significado. O artista deve ser capaz de se tornar algo diferente dele mesmo, precisa recriar o vivo através da sua ação. Não se trata de partir de uma via abstrata, mas da própria concretude do ator para a criação desse novo sentido (IDEM. p.59). Com a ruptura de automatismos corporais é possível deixar florescer uma expressão original. O próprio corpo traz os elementos para a criação do novo em cena⁴⁶.

Desse modo, o ator precisa de todo um trabalho para libertar seu corpo das restrições comuns e com isso tornar-se um criador. O treinamento físico não é uma certeza de resultados, mas sem ele não se pode encontrar o caminho para a imaginação estética no ator. Segundo essa visão, o diretor precisa saber como treinar o ator para adquirir esses elementos técnicos em cena. Isso não admite que o trabalho criativo de estimular o ator poeticamente não exista, mas que, na verdade, acontece por meios objetivos. Não se trata de meramente tornar o ator um atleta com um físico rebuscado, mas torná-lo sensível ao mundo que o circunda para que possa absorvê-lo e transformá-lo.

O ato de treinar nunca deixa de ser individual (BARBA. 1991. p.62). O diretor deve fazer a parte dele na preparação do ator para que alcance as condições, mas somente em relação a si mesmo é que algo poderá acontecer. Apenas quando o ator alcança o domínio desta pré-expressividade terá condições de criar. Para Eugenio Barba, é bom ressaltar, todos os grandes mestres do teatro se preocuparam com esses meios para a criação teatral, de alguma forma todos traziam uma consciência da pré-expressividade do ator no sentido que deveriam

⁴⁶ “Equivalentes são aqueles instrumentos ou aquelas intervenções que, mesmo sendo diferentes entre si, por forma ou natureza, possuem o mesmo valor, possuem efeitos iguais ou cumprem funções idênticas. A área de um apartamento pode ser equivalente à área de um horto ou de um terraço; aos olhos dos deuses socorrer um mendigo pode ser equivalente a rezar.” (BARBA. 2010. p.59-60) Do ponto de vista prático o *mimo* que usa as pernas para parecer que empurra uma parede faz a força equivalente que os braços fariam na ação real.

estar preparados para agir. Ação entendida aqui em todos os níveis, não apenas no físico, pois isso deve funcionar sempre no nível da criatividade.

Esta interpretação prática da tradição teatral já permitiria muitas reflexões no trabalho do diretor ao propiciar as condições mínimas para o ator se desenvolver, mas Barba também é um encenador mais do que consciente do seu papel. Partiu sempre da perspectiva que deveria saber orientar os atores para que pudessem desenvolver seus trabalhos individualmente, mesmo quando deveriam atingir a criação de uma obra autônoma através da cena. Também defendeu a importância de um diretor que não entra em conflito para dominar seu elenco, mas de alguém que poeticamente conduz o artista para o seu próprio âmago.

“Os primeiros atores do Odin eram jovens que tinham sido recusados pelas escolas de teatro tradicionais. Eu me vi diante da necessidade de virar um pedagogo, de inventar uma própria pedagogia. (...) Se você pega um ator do Odin e o faz atuar num teatro tradicional, ele vai se tornar o clássico peixe fora d'água. Não porque esteja despreparado tecnicamente, mas porque aperfeiçoou um modo pessoal de realizar uma operação física e mental por meio da qual, mesmo se apresentando através da ficção do teatro, ele fala em primeira pessoa. Não 'a' verdade, mas a *sua* verdade. Aí está o paradoxo: o teatro é ficção, você não pode dizer que quer ser sincera. É possível chegar a uma situação de sinceridade por meio de um refinado processo que tem início com a situação de ficção que, quando levada ao excesso, acaba por te revelar, mesmo contra sua vontade.” (BARBA. 2010b. p.95)

O processo do ator é um mistério que nenhum diretor consegue dominar. O desafio aparece então nessa pedagogia estética que Barba percebe em seu próprio trabalho de diretor. Precisa levar os artistas a certas experiências cênicas para que possam revelar sua intimidade de modo seguro através da ficção. Precisa questionar sua individualidade física, seu panorama cultural e sua identidade técnica constantemente para que possam aparecer boas tensões criativas. É necessário “aprender a aprender”. Nesse sentido, o encontro com mestres de tradições estrangeiras ao grupo, bem como suas viagens, tornaram-se um modo de desenvolvimento coletivo.

O Odin Teatret só conseguiu avançar desenvolvendo-se em uma cultura particular, baseada na diversidade e na prática da "troca": os atores do grupo se apresentavam, e ainda se apresentam, com o seu trabalho artístico a alguma comunidade que os recebe e, em troca, ela responde com cantos, músicas e danças que pertencem à sua própria tradição. Os artistas faziam uma espécie de permuta de manifestações culturais, através da espetacularidade de ambos. Isso ofereceu ao grupo uma compreensão das formas expressivas alheias, mas também permitia uma

interação social capaz de questionar preconceitos e obstáculos culturais, levando-os a superar divergências de pensamento e comportamento.

Em viagem para o sul da Itália, o grupo tornou-se um corpo estranho, um forte contraste com os camponeses italianos. O fato de ser diferente constituiu o ponto de partida para suas atividades no local, pois seriam como duas tribos diferentes encontrando-se, mas sem o propósito direto de influenciar e ser influenciado (BARBA. 1991. p.104). A independência de cada grupo é mantida, sem imposição de valores de um para o outro, mas algo do patrimônio cultural de ambas pode ser trocado. Não havia o momento estético do espetáculo, nenhuma organização externa ao ambiente festivo que aparecia na relação entre os atores do Odin Teatret e os camponeses. Por outro lado, o fato de não renunciar ao seu próprio processo artístico nas manifestações os permitiu sentir de um modo novo o que era fazer o teatro (IDEM. p.105). As categorias de trabalho a que estavam acostumados precisavam ser reconstruídas na imediatidade de uma interação inusitada como essa.

Esse tipo de evento tornou claro para Barba que a viagem do ator acaba sendo sempre solitária. É ele que encontra um ambiente e um povo alheios a sua subjetividade e por mais que tenha companheiros de viagem, precisa lidar sozinho com as contradições que surjam. Quando alguém perde o sentimento de pertencimento perde a sensação de que tem função e necessidade do universo. O artista é acometido de uma vertigem que pode parti-lo em pedaços de modo inexorável ou pode obrigá-lo a se transformar em algo novo com uma nova necessidade.

O diretor assim permitiu um deslocamento na identidade que seus atores portavam e expressavam. Eles mesmos precisavam descobrir o que era ser um ator em um ambiente desconhecido e o que isso poderia trazer para suas próprias autodescobertas. Isto permite pensar o trabalho de encenador de um ponto de vista mais existencial. O encenador reconhece a inviolabilidade de sentido que vive em seus atores e precisa também aprender a aprender quem são eles. Precisa sempre questionar os próprios métodos e tornar a si mesmo alguém que se transforma para auxiliar a transformação do outro.

Por essa lógica pode-se dizer que o trabalho do diretor se ocupa grandemente com a limpeza da situação tal qual se encontra primeiramente. Para prosseguir com um ato de criação, o diretor precisa antes regredir até uma condição

preliminar, mas que torne possível o surgimento de um espaço capaz de acolher o novo que se avizinha. Do ponto de vista da encenação, Barba chama esse processo de queimar a casa (BARBA. 2010a. p.131). Para obter um resultado é necessário negá-lo inicialmente e assim participar de um processo que pode desencadear a obra artística.

Trabalhar com um ator é estimulá-lo a realizar esse tipo de regressão primeira. Se o ator já parte acreditando que tem todos os elementos necessários para a criação de um espetáculo ou personagem, invariavelmente permanecerá no local em que se encontra, criativamente falando. Dessa maneira, os esforços de Barba em relação ao seu elenco envolvem poder promover um espaço que permita a ação criativa, logo, precisa destruir suas certezas e concepções de trabalho já adquiridas. Evidentemente que isso não quer dizer que o encenador irá sempre começar do zero quando se aproxima do seu elenco, as experiências que os tornaram quem são permanecem, mas em um nível mais profundo. O diretor precisa atacar a superficialidade em que está envolvido seu artista para que o mesmo possa voltar a se surpreender consigo mesmo e assim surpreender quem o observa.

“Durante os ensaios, minha ação para subverter fatos, elementos visuais e auditivos, e também relações, podia ser simples, inclusive mecânica, enquanto era um ponto de partida. Bastava estabelecer uma rede de restrições e obstáculos que respeitassem regras rigorosas. Por exemplo: partir da situação contrária àquela que eu queria contar; limitar radicalmente o espaço; miniaturizar ao redor de uma mesa uma cena desenvolvida em uma área maior; fazer com que os passos e caminhadas de um ator dissessem o que seus braços e suas mãos diziam. Este processo consciente de *obstrução das ações de um ator* ou do desenrolar de uma cena produzia, por si só, perspectivas novas que ampliavam as minhas possibilidades de escolha”. (BARBA. 2010a. p.41-42)

O ator de Eugenio Barba carrega uma série de recursos que são postos a prova no momento da realização dos ensaios. Como se percebe, não se trata de controlar o ator para que faça algo específico como o diretor aprioristicamente determinou, mas que ele se desenvolva a partir de certas exigências e possa com isso produzir as cenas sobre as quais o diretor possa intervir com sua orientação. No bios cênico dos atores pode-se encontrar um tipo de construção que vai além da literatura. A base dos espetáculos do Odin não vem de um texto particular, mas de uma característica específica no uso do corpo e da voz dos atores. O ator desenvolve ações para a construção de um espetáculo e com isso preenche a sua própria dramaturgia da qual o encenador vai se servir para o erguimento da obra a ser representada.

Dessa forma o diretor precisa do ator como um ente vivo e criativo no qual possa colher o espetáculo. Sua função parece ser a de um paisagista que planta, rega, poda e limpa as flores, criando uma arquitetura viva, mas com a humildade de não tomar para si o milagre de ser a semente ou a terra na qual trabalha. A principal relevância neste tipo de atitude é que ela preserva a força do artista e suas conexões íntimas com o seu trabalho. O diretor preserva toda a dedicação que o ator entrega, como colocou a sua atriz e companheira Julia Varley:

“No Odin Teatret, Eugenio Barba, como diretor, desenvolveu um olhar perspicaz, que decifra até que ponto uma ação pode se adaptar a uma tarefa, sem perder seu ‘coração’ de tensões. Suas indicações para corrigir o material de uma improvisação ou de uma composição procuram valorizar as características somáticas da ação, sua informação dinâmica profunda, sem se intrometer em minhas motivações. Nos muitos anos de trabalho, não me lembro de um único caso em que Eugenio não tenha respeitado aquilo que, para mim, era a informação profunda da ação”. (VARLEY. 2010. p.115)

Segundo a atriz é preciso que ela estabeleça uma conexão entre si mesma e o encenador para que aquilo que ela faz possa se desenvolver. As indicações poéticas do diretor não precisam ser agrupadas em níveis de abstração, mas nos jogos corporais que pede aos seus atores para realizar. A estética de seus espetáculos acontece pela persuasão que as ações reais podem causar cinesteticamente no espectador. Para que se transforme a dramaturgia do ator em uma evocação íntima pelo espectador é necessário um cuidado e uma observação dos processos da atuação para não ser um mero emaranhado de exercícios físicos.

Somente sua intuição pode promover a passagem do visível para algo que não se enxerga, mas se sente. O diretor também carrega uma dramaturgia em relação ao ator. São seus meios de propiciar a ação e a consciência da cena no elenco. Com Eugenio Barba se compreende como a ação material se transforma em poesia.



4.7 Dissidentes?

Todas as visões de teatro até agora apresentadas procuraram mostrar a importância do ator no trabalho do diretor. Afinal, já foi dito que a ausência do artista da cena torna impraticável a criação teatral. O que tornava tais percepções importantes para o trabalho do encenador eram as formas como deveriam trabalhar com os atores. O caráter poético de uma direção reside na capacidade de instrumentalizar e tornar autônomos os atores sob a sua percepção. O diretor seria capaz de preservar o elemento vivo e consciente em seu artista apenas iluminando-o para que possa produzir e executar o trabalho por ele mesmo.

Evidentemente que nem todos os encenadores seguem esse tipo de caminho no trabalho da cena. Não existe regra na arte, logo não existe um jeito certo de fazer teatro, mas pode-se questionar o valor e a força de como as peças são realizadas. Nenhum diretor trabalha com uma total independência dos atores nem uma completa dependência. Existem, no entanto, trabalhos em que a capacidade objetiva do diretor é mais importante do que sua capacidade de estimular os atores. Para um comparativo, seria interessante ver como outros pensadores e artistas do teatro propuseram uma visão contrária a essa apresentada anteriormente.



De todos os grandes nomes da encenação moderna existe um que tornou-se famoso por tentar transformar a arte teatral afastando-se o máximo que pode do seu aspecto coletivo. Edward Henry Gordon Craig foi um encenador e teórico inglês que viajou por toda a Europa, tentando destruir o teatro como a única maneira de salvá-lo. Inspirado pelas óperas wagnerianas sabia que precisava ter um domínio de todos os elementos de cena para que elas acontecessem em perfeição. Dentro

deste enfoque, acreditava que existiriam dois tipos de encenadores: o diretor artesão e o diretor artista.

O primeiro cumpre o papel de interpretar um texto através dos seus atores e técnicos, tornando-se um mestre artesão. O segundo vai além e torna-se a figura que controla as ações, ritmos, cores e linhas do espetáculo tornando-se independente do dramaturgo (CRAIG. 1999. p.142-143). Um seria o diretor do passado enquanto que o outro seria o diretor do futuro. Ambos, no entanto, seriam ditadores da cena, como os regentes que compõe e comandam músicos.

Para que a arte teatral acontecesse, não poderia haver uma liberdade múltipla. Cada artista trazendo algo de si para a construção do espetáculo seria um caos, apenas o encenador deveria ter um domínio perfeito pela sua realização. Isso mostra que os atores não poderiam ter a liberdade de construir um espetáculo em conjunto com o encenador e logo ele não precisaria se preocupar com a forma de se comunicar com eles.

“Le Jeu de l’Acteur ne constitue pas un Art; et c’est à tort qu’on donne à l’acteur le nom d’artiste. Car tout ce qui est accidentel est contraire à l’art. L’Art est l’antithèse du Chaos, qui n’est autre chose que’une avalanche d’accidents. L’Art ne se développe que selon un plan ordonné. Il ressort donc clairement que pour créer une oeuvre d’Art, nous ne pouvons nous servir que de matériaux don’t nous usions avec certitude. Or, l’homme n’est pas ceux-là. Toute sa nature tend à l’indépendance; toute sa personne montre à l’évidence que’elle ne saurait être employée comme ‘Matière’ théâtrale” (IDEM. p.80)⁴⁷.

O ator enquanto ser humano é um material volátil. Craig já percebia que a maneira para dirigir um espetáculo através dos atores continha a dificuldade de não ter um controle absoluto daquilo que são capazes de produzir no palco. Todos os gestos físicos e vocais que possam realizar estarão sempre circunscritos às emoções. A paixão interior que todos os seres humanos são naturalmente submetidos impede a constituição de um domínio técnico de si mesmo, segundo o encenador inglês. Por esta exposição, o teatro deveria deixar de ser feito, pois como conseguiria a obra espetacular abdicar do ator, já que é este que tradicionalmente lhe deu o sentido e a prática universalmente reconhecidos? Para isso Craig desenvolveu uma solução que tornaria o encenador o rei do palco e a grande figura

⁴⁷ “O jogo do ator não constitui uma arte; e é erradamente que se dá ao ator o nome de artista. Porque tudo o que é acidental é contrário à Arte. A Arte é a antítese do Caos, que não é outra coisa senão uma avalanche de acidentes. A Arte só se desenvolve segundo um plano ordenado. Destaca-se claramente que, para criar uma obra de arte, não podemos senão servirmo-nos de materiais que usamos com segurança. Ora, o homem não é assim. Toda a sua natureza tende para a independência; toda a sua pessoa coloca em evidência que não saberia ser empregada como ‘Matéria’ teatral”. (Tradução Nossa)

artística. Era preciso desenvolver a *Uber-Marionette*. Essa figura poderia, ainda, libertar o teatro de todo o “realismo” que considerava esterelizante.

“Supprimez l’arbre authentique que vous aviez mis sur la scène, supprimez le ton naturel, le geste naturel et vous en viendrez à supprimer l’acteur également. C’est ce qui arrivera un jour, et j’aime à voir certains Directeurs de théâtre envisager cette idée d’ores et déjà. Supprimez l’acteur et vous enlèverez à un grossier réalisme les moyens de fleurir à la scène. (...) L’acteur disparaîtra; à sa place nous verrons un personnage inanimé – qui portera si vous voulez le nom ‘Sur Marionette’, - jusqu’à ce qu’il ait acquis un nom plus glorieux.”⁴⁸ (IDEM. p.97)

Os atores de seu tempo jactavam-se do seu poder individual de conduzir a atenção dos espectadores. Isso era um problema, na medida em que não se sabia se conquistavam os olhares por sua técnica ou por sua personalidade extravagante. Para que o teatro tivesse sucesso deveria ser construído sobre uma nova perspectiva no que consta a arte da atuação. O ator como aparecia no teatro desse período deveria ser substituído por algo além do humano. Seria necessário recorrer às imagens antigas, os ídolos do passado, que orientavam os homens nas suas antigas religiões. A marionete seria um descendente dessas formas antepassadas e a inspiração necessária para revolucionar a arte teatral.

Nunca ficou absolutamente claro o que Craig entendia por essa uber-marionete que poderia substituir o ator. Sabe-se que sua visão de teatro implicava um controle total, pois sem isso a junção de várias outras artes no teatro acabaria recaindo em uma mistura sem sentido maior. Arte implicava, para ele, em uma superação da vida, uma construção artificial que poderia superar o que é vivido e percebido no cotidiano. Nunca acreditou que o ator que interpretasse Otelo deveria experimentar o ciúme no palco, pois Shakespeare não deveria ter escrito dessa forma. O Bardo inglês obedeceu a uma técnica precisa para criar o efeito de ciúme no personagem e assim deveria fazer o ator unindo a emoção com o pensamento, tecnicamente (IDEM. p.46).

Uma das interpretações possíveis de seu pensamento permite entender que a diva deveria ceder lugar a alguém com um completo domínio técnico sobre seu movimento. Um tipo novo de treinamento e preparação do ator permitiria escapar de emocionalismos e tornar-se um material plástico que evoca sensações que superam

⁴⁸ “Suprima-se a árvore autêntica que se colocou sobre a cena, suprima-se o tom natural, o gesto natural se chegará a suprimir o ator. É o que acontecerá um dia e gosto de ver como alguns diretores de teatros encaram essa ideia desde agora. Suprima-se o ator e você removerá um grosseiro realismo os meios da cena florescer. O ator desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada – que levará, se quiserdes, o nome de ‘Super-Marionete’,- até que tenha conquistado um nome mais glorioso”. (Tradução Nossa)

a reprodução da realidade comum e apontam para um sentimento poético. Craig estava ligado aos simbolistas que se preocupavam em tornar o palco capaz de se transformar abstratamente nos poemas que escreviam, assim seu teatro deveria ser um palco cinético em que uma sucessão de imagens pudesse se suceder rapidamente.

As principais transformações que Craig trouxe seguiram esse caminho, o teatro como um espaço audiovisual em que o movimento e a construção de movimento arquitetônico poderiam abandonar a noção de uma dramaturgia tradicional que contém uma fábula apreensível. Dessa maneira permitiu um tipo de teoria que toma o ator como um mero instrumento do artista que pensa globalmente a realização, o diretor. A independência da atuação como um meio de criação seria um problema pela sua capacidade surpreendente de ser inesperado.

O ator não poderia ser mais do que um elemento plástico que o diretor poderia conduzir a seu bel prazer no palco. Seu corpo e seus gestos ainda seriam importantes, mas a capacidade produtiva não poderia ir além do que o encenador fosse capaz de conceber. Nesse sentido não há uma preocupação em se comunicar com o ator enquanto um ente independente e autônomo. Sua verdadeira questão era como transformá-lo em uma imagem desembaraçada de restrições e que pudesse obedecer a suas designações. Mesmo seu contemporâneo Adolphe Appia, que teve ideias muito semelhantes às de Craig, parecia ter uma visão mais aberta para a atuação (ROUBINE. 2003. p. 160).



Os textos de Craig levam a crer que margem de liberdade artística fica bastante limitada para a atuação e o diretor não precisa se preocupar em tocar profundamente o ator, embora nunca tenha mencionado como construir especificadamente a sua Uber-Marionette e tornar seus atores objetos de ação do

encenador. De qualquer maneira, sua posição acabou consciente ou inconscientemente refletindo uma linha de diretores que tomaram o palco como uma tela de pintura ou espaço arquitetônico no qual poderiam fazer suas imagens independentemente da criatividade dos atores. Um nome que pensou o teatro como um meio de criação plástica e pessoal foi o polonês Tadeusz Kantor.

Sua relação com o teatro começa pelas artes visuais, trabalhando primeiro como cenógrafo para gradativamente tornar-se um diretor de reconhecimento mundial. Os espetáculos de Kantor foram realizados em sua maioria pela sua própria companhia, *Cricot 2*, nome inspirado em um café-teatro que era frequentado principalmente por pintores e artistas plásticos, como o próprio encenador. Sua intenção inicial com a companhia era uma reunião de artistas que se encontram para a criação de uma obra. Na prática era formado não apenas por atores profissionais, mas também amadores. Não produziu espetáculos pensando na visualização dos textos, mas em sua apresentação lado a lado da ação cênica constituindo uma tensão entre ambos.

Sua busca era a de um teatro em que o apelo sensorial poderia compor a inteligência, o que significava recusar uma narrativa apreensível sem nenhuma outra forma de homogeneidade para encapsular o resultado (KANTOR. 2008. p.XXXV). Por essa criação de tensões em cena pensa a combinação de elementos cênicos como uma reunião de parceiros dentre os quais terá o ator. Baseado nessa concepção fundamental de seu teatro, pensa em um novo tipo de ator que se afaste do teatro tradicional.

O ator comum é alguém que realiza uma ação previamente definida pelo texto dramático que se leva para o palco e isto tinha pouco valor para o encenador polonês. O teatro que se propôs exigia que o artista jogasse com o texto materialmente. Seria apenas um objeto do qual poderia se aproximar e se afastar, uma espécie de “abstração concreta”, pois apesar de não perder a sua característica textual, não era um elemento usado para orientar a ação e não precisava constituir completamente uma ficção na cena. De certa forma, o ator de Kantor era semelhante a um clown ou saltimbanco que se exhibe diante do público, mas sem se preocupar em contar uma estória (IDEM. p.XXXVII).

A primeira vista isso permitiria pensar algum tipo de liberdade aos atores, mas as intervenções teatrais implicavam que os mesmos funcionariam como *personae*, máscaras que acabam tendo a mesma utilidade dos objetos cênicos que

se acumulam no palco. A única diferença estaria na sua capacidade de ativação para jogar com os fatores de instabilidade, humor e surpresa, como se fossem dispositivos, detonadores de um espaço mental imagético, de uma cena irradiante e misteriosa (p.XVII). Nos espetáculos, Kantor propõe aos atores fazerem a convergência de vetores de força, gerando ficções, estranhamentos.

Os atores do Cricot 2 cumpriam tarefas, não construíam personagens. Não há uma programação completa do ator com o papel a ser realizado, mas apenas no sentido que, para Kantor, o ator jamais cria propriamente um papel, é sempre ele mesmo que está no palco cumprindo as designações previamente elaboradas. Não há uma identificação completa do artista com aquilo que ele executa, portando, existe apenas algumas predisposições que serviriam para o desenvolvimento da ação.

Apesar de ter sido determinantemente contra a instauração de regras burocráticas e acreditar que seu Cricot 2 era um *ensemble*, um conjunto vivo que se recriava a cada espetáculo, em nenhum momento tratou o ator como uma fonte criativa com a qual poderia dialogar. O ator ainda era um material que poderia jogar sobre a cena e construir sua crítica da realidade. O gesto e o ato são o material com que podia preencher suas obras, mas de modo algum tornava o ator uma instância superior na cena. Não há hierarquia entre o ator e o manequim em seu espetáculo *A Classe Morta*. Neste período de seu trabalho defendia um *Teatro da Morte* em que, inspirado diretamente pelas ideias de Craig, usou os objetos como duplês dos atores, sócias e duplos que se confundiam no palco (AZEVEDO. 2002. p.42)

A noção de improvisação não era calcada em um estímulo consciente sobre o elenco para com isso ampliar suas capacidades em ação. Nos ensaios cada artista poderia ter espaço para desenvolver seu próprio trabalho, mas sempre sob seu olhar atento. O ator ainda é uma figura que traz elementos para que o diretor possa construir a cena, mas a sua criatividade é tratada de forma concreta. Não há uma exigência para que ele seja preparado a um estado novo de consciência, nem um cuidado em como acessá-lo. As ordens de Kantor não precisavam seguir nenhum tipo de estratégia diferente da sua comunicação comum. Deve ser mencionado que o ator poderia se destacar durante os espetáculos e mostrar suas habilidades (KANTOR. 2008. p.XXXIX), mas isso não implicava a interação criativa com seu diretor. A liberdade do ator não operava para uma construção conjunta na sala de

ensaio, mas como uma produção de material a ser usado durante as apresentações. Ator é matéria na concepção de Kantor.

“Eis um método que não tem nada em comum com o que é geralmente aceito e aplicado hoje em dia e que não penetra e não analisa senão o espaço do texto dramático e, desse fato, sejam quais forem seus meios e seus truques, se reduz unicamente à reprodução.

O ator não representa nenhum papel, não cria nenhuma personagem, nem a imita, ele permanece antes de tudo ele mesmo, um ator carregado de toda essa fascinante BAGAGEM DE SUAS PREDISPOSIÇÕES E DE SUAS DESTINAÇÕES.

Longe de ser uma cópia e uma reprodução fiel de seu papel, ele o assume, consciente sem cessar suas destinações e sua situação.

ESSA ZONA LIVRE DA ARTE DO ATOR DEVE SER PROFUNDAMENTE HUMANA. ENTENDO ISSO COMO A UTILIZAÇÃO DAS ATIVIDADES RUDIMENTARES (ELEMENTARES) E DAS MANIFESTAÇÕES MAIS GERAIS E MAIS CORRIQUEIRAS DA VIDA.

Esse ponto de vista exprime meu sentimento pessoal sobre a arte mas também OS PRINCÍPIOS QUE ANIMAM AS ATIVIDADES DO TIPO HAPPENING.” (IDEM. p.136)

Neste texto Kantor expôs suas convicções sobre uma nova modalidade teatral que pretendia inaugurar, a do teatro-happening⁴⁹ na década de sessenta. Um teatro com forma mais aberta a se transformar pela intervenção dos espectadores. Serve de exemplo claro que a construção de uma sensação humana não advém de seu contato primeiro com atores, mas com aquilo que produzem diante dos espectadores. A emancipação histórica do ator apontaria para ele como mais um produto a ser consumido pela sociedade capitalista (IDEM. p.137) e seria o dever deste encenador promover um tipo de trabalho que torne a atuação algo que não possa ser fruído sem algum tipo de tensão.

Entretanto, Kantor, a partir da década de setenta, acabou por se afastar desse tipo de estética para valorizar o ato teatral na sua capacidade de criação de imagens. Nesse processo o ator seria um agente que se exhibe diante do público como os antigos artistas das barracas de feira arrancando fragmentos da realidade pelo poder da imaginação do diretor (IDEM. p.223). Em nenhum dos períodos de trabalho do diretor há uma preocupação com a construção cênica a partir do elenco como produtores a serem estimulados. Sua confrontação sempre foi o limite da cena

⁴⁹ Happening foi uma manifestação artística que pretendia quebrar as barreiras entre a vida e a arte. Um tipo de evento ligado às artes visuais que acabaria por frutificar na performance art. Os principais nomes foram Jean Jacques Lebel e Allan Kaprow. Trata-se de algo que “existe aqui e agora, transgride a lei da passividade, é a concretização do sonho coletivo (não um espetáculo), pratica uma espécie de regresso aos instintos, intensifica a sensibilidade, a festividade e a agitação social e propõe renovar a percepção” (MAGALDI. 1985. p.110-111)

como uma instalação artística de forma que suas ideias pudessem reinar constantemente.



Além de Kantor pode-se citar um terceiro nome que até hoje realiza um teatro próximo das artes plásticas: O norte-americano Robert Wilson. Seus estudos artísticos iniciaram também sobre a pintura de modo semelhante aos de Tadeusz Kantor. Sua arte foi chamada desde o início de um *Teatro de Imagens* por Bonnie Marranca (CARLSON. 1997. p.449), uma forma teatral de vanguarda na cena americana, que se revoltou contra a palavra. As obras desse autor aparecem para contrariar a supremacia da linguagem racional como crítica dominante da realidade. As sensações que o teatro pode promover no espectador não precisam estar organizadas dentro de narrativas amplas e compreensíveis.

Muitos de seus espetáculos ficaram conhecidos pela qualidade onírica que despertava nos espectadores. A obra era pensada como uma *Gesamtkunstwerke wagneriana*, mas abdicando da necessidade de contar uma história e sem uma hierarquia definida entre as artes envolvidas. Tratava-se mais de criar uma sobreposição de elementos para a apresentação de quadros cênicos em formas fantásticas capazes de estimular o inconsciente do espectador e não o seu raciocínio intelectual (GALIZIA. 2011. p.61). A iluminação não serviria apenas para mostrar os acontecimentos, deveria ser quase um personagem e os efeitos sonoros não seriam emitidos para sublinhar nenhuma cena, mas sim como provocações, existindo por si mesmos no acontecer teatral.

Nesta grande composição o ator aparece como um performer, alguém que executa uma tarefa como se estivesse em um evento cívico. Seu poder coreográfico é mais relevante do que um trabalho de estímulo artístico para a atuação. Os movimentos corporais são conscientemente organizados pelo diretor. Os atores

precisavam produzir movimentos individuais que gradativamente, por uma observação constante, todos seriam capazes de repetir posteriormente (IDEM. p.63). Existe, portanto, um treinamento e uma preparação dos atores na criação do espetáculo, mas isso não implicava um trabalho de contato íntimo para que essa produtividade tivesse espaço. Os atores trazem algo que o diretor pode manipular e dispor no momento da construção espetacular.

O que existe efetivamente é uma forte disciplina para o desenvolvimento corporal dos atores, mas não há preocupação com nenhum elemento mais profundo do que isso. Enquanto diretor não há preocupação para que os atores entendam ou não o que fazem, o aspecto pedagógico é minimizado, bastando a realização pragmática do que ambicionou.

“There is a kind of communication that never takes place between the director and the cast. At one point Gaby Rodgers (the actress) confers with Wilson about ‘2’ (a character): ‘I think she’s searching for her basic identity...’ The director says nothing. Rehearsal continues. Near the end of the scene, ‘2’ says to the audience, ‘I am going to figure this character out’. Interviewed during rehearsals of *Hamletmachine*, Wilson says, ‘how an actor fills a gesture remains mysterious,’ adding that one actor had ‘built a whole subtext of what’s going on [why he’s doing what he’s doing] but I didn’t feel I had to understand he was thinking’⁵⁰ (COLE. 1992. p.156)

Um encenador que se preocupa com seu desenvolvimento poético para atingir o ator também não sabe o que se passa interiormente com o mesmo, ou se ele sequer entendeu bem o sentido de algo que faz. Não se refere a uma compreensão intelectual das atitudes, mas de uma sensação de resolução interna que vai além de uma questão técnica. A diferença, portanto, reside no fato de que ele tem o sentimento da necessidade de atingir esse espaço interior no elenco para que a cena possa acontecer. Isto poderia ser caracterizado como um tipo de dependência para diretores como Wilson que não acreditam precisar ter qualquer preocupação com a compreensão global do ator. Basta saber se funciona ou não funciona no momento da apresentação.

Estes diretores voltados à plasticidade da cena valorizavam o processo de montagem nos ensaios. Nenhum acreditava no poder inspirado do diretor de ser

⁵⁰“Existe um tipo de comunicação que nunca tem lugar entre diretor e elenco. Em determinado momento Gaby Rodgers (a atriz) conferencia com Wilson sobre ‘2’ (o personagem): ‘Eu acho que ela está buscando pela sua identidade básica...’ O diretor não diz nada. Ensaio continua. Perto do final da cena, ‘2’ diz para a audiência ‘eu vou entender esse personagem’. Entrevistado durante os ensaios de *Hamletmachine* Wilson diz ‘como um ator sente um gesto permanece misterioso’ adicionando que um ator ‘construiu todo um subtexto do que estava acontecendo [Por que está fazendo o que está fazendo], mas eu não senti que precisava entender o que ele estava pensando’” (Tradução Nossa)

arrebatado e fazer uma cena com os atores de modo imediato. A diferença surge na maneira de tocar e orientar esses outros artistas. A criatividade deles não afeta estruturalmente um espetáculo, embora o diretor precise do contato através dos ensaios. O efeito pedagógico de tentar conduzir o ator sobre si mesmo não é uma preocupação desta tradição. Seu objetivo é o espetáculo sentido e pensado pelo encenador como uma grande escultura em movimento.

4.8 Em direção ao coração

Jacques Copeau, um homem de teatro que valorizava profundamente o texto literário em cena. No entanto, compreendia a complexidade da tarefa do encenador quando afirmava que deveria ajudar os atores a realizar sua tarefa precípua de atuar, o que significava defendê-los dos autores (COPEAU, 2013, p.154). Ele precisava estar presente em todo o trabalho de encenação e ainda assim invisível aos espectadores. Encenar era o desenho de uma ação dramática (IDEM. p.11) cabendo a ele a responsabilidade de se estabelecer a sensibilidade recíproca entre os personagens. Sua maior dificuldade seria preencher a realidade, “saturar de poesia tudo o que se faz e diz em cena (...)” (IDEM. p.155). O ator é uma força viva e pensante que pode ser conduzida para e pela cena para criar um tipo de universo mágico àqueles que o observam. A pergunta que fica é como se faz para que a poesia da atuação aconteça?

Todos os tratados e obras de direção são e, possivelmente sempre serão, limitados em discutir esse assunto. Dirigir um ator é essencialmente uma precariedade, porque, por mais elementos técnicos que alguém possua, sempre resta um espaço que não pode ser submetido a uma aplicabilidade procedimental. O treinamento e a técnica são propiciadores ao desenvolvimento do artista e não uma forma segura de obter resultados. Todos os nomes aqui apresentados se preocuparam em criar um tipo de experiência de transformação em seus elencos, mas apenas para que nessa mudança física ou psico-física pudessem encontrar algo mais forte em seus íntimos.

Pensar uma forma poética de estimular o comportamento deste ator em cena significa um trabalho indireto, ambíguo, obscuro e de alguma forma imagético de comunicação. Como já foi demonstrado isso não é algo classificável. O efeito poético pode ter uma forma em determinada situação e outra muito diferente em um momento diferente. Dirigir um ator não pode ser outra coisa que um mistério. Nem

mesmo os diretores têm um entendimento consciente de seu trabalho. Eles sabem perfeitamente os exercícios que propõem e o que estão buscando, mas terminam fazendo algo pessoal que transcende o apreensível. A singularidade do artista se produz com a experiência, dialogando com o que o circunda.

Muitos aceitam o fato do diretor ser um tipo de poeta: “Gosto de pensar que o encenador é um arquiteto e, ao mesmo tempo, um poeta” (NICULESCU. 2013. p.38). Contudo, o que se discute aqui é o fato dele poder ser um poeta antes do trabalho a ser apresentado ao público. Existe um “estado de pré-direção” que aparece durante o ensaio e que vai proporcionar a constituição da obra teatral. Nesse sentido a poesia do diretor é uma poética do ensaio cênico. Lá acontece o espetáculo da criação antes da criação. O teatro acontece na aparição do espectador diante dos atores, mas o diretor é um espectador/criador para o seu elenco. Para que isso fique mais claro, em uma entrevista com Beatriz Sarlo, Dubatti apresenta de modo pontual o que significa ir ao teatro:

“Voy mucho al teatro. Hay algo que aprendí en Walter Benjamin: el riesgo que tiene el teatro me fascina [...] el riesgo de la equivocación, la cosa de que los actores se están moviendo en la cuerda floja. Es lo que Benjamin llama el aura. Él pensaba que hay artes que pueden reproducirse técnicamente y otras no [...] no hay foto ni grabación en video de una representación teatral que pueda restituir el aura. En el teatro, el aura está en la presencia inmediata de los cuerpos. Esto es lo que hace que sea tan apasionante. Hay mucha gente que dice que no tolera el teatro porque están los actores; lo que no toleran es el aura, esa cosa magnética que tienen los cuerpos de los actores, aun de los malos actores”⁵¹ (DUBATTI. 2010a. p.61-62)

A aura do espetáculo é recebida pelo público no local de apresentação, mas existe uma aura anterior que proporciona o surgimento da primeira, a aura do encenador. A presença física não precisa ser tomada como uma obra de arte que concentra a visão dos atores, mas ele adquire um efeito semelhante na vida do ensaio. Não se pretende dizer que o processo de criação é ele mesmo um espetáculo, mas que a partícula vital que uma obra tem e que envolve seu espectador, já deve ter aparecido de alguma forma através no trabalho do diretor com o ator. É algo indefinível, mas é um modo de proceder que acontece na construção das cenas.

