

A ESSÊNCIA DO TEATRO¹

The essence of the theatre

Eugenio Barba

Odin Teatret, Dinamarca

RESUMO

Neste artigo, Eugenio Barba analisa a “história subterrânea” da tradição teatral do século XX e sua própria trajetória artística, ressaltando o “caminho da recusa” como o seu ethos profissional e o de seus antepassados — os protagonistas da Grande Reforma teatral do início do século XX —, dos quais se define como “nada mais que um epígono”. Partindo da pergunta “o que resta do teatro?”, traça as linhas que definem a essência da tradição teatral que, junto com seus companheiros e companheiras do Odin Teatret, inventou.

Palavras-chave: Eugenio Barba; Odin Teatret; Teatro do século XX.

ABSTRACT

In this paper, Eugenio Barba analyzes the “underground history” of the twentieth century theatrical tradition and his own artistic trajectory, highlighting the “path of refusal” as his professional ethos and that of his ancestors — the protagonists of the Great Theatrical Reform of the early XX century —, of those he defines himself as “nothing more than an epigone”. Starting from the question “what remains of theater?”, he draws the lines that define the essence of the theatrical tradition he and his partners of Odin Teatret invented.

Keywords: Eugenio Barba; Odin Teatret; Twentieth Century Theatre.

¹O presente texto foi escrito em 2001 e foi atualizado e revisado pelo autor para esta edição. A tradução de Patricia Furtado de Mendonça também foi revisada e autorizada pelo autor.



“O que resta de um judeu se ele não é nem religioso nem sionista, se nem sequer conhece a língua da Torá, do livro sagrado?”. No início do século XX, Sigmund Freud se fez essa mesma pergunta e respondeu: “Provavelmente, resta o essencial”, evitando defini-lo.

O que resta do teatro se ele não é nem religioso nem nacionalista, se nem sequer acredita nos livros, nas teorias e nas ideologias que tentam explicar e plantar certezas no mundo?

A pergunta de Freud contém as origens daquele mal-estar que, na época, levou os Reformadores do teatro a implodirem uma cultura teatral europeia centenária. Foi assim que nasceram novas identidades e orientações inesperadas para a sua arte. Esses visionários resolveram se confrontar com os quatro problemas que são fundamentais para o ator: a questão não é apenas como ser um ator eficaz, mas também por que sê-lo, onde sê-lo e para quem. Os Reformadores são os nossos antepassados, foram eles que fundaram a tradição do século XX.

A palavra tradição é ambígua. Ela nos faz pensar em algo que nos foi dado, que recebemos do passado de forma inerte. Mas a tradição é o exercício da recusa, é nosso olhar retrospectivo sobre os seres humanos, sobre a profissão, sobre toda a História que nos precedeu e da qual escolhemos nos afastar, dando continuidade ao nosso trabalho.

A invenção de uma tradição

Não sou nada mais que um epígono que habita a antiga casa dos antepassados. Apenas fiz uma longa viagem para chegar até aqui. Passei quatro anos na Polônia, mas fiquei trinta meses trabalhando com Grotowski em Opole. Logo depois, em 1964, voltei para a Noruega. Foi em vão que eu bati à porta de todos os teatros de Oslo tentando achar um trabalho. Então, resolvi reunir várias pessoas que também haviam sido recusadas, jovens que não tinham sido aceitos na Escola Nacional de Teatro. Naquela época, a palavra “teatro” evocava um edifício ou um texto. Os jovens que decidiam ser atores partindo do zero, ou seja, que não tinham um lugar onde trabalhar, eram vistos como surdos prestes a tocar uma sinfonia de Beethoven sem instrumento nenhum. E foi assim que fundamos o Odin Teatret.

Uma perda, uma privação, uma falta, uma exclusão: essas são as feridas que determinam o essencial. Para o Odin, a exclusão do mundo que deveria nos introduzir numa profissão e nos ajudar a consolidar as bases do ofício representava um julgamento final: não tínhamos as qualidades necessárias para nos tornarmos artistas de teatro. Naquela época, não havia grupos ou culturas teatrais alternativas nas quais pudéssemos nos integrar, que nos inspirassem. Éramos “excluídos”. Ninguém tinha vindo bater à nossa porta implorando para enriquecermos a arte teatral. O teatro era nossa malária pessoal, nossa necessidade endêmica. O mundo não precisava de nós como atores. Nós é que precisávamos do teatro. Era justo que pagássemos do nosso próprio bolso.