⁵¹ “Vou muito ao teatro. Há algo que aprendi com Walter Benjamin: o risco que tem o teatro me fascina (...) o risco do erro, algo de que os atores estão se movendo em uma corda bamba. É o que Benjamin chama de a aura. Ele pensava que existem artes que podem ser tecnicamente reproduzidas e outras não (...) não há foto nem gravação em vídeo de uma representação teatral que possa restituir a aura. No teatro, a aura está na presença imediata dos corpos. Isto é o que o torna tão apaixonante. Há muita gente que diz que não tolera o teatro por razão dos atores; o que não toleram é a aura, essa coisa magnética que tem os corpos dos atores, mesmo dos maus atores”.(Tradução Nossa)

É possível, por outro lado, perceber sua importância no legado teatral. Quando Stanislavski e Meyerhold tentavam despertar a imaginação dos atores, ou Grotowski buscava o impulso vital, ou Barba permitia que seus atores desenvolvessem um trabalho físico com suas próprias livres associações, ou Brecht incitava a analisar corporalmente a sociedade ou Artaud a exigir um contato com o horror cósmico. Torna-se claro a necessidade do trabalho do ator para a criação da peça. Esses projetos permitem entender que o ator é a figura central em um espetáculo e o trabalho do diretor está envolvido no ato de desenvolver esse trabalho.

Seus escritos não foram deixados para serem copiados e aplicados, mas para inspirar a ação e empreender trajetórias pessoais. Tudo o que se descobre em uma sala de ensaio dificilmente pode ser passado adiante. Teatro é uma arte de troca humana por contato pessoal, somente a própria vivência traz a compreensão artística.

Um diretor pode ser muitas coisas para os seus atores: uma figura paterna, um psicólogo, um professor, um ouvinte, um parceiro, um crítico, um demônio, um treinador, um capitão, o superego, o ego, um ditador, uma mãe e tantas outras coisas mais díspares (ou, quem sabe, nem tanto assim). A que talvez seja mais interessante de pensar aqui é a sua atuação como um líder. Alguém que detém um tipo de autoridade que pode proporcionar uma influência não autocrática em seu elenco. Alguém que trabalha em conjunto despertando as melhores e maiores forças para desenvolver um objetivo comum.

Não seria apenas o fato de ser investido em um cargo que exige a obediência de subordinados. O elenco reconhece no diretor um direito ancestral de exigir sua dedicação pela forma como se comporta. Nenhuma força externa constituiu essa situação, ela se forma pela interação contínua entre os dois polos. O contato entre ambos transforma-se para que a cena chegue a algum lugar. O tipo de trabalho que foi estudado antes pretende que o diretor não saiba exatamente onde o processo vai terminar, e da mesma maneira, o ator não tem certeza como vai finalizá-lo. A certeza de ambos reside na relação com o outro, enquanto fonte criativa de si mesmo.

O teatro é uma práxis, um conjunto de feitos que pode ser reunido sobre o selo de um trabalho. É esse trabalhar que acontece antes do encontro do espectador, o processo que permite o resultado que precisa de uma dedicação de

convívio criativo. A poesia nasce na destituição de qualquer tipo de utilidade ou pragmatismo estéril. O diretor precisa aceitar a sua incompletude e se deixar maravilhar pelo que o ator pode lhe oferecer durante os ensaios.

O efeito que o teatro causa nos espectadores deve acontecer antes, com o estabelecimento dessa relação primordial. Se os espectadores precisam conviver com o ato artístico, ele precisa ter um espaço para acontecer. Trata-se, assim de um convívio arquetípico sem o qual não pode acontecer o evento teatral em sua realização mais ampla. Para que um espetáculo possa compartilhar algo com os espectadores, é preciso que haja um compartilhamento anterior.

“El convivio implica estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, del salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de la soledad y el aislamiento. Llamaremos a este componente del convivio a la compañía –del bajo latín *compania*, que etimológicamente remite a *cum* (con) y *panis* (pan): los reunidos son compañeros, es decir, ‘los que comparten el pan’”⁵² (DUBATTI. 2010a. p.47)

Dentro desse conceito maior que engloba o teatro como um todo se pode perceber o seu fundamento convivial, que exige estar aberto a alguém. Para que um espetáculo possa estar aberto ao seu público o diretor precisa estar receptivo ao seu ator. Isto não é necessariamente uma forma ingenuamente romântica de tratar os atores, pois um diretor ainda pode ser duro e exigente e de alguma forma conseguir esse tipo de comunicação. O processo cognitivo que a arte desperta no espectador tem uma ocorrência anterior no ambiente de ensaio. Da mesma forma que ele pode assistir a um espetáculo e não ter nenhuma alteração moral na sua vida, também o diretor pode ter um impacto forte no ator e não se tornarem amigos. O compartilhamento que o teatro e, por conseguinte, a direção de atores, pode trazer se refere a um tipo de atrito existencial.

O diretor precisa saber provocar a consciência do seu elenco de modo que os tornem mais capazes de sentir e perceber aquilo que precisa ser feito. As aves de rapina arremessam os filhotes do ninho para que aprendam a voar sob o risco de morte. Ele precisa também ter esse instinto agressivo de libertar a autonomia. Nesse

⁵² “O convívio envolve estar com o outro / os outros, mas também consigo mesmo, uma dialética do eu-você, do sair-se de si ao encontro com o outro / consigo mesmo. Importa o diálogo das presenças, a conversação: o reconhecimento do outro e de si mesmo, afetar e deixar-se afetar no encontro, gerando uma suspensão de solidão e do isolamento. Vamos chamar este componente de Convívio à companhia – do baixo latim *compania*, que etimologicamente refere-se a *cum* (com) e *panis* (pão): os reunidos são companheiros, isto é, ‘aqueles que partilham o pão’”.(Tradução Nossa)

sentido, conviver é tocar o extremo da vida de outro, reconhecer os limites de si mesmo e esperar um contato longínquo que talvez não consiga aparecer. Um encenador, assim, tem a possibilidade de abdicar de um controle direto pode criar uma situação de descoberta única. Ator e diretor arriscam todas as suas pré-concepções neste jogo.

Como já se mencionou antes, isso não retira a qualidade de espetáculos criados por diretores que privilegiam o aspecto plástico da cena. Eles têm a capacidade de tornar um espetáculo teatral um objeto estético com tanta pertinência quanto qualquer outro diretor. Na verdade, muitos dos novos encenadores, principalmente ligados ao fenômeno do pós-dramático parecem se adequar nesse tipo de preocupação imagética do teatro (LEHMANN. 2011. p.140). Isso não significa que o teatro contemporâneo busque apenas um tipo de atuação que fique a mercê do diretor, até porque Lehmann considera Eugenio Barba, Jerzy Grotowski e Pina Bausch como exemplos da sua concepção de artistas pós-dramáticos.

O que é relevante considerar é que o crescimento do uso de mídias diversas no palco tornou o diretor mais seduzido pelo seu caráter demiúrgico de criar mundos apartados do drama e da realidade cotidiana. Nesse tipo de situação o ator é mais fácil de ser concebido como uma ferramenta simples a ser utilizada na operação performática. Primeiramente parece não haver necessidade de compreender o ator como um elemento quase insubstituível, pois qualquer um poderia realizar algumas das cenas exigidas contanto que se sobreponha corretamente em relação aos outros elementos do espetáculo. Em um segundo sentido, também não parece ter necessidade de intuir os processos de comunicação mais adequados para o que se deseja criar.

Seu trabalho, portanto, não é inferior artisticamente, já que pode promover um espaço de convívio estético igualmente válido, mas apenas para uma plateia. O período de preparação da obra pode carecer do mistério do processo criativo complexo exatamente porque não se preocupa com esse mistério que é o ator.

Uma direção poética sempre deve levar em consideração que a criação teatral não está no resultado a ser obtido, mas na forma como ele acontece até a sua finalização. O processo de trabalho deve prevalecer, o treinamento do ator deve conter condições para que ele possa tomar as rédeas de si mesmo, o resultado depende principalmente da comunicação do diretor com o elenco. Dentro deste cenário são mais necessárias as condições para o desenvolvimento do trabalho do

que a aplicação direta das imagens que o encenador tem em mente. O diretor deve ser capaz de transformar suas técnicas objetivas em algo mais sutil durante os ensaios. Uma *skenepoiesis* significa entender a criação de cenas por uma interação humana fundamental em que as posições epistêmicas de sujeito e objeto dançam.

Deve-se constar, porém, que não existe um procedimento puramente poético da parte do diretor. Da mesma forma que um diretor ligado ao visual também pode ter seus momentos poéticos, em alguns momentos o diretor que privilegia a poesia do ator irá agir de modo pragmático, mas isso não é uma renúncia necessariamente. Simplesmente cada diretor terá o seu tempo e espaço específicos para a atividade poética.

O mais importante deste caminho reside no fato de que não se trata de estabelecer simplesmente uma linguagem comum que possa ser partilhada por todos. Como se colocou anteriormente nas formas de entender a poesia, ela até pode existir, mas não basta para exaurir o fenômeno de direção. Será sempre uma “linguagem individual” na melhor das hipóteses. Dependerá principalmente de um vocabulário que se forma durante a execução do trabalho e que dificilmente restará útil para outros eventos. O que sobra dessa troca reside no interior tanto do diretor quanto do ator, ambos trocaram segredos que lhes fizeram mais ricos, mas não podem contar a mais ninguém.

Há uma energia que se estabelece entre ator e diretor. Deve ficar claro que essa palavra não deve ser operada em um sentido metafísico e ocultista como se o diretor operasse diretamente sobre espíritos. Na física, energia significa a capacidade de entrar em trabalho, neste caso seria a habilidade do diretor de fazer algo, o ator, a se movimentar em um sentido específico, o da imaginação. O que ele usa é a própria existência e, conseqüentemente, a intuição. Sua atividade desencadeia um complexo de forças no ator. Como se apontou no capítulo anterior, existem variadas modalidades de poesia, logo, aqui também aparecem muitas maneiras de dirigir poeticamente: palavras, ações, ideias, situações, treinamentos, acasos e silêncios. Não existem regras de como expressar essa poesia, apenas a condição essencial de estar em contato com o ator.

A expressão francesa para direção é *mise-en-scène*, que traduzindo significa colocar a cena. Um diretor deve ser alguém, segundo essa acepção, que posiciona algo cenicamente. Ele encontra um tempo e espaço diferentes do que existia antes. Essa transformação só acontece através do ator. A expressão mais correta, como

mencionei antes, seria *mise-en-acteur*. Tanto os diretores que se preocupam em um contato comunicacional mais profundo quanto os artistas que trabalham em referências mais plásticas, de alguma forma, sabem colocar o ator em cena. Dirigir um espetáculo implicaria na capacidade de posicionar o ator em coordenadas espaço-temporais. No entanto, pelo que se aventou até aqui, a operação é mais complicada, trata-se, na verdade, de uma *mise-en-directeur par le acteur*.

O diretor ainda é alguém que expõe e transforma a cena, mas para isso precisa de um trabalho criativo que não depende dele diretamente. Se observar todas as formas de trabalhar com os atores que os grandes nomes do teatro propuseram, pode-se chegar a conclusão de que todos passaram pela necessidade da improvisação. Cada um tem um entendimento de como se improvisa em cena, a partir de circunstâncias dadas ou de condições sociais, mas essa é a forma prática com a qual o diretor pode se comunicar com o ator para a criação de cenas. Em todos os casos há um elemento inesperado para que a criação não seja feita de modo consciente e controlado e possa surpreender os envolvidos com algo espontâneo sem que isso prejudique a busca consciente dos artistas:

“Dans la nature de la notion d’improvisation se cache l’idée de hasard. Et là où nous avons à faire au hasard – quelle que puisse être son utilité lorsqu’il se produit – nous ne pouvons pas compter sérieusement dessus. La dialectique de La coopération créative est complexe, mais lorsque le metteur en scène sait ce qu’il veut, même une solution momentanée qui ne le satisfait pas devient un repère à abolir, à transformer ou à perfectionner”⁵³. (SZABO. 2001. p.172)

A palavra “*improviso*” vem do latim com o sentido de estar pronto para agir. Toda a comunicação poética do diretor serve apenas para colocar o ator em prontidão. Um *ensaio*, originalmente, significa uma expressão livre, a possibilidade de expor algo sem nenhum tipo de restrição estrutural anterior. Ensaiar é uma tentativa livre para encontrar uma forma sem prescrições. Ambas as palavras utilizadas no teatro apontam para o caráter de potencialidade. A atuação não é uma forma completa, mas uma tentativa perene de encontrar algo desconhecido. Direção teatral é acompanhar essa tentativa.

O encenador Dusan Szabo compreendeu que o teatro sempre usa meios cênicos paradoxais. Os elementos da realidade não valem por eles mesmos na

⁵³ “Na natureza do conceito de improvisação está escondida a ideia de acaso. E onde procedemos aleatoriamente - qualquer que seja a sua utilidade quando se produz - não podemos confiar seriamente nisso. A dialética da cooperação criativa é complexa, mas quando o diretor sabe o que quer, até mesmo uma solução temporária que não o satisfaz, torna-se um marco a suprimir, alterar ou aperfeiçoar.” (Tradução Nossa)

cena, a contradição e o paradoxo é que permitem que a ficção teatral se erga diante dos olhos do público (IDEM. p.41). Para tratar da obscuridade é preciso de um pouco de luz, para falar do silêncio é preciso de algum resquício de som. Em um sentido semelhante, o trabalho do diretor só pode ser vislumbrado pelo trabalho do ator. Nunca se sabe com certeza até onde o encenador foi para tornar o ator mais vivo e pungente na cena, mas se ele visa prosperar no palco, precisa saber como atingir o eixo principal daquele que fala e age sobre o palco.

Por isso é que se pode chamar o diretor de uma espécie de xamã em relação aos seus atores. Uma reunião xamânica genuína muitas vezes termina como um espetáculo dentro da vida diária. O fabuloso é revelado e aparece um mundo em que tudo se torna possível. O diretor deve ser aquele que mostra as possibilidades para os atores, retirando-os de suas vidas comuns e fazendo perceber que as leis naturais podem ser transformadas a partir de forças que residem neles mesmos. É o momento de aparição de uma liberdade sobre-humana. O poder xamânico do diretor é em certa medida uma grande ilusão, pois depende sempre da sua interação. Algo que não existe e, entretanto, está lá, pois acontece na presença viva de um encontro.

“A força do Xamã
provém do nada
do êxtase
do Eros
tambor-gavião
estrela fiel na chama do coração
garoto vestido
de menina
dervixe da Lua”

Roberto Piva

5.0 DIRETOR COMO POETA E O ATOR COMO POEMA (e vice-versa)

“As velharias poéticas entravam em boa parte na minha alquimia do verbo.

Habituei-me à alucinação simples: via honestamente uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma escolta de tambores formada por anjos, diligências a rodar nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago; os monstros, os mistérios; os letreiros de um teatro de revista despertavam assombros em mim.

Em seguida explicava meus sofismas mágicos pela alucinação das palavras! Acabei achando sagrada a desordem de meu espírito. Andava ocioso, presa de opressiva febre: invejava a felicidade dos bichos, - as lagartas, que representam a inocência dos limbos, as toupeiras, o sono da virgindade!

Minha natureza exasperava-se. Dizia adeus ao mundo sobre a forma de romanças:

Que venha, que venha
O tempo que se empenha (...)

(RIMBAUD. 2007. p.165-167)

A noção de magia teve sua repercussão fundada, principalmente, a partir das doutrinas herméticas e são muitas as imagens que podem surgir na mente de alguém quando se fala de Hermes. A primeira diz respeito ao Deus grego responsável pelas mensagens dos deuses para os homens, muitas vezes associado com os comerciantes e ladrões. Deste nome se desenvolverá a ciência hermenêutica, a busca pela compreensão na comunicação. Além disto, encontra-se a figura da tradição mística que o vinculava ao deus Toth dos egípcios, divindade ligada ao conhecimento, a escrita e principalmente a sabedoria. Tanto um como o outro são símbolos da linguagem no que ela tem de mais misterioso. Existe algo que supera o que se percebe de imediato nos presentes que estes deuses deixaram para a humanidade, um sentido além do visível.

Uma terceira vinculação a este nome aparece no mundo egípcio-árabe antigo com a figura do Hermes Trimegisto (Hermes três vezes emérito). Existem apenas lendas sobre a possível existência de uma pessoa real que atendesse por essa designação. As tradições vieram a demonstrar, no entanto, que pelo nome de Hermes se estaria relacionando com um princípio espiritual, mais importante do que uma pessoa real que tenha existido. Diz respeito a uma série de atitudes e pensamentos que poderiam elevar o ser humano de sua mundaneidade para algo transcendente.

Na era medieval, entre os séculos VI e XI, seu nome se construiu dentro da sabedoria iniciática e esotérica na qual se poderia buscar um conhecimento mais profundo da realidade (BONARDEL. 2012a. p.17). A alma seria uma luz de vela que

deveria ser constantemente regada com o fino óleo da disciplina espiritual para que pudesse conservar seu brilho imortal. Uma sabedoria transcendente da mera razão instrumental deveria ser o foco de todos aqueles que seguissem sua trilha. Na sua misteriosa tábua de esmeralda, um sagrado manifesto místico que provavelmente nunca existiu materialmente, estaria a seguinte inscrição:

“É verdade, certo e muito verdadeiro: O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa. E assim como todas as coisas vieram do Um, assim todas as coisas são únicas, por adaptação. O Sol é o pai, a Lua é a mãe, o vento o embalou em seu ventre, a Terra é sua alma; O Pai de toda Telesma do mundo está nisto. Seu poder é pleno, se é convertido em Terra. Separarás a Terra do Fogo, o sutil do denso, suavemente e com grande perícia. Sobe da terra para o Céu e desce novamente à Terra e recolhe a força das coisas superiores e inferiores. Desse modo obterás a glória do mundo. E se afastarão de ti todas as trevas. Nisso consiste o poder poderoso de todo poder: Vencerás todas as coisas sutis e penetrarás em tudo o que é sólido. Assim o mundo foi criado. Esta é a fonte das admiráveis adaptações aqui indicadas. Por esta razão fui chamado de Hermes Trismegisto, pois possuiu as três partes da filosofia universal. O que eu disse da Obra Solar é completo”. (SHURÉ. 1986. p.125)

O esoterismo aqui apresentado não visa propagar nenhum tipo de fé ou servir como curiosidade para mentes suscetíveis ao assunto. Meu objetivo é mostrar como o trabalho do encenador acaba sendo ele mesmo um processo hermético no que tange a arte de dirigir os atores. É uma sabedoria que visa uma comunicação única, um contato com o divino, alguém que estabelece pontes. Trata-se, também, de uma linguagem secreta, não porque é simplesmente proibida para a grande coletividade, mas porque se trata de uma sensibilidade muito específica que aflora em condições muito especiais em que o sujeito adentra através de uma série de atividades.

Da mesma maneira que o místico aprende a se harmonizar com o mundo, a natureza e o outro, o diretor precisa se sintonizar com seus artistas durante o período de ensaio. O seu trabalho é um conjunto de atitudes que não têm valor em si mesmas, mas em relação com o grupo. É, antes, um empirismo radical, na medida em que se faz apenas pela ação que vive o momento. Sua arma principal é a sua própria existência posta em risco no contato com o ator. Sua disciplina serve para que seu elenco possa depurar e decantar aquilo que tem de melhor na construção de um espetáculo. Como o deus Toth que achou na escrita a droga que poderia curar a memória, também lhe descobriu o veneno que produz o esquecimento, sua

atitude é uma recusa aos procedimentos testados, é uma convocação da álea, do incerto e do imprevisto.

Nos princípios herméticos podem ser interpretados essa prática cênica. Quando os místicos celebram a unidade assumem a existência de algo comum capaz de integrar todas as coisas diversas. No que tange o diretor, trata-se da capacidade de se relacionar e comunicar. Existe um ponto de convivência fulcral que permite uma entidade direcionar-se a outra, sem ser uma via de mão única. Somente dessa maneira é que aquilo que está em um plano superior pode também estar no inferior. O diretor de cinema Joseph Von Sternberg disse certa vez referindo-se a atriz Marlene Dietrich: “eu sou Marlene”. Faltou-lhe complementar que Marlene também era ele.

Os símbolos arquetípicos do universo e da natureza apresentam-se em polaridades e vertentes como as forças cósmicas que fluem no homem. O diretor deve saber potencializar os aspectos ativos e passivos em seus atores, pois os mesmos reciprocamente provocam a direção. O feiticeiro não controla o mundo com a sua vontade, mas dialoga com ele para obter seus favores. O encenador precisa realizar essa mesma conversa silenciosa para a criação de um espetáculo.

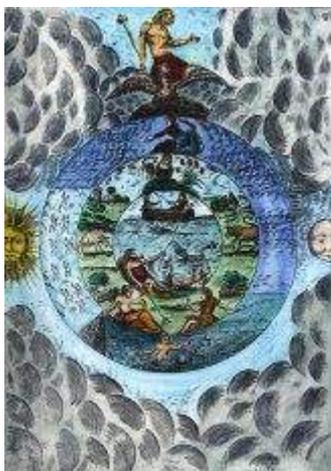
O principal movimento da mística é a transformação do vulgar, tosco e grosseiro em algo mais limpo e sutil. O verdadeiro objetivo de um processo teatral é a transformação de si mesmo, um autodesenvolvimento de todos os envolvidos através do processo cognitivo-estético. Uma recusa às primeiras respostas e uma busca por sofisticação é que tornam essa peregrinação conjunta algo tão único. O diretor precisa auxiliar os seus artistas no mergulho interior que fazem. Nesse mergulhar carregam o encenador junto. Portanto, ele ajuda-os a não se afogarem para que ele mesmo não se afogue. O trabalho da cena é um chamado a própria purificação e transcendência da vida cotidiana. A filosofia aristotélica designou o termo enteléquia⁵⁴, como a força que age em cada um dos seres para atingir a sua finalidade última.

Esse processo tornou-se a parte fundamental da alquimia na sua atividade de obter e processar metais. Os alquimistas foram aqueles que perceberam a

⁵⁴ Entélékhéia é uma palavra grega formada de três vocábulos: “en”, aquilo que está dentro; “telos”, realização ou efetivação e “ékhô”, o que se traz consigo, o que é seu por natureza. No pensamento hermético e na alquimia a enteléquia é o que preside a realização de todo o ser, não importa se humano, animal vegetal ou mineral. Neste caso poderia ser encontrado “(...) no domínio das produções do espírito e das que surgem da mão do homem, a enteléquia é, por exemplo, o que conduz o pintor, o poeta, o músico o arquiteto, o erudito ou o artesão à plenitude de sua arte, de sua técnica ou de sua ciência” (ROGER. 1988. p.21).

importância da atualização da potência do ser em devir, ou seja, despertar aquilo que está presente, mas não ativo, e dar-lhe o dinamismo necessário para que alcance a sua completude. A transformação do chumbo em ouro seria uma metáfora desse tipo de procedimento, existindo uma matéria primeira que está na essência de tudo o que existe.

Pelo comportamento do mundo concreto seria possível harmonizar o espiritual e encontrar um aperfeiçoamento. Pode também ser visto como uma obstetrícia, ajudar uma força da natureza a se reproduzir, gerando algo novo que se fortalecia no interior do organismo mais antigo. Fundir metais é uma forma de produzir, de fazer nascer, de criar. É um conhecimento, mas também um saber-fazer, uma arte, uma prática. A ação contínua estabelece os parâmetros intelectuais e revela as motivações do espírito. Trata-se de um ato “poiético” por excelência (BONARDEL. 2012b. p.36), a criação como símbolo perene. Pelo fogo sagrado surge uma criação que é ao mesmo tempo uma mudança, ou seja, através de uma força dinâmica invenção e descobrimento formam o mesmo resultado. A transmutação é o verdadeiro objetivo.



Mudar para uma forma mais complexa e profunda em comparação ao estatuto anterior. A magia sempre foi vista como a passagem do inanimado para o vivo, do comum para o maravilhoso. Operar sobre o banal e o visível a ponto de fazer aparecer elos invisíveis diante dos olhos habituados com o mundano. O diretor é um feiticeiro e sua magia está oculta na sua relação com os atores. Como expôs sabiamente um dos maiores homens de teatro:

“Um homem de teatro deve ter uma sensibilidade ao mesmo tempo particular e geral. Então o que for melhor para ele, será também o melhor para os outros. Ele

pertence tanto aos outros como a si mesmo. Creio que somente um amor desmedido pelos homens, um amor realmente sincero pelos homens, pode tornar possível o casamento do nosso coração pessoal com o coração coletivo, o coração comum; eu estava para dizer o corpo comum, pensando no corpo místico. É por isso, por quanto escandaloso pareça, que existe uma semelhança psicológica entre o homem de teatro, o padre e o feiticeiro. Sentir de antemão pelos outros para ajudar os outros a sentir. Perceber o que é melhor, para benefício, exaltação ou libertação dos outros.” (BARRAULT. 1955. p.16) (Tradução Georges Stobbaerts)

O texto de Barrault fala do praticante de teatro em seu sentido lato, mas dentro dessa generalidade, pode-se enxergar o específico do diretor teatral. No filme *Depois do ensaio* de Ingmar Bergman, já citado na introdução deste trabalho, a atriz pergunta ao diretor como ele pode saber coisas sobre atuação se ele mesmo não é um ator, ao que ele responde simplesmente: “eu não sou ator, mas eu sinto”. Essa intuição é a semente para que o espetáculo possa nascer. É o jogo, o conflito e a troca de sensibilidades entre essas pessoas que instaura o ambiente criativo, o verdadeiro local de trabalho em artes cênicas.

Quando Stanislavski convidou Meyerhold para a criação do estúdio para pesquisar esteticamente como montar peças simbolistas deixou claro que o trabalho do diretor junto do elenco era semelhante ao do alquimista em seu laboratório. Não se pode dizer que agiam como cientistas obedecendo a uma rigorosidade científica moderna, mas precisavam deixar suas intuições encontrarem as melhores resoluções para superar os desafios. A prática precisa acontecer em um nível poético transplantando a realidade primeira para só assim poder criar algo com um sentido superior.

Os laboratórios de teatro que surgiram no mundo desde então fazem esse tipo de pesquisa, muitos acontecendo a partir do trabalho de um diretor enquanto coordenador do grupo. Esse tipo de iniciativa sempre se caracterizou pela possibilidade de não tornar o teatro um evento simplesmente feito para consumo direto. Muitos artistas poderiam se reunir sem a preocupação de uma data próxima para apresentar o espetáculo e poder criar tudo sem seguir um esquema anteriormente pronto.

As definições de Mirella Schino talvez deixem isso mais claro: um laboratório é uma estrutura que desenvolve uma pesquisa re-criando condições artificiais e contextos. Uma utopia, mais do que um não-lugar, é o lugar do não, pois nega a necessidade da performance. A passagem da cena externa para a cena interna. O local em que as crenças do indivíduo praticante são colocadas em questionamento (SCHINO. 2009. p.30). Em resumo, é o espaço em que se trabalha sobre si mesmo,

um local de passagem e paradoxo. O diretor não apenas trabalha com os atores, mas a si mesmo através dos atores, da mesma forma que eles se descobrem através da influência do encenador.

O sentido alquímico aparece como um modo de vida, da mesma maneira que o hassidismo judaico de Martin Buber foi importante para Grotowski estabelecer suas ideias sobre a prática (SCHECHNER. 2001. p.159), ou a noção de ética que Stanislavski buscava para as pessoas de teatro (2004. p.334). Não se trata de uma transformação moral, propriamente dita, mas de uma nova consciência sobre as atitudes e condutas de todos os envolvidos no fazer teatral. A atividade teatral não se resume a um conhecimento separado do mundo, mas a um tipo de vivência que integra as consciências de seus participantes.

Os alquimistas formavam uma irmandade hermética, de modo muito diferente do que os grupos se reúnem na atualidade, a partir de afinidades ideológicas, amando-se ou detestando-se por razões intelectuais. Todos estavam unidos pela busca e execução dos princípios. Liberdade ampla para que cada um fizesse a própria pesquisa como desejasse. Não existia um esquema regulador de seus comportamentos, todos estavam livres para descobrir a *anima mundi*. O alquimista era, acima de tudo, um praticante, uma pessoa dedicada a uma série de atividades que o levariam a descobrir as verdades perenes do universo. Não importava existir algum tipo de norma para que todos pudessem compartilhar, bastava apenas a busca dedicada. A natureza é uma, mas os pesquisadores podem ser muitos e diversificados.

Isso significa que não se pode falar de um trabalho certo ou errado no que tange a busca espiritual do homem. O que se pode discutir é a sua verticalidade, a profundidade e o impacto de suas atitudes na vida em sua totalidade. Em que medida é a intensidade de seus trabalhos. Não se pode, portanto, falar se o comportamento do alquimista é acertado ou equivocado, mas se pode discutir o quão profundo ou poderoso foi a sua busca espiritual. Essa é a mesma situação do processo artístico.

Um artista não pode ser medido pelo cumprimento ou subsunção a uma regra no seu ofício. A eterna transformação das artes acontece por saltos em que o artista precisa reinventar o universo de seu trabalho e apresentar algo que supere o estado das coisas anteriormente determinado. Uma tradição em um movimento dialético de destruição e renovação. Arte só pode ser julgada pela força que evoca

naqueles que fruem de sua presença, pois só podem acontecer pela entrega pessoal na sua realização.

Da mesma forma que as operações alquímicas serviriam para estabelecer uma integração em seus operadores, o teatro, através de seus experimentos psicofísicos e convivenciais, também desperta e reinventa os artistas. É nesse quesito que se pode falar de uma sabedoria poética no processo de direção de atores, pois a comunicação que pode acontecer em vários níveis, como foi visto nos capítulos anteriores, diz respeito apenas a um encontro mais poderoso entre os partícipes da ritualística teatral.

As pessoas de teatro precisam estar comprometidas apenas com o seu trabalho. O diretor é alguém que trabalha com seus atores. Alguém que ajuda no encontro com suas forças mais profundas, ou seja, que auxilia na transmutação do artista. Isso é feito de modo prático, presencialmente, em uma troca constante. A *poiesis* do encenador aparece nesse contato com o outro que o supera, que resiste em ser um mero material manipulável, o qual só pode se manifestar por uma espécie de operações ininterruptas que acontecem no laboratório teatral, ou seja, a sala de ensaio.

Como já foi escrito aqui, o poético não é uma instância a ser apreendida ou explicada unilateralmente. É a possibilidade de constituir algo único, mesmo que partindo de um universo a priori que simplesmente se rearranja no momento de criar. A força divina atua sobre o mundo da mesma forma que os artistas atuam sobre suas realidades. O diretor de teatro e o ator são ambos criadores em uma mesma relação. Eles precisam estabelecer uma ascese para a o surgimento do espetáculo. Intuição e atividade em um mesmo evento, expressando:

“La metafísica de la creación. Nada más natural que dentro de ella, la creación artística tenga su lugar y aun su lugar central, pues al fin, el acto de la creación es un acto estético, de dar forma . Lo que hay en el centro de esta metafísica , como ya se ve no más acercarse a ella, es la acción. La acción que arranca de la voluntad y acaba en el acto de dar forma. La noción de arte no es que vaya a ser admitida, sino que será central, definitiva em alguna forma de esta metafísica de la creación. El acto creador por antonomasia, en el que se muestra la identidad de lo que aparecia separado por um abismo: el espíritu y la naturaleza”⁵⁵. (ZAMBRANO. 1993. p.225-226)

⁵⁵ A metafísica da criação. Nada mais natural do que dentro dela, a criação artística tenha o seu lugar, e até mesmo o seu lugar central, porque no final, o ato de criação é um ato estético, de dar forma. O que está no centro desta metafísica, como já se vê ao se aproximar, é a ação. A ação sai da vontade e termina no ato de modelar. A noção de arte não é que vai ser admitida, mas será central, definitiva em alguma forma desta metafísica da criação. O ato criador por antonomasia, em que se mostra por identidade do que parecia separado por um abismo: o espírito e a natureza. (Tradução Nossa)

Criar é recuperar uma instância perdida, moldar é restituir um equilíbrio distante em uma realidade que parece toda fragmentada. O artista, ao modelar o mundo não cria a barreira entre natureza e cultura, mas constrói pontes entre uma realidade transcendente e o mundo social. O mais importante é que não se trata de um pensamento abstrato que preenche o mundo com significado, mas é uma ação que consegue reunir o que está apartado e permitir uma experiência de integração naquele ponto em que o artístico apareceu.

Nesta visão de arte teatral, não existe lugar para nenhum tipo de segurança no momento da criação. Como no romantismo clássico, surge uma noção claramente demiúrgica na prática concreta de desenvolver o objeto artístico, mas com a diferença de que ela acontece em uma via de mão dupla entre dois artistas distintos. O aspecto estético só acontece por estar profundamente ligado a um sentido existencial. O processo prevalece sobre resultado definitivo, principalmente quando se considera o aspecto do ensaiar como um laboratório de experimentos.

O diretor de teatro precisa ter meios de acessar seus atores, não para uma dominação de suas vontades, mas para que estes sintam um ambiente propício para a criação de suas cenas. As ações deles irão semear a mente do encenador para que ele possa vislumbrar novas perspectivas para aquilo que pretende apresentar a uma plateia. Isso não deve ser compreendido como uma defesa moral da arte, mas a crença na sua prevalência cognitiva e vivencial.

O ato de dirigir um ator exige que este consiga se manifestar de modo cada vez mais efetivo e com mais qualidade, mas isso não é um indicativo de que atuar o tornará uma pessoa melhor ou um bom cidadão. Trazer à tona os aspectos mais profundos do ser humano na cena podem lhe dar uma consciência renovada, mas não implica que necessariamente tomará uma nova atitude ética na sua vida cotidiana. Por essa razão é que muitas vezes esse aspecto sagrado da realização artística se confunde com um aspecto nefasto e violento. O importante é a realização do processo artístico e não um bem comum que se possa abstratamente invocar durante uma produção. Bataille (1989. p.9) escreveu que a literatura é o mal, por ser um reencontro com a infância na qual o desejo não pode ser regulado. É a intensidade vital que comanda sua realização colocando em xeque as regras morais. Isso corresponde ao fato de que a ética necessária para o convívio social não é desfrutada no mesmo nível que poderia ser encontrada no âmbito social. Isso

inclui também a cordialidade. Na arte se estabelece uma suspensão de toda decisão moral (PAVIANI. 1991. p.75).

Muitos diretores são grosseiros e ríspidos com seus artistas durante a fase de preparação das peças. Encenadores como Maria Helena Lopes e Antunes Filho sempre se consideraram pesquisadores teatrais envolvidos na busca das maneiras mais fortes de fazer o ator desabrochar em cena, mas também sempre foram reconhecidos pelo grau de exigência com que conduziam os ensaios. Grupos de teatro muitas vezes se enxergam como famílias, mas isso não quer dizer que se estabeleça uma relação fraterna verdadeira entre os envolvidos. A proximidade e o compartilhamento de objetivos comuns criam a ilusão de um afeto fraternal, mas o que realmente subsiste é o interesse pessoal de cada um na atividade teatral. Um diretor pode ser delicado e cuidadoso no trato dos atores, mas isso não o impedirá de ter que ser rigoroso na sua prática e na obtenção do processo.

Não importa, do ponto de vista geral, o que motiva o processo teatral, pois o que se discute aqui não é um método como dirigir os atores. Todos os métodos são possíveis e aceitáveis, bem como as atitudes pessoais dos diretores nos seus contatos com o elenco. O que se instaura aqui é que o processo teatral não pode acontecer sem um contato mais profundo entre o diretor e seu elenco. O que realmente importa é esse processo poético fundamental para que haja a criação de algo relevante enquanto arte.

É o exato momento em que acontece a transformação de um estado comum para algo além. Trata-se de um jeito de se sentir em casa, de um pertencimento, ainda que efêmero, que torna aquela conexão não apenas significativa, mas marcante. Um sentido de estar presente trabalhando no ato de tornar visível algo que não se vê, a natureza mesma da interpretação teatral, revigora os significados de todos os momentos circundantes. Durante o ensaio, o banal da vida é transformado em uma forma significativa pela troca entre os artistas. Poesia é “uma forma de apalpar as coisas com o coração” (TREVISAN. 1993. p.38), logo uma poesia da cena, como chamei anteriormente, é um apalpar recíproco de corações, um beijo de almas, um arranhar de pensamentos, uma dança de espíritos.

O trabalho de direção de atores acontece tanto entre grupos alternativos que priorizam uma encenação coletiva quanto em produções comerciais com um tempo de ensaio reduzido. Em algum momento durante esses trabalhos existe a possibilidade do evento criativo acontecer e levar o ator a se desenvolver

artisticamente. Sempre que existir um observador crítico pronto para auxiliar um ator a alcançar sua ação ou personagem, lá estará uma chance para que a poesia relacional da cena se estabeleça.

Para poder deixar essa tese mais clara, só existe uma coisa a ser feita: um experimento prático. Eu, enquanto encenador, coloquei-me no desafio de pesquisar meu próprio processo criativo. Fiz este trabalho porque apenas na prática ele pode ser realmente pensado, do contrário não passaria de uma reunião de ideias abstratas sobre o assunto. Deve ser dito com isso que não espero que minha prática comprove qualquer coisa do que escrevi até o presente momento, nem tenho a pretensão de constituir um novo modo de direção de atores.