Mesmo nas condições mais favoráveis, qualquer trabalho teatral está sujeito a



restrições: de tempo, dinheiro, espaço, quantidade ou qualidade dos colaboradores. Essas restrições fixam as regras do jogo e determinam os limites do possível. Ainda que sejam previsíveis, principalmente quando você não é ninguém e não tem nada, deve se render a elas para sobreviver. Você também pode se esforçar para contorná-las — às vezes isso traz soluções inesperadas e originais. Também pode destruí-las com um martelo, despedaçando-as em mil pedaços. Aí você pega esses pedaços e constrói o seu habitat, o mundo ideal e material do trabalho e dos resultados que ele gera. É assim que eu me lembro do nosso início, numa capital que mais parecia o deserto.

Eis aqui a origem do Odin Teatret na Noruega: um minúsculo grupo de amadores que sonhavam se tornar profissionais, cinco jovens que se levavam terrivelmente a sério: execução perfeita dos exercícios e limpeza completa do piso sobre o qual eram praticados; sucessão ininterrupta de gritos, sussurros, ressonâncias e vibrações sonoras durante o treinamento vocal, e um silêncio que protegia continuamente o trabalho. Um pequeno grupo que se baseava na própria “superstição” e que, por falta de experiência, achava que o teatro era um artesanato de feições humanas. Estavam sozinhos – em solidão – fora da geografia dos teatros reconhecidos e reconhecíveis. Num deserto, onde havia apenas a presença invisível dos mortos e a distância de um amado mestre, Grotowski.

É preciso cavalgar as circunstâncias. É assim que se determina o decorrer dos acontecimentos, que se constrói o martelo que despedaça as restrições. Em 1966, o Odin Teatret abandonava as frágeis certezas que usava para justificar sua precária existência e se transferia para uma cidadezinha dinamarquesa de 18 mil habitantes, na Jutlândia Ocidental, a região subdesenvolvida e pietista do país. Lá, teatro não era nem diversão nem tradição. Não havia espectadores interessados. Além do mais, o Odin não conseguiria compartilhar sua língua com eles — lembrando que a língua era o meio de comunicação essencial do teatro daquela época. Os dinamarqueses tinham dificuldade de compreender os atores noruegueses do Odin e os jovens de outros países e outros continentes que chegariam para se unir a eles. Resolvemos acrescentar uma nova restrição às que já existiam: o exílio da língua, um jeito de balbuciar.

Toda forma de exílio funciona como um veneno: o que não mata, fortalece. É impossível entender a história do Odin Teatret, a nossa maneira de pensar e de nos comportar por mais de 53 anos, sem examinar duas exclusões: a rejeição, por parte do mundo teatral, e a mutilação da língua. Despedaçamos essa situação de inferioridade, essa amputação e essas restrições. E do pó de tudo isso, deixamos que se desenvolvesse uma postura de orgulho e de recusa: nossas fontes de força.

A história do teatro era minha consolação, meu tapete voador, meu Eldorado. Eu descobria o essencial: a solidão de Stanislávski e o isolamento de Artaud; o exílio e a perda da língua por parte de Mikhail Tchecov, Reinhardt, Piscator e Helene Weigel; a importância dos teatros amadores para Vakhtangov, Brecht e Lorca; a teimosa busca pela “vida” do ator por parte de Stanislávski e Meyerhold; o laboratório de vida em comum de Sulerzitsky; e o primeiro Estúdio do Teatro de Arte. A história do teatro era meu Talmude, minha Bíblia e meu Corão, bastava ler com cuidado e decifrar histórias, episódios e detalhes que foram deixados de lado pelos historiadores. Uma Atlântida de informações estava vindo à tona, esclarecendo minhas hesitações e minhas dúvidas,



revelando os exemplos desesperados e as soluções geniais dos que vieram antes de mim, o modo em que moviam seu martelo. Não estávamos sozinhos.

O teatro virou o lugar onde os vivos encontram os não-vivos, os mortos e os antepassados Reformadores que tinham atravessado o deserto. Suas vidas, seus espetáculos e seus livros iluminaram o caminho do Odin, nos conduziram para um saber técnico que é nosso modo de respirar. Inspiraram nosso conhecimento tácito, assimilado ao longo de tantos anos, e protegeram o que era essencial em nossos espetáculos: os infinitos detalhes da partitura do ator, aquela flora de impulsos e microações, aquela estrutura de tensões, sats e intenções que geram um potente efeito de vida e uma íntima ressonância no espectador. Os vivos são incapazes de reparar em todos os detalhes. Já os não-vivos, além de aceitá-los, saboreiam a temperatura pessoal com a qual foram criados e inseridos em camadas alternadas de luz e escuridão.

Os espectadores não-vivos

Para mim, a palavra “espectador” nunca evocou, simplesmente, aquele grupo de pessoas que se reúne em torno de um espetáculo. Meus verdadeiros espectadores foram ausências fortemente presentes, a maior parte composta por não-vivos. Os não-vivos não são apenas os mortos: são também os que ainda não nasceram. Como sempre aconteceu, é para eles que os atores do Odin se dirigem toda vez que atuam, para os que vão enfrentar os mesmos limites que tantas vezes tivemos que encarar, ridicularizados pelo espírito do tempo, sozinhos diante da indiferença da sociedade e da frieza do ofício

É através do “contágio” que podemos alcançar os que ainda não nasceram. Entramos em contato com eles através dos vivos, dos espectadores que nos visitam. Quem decide isso é o espetáculo e sua picada de escorpião. É preciso dar o máximo do máximo aos espectadores que chegam ali com um presente extraordinário: oferecendo duas ou três horas de suas vidas, abandonando-se em nossas mãos com total confiança. Temos que retribuir sua generosidade com a excelência, mas também temos uma obrigação: é preciso fazê-los trabalhar. Os espectadores devem ser colocados à prova, devem enfrentar — com seus sentidos, seu ceticismo, sua ingenuidade e sua crueldade — uma tempestade de reações contrastantes, de alusões, de contrassensos, de um conjunto de significados que ficam se arranhando entre si. Devem resolver, em primeira pessoa, o enigma de um espetáculo-esfinge que está prestes a devorá-los. O espetáculo é uma carícia que queima, que toca a sensibilidade de cada um, ilumina feridas íntimas, arrasta-os até o mudo panorama daquela parte de si que vive em exílio. É preciso abrir os olhos do espectador com a mesma doçura com que se fecha os olhos de um ente querido que acabou de partir.

É preciso ninar o espectador com mil subterfúgios da diversão, do prazer sensorial, da qualidade artística, do imediatismo emocional e do refinamento estético. Mas o essencial está no momento em que a duração efêmera do espetáculo se transfigura num fragmento de vida que se enraíza na carne no espectador, acompanhando-o ao longo dos anos. O espetáculo é a picada de um escorpião que faz dançar. A dança não acaba na saída



do teatro. A linfa do veneno viaja por dentro, penetra no metabolismo psíquico, mental e intelectual, transforma-se em memória. Essa memória é a mensagem inimaginável e improgramável que se transmite aos que ainda não nasceram.

É uma operação que só funciona depois que a própria autonomia é construída. E isso só é possível sob duas condições: quando o comportamento de todos os membros do grupo fica impregnado por uma “superstição”, como se fosse uma segunda natureza; se nossos espetáculos se transformam em escorpiões que enfeitiçam um pequeno grupo de espectadores que se deixam picar por eles.

Se o Odin continuou “em vida” durante cinco décadas é porque também vivemos como beduínos. Desde a nossa origem, nos acostumamos a não ter nada mais que um punhado de tâmaras e uma tenda, mais ou menos como os primeiros califas nômades da Arábia: mesmo depois de conquistar Damasco, Bagdá e Basra, eles voltaram para o deserto sem permanecer nos palácios de mármore e sem se deixar domesticar pelas cidades-sereia, com seus templos e bazares. Holstebro é a nossa tenda, lá temos o essencial: o anonimato de um trabalho cotidiano cuja tarefa é extrair o difícil do difícil.

Mas não basta ter um grupo. Ele é apenas a sístole do coração que o mantém em vida naquele precário processo de autonomia que está sempre ameaçado. A diástole é o espectador que precisa de nós. Depois de 53 anos, eles continuam ocupando aqueles únicos cem lugares de cada um dos nossos espetáculos. É o nosso limite e a nossa força. Eles estão lá à nossa espera, aonde quer que a gente leve um espetáculo, pode ser Nova York ou um vilarejo dos Andes, uma capital europeia ou uma cidadezinha da Patagônia. Há pouco tempo, apresentamos espetáculos em Roma durante cinco semanas seguidas. Cem espectadores por noite, 3.500 pessoas em 35 dias. Pode ser que, no meio dessa gente toda, a picada do escorpião faça dançar alguém que vai encontrar nosso verdadeiro espectador que ainda não nasceu.

A via da recusa

Sempre que visito os edifícios do teatro, tenho a sensação de estar subindo em imóveis navios de pedra que se esforçam para representar o movimento. Dentro de alguns deles cheguei a viver a aventura sem limites da viagem, lá no meio da noite ou bem no fundo de mim mesmo. Comparo os navios de pedra às ilhas flutuantes, ao que Stanislávski chamava de “ensemble”, ao que eu chamo de “grupo de teatro”: um punhado de homens e mulheres que, graças à disciplina de um artesanato artístico, ultrapassam seu individualismo e se inserem na história. Por meio de um processo de osmose criativa, transformam suas feridas e necessidades pessoais em ação política, em tomada de posição com relação às normas e às circunstâncias de sua polis, de sua comunidade.