Simplesmente relatarei alguns momentos do meu próprio processo artístico e estabelecerei relações com as ideias que pontuei sobre uma poesia da cena, indicando inclusive em que elas estão ou não presentes. Como não se trata de um método infalível, mas de instantes da vida cênica, não penso em comprovar nada com nenhum tipo de dado, mas fazer uma série de relatos sobre os sentidos que o processo teatral despertou em mim e nos atores.

5.1 Como Gostais de William Shakespeare

Neste ano de 2016 em que se comemora o quartocentenário da morte de William Shakespeare, reconhecido dramaturgo inglês renascentista, o Instituto de Cultura da PUCRS resolveu realizar o evento Shakespeare 400⁵⁶. Fui convidado para encenar uma de suas peças e diante de tudo que tinha a minha disposição escolhi *Como Gostais (As You Like It)* na versão traduzida por Carlos Alberto Nunes. Essa escolha se deve por algumas razões: é a minha comédia shakespeareana favorita, raramente montada no Brasil, e até onde sei nunca foi montada em Porto Alegre; pelo desafio que seria para o elenco, e para mim, lidar com personagens complexos e situações cômicas difíceis.

A oportunidade de realizar um espetáculo e poder vinculá-lo à minha pesquisa foi um verdadeiro presente da roda da fortuna. Esta peça de Shakespeare já traz no título convidativo uma permissão para que tudo seja feito do jeito que mais agrada, neste caso, do diretor e dos atores. Os ensaios foram o laboratório para a

⁵⁶ O Instituto de Cultura foi criado em 2012, integrando os Institutos de Cultura Hispânica, Japonesa e Musical. Promove diferentes aspectos culturais, atuando em áreas como cinema, arte, literatura, teatro e música. Associado ao propósito de internacionalização da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, aoi qual é vinculado. O Vídeo do espetáculo segue no *Apêndice A* desta tese.

criação do espetáculo mesmo com o fato de que havia uma data limite para que a peça fosse apresentada. Na verdade isso permitiu que a pesquisa tivesse um tempo específico para o levantamento de dados, do final de abril deste ano até 20 de outubro, data da estreia no teatro do prédio 40 da PUCRS.

Na França medieval, o jovem Orlando deseja receber seu direito de herança, mas seu irmão mais velho, Olivério, trama contra sua vida. Enquanto isso a Jovem Rosalinda tem uma vida melancólica por estar afastada do pai, o Duque Sênior, deposto por seu irmão mais novo, Duque Frederico. Para provar sua coragem e força, Orlando desafia o lutador geral da corte e vence o combate. No dia deste evento os dois jovens se encontram e se apaixonam, mas ambos se afastam e acabam tendo que fugir, cada um por seu motivo pessoal, para a floresta de Ardens, escapando da ira de seus respectivos familiares.

O mundo bucólico do campo vai se mostrando aos poucos como a Arcádia mítica na qual todos os conflitos humanos são resolvidos. Neste local Rosalinda se disfarça de homem, usando a alcunha de Ganimedes, e ao reencontrar Orlando lhe propõe que poderia curá-lo do amor apenas com o fato de aceitar chamá-la de Rosalinda. Na verdade os diálogos entre os dois servem como uma educação amorosa, uma forma de amadurecimento de Orlando para que compreenda o que é o amor além das ilusões da juventude.

Em um dia em que Rosalinda espera por mais um encontro, descobre que Orlando foi atacado por uma leoa em defesa de seu arrependido irmão Olivério. Ao encontrar novamente seu amado este diz que não tem mais tempo para fantasias. Rosalinda decide então revelar-lhe a verdade juntamente com seu pai que vive desterrado no bosque. A peça mais leve escrita por Shakespeare termina com festa, em um estado de extrema felicidade dos personagens comemorando quatro casamentos sem nenhum funeral.

A peça continua sendo relevante de ser encenada pelas questões que coloca sobre o papel da mulher na sociedade e como a percepção de gênero pode ser sempre mais complexa do que as aparências mostram. Montar Shakespeare é um desafio, porque seus personagens têm uma inteligência e uma vivacidade que muitas vezes superam as próprias pessoas reais. A multiplicidade de facetas de suas ações supera qualquer raciocínio linear que deseje encaixá-los em conceitos superficiais. Atores que se debruçam sobre um texto shakespeariano precisam saber lidar com a dificuldade de construir uma vida que mesmo artificial é mais viva

que a vida comum. A crítica literária apresenta uma série de caminhos que traduzem essas questões para os artistas teatrais.

A fortuna crítica de Shakespeare é extensa e não poderia ser resumida facilmente aqui. Contudo, posso apontar alguns dos textos que me acompanharam na compreensão da obra, não como um respaldo teórico que fosse capaz de explicá-la, mas como um prisma que ajuda a refletí-la.

O centro de meus pensamentos sobre a relação entre texto e performance passou por algumas questões levantadas por Harold Bloom (2001). Suas percepções da forma como o amor é tratado na peça me suscitaram muitas das ideias para a concretização cênica. A ironia, a verdade e a maturidade dos amantes precisavam ser consideradas na montagem para que a peça fosse vista em suas várias dimensões. Da mesma forma, a inteligência, autenticidade e independência da protagonista me foram determinantes desde o início dos trabalhos. Sua leitura sobre Adão também foi muito pertinente para que o personagem fosse tratado com toda a dignidade necessária.

Também considerei as ideias de Harold Goddard (2015). Aproveitei bastante sua imagem de que Toque, com seu cinismo, é a pedra necessária para amolar o engenho e levar humor para todos, em contraste com o aspecto solar de Rosalinda, livre de qualquer meio exterior a ela mesma. Frank Kermode (2006), que valorizou o aspecto pastoral da peça, escreveu que esse era um dos textos que mais exigiria o conhecimento da época elisabetana. Isso serviu de inspiração para permitir que os atores trouxessem uma gestualidade retórica na construção do personagem. Da mesma forma foi importante a visão de linguagem que Margreta de Grazia (GRAZIA e WELLS. 2002) defende, pois me permitiu entender os aspectos sensoriais do texto.

A valorização do feminino, como exposto acima, foi relevante na construção das cenas também. Tentei não tornar questões ideológicas muito óbvias e aproveitar principalmente o que o texto me instigava. Assim questões de gênero e o feminismo aparecem sem superar a dramaturgia.

Dentro de todo esse contexto ainda tinha o desafio do tempo cômico que a peça exige. A comédia é sempre um desafio maior para o artista do que o drama, pois exige de muita precisão na execução, do contrário não é possível despertar o humor e o riso. Francis Hodge acreditava que comédia é muito mais uma questão de inteligência do que sensibilidade, ao contrário da tragédia (HODGE. 1971. p.297). É

necessário perceber as incongruências das situações e tensioná-las até o limite antes que tudo se destroe. A comédia depende de um contexto estruturado que é sempre posto a prova, mas nunca deixa de existir. Os atores precisam compreender como jogar dentro de um tempo determinado para que o cômico aconteça.

Para fazer este espetáculo convidei dez artistas para participarem da sua confecção. Infelizmente, poucos desses primeiros permaneceram até o fim comigo. Por razões diversas, demorei para fechar todos os nomes do elenco, mas no final isso aconteceu. Eu tinha dúvida se um elenco com dez pessoas seria suficiente diante da grande quantidade de personagens na peça, mas com algumas mudanças na estrutura do texto e com a boa vontade de todos conseguimos terminar o espetáculo.

Meu elenco foi formado por pessoas variadas. Algumas eu conhecia de longa data, e outras acabei conhecendo apenas nesta montagem. Trabalho com Franciele Aguiar, Carolina Diemer e Alexandre Borin desde 2007 quando realizamos o espetáculo “Yvonne, princesa da Borgonha” e depois criamos o grupo Satori Associação Teatral com meu professor e mestre Irion Nolasco. Letícia Kleeman trabalhou conosco neste espetáculo, mas eu não trabalhava com ela desde essa data. Lorenzo Soares, Jeferson Cabral e Anderson Moreira Sales foram meus alunos de história do teatro e dramaturgia na UFGRS, no período em que fui professor substituto, mas nunca havia trabalhado com eles em cena. Charles Dall’agnoll foi meu colega no curso de pós-graduação em Letras com ênfase em teoria da literatura, e, portanto, nunca tinha visto seu trabalho como ator. Participaram também Bruno Cardoso e Thainan Rocha, atores que mal conhecia. Um elenco eclético, mas que combinava uma índole tranquila e vontade de trabalhar.

Para poder trazer este experimento, apresentarei em seguida o meu diário de encenação, contendo as minhas anotações sobre o processo. Evidentemente que não foi possível anotar absolutamente tudo o que acontecia em um ensaio e também não posso dizer que sou um observador isento de mim mesmo. De qualquer forma, coloco aqui as minhas anotações pessoais que se seguiram do meu trabalho com os atores e farei os devidos comentários. Seguem-se também trechos de nosso “caderno poético” (*Apêndice B*). Ideia da assistente de direção Gabriela que pediu a cada membro da montagem que colocasse suas impressões pessoais,

sonhos, imagens e pensamentos, independente de qualquer objetivo útil. Foi uma forma de estimular o aspecto lúdico de todos.



Foram realizados um pouco menos de 100 ensaios com o elenco, mas apresento apenas os ensaios em que participei como diretor, pois vários deles foram conduzidos apenas pela assistente de direção, em períodos que tive que trabalhar fora da cidade. Os relatos de meus ensaios, apesar de não serem exaustivos, como já havia comentado, são bastante pessoais.

Essa descrição mostra apenas meu ponto de vista sobre o processo. Para complementar o meu próprio relato convidei meus atores a escreverem cada um uma pequena reflexão sobre o processo de ensaio. Suas opiniões serão expostas aqui na íntegra para que possam ser analisadas e aceitas independentemente de comprovarem ou não a ideia de que o diretor realmente atinge um nível poético no trabalho com os atores.

5.2 Diário de Ensaios - Versão comentada

Dia 28/04 1º ensaio

O ensaio começou bem. A partir de um exercício de eutonia para os pés, permiti que sensibilizassem suas caminhadas de modo criativo. Adicionei um exercício de *stomping* (caminhada forte e pesada como uma marcha) para que tivessem uma experiência de exaustão e explorassem a energia com extrema concentração física. Posteriormente fizeram exercícios de improvisação, para obter espontaneidade e liberdade para jogar uns com os outros. Mostraram-se bem dispostos para criar e inventar. Ainda não pude decidir como será a definição dos papéis.

01/05

O ensaio começou com um trabalho de respiração para a concentração do grupo. Uma meditação ativa. Posteriormente fiz um trabalho de eutonia com as pernas, com os atores massageando-as com bolas de borracha e ganhando senso-percepção das mesmas. De posse dessa consciência, começaram os deslocamentos no qual variavam o tônus das pernas e conseqüentemente do corpo inteiro. Passaram de um estado mais morto (melancólico) para um mais vivo (alegre). Pedi que fossem explorando outras energias físicas e começaram por eles mesmos experimentando uma sensação de atenção extrema, quase surpresa. Sem querer, Charles mexeu no interruptor e logo incluíram isso no jogo deles, mostrando uma boa concentração. Apresentei “Os sons de Shakespeare” (Bill Crystal recitando textos de Shakespeare no sotaque original). Jogaram o jogo de improvisação imagem e transformação em que um fica uma estátua e outro deve dar sentido com uma cena. Fizemos o exercício da máquina (Franciele e Carol fizeram ações muito abertas e não funcionou de início, mas logo acertaram o compasso). Finalmente jogaram com *status*, um com foco concentrado e foco variante. Entenderam as relações de poder. Depois fizeram improvisações livres, mas entraram com ideias pré-concebidas. Acho que falei muito nesse ensaio, expliquei o que não era necessário.

02/05

Neste dia comecei com um exercício eutônico na bacia e pelas costas dos atores. Desta sensibilização, comecei um processo de caminhadas no qual a bacia era o motor principal. Aos poucos acrescentei uma frase em inglês do texto de Shakespeare - *sweet my coz be merry*.

Tinha dúvidas de como fazer este processo, mas no final optei por um trabalho constante de improvisações. Para realizar isso, fiz um pequeno treinamento de improvisação inspirado nas ideias de Keith Johnstone. Os atores poderiam criar cenas indiretamente. Simplesmente se divertindo e jogando com as situações que eu iria propor. Uma forma de pensar o poético também pode ser pelo clima que se instaura nas relações interpessoais.

Neste ensaio comecei a traduzir ideias da peça a partir de sensações físicas. As energias corporais os levariam a trabalhar com as disposições de espírito dos personagens. O aspecto técnico nunca desaparece, eu precisava sempre estar atento se as improvisações funcionavam ou não. De qualquer maneira, pensava no conselho de Georgy Tovstonogov, de não ficar explicando muito para criar um diálogo puramente intelectual. Eu precisava deixar que o silêncio falasse mais alto, para que todos pudessem se escutar.

Estimulei o elenco pelo meio auditivo. O som das palavras em inglês, antes de ter significado racional deveriam ser percebidas como musicalidade.



Brincaram bastante com as sonoridades que promoviam a partir dessa frase. Depois realizamos um trabalho de *stomping* e dividi o grupo entre dois times em enfrentamento. Foi interessante porque Charles abandonou o grupo para reagir ao avanço dos outros. Isso permitiu que tomassem consciência do trabalho em grupo. Depois fizemos os exercícios de improvisação. O primeiro foi o exercício de nomear, em que eles precisavam dar nomes contrários aos objetos que encontravam e com isso expandir a criatividade. Realizamos improvisos com a noção de status e hierarquia e isso funcionou muito bem. Seguindo as regras, aprenderam a achar espaço para jogar. Depois fizemos improvisações com gromelô e a ação ficou mais fraca, mas eles perceberam esse tipo de situação.

05/05

Neste dia principiei com exercícios de eutonia para sensibilizar a coluna com uma massagem usando bolas de borracha enquanto estavam deitados. Aproveitei essa sensibilização para perceber como jogavam com a própria intuição. Primeiro um jogo em círculo no qual tinham que adivinhar onde estava uma bolinha que passavam escondido entre os membros. Outro, o *caçador*, em que de olhos fechados deviam procurar uma bolinha perdida. Depois fizemos um exercício em que deviam deixar o corpo o mais tenso possível e o corpo o mais mole possível. Esses exercícios deveriam levá-los a compreender a força do movimento que podem criar com os próprios corpos.

08/05

O trabalho começou com os atores sentados contra a parede fazendo massagem nas costas com bolinhas. Passaram depois para o uso de bastões sobre todo o corpo, ativando sensivelmente a pele, os músculos e os ossos. Posteriormente pedi que experimentassem a sensação de tensão e relaxamento para o movimento até encontrarem uma energia de peso que poderiam relacionar à melancolia e outra que poderiam relacionar com a felicidade, as duas energias básicas da peça. Fizeram um jogo de narrativa no qual contaram uma estória alegre e depois uma estória triste. Pedi que prestassem atenção às mudanças corporais em cada uma delas. Depois fizeram jogos de improvisação. O primeiro se chamava *presentes* em que cada um fazia um gesto para o colega que lhe dava sentido. O segundo se chamava *rumores*, em que inventavam estórias uns sobre os outros, sendo que deviam modificar seus comportamentos a partir do que falavam deles. O melhor das

Os exercícios deste treinamento estavam servindo para que eu e os atores pudessemos ter um vocabulário comum. Nós nos conheceríamos através do trabalho teatral e poderíamos criar em conjunto. O trabalho não dependeria de ordens racionais, mas de estímulos imagéticos e sensoriais.

Os exercícios deveriam ser capazes de levá-los a confiar na própria intuição. Poder agir sem ter uma intenção pré-determinada. O meu risco como diretor aparece no fato de não dominar aquilo que eles vão criar em cena.

Começar as sessões de trabalho por estímulos físicos permitem que os atores e atrizes possam jogar de modo inteiro, sem separar corpo e mente. Mesmo quando pedia que inventassem narrativas para o improviso, meu objetivo era que confiassem nas suas primeiras ideias sem julgamento. Aqui percebo que precisava criar um laço de confiança, de cumplicidade, para que isso pudesse acontecer.

improvisações livres foi eles terem percebido a importância de se surpreender e de aceitar o jogo dos colegas.

09/05

Trabalhamos as bolas de borracha nas costas e no chão. Usei a música para criar um clima de alegria entre os atores e fazer com que brincassem de fadas na floresta. O jogo de rumores foi bem divertido. Improvisações livres em que começam a entender o conceito de bloquear. Trabalhei mais com o Charles sobre sua insegurança e dificuldades que o impedem de se permitir criar e jogar. Uma atriz nova apareceu para se juntar ao grupo (Eduarda).

12/05

Trabalho eutônico com as costas e com massagem. As costas são o elemento que determina o movimento de todo o corpo. Aos poucos se comunicam por gestos de ameaça, amor, cumprimento, desprezo e tristeza. É inserido uma frase em inglês do texto *“Neither rhyme nor reason can express so much”*. Brincam bastante e inventam muitas cenas. Depois fizemos o jogo do “eu te amo eu não te amo”. Conversei sobre o problema de elenco no final do ensaio.

15/05

O ensaio foi conduzido pela assistente de direção e eu preferi não intervir para que ela pudesse experimentar a sensação de dirigir os atores. Ela seguiu o sentido do trabalho que eu desenvolvi nos ensaios anteriores. Fez exercícios de sensibilização do pescoço e da cabeça e, a partir desse processo, os atores traziam o movimento para o corpo todo. Posteriormente ela trouxe jogos de improvisação em que os atores precisavam se adaptar rapidamente. Um exemplo é que os atores lembraram uma história engraçada da própria vida, mas nós podíamos intervir dizendo troca e os atores tinham que trocar a última declaração feita. Ao final se seguiram as improvisações livres. Os atores têm momentos em que conectam entre si uma boa energia de jogo. Eduarda abandonou o processo.

16/05

Leticia Kleman chegou no grupo para participar da montagem. Começamos com respiração consciente e massagem pela coluna com bolinhas. Posteriormente deveriam trazer essa sensação obtida na massagem para a postura e o deslocamento aproveitando formas de desequilíbrio. Ao som de “sonho de uma noite de verão” de Mendelsohn interagiam uns com os

Sempre que sai um ator ou outro surge é preciso reforçar os laços de integração coletiva. O lúdico acaba sendo uma forma de manter a entrega e a participação.



Comecei a trazer o tema do amor para o ensaio. Minha preocupação era ajudar o elenco a compor personagens que pudessem criar a sensação da paixão e do afeto. Os jogos exigiam uma entrega, mas sem a perda da consciência lúdica.

A possibilidade de observar uma direção de atores permitiu repensar o meu próprio jeito. Ela tentou seguir o caminho que eu estava propondo nos ensaios anteriores. Percebo que a importância da direção está mais em um olhar atento para saber quando intervir e saber como fazer essa intervenção.

O uso de música deveria estimulá-los para a criação da ambientação da peça.

outros. Pedi que inicialmente sorrissem uns para os outros e depois trocassem beijos à distância e declarações de amor. Depois recebiam bilhetes de amor e tinham que imaginar que eram cartas de amor do amado, mas com versos ruins. Então voltamos para as improvisações livres, nas quais os atores conseguem se envolver, mas ainda tem resistência a construir uma estória em conjunto.

19/05

Continuamos com o hábito de começar todos em círculo com a respiração e depois seguir com o contato consciente através das bolas, mas desta vez priorizando a bacia. Em seguida a bolinha era utilizada como um meio de contato com o colega, entre as costas. Após estabelecerem uma comunicação silenciosa de contato físico se afastavam, mas mantendo um contato imaginário.

22/05

O trabalho começa com massagens entre os colegas. Depois seguem para o toque entre duplas em que eles tem a minha indicação de que suas mãos são plumas delicadas ao encostar na pele do outro. Aos poucos abandonam o colega da dupla para trabalhar entre todo o grupo. Pedi que soprassem sobre os colegas e aos poucos transformassem o ar em palavras. Eles tinham que dirigir as palavras aos colegas sentido sua textura, gosto e cheiro. Ao final realizaram um grande abraço coletivo sem necessitar de qualquer indicação da minha parte. Após, realizaram alguns jogos como o caçador. Pedi que realizassem as improvisações livres, mas focando no espaço. Quando a cena se estendia sem muito sucesso, pedia que parassem e chamava outros, mas deixando claro que não se tratava de uma falha e sim da capacidade de manterem o próprio jogo. Ao final do ensaio esboçamos a cena da luta que acontece no primeiro ato.

23/05

O trabalho iniciou como sempre, com a respiração e com a massagem com as bolinhas. Os atores faziam a massagem com as mãos através do contorno do corpo do colega para que este ampliasse a consciência de seus limites. Os atores estabeleceram contato, tocando-se mutuamente com os dedos, posteriormente ampliando a área de toque trocando as partes do corpo, empurrando-se simultaneamente. Nesse jogo gradualmente emitiam sons que foram tomando um caráter apaixonado. Ao final fizeram uma guerra de músicas, divididos em dois grupos. Conversamos ao final do ensaio sobre a situação da peça e de que muitos atores começam com o trabalho, mas acabam abandonando. Não sei se

Ações banais se transformam em pequenas cenas através da entrega dos próprios atores.

Diante da minha pesquisa, me preocupei em cuidar os momentos que poderia estimular suas imaginações com palavras mais metafóricas do que ordens diretas. Este foi um momento em que isso aconteceu de modo consciente. Pedi que estabelecessem uma relação que não tinha uma base concreta. Exigia que criassem uma conexão através da ficção.

Apesar de trabalhar com a ideia de estimulá-los imageticamente, precisava que criassem uma relação entre sensação e imaginação. A criação deles poderia ser mais viva, sem recair em abstrações estereis.

Minha intenção sempre foi que os atores tivessem consciência de suas atividades criativas para que não ficassem presos a mim. Eu queria ser apenas uma instância auxiliar em um desenvolvimento que lhes seria próprio. Neste dia, deixei-os conscientes da situação prática da montagem.

foi bom abrir minhas preocupações com o elenco, mas por outro lado eles se sentiram mais co-criadores e co-responsáveis pelo trabalho.

26/05

Início de sempre com respiração e massagem. Os atores começam uma dança em duplas, uma tentativa de se comunicar apenas pelo toque. Isso ajudava a desfazer as tensões entre si e ao mesmo tempo uma forma silenciosa de comunicação. A música era utilizada para colocar um ritmo nessa relação, mas não como algo independente do contato. Posteriormente foi feito um exercício em que cada ator narrava em seis cenas um filme de comédia romântica que tenha gostado para que os outros atores interpretassem fisicamente.

29/05

Gabriela fez um ensaio cuidando a respiração no desenvolvimento da ação. O suspiro é a ponte para o deslocamento e posteriormente joga com as várias formas de suspira em relação com as emoções. Os atores se aproximavam do sentimento de paixão e rejeição que aparecem na peça. Trabalhamos a cena da luta entre os personagens Orlando e Carlos.

30/05

Depois do início básico, pedi que realizassem uma dança a partir dos pés que gradativamente ia tomando todo o corpo em um jogo de atração com os corpos alheios. Partes do corpo separadamente sentiam atração por partes do corpo do colega. Depois pedi um trabalho para que os atores treinassem o status de jogo: em duplas, um teria um olhar forte e direto enquanto que o outro teria um olhar vacilante. O interessante nesta improvisação é que todas as meninas, sem combinar, ficaram com olhares fortes e os rapazes com olhares fracos. Isso reflete a relação da personagem Rosalinda em contato com Orlando. Continuei com as improvisações, dando mais detalhes em relação a ação que deveria acontecer. O resultado foi mais claro da parte dos atores que sentiam melhor os termos do jogo. Por fim, fiz uma improvisação em que uma das atrizes deveria alegrar a outra que está triste, o que foi feito por Franciele e Letícia, vinculando a situação de Célia e Rosalinda na peça.

02/06

Começamos o ensaio com uma roda de cantos e acrescentei um jogo de bastões para que sentissem o deslocamento da voz com o

Os exercícios de narrativa servem para que a imaginação saiba lidar com um mínimo de organização. A técnica serve a um propósito além dela e não a si mesma.

Neste dia dei indicações diretas aos atores para criação da cena da luta. Eu não tinha algo propriamente planejado, mas tinha certas imagens em mente que fui testando com os atores. Criamos uma coreografia de modo mais externo aos atores neste dia.

Muitos dos atores não tinham lido o texto por inteiro até este momento, mas foi interessante ver como certas relações vão aparecendo apenas pelas relações entre eles, sem nenhum tipo de indicação explícita. Também foi interessante esse primeiro esboço da cena de Rosalinda com Célia, pois as atrizes tinham apenas as diretrizes básicas sem conexão imediata com o texto. Dos primeiros impulsos tentei conduzir as cenas para aos poucos ir sofisticando.



movimento do corpo. Começamos uma improvisação a partir do contato com bastões e posteriormente abandonamo-os. Era um jogo em que um dos atores (Bruno) se sentia mal e outro (Charles) ia consolá-lo. Minha intenção é transformar aos poucos essa cena na relação de Adão e Orlando no início da peça. Em certo momento, disse que Charles era a água que apagava o fogo que era Bruno. Acrescentamos a entrada do irmão abusivo que humilha o irmão mais novo.

05/06

Gabriela conduziu o ensaio com uma canção em coro do grupo, em uma relação de pergunta e resposta. Os atores depois dançavam em silêncio imaginando suas músicas favoritas. Depois Gabriela colocou músicas *dance* para animar os atores. Ela propôs uma improvisação em que um deles era o rei. Eu propus que toda a corte detestava esse rei e debochava dele. Com isso quis aproximar a experiência do bufão e usar isso para descobrir quem poderia ser o melhor ator para ser o personagem Toque. Fizemos o clima da corte em que o rei, como o duque da peça, expulsa Rosalinda.

06/06

Os ensaios seguiram a rotina de respiração e massagem, acrescentando a dança e uma canção coletiva em que todos se divertiam. Recuperamos todas as cenas, mas experimentei vários atores em várias das situações. As ações criadas permaneceriam as mesmas, variando os executantes para que eu pudesse decidir quem ficaria melhor no papel. Fizemos também uma improvisação em que o chefe vem e demite uma empregada que fica sonhando com o namorado. Dessa pequena situação pretendo evoluir para a expulsão de Rosalinda pelo duque. Tenho dúvida de quem serão os escolhidos.

09/06

Realizamos a rotina acrescentando apenas um jogo, os três duelos irlandeses de Augusto Boal, para que pudessem ativar mais seus corpos. Experimentei trocar as atrizes na cena em que uma alegre a outra e acho que funcionou melhor. Neste ensaio designei alguns atores para certos papéis: Anderson ficou com Orlando, Letícia ficou com Célia, Bruno ficou com Toque e Franciele ficou com Rosalinda. Substituí quem era necessário e mantivemos as cenas já criadas.

O interessante deste dia foi que comeci outra cena a partir de algo que tinha pouca relação com o verdadeiro interesse. Também usei uma linguagem mais metafórica para explicar a relação dos dois personagens. Creio que isso deu uma liberdade maior aos atores por depender de suas interpretações daquilo que eu lhes falava.

Este ensaio foi conduzido pela assistente de direção, apesar de eu me intrometer na sua finalização. O importante deste ensaio é que por mais que eu já tivesse ideias sobre quem poderia fazer os personagens, sempre valorizei mais o processo para a tomada de decisões.

Neste dia ficou claro a todos um princípio importante neste trabalho. Todos poderiam ser criadores e deveriam estar atentos ao que os colegas faziam nas improvisações. Mesmo reproduzindo fisicamente uma ação eles não perderiam o contexto imagético no qual ela surgiu.

Neste dia ficou decidido uma boa parte da escalação do elenco. Acho importante constar que conversei com a assistente sobre a melhor decisão, mas as minhas motivações foram mais guiadas por uma intuição do que por argumentos específicos.

12/06

Gabriela conduziu este ensaio. Ela trouxe um caderno no qual os atores poderiam escrever e registrar as imagens que tenham dos ensaios e da peça. Fizemos um ensaio para que sentissem a energia do velho para decidirmos quem poderia ser o Adão na peça, mas não chegamos a nenhuma conclusão neste momento. Depois improvisamos uma cena em que alguém procura outra pessoa que se perdeu. Entra um segundo que exige a presença do desaparecido. Esta cena foi aos poucos se transformando na cena do Duque atrás de Célia.

13/06

Após uns apontamentos na cena antes da luta, trabalhamos a cena da fuga de Rosalinda e Célia. Pedi que improvisassem uma cena em que ambas descobrem que foram traídas pelo mesmo namorado. A densidade que alcançaram foi passada para a cena da peça, adicionando peso à situação e para que pudesse servir como resultado da expulsão de Rosalinda pelo duque para que depois pudessem planejar a fuga. Ampliamos também a cena em que Rosalinda e Célia encontram o Bobo.

16/06

Após exercícios de preparação como massagens, fomos logo para recuperar as improvisações. Normalmente algumas coisas se perdem com a passagem do tempo, mas os atores conseguem manter a partitura física principal de suas cenas, embora acabem mudando um pouco aquilo que falam. Nos próximos ensaios precisarei que tornem as improvisações mais próximas do texto de Shakespeare para que possam de modo suave decorar as falas até o final. Continuou-se a cena das meninas com Toque acrescentando a entrada de Le Beau.

19/06

No início realizamos uma improvisação em que cada um dos atores seria um palestrante que deveria discorrer sobre o significado de uma palavra estranha. A intenção era perceber o uso das habilidades retóricas importantes para o personagem Jacques. Depois trabalhamos toda a cena de Célia e Rosalinda e acrescentamos a entrada do Duque e de Orlando. Retomamos cena de Adão e Orlando também.

20/06

Neste ensaio também nos aproximamos dos personagens a partir de sensações físicas. Na verdade, lembro-me que dei indicações sobre como deviam sentir-se subjetivamente: Peso aliado ao cansaço, perda da visão, da audição. Aos poucos deixava claro o aspecto da velhice.

Como já tinha designado o elenco e tínhamos uma data limite para apresentar o espetáculo, comecei a colocar os atores em situações correspondentes aos seus personagens. Gostaria de ter tido mais tempo para continuar experimentando, mas cedi às exigências materiais do trabalho. De qualquer maneira ainda mantinha temas de improvisação um pouco alheios ao que a peça pedia.

Creio que aqui aparece o aspecto vivo das improvisações. Sem o texto perfeito, os atores precisam de liberdade para a criação. Percebo que os temas que dava tinham um tom mais próximo da realidade dos atores, mas isso não implicava em um comprometimento imaginativo menor.

Improvisar sobre temas próximos ainda exigia de mim, como diretor, uma espécie de tradução da ação da peça em um material de jogo. Precisava escolher os temas que melhor poderiam ligar os atores à peça e ainda poder desenvolver suas habilidades.

Começamos com um princípio de Lessac, a energia de flutuação despertada pelo *buoyance*. Nem todos entenderam fisicamente o trabalho e precisarei repeti-lo para que possam acessar a energia de leveza necessária para a peça. Trabalhamos todas as cenas e organizamos o primeiro ato inteiro enquanto esboço das várias improvisações. Os atores ainda não utilizam o texto de Shakespeare, mas se aproximam das ideias da cena. Esse recurso visou que os atores tenham uma apreensão mais física e global das ações, de modo a tornar as cenas orgânicas, mas isso exigirá ainda uma série de trabalhos na composição da atuação.

23/06

Começamos uma afinação de cenas, tentando deixar as falas das improvisações mais próximas do texto original, pelo menos as deixas deveriam ser mais próximas da peça, o que me fez cortar alguns dos cacos dos atores. Trabalhamos principalmente a cena de Adão e Orlando e a chegada de Olivério. Também trabalhamos a cena de Célia, Toque, Rosalinda e Le Beau.

26/06

Os seguranças da PUCRS não encontraram a autorização para o uso da sala, o que nos impediu de continuar os trabalhos como estávamos fazendo. Tive que fazer um ensaio na rua, no qual conversamos sobre o que cada um entende da peça, com a imagem principal que o texto evoca. Foi importante também que cada um dos atores narrasse a ação da peça.

27/06

Gabriela conduziu este ensaio. Afinamos cena do Duque buscando Célia. Posteriormente Gabriela deu a indicação de três atores serem refugiados tentando atravessar uma zona de guerra. A partir dessa cena, fizemos a adaptação para a entrada de Rosalinda e Célia na floresta. Trabalhamos também uma cena em que Olivério planeja a vingança contra Orlando com Carlos. No final do ensaio todos os personagens foram decididos e apontados para os respectivos atores. Franciele é Rosalinda; Anderson é Orlando; Letícia fará Célia; Carolina fará Adão, Febe e Audrey; Bruno fará Toque; Charles fará Carlos e Jacques; Lorenzo fará Olivério e William; Thainan fará Le Beau, Sílvio e Amiens; Jeferson fará o Duque Frederico, Corino e o Himeneu. Falta um ator ainda para fechar os personagens.

Devo dizer que me inspirei em Stanislavski para a criação dessa forma de trabalho, quando ele começou a dar preferência às ações físicas. Apenas acrescentei um aspecto mais aberto e divertido com o elenco.

O trabalho se tornava mais técnico para a obtenção das cenas, mas tentei manter um clima propenso à criatividade do elenco.

O lado bom deste problema foi que o elenco pode falar sobre suas próprias ideias em relação ao texto.

Todo o elenco definido, mas faltando alguém para compor o restante da peça. Sentia que os atores por estarem em um processo de construção não tinham muita certeza de como a peça ia terminar, mas isso também permitia que pudessem jogar com mais liberdade.



30/06

Fizemos um trabalho com a técnica de Buoyance de Arthur Lessac. A partir dela, os atores buscaram os personagens que foram designados para eles em um clima de leveza e indiquei que estavam todos na Floresta de Ardens onde se passa o principal da ação desta peça. Eles foram trazendo sons dessa floresta e formando uma roda criando uma ambientação auditiva. Depois passei para a cena do Jacques em que pedi que Charles desse uma palestra sobre o niilismo de Beckett. Ele falou exatamente o contrário do que pedi, dizendo que o escritor era uma pessoa muito feliz. Depois pedi para que representasse vários momentos da vida do escritor. O resultado foi uma pequena estrutura para que ele use na composição do monólogo de Jacques.

01/07

O ensaio começou com uma canção de origem africana que o ator Bruno Cardoso trouxe. Depois fizemos um jogo em roda em que cada um imitava o gesto anterior. Recuperamos a totalidade das cenas criadas até então. Os atores ainda não se aproximaram do texto da peça, com exceção de Franciele, Letícia e Bruno. Acertamos a cena entre Olivério e Carlos, pois o ator Lorenzo não estava presente nos dias de sua criação formal. Ele apreendeu a partitura de movimentos e aos poucos se apropriou e jogou com ela. Os atores repassaram a cena da entrada na floresta. Acrescentamos mais ações que deixaram a cena mais engraçada. Começamos a montar a cena da fuga de Adão e Orlando também.

04/07

Gabriela conduziu este ensaio com jogos físicos como “batatinha frita 123” e “gato e rato na roda”. Ela propôs uma improvisação da conversa entre um orientador acadêmico e seu aluno. A partir das ações físicas estabelecidas compôs a cena da conversa de Corino e Sílvio sobre Febe. Os paralelos de alguém desesperado em ter sua tese aceita com alguém que quer provar o seu amor estabeleceram vínculos orgânicos nos atores. Ao final juntamos a cena com a entrada na floresta dos outros personagens. Por uma sugestão cômica acrescentei um dos atores fazendo o papel de ovelha deixando a cena mais debochada.

05/07

Recebemos o cenógrafo Ênio Monteiro. Iniciei o ensaio trabalhando com os atores para atentarem para seus impulsos internos no movimento e na fala. Depois passamos algumas das cenas já

Este foi um ensaio de clima. Minhas indicações foram todas ligadas ao processo criativo dos atores. O cheiro, a sensação da brisa e som dos animais eram indicados e eles trouxeram os personagens automaticamente. O trabalho de Charles foi muito bom. Sabia que se ele pudesse brincar com algo que lhe agradava iria construir o personagem de Jacques. Principalmente por não obedecer a uma ordem direta minha. Creio que a visão pessimista das obras de Beckett dialoga com a visão de mundo do monólogo do personagem shakespeareano.

Este foi um ensaio em que minha intervenção direta na cena foi mais clara. Mesmo assim devo dizer que as minhas indicações só aconteciam na medida em que os atores me inspiravam a sugerir coisas novas para suas ações. Lembro que pedi para Anderson carregar Carolina porque ela se recostava nele.

Aquí se tem um exemplo claro de uma cena próxima ao ator que permitiria se aproximar indiretamente de aspectos do personagem. Franciele já fez mestrado e participou da vida acadêmica tendo uma ideia de como proceder em uma situação como essa. Ela pode brincar com a imagem de um professor duro incomodando o aluno para depois transpor para Rosalinda incomodada com a subserviência de Sílvio. A ideia da ovelha surgiu de Franciele após ver uma versão da peça no youtube. Decidimos experimentar e o resultado foi ótimo.

A indicação que dei para Carolina e Anderson exigia deles uma interpretação aberta. Existe na imagem um movimento, mas a adequação aos sujeitos dependia dos atores.

criadas para ele, que aparentemente apreciou. Durante a cena inicial de Orlando e Adão indiquei que a realizassem com uma imagem: Orlando seria um vulcão pronto para explodir, mas Adão seria o movimento das placas rochosas que desvia o magma. Independente dessa indicação ser cientificamente falha, a cena funcionou como eu gostaria, pois Anderson crescia em tensão até o momento em que Carolina como Adão o abraça acalmando-o. Depois trabalhamos a cena de Jacques chegando no acampamento do Duque Sênior depois de ter visto o bobo. Pedi ao ator, Charles, que entrasse em cena pegando fogo e foi o que ele fez. Nunca tinha feito algum tão solto, tão livre e disposto a arriscar.

07/07

Recebemos neste dia o iluminador Luiz Acosta. Passamos todas as cenas possíveis para ele. O mais interessante deste ensaio foi que os atores se arriscaram mais no uso do texto original. Nem sempre o texto era dito de modo fluído, mas as intenções que encontraram nos jogos e improvisações anteriores eram adaptadas e transformadas com a inserção das falas. A compreensão do que falam ainda precisa ser melhorada e da mesma forma a apropriação dos personagens. Ao final do ensaio me perguntaram sobre o risco de usar um texto tão estranho aos ouvidos contemporâneos. Afirmei que realmente é um risco para o espetáculo, mas que a minha proposta de trabalho não seria de facilitar a vida dos atores. O texto deve ser visto como um desafio, um obstáculo a ser superado.

08/07

Neste ensaio recebemos a produtora Manoela Wolff para acertar alguns pontos. Isso tomou boa parte do tempo. Depois de um jogo em que os atores deveriam falar o texto enquanto outros jogavam bolinhas contra eles. A brincadeira os deixou bem animados. Depois fizemos o exercício de respiração e *buoyance*. Comecei com uma cena de improvisação em que pedi para os atores contarem histórias edificantes e tristes. A partir disso queria fazer a cena do Duque Sênior com Amiens na floresta, mas como os atores trouxeram elementos muito pessoais acabei desviando um pouco o intento. Pedi que os atores que interpretariam esses personagens captassem apenas os pequenos movimentos físicos que faziam a dupla anterior e dentro disso improvisassem suas cenas. Como ainda tínhamos tempo, consegui esboçar a cena de Corino e Toque na floresta com a indicação de que o segundo devia importunar e incomodar o primeiro por estar entediado.



Acho importante constar que meus diálogos com o iluminador também me mostraram como as minhas indicações acabavam sendo mais metafóricas e amplas do que decisões técnicas e fechadas. Confiei no conhecimento artístico e técnico do iluminador passando a ele apenas as sensações que encontrava no texto e gostaria de ver em cena. Sobre o texto, creio que o trabalho leve e constante permitiu que um texto tão difícil pudesse ser digerido pelo público.

A cena entre Corino e Toque foi uma das mais complicadas, pois eles não mantinham uma linha de ações básicas com as quais pudessem jogar. Por outro lado, deve-se dizer que isso permitiu que experimentassem várias formas de realizar essa cena.

O clima de divertimento acabou sendo muito constante. Tivemos poucos momentos de irritação ou cansaço. Creio que este aspecto, mais social, foi importante para que o trabalho de atuação tivesse sucesso.

11/07

Neste dia Gabriela começou conduzindo o ensaio com pequenos jogos (*Rainha* e *Ninja*). Depois pedia ao elenco que reduzisse a peça em sete cenas e montassem uma versão em 10 minutos. Os atores acabaram se mantendo naquilo que já tinham e improvisaram pouco, embora não parassem de se divertir. Depois dividimos o elenco em dois grupos. Eu montei as cenas entre Jacques e Orlando e o primeiro encontro de Orlando com Rosalinda como Ganimedes, enquanto que Gabriela montou as cenas em que Rosalinda e Célia encontravam Sílvio e Febe e também, a cena em que Toque leva Audrey para se casar com Olivério Sujatexto. Conseguimos articular os grupos de maneira que os atores revezassem com cada centro de direção. Pedi que minha dupla improvisasse cenas em que Franciele chamava a atenção de Anderson e depois pedi que fizesse o papel de vendedora para um comprador reticente. Tentei articular algo com a personagem Célia nesta cena, mas não cheguei a nenhuma resolução.

12/07

Neste dia fizemos uma longa conversa sobre o uso do texto e acabamos conversando sobre o processo de encenação. Preferia falar o mínimo possível sobre o trabalho para não influenciar os atores, mas creio que foi importante deixá-los mais calmos com o futuro do trabalho. Fizemos um pequeno aquecimento e logo passamos para as cenas a serem preparadas. Terminei a cena entre Orlando e Ganimedes/Rosalinda, pelo menos para uma estrutura básica. Acrescentei improvisações em que Franciele seria uma médica e Anderson um doente; e outra em que ela seria uma orientadora e ele um aluno. Peguei todas as cenas e fui montando o momento da peça que desejava. A partir dos movimentos físicos pedi que acrescentassem elementos do texto. A cena funcionou inclusive quando coloquei Letícia ao fundo, divertindo-se com a cena.

14/07

No dia de hoje pedi que trabalhassem a voz para que estejam preparados quando tiverem que se apresentar no teatro. Usei o exercício de *Call* de Arthur Lessac que a maioria já conhecia para que começassem a treinar a projeção. Depois comecei a trabalhar com Franciele e Letícia a cena em que elas encontram as cartas de amor de Orlando. Pedi a elas improvisações em que uma teve um encontro ruim com um colega e depois uma outra improvisação em que uma estava atrasada para o casamento e a outra a acalmava. A partir dessas

Algo importante a ser dito é que apesar de eu não achar algo para Letícia fazer durante esta cena de Célia acabei não precisando, pois a própria atriz foi criando pequenas ações que se somaram a um auxílio dos outros atores, quando trouxeram, mais tarde, bichinhos de pelúcia para a cena.



As criações dos atores eram realinhadas para uma coerência que eu enxergava como necessária. Outra intervenção direta vindo de mim.

A indicação do trabalho vocal foi uma preocupação mais técnica do que poética, pois sabia que precisávamos nos preparar para que o texto fosse audível.

cenar, criamos a base para a cena em que descobrem que Orlando está próximo. Vi também a cena de Toque com Corino e tive que ser pontual dizendo que a cena estava distante do que poderia ser, pois Bruno estava tentando fazer o Toque mais sério afastando-se de seu possível cinismo cômico.

15/07

Nesta data tivemos que ensaiar em um local diferente, a *Aldeia*. Foi o dia em que as figurinistas vieram, então passei algumas cenas para que elas pudessem compreender o espetáculo. Ao final trabalhamos o fim do terceiro ato com Franciele, Thainan e Carolina. Pedi uma improvisação em que a Fran seria uma professora de ensino fundamental e os outros dois, crianças travessas. Depois surgiu a ideia de uma troca um ficar atrás do outro em uma rápida perseguição. Creio que a cena funcionou.

18/07

Neste dia começamos a passar toda a peça. Às vezes parávamos algumas cenas que precisavam de alguma organização extra, como o momento em que o Charles interpretava Jacques na floresta. Acho que foi um equívoco, porque as cenas do terceiro ato ainda não estão claras para o elenco. Amanhã faremos um ensaio exclusivo sobre este último ato. Importante mencionar que o novo cenógrafo, Jonny, apareceu quase no final do ensaio disposto ao trabalho com o baixo orçamento.

19/07

Passamos todo o terceiro ato e foi possível enxergar melhor as deficiências das cenas. A que mais me preocupava era a cena entre Toque e Corino, mas creio que a situação ficou mais clara quando permiti que brincassem mais e compreendessem suas ações. Foi um trabalho mais direto, mas que achei importante naquele momento. Tenho me sentido um pouco travado na forma de estimular o elenco e espero alterar isso nos próximos ensaios. Neste dia apareceu um novo ator, Alexandre Borin e já passei uma cena para ele, o momento em que Toque e Audrey tentam se casar com o “padre” Olivério Sujatexto. A cena funcionou bem pois ele trouxe um elemento clownesco para a cena.

21/07

Neste dia experimentei retornar um pouco ao modelo dos antigos ensaios, partindo de um



Essa cena entre Franciele, Thainan e Carolina foi muito boa a princípio, mas depois tornou-se uma das cenas mais complicadas por não funcionar com o texto. As indicações que dei aos atores permitiam ações e contextos intercambiáveis, mas a fertilidade criativa dura pouco se não é sempre trabalhada.

Percebo que a pressa para encerrar a estrutura da peça me tomou a partir desse momento. Para poder realizar um trabalho de pesquisa é necessário arriscar com o pouco tempo que se tem.

Lembro que neste ensaio eu tinha dito que a cena com Olivério Sujatexto poderia ser mais picante. Jeferson que estava ajudando a estruturar a cena antes de Alexandre ficava flertando com a personagem Audrey. Quando comentei sobre o tom sexual, Alexandre sugeriu de acrescentar a *gag* de palhaço de perder as calças. O tom cômico ficou mais eschachado, mas deu uma nova ordem para a peça.

Eu tinha me dado conta da pressa de terminar o espetáculo e isso me fez voltar atrás. No entanto, a pressa ainda estava presente quando eu tentava corrigir a cena entre Charles e Franciele com indicações mais diretas.

estímulo físico com as bolinhas e levei-os a recitar o texto em duplas, para explorarem as energias corporais na fala. Passei algumas cenas para o músico Rodrigo Trujillo, mas como tive certas faltas não pude passar as cenas centrais do espetáculo. Depois deixei a cena inicial do V Ato para Gabriela e fiquei com a primeira cena do quarto ato. Pedi que Franciele e Charles fizessem um jogo de pega-pega e improvisassem depois uma cena em que ele tentava cantadas horríveis para que ela pudesse repeli-lo. Acho que me intrometi demais nesse momento, o que se confirmou ao final quando Anderson perguntou se ainda íamos construir as cenas com atores diferentes dos personagens designados. Refletindo agora acho que a pergunta foi essencial. Meu receio de terminar a estrutura da peça está deixando o processo mais burocrático. Preciso alterar o caminho que estou tomando.

25/07

Realizamos os jogos que normalmente usamos para a integração do grupo. Posteriormente dividimos o elenco em dois grupos, minha assistente Gabriela trabalhou uma improvisação com Bruno e Charles, enquanto que eu preparava uma cena entre Franciele, Letícia e Lorenzo. Na improvisação pedi que trabalhassem como se fossem três irmãos em que um traz uma notícia ruim. Desta improvisação preparamos a cena em que Olivério encontra as duas na floresta. Depois as meninas foram trabalhar com Gabriela no momento em que eu preparava a cena em que Jacques apresentava o bobo Toque para o Duque, no final da peça. Realizei uma improvisação de um pai levando o filho para assistir a um show de palhaços. O interessante neste tipo de improvisação é que as intenções que o ator traz para o personagem não são propriamente as mesmas que serão requeridas pela cena da peça de Shakespeare, neste caso na atitude do ator Jeferson que interpreta o duque.

26/07

Neste dia veio o meu orientador, professor Ricardo Barberena. Percebi que o trabalho de atuação estava ficando muito burocrático, na medida em que estava priorizando a criação desenfreada de cenas, então preparei um ensaio para que pudessem acessar seus impulsos internos. Pedi que se concentrassem, depois da respiração, em tornar externos quaisquer impulsos internos que tivessem. Para isso pedi que escolhessem o local da sala mais confortável e depois pedi que concentrassem a atenção no próprio interior, afirmando que eles seriam os próprios limites e que se voltassem para o próprio

Lembro-me que o fato de ter feito uma improvisação tão estranha à peça fez com que os atores duvidassem de que isso funcionaria. As ações não fechavam completamente com o que o texto exigia, mas essa sempre tinha sido minha intenção. A cena da peça precisaria de recortes e alterações diante do que foi criado, tornando o trabalho dos atores uma adaptação constante à situação. Provocar a dúvida e incompreensão no elenco pode ser gerador de uma boa energia criativa. Eles nunca poderiam estar tão confiantes a ponto de largar a atenção.



Seguindo a ideia de revitalizar o ensaio, tentei deixar os atores mais em contato com seus processos criativos individuais. Todas as minhas indicações foram de ordem subjetiva, evocando a interioridade dos atores nas suas reações corporais. Meu orientador comentou o fato de eu conduzir o ensaio de pés descalços como um sinal de respeito ao ambiente e ao elenco.

mundo interior. Eles criaram várias relações entre si em pequenos grupos. Passamos alguma cenas. Achei-os pouco concentrados, creio que por estarem diante do meu orientador, mas as cenas correram até um certo ponto quando pedi um intervalo. Foi interessante ouvir a percepção do orientador sobre o que ele tinha percebido, tal como o meu hábito de tirar os sapatos para conduzir o ensaio. Depois retomei a cena entre Rosalinda e Orlando e fui dando o tema de cada momento para que eles improvisassem o texto a partir das relações físicas que já tinham produzido. No final do ensaio conversei com os atores desta cena e eles se confessaram confusos com o processo, pela dificuldade de acrescentar um texto falado a um esquema físico estranho.

28/07

Neste dia trabalhamos com a cena que pretendo terminar a peça. Gostaria de encerrar o espetáculo com uma dança baseada nas festividades medievais e renascentistas. Dividi o grupo em duplas e pedi que inventassem formas de dança. Minha primeira indicação foi que dançassem de costas para seus parceiros procurando senti-los mesmo sem o tato. Depois pedi que inventassem uma forma de cumprimento e uma maneira de deslocar os corpos. O resultado foi um conjunto inusitado de formas de dançar. Então passamos todas as cenas criadas para o quarto e quinto ato da peça.

29/07

Tivemos uma reunião de produção. Não gosto de misturar o trabalho criativo com as questões estruturais, mas eram importantes para a realização da peça. Tive receio que isso dificultasse o ensaio posteriormente, mas o pessoal rapidamente voltou a se focar na criação das cenas. Para a pequena cena em que Olivério e Orlando fazem as pazes pedi uma improvisação de Carolina e Letícia de duas amigas que brigam por um mesmo rapaz. Elas montaram cinco imagens desta improvisação. Depois pedi para Charles e Thainan fazerem imitações exageradas das duas. Só depois pedi para que os atores Anderson e Lorenzo, que interpretam Orlando e Olivério copiassem os movimentos corporais das duas duplas e montassem uma sequência para a cena. Depois decidi montar a cena em que Rosalinda, Orlando, Silvio e Febe declaram seus amores. Pedi um jogo em que um deveria equilibrar uma bola nas mãos e os outros deveriam tentar derrubá-la sem encostar no desafiante. O quarteto formou uma série de posições corporais que serviram para a criação da cena.

Novamente, as dúvidas! Felizmente os atores aceitaram caminhar por um meio estranho até o fim.

Outra vez precisei da criatividade do grupo. Simplesmente havia lançado uma música para que dançassem em duplas e inventassem os passos que quisessem. As criações iniciais foram muito caóticas e redundantes, mas depois de um estímulo musical eles geraram material para ir sendo talhado aos poucos nos ensaios. A relação que eles criavam entre eles foi mais importante que qualquer coreografia externa que eu pudesse propor.

Neste dia voltei a usar a ideia de atores improvisarem em cima de temas alheios aos seus personagens. As marcas foram prontamente aproveitadas por Lorenzo e Anderson. A criação de movimentos e imagens corporais acabava sendo um desafio ao processo de incorporação dos atores, que precisavam completar as situações com suas imaginações para a adequação aos personagens. O aspecto físico acabava sendo uma forma de estímulo indireto, pois não se tratava de imitar e reproduzir perfeitamente, mas de inventar sobre algo já criado.

02/08

Neste dia foram feitos vários jogos iniciais com os atores, todos em roda. Depois passamos para um trabalho de depuração das cenas. Comecei trabalhando com Orlando. Anderson tinha receio em utilizar certas falas do personagem por contrastarem com seus próprios valores. Conversamos rapidamente sobre isso e deixei ele perceber que poderia construir a cena mantendo a complexidade do personagem. Não indiquei nenhum tipo de atitude específica, mas pedi que jogasse entre falar consigo mesmo e com um outro. Depois comecei a trabalhar a cena entre Franciele e Letícia. Inicialmente dei indicações técnicas para que a cena funcionasse, mas em um determinado momento pedi que Letícia fizesse a personagem menos vibrante. Ela disse que não sabia muito bem o que isso queria dizer. Gabriela queria que eu explicasse, mas, ao invés disso, pedi que ela fizesse a primeira coisa que entendeu com isso. O resultado foi bom, pois ela deu um momento de seriedade para a personagem o que permitiria jogar com a comédia no momento seguinte.

05/08

Neste dia começamos com a respiração e com um jogo em que deveriam encontrar sensações físicas correspondentes aos personagens da peça. Depois começamos a refinar as cenas. Neste dia cuidei mais da primeira cena entre Adão e Orlando. Não estava satisfeito com a figura de Carolina durante o discurso de Orlando e dei-lhe a seguinte imagem: existe uma corda entre vocês dois e a cada palavra de Orlando ela vibra. Com isso ela ganhou outro tipo de atenção na cena acompanhando o discurso. Trabalhamos a cena com Olivério a ponto de deixá-la mais coerente em termos de ação. Achei o trabalho de personagem de Lorenzo muito saturado. Pedi que ele trouxesse um caráter mais duro, mais seco em tudo o que fazia, deixando a cena mais forte. A cena com as primas prosseguiu ao ponto da chegada do bobo. Tive que trabalhar rapidamente uma compreensão de texto para que a cena pudesse funcionar melhor.

08/08

Neste dia trabalhei principalmente a cena final do espetáculo. Montamos cenas de dança, mas não cheguei a fazer nenhum tipo de coordenação entre elas. Primeiramente pedi que brincassem de roda com uma música do grupo Galpão. O resultado foi que montaram várias formas de deslocamento em conjunto e aos poucos pedi que eles mesmos achassem uma organização interna para a série de movimentos criados. Depois

Trabalhar com Anderson foi muito importante, pois ele é um ator criativo e precisava apenas confiar na humanidade contraditória do personagem.

Aqui também tive um momento de comunicação linguística em que as expressões não traduzem diretamente nossas ideias. Letícia tinha que interpretar o que falei. Se eu tentasse explicar acabaria confundindo mais a atriz

Uma imagem no discurso pareceu mais efetiva do que horas de um discurso cansativo.

Da mesma forma foi com o Lorenzo. Ao passar as sensações físicas, sua compreensão do personagem ficou mais clara na atuação.



Nesta época pensei em fazer duas danças no final da peça. Este trabalho acabou influenciando a última cena com apenas uma dança, mas que se desdobrava em um momento para a roda.

mostrei um vídeo de uma dança medieval e pedi que utilizassem como inspiração para a criação de uma versão própria. Todas essas experiências formaram um esboço do trabalho que pretendo usar para a criação da cena final do casamento.

09/08

Comecei a trabalhar com a cena em que o Duque expulsa Rosalinda. Pedi que Jeferson não projetasse a cabeça para frente. Pedi que Franciele cuidasse a conversa do Duque com Célia e cada palavra dele deveria ser uma chicotada e cada palavra dela deveria ser uma carícia. O resultado me agradou bastante, pois ela estava viva em cena independente de ter fala. Posteriormente trabalhei com a cena em que Olivério fica sozinho em cena depois da saída de Carlos. Sabia que essa cena era importante para dar complexidade ao personagem e pedi que Lorenzo realizasse a cena como se contasse tudo para nós espectadores. Depois pedi que ele se voltasse para si mesmo e repetisse a cena. O trabalho funcionou. A terceira cena a ser trabalhada foi entre Jacques e Amiens. Me preocupei mais com o esteriótipo que Thainan trazia para o personagem e fui pedindo que se desse conta do modo como caminhava. Por fim trabalhei a cena entre Febe e Silvio cuidando principalmente para que os atores atentassem para a forma como davam o texto.

15/08

Neste dia prosseguimos a cena final com a dança. Os atores organizaram melhor seus materiais criados. Um trabalho mais coreográfico, mas que precisava da minha atenção às propostas que eles mesmos traziam. Fechamos o momento da despedida de Jacques e esboçamos a dança final para o encerramento da peça.

16/08

Com a falta de alguns atores tive que trabalhar de modo mais concentrado em alguns núcleos e não pude passar todo o material criado para ter uma ideia geral. Trabalhei a cena do monólogo de Jacques e a cena de Rosalinda e Célia conversando sobre as cartas de Orlando. O trabalho foi longo, mas muito produtivo. Disse ao Jeferson na sua cena como Duque Sênior que ele deveria pensar através dos elementos da natureza: Se o Duque Frederico era o fogo, o Sênior seria a água, pois enquanto que um tem uma forma sempre em estado de vibração destrutiva o outro se adapta a qualquer situação.

Outro momento em que transformei as situações em imagens visuais para melhor compreensão dos atores.

As indicações para Thainan foram mais diretas do que metafóricas neste dia. Novamente o tempo para a apresentação me incomodava.

Na verdade, ainda não estava pronto, mas eu só viria a saber disso muito mais tarde.



Esse tipo de imagem, fogo e água, corre o risco de ser um tanto estereotipada, mas neste caso funcionou pela competência do ator.

21/08

No dia de hoje realizei um trabalho de grupo com o exercício do *hipnotismo colombiano* para que os atores pudessem se aquecer jogando. Depois passei a trabalhar as cenas. O momento da fuga foi revisto para ser melhor organizado e as meninas pontuaram melhor as ações. Trabalhamos também cenas com Jeferson e Thainan. As cenas do Duque Sênior com Amiens ficaram com o texto mais claro e compreensível.

22/08

Neste dia consegui trabalhar com o Bruno algumas de suas cenas. Indiquei a ele que se comportasse enquanto o “diabo” e depois enquanto “Deus” para a cena em que assustava o pastor Corino. Acho que esta cena funciona muito bem. Consegui revisar algumas cenas das meninas.

23/08

Vários atores faltaram neste dia. Consegui encontrar o iluminador e as figurinistas. Diante dessa situação preferi propor um jogo em conjunto em que todos trabalhavam no desequilíbrio. Posteriormente comecei a cena que pensei para o início, mas não funcionou bem. Usei jogos que poderiam levar os atores a criar imagens e depois tentei combiná-las. Uma cena de espelho entre Alexandre e Lorenzo, depois uma cena em que os atores os separavam como um muro e por último uma cena em que Alexandre “brotava” de dentro do coro de atores. Não ficou nada orgânico. Vou ter que começar do zero essa cena. A Franciele deu uma ideia para que o pessoal fosse se aproximando a medida que o Alexandre começasse o texto, o que me pareceu melhor.

29/08

Neste dia conseguimos ensaiar no teatro. Após um jogo de ninja começamos a ensaiar a cena em que Rosalinda encontra Orlando na Floresta. Eles já tinham organizado o texto junto com a Gabriela e a cena estava bem, mas senti que precisava de um pouco de atividade e dei sugestões de ação para eles esperando que brincassem com o que falei. Entretanto, acho que fui muito propositivo, pois a Franciele sentiu que estava sublinhando as ações. Preciso repensar como jogar com os atores nesta cena. Depois passamos cenas que exigem o conhecimento do espaço, como a cena da luta e a canção de Amiens. Apesar da profundidade e da largura estranhas ao que nos acostumamos.

Tive que trabalhar indicando ações para os atores. Interessante dizer que apenas quando estou vendo as cenas é que consigo pensar formas de resolver seus problemas. Apenas observando as meninas pude dizer que ações não funcionavam e onde deveriam investir para que tudo ficasse mais limpo.

Essa indicação funcionou bem, pois Bruno se sentiu a vontade para brincar com as sensações que elas o convidavam a fazer.

Este ensaio foi interessante, pois para criar essa cena inicial usei mais as minhas ideias do que o trabalho dos atores, o que resultou em um material estéril. A ideia de Franciele é que acabou prevalecendo até o momento da apresentação.



A atriz me perguntou se a ação não estava ficando muito óbvia a partir das minhas indicações. Acho que a peça foi exigindo um olhar cada vez mais técnico e o aspecto de estimular os atores foi ficando em segundo plano. Por outro lado, posso dizer que a sensação de Franciele se configurou no idioma que a peça adquiriu na montagem. O aspecto retórico foi utilizado por todos os atores na criação dos personagens de modo que fez parte do espetáculo como um todo e não apenas como um detalhe fora do lugar.

Consegui começar a mexer na cena de Orlando e Adão. Acho que deveria ter deixado eles mais livres também, mas a cena está organizada de um modo interessante.

30/08

Neste dia decidi experimentar novamente as ideias para a cena de início da peça. A partir de ideias que partiram dos próprios atores. Eu gostaria apenas que tivesse um prólogo para que fosse possível criar um vínculo inicial com a plateia, mas ainda não sei como criar imageticamente o princípio deste espetáculo. Pedi para que cada um trouxesse uma ideia sobre a peça. Havia imagens de espelho, aliança, natureza, travestimento, limpeza e iluminação solar. Tentamos construir imagens a partir disso, mas ainda não funcionava bem. Neste ensaio experimentamos um texto baseado no prólogo do romance *Rosalynde*, de onde Shakespeare tirou a trama da peça.

05/09

Diante das dificuldades que tenho sentido com o elenco neste momento, preparei um ensaio como foram os iniciais, começando com uma massagem a partir das bolinhas e uso da música barroca de Vivaldi. Pedi que estabelecessem contato uns com os outros: “Eu sou o meu tato”, “meu sentimento é transmitido pela pele”. Aos poucos pedi que imaginassem caminhadas pela floresta. Voltamos a improvisar com o prólogo. Desta vez preferi que usássemos imagens da peça ou cenas que estão implícitas nela para criar *tableux vivants*.

06/09

Voltamos a usar o recurso da respiração que estava sendo preterido diante das faltas e atrasos dos atores. Neste dia realizamos uma passada geral de todo o material presente no espetáculo até mais ou menos o ato III. Infelizmente as cenas estão com um andamento muito ruim, sem o tempo vivo necessário para que o espetáculo aconteça. Passamos a canção que será utilizada na peça: Lua Branca de Chiquinha Gonzaga.

12/09

Neste dia trabalhamos no teatro da PUCRS. Decidi ver como ficaria o início da peça com a sucessão de imagens pensadas na sala de ensaio. De repente Anderson mandou um aviõzinho pelo palco, uma pequena brincadeira com os outros atores. Isso me deu a ideia de usar em cena esse recurso. Começar a peça com aviõezinhos de papel e durante a peça usá-los na cena em que Orlando prende seus poemas de amor nas árvores.

A apreensão das imagens a partir das ideias dos atores foi uma falsa forma de inspirá-los, pois passava pelo meu crivo interpretativo. Simplesmente sugerir situações e aceitar as ideias dos atores para a composição desse prólogo funcionou muito melhor.

Para finalizar essa cena inicial, restabeleci uma relação imagética que pudesse deixar os atores em um estado criativo mais aberto. Consegui chegar a uma estrutura mais clara somente com a ajuda deles.

A canção foi escolhida por mim considerando o clima de melancolia que ela despertava. O músico da peça havia sugerido uma canção de Amália Rodrigues, mas decidimos em conjunto ficar com esta.

Acho relevante comentar que um ato completamente aleatório de Anderson me serviu como inspiração para a composição da peça. Em uma brincadeira interna, completamente ao acaso, ele criou um elemento fundamental para o espetáculo.

Imagino o palco completamente abarrotado de aviõezinhos. Enquanto trabalhava a cena de Audrey e Toque, pedi para minha assistente trabalhar a cena do ato IV com Orlando, Rosalinda e Célia. Durante meu trabalho com Carolina e Bruno pedi para que ele jogasse mais com o desejo do personagem, para cada parte do corpo de Carolina vinculasse uma parte do texto. Pedi que aproveitassem movimentos acrobáticos que tínhamos esboçado em outro ensaio e vinculassem com essa cena. Ele era o cervo e ela uma amazona que o cavalgava. A imagem me agradou bastante.

13/09

Começamos a trabalhar na cena final da peça que eu sinceramente não tinha ideia de como realizar, já que não tinha como colocar todos os personagens ao mesmo tempo. Tive a ideia de reduzir a cena para o mais básico possível. Isso implicava em fazer cortes. Construí a cena em casa recortando falas e reunindo personagens de modo diferente de como o texto foi escrito (Que a sombra imortal de Shakespeare me perdoe!). A estrutura ficou mais ágil e deixei para que os atores jogassem com aquilo. Fiz Orlando e o Duque Sênior conversando sobre a semelhança de Rosalinda com Ganimedes. Ganimedes entra e confirma a disposição de todos para encontrar Rosalinda. Depois Célia invade a cena vestida de Himeneu, o Deus do casamento, para revelar a identidade de Rosalinda como se fosse um truque de mágica. O personagem do Duque celebra o casamento rapidamente para a entrada de Jacques de Boys. A cena dependerá da possibilidade de trocar rapidamente o figurino. O que funcionou foi a estrutura das ações.

19/09

Tive uma conversa séria sobre os atrasos e faltas do elenco antes de iniciar o trabalho. Depois comecei a trabalhar em todas as cenas do terceiro ato para fazer uma limpeza de seus excessos e momentos perdidos. A cena de Orlando e Rosalinda ainda me deixa confuso, quanto mais assisto mais perco o interesse. Preciso achar algo para fazer nessa cena. Da mesma forma a cena de Sílvio e Febe. Eles têm ações, mas faltam as nuances. A entrada de Rosalinda torna a cena mais chata porque os atores esqueceram a partitura básica de ações e ficam simplesmente recitando o texto.

20/09

Neste dia recebemos todos os técnicos para conversar sobre a criação do todo. Pedi que tudo fosse mais insinuado do que exposto. As propostas



Finalmente a cena final começou a tomar uma forma, mas apenas por uma intervenção minha. Infelizmente o tempo tinha se tornado um fator que não podia ser ignorado.



Diante dessas dificuldades acabei optando, posteriormente, por sugerir ações aos atores durante a realização de suas cenas. A ampliação do número de ações lhes deu mais domínio na execução de seus papéis de modo total.

dos técnicos me agradaram. Consegui trabalhar a cena de Febe, Sílvio e Rosalinda de modo que tudo ficasse mais interessante. Tive que indicar ações específicas para determinados momentos. Por exemplo: pedi que simulassem um tapa no rosto de Thainan para a frase de Rosalinda: *mais firmeza, pastor!* Automaticamente eles testaram a frase "*mais carinho, pastora*" com Febe se esfregando em Rosalinda. Em outro momento pedi que se segurassem como os personagens de *Titanic*. Depois passamos as cenas do ato III até o final.

24/09

Realizamos neste dia uma passada geral sem o Bruno com tudo o que tínhamos. A falta do Bruno trouxe a tona certos problemas e desavenças entre Charles e Jeferson. Tive que gritar com os dois. Experimentamos a ideia de colocar o Alexandre para fazer uma cena de substituição, em que ele faria uma passagem de tempo com placas para fazer o público rir. A cena de Rosalinda, Célia e Orlando precisa de um trabalho profundo. Minha conclusão é que a peça está arrastada e cansativa e, portanto, chata. Falei isso com os atores, que saíram desanimados. Tenho dúvidas dessa decisão, mas achei necessária.

26/09

Diante da situação de sábado passado tive uma conversa com Bruno que faltava seguidamente. Depois conversei com todo o elenco sobre a situação de faltas e atrasos de todos e o risco que isso provoca. Eu propus uma série de cortes nas falas de todos para ganharmos tempo. Apesar de já terem decorado boa parte do texto todos compreenderam e aceitaram. A operadora de som veio neste dia, mas não pode aproveitar muito.

27/09

Este dia foi bem proveitoso. Não trabalhei com todo o elenco, mas consegui trabalhar de modo focado nas cenas que precisavam de mais atenção. Finalmente consegui tornar a cena de Sílvio, Febe e Rosalinda mais dinâmica. Todas as ações que indiquei para os atores pareciam funcionar na cena. Determinei claramente o momento em que Febe se apaixona por Ganimedes. Depois trabalhei melhor a cena entre Rosalinda e Orlando da mesma forma pensei em ações que eles poderiam usar para suas falas, sem em nenhum momento mostrá-las. Depois refizemos a cena em que Jaques encontra Ganimedes. Trocamos a partitura anterior que não funcionava pelo estímulo do personagem

O relevante desse ensaio foi perceber que mesmo com indicações diretas do que fazer, os próprios atores prosseguíam na resolução da cena inventando em cima das minhas sugestões.



O *feedback* foi negativo, mas necessário para que o trabalho tomasse outro rumo.

Um problema social que eclodiu nos últimos momentos do processo. Talvez se tivesse sido mais agressivo como diretor não tivesse esse problema. Como disse antes, minha conduta pessoal não se identifica com meu trabalho técnico e estético

O desenvolvimento foi mais técnico neste dia.

Interessante como uma ideia mexe em toda a cena. A sugestão da bebedeira tornou a relação dos personagens mais engraçada, inclusive em relação ao texto.

estar bêbado. Inclusive surgiu a ideia de usar a ovelha nessa cena.

28/09

Neste dia as figurinistas vieram e acabamos focando mais na cena da canção Lua Branca. Pedi para Franciele orientar o ensaio, diante do fato que ela tem mais conhecimento de canto do que eu. Começamos a organizar melhor um coro para essa cena. Pode ficar muito bem se todos estiverem afinados para realizar a canção.

01/10

Neste dia trabalhei bastante a cena de Rosalinda e Orlando no terceiro ato. Consegui que eles encontrassem uma dinamicidade na cena. Sem que eu falasse nada específico, eles começaram a criar por eles mesmos novas nuances. Como a cena em que Rosalinda pede para que ele visualize nela a sua amada. Comecei a esboçar o epílogo com Franciele, mas ainda está muito no texto e pouco na ação.

03/10

Neste dia trabalhamos a cena de Rosalinda com Célia do terceiro ato. Pensamos em formas de tornar as ações secundárias de Célia, mesmo em um segundo plano, interessantes para a cena. A própria atriz Letícia se preocupou em criar uma pequena narrativa, indo atrás de bichinhos de pelúcia que serão usados em cena. Passamos várias cenas do terceiro ato para que ganhassem ritmo pela passagem.

04/10

Trabalhamos a cena das danças que estavam muito soltas e sem sentido. Fiz com que tornassem mais precisos os movimentos e que entendessem que cada dança falava um pouco de cada casal. Pedi que enxugassem vários momentos das cenas e tornassem tudo mais orgânico. Fizemos claramente a ordem: Primeiro Jeferson e Alexandre com uma dança inspirada em passos irlandeses, proposta do Alexandre. Depois Toque (Bruno) e Audrey, interpretada pela minha assistente de direção. Depois Sílvio (Thainan) e Febe (Carolina), seguidos de Olivério (Lorenzo) e Célia (Letícia). Por fim a dança entre Rosalinda (Franciele) e Orlando (Anderson). A ideia é que todos saiam para que Rosalinda fique e recite o epílogo.

08/10

Neste dia realizamos uma passada geral das cenas. Do início ao fim. Infelizmente o trabalho

Eu temia que a canção não funcionasse, mas a cena no fim ficou muito característica para demonstrar a melancolia do personagem Jacques.

O nível de interação entre Anderson e Franciele era tão grande que eles mesmos experimentavam e recriavam a cena. Acho que foi o meu maior sucesso nesse trabalho. O desenvolvimento da cena não dependia tanto das minhas indicações, mas do próprio trabalho dos atores.

Outro momento que veio da iniciativa da atriz, sem esperar uma indicação minha.

Intervenção para que a cena da dança funcionasse melhor. Nesta reta final o aspecto poético vai sendo deixado explicitamente mais de lado.



Problema técnico de voz que precisava ser resolvido.

vocal deixou muito a desejar. Mal escutávamos o elenco como um todo e a dicção também era péssima. Estou preocupado com o resultado desse trabalho. Os músicos enviaram uma canção final que repassei ao elenco para que cantassem no fim da peça.



10/10

Fizemos um ensaio todo focado no trabalho vocal. Usei todas as técnicas de projeção e dicção que conheço e pedi para Franciele ajudar no momento do canto. Os atores aprenderam a valorizar os sons vocálicos e os obstáculos das consoantes no momento da utilização do texto. Apesar de precisar passar as cenas, preferi que eles resolvessem esse problema que me parecia muito mais sério. No final conversamos sobre a possibilidade de mexer na cena em que Olivério narra seu reencontro com Orlando. Os atores sugeriram de fazer um teatro improvisado em cena, com outros do elenco fazendo aquilo que Olivério narrava. A ideia me pareceu boa.

Momento para resolver o problema técnico da voz. A criação da cena da narração para Olivério veio de Lorenzo e Anderson e foi ótima.



11/10

Começamos o ensaio com trabalho vocal. Desta vez me voltei para uma cena do início, eu queria deixar mais cômica a cena de Olivério e Carlos. A ideia de Carlos ter uma espécie de *delay* diante das perguntas de Olivério. Disse para acrescentarem uma ação, em que Olivério bateria na cabeça de Carlos para “pegar no tranco”. Trabalhei um pouco a cena final para deixá-la mais enxuta, cortando alguns momentos. Infelizmente a transformação e Ganimedes em Rosalinda não funcionava e tive que deixar que ela aparecesse já como mulher no final da peça. A chegada de Jacques de Boys foi trabalhada de forma que o texto dado por Alexandre ficasse com uma coerência narrativa.

Essa ideia me veio por achar a cena de Carlos e Olivério muito morta. Novamente tive que dar a indicação de modo mais direto.

12/10

Neste dia realizamos uma passada de toda a peça. As cenas estão um pouco melhor acomodadas umas entre as outras. Acho que estamos chegando perto de um ritmo próprio para o espetáculo. O ideal seria passar a peça em todos os ensaios que nos restam, mas diante das faltas e atrasos isso pode não acontecer.