O essencial do teatro não reside em sua qualidade estética ou em sua capacidade de representar, criticar e interferir na vida. Pelo contrário: através do rigor da técnica cênica, deve irradiar materialmente uma forma de ser individual e coletiva — uma célula social que encarna um ethos, valores que orientam atos de recusa por parte de cada indivíduo



que a integra.

Para o teatro, a forma é fundamental. Por meio da forma, ou seja, da disciplina e da precisão que ela exige, o ator absorve e expõe um núcleo de informações que, além de não poderem ser explicadas com palavras, contêm o espírito do ethos da recusa. É isso desde o primeiro exercício, do primeiro dia de aprendizagem. Uma forma de ser nasce da ação real, em dissidência com os lugares comuns do pensamento e da prática profissional, das opiniões evidentes e da facilidade das escolhas. Ela pressupõe a invenção da própria tradição.

É assim que vejo meus atores: são ao mesmo tempo o campo e o camponês que ara suas terras. O espectador assiste ao amadurecimento de surpreendentes frutos, cujo sabor deveria aguçá-lo a sua sede.

Teatro como transcendência

O caminho da recusa foi seguido por todos aqueles que fundaram tradições no século XX. Esses antepassados que marcaram nossa tradição pessoal, além de terem se tornado nossos pontos cardeais, fizeram oposição ao próprio tempo e forjaram a ideia de um teatro que não se limita ao espetáculo, que não se dirige simplesmente a um público, que não está apenas preocupado em lotar plateias. Para eles, o imperativo que se impunha era outro: era preciso ir além do espetáculo como manifestação física e efêmera, pois só assim seria possível alcançar uma dimensão metafísica — política, social, didática, terapêutica, ética e espiritual.

O teatro é insuportável quando se limita ao espetáculo. O rigor do ofício ou a embriaguez da invenção não são suficientes. E não são mais importantes que um certo tipo de consciência — do prazer ou do conhecimento — que podemos induzir no espectador. Nosso trabalho deve se nutrir de uma subversão que nos projete para além da nossa identidade profissional, que acabou se transformando num muro que nos protege e que representa uma prisão. O espetáculo planta uma semente que cresce na memória de cada espectador, e cada espectador cresce com essa semente.

Quatro atores estavam comigo quando comecei a fazer teatro. Éramos cinco. Três de nós ainda estão no Odin Teatret². Conhecemos todo tipo de crise, fadiga, rotina e desorientação, pois 53 anos são muitos. Então, por que continuamos? Será que estamos interessados no presente? Acho que somos sustentados por duas tensões: a lembrança do passado e uma nostalgia do futuro. De um lado, há o desejo de permanecermos fiéis aos sonhos da nossa juventude, do outro, a responsabilidade diante das gerações anônimas que ainda não nasceram. São palavras cheias de pompa. No entanto, são a voz daquela parte de nós que vive em exílio, aquele núcleo secreto e tão vulnerável que, nessa profissão, raramente conseguimos proteger. E é assim que acabamos nos perdendo.

Todos os teatros são arcaicos. Só que a paixão mais anacrônica dentro dessa arte nobre e tão antiga é a busca de uma permanência que vai além da duração do espetáculo. Uma sede nos obriga a ficar na ponta dos pés e a nos debruçarmos sobre o muro da profissão,



tensionados para o alto, voltados para o além. Isso não tem a ver com transcendência, seja ela horizontal ou vertical, e sim com uma maneira de nos protegermos para não sermos cúmplices mudos ou vítimas dessa incansável maré, dessa impiedosa corrida chamada História. Enquanto, ao nosso redor, os outros avançam numa velocidade razoável rumo a objetivos sensatos, nós ficamos na ponta dos pés e afundamos nossas raízes no céu. E assim achamos que podemos resistir, pois encontramos um pedaço de terra ideal que não é formado por uma nação, uma etnia ou uma ideologia. É formado por uns poucos seres humanos espalhados por todo o planeta e que encarnam — anonimamente e cotidianamente — uma recusa que é nossa também.

O essencial só pode ser mudo

Então o que resta do teatro? O essencial só pode ser mudo. É ação, mas não pode ser comunicada. O grupo de teatro é a organização dessa incomunicabilidade e dessa rede de necessidades pessoais — ou de egoísmos — em um organismo social.