O maior problema da peça é a dificuldade de passar tudo. A peça está enorme, mas não conseguia cortar mais nada.

13/10

Trabalhei principalmente a cena de Rosalinda, Orlando e Célia. Acrescentamos uma série de

Novamente mais indicações técnicas

ações. Pedi que Rosalinda reclamasse como se arrancasse o próprio coração. Pedi que triangulassem mais com o público algumas cenas e comentassem pedindo cumplicidade para que as piadas funcionassem melhor. Acho que esta cena encontrou a fluidez que precisava. Deixei os atores muito livres para a criação, por outro lado, pois experimentavam várias coisas sem que eu pedisse nada. Como a simulação da morte de Orlando, por uma flechada de Ganimedes ou os comentários de Célia sobre as ações dos outros dois.

15/10

Passamos toda a peça com todos os figurinos. Recriamos uma cena da conversa de Olivério com Rosalinda e Célia de modo completo com outros atores fazendo o encontro de Orlando com Olivério embaixo de um carvalho e ele lutando com uma cobra e com a entrada da leoa. Gabriela está muito engraçada, principalmente por que decidimos que seria a atriz interpretando inicialmente uma ovelha e depois troca o figurino para leoa.

16/10

Neste dia trabalhamos a cena com a música final. Passamos todo o ensaio trabalhando nisso. O próprio músico veio ver a cena e nos ajudou a estruturar melhor como encaixar as danças com a música.

17/10

Passamos a cena final com música novamente com todo o elenco com exceção de Bruno que faltou novamente. Determinamos melhor as cenas em que seriam usadas as músicas para a operadora de som e experimentamos a ambientação sonora para vários momentos da peça.

19/10

O ensaio geral foi muito complicado por ser o dia que finalmente conseguimos reunir todos os elementos da peça, luz, música e cenografia, mas a estrutura da cena não me agradou e não conseguimos passar tudo pois a PUCRS tem um horário determinado para fechar o teatro. O elenco saiu de péssimo humor. Pedi a eles que não se deixassem influenciar por esses contratemplos

Pelo menos algumas cenas ainda se desenvolviam sem mim até os últimos dias. Creio que a liberdade criativa trouxe esse benefício extra.

As cenas foram todas finalizadas. Raramente eu finalizava alguma cena nos últimos dias antes da apresentação. Uma mistura de um processo difícil e uma tentativa em me arriscar levaram a isso.

Finalmente testamos a cena com a música. No início tive dúvidas, mas no fim me agradou.

Ensaio mais pontual e técnico

Ensaio “puramente” técnico.



20/10

No dia da estréia reuni o elenco e agradei todo o esforço despendido até aqui. Disse a todos eles o que sempre digo aos meus elencos: “Seja ousado e forças misteriosas virão em teu auxílio”, uma frase de Johann Wolfgang von Goethe

No último momento antes da apresentação dei uma última palavra que pudesse inspirar o elenco. A frase do Goethe surtiu efeitos, pois todos se arriscaram na apresentação tentando criar algo novo, em cima do que já estava organizado.



5.3 Reflexões de um diretor teatral



Apontei aqui apenas um desenho dos acontecimentos dos ensaios e um pouco do meu processo de direção teatral, de modo que transparecesse como compreendo o aspecto poético do diretor. Como é possível perceber, nem sempre tive momentos em que pude me comunicar de modo mais intuitivo e holístico com os atores. Muitas vezes precisei estar em um nível de concentração em que era necessário dar indicações diretas e pontuais para que o trabalho acontecesse.

Posso dizer que em determinados momentos falei sentenças que não eram descrições diretas e claras de ações. Quando usei uma linguagem mais próxima de tropos linguísticos estava acionando um tipo especial de relação com o elenco. Na medida em que elegi um meio comunicativo menos controlável, dependendo da interpretação dos atores, apostei no ato poético que mencionei anteriormente. Creio também que se pode afirmar que os exercícios de imaginação em que sensibilizava o elenco para a realização das cenas e improvisações permitiam uma aproximação não-pragmática da cena, um direcionamento gradativo, mais lento, mas com uma oportunidade de tomar a consciência dos atores de modo mais evolutivo. Aos poucos iam se familiarizando com as necessidades da ação.

As improvisações, relatadas no meu diário, eram todas baseadas em uma leitura pessoal sobre as situações da peça de Shakespeare. Traduzi as cenas da peça em momentos do cotidiano. Tinha que fazer um tipo de leitura capaz de captar linhas de ação para que os atores entendessem como lidar com os personagens, como lidar com as sonoridades da peça, como

compreender as relações entre eles e os ambientes imaginários propostos pelo autor. Essa compreensão nunca se baseou em um processo puramente intelectual. Muitas vezes fiz comentários sobre minha compreensão dos personagens de modo direto, mas essa abordagem indireta permitia que os artistas acessassem um estado de jogo que não exigia o cumprimento estrito de uma tarefa. Eles podiam aproveitar as condições lúdicas que o jogo do ator oferecia.

Minhas próprias atitudes podiam ser livremente interpretadas por eles, mesmo que isso os colocasse em um estado de confusão. Muitas vezes pedi coisas contrastantes que dificilmente eram resolvidas de modo consciente pelo elenco. Como apontou meu orientador sobre o ato de eu orientar alguns ensaios de pés descalços como um sinal de reverência e respeito ao ato de ensaiar. Admito aqui que muitas vezes fazia isso apenas pela sensação de liberdade que sentia. Poesia, como já afirmei, é um conhecimento que não se explica e a mera presença podia incutir nos atores inspiração para suas próprias criações.

Também dialoguei com o acaso, quando criava uma atmosfera de liberdade para que os atores pudessem brincar entre si. Compreendendo o aspecto poético como um clima que atravessava não apenas a mim, mas também ao meu elenco. Os atores podiam fazer ações de modo livre, mas que a minha mera percepção poderia inferir um sentido surpreendente. Se não fosse isso, não teria a ideia de usar os aviões de brinquedo na construção do espetáculo.

O aspecto lúdico aparece até mesmo o próprio ato de criar estruturas físicas de ação por grupo de atores que posteriormente eram utilizadas por outro. A repetição de ações para o descobrimento de sentidos inesperados na própria consciência de seus executantes revelando aspectos novos nos personagens. O trabalho constante e cansativo tinha a intenção de que pudessem pesquisar sobre suas próprias reações e encontrar um caminho de autoconhecimento artístico. Poder compreender o próprio processo a partir das minhas indicações exigia estarem abertos a transformarem a si mesmos, independente de um controle de minha parte.

Creio que o principal resultado deste processo não foi a demonstração de um meio absoluto para direção de atores, mas a consciência da

necessidade de estar aberto a uma relação infinita com o elenco. Eu precisava estar pronto para me surpreender com suas propostas, mas assumo que muitas vezes achei necessário deixar de lado esse tipo de escuta para trazer uma organização ao espetáculo e também fui cego à beleza de seus íntimos. Dirigir uma peça tem um aspecto prático que não pode ser facilmente renunciado. Compreendo hoje a importância de ter um tempo elástico para a criação, como o tinham Stanislavski e Grotowski. Dito tudo isso deixo que os próprios atores e atrizes me iluminem sobre o meu próprio processo em relação a eles.

5.4 Cartas de Amor



Abaixo seguem os relatos de cada um dos atores do espetáculo. Pedi a cada um que escrevesse sobre as impressões que ficaram do processo de ensaio. Não lhes disse em nenhum momento sobre o tema desta tese para que não se preocupassem em tentar encaixar suas visões dentro do quadro conceitual que propus aqui. Dessa forma cada um expressou o que sentiu neste trabalho através de suas próprias palavras. Isso me ajudou a ter uma autocrítica melhor sobre a minha realização enquanto encenador, independente do seu resultado para esta tese.

Entender o encenador como poeta e o ator como poema não deve, portanto, implicar que eu sou o princípio ativo e eles as instâncias passivas. Nos estudos alquímicos, alguns compostos são considerados masculinos por gerarem dinamismos, como o enxofre, enquanto outros são femininos por absorverem e se deixarem transformar, como o mercúrio. Independente de questões sociais que se possam levantar sobre esse tipo de classificação é preciso mencionar que estas eram noções arquetípicas e não biológicas e

culturais. A atitude ativa não é melhor ou mais importante que a passiva, e qualquer pessoa pode promover ambas. Afinal de contas, o mais importante era a união dos compostos, o “coito do rei e da rainha”, a integração das forças heterogêneas.

Sinceramente não sei por onde começou o meu trabalho. Fui eu que levei as ideias prontas para a sala de ensaio? Ou será que porque eles aceitaram o convite de trabalho já determinaram o meu imaginário antes de eu decidir os exercícios? Quem estuda as lendas e os mitos sabe que origens são difíceis de determinar e que um começo é apenas o ato de dar um passo e assim afirmar sua primeiridade. Não importa quem começa e sim o acontecimento. Não desejei dominar a situação a qualquer custo, não quis ser o tipo de diretor que “cria” seus atores a sua imagem e semelhança.

Rejeitei um aspecto da tradição alquímica de construir o homúnculo, a ideia de que seria possível dar vida a um ser artificial. Não consigo compreender o ator como um boneco inanimado no qual pudesse enxertar um líquido vital para enchê-lo de alma. Os atores não deveriam ser cópias dos meus desejos, mas sei que investi a minha vontade durante todo o tempo do processo. Ninguém pode dar vida além da sua própria. O melhor que pude fazer como diretor era compartilhar a minha energia vital com eles e receber a força deles em retorno.

Para tanto, apresento seus relatos como as cartas de amor penduradas nas árvores pelo personagem Orlando. Tento respondê-las sem tentar explicá-las ou contextualizá-las. Segundo a ideia da palavra africana Ubuntu, só me é possível ser humano se outro puder refletir minha humanidade de volta para mim. Os comentários dos atores ajudam a entender em que medida todo o meu trabalho de alguma maneira pode acontecer fora de um panorama de racionalidade puramente discursiva. Apenas junto deles é possível construir o espetáculo e somente com eles posso dar algum tipo de validade à minha pesquisa.



Alexandre Borin – Prólogo + Oluério Sujatexto + Jacques de Boyf

Passsei a participar do processo de montagem do espetáculo Como Gostais dois meses após seu início, a convite do Daniel, e logo que cheguei fui muito bem recebido tanto pela direção como pelo grupo. O clima leve, de um processo que propõe a liberdade e expressividade do ator / atriz à serviço da criação cênica, instaurou um ambiente acolhedor em que nos sentimos estimulados ao trabalho em equipe e ao jogo teatral. Isso fez com que a equipe desenvolvesse uma sintonia que automaticamente refletia-se no trabalho. Acho isso muito bonito de se ver em um grupo.

Do ponto de vista dos objetivos e da metodologia adotada no processo, senti falta de mais objetividade no trabalho e de uma melhor otimização do tempo nos ensaios, como por exemplo, propostas de aquecimentos coletivos que ultrapassavam os 30 minutos, muitas vezes mais cansando do que propriamente preparando o corpo-mente para o trabalho. Além disso, um clima de descontração e relaxamento muitas vezes beiravam a desconcentração da equipe e postergação do trabalho de cena e suas possíveis soluções. Acredito que isso gerou também uma insegurança sobre o trabalho em relação ao tempo que tínhamos antes da estreia.

De maneira geral, vejo uma vida longa a este trabalho! Uma caminhada saudável e que colherá seus frutos maduros com muito afeto e amor pelo teatro. Sou grato por essa experiência.

Alexandre entrou no processo quando muitas coisas já estavam encaminhadas, mas eu ainda precisava de um ator para fazer alguns papéis. Creio que sua crítica é muito justa sobre a falta de objetividade nos ensaios. Muitas vezes tive a ansiedade de querer exigir mais trabalho, mas fiquei com receio de que esse pragmatismo colocasse a criação das cenas em primeiro lugar e não o processo. Da mesma forma acho muito conveniente o que ele diz sobre os aquecimentos coletivos serem muito longos. Sinceramente não sei se deveria ter sido mais objetivo nisto diante da multiplicidade de pessoas e da necessidade de integrar indivíduos diferentes em um mesmo caminho. De qualquer jeito o que aparece em seu relato é um entendimento da minha condução através de uma busca excessiva por sensibilidade. Conheço o trabalho de Alexandre desde que ele entrou no curso de teatro da UFRGS e

pude ver seu desenvolvimento artístico. Agradeço a ele por sua dedicação e talento.

Anderson – Orlando

Durante 6 meses participei do processo de pesquisa e criação do espetáculo "Como Gostais", do dramaturgo inglês William Shakespeare. Foi um processo intenso e um pouco do que a memória desses vestígios de descobertas me permite lembrar eu sintetizo aqui.

Num primeiro momento, investigamos os elementos básicos da improvisação, uma oportunidade rara num processo criativo. Além de desenvolver/apurar qualidades individuais, esse momento serviu para que atores advindos de lugares e experiências diferentes pudessem compartilhar os mesmos parâmetros, promovendo assim a integração técnica do elenco.

A aproximação com o texto aconteceu num segundo momento, em que o elenco já estava afiado e as primeiras cenas esboçadas. Apesar de difícil, foi interessante esse trabalho de transposição, uma vez que nos fez ver a existência de camadas de sentido dentro de uma mesma estrutura.

As escolhas nunca foram feitas pelo mais simples ou mais rápido e em nenhum momento nosso trabalho foi menosprezado pelo diretor. Pelo contrário, sempre fomos desafiados a trazer à superfície a profundidade dos personagens e do que eles diziam.

Poucas vezes eu vi um diretor se atentar tanto ao trabalho dos atores. Desde o início o Daniel parecia ter claramente em sua cabeça que a maior grandiosidade de uma cena ou de um espetáculo está no ator. Ele apostava nisso antes e foi assim até o fim.

Eu fiquei muito orgulhoso em ter participado desse processo criativo em que me senti tão bem como criador. Me senti respeitado e motivado por todas essas pessoas que tive ao meu redor durante esses meses e espero ter a honra de estar no palco com esse grupo por muito tempo e em poder trabalhar com esses artistas novamente.

Neste relato Anderson aponta para uma continuidade do meu trabalho como diretor de atores. Agradeço que ele tenha tido essa percepção da minha preocupação em realizar um trabalho calcado no ator. Ele ressalta a necessidade do tempo para que aos poucos pudéssemos construir os personagens e o espetáculo como um todo. Minha preocupação realmente sempre foi com o ator, mesmo nos momentos em que tive de ser mais direto nas indicações. Também atenta para o fato de que o espetáculo não foi feito do

abstrato para o concreto, com uma imposição de ideias da minha parte. Fico feliz que ele tenha aproveitado tanto.

Bruno Cardoso – Toque

Infelizmente o ator Bruno não me enviou seu relato. Acho importante constar que tive que substituí-lo por Eduardo Schmitt na temporada do teatro do Centro Histórico Cultural da Santa Casa.

Carolina Diemer – Adão, Avdrey e Febe

O processo de ensaios do espetáculo "Como Gostais" foi surpreendente. Por que? Porque começamos trabalhando com estímulos concretos, físicos, por exemplo, a sensibilização do corpo - das terminações nervosas, dos músculos, dos ossos, da pele - a partir do contato da sola do pé com uma bola de tênis. Na sequência, improvisávamos livremente, de forma a pesquisar um outro encontro com os colegas, um momento em que não desejaríamos acertar, ser um sucesso, sermos bom no que estamos fazendo, ou propor muitos estímulos para o companheiro de cena, sem que ele tivesse espaço para participar das propostas. Nossas improvisações perseguiam o olho no olho, o despertar para o presente, para o aqui e agora. Toma muito tempo isso!↓

Antes de materializarmos as ideias do texto, as palavras, racionalmente, pela sua leitura e estudo, a direção da peça realizou uma divisão pelas cenas e atos do espetáculo, e, sem planejarmos, criamos a movimentação no palco de "Como Gostais". Improvisamos as situações de cada cena.

Do ponto de vista de um ator nesse processo, é fabuloso poder assistir a um colega de elenco fazendo a marcação que foi elaborada em uma improvisação sua. É como se cada ator fosse diretor, cada ator colocasse uma parte da sua alma no todo, pois apenas quando dividimos os personagens é que sabemos quem faria cada uma daquelas marcações e desenhos de palco que havíamos criado.

Dentro dessa perspectiva, precisaríamos de uma sala de ensaio adequada, porque ensaiamos por muitos meses em uma sala pequena para o grupo de dez atores. Também, seria ideal que todos os atores e os diretores pudessem dedicar-se apenas para o processo de ensaios, recebendo um salário, com um contrato, exercendo sua profissão plenamente, quem sabe até com a carteira de trabalho assinada!↓ Essa é uma luta também pelas gerações futuras.

Neste relato, Carolina aponta principalmente para aspectos técnicos do processo, mas considerando a ideologia principal de vivenciar o ensaio sem medo de equívocos. As formas como estimei o grupo para que a criação do espetáculo fosse gradativa e tivesse a participação de todos. Acho importante constar como ela percebeu que o trabalho de direção não foi monopolizado por mim aceitando minha assistente como uma partícipe relevante e importante, pois de fato ela o foi. O comentário final da atriz deixa aparecer as situações precárias do nosso processo em termos materiais, principalmente o fato de que tive que me ausentar alguns ensaios para poder trabalhar como professor na UFPEL.

Charles Dall'agnoll – Carlos e Jacques

Os primeiros ensaios foram um processo de entrosamento meu com o grupo. Também um processo de auto-conhecimento: 8 anos sem fazer teatro e esse tempo todo pensando-me ator... Os exercícios de improvisação em duplas ou em coletivo, nos quais eu tentava pôr em prática os ideais teatrais de Keith Johnstone e abraçar de uma só vez o caos e minha mediocridade, foram excelentes rituais de reiniciação, por assim dizer, para essa travessia transformadora que foi montar nossa peça.

Considerando a escolha das personagens como marco inicial de uma nova etapa do trabalho, Carlos e Jacques viraram companhias diárias em tudo que eu fazia. As formas de "fazer-dizer" o texto surgiam lavando a louça, andando de carro, tomando banho - tantas vezes chorei pensando o Jacques, chorei de verdade, e aí a verdade virou meu critério, eu tinha que fazer os personagens de verdade. Isso atrapalhou um pouco no começo, pensar o personagem ensaiando me atrapalhava, mas a partir do momento que comecei a entender o processo de fora pra dentro, como o Daniel propunha, mergulhei de vez nos dois personagens. A retroalimentação entre corpo do personagem (meu desempenho nos ensaios) e a alma do personagem (meu desempenho na interpretação das intenções do texto e das direções do diretor) gerou uma transformação em mim. Sonhava com a peça.

Dois semanas antes da estreia sonhei que apresentávamos a peça a uma plateia distante, longe do outro lado de um rio, que nos separava. O que é esse rio que nos separa da plateia? Ninguém sabia ao certo. Mas dispendíamos todas as nossas forças para nos comunicarmos com as pessoas que nos assistiam. Pensei nisso durante as apresentações todinhas... E mesmo

quando não estava em cena, estava. E quando estava em cena, estava vivo como raramente me é possível.

Neste relato, Charles falou principalmente de seu procedimento pessoal. Interessante como ele levou os personagens muito a sério, na medida em que nunca lhe dei qualquer indicação para tanto. O fato é que Charles é também um homem de letras, um leitor voraz, e sua imaginação está acostumada a ser ativada pela literatura. Ele oferece nesse pequeno texto como foi o nosso encontro, na medida em que invadia seu íntimo com minhas indicações enquanto que ele se deixava delirar com o texto de Shakespeare. Charles tem a vantagem e a desvantagem de não ter explorado seu trabalho de ator durante oito anos, pois apesar de lhe faltar a experiência técnica. Ele tinha uma vontade bruta no atuar que lhe fez experimentar muito.

Franciele Aguiar - Rosalinda

Destaco como grandes pontos positivos na condução do processo de criação de Como Gostais a sensibilidade e o cuidado através dos quais a direção soube fazer acolhedor e potente de invenção e jogo um espaço que já trazia, em sua proposta, um duplo desafio: o elenco numeroso de um lado, congregando atores com experiências diversas de formação; e por outro, a complexidade de se montar um clássico, de lidar com a linguagem, as imagens, a grandeza de uma obra como a de Shakespeare.

Creio que as etapas iniciais de preparação foram extremamente importantes, não apenas porque construíram uma coesão de grupo, a despeito das mudanças que se deram no elenco, mas também pelo fato de nos terem dado instrumentos para melhor conhecermos o processo improvisacional em alguns de seus princípios fundamentais de escuta, de foco, adaptação, de contato e reação à concretude dos estímulos, à materialidade da imaginação. Senti e observei que íamos nos tornando conscientes do que fazia uma improvisação "funcionar" ou não, e que isso tornava menos amedrontadores os momentos em que nos colocávamos em jogo, presentes e disponíveis a reagir. Essa etapa se mostrou, em meu ponto de vista, uma grande aliada à totalidade do processo, pois foi a partir dela que nós atores fomos conduzidos a desenvolver esse poder de jogar, com o qual recebemos, depois, o texto de Shakespeare, que pôde ser abordado de maneira mais lúdica, menos dura do que se tivéssemos nos confrontado diretamente com ele. Havíamos preparado o terreno, tornado fértil o solo onde cresceria, em breve, a Floresta de Ardens.

Tivemos a oportunidade, também, de experimentar diferentes personagens antes da definição dos atores que os desempenhariam. Isso possibilitou que cada um contribuísse à criação daquelas figuras com seu próprio corpo, imaginário, lógica de jogo, com suas respostas, com suas perguntas... Possibilitou conhecer o texto sob diferentes aspectos. E mesmo após a definição dos personagens, a direção manteve por algum tempo a ideia das trocas, da construção cobetiva das cenas, onde uma pequena estrutura era esboçada por um ator e depois entregue, como um presente, ao que a desempenharia no espetáculo, para que ele, então, a lapidasse, transformasse. Assim, brincar com o personagem do outro nos dava fluência. E jogar com o amparo da estrutura criada por outra pessoa, por mais simples que fosse, nos dava segurança, visto que havia uma pequena pista para uma possível decolagem (tomando aqui, de empréstimo, a expressão de Grotowski).

Optou-se por construir um esboço geral da peça em todos os seus atos, antes de se trabalhar no detalhamento das ações e com o texto na íntegra. Até certo ponto, a estratégia me pareceu funcionar, pois ela nos permitia, ainda cedo no processo, ir conquistando uma ideia do todo, da linha direta de ação; dava um sentido de continuidade, de processo, de organicidade naquilo que executávamos. Por exemplo, eu já podia jogar com a Rosalinda na corte e com seu disfarce de Ganimedes na floresta, podia investir conscientemente na influência desses espaços tão distintos na sua maneira de agir, sob a tutela do tio usurpador na corte, ou nos trajos masculinos de Ganimedes na floresta. O jogo com Orlando, a propriedade com que discorria sobre o amor e suas armadilhas, o que não a impedia de, na cena seguinte, cair ela mesma nessas armadilhas, percebendo-se e confessando-se "atolada no amor". Esse esboço geral permitiu, em seus traços apressados, ver as nuances, as transformações, as complexidades que poderiam ser, depois, trabalhadas em suas sutiezas. Não entanto, em virtude da quantidade de texto e cenas, houve um momento em que senti que esse modo de trabalhar, que funcionou tão bem no início, começava a ficar incômodo. Isso por que, tendo memorizado os textos das cenas iniciais e já os colocando em jogo quando as executava, não conseguia, agora, improvisar o texto das cenas posteriores, porque já o conhecia melhor, e suas imagens começavam a se sobrepôr, a assombrar as frases simples e despreocupadas que eu utilizava para improvisar anteriormente, quando a sequência das cenas se encontrava bem menos apropriada. Creio que esse foi o momento em que mais senti esse "peso" de Shakespeare, certo respeito e reverência talvez infrutíferos. E por mais que o diretor dissesse para não me preocupar com o texto, eu não conseguia seguir tal orientação.

Não conseguia não me preocupar com o texto e me sentia muito presa, principalmente quando da transposição de uma situação improvisada sobre alguma circunstância análoga (ou nem tanto assim), para a criação da cena em si, com os personagens, a narrativa, as falas (improvisadas ou em processo de memorização). Diante da complexidade da linguagem, a tensão de colocar as ações de outro contexto dentro de uma cena presente na dramaturgia às vezes me confundia muito, pois não encontrava espaços de reação, relações de causalidade, um sentido orgânico que me permitisse memorizar o texto, a movimentação. Aliás, era o que me parecia: uma briga entre um texto e uma movimentação, ambos formais, sem ressonância, sem sentido, sem corpo, sem ação, sem vida... É logo que fazíamos esse encontro, entre a situação improvisada (e que não era a da peça: a corretora de imóveis, a orientadora de ICC, a mulher atrasada para o casamento...) e a cena da peça, nem sempre repetíamos essa estrutura "estranha" o suficiente para abordá-la, então, artificialmente, como sequência de formas, nas ocasiões em que eu não parecia encontrar nela uma ressonância orgânica.

O que me intrigava era que essa abordagem parecia funcionar em outras cenas, e havia funcionado, para mim, em cenas anteriores. Mas quanto mais avançávamos, mais eu me sentia em conflito com a proposta. Muitas vezes julgava que, para seguir o plano, se insistia demais em algo que não estava funcionando. Por que a mesma proposta dava bons "resultados" em algumas cenas, mas parecia sufocar outras? Talvez eu estivesse oferecendo resistência demais e sendo responsável pela minha própria sensação de sufocamento, de rigidez. Não sei... Às vezes eu tinha vontade de trabalhar e improvisar com a própria situação do texto, com as palavras e imagens do texto. Vontade de ceder aos encantos de Shakespeare, de dar voz às palavras dele, encontrar suas ações, suas tentações, ser agida por elas, brincar de Rosalinda, brincar de Rosalinda brincando de Ganimedes brincando de Rosalinda... Brincar de amar. Seria isso? Não sei. Na floresta as dúvidas permanecem selvagens, jamais se domesticam em afirmações. Estão sempre vivas e florescendo na ciência das sazes.

Outro ponto que gostaria de destacar, e que faz referência, principalmente, às etapas finais do processo - quando tínhamos ensaios conduzidos ora apenas pelo diretor, ora apenas pela assistente de direção - eram os diferentes olhares e orientações para uma mesma cena. Notava que a assistência de direção priorizava, nesse momento, a plasticidade do movimento, o "desenho" da cena, questões focadas na configuração espacial, no

gesto, ao passo que o diretor procurava orientar os atores em relação à lógica das ações, ao objetivo dos personagens, ao sentido do que era proposto pelo texto, buscando que os atores se apoiassem no entendimento das relações que se estabeleciam na cena tanto ou mais do que nos aspectos formais estruturados. Creio que o espetáculo comporta esses paradoxos, e pode pulsar ainda mais através deles.

Depois das primeiras apresentações, da insegurança, dos tropeços nas palavras, do medo de errar, do medo de esquecer, acho que é hora de olhar de novo para cada momento, tentar encontrar aquela "alguma coisa que não fecha" para o diretor, as coisas que para mim estão vazias, a respiração de cada cena, a presença para o outro, a presença em outros e novos agora.

E para não dispensar o epílogo, te agradeço, Dani, por este grande presente que a Rosalinda é, pelo tanto que eu me diverti fazendo isso, chorando como Diana na fonte e rindo feito uma hiena. Obrigada por ter tanta gente incrível e especial trabalhando junto com a gente, obrigada pela paciência nos momentos de laçoi petulante, desculpe a resistência, desculpe se não entendo ou se insisto em fazer de outro jeito ou se acho que tá sublinhado, hehehe... Obrigada por ser generoso e confiar em mim. Eu confio em ti, como amigo e como diretor, o que me deixa alegre e me faz lembrada de que estar em cena é um prazer extraordinário.

É muito difícil comentar um texto tão visceral e honesto como esse. Franciele é uma atriz que carrega um mundo espinhoso no coração, mas sorri uma leve brisa para todos. Acho que ela traz vários dos paradoxos que o espetáculo passou durante a montagem. Não sei se posso responder suas indagações sobre as dificuldades surgidas no ensaio. No caso do texto queria que o elenco aproveitasse mais o processo criativo, mas possivelmente teria sido melhor para Franciele se ela pudesse trabalhar mais diretamente com o texto dramático. Possivelmente faltou-me uma escuta especial para auxiliá-la nesse episódio. De modo geral, ela afirma a importância de uma sensibilidade para a condução do elenco e de estratégias indiretas que às vezes funcionaram para a criação do espetáculo. Talvez como diretor eu precisasse ter uma atenção mais focada para cada integrante e assim compreender as necessidades de cada um e poder propiciar momentos para que seus nós individuais pudessem ser desatados. Resta-me dizer que confio profundamente nela.

Jeferson Cabral - Duque Frederico, Duque Sênior e Corino

O processo de criação para o ator é um momento sutil de encontro com o efêmero. A relação que se cria entre a idealização de um projeto e a execução do mesmo pelos atores representa um mergulho ao desconhecido. Desse modo, eu, ao refletir sobre os longos meses de ensaio, sinto que o processo de atuação me trouxe formas precisas sobre como estar em cena. A construção das cenas aconteceu pelo estímulo do diretor que buscava em nosso imaginário situações para improvisos que dialogassem com as cenas da peça. Essa forma foi uma alternativa de criação inteligente. Penso que a condução livre para atuarmos a partir de improvisos trouxe um frescor às atuações, pois é instigante atuarmos e vermos as cenas se constituindo a partir de um vazio criativo, repleto de referenciais. O vazio a que me refiro é um vazio que transborda, que não é silêncio, o imaginário do ator.

Em particular, a direção de atuação para mim foi desafiadora. Sinto que a relação com o diretor é algo que se constrói a cada ensaio. Sendo assim, procurei sempre estar aberto às colocações e pedidos do diretor, salvo em alguns momentos em que nossas ideias divergiam. Todavia, nosso diretor mostrou-se disposto a nos ouvir, gerando dessa forma um ambiente em que éramos interpretes-criadores e não somente cumpridores de tarefas. Ir para os ensaios sempre foi motivo de alegria, pois sabia que algo muito bonito estava a ser criado.

Para falar de um momento em especial, rememoro a criação da cena e personagem que caracterizou e caracteriza ainda minha maior dificuldade: a construção da personagem Corino, um pastor. O fato de ser um homem velho e humilde transformou minha pesquisa como ator, pois nunca havia experimentado essa energia. Ademais, a comicidade da cena causou-me estranhamento, mais pela criação das ações, do que pela dramaturgia de Shakespeare. Por que? A visão que eu possuía da cena era de uma troca de saberes entre Toque e Corino, mesmo que a personagem Toque se vangloriasse de seu status social. Eu não concordava com as marcações de cena que ressaltavam uma certa "agressão" de um contra o outro. Porém, compreendi que isso traria um efeito cômico e coloquei-me a fazer e a aceitar a cena.

Por fim, Como Gostais foi um processo muito tranquilo de trabalho e a relação com o diretor repleta de aprendizados. Seguimos... FORA TEMER_{xxx}

Este relato de Jeferson é muito importante para mim. Acho que sua interpretação de Corino é perfeita. Realmente a cena poderia ter sido criada de

outro modo sendo simplesmente um encontro entre um personagem simples e sábio com um agressivo relativista. No entanto esta foi uma cena que demorou para ser construída pelas faltas de Bruno e pelo fato de que os esboços iniciais que se faziam logo se perdiam. Foi uma cena em que agi diretamente a partir das ideias que um personagem como Toque me despertava. Teria sido mais interessante se deixasse os atores descobrirem aos poucos sobre o que a cena falava, mas optei por dar-lhe um tom cômico. O meu aprendizado aqui foi ver como Jeferson, apesar da discordância, encontrou momentos seus e os transformou brilhantemente indo além do que eu esperava.

Letícia Kleeman - Célia

Acredito que montar Shakespeare signifique adaptar Shakespeare, pois seria desnecessário remontar por mais de 400 anos a mesma coisa. Nesse ponto, o diretor é o principal responsável, é ele quem vai estimular os atores na criação e formação das cenas. Nós atores precisamos confiar 100% nas diretrizes encaminhadas pelo nosso diretor, sem essa confiança não há entrega, e, sem a entrega o trabalho não adquire a força necessária para existir.

Daniel Fraga é um diretor que respeito e admiro, e, como pessoa, um amigo indiscutível. Pode parecer desnecessário para o trabalho falar de amizade, mas para mim isso foi um grande aliado. Como todos os grupos, tivemos vários problemas, mas a força que adquirimos durante todo o processo de trabalho fez com que se estabelecesse uma energia tão positiva que ir ensaiar significava alegria e prazer. Para mim, arte tem que ser feita com amor, mesmo quando trabalhamos com algo que não seja tão alegre como uma comédia, é necessário ser feito de maneira prazerosa, o resultado é visível no palco e o presente é dado para o espectador.

O processo de atuação nos deixou livres para criar, fazendo assim com que fosse possível, para nós atores, sentir que nos apoderávamos cada vez mais do trabalho, esse processo estimulou a criatividade de uma maneira tão grande que até um novo personagem foi criado e acabou indo para cena, foi o caso da "Ovelha", que em nossa adaptação virou um personagem shakespeariano.

Letícia se mostra neste texto como uma atriz dedicada às indicações da direção, mas isso não significa dizer que não tivesse autonomia e independência. Muitas vezes foi extremamente propositiva nos ensaios trazendo objetos para utilizar em cena. Apesar de pensar no trabalho de modo

mais geral, considerando o papel do diretor como organizador, ela mesma referenciou a importância dos estímulos criativos para que pudesse se assenhorear do espetáculo e criar uma marca autoral. Letícia é o tipo de atriz delicada que valoriza os colegas de cena e que acredita na cumplicidade que um coletivo teatral precisa para criar e apresentar um espetáculo. Foi uma dádiva poder trabalhar com ela e seu maravilhoso tempo cômico.

Lorenzo Soares – Oluério e Ouelha

O processo da peça Como Gostais foi desafiador por vários aspectos. Montar uma peça de um autor como Shakespeare já é em si um desafio (além dos desafios de montar qualquer peça nas condições que temos numa cidade como Porto Alegre). Eu destaco a relação com o texto, e a especificidade de não usarmos uma versão simplificada, mas uma tradução antiga e complexa, repleta de termos e expressões que não são familiares na vida cotidiana.

Nunca tinha me deparado com um texto tão complicado de decorar e assimilar, e o grande desafio era tornar aquelas palavras orgânicas e verossímeis. Até o fim, as palavras foram estudadas, revisadas, questionadas, o que ocasionou numa experiência de trabalho sobre o texto que eu nunca havia vivido antes.

Nesse sentido, a construção das cenas foi muito importante para tornar ação aquilo que era dito, partindo inicialmente de estímulos do diretor para que houvesse primeiramente uma assimilação corporal das situações do texto, e depois a combinação dessa construção com as palavras difíceis e complicadas presentes na peça que montamos.

Foi um processo que testou ao máximo todas as minhas inseguranças como ator, de pensar o tempo todo "eu não vou ser capaz de fazer isso". Num processo sensível, de escuta e parceria, a direção foi dando condições para que as dificuldades fossem superadas. Escuta e parceria, dentro das dificuldades, foram indispensáveis para que a peça acontecesse e para que eu pudesse perceber dentro do meu processo a elaboração e evolução das coisas, tanto a nível dos personagens como do meu trabalho como ator.

Lorenzo foi um dos meus primeiros alunos quando fui professor na UFRGS e fico feliz de poder ter feito este espetáculo depois de ver todo o seu crescimento artístico. Ele apresenta talvez o ponto mais próximo das minhas intenções de direção dentro desta pesquisa. Ele comenta como a montagem do espetáculo foi um desafio pessoal a ser superado com os estímulos que eu

propunha. Um trabalho de entrega duplo precisava acontecer da parte dele e da minha. Felizmente, com os exercícios e improvisações conseguimos superar suas inseguranças e dificuldades. O trabalho lento e contínuo permitiu a composição dos personagens de modo natural.

Thainan – Amiens, LeBeau e Sílvio

Primeiramente, não posso deixar de dizer: algo que eu sempre senti, desde minha entrada no processo, foi gratidão a toda equipe pela recepção. Entrei no projeto já em seu 20.º ensaio e sempre pude sentir o clima receptivo e generoso estabelecido entre os membros do grupo. De início, a timidez foi uma barreira complicada para a minha participação no processo de criação — tinha pouca intimidade com os poucos colegas que eu já conhecia — mas me senti gentilmente conduzido por ti, Daniel, rumo a um papel mais ativo e entrosado ao elenco. Quando penso numa direção ideal no teatro, a ideia de pedagogia sempre acompanha; na minha visão, tu foste esse mestre que necessitávamos. Teu envolvimento próximo com nossos processos individuais era visível e foi de importância ímpar para o meu desenvolvimento.

Quando chegou o momento do processo onde precisamos fragmentar os ensaios entre os quais você e Gabriela poderiam estar presentes, inevitavelmente sofremos algum impacto pela mudança da dinâmica. Ainda assim, sinto que a atmosfera amigável do grupo trabalhou como amortecedor. Isso trabalhou para o bem e para o mal, pois sinto que chegamos a relaxar demais nesse período, e acabamos tendo que tomar decisões mais bruscas na reta final dos ensaios — quando também enfrentamos problemas de assiduidade.