Trabalhar com os próprios fantasmas, com as próprias obsessões e quimeras significa dar ouvidos a vozes sem corpo que nos guiam. É escutar um barulho que vem de tanta gente. A tradição pessoal é um eco vindo de longe. Às vezes conseguimos distinguir uma voz e dizemos a nós mesmos que um antepassado está nos ajudando a encontrar nosso caminho. Às vezes o eco é difuso, confuso: não sabemos de onde vem, quem está falando com a gente. Mas, mesmo assim, temos que decifrar a direção que ele nos aponta.

O Odin Teatret é um grupo de imigrantes, de gente que — por necessidade pessoal ou por acaso — deixou sua cidade de origem e acabou indo parar numa cidadezinha dinamarquesa chamada Holstebro. O ofício do emigrante exige o esforço de inventar, a cada dia, a terra sobre a qual apoiar os pés. Essa terra não é uma região geográfica, muito menos um povo ou uma fé. É nossa razão de ser, o modo como nos justificamos para nós mesmos, o eixo que redefine constantemente nosso equilíbrio, nossa presença em relação aos outros. Essa condição de “erradicados”, compartilhada por todos, contribui para que o Odin continue junto, ainda que sejamos totalmente diferentes uns dos outros, ainda que nossas aspirações costumem divergir.

Normalmente, há uma ferida no início de um caminho de criação. Ela revela que nos separamos de algo que era vital para nós, deixa rastros numa parte de nós que continua em exílio no mais profundo de nós mesmos. Em alguns casos, o tempo transforma nossa ferida numa cicatriz que deixa de doer. No exercício do nosso ofício, retornamos continuamente a essa íntima lesão, para recusá-la ou para lhe ser fiel. Essas coisas todas não têm nada a ver com a estética ou com as teorias, nem com a necessidade de comunicar com o outro. Muito pelo contrário: têm a ver com o desejo de reencontrar uma sensação de plenitude, uma totalidade que se perdeu. Para encontrar a si mesmo, é preciso misturar-se com o outro: o outro em nós mesmos ou o outro que está fora de nós.

Eu avanço numa paisagem que é mais antiga que eu. De acordo com a descrição de Shakespeare, não é maior que um pequeno “o”. E dentro dessa paisagem, posso distinguir



alguns seres que recordam árvores milenares: troncos como homens imóveis e homens como árvores que se deslocam. De um lado, há um velho e uma jovem. Do outro, dois homens caminham meio às cegas, como se estivessem perdidos. Eu os reconheço, são Édipo e Antígona, Vladimir e Estragon. Ao redor deles, invisíveis, dançam e cantam os “condenados da terra”. Ouço o choro de um recém-nascido. Sei que, para mim, chegou a hora de colher o que recebi e semeiei, de entregar os frutos ao herdeiro desconhecido que vai ressuscitar a tradição da revolta e do nascimento, a tradição do significado que pode ser decifrado e do sentido secreto do meu “fazer teatro”.

A tradição europeia e o Big Bang

O teatro europeu não nasceu do ritual grego. Nasceu nos mercados, por volta de 1545, na Itália, quando algumas pessoas que queriam viver do ofício do teatro assinaram seu primeiro contrato. Os atores eram gente “excluída”, ávida por aventura ou que fugia da própria condição social: vagabundos, prostitutas, soldados, desertores, libertinos — os livres pensadores da época —, camponeses que escapavam da miséria, cadetes aristocratas que não tinham direito à fortuna e ao brasão da família, destinados aos primogênitos.

O teatro profissional era um empreendimento econômico que produzia espetáculos. A possibilidade de ganhar o pão de cada dia dependia da capacidade de lotar a sala, de encurtar os ensaios e multiplicar as ofertas de espetáculos, adaptando-os rapidamente de um lugar a outro. Os atores não pensavam em criar cultura nem se diziam artistas. As companhias teatrais eram caracterizadas pelas leis do mercado, pela exigência do entretenimento e da diversão, e também pelo erotismo. Aos olhos de quem vivia segundo as leis da moral dominante, os atores eram pessoas que se exibiam e até se vendiam por dinheiro — a corrupção e a prostituição das atrizes eram prova disso. É daí que vem a falta de respeito e a discriminação da sociedade com relação aos atores.

Com exceções e variações, era esse o universo do teatro até o final do século XIX, quando Nietzsche e Ivan Karamazov descobriram que Deus estava morto. Enquanto a ciência parecia ter uma explicação para cada pergunta, novas dúvidas iam surgindo com relação à condição humana, à organização da sociedade, ao papel dos artistas. Alguns atores se lançavam no turbilhão que arrastava todas as artes e que marcava o início da modernidade: as vanguardas, os “ismos”, as rupturas com os cânones e os critérios de uma tradição aceita e compartilhada. Os modelos reconhecidos e praticados explodem.

Isso é o Big Bang, a liberação de energias e intenções diferentes e divergentes, a criação de novos paradigmas, o florir de uma ecologia teatral jamais vista, a inebriante tomada de consciência de que esse desprezado ofício também pode ser uma arte: com uma dignidade, um objetivo e uma identidade específica. O teatro se teatraliza, se liberta da literatura, deseja se tornar uma prática voltada para uma “razão de ser” que se concretiza ultrapassando a ficção da cena.



A primeira pessoa que se fez esse tipo de pergunta foi um outsider, e isso não aconteceu por acaso. Stanislávski era um amador, filho de um rico proprietário de uma fábrica de tecidos, tinha à sua disposição um edifício teatral construído especialmente para ele, onde podia ficar preparando um espetáculo por vários meses, sem pressa nenhuma. Ainda que outros tenham desbravado esse caminho antes de Stanislávski, é com ele que floresce uma cultura teatral original que rompe com os modelos do passado. O Big Bang do teatro do século XX é marcado por sua obra de diretor incansável e inovador, de ator extraordinário que se interroga sem parar, de inventor de uma pedagogia, de estimulador de rebeldes, de fundador de laboratórios, de protetor de outros reformadores: convida Gordon Craig para montar Hamlet e acolhe Meyerhold em seu Estúdio de Ópera. Ele não está sozinho. Outros atores e diretores também adequam a própria arte às suas visões pessoais, a uma época sacudida pela industrialização, pelas mudanças tecnológicas, pela Primeira Guerra “Mundial” e pelas devastações da ideologia fascista e da utopia social comunista.

Não existe mais uma única tradição teatral, um modelo central a partir do qual se orientar. O Big Bang gera pequenas tradições nômades, cuja gênese é obra de um “totem”, um artista reformador que, além de encarnar uma coerência, mistura uma visão densa de significados com soluções técnicas que a materializam. As pequenas tradições não estão enraizadas numa cultura ou num gênero de espetáculo específico. Elas são métodos de trabalho e valores incorporados por artistas que se deslocam, criando novos contextos. Todos os Reformadores revitalizaram seu próprio ofício depois de intuïrem que o teatro era um “ritual vazio” em busca de um sentido perdido. Essa cerimônia em letargia — ou diversão formalizada — precisava ser despertada, precisava assumir riscos e responsabilidades, além de colocar sua condição ambígua em perigo numa sociedade já dilacerada.

Diante de outros gêneros de espetáculos que vão nascendo, como os esportes agonísticos ou o cinema, o teatro descobre que é anacrônico, que responde às necessidades de outras épocas, que está em dissonância com o fluxo da civilização e de suas formas de comunicação. O objetivo dessa civilização “moderna” é alcançar o maior número de pessoas o mais rápido possível e da maneira mais econômica. O teatro faz exatamente o oposto: exige um gasto gigante, um desperdício de recursos humanos e materiais; isso sem considerar o tempo que leva para preparar um espetáculo que será visto por um número limitado de espectadores.

Se estudarmos os Reformadores de modo apaixonado, descobriremos que as raízes de sua força eram extrateatrais. Eles atravessaram o teatro como se fosse um país ideal, levados por uma nostalgia pessoal que era diferente para cada um: ética, religião, tempos de um “novo homem”, revolução, revolta individual, disciplina iniciática. Todos eles tinham necessidades que iam contra o espírito do próprio tempo. Todos eles abandonaram ou foram obrigados a abandonar as garantias e os critérios que tornavam o ato teatral compreensível e aceitável. Eles se aventuraram num terreno desconhecido, solitários e vulneráveis, abandonando as práticas vigentes antes de substituí-las por novas

práticas. Em alguns casos, o valor de suas tentativas só foi reconhecido depois que eles morreram. E mesmo quando foram aceitos por seus contemporâneos, tiveram suas obras acompanhadas pelo sarcasmo evidente ou oculto dos críticos, pela indiferença de outros artistas do teatro, pela deserção dos espectadores. Basta pensar em Brecht, mesmo quando era apresentado como glória nacional em Berlim Oriental; ou em Stanislávski, cujas convicções em relação ao próprio “sistema” eram consideradas bizarras ou até mesmo morbosas, tanto que seus atores e seu companheiro Nemirovitch Dantchenko acabaram lhe virando as costas.