De modo geral, no decorrer do processo sempre me senti numa postura tranquila, ainda que produtiva; tal percepção não era referente só a mim, mas a todo o grupo. O clima nunca foi propenso a qualquer tipo de disputa, ansiedades ou tensões — e nas poucas vezes em que estas surgiram, foram rapidamente solucionadas de modo empático. Inicialmente eu atribuiria esta capacidade apaziguadora a ti, mas sinto que no passar do tempo todo o elenco foi de alguma forma contaminado por esta noção, mesmo quando os nervos estavam à flor da pele por conta dos prazos para a estreia.

Por fim, novamente agradeço pelo cuidado ímpar que teve conosco enquanto grupo — tamanha generosidade não encontrei igual em outros líderes de processos que participei. Tua liderança sempre nos inspirou com a dedicação e empatia que tu emanavas e foi essencial para o nosso sentimento de ensemble, este que foi cultivado por ti com notória diligência, pude perceber, quando da delicada escolha do décimo ator. Enquanto membro mais jovem do

ebenco — em idade e na cronologia do processo —, reconheci tua solicitude ao buscar um nivelamento sem que eu, em qualquer momento, me sentisse menos capaz ou importante dentro do coletivo. Sinto em Como Gostais uma criação realmente proveniente do trabalho grupo, e esse grupo irremediável fruto do teu empenho enquanto diretor.

Creio que esta percepção de Thainan seja uma das mais radicais para a criação de um espetáculo. A ideia de que o ambiente de trabalho seja tão funcional que não dependa apenas do diretor, mas possa se manter pela dedicação dos próprios atores. Sua visão crítica também é bastante esclarecedora, pois creio que aponta o problema com acuidade. O fato de ter feito ensaios em combinação com Gabriela e de ter que apressar as cenas para a apresentação tornaram o trabalho de atuação menos efetivo e livre. Acho que é relevante constatar que ele usa a palavra empatia para designar meu trabalho de direção. O meu principal objetivo de permitir uma relação enquanto criação aparece nesses termos. Fico feliz por ter proporcionado um trabalho tão relevante na sua vida, pois também foi um grande prazer trabalhar com um ator tão jovem e tão disponível, sem vícios e disposto a encarar os próprios medos.

5.5 Epílogos

“Eu não sei o que quer dizer poética!”
Audrey, em Como Gostais

Acho que a principal conclusão deste trabalho prático diz respeito mais aos erros do que aos acertos. Não creio que tenha feito nenhum tipo de comprovação cabal sobre o processo poético do diretor em relação ao ator. Analisei a minha prática de direção tentando encontrar os momentos em que pude propor uma condução artística que não privilegiasse objetivos imediatos. Refleti sobre a minha linguagem no momento em que me comunicava com os atores, não apenas verbalmente, mas também nas atitudes e ações necessárias para criar o trabalho. Tive que pensar inclusive sobre o modo como dava atenção aos atores e como percebia suas propostas. Tive que fazer um mergulho radical sobre mim mesmo, mas admito que em algum momento tive que optar entre ser o diretor e ser o pesquisador. Tenho dúvidas se não priorizei mais a montagem sobre a pesquisa, valorizando o aspecto da

realização artística ao invés da reflexão, o que se esperaria de um trabalho acadêmico comum.

Não fiz um estudo usual, devo admitir. Normalmente é possível separar o sujeito pesquisante do objeto pesquisado, mas era completamente impossível neste caso. Da mesma forma que a arte do ator não acontece em um receptáculo outro que em si mesmo, eu fiz uma pesquisa sobre a natureza da direção teatral a partir de mim mesmo. Isso implica todas as restrições possíveis que uma pesquisa científica não deveria ter para conseguir a validade universal. Todavia, invoco a sabedoria do crítico e ensaísta Walter Pater no que tange o estudo da estética: “Beleza, como todas as outras qualidades da experiência humana é relativa” (PATER. 1912. p. vii).

A arte é um fazer e não uma abstração. É possível pensar pela arte, mas apenas na sua execução e vivência, algo que muitos teóricos e filósofos falham em compreender muitas vezes. Este estudo foi simplesmente o compartilhamento de uma possível ideia sobre a direção de atores. Por esse motivo, creio que os resultados obtidos devem ser vistos dentro das particularidades da situação, sem que com isso fique estéril o sentido do trabalho.

Comparando minhas propostas práticas com as respostas dos atores fica assinalado que consegui criar um ambiente criativo para que pudessem exercitar suas criatividade, embora muitas vezes tivesse que interferir diretamente para que as cenas alcançassem uma estrutura digna de ser exposta ao público. Penso que muitos dos atores e atrizes aproveitaram as estruturas de trabalho que propus como trampolim para suas formas de sentir e atuar. Posso afirmar também que fiquei muito feliz com o resultado de seus trabalhos, pois muitos me surpreenderam positivamente com seus personagens.

Talvez seja relevante mencionar que não assinalei muitas das conversas pessoais que tive com os membros do elenco. Fiz isso principalmente em respeito a suas privacidades e não quis que este estudo tivesse que expor nossas fragilidades humanas a um público alheio ao processo. Basta dizer que em muitos momentos estendemos nossas mãos uns aos outros e nos colocamos na posição de saber escutar o que cada um precisava falar e estar presente para resistir junto.

Creio que com isso conseguimos criar um trabalho de conjunto apesar de todas as dificuldades. Nenhum artista se sobressai sobre os colegas de modo tão evidente, embora alguns tenham momentos particularmente mais fortes que outros. De qualquer maneira, acredito que conseguimos criar um laboratório cênico em que os atores estavam dispostos a reconhecer os próprios limites e ultrapassá-los através do texto de Shakespeare. Foi um processo extenuante e acho que foi um verdadeiro milagre ter chegado ao fim com o nível de qualidade que obtivemos⁵⁷. Devo tudo isso a todos os envolvidos, não apenas ao elenco, mas também a minha assistente e aos técnicos.

Independente de ter obtido um resultado cientificamente reproduzível e controlável, tentei fazer com que o ator encontrasse a si mesmo através de um contato mais profundo ao qual chamei aqui de poético. Todos os termos que usei para designar esse termo não passam de palavras, palavras, palavras; sonhos de noites de verão; ou até, quem sabe, histórias contadas por este tolo, com um pouco de som e tentativas de fúria, sem nenhum significado. Falar do que se deveria calar é um equívoco, mas também uma necessidade. Saio com a convicção pessoal de que realmente existe um campo além do nível vital comum, que se adentra através da arte e que um diretor precisa estar conectado para fazer os atores se permitirem essa experiência e compartilharem com suas plateias.

Armando Trevisan chamou a poesia de uma *lucidez enternecida*. Leio isso como uma consciência mais aguda e mais presente do que dispomos na vida cotidiana. Uma forma de sentir que pode é ao mesmo tempo universal e, no entanto, intransferivelmente particular. Podemos ter uma série de exercícios prontos para acessá-la, mas não é algo que simplesmente se controla e domina. Como o gosto de uma fruta na boca, a sensação do corpo em um salto contra o vento ou o descarregar do desejo no ato sexual, embora se repita o mecanismo das ações e dos elementos pode ser agradável, inócuo ou terrível. Pode acontecer ou não. É uma faticidade opaca e ainda assim transbordante.

⁵⁷ Gostaria apenas de informar que o espetáculo recebeu sete indicações em cinco categorias do *Prêmio Açorianos de Teatro de Porto Alegre*, dos quais fomos agraciados com os prêmios de melhor atriz coadjuvante para Letícia e melhor espetáculo pelo júri popular.

Felizmente pude testar essa ideia com um de meus autores preferidos, William Shakespeare. Um autor que fez uma verdadeira alquimia com as palavras construindo o idioma inglês e inventando nossa noção de complexidade humana. Seus textos mostram exatamente como, no mais concreto, se pode encontrar o infinito e, em um segundo, toda a eternidade. Para indicar a sensação que tenho ao falar do ato teatral de dirigir enquanto instância poética, efêmero e ainda assim pungente, não poderia ser melhor explicado senão por sua própria poesia dramática:

Tive a visão mais maravilhosa. Tive um sonho. Quem procurar explicar não passa de um asno. Parecia-me ser... Parecia-me que eu tinha... Porém, precisaria ser um bufão maltrapilho para ter a pretensão de explicar o que me pareceu que tinha. Os olhos não ouviram, nem os ouvidos do homem viram, nem a mão do homem poderia provar, nem sua língua conceber, nem seu coração expressar o que era meu sonho. (SHAKESPEARE. 1978. p.261)



CONCLUSÃO

Uma vez me ensinaram que um espetáculo tem duas cenas fundamentais. O seu início, pois é a primeira coisa que se recebe da peça, a imagem que deve convidar a atenção do espectador a adentrar no mundo que se revela. A segunda cena mais importante é o final, pois é a última memória que se deseja que o espectador tenha de tudo o que foi feito. Todos os equívocos durante a apresentação poderiam ser remidos se a cena final fosse tão forte a ponto de preencher a consciência de quem a assiste. Uma conclusão deveria ter essa mesma finalidade. Um texto tão eloquente que fizesse o leitor perdoar os erros e imperfeições anteriores, embora tenha minhas razões para acreditar impossível no meu caso, começo o encerramento desta tese.

Devo dizer que esse trabalho foi feito no mais profundo espírito acadêmico, embora desobedeça muitas das premissas que a cultura científica preconiza. Quando Platão funda sua escola filosófica, o faz em um belo horto de oliveiras, conhecido como jardim de Akademos, em nome do herói grego Akademos, que revelou aos dióscuros, Castor e Pólux, onde estava prisioneira sua irmã Helena. Em primeiro lugar, tratava-se de um entre-lugar, uma terra cultivada, nem cidade, nem bosque selvagem. Em segundo, refere-se a uma história mítica na qual se revela o esconderijo de uma semi-deusa que posteriormente foi o estopim da guerra de Tróia. O saber acadêmico não é uma identidade fixa ou um saber concreto, é uma passagem, uma troca, um segredo que se passa adiante. Nesse sentido, nada poderia ser mais digno da academia do que uma pesquisa que se aproxima do teatro através da poesia.

Na peça de Shakespeare que realizei durante este trabalho, uma personagem simplória diz “ Não sei o que é ‘poética’; é honesta em atos e palavras? É coisa de verdade?”. Ao que o bobo da corte responde com sua inteligência afiada e cínica: “Não, de fato; porque a poesia mais verdadeira é a mais fingida (...)” (SHAKESPEARE. 1970. p.70). Seguindo essa personagem termino toda essa escritura afirmando a minha ignorância sobre o que seja a poesia, com exceção do raciocínio invertido do bufão de que não é algo verdadeiro. Uma ausência que se toma como presença, algo realmente

extraordinário, na medida em que não se assenta na ordem conhecida ou reconhecida.

Se a poesia tem uma verdade ela não é algo que se pode segurar com as duas mãos, nem sobre a qual se possam fazer gráficos ou medições. Como Shakespeare escapa das teorizações mais abstrusas, também a poeticidade não é algo que guarda em um arquivo ou em um armário velho. Por vezes parece ser uma negação, em outras é um salto, às vezes se concentra em um ponto, em outras se difunde, é um domínio extremo e ao mesmo tempo um lance de dados. Está sempre em movimento ainda que estática; transcendente, embora próxima; misteriosa, mesmo que apreensível. Por ser tanto, acaba não sendo, e a cobra morde o próprio rabo.

No teatro se dá o mesmo. É, antes de qualquer coisa, uma tradição, algo que se transmite entre os seres humanos, vencendo as barreiras de espaço e tempo, alcançando uma unidade na diversidade. Não apenas dogmas envelhecidos e inúteis, mas algo vivo, porque está em um renascimento perpétuo. Há milênios o efêmero segue sendo realizado por homens e mulheres em várias partes do mundo. Não se sabe com certeza como era a experiência teatral do passado, e talvez não importe, pois é o sentido do aqui e agora que vale. Algo sobrevive de modo contundente nesta arte. Assim é que se pode pensar como no filme *Quero ser Jonh Malkovich*, em que o personagem do título diz que o artista sempre fala a verdade, mesmo quando está mentindo, ele não pode evitar a verdade.

O que sempre me pareceu relevante foi exatamente isso: o conteúdo intangível que surge no fazer teatral. Esta arte pode ser entendida como movimento de energia em várias relações (NICOLESCU. 2016). Pelas conexões feitas durante os ensaios pode-se estabelecer a interação principal da apresentação com a plateia. O mais importante é que não é o ator que faz o movimento, mas este que se deixa acontecer através do agente. Ampliando esta noção, pode-se dizer que o objetivo da atuação é se deixar realizar através da plateia. Teatro não é uma realidade apartada, pelo contrário, é um desdobramento e uma concentração, intensas e pontuais, de tudo aquilo que se pode chamar de realidade. Assim, coube-me questionar como acontece o trabalho do ator e minha tentativa principal foi investigar o papel do diretor teatral na criação do espetáculo através do ator.

No *Vissudhimagga*, o livro da purificação, em determinado momento quando se questiona sobre a natureza do ser, faz uma analogia com uma carruagem. Sua essência não está nos eixos, na estrutura, nas rodas, nem nas hastes que conectam aos cavalos. Não se sabe exatamente onde está aquilo que se chama de carruagem, esta palavra se refere a um arranjo temporário da combinação das partes. Uma ilusão de globalidade é o que permite pensar no objeto como um todo (BUDDHAGHOSA. 2010. p.617). O que resta é apenas a sua utilização. O mais incrível é que todo esse relativismo não é feito dentro de uma argumentação niilista. As dúvidas do mundo devem ser superadas para encontrar algo maior, algo verdadeiro.

Neste mesmo caminho, onde está o teatro? No ator? No autor? No público? Não será a integração de todos os seus componentes uma ilusão de globalidade como a anterior? Só existe o evento. Indo mais longe, mas mais próximo deste trabalho: onde fica a atuação do ator? Existe personagem? O ator age ou é agido? Pela lógica anterior trabalha-se apenas com ilusões, ainda que necessárias para que se propicie um evento teatral. O diretor, que é responsável pela construção do espetáculo dentro de uma concepção, não faz nada mais do que propor uma grande ilusão que possa abarcar todos os elementos práticos do espetáculo. Não seriam, então, suas orientações ao ator formas ilusórias também?

Não existe propriamente um manual com regras operatórias claras para direção do ator. Evidentemente que existem textos e obras que falam sobre a técnica teatral e maneiras de se aproximar do elenco, como foram apresentados aqui neste trabalho. O que não existe é uma obra que desvende o segredo de fazer um ator atuar melhor. Isso significaria que o ator seria apenas um artefato ou mecanismo que poderia ser ligado e desligado pela vontade de outrem. Na verdade, o ator é um ser humano em todo o seu mistério. O que se exige de um diretor, portanto, é uma inteligência profunda sobre a humanidade, de modo que possa não apenas comunicar suas intenções, mas guiar o artista ao pleno desenvolvimento de si.

São os clérigos, feiticeiros, mágicos e videntes que possuem um conhecimento intuitivo da humanidade, uma determinada linha de inteligência intra e interpessoal. O diretor precisa saber motivar o ator de modo a não deixar que ele se afunde em reflexões racionais. Um diretor deve ser

inspirador, não apenas no sentido de trazer uma segurança enquanto líder, mas ser capaz de ajudar os atores e atrizes a revelar o que tiverem de melhor. Isso é equivalente ao numinoso de Rudolf Otto (2014. p.35), pois trata-se de uma não-racionalidade incontornável que faz parte da religião. Por mais que existam elementos racionais nos institutos religiosos, sempre existirá uma parte que não pode ser explicada, mas pode ser vivida. Por essa razão a mística traduz perfeitamente a relação estética, por ela não ser um domínio controlado e meramente técnico.

É neste sentido que posso dizer que o diretor pode ter uma qualidade poética para conduzir seus atores. Não é um conhecimento prático ou teórico apenas, mas uma intuição que o invade no momento em que está em contato com seu elenco. A racionalidade estética é a mais estranha dos modos de pensar, por ser a combinação do lógico com o sensível de modo explícito abarcando o imprevisível (PAVIANI. 1991. p.7). Significa que o diretor precisa ele mesmo pensar através do que sente em contato com os atores. O trabalho que realizei aconteceu de forma a usar meios que não eram práticos, nem plenamente conscientes, nem eram reconhecidamente racionais dentro de uma teoria abstrata.

Não posso dizer que cheguei a uma conclusão certa de que o fazer teatral depende de uma poesia na relação entre diretor e ator. Técnicas dos grandes diretores da história tocaram neste ponto em algum momento de suas escrituras, mas não há nada que exija isso como uma necessidade intrínseca ao trabalho. Percebi apenas que existe a possibilidade de um encontro entre ambos os artistas. Diretores que trabalham o teatro enquanto expressão das artes visuais podem ter seu processo criativo muito mais fechado em si mesmos. No entanto, mesmo eles, na interação com os atores podem ter que utilizar recursos poéticos no contato humano. Da mesma forma que diretores mais ligados nos processos interindividuais não conseguem escapar de momentos diretivos, como foi o meu caso várias vezes.

Por essa razão devo reiterar que esse aspecto poético funciona mais como uma sabedoria do que como um conhecimento. Uma pessoa não detém a sabedoria, é esta que se manifesta em sua vida. Como a clássica ideia do Daemon que cochicha em nossos ouvidos no momento de tomar uma decisão.

A razão consciente deve servir a um propósito maior, neste caso, veicular uma atividade poética que propicia o trabalho do ator.

Como não há uma forma ou um meio determinado para que isso aconteça, também não se pode dizer que exista uma conduta moral específica para o encenador. A violência simbólica pode ser tão efetiva quanto a gentileza. Embora tenha me preocupado em conduzir meus ensaios com um mínimo de conflitos e tratando a todos com o máximo de respeito possível, não tenho ilusões de que isso seja um método universal. Entendo que não podia fugir da minha personalidade e deveria conduzir o espetáculo com todo o meu ser, para que algo dessa intuição poética abarcasse a situação.

Dirigir um espetáculo é uma atividade ingrata. Há tanto um desgaste físico, quanto mental e moral. Administramos o desespero e a vaidade, nossos e dos outros. Se um leitor lê com o intuito de lidar com a solidão, acaba ficando cada vez mais solitário. Um diretor teatral é ainda mais sozinho, pois está cercado de outros, mas sem poder se comunicar livremente. Tem que pensar em tudo sem revelar suas dúvidas e receios. Em certo sentido, pode-se dizer que é um profeta precário, alguém que tem uma visão, mas a compartilha de modo fragmentado com seus atores. Mantém-no apenas a esperança de que por algum lampejo posso tocar seus íntimos e dar vida a algo maior do que ele mesmo.

O diretor é uma profissão recente, mas a história do teatro sempre mostrou a existência de alguém que coordenasse a criação do espetáculo. No livro clássico hindu sobre o Teatro, o *Natyashastra*, escrito por Bharata Muni, o diretor é uma figura importante na criação dos espetáculos. Neste livro são enumerados todos os elementos técnicos necessários para constituição de seu ofício, mas logo ao fim também aponta algumas características naturais para a função. Ele precisa ter inteligência e memória, precisa ser paciente e liberal, ainda que firme em suas palavras, livre de doenças, de maneiras agradáveis, com um autodomínio incapaz de recair em ira, imparcial, honesto e sem ganância por louvor (BHARATA MUNI. 1961. p.223-224). Entre todas essas qualidades morais consta também a necessidade de ser poético. O livro não diz em que medida e para que deve ser usada essa poeticidade, mas é justo pensar que sendo todas características de interação social, o poético deva aparecer no contato com os artistas que preparam a performance.

Existe algum tipo de afeto que deve mover o artista no seu encontro com os outros para que assim possa tocá-los. Não creio que essa afetividade seja de natureza moral, pois não acredito que artista algum possa limpar o mundo infecto com sua arte. Na melhor das hipóteses provocamos um impacto, mas não necessariamente uma melhora ética ou social. O afeto que recorro aqui é da própria etimologia da palavra, uma disposição, uma inclinação, o ato de fazer algo a alguém, usar, manejar ou, principalmente, influir. Significa compreender a variabilidade e incontidência do fenômeno vital como parte constituinte em tudo o que se faz. O fato de estar consciente é o ato de estar vivo, sofrendo e gerando ações. Um diretor atua sobre o elenco como este dirige sua atenção.

Meu trabalho como diretor foi o de me deixar sentir, me deixar afetar, fazendo com que os atores também se deixassem agir. Minhas motivações se confundem com as do elenco de modo que não posso assegurar onde termino e onde eles começam na constituição do nosso espetáculo. Sei apenas que arrisquei o meu íntimo junto com eles e coloquei uma série de desafios a partir da peça seguindo uma intenção íntima.

Como afirmei na introdução, a ideia desta tese surgiu a partir de uma experiência minha como assistente de direção na peça *Yvonne, princesa da Borgonha*. Hoje, nove anos depois, tenho a oportunidade de realizar um espetáculo teatral de minha autoria para meu diretor e eterno mestre Irion Nolasco. Seu último trabalho, no qual participei, foi um conto de decadência e morte, a peça *O Estranho Cavaleiro* de Michel de Ghelderode. Poder apresentar-lhe um estudo sobre a relação pedagógica ator/diretor através de uma comédia shakespeariana que celebra a vida e o amor foi uma experiência sem preço. Fiz isso com atores que me acompanharam desde aquela época e outros que foram meus alunos, e mesmo alguns que me eram desconhecidos e hoje me são próximos. Compartilhei minha vida e minha visão com artistas maravilhosos e juntos dividimos tudo o que encontramos com pessoas dispostas a terem seus corações abertos. Acho que isso é o mais perto do que posso chamar de poesia e teatro.

Este é o momento em que deveria encerrar a tese com uma citação erudita. Prefiro deixar essa honra para um artigo legítimo da cultura pop, uma novela gráfica. Na história em quadrinho de Allan Moore, *Watchmen*, o

personagem Ozymandias, após causar um genocídio para “salvar” o mundo pergunta: *Eu fiz a coisa certa, não fiz? Tudo funcionou no final?* Ao que o Dr. Manhattan, um personagem capaz de manipular e transformar a realidade como um deus, responde: *No final? Nada termina, Adrian. Nada nunca termina.*



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENSOUR, Gérard. **Meierhold ou a Invenção da Encenação**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética** Lisboa: Edições 70, 1970

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London: Routledge, 2000.

ALVES, Rubem. **Educação pelos Sentidos e mais**. 7ª ed. Campinas: Verus, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião - 23 livros de poesia**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009

ANTOINE, Andre. **Conversas sobre a Encenação**. Rio de Janeiro: 7letras, 2001

ARISTOTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. São Paulo: Ediouro 2000

_____. **Metafísica**. 10ª ed. Madrid: Espalsa Calpe, 1981

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

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sônia machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **A Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANU, George. **Ryszard Cieslak ator-símbolo dos anos sessenta**. São Paulo: É realizações, 2015

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

_____. **S/Z**, Buenos Aires: siglo veinteuno editores, 2004.

_____. **Incidentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O Rumor da Língua**. São Paulo : Matins Fontes, 2002.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flôres do Mal**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1958.

BARBA, Eugênio. ; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARBA, Eugênio. **Queimar a Casa – origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010a

_____. **Teatro - Solidão, Ofício, Revolta**. Brasília: Dulcina/Teatro Caleidoscópico, 2010b

_____. **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Brasília: Dulcina/Teatro Caleidoscópico, 2009

_____. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Hucitec, 1991.

BARRAULT. Jean-louis. **Je suis home de theatre**. Paris: Editions de Conquistador 1955.

BARRENTO, João. **WALTER BENJAMIN: LIMIAR, FRONTEIRA E MÉTODO**. Olho d'água, São José do Rio Preto, 4(2): 1-115, Jul. – Dez./2012

BASHÔ, Matsuo. **Velha Lagoa**. Em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/haikai-zen-de-basho-velha-lagoa-o-sapo-salta-o-som-da-agua/> . Visitado em 18 de agosto de 2014

BATAILLE, Georges. **Literatura e o Mal**. Porto Alegre: Lp&M, 1989

BENJAMIN, Walter. **The Arcades project**. London: Harvard University Press, 1999.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política – Obras escolhidas I**. São Paulo, Brasiliense, 1996.

_____. **Charles Baudelaire : um lírico no auge do capitalismo** 3ª ed. São paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística General**. Madrid: Siglo Veinte editores, 1997.

BERTI, Enrico. **Objections to Aristotle's Defence of the Principle of Non-Contradiction**. Em: FICARA, Elena. **Contradictions**. Chicago: De Gruyter, 2014

BHARATA MUNI. **Natyasastra**. Vol. 2. Calcuta: Asiatic society, 1961.

BLANCHOT, Maurice. **Uma Voz Vinda de Outro Lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. **A Parte do Fogo**. Rio De Janeiro: Rocco, 2011b.

_____. **O Espaço Literário**. Rio De Janeiro: Rocco, 2011c

_____. **A Conversa Infinita**. 3 vol. São Paulo: Escuta 2010

_____. **O Livro Por Vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. **Hamlet poema ilimitado**. Rio de Janeiro: Editora objetiva, 2007.

_____. **Shakespeare - A Invenção do Humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **Como e porque ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

_____. **The dialectics of literary tradition**. Em: BOVÉ, Paul A. *Early postmodernism: foundational essays*. Durham: Duke University Press, 1995.

_____. **Um Mapa da Desleitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. **Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens**. Rio de Janeiro : Imago, 1994.

_____. **Cabala e Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1991a.

_____. **A Angústia da Influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro : Imago, 1991b.

_____. **Agon - towards a theory of revisionism**. New York: Oxford University press, 1983.

BOATO, Giulio. **Genética de um Reenactment de Jan Fabre**. Revista Estudos Brasileiros da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 434-461, maio/ago. 2013. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/37145/26128>

BOGART, Anne. **A Director Prepares**. New York: Routledge, 2001

BOHM David. **On creativity**. London: Routledge, 1998.

BONARDEL. Françoise. **La Voie Hemétique**. Paris: Dervy, 2012a.

_____. **Filosofar pelo Fogo**. São Paulo: Madras, 2012b.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. 2^ov. São Paulo : Globo, 1999.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Dialética : teoria, práxis : ensaio para uma crítica da fundamentação ontológica da dialética**. Porto Alegre : Globo, : Ed. da USP, 1977.

_____. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: origem e evolução**. São Paulo : Ars Poetica, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005

_____. **Diário de Trabalho** 2vol. Rio de Janeiro: Rocco, 2005a

BRENNER, Joseph E. **THE PHILOSOPHICAL LOGIC OF STÉPHANE LUPASCO** (1900–1988) *Logic and Logical Philosophy* Volume 19 (2010), 243–285.

BROCHARD, Victor. **Sobre o Erro**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008

BROOK, Peter. **A porta aberta : reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1999.

_____. **O Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. **Avec Grotowski**. Brasília: Dulcina Editora, 2011

_____. **O Espaço Vazio**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015

BRUNEL, Pierre (org.). **Compêndio de Literatura Comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BUDDHAGHOSA, Bhadantácariya. **The Path of Purification (Visuddhimagga)**. Kandy: Buddhist Publication Society, 2010.

BURKE, Kenneth. **Teoria da Forma Literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. **A Rethoric of Motives**. Berkeley: University of California Press, 1962.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 2012.

_____. **O Herói de Mil faces**. São Paulo: Cultrix, 2004

CAPRA, Fritjof. **O Ponto de Mutação**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986

- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo : Fundação Editora UNESP, 1997.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Reflexo e Realidade**. Rio de Janeiro: Fontana, 1976.
- CARRIERI, Roberta. **Rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- CARVALHO, Sérgio de (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CAVALCANTI, Maria Laura (Org.). **Ritual e Performance**. Rio de Janeiro: 7letras, 2014.
- CEBALLOS, Edgar; JIMENEZ, Sérgio. **Técnicas y Teorías de La dirección escénica**. Gaceta, 1988.
- CHLOVSKI, Victor. **Arte como Procedimento em Teoria da Literatura - Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.
- COLE, Susan Letzler. **Directors in Rehearsal**. New York: Routledge, 1992.
- COLLOT, Michel. **Le thème selon la critique thématique**. Em: Communications, 47. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91. 1988.
- CONRADO, Aldomar. **Teatro de Meyerhold**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1976.
- COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CRAIG, Edward Gordon. **L'Art du Théâtre**. Paris: Circé, 1999.
- CUESTA, Jairo; SLOWIAK, James. **Jerzy Grotowski** São Paulo: É realizações, 2013.
- CUSA, Nicolau de. **A Doutra Ignorância**. edipucrs: Porto Alegre, 2002.
- DE BOLLA, Peter. **Harold Bloom: Towards Historical Rhetorics**. New York: Routledge, 1988.
- DELEUZE, Giles. **A Ilha Deserta**. São paulo: Ilmunuras, 2006.
- _____. **El Pliegue Leibniz y el Barroco**. Barcelona: Paidós, 1989.
- DELGADO, Maria; HERITAGE, Paul. **In Contact with the Gods?** Manchester: Manchester University press, 1996.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Margins of Philosophy**. Sussex: Harvester Press, 1982.

DE TORO, Fernando. **Semiotica del teatro: Del texto a la puesta en escena**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.

DOBBELS, Daniel. **O Silêncio dos Mimos Brancos**. São Paulo: É realizações, 2014.

DOGEN, Eihei. **On Why Our Ancestral Master Came from the West (Shobogenzo, Soshi Seirai I)**. Em: <http://flatbedsutra.com/flatbedsutrazenblogger/?p=1714> Visitado em 20 de agosto de 2013.

DUBATTI, Jorge. **O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: observações sobre teatro comparado**. Em: ISAACSSON, Marta (org). **O Espectador Criativo: colisão e diálogo**. Porto Alegre: AGE, 2013.

_____. **Filosofia del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad**. 2. ed. Buenos Aires : Atuel, 2010a

_____. **Filosofia del teatro II: cuerpo poético y función ontológica**. Buenos Aires : Atuel, 2010b.

DUFOUR, Dany-Robert. **Os Mistérios da Trindade**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

DUFRENNE, Mikel. **O Poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.

DUNN, James David. **Window of the soul - the Kabbalah of Issac Luria**. San Francisco: Wiserbooks, 2008.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **A Imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura : uma introdução**. 6º. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **The ideology of Aesthetic**. London: Wiley-Blackwell, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. **Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Mefistófoles e o Andrógino**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O Conhecimento Sagrado de Todas as Eras**. São Paulo: Mercuryo, 1995

ELIOT, T.S. **Tradição e talento individual**. In: ELIOT, T.S. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

EMERSON, Ralph Waldo. **Ensaio**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix, 1976.

FEITOSA, Zoraida Lopes. **Dialética e Retórica em Platão**. Em: <http://venus.ifch.unicamp.br/cpa/boletim/boletim04/20feitosa.pdf>. Visitado em 03 de dezembro de 2014.

FÉRAL, Josette. **Mise em scène et Jeu de l'acteur**. Entretiens. Montréal: Jeu, 2001.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FEYERABAND, Paul. **Contra o Método**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

FITE, David. **Harold Bloom: The Rhetoric of Romantic Vision**. Boston: The University of Massachussets press, 1985.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & Companhia**. São Paulo: É realizações, 2015.

_____. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história - vinte instantâneos e um modo de usar**. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Língua e Realidade**. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2007

_____. **A Escrita - Há futuro para a escrita**. São Paulo: Annablume, 2010.

FORSTER, Michael. **Hegel's Dialectical method**. Em Beiser, Frederick (org). Cambridge Companion to Hegel. Cambridge University Press: Cambridge, 1999

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism FOUR ESSAYS With a Foreword by Harold Bloom** 15th ed. New York: Princeton University Press, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. **La Dialectica de Hegel**. Madrid: Catedra, 1994.

GIUZIO, Ricardo J, **Historia y Revisión de los Teatros y los Maestros del Mundo**. Buenos Aires: Parábola Editorial, 2010.

GABRIEL, Markus; ZIZEK, Slavoj. **Mitologia, loucura e Riso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os Processos Criativos de Robert Wilson : trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GODDARD, Harold G. **The Meaning of Shakespeare**. Vol. I Chicago: University of Chicago Press, 2015.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997

GOETSCHEL, Roland. **Cabala**. Porto Alegre: LP&M, 2009

GORCHAKOV, Nikolai M. **Las Lecciones de Regisseur de Stanislavski**. Montevideo: Pueblos Unidos, 1956

GRAZIA, Margreta de; WELLS, Stanley (org). **The Cambridge Companion to Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University press, 2002

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. Brasília: Dulcina Editora, 2011

_____. **Em Busca de um Teatro Pobre**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987

GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meierhold & cia**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Enciclopedia das Ciências Filosóficas em Cômpendio. Vol. I - A Ciência da Lógica**. São Paulo: Loyola, 2012.

_____. **Ciência da Lógica Excertos**. São Paulo: Bacarola, 2011.

_____. **Curso de Estética – O Sistema das Artes**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Curso de Estética - O Belo na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Enciclopedia das Ciências Filosóficas em Cômpendio. Vol. II- Filosofia da Natureza**. São Paulo: Loyola, 1997.

_____. **Ciência de la Lógica**. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1968.

HEIDEGGER, Martin. **Arte y Poesía**. Buenos Aires: Fondo de Cultura economica, 1958.

HOBBY, Blake (Org.). **Bloom's Literary Themes: Sin and Redemption**. New York: Chelsea House, 2010.

_____. **Bloom's Literary Themes: Death and dying** New York: Chelsea House, 2009.

HODGE, Francis. **Play Directing Analysis Communication and Style**. New Jersey: Prentice-Hall, 1971.

HOFSTATDER, Douglas. **Godel Escher and Bach**. New York: Basic Books, 1999.

HORMIGON, Juan Antonio (org). **Brecht y el Realismo Dialetico**. Madrid: Talleres Graficos Montaña, 1975.

HUXLEY, Aldous. **A Situação Humana**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1982.

INGARDEN, Roman. **A Obra de Arte Literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

INWOOD. Michael. **Hegel**. Boston: Routledge, 2003.

_____. **Dicionário Hegel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**. 2º Vol. São Paulo: Ed. 34, 1996a.

_____. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996b.

KAFKA, Franz. **Parábolas e Fragmentos e Cartas a Milena**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

KAINZ, Howard. **Paradox, dialectic and System - A contemporary reconstruction of the Hegelian Problematic**. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1988.

KANT, Immanuel. **Os Pensadores - Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Ed. Nova Cultural 2000

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008

KERMODE, Frank. **A Linguagem de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Record, 2006

KOLLER, Ann Marie. **The Theatre Duke Georg II of Saxe meiningen and the German Stage**. Stanford: Stanford University press, 1984.

KONDER, Leandro. **O que é Dialética**. Brasiliense: São Paulo, 1999

KNÉBEL, Olga Maria. **El Último Stanislavski**. Madrid: Fundamentos, 1996

KRISTEVA, Julia. **El lenguaje, ese Desconocido Introducción a la Lingüística**. Caracas: Editorial Fundamentos, 1988.

_____. **La Révolution de la Language Poétique**. Paris: Éditions du seuil 1974.

KUHN, Thomas. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. São Paulo: Perspectiva 1978.

JACCOBI, Ruggero. **A Expressão Dramática**. São Paulo: Ministério da educação e cultura Instituto nacional do livro. 1956.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **O dominante**. In: Luiz Costa Lima. Teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura como provocação : história da literatura como provocação** literária. Vega, 1993.

_____. **O Prazer Estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Khatarsis**. Em: A literatura e o leitor - textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia**. São Paulo: Devir, 2009

JOUVET, Louis. **O Comediante Desencarnado**. São Paulo: É realizações, 2014.

JUNG, Carl Gustav. **Estudos Alquímicos**. Petrópolis: Vozes, 2012a

_____. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2012b

LAO-TSÉ. **Tao te king**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

LARROSA, Bondía, Jorge. **Pedagogia Profana : danças, piruetas e mascaradas**. 4. ed. Belo Horizonte : Autêntica, 2001.

LAUSBERG, Heinrich. **Manual de Retórica Literária**. 5º. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LIMA, Jorge de. **Poesia Completa**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LIMA, Tatiana Mota. **Palavras Praticadas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LESSAC, Arthur. **The Use and Training of the Human Voice**. New York: Lessac Research, 1990.

_____. **Body Wisdow**. New York: Lessac Research, 1978.

LONGINO. **Do Sublime**. Em: A poética clássica. São paulo: Cultrix, 2010.

LUFT, Eduardo. **As Sementes da Dúvida**. São Paulo: Mandarim, 2001.

LUPASCO, Stéphane. **Le principe d'Antagonisme et la Logique de l'énergie**. Paris: Rocher, 1987.

_____. **Du Devenir Logique et del'Affectivité - Le dualisme antagoniste**. Vol. 1. Paris: Librairie Philosophique J Vrin, 1973

_____. **Du Devenir Logique et del'Affectivité - Essai d'une nouvelle théorie de la connoissnace**. Vol. 2. Paris: Librairie Philosophique J Vrin, 1973.

_____. **L'Énergie et la Matière Vivante**. Paris: Julliard, 1962.

_____. **Trois Matières**. Paris: Julliard, 1960.

_____. **Logique et Contradiction** Paris: P.U.F,1947.

LYRA, Pedro. **O Conceito de Poesia**. São Paulo: Ática, 1986.

MACHADO, Antonio. Campos de Castilla. Em: http://www.espacioebook.com/sigloxx_98/machado/machado_camposdecastilla.pdf Visitado em 20 de agosto de 2014.

MACHOSKI, Luciana Holanda. **O Ator para Jacques Copeau**. Iniciação Científica, Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Editora Ática, 1985

MALAEV-BABEL, Andrei. **The Vakhtangov Sourcebook**. New York: Routledge, 2011.

MAMET, David. **Teatro**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MARTIN, Sean. **The Gnostics - the first christian heretics**. Harpender: Pocket essentials, 2006.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 14. ed. São Paulo : Cultrix, 2005.

MEIRELES, Cecília. **Viagem e Vaga Música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MENDES, Murilo. **Antologia poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

MILLER, Judith. **Ariane Mnouchkine**. New York: Routledge, 2007

MITTER, Shomit. **Systems of Rehearsal**. New York: Routledge, 1995

MITROVITCH, Caroline. **O anjo e o corcunda: imagens da história em walter Benjamin**. Em: <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/posteres/GT17-3619--Int.pdf> visitado em 20 de março de 2011

MOLIK, Zygmunt; CAMPO, Giuliano. **Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik**. São Paulo: É realizações, 2011.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulinas, 2011.

_____. **O Método - O conhecimento do conhecimento**. 4º ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MUKAROVSKY, Jan. **A Arte como Fato Semiológico**. Em: TOLEDO, Dionísio (Org.) **Círculo Linguístico de Praga**. Porto Alegre: Globo, 1978.

NARBY, Jeremy. **Shamans through Time**. New York: Penguin, 2004.

NESTROVSKI, Arthur - **Ironias da Modernidade - ensaios sobre literatura e música**. Editora Ática 1996

NICOLESCU, Basarab. **La Transdisciplinarité - Manifeste**. Paris: Rocher, 1996

_____. **Methodology Of Transdisciplinarity – Levels Of Reality, Logic Of The Included Middle And Complexity** Transdisciplinary Journal of Engineering & Science Vol: 1, No:1, (December, 2010), pp.19-38

_____. **Peter Brook and traditional thought**. Em: <http://www.gurdjieff.org/nicolescu3.htm> , Visitado em 25 de outubro de 2016

NICULESCU, Irina. **A encenação - criar e ensinar**. Em Móin–Móin: **Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 9, v. 10, Julho, 2013

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras Incompletas**. In. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Escala, 2006.

NITRINI, Sandra Margarida. **Literatura Comparada : História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Ed. da USP, 1997.

OIDA, Yoshi. **Um Ator Errante**. São Paulo: Beca, 1999

OSNES, Beth. **ACTING An International Encyclopedia**. London: ABC clío, 2001

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 13^o.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. Petrópolis: Vozes, 2014.

PAPINI, Giovanni. **El Crepusculo de los Filósofos**. Editorial Tor: Buenos Aires, 1951

PAVIANI, Jayme. **Racionalidade Estética**. Porto Alegre: Edipucrs, 1991

PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **A Encenação Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Dictionnaire du Théâtre**. Paris: Dunod, 1996

PEIXOTO, Fernando. **Brecht - Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Porto Alegre: LP&M, 1996

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **A Obra Incontornável de Vsiévolod Meierhold: Acerca do Simpósio Meyerholdiano do ano 2000**. CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. **Teatro Russo Literatura e Espetáculo** (Org). São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PIVA, Roberto. **Ciclones**. São Paulo: Nankin, 1997.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1972

_____. **Diálogos: Menon, Banquete e Fedro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **MODELO PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS, TESES E DISSERTAÇÕES** segundo NBR 14742. Disponível em: <<http://webapp.pucrs.br/bcmodelos/LoginControl>>. Visitado em: 18 novembro de 2013.

PRADIER, Jean-Marie. **La Scène et La Fabrique des Corps. Ethnoscénologie du Spectacle Vivant en Occident.** Paris: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

PROUST, Sophie. **Le Corps du Metteur en Scène.** Em: <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=160>. Visitado em 20 de outubro de 2015

REGIS, Maria Helena Camargo. **Manual de Comunicação Poética.** Florianópolis: Lunardelli, 1982.

RICHARDS, Jennifer. **Rhetoric.** New York: Routledge, 2008.

RICHARDS, Thomas. **Trabajar con Grotowski sobre las Acciones Físicas.** Barcelona: Alba, 2005.

RICHARD, Jean Pierre. **L'Univers imaginaire de Mallarmé.** Seuil: Pierres vives, 1962

RILKE, Rainer Maria. **Cinco Poemas Místicos.** Em: CULT. Dossiê Jacques Derrida. Rio de Janeiro: Bregantini, nº 195, out. 2014, 67 p

RIMBAUD, Arthur. **Prosa Poética.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

RIPELLINO, Angelo Maria. **O Truque e a Alma.** São Paulo : Perspectiva, 1996

ROGER, Bernard. **Descobrimos a Alquimia.** São Paulo, Cículo do Livro, 1988

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 2008

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro.** Rio de Janeiro : Zahar, 2003.

_____. **A Linguagem da Encenação Teatral.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998

_____. **A Arte do Ator.** Rio de Janeiro: Zahar, 1987

RUFFINI, Franco. **I Teatri di Artaud.** Bologna: Il Mulino, 1996.

RUSSELL, Bertrand. **A Perspectiva Científica.** São Paulo: Companhia Editora nacional, 1956.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro.** Sao Paulo : Martins Fontes, 1996.

SAID, Edward. **Estilo Tardio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade.** São Paulo: Hucitec 2008.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge, 2001.

SCHECHNER, Richard. **The Future of Ritual**. New York: Routledge, 2004.

_____. **Performance theory**. London: Routledge, 2003.

_____. **Environmental Theatre**. New York: Routledge, 1994

SCHLITT, Dale M. **Hegel's Trinitarian Claim**. New York: Suny, 2012.

SCHINO, Mirella. **Alchemists of the Stage**. Holstebro: Icarus, 2009

SCHOLEM, Gershom. **A Cabala e o seu simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2009

SCHULZ, Kathryn. **Being Wrong**. New York: Haper Collins, 2010.

SCHUMACHER, Claude; SINGLETON, Brian. **Artaud on Theatre**. London: Ivan R Dee Publisher, 2001

SCHWARTZ, Adriano. (Org.). **Memórias do presente: 100 entrevistas do mais! -Conhecimento das Artes**. São Paulo: Publifolha, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Complete Works**. London: Wordsworth Editions, 2007.

_____. **Comédias**. São Paulo: Abril Cultural, 1978

_____. **Como Gostais/Noite de Reis**. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

SHELLEY, Percy Bhyse. **Ode ao Vento Oeste e outros poemas**. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. **Uma Defesa da Poesia** Em: Defesas da poesia. São Paulo: ILUMINURAS, 2002.

SHEPHERD, Simon; WALLIS, Mick. **Drama Theatre Performance**. New York: Routledge, 2004

SHURÉ, Édouard. **Os Grandes Iniciados - Hermes**. São Paulo: Martin Claret, 1986

SILESIUS, Angelus. **Ich Bin wie Gott**. Em: https://de.wikipedia.org/wiki/Angelus_Silesius. Visitado em 10 de novembro de 2014.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 5. ed. Coimbra : Almedina, 1983.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999a.

_____. **A criação de um papel**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999b.

_____. **A construção do personagem**. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

STANISLAVSKI, Konstantín S. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación**. Madrid: Alba, 2007a

_____. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia**. Madrid: Alba, 2007b

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1997.

STEINER, George. **Poesia do pensamento**. Lisboa: Relógio D'Água, 2011.

_____. **Gramáticas da criação**. Rio de Janeiro: Globo, 2003

_____. **Nenhuma Paixão desperdiçada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Extraterritorial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

_____. **Linguagem e Silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

_____. **The death of tragedy**. London : Faber and Faber, 1961.

STERN, Robert. **Routledge philosophy guidebook to Hegel and the Phenomenology of spirit**. New York: Routledge, 2002

STEVENS, Wallace. **Sail os Ulysses**. Em; <http://www.online-literature.com/forums/showthread.php?27067-Wallace-Stevens/page5> Visitado em 15 de outubro de 2014.

STOBBAERTS, Georges. **O Corpo e a Expressão Teatral**. Recife: CEPE, 2014.

SZABO, Dusan. **Traité de Mise em scène – méthode dès actions scéniques paradoxales**. Paris: L'Harmattan, 2001.

TACKELS, Bruno. **Anatoli Vassiliev**. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2006a

_____. **Les Castellucci**. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2006b

_____. **Rodrigo Garcia**. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2006c

TANANT, Myriam. **Giorgio Strehler: A cena Viva**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TAVARES, Gonçalo. **A Colher de Samuel Beckett e outros textos**. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

TEMKINE, Raymonde. **Grotowski**. 10. ed. Lausanne:La Cité, 1970.

THAÍS, Maria. **Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold: 1911 a 1916**. São Paulo: Perspectiva, 2010

TOPORKOV, Vasily Osipovich. **Stanislavski in Rehearsal**. New York: Theatre arts books, 1979.

TREVISAN, Armindo. **Reflexões sobre a Poesia**. Porto alegre: Inpress. 1993

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis : Vozes, 1974.

UTZ, Konrad. **O Método dialético de Hegel**. VERITAS Porto Alegre v. 50 n. 1 Março 2005 p. 165-185

VAIHINGER, Hans. **A Filosofia do Como Se**. Chapecó: Argos, 2012

VALÈRY, Paul. **Variedades**. São paulo: Iluminuras, 2011.

VARLEY, Julia. **Pedras D'Água**. Brasília: Dulcina/Teatro Caleidoscópio, 2010

VÁSSINA, Elena. **Stanislávski Vida, Obra e Sistema**. Rio de janeiro: Funarte, 2015.

VIRMAUX, Allain. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

WANGH, Stephen. **An Acrobat of the Heart**.New York: Vintage, 2015. Kindle Edition.

WEISKEL, Thomas. **O sublime romântico : estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência**. Rio de Janeiro : Imago, 1994.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação**. São Paulo. Hucitec, 1986

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo : Cosac Naify, 2010.

WINFIELD, Richard Dien. **Hegels science of logic - rethinking in thirty lectures**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2012.

WITTS, Noel. **Tadeusz Kantor**. New York: Routledge, 2016. Kindel Edition.

ZAMBRANO, Maria. **La Razón en la Sombra**. Madrid: Siruela, 1993

ZEAMI, Motokiyo. **Il Segreto del Teatro Nô**. Milano: Adelphi, 1987

ZEKI, Semir. **Neural Concept Formation and Art: Dante, Michelangelo, Wagner**. Em:ROSE, Clifford F. (org). Neurology of Arts. London: ICP, 2004

ZIZEK, Slavoj. **Monstruosidade de Cristo**. São Paulo: Três estrelas, 2014

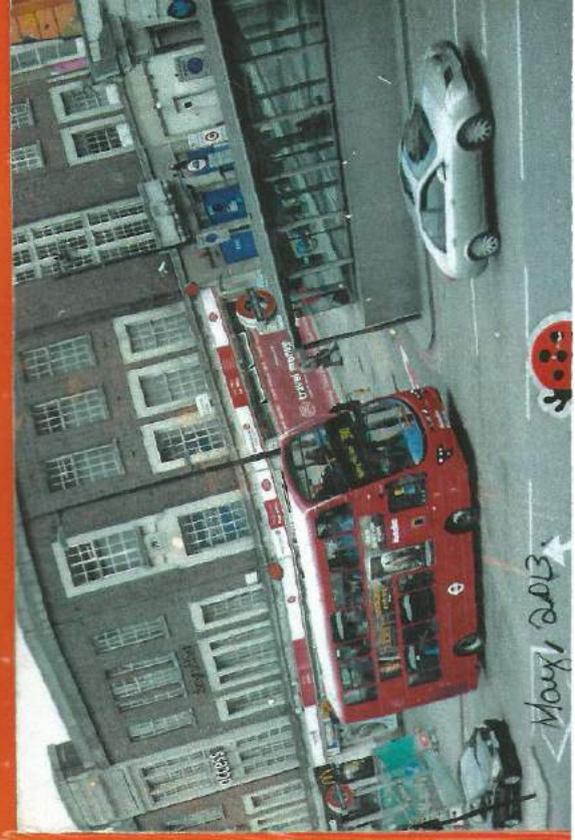
_____. **Menos que nada**. São Paulo: Boitempo, 2013.

APÊNDICE A – DVD

APÊNDICE B – FRAGMENTOS DO CADERNO DOS ATORES

O Caderno foi usado pelos atores para expressarem o que quisessem em relação ao processo de trabalho. Na versão impressa ele está inserido no ponto 5.2 juntamente com o diário dos ensaios da direção.

SABOR MORANGO GOSTOSÃO

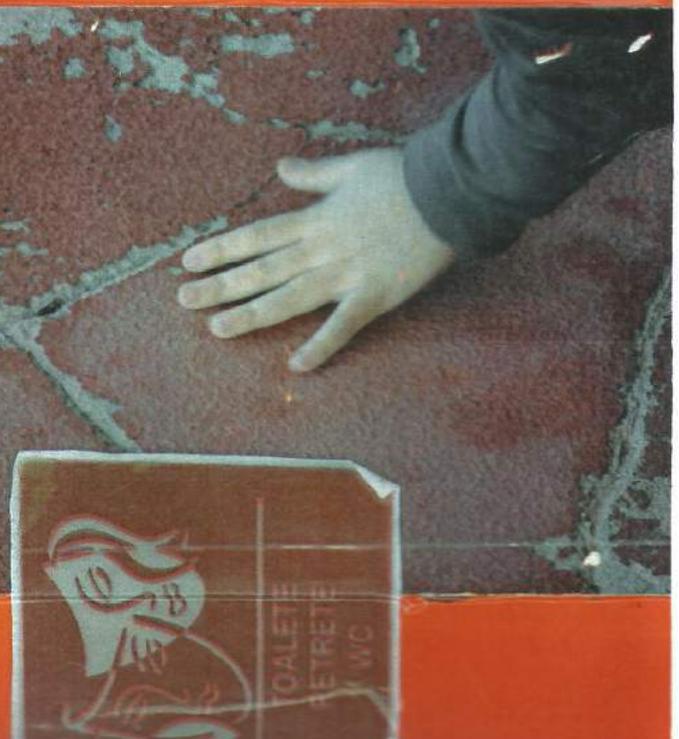


May, 2013

ivermectina 6mg
medicamento para uso humano
neo química



Mil vezes BOA NOITE!
Tanto mais que por ser
tudo isso não tinha pensado
de um jeito! É o que se vive





Casas, abandonadas, suaves, harem, contáteis; RAHAR,
 Pepar, deixar, trajar, deixar, prante, monduia, humani
 "contatar", cooiver. AFASTAR. Ensimar, Neltar, cooção,
 Alegre; fazer, viver, madura, enteam

11 de Junho !U

Véspera do 20º ensaio

DOM SEG TER QUA QUI SEX SÁB

8h30 ENSAIO PUC ENSAIO PUC

9h00 ENSAIO PUC ENSAIO PUC

14h00 ENSAIO PUC ENSAIO PUC

ENSAIO PUC

CELIA.

I PRAY THEE, ZOSALIND, SNEET MY COZ, BE MERRY.

12 de junho

Comemorando nosso 20º ensaio comendo uma coisa cha
 mada "morango gostoso", jogando grêmada bagunçada
 e brincando de velhinha. Que todos, um peça, ~~expressa~~
~~expressa~~ suas individualidades com a ~~meubim~~ ~~meubim~~
 morangosidade transcendente com que estamos tomando
 chá ~~meubim~~.



Conheça a Realidade Aumentada da Credeal!
 Disponível na

Baixe gratuitamente o app Zappar em seu smartphone ou tablet.
 Aponte para esta página e aguarde alguns segundos.
 Surpreenda-se com o resultado.

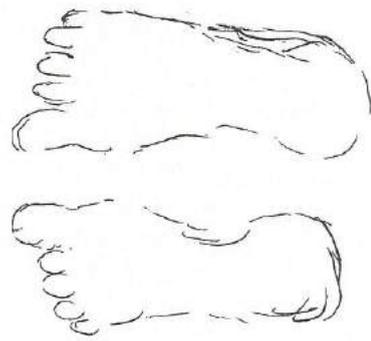
13 de junho 2016.

O cel refleteu no dco da vida de modo. Sento-me tão bem quando ele me vem pomba. Vinhos, alguns, sentar. de os bebendo. É bonito a melodia de um grupo que se permite rano de som e baixo levantas corações. Temos uma Rosalinda que se mostra bipolar e uma Célia que encanta pela sua "disarritmia". The Walk is in progress.

PORTO ALEGRE, 16 DE JUNHO DE 2016.



OS PÉS



OS MERIDIANOS

AS BOLINHAS

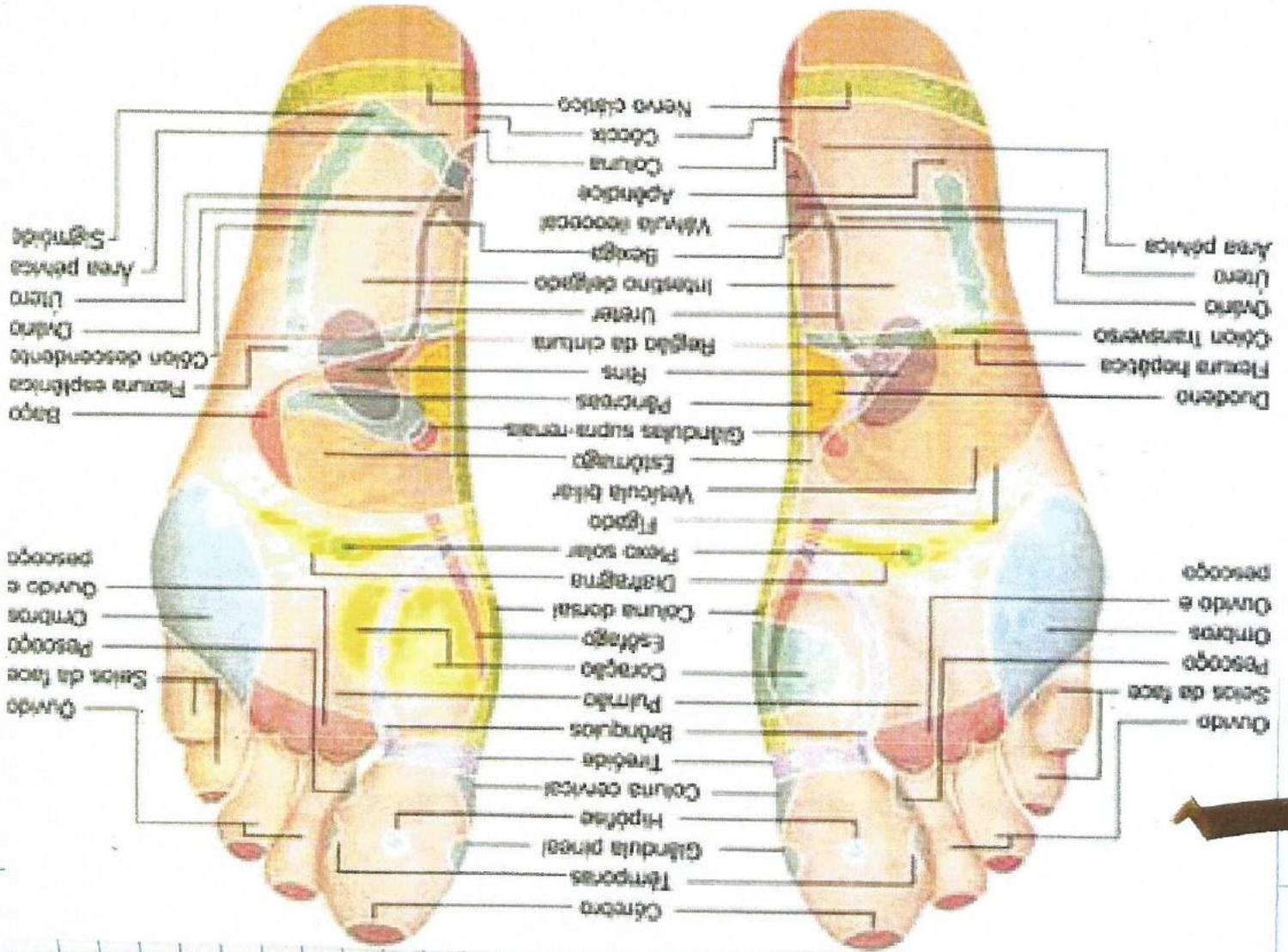
OS OÍTIOS

AS TERMINAÇÕES NERVOSAS

DO - IN

SISTEMA NERVOSO CENTRAL

PELE - NERVOS - TECIDOS MOLES - MÚSCULOS - OSSOS -
ARTICULAÇÕES - ENERGIA



YIN

SUPERFÍCIE VENTRAL DO TÓRAX E MEMBROS
ESTRUTURA
SANGUE E LÍQUIDOS CORPÓREOS
ARMAZENAMENTO
ORNIOS SÓLIDOS

YANG

COSTAS E SUPERFÍCIE
DOESTAL DOS MEMBROS
FUNÇÃO
QID
TRANSFORMAÇÃO
ORNIOS OCOS.

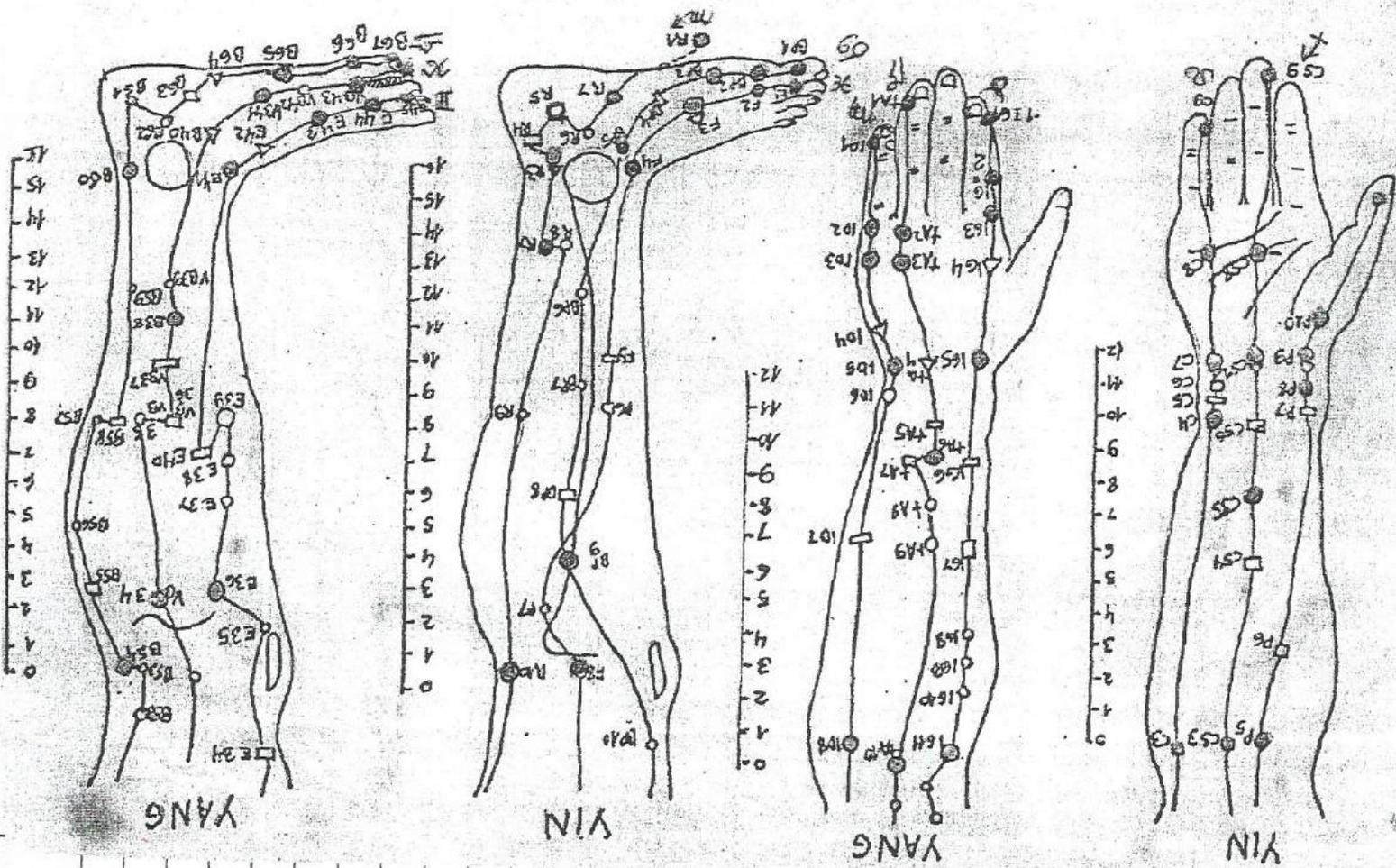
YIN ESTÁ LIGADO AO LADO ESQUERDO DO COLLO, RELACIONADA
COM O SISTEMA NERVOSS PARASSIMPÁTICO, QUE PERMITE
RELAXAR.

YANG ESTÁ LIGADO AO LADO DIREITO DO CORPO, RELACIONADA
COM O SISTEMA NERVOSS SIMPÁTICO, COM A REACÃO LUTA
OU FUGA.

NA RESPIRAÇÃO ALTERNADA - NADI SODHANA PRANAYAMA
DA YOGA, ENTRE MUITOS BENEFÍCIOS ESTÃO:

- AJUDA A HARMONIZAR OS HEMISFÉRIOS DIREITO E ESQUERDO DO CÉREBRO.
- AJUDA A PURIFICAR E A EQUILIBRAR OS NADIS, OS CANAIS DE ENERGIA SÚTIS (SÚTIS MAI SEI), GARANTINDO ASSIM FLUXO DE ENERGIA VITAL (PRANA) ATRAVÉS DO CORPO.
- EXCELENTE PARA ACALMAR E CONCENTRAR A MENTE.

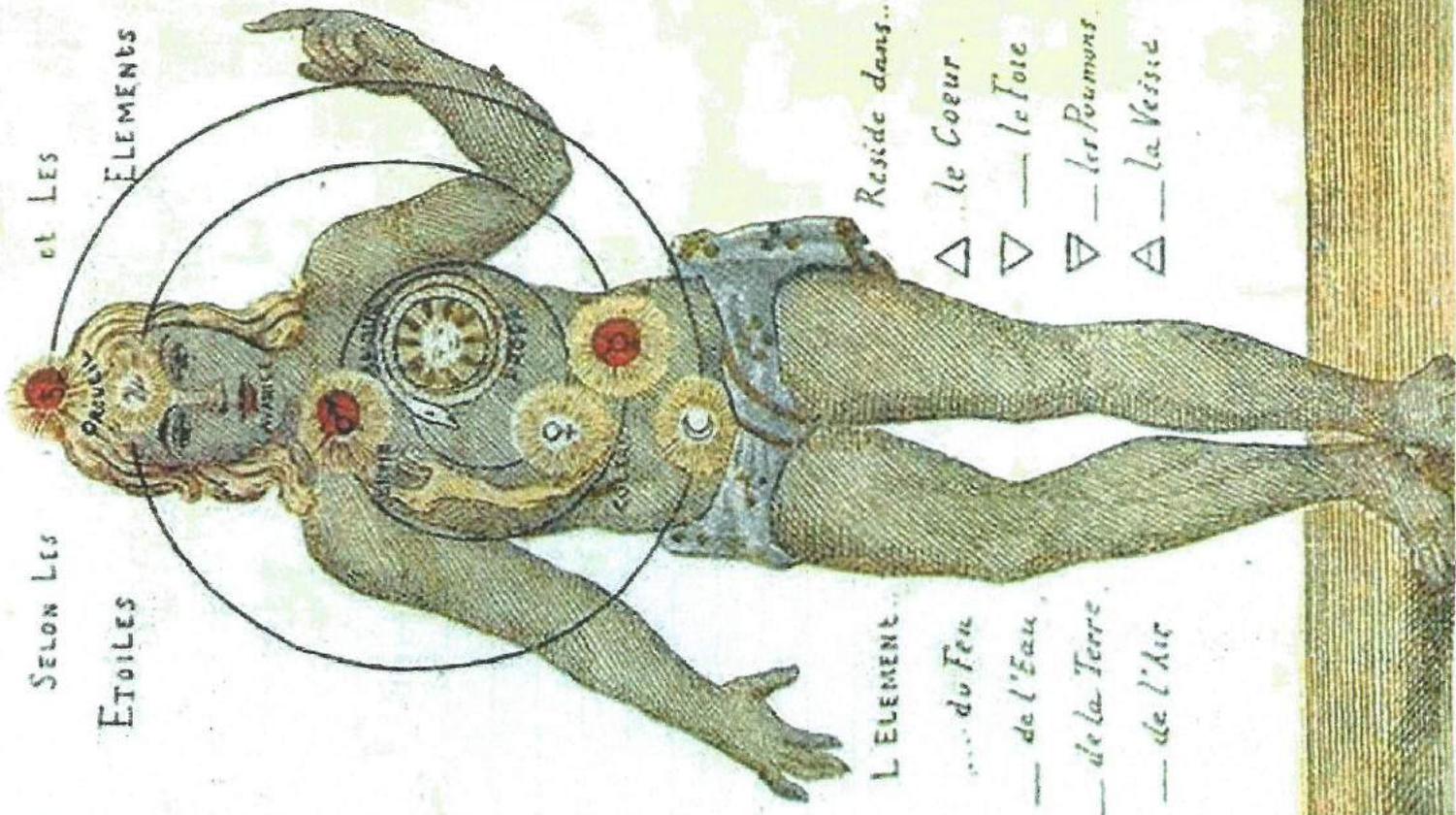
→ NA PÁGINA AO LADO, ENDA SOBRE MEDIDIANAS...



Δ FONTE = LO □ Δ SRI

L'HOMME TERRESTRE NATUREL TENEUREUX

SELON LES ETOILES
 et LES ELEMENTS



L'ELEMENT...
 ... du Feu
 — de l'Eau
 — de la Terre
 — de l'Air

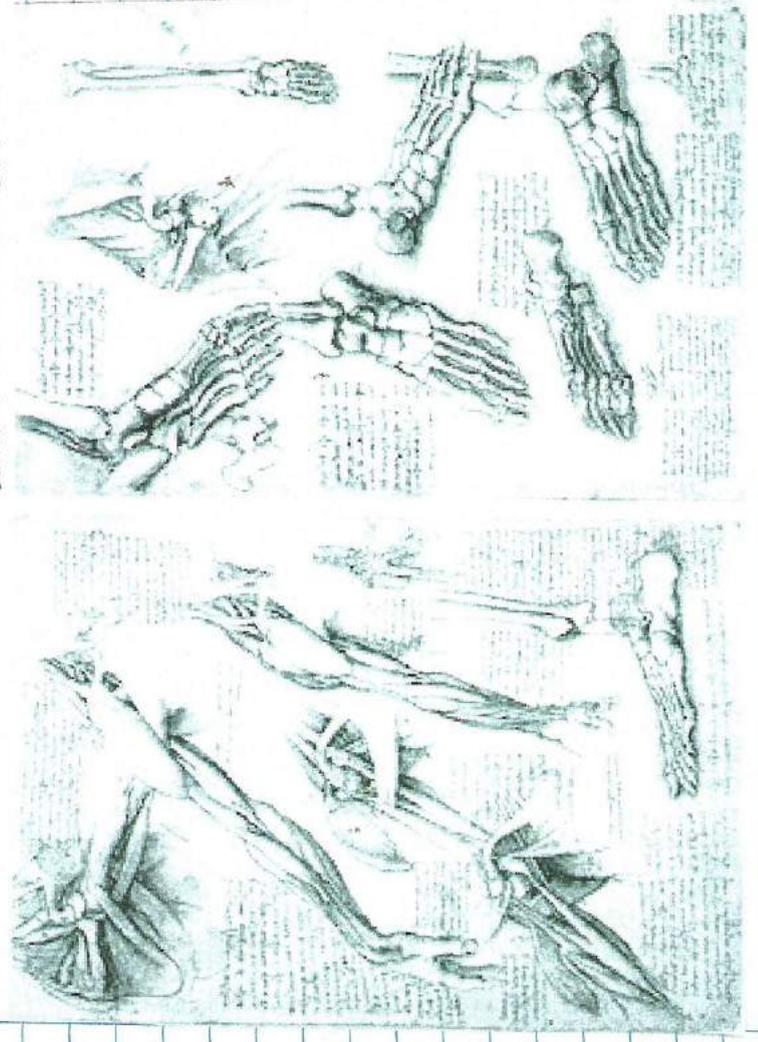
Reside dans...
 Δ le Coeur
 ▽ — le Foie
 ▽ — les Pouxons
 Δ — la Vessie

SÃO TRÊS QUÊS DE PEVE (A FLOR DA PÉLVIS)
 O INVÓLUCRO DO "DETRÔ" E "FORA".
 'POR CÉUS E MARES EU ANDREI. VI UM POETA E
 VI UM REI, NA ESPERANÇA DE SABER O QUE
 É O AMOR.' VÍNICIUS DE MORAES

'VOCÊ NÃO SABE O PUNTO EU CAMINHEI, PRA CHEGAR
 AÍ? NÃO!' CIDRÊ NESECA

A FELE, O TANGÍVEL.

DESENHOS DE LEONARDO DA VINCI



- IMPROVISARÃO LIVRE

- CONTAR UMA HISTÓRIA: - UM DIA MUITO FELIZ
- NOSTÁLGICA

↳ NARRANDO (VERBALMENTE)
↳ ENCENANDO (DRAMATIZANDO)

- BRILHS, SACRAS, CANTIGAS DE RODA, TROCA DE ENERGIA,
TROCA DE CARIÓTIPOS, XINGAMENTOS, DECLARAÇÕES DE AMOR,

- A) CENA DA LUTA

- B) UMA TENTAR ANIMAR A OUTRA
- C) BRIGA ENTRE IRMÃOS (MÃE)
- D) PRESUNÇÃO NO TRABALHO
- E) MENSAGEM DO TOQUE
- F) UM PRETENDENTE (LE BENU.)

- IMPROVISARÃO: EM DUPLAS; O PRIMEIRO CONTATO É PELO OLHAR.
(DESEJA RELAÇÃO + PARTIR DO CONTATO VISUAL)

- HIERARQUIA - QUEM ENTRA DEPOIS MANDA MENS. O ÚLTIMO SÓ OBEDECE. DE VEZ EM QUANDO, INVERTE A LÓGICA. QUEM MANDA NO FIM?

SEQUÊNCIA INICIAL DE AQUECIMENTO:

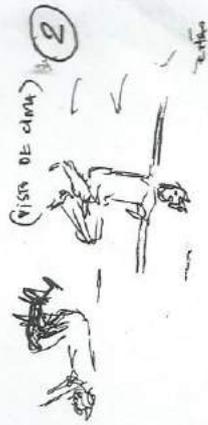


① PÉS NA POSIÇÃO DO QUADRILHAR
CARACTERÍSTICAS EM RELAÇÃO AOS
ISÓTIPOS; JOELHOS FLEXIONADOS;

UMA PERNA ESTENDIDA A 90° COM O CHÃO, NA PONTO DE MENOR ESFORÇO, COMO SE O FÊMUR ENTRAISSE NA SACIA. EQUILÍBRIO DO PESO DA PERNA E CONTROLE DA PERNA FLEXIONADA, COM O PÉ NO CHÃO MANTENDO A MUSCULATURA ABDOMINAL CONTRAÍDA. (REPERIR COM A OUTRA PERNA)

"LE' GA TOMBET"

VOLTE A FLEXIONAR OS JOELHOS, ENCIMA DOS CALCANHARES E DEIXE O PESO DA GRAVIDADE GENTILMENTE TOMBAR AS SUAS PERNAS PARA O LADO DO CORPO. PERCEBA A TOLCÃO NA COLUNA: NAZIL, PEITO, UMBILIGO PARA CIMA VEZES E JOELHOS (PERNAS) PARA LATERAL. (REPERIR PARA OS DOIS LADOS)



ABERTA A POSIÇÃO ① E AO ESTENDER A PERNA

FORTA FOVE PELA PANTUFILHA

EM DIREÇÃO AO PEITO.

QUADRIL EM POSIÇÃO AO
POR GATEAR (CANCARAS).



ROLAMENTOS:

"OISSANT"

MEIA-LUA

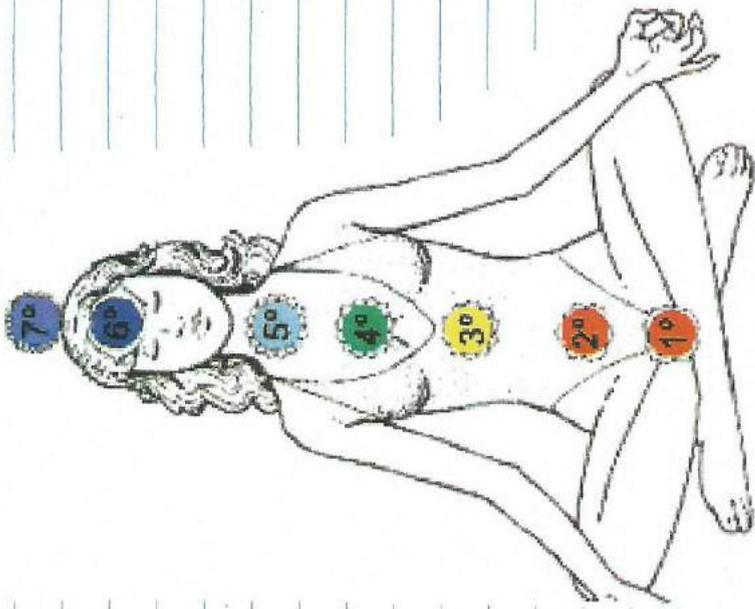


GIRO PELA QUADRA
CABEÇA E PÉS
TENTAM SE TORNAR
PACAR
QUEM FICAR
SEMPRE JUNTOS

AO CONTATO! MOVIMENTO DO GIRO (→)



o MOVIMENTO INICIA
SEMPRE PELA CABEÇA
E PELOS PÉS
O QUADRA OPÕE O SENTIDO
RESISTE.