A mutação antropológica

No século XX, algumas forças fazem explodir o modelo central e unitário do teatro, rastreando uma multiplicidade de caminhos e nutrindo-se de tensões contraditórias. Um pequeno grupo de atores está desgostoso com a miséria e a servidão de sua profissão. É o caso de Eleonora Duse, que dispara: “para salvar o teatro, é preciso destruí-lo. Os atores e as atrizes devem morrer de peste... Eles tornam a arte impossível”. Gordon Craig coloca as palavras apocalípticas da grande atriz italiana como epígrafe de seu ensaio “O Ator e a Supermarionete”. Logo depois, propõe fechar os teatros e se concentrar na preparação de uma nova “raça de trabalhadores atléticos” da cena.

No meio de tudo isso há uma obsessão: legitimar o teatro não só como disciplina artística, mas também através de um objetivo que ultrapassa o domínio estético, dando-lhe uma função social e uma vocação educativa, de massa ou política.

E há também — mais forte que todo o resto — a urgência de lutar contra uma sensação de perda de existência. A palavra “existência” deve ser compreendida de forma literal: uma capacidade de ser, de se sentir em vida e de transmitir essa qualidade essencial aos espectadores. Como se o teatro tivesse sido atingido por uma espécie de Aids, um declínio de vigor. É daí que vem a perseverança para encontrar remédios que lidem com sua perda de presença artística e social, para elaborar métodos que desenvolvam um sistema imunitário, uma condição vital que se manifeste em todos os níveis, a partir do nível ontológico de base — a arte do ator. “É preciso dar uma nova vida ao teatro”, exclama Artaud em seu primeiro artigo após deixar o teatro de Charles Dullin. Ele fala de “vida” tout court. Antes dele, Stanislávski já tinha falado de organicidade, e Meyerhold, de biomecânica.

A renovação feita pelos Reformadores demonstra, antes de mais nada, a vontade de destruir aquelas habilidades que os definiam como atores aos olhos dos outros. Querem anular em si mesmos tudo aquilo que possuem: uma tradição secular, um saber. Assim como os cavaleiros do apocalipse, eles também cavalgam uma ideia extrema: a criatividade absoluta. Cada novo espetáculo deve começar do zero, deve ser gerado a partir do nada, uma cosmogonia parecida com a do Deus dos cristãos, que cria ex nihilo, ao contrário dos demiurgos das outras religiões, que remodelam algo que já existe.

Eles se faziam perguntas corrosivas. Como dar vida a um ator que não se deixe



influenciar por conhecimentos pré-estabelecidos, mas que toda vez descubra um novo caminho, em profundidade? Como fazer brotar das próprias fontes individuais uma improvisação (até aqui vista como entrelaçamento e variação de elementos já conhecidos), transformando-a em criação original? Como liberar uma autenticidade, uma *dynamis*, uma força pessoal que materialize a essência poética dos textos de Ibsen, Strindberg ou Tchecov, fazendo com que o espectador a experimente? Por qual processo o ator teria que passar para provocar no espectador essa experiência de vida, esse efeito de organicidade?

É nessa perspectiva que precisamos ver a introdução de um treinamento baseado em exercícios, uma prática que, até então, não fazia parte da aprendizagem de nenhum ator europeu.

Uma verdadeira mutação antropológica agita o universo dos atores europeus durante os primeiros trinta anos do século XX. O teatro deixa de ser um continente e se torna um arquipélago composto por ilhas, cada uma delas empenhada em construir ou destruir uma tradição, em criar novas crenças e costumes, em inventar o próprio dialeto. Não há mais uma história e uma cultura, e são inúmeros os fantasmas que revelam a multiplicidade do passado.

De um lado, temos o interesse voraz em relação a tradições negligenciadas (como a *commedia dell'arte*, o circo, o cabaré e outras formas populares de espetáculo), do outro, as tradições populares mais distantes (como os espetáculos da Ásia, as danças africanas, as cerimônias e os rituais de outras culturas). Tudo isso se mistura com uma efervescência de experimentação audaciosa, com um fervor que quebra as correntes, os hábitos e as estruturas tradicionais. Daí vem a importância de fundar escolas teatrais onde o talento individual possa florescer junto do desenvolvimento da consciência de uma dignidade artística.

Alguns atores que acabaram virando diretores abriram Estúdios, lugares privilegiados que permitiam uma aprendizagem contínua. É a utopia do “eterno início”. Eis aqui a origem dos laboratórios de Stanislávski e de Meyerhold, onde a prática dos exercícios foi inventada e aplicada.

Exercícios para esquecer a lua e o dedo

Askeo, em grego, significa “exercitar-se”. Asceta é quem faz exercícios, e ascetismo é o modo como são feitos. Normalmente, esse termo é associado ao rigor, à submissão, ao sacrifício, à penitência e inclusive à dor. Fora isso, as pessoas pensam em santos no deserto e em místicos perdidos dialogando com seu próprio Eu. Mas eu penso imediatamente em jovens bailarinas.