- 1º chacra = Básico
- 2º chacra = Sacro ou umbil
- 3º chacra = Plexo Solar
- 4º chacra = Cardíaco
- 5º chacra = Laringeo
- 6º chacra = Frontal
- 7º chacra = Coronário

19 de Junho de 2016

→ Acabamos o esboço de primeiro ato!!

→ No próximo semestre vou comprar umas canetas bonitas que nem as de vocês ♥

Que tenham muitos ensaios com merengo gestosão e Tuitas da Letícia (quero recitar já!!!), pra combinar com a gestosão que é pra trabalhar com esse grupo tão doce.

PARADURA É
DIFÍCIL MAS
NÃO É MULE

20 de Junho de 2016

Primeiramente, foto Temer
foia Duque



Segundo, melhorias pro Lorenzo e seu pézito.

Terceiro, quando eu crescer eu quero ser que nem a Carol, que consegue preencher várias páginas e abarcar o mundo.

Eu poderia terminar de preencher todo esse caderno falando sobre como sou agradecido pelo acolhimento do grupo e por cada um de vocês, mas não vou porque cansaria demais o Pulso e fu. hiperbólico. AMO VOCÊS <3

Como Gestais é por amor, o que temos de sobra.

Passamos todo nosso esqueleto de 1º ato. E agora?

I DON'T KNOW

IT'S A MYSTERY

Continua

Amada...

23 de Junho de 2016

* Ensaio na CEMO

No fim do ensaio quase esqueci a Kis. Cêta na sala,

eu esbocei tudo embora quando olhei para uma cadeira e avistei a escora

com a caixinha de grampos, aí me dei até um pênico Imaginar

perder as caixinhas da Cêta que não são importantes para abrigar a tão amada Rosa Linda? Nunca me

perdoaria, hehehe, por isso dedico essa página às lindas escora e pênico ~~em grampos~~

A escora e o caixinha são representados por papéis novos no ensaio

hoje, nas mãos do Toque Uma

vira Moscarda e o outro torço e

por faloi em sala, prometo escrever

a revista da sala de mecã no cotidiano.

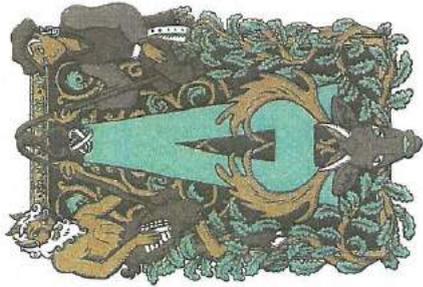
PS: Juro que preservo

meu cabelo gelado pra

deixar todo meu iguárinho,

mas, não sei





AS YOU LIKE IT

In the enchanting Forest of Arden a game of love unfolds between Orlando and the disguised Rosalind.

Performed at the Globe and touring on an Elizabethan style stage, a small troupe of travelling players breathe new life into this firm favourite among Shakespeare's comedies. **As You Like It** celebrates the incomparable delights of love and runs the glorious gamut of pastoral romance. **A**

UK TOUR

AS YOU LIKE IT: a performance at the Globe, then pack your picnic rug and see it at another stunning setting.

12 - 15 May

FOURSHOOTH

City Museum, Gardens

26 - 29 May

BRIGHTON

Dyke Road Rest Gardens

31 May - 2 June

SALISBURY

Old Wardour Castle

3 - 5 June

STAFFORD

Shugborough Estate

6 - 7 June

OXFORDS

Chilton Campus

9 - 12 June

LANCASTER

Williamson Park

18 - 19 June

PEBBLE

Upton Country Park

21 - 23 June

WEST SUSSEX

Parham House

25 - 26 June

WEISS, GERMANY

Globe Neuss

28 - 30 June

WORKSOP

Hoodstock Priory

1 - 3 July

BUCKINGHAM

Pavilion Gardens

WRITTEN BY

William Shakespeare

DIRECTED BY

James Deare

DESIGNED BY

Hannah Clark

COMPILED BY

Oily Fox

From 17 May

Midnight matinee

26 August

TICKETS AT THE GLOBE

£5, £15, £17.50,

£20, £23, £27.50



★★★★★
THE TUDOR PACK AT THEIR MOST SHARING, SCHEMING RIVALRY-PLEASURE-SEEKING AND DAILY ENTERTAINING'
Daily Telegraph

★★★★★
'COMPELLING'
Financial Times

★★★★★
'CHALLENGES RECEIVED WISDOM AND BOLGERS WITH THEATRICAL VITALITY'
The Guardian

★★★★★
'ABSORBING'
Independent on Sunday

★★★★★
'HOWARD BRENTON'S LIVELY NEW DRAMA ILLUMINATES THE GLOBE IN JOHN DOVE'S EXUBERANT PRODUCTION'
Time Out

★★★★★
'ENGAGING'
The Times

★★★★★
'JOHN DOVE'S ELEGANT PRODUCTION WITH PERIOD CHAMBER MUSIC IS RICH, INVIGORATING, HISTORICAL DRAMA'
Daily Mail

Quotes from the 2010 production of *As You Like It*

Uma das
peças em
cartaz na
época que
morei por lá
era "As You
like it",
o que que
concordava
inteligente é
construir, assistir
as ingressos
já estavam
esgotados até
Setembro e
eu estava lá
em Julho,
Achei incrível
como as
pessoas vão
no teatro,
Ao mesmo tempo
que fiquei triste
por não conseguir
ver nada, fiquei
feliz em saber
valor que o

Teatro possui

lá tem razão que
... ..

Mapa

Exredo



Me dá

conta só

depois de

colocar a

muller de

gráfica

xerocar esse

park, mas o

'shakespeare's

Globe é

mais adiante.

Na lerer o

mapa no

proximo ensao

e da proxima

vez que eu

lerer o codina

fazer uma

estrada com

e mapa

ceiro



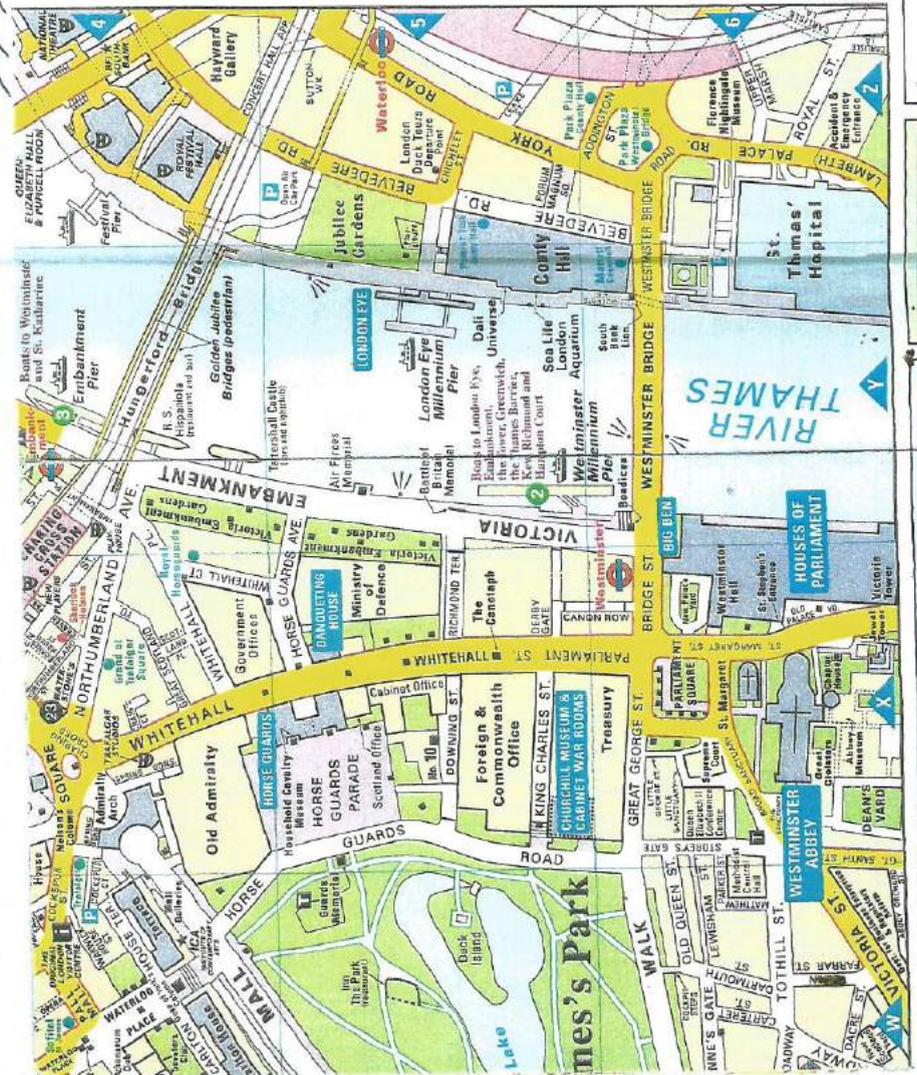
Mais pra cá



Benson's MapGuides
EXCELLENT MAPS OF LONDON
E-mail: info@bensonsmappguides.co.uk
Telephone: 020 8836 9090

ISBN 978
9 78189

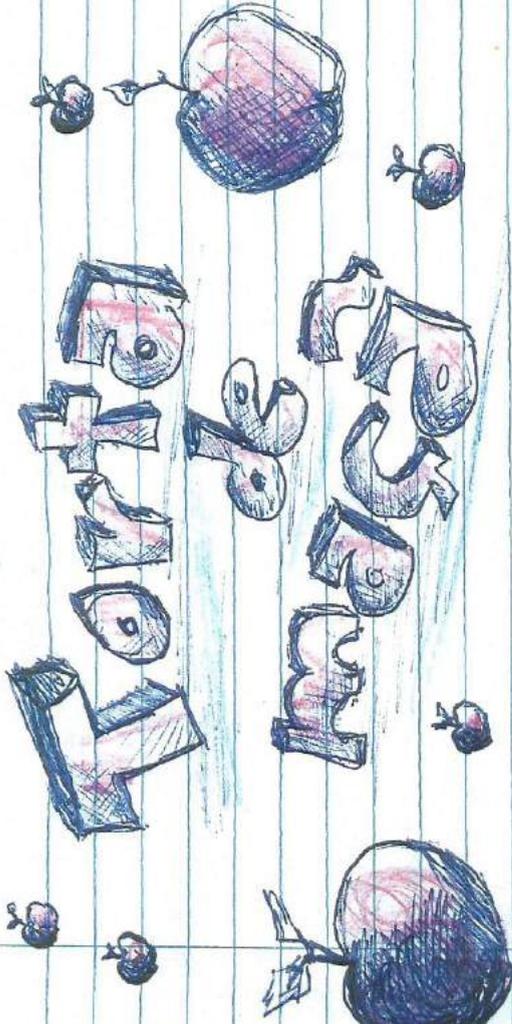
Index to Hotels table with columns for street names and corresponding hotel codes.



INDEX D STATIONS table listing station names and their corresponding grid coordinates.

INDEX TO HOTELS table listing hotel names and their corresponding grid coordinates.

Torta de Maçãs



Ingredientes:

- para massa
- 1 xíc. de farinha
 - 3 colheres (sopa) de açúcar
 - 1 gema
 - 1 colher de sobremesa de fermento
 - ± 70g de margarina

Modo de Preparo

Misturar tudo até ficar uma massa que dê para esbalar na forma

para o creme de leite

- 1 clara em neve
 - ± 200g de cream cheese
 - 2 colheres de sopa de açúcar
 - para a cobertura
 - 4 maçãs picadas
 - 2 colheres de sopa de açúcar
 - 1 pitada de canela em pó
- Depois de bater a clara em neve com o açúcar, bater o cream cheese
- Colocar tudo numa panela no fogo até ficar aspecto de geléia.

Deixo no forno elétrico por 20 min.

25 de junho de 2016

Enquanto esperávamos para assistir ao filme de Kennet Branagh, Célia pegou um livro na estante e abriu-o nas páginas de um conto de Oscar Wilde, chamado "O Rei e a Roca":

"Dá-me uma rosa vermelha - pediu - e eu te cantarei minha canção mais linda. (...)

Se queres uma rosa vermelha, explicou a menina, há de fazê-la de música, ao luar, tingi-la com o sangue de teu coração. Tens de cantar para mim com o peito junto a um espelho. Cantarás toda a noite para mim e o espelho deve ficar teu coração e teu sangue de vida deve infiltrar-se em minhas veias e tornar-se meu."

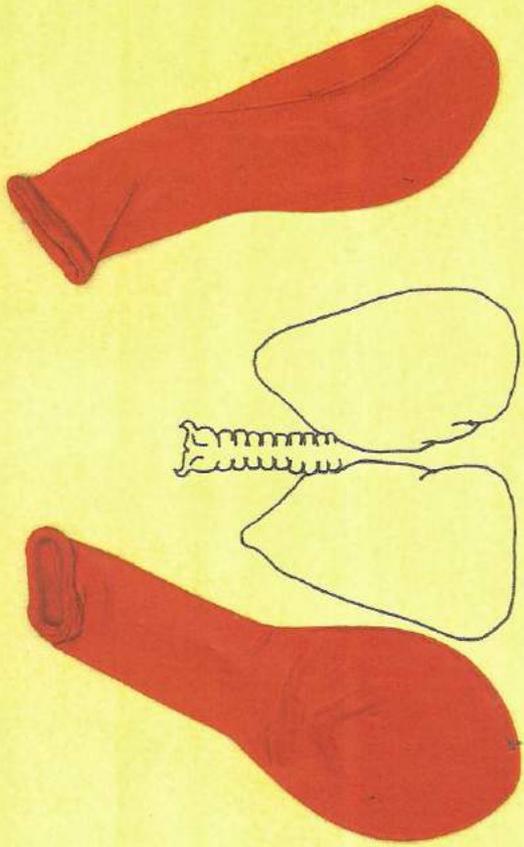
O conto era tão triste!

Ainda bem que tive amendoim, biscoito de café, maçã de amor, pizza, chocolate, pastinhas de biscoito e pão de lico...

O Pato não veio... ã

Qual personagem de Shakespeare você gostaria de fazer?

maria, rose, tom e jânia, celebração, madrugada, epilope, luiza, lena...



Pneuma: palavra que designa o espírito, sopro animador ou força criadora.

Sopro. Sento. alento. Respiração

Psique. Alma. Anima.

Atman. Prana

Adão. Criação

"E formou o Senhor o homem do pó da terra, e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida; e o homem tornou-se alma vivente." (Gênesis, 2:7)

Inspiração	Tubo
Expiração	Coluna de ar
Ar	Voz
Passagem	Som
Fenômeno	Vibração
Quando a cura respira?	

"Emi marcharpeis! Até o final suspire
 hei de seguir-te fiel e com lealdade.
 Desde dezessete anos, heia a -heia
 vive aqui e tenta quase tanto agora.
 Aos dezessete, a sete, muitos tentam;
 mas aos oitenta es fados descontentam." ♡

Solvi a los diecisiete → coloquei pra
 (Soleta Prana) Tocar. Já Lind

Solvi a los diecisiete.

Después de vivir un siglo

Es como desfigurados

Sim. sei sabio companta

Solvi a ser de repente

Tan fíacil como un segundo

Solvi a sentir profundo

Como um niño frente a dios

Eso es lo que siento yo

En este instante profundo

Se va enredando, emedando,

Como en el muro la piedra,

Y va brotando, brotando,

Como el musquite en la piedra.

Ay si si si:

Mi paso retrocedido

Cuando el di ustedes avanza

El arco de los alianzas

Ha penetrado en mi nido,
Con todo su colorido
Se ha paseado por mis venas
Y hasta los duras cadenas
Con que nos ata el destino
Es como un diamante fino
Que alumbró mi alma serena.

Lo que puede el sentimiento
No lo ha podido el saber
Ni el más claro proceder
Ni el más ancho pensamiento
Todo lo cambia el momento
Cual masocondescendiente,
Nos aleja dulcemente
De rencores y violencias
Solo el amor con su ciencia
Nos vuelve tan inocentes

El amor es torbellino
De pureza original
Hasta el feroz animal
Sumiso su dulce toro
Detiene a los pingüinos
Libera a los prisioneros,
El amor con sus esmeros
Al viejo lo vuelve niño
Y al malo solo el cariño
Lo vuelve puro y sincero.

De por en por la ventana
Se abrió como por encanto
Entró el amor con su manto
Como una tibia mañana,
Al son de su bella diadema
Hizo brotar el jasmín
Islande cual serafín
Al cielo le puse aretes
Y mis años en diadema
Los convertí el querubín.

No domingo, día 26 de junio, fomes ba-
nides da sala de ensaio. Na clareira
ante o palácio do duque, conversamos sobre
a peça, sobre os personagens.

Tentamos, juntos, narrar a peça.

De qual personagem tu mais gostas?

Ao pensar sobre "As you like it", que ima-
gens vos surgem?

MURO - NATUREZA - TRAVESTIR - DESPIR -

ARTIFÍCIO - EXCESSO - SIMPLICIDADE - SABEDORIA

LIMPAR UMA SUPERFÍCIE COM POEIRA - CARTAS

DE AMOR NAS ÁRVORES (AH, OS BILHETINHOS!) - FLORESTA

MELANCOLIA - BRINCAR DE AMAR - AVENTURAR - SE.

(Vou colar na próxima página os registros
fotográficos feitos na ocasião... hehehe.)

"NASA FAZ REVELAÇÃO BOMBASTICA SOBRE GANIMEDES,
LUA DE JÚPITER" (www.galeriadameteorito.com)

Utilizando o telescópio espacial Hubble, cientistas da Nasa anunciaram uma descoberta incrível: a lua Ganimedes, de Júpiter, possui um oceano abaixo de sua superfície de gelo. Esse mar subterrâneo em Ganimedes teria mais água do que toda a superfície da Terra. Segundo a Nasa, essa descoberta eleva drasticamente as chances de a vida existir em Ganimedes.

Ganimedes foi descoberto em 11 de janeiro de 1610 por Galileu Galilei.

Na mitologia, Ganimedes era um príncipe troiano cuja beleza chamou a atenção de Zeus. Tomado pela paixão, o senhor do Olimpo, transformado em águia, raptou Ganimedes enquanto o rapaz cuidava dos rebanhos de seu pai. Após ter sido perdoado por Zeus em pleno rio, Ganimedes foi levado ao Olimpo, onde substituiu Hebe na função de servir o néctar da imortalidade aos deuses.

27 de junho de 2016

Zap- Zap- Zap... Sou eu!!!

Ganimedes, Alena e Tereza na floresta.

Cena com Olivério e Carlos.

Ouque Frederico, quando e Olivério

— "Cito meses?"



PORTO ALEGRE / RIO GRANDE DO SUL / BRASIL / AMÉRICA DO SUL / TERRA / SISTEMA SOLAR / VIA LÁCTEA / UNIVERSO - segunda metade da segunda década do século XXI (ano de 2016)

SARNA - patologia de contato (assim como o teatro)

SARNA HUMANO CONTATO TEMPO NÓS

Ⓜ Pergunta: não seria o contato um dos fatores fundamentais do ser humano? ("ser" de existir, de verbo "to be")



ivermectina

Medicamento genérico Lei nº 9.787, de 1999.



APRESENTAÇÕES

Comprimidos 6mg; embalagens contendo 2 ou 4 comprimidos

VIA DE ADMINISTRAÇÃO: ORAL

USO ADULTO E PEDIÁTRICO CRIANÇAS ACIMA DE 5 ANOS DE IDADE OU COM MAIS DE 15Kg

COMPOSIÇÃO

Cada comprimido contém:
ivermectina.....6mg

excipientes - q.s.p.1 comprimido
(butil-hidroxi-anisól, ácido cítrico, celulose microcristalina, lactose, laurilsulfato de sódio, dióxido de silício e estearato de magnésio).

INFORMAÇÕES AO PACIENTE

1. PARA QUE ESTE MEDICAMENTO É INDICADO?

A ivermectina é indicada para o tratamento de várias condições causadas por vermes ou parasitas. Estudos demonstram que a ivermectina funciona no tratamento das seguintes infecções:

Estrongiloidiase intestinal: causada por um parasita denominado *Strongyloides stercoralis*.

Oncocercose: causada por um parasita denominado *Onchocerca volvulus*.

NOTA: a ivermectina não possui atividade contra parasitas *Onchocerca volvulus* adultos. Os parasitas adultos residem em nódulos subcutâneos, frequentemente não palpáveis. A retirada cirúrgica desses nódulos (nodulotomia) pode ser considerada no tratamento de pacientes com oncocercose, já que esse procedimento elimina os parasitas adultos que produzem microfíliarias.

Filariose (elefantíase): causada pelo parasita *Wuchereria bancrofti*.

Ascariíase (lombriga): causada pelo parasita *Ascaris lumbricoides*.

Escabiose (sarna): causada pelo ácaro *Sarcoptes scabiei*.

Pediculose (piolho): causada pelo ácaro *Pediculus humanus capitis*.

2. COMO ESTE MEDICAMENTO FUNCIONA?

A ivermectina é um medicamento que atua contra várias espécies de parasitas e vermes. Sua ação se dá por meio da paralisação da

musculatura de vermes e parasitas, ocasionando suas mortes e eliminando-os do seu corpo.

3. QUANDO NÃO DEVO USAR ESTE MEDICAMENTO?

Este medicamento é contraindicado para uso por pacientes alérgicos à ivermectina ou a algum dos componentes da fórmula, por pacientes com meningite ou outras afecções do Sistema Nervoso Central.

Este medicamento é contraindicado para uso por crianças com menos de 15Kg ou menores de 5 anos.

Este medicamento não deve ser utilizado por mulheres grávidas sem orientação médica ou do cirurgião-dentista.

4. O QUE DEVO SABER ANTES DE USAR ESTE MEDICAMENTO?

Precauções

Após o tratamento com ivermectina, os pacientes com oncodermatite hiperreativa podem apresentar maior probabilidade que outros de sofrer reações adversas severas, especialmente edemas e agravamento da oncodermatite.

Estrongiloidiase: é necessário realizar exames de fezes para acompanhamento e certificação de cura.

Oncocercose: o tratamento com ivermectina não elimina os parasitas *Onchocerca* adultos podendo ser necessário um novo tratamento.

Filariose (elefantíase): o tratamento elimina apenas as microfíliarias, portanto, não haverá reversão das alterações clínicas já existentes decorrentes dos parasitas adultos.

Ascariíase (lombriga): é necessário realizar exames de fezes para acompanhamento e comprovação da cura.

Pediculose (piolho) e Escabiose (sarna): deve ser realizada reavaliação médica em 1 a 2 semanas para comprovação da cura. Nesses casos também devem ser tratados os contactantes infestados.

Estrongiloidiase em hospedeiros imunocomprometidos (com baixa imunidade): em pacientes com baixa imunidade (incluindo os portadores de HIV) em tratamento de estrongiloidiase intestinal, pode ser necessário repetir a terapia. Não foram realizados estudos para a determinação da dosagem adequada para esses pacientes. Vários tratamentos, com intervalos de duas semanas, podem ser necessários e mesmo assim sem obtenção da cura. O controle de estrongiloidiase não

PROCESSO → CONTATO

(na verdade, ainda não sei)
PENSAR QUE O MEU PROCESSO NÃO É UM CONTEÚDO NÃO CONSEGUEI NÃO CONSEGUEI

apresentação de mais sobre

→ sim, eu preciso sim, eu consigo porque não sou eu, sou o processo nós. (entusiasmo!)

"COMO GOSTAIS?"

"JÁ GOSTO"

"COMO?"

"ASSIM; COM VOCÊS"

NA SALA DE ENSINO:

Horários trocados. Tchaw CCMQ. Enrolados de Boys and Girls. Ao senas tomando forma. O texto ganhando vida. Cada vez mais morangos, cada vez mais gostosões.

← sobre cura, vide a Bula.

Soneto LXXXVIII = Sobre desejos demercedicos

ADEUS! É MUITO CARA PARA QUE EU TE TINA,

U BEM COMEÇOS O TUO PROPIO VALOR:

O PR. VIEGO DE TEU PESO TE LIBERTA;

MINHA ENVOJO A TI É TODA DETERMINADA.

COMO POSSO TER-TE, SEMÃO POR TEU FAVOR?

E, DIANTE DE TANTA RIQUEZA, QUE FIZ POR NEGOCIÁ-LA?

A CAUSA DO PRESENTE QUE ME FADO É MUDANDO,

E, ASSIM, MUDARÉITO ME É SUBTRAÍDO.

TU MESMA MURCABE TEU VALOR SEM O SABER,

OU ANIM, E QUIM O DESTE, POR ENGANO,

POIS TUA GRANDE PÁDVA, DE MIM ARANCA,

RETORNA À TUA CASA, MURCABE CONSIDERA.

ASSIM, TINGE A TI, COMO UM SONHO DEMASINADO:

UM PÓI ACORDARME, ADESPERTAR, UM EXILADO.

PLANJAMENTO ARTÍSTICO

CADA FATO À IDUA TÃO AVISSO

QUOS PLANOS FICAM SEMPRE INSATISFEITOS,

AS IDUAS SÃO NOSSAS, NÃO OS FEITOS

Hamlet

PROCESSO - AS ÁGUAS CORREM MANSAMENTE ONDE OCITO.
MAIS PROFUNDO.

Hamlet VI

O SONHO * (362) CANTOU SEU

OS CARAÇOS DE TODOS OS QUE QUI PESCAR,

* UM SABOR QUE PESSA TOCAR A MAIS INSENSÍVEL MARGINAL!



Encenar ou não encenar, eis a questão

A força está lá dentro, cada um tem que se-
centrar a si mesmo; mesmo que não acredite que possui
capacidade para tal. E muitas vezes ele está precisando,
porém, o elemento mais diverso tudo, que segura os es-
truturas é o próprio grupo. É um poderoso interessante.
Mesmo sem falar em sobre isso, a sinergia entre eles os
sustenta. A força da união segura os momentos
pequenos individuais - tanto durante um processo de
criação quanto nas apresentações para o público.

É como uma manada de touros que protege dos
leões aqueles que estão mais fracos.

E vai permanecer assim sempre que se preocupa -
vão com o trabalho, com a arte, por mais que o
ego, a vaidade e o orgulho. E cada um segura sendo
um guerreiro solitário com as costas guardadas por
outro guerreiro, também solitário, também tão forte e tão
frágil; à espera de uma mão para segurá-lo quando
suas pernas também fraquejarem.

Ilma





Gela, gela,
cê é malandro,
que ainda assim,
é mais formoso
do que o sparner
enquicido, embora
endureça o água
nos nos como tam-
bo a mágoa como
o amigo que é
fingido...

Como Gestais...



TEATRO

É

AMOR,

UM GRANDE

AMOR

O TEATRO É "FEITO DA MATERIA

DOS SONHOS"

"ORAÇÃO"

• Meu amor, essa é a última oração

Pra salvar seu coração...

coração não é tão simples quanto pensa

Nela cabe o que não cabe na despesa

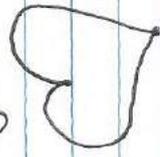
Cabe o meu amor, cabem três vidas inteiras

Cabe uma penitência, cabe nós dois

Cabe até o ...

• A banda mais bonita da cidade

O grupo mais bonito da cidade

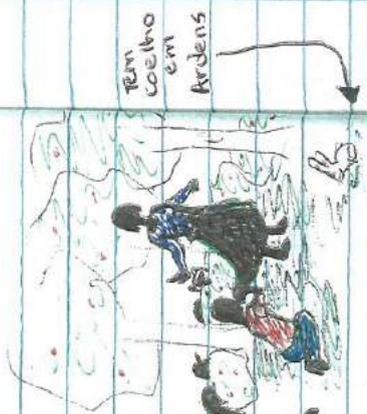


ATO DOIS CENA SETE, CÊ NASCE. TE NASCE
ATO DOIS CENA SETE. TE NASCEM. NASCEM EM TI. NASCEM EM
ATO DOIS CENA SETE. ATO DOIS CENA SETE. ATO DOIS
NA SETE. ATO DOIS CENA NASCE. AH! TO DOIS! CENA: SETE.
TODOS CENA, SETE! ATO DOIS, CENA: SETE! ATO! DOIS! SEHE!
TE! A... TO, DOIS, CENA, SETE. A! TO! DOIS NASCE. ATO DOIS
CÊ, NA SETE. ATO DOIS, CENA: SÊ-TE. CÊ NASCESTE. TO
IS. TODOS IS. TODOS IS SETE. AH! TODOS CENA! SETE... AH,
DO CENA! TODOS CENA, TÔ TODOS CENA! SÊ-TE. SÊ-TE. SÊ-TE. SÊ-TE.
TODOS DOIS, SÊS TODOS DOIS NA CENA SETE! SÊ! SÊ... NA
CÊ NASCESTE TODOS... CENA. CÊ NASCE-TE. CÊ NASCE-TE
DO NA CENA. TÔ, TÔ. TÔ TÔ. TÔ TÔ NA NA. TÔ TÔ NA NA CENA
TÔ NA CENA - ESSA CENA! ESSA CENA ASSASSINA. ESSA S
SIM... ASSASSINA. ESSA SINA! TÔ SIM CENA SINA.
TU ÉS. TU ÉS CENA SINA ASSASSINA. ASSASSINA NA CENA
ASSASSINA! ASSASSINA-TE, ASSASSINA-TE, TU TÔ NA CENA
ASSASSINA-TE E - AH- TU NASCE! TENASSE. SE TENASSE
NA CENA... AAH... TÔ TÔ NA SINA. TÔ DOIS. TÔ DOIS
TO NA SINA - CENA, CENA. CÊ: NASCI. SE NA NASCI
SINA ASSASSINA, TÔ DOIS NA CENA SETE, QH!, TÔ DOIS
TO DO ATO, TÔ DO ATO! TODOS ATO, TODA CENA, TODA SINA,
NA CENA SETE. SE ATO NA CENA, ÉS TODO? SÊ NATO. SÊ
SINA NA CENA SETE, ATO DOIS CENA SETE. SÊ. TÊ. LÊ. NÊ.
SA ODTA. ODTA CENA? ODTA TA CENA? ONDE TÁ DOIS?
Od. Oh, dá! Dê na cena, dá, na cena. Não dá. D
ODTA SINA? ASSASSINIO, ASSA ESSA CENA, ASSA... ASSA
NO ATO! ATO DOIS, CENA - CENA. ATO - SINA. TÊATO. TÊ
NA. TÊ CENA. ATO CE. DOCE, DOCE, DOCE NA CENA. DO
DO DOCE. DO DOIS DOIS. DO DOIS. DO DOIS. DO DOIS. DO DOIS
DO DOIS... IS SINA! ATO DOIS CENA SETE?
SINA. DO DOIS SINA. SINA - CENA, CENA - SINA. AS
W LOI CENA ASSASSINA SINA. ASSASSINA DOIS DOIS. ASSASSINA
A... AH! SIM! CENA! DOIS! TÊATO! TÊ ATO! DOIS!

Outra parte da floresta.
Entram Silvio e Febe.

É 28 de agosto e ainda não comprei minha carteira de tinta bonita

Porque eu, doce ninja, esse desprezo;
Vossa vitória recusai-me, mas fazei-o
sem humilhação. O carrasco a que o espetáculo
da morte a mão endueteceu, jamais cair deixa
O tapa nos humilhados deitos sem que primeiro
diga "Adianta!!!!!!". Quereis ser mais invicto do
que aquele que de tapas nas mãos vive e morre?"
- Shakespeare



Tem coelho em Ardens

Sexta-feira, 26 de agosto, ganhei meu primeiro ninja.
Gostaria de agradecer, primeiramente, a fora Temer. Em seguida
aos meus pais, ao Dani e a Gabi e, especialmente, à merade
do elenco que não estava no ensaio e possibilitou minha
vitória. Obrigado.

Sexta-feira, 26 de agosto, dia de comer bolo da Maroca.
dia do aniversário da nossa ovelinha
dia da minha Febe querido.



dia de estar tão focado na leitura que
não vimos todos indo para a janela
investigar um incêndio.
dia de entregar o caderno que eu sei
dia de escalar

dia de Selvaçens Inocentes
dia molestado, efeminado, caprichoso,
fantástico, ridículo, vaidoso, variável,
dia de ato três

Aqui vai a minha foto de
uma vela, visto que nessa semana
nossa equipe apagou várias.



Beijo, Carol
Lorenzo
Acosta



A luz que Vossa Graça
apreciava está também
faltando

Dia 29 de agosto foi nesse primeiro ensaio
no Teatro da RUCS. Voz e movimento ainda
não dão conta de espaço, tão maior que o-
quels em que até agora construimos as cenas
do espetáculo. Começará quando toçar o
terceiro sinal, quando ouvirmos o bulbu-
rinhe da plateia tomar-se silêncio e as
luzes se apagarem e voltarem a acen-
dar, sobre o palco, com calor e intensi-
dade?

As coisas se escoam, o texto não está,
ainda, apropriado, as palavras me soam
estranhas, estranheiras ainda, procurando
sentidas, experimentando sua melodia,
sua respiração, sua textura...

LUA BRANCA

da burleta de costumes cariocas FORROBODÓ
Canção

Harmonização de J. Octaviano

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Lento

Piano

p

Oh! Lu-a bran-ca de fú-go-res e deen-can-to Se é ver-

f

da-de que ao a-mor tu dás a-bri-go Vern-ti-rar dos o-lhos meus o

LUA BRANCA de FORROBODÓ

10

pran-to — Ai, vem ma-tar es-ta pai-xão que an-da co-mi-go. Ai, por quem

13

és, des-ce do céu, Oh! Lu-a bran-ca, Es-sa a-mar-gu-ra do meu pei-to... Oh! Vem, ar-

16

ran-ca Dê-me o lu-ar da tu-a com-pai-xão Oh! Vem, por

LUA BRANCA de FORROBODÓ

The image shows a musical score for the piece 'LUA BRANCA de FORROBODÓ'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 19 and includes the lyrics 'Deus, i - lu - mi - nar meu co - ra - ção'. The second system starts at measure 20 and includes the lyrics 'E quan-tas mim.'. Both systems feature a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'D.S. al Coda'. There are also 'Fine' markings at the end of each system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Oh! Lua branca de fulgores e de encanto
 Se é verdade que ao amor tu dás abrigo
 Vem tirar dos olhos meus o pranto
 Ai, vem matar esta paixão que anda comigo

Ai, por quem és, desce do céu... Oh! Lua branca,
 Essa amargura do meu peito... Oh! Vem, arranca
 Dá-me o luar da tua compaixão
 Oh! Vem, por Deus, iluminar meu coração.

E quantas vezes lá no céu me aparecias
 A brilhar em noite calma e constelada
 A sua luz, então, me surpreendia
 Ajeitado junto aos pés da minha amada

E ela a chorar, a soluçar, cheia de pejo
 Vinha em seus lábios me ofertar um doce beijo.
 Ela partiu, me abandonou assim...
 Oh! Lua Branca, por quem és, tem dó de mim.

Bem,
 Te dou em segredo
 Ainda leva esta
 dança
 Se come as pastas
 Culas de ar
 E os olhos de outra
 de deserte
 Quem desverte
 Cada átomo
 Fala em murmurar,
 Quia opacitada
 Em termo de sel.
 Nenhum fala para
 se mesmo um repato
 yá que todos vemos
 um,
 falamos de um e de
 mede.
 Os pés e as mãos
 contêm o desejo
 da alma
 E tornamos por a boca
 e conversamos ota-
 res da alma
 So a alma convoca
 o destino de tudo,
 passe a passe
 fumi

ACOR RE
 menos ventado
 centem por sermos
 das epostas que
 tempo menos
 planes acotom
 nome de mudo
 Come de mudo
 menos momentos
 seus fins, mas
 os bastam

(Hemit - Ho II)

Can't Help
 Falling in Love
 (Eyes Theater)
 Wise men say
 Only fools rush in
 But I can't help
 Falling in love
 with you
 Shall I stay?
 Would it be a sin
 To help you
 Falling in love
 with you
 Take a river flows
 Swely to the sea
 Evading, so it goes
 Sometime, one
 Semtimes to be
 want to be
 Take my hands
 Take my whole life too
 for I can't help
 Falling in love
 with you

'Exat' que me
 la sua mesa foga
 e de si que me
 em e foge
 não me quite eu
 traciona em não
 admira em não
 e de mudo, não há
 bradina ou de
 em que não está
 passante e silente
 crader
 Drop out, e se
 mor e a vida des
 nates enigma
 Tu não me a sua
 mesa, discorde
 presentes que
 a como
 quanto é em de
 principio e ma
 e o mundo
 ('O Amor em
 Herberto Helder)

19110

Morangosidades

Gostosudas

12 de Jun - criação e
grupo do WhatsApp

Reagete das nossas primeiras conversas
no grupo 😊