Na época em que estava pesquisando os princípios da Antropologia Teatral, acompanhei por um tempo as aulas da escola de balé do Teatro Real de Copenhague. As alunas começam a dançar com sete ou oito anos, e o que mais impressiona é o estereótipo físico: meninhas graciosas, magras, altas, louras e com aquele sorriso fixo nos lábios ao longo das aulas. Durante a pausa, elas tiram suas delicadas sapatilhas rosas e, fazendo



cara feia, colocam os pés debaixo da água fria que sai das torneiras do banheiro. Uma das professoras, que também é bailarina, me mostrou seus próprios dedos dos pés, todos deformados: “É duro dançar na ponta dos pés. O que decide a carreira de uma bailarina é sua capacidade de resistir ao sofrimento”.

O ascetismo sempre caracteriza a aprendizagem quando se aspira à excelência, seja ela artística ou esportiva, espiritual ou agonística. A autodisciplina acompanha o esforço de todo indivíduo que deseja ultrapassar seus próprios limites. O treinamento de um ator é a iniciação para uma profissão na qual a resistência, com seus múltiplos significados, é uma condição fundamental: ter controle físico e psíquico; persistir na adversidade, na falta de sucesso, nos períodos de “inverno” e sem frutos; recusar a autoindulgência e as soluções óbvias; não desistir diante dos obstáculos; ser obstinado para extrair o difícil do difícil; ser tenaz para não se adaptar às limitações do contexto. Um ascetismo — visto como ação rigorosa e controle de si — acompanha toda vocação artística, toda pulsão para dizer não e recusar um destino, toda necessidade de se livrar das amarras de uma tradição extinta ou de uma rotina.

A atividade teatral tem um efeito duplo: sobre a pessoa que a realiza e sobre a pessoa a quem o trabalho se dirige, ou seja, o espectador. A introdução desses exercícios permitiu que a zona do “trabalho do ator sobre si mesmo” fosse definida e aprofundada. Os exercícios não visam um desenvolvimento muscular, e sim uma concentração — mental e somática — a partir de uma tarefa humilde, embora complicada e às vezes paradoxal. A obrigação da precisão e da repetição determina uma maneira especificamente pessoal de pensar com o corpo todo por meio de uma concatenação e de uma simultaneidade de tensões, contrastes e imobilidades dinâmicas. Você aprende a ser enquanto ator, aprende a se enraizar por meio de uma presença cênica. Mas este é também um processo de individuação, de crescimento pessoal. Não é por acaso que o termo “exercício” surge nos caminhos do aperfeiçoamento psíquico, mental ou espiritual que fazem uso de procedimentos somáticos: um modo particular de respirar, de fixar o olhar, de se mover ou de dançar, de parar o fluxo dos pensamentos.

Então, podemos apreciar as desconhecidas perspectivas reveladas por alguns Reformadores, assim como os surpreendentes nichos que, por meio deles, brotaram bem no centro do ecossistema teatral. Ao mesmo tempo, podemos refletir sobre o paradoxo que parece orientar seu caminho: quanto mais eles se afastam da representação, mais se concentram na prática dos exercícios.

É o caso de Copeau: fugindo de Paris, a cidade espetáculo, ele opta pela escola, e não pelo teatro. Seus alunos se apresentaram em Borgonha, mas o trabalho que desenvolviam se apoiava, principalmente, num processo contínuo de aprendizagem, no aspecto oculto do ofício que destila o ethos do ator.

Grotowski abandona o teatro em 1970. Mas em seu refúgio italiano de Pontedera, mais ou menos entre 1985 e 1999, ano de sua morte, aplica em sua “arte como veículo” toda a “gnose” adquirida através dos exercícios. Ele define o Performer da seguinte maneira: é a pessoa que trabalha com ações físicas que não representam, com ações vocais que ressaltam a qualidade vibratória da voz. Esse processo — paciente e minucioso — não é definido em função do espectador, mas do “atuante”. O termo é de Grotowski,



que, àquela altura, recusa o termo “ator”. Excepcionalmente em alguns casos, algumas testemunhas escolhidas podem assistir ao trabalho.

É na escola do Vieux Colombier de Copeau que Étienne Decroux se forma. E, ao buscar a eficácia cênica do ator, inventa continuamente uma série de exercícios. Sua modesta casa no subúrbio de Paris era uma verdadeira fortaleza de liberdade, livre das tendências, das modas e dos mercados. Lá ele forja jovens gerações de rebeldes, gente teimosa, leal e com um agudo senso de humor.

A experiência mais surpreendente — porque foi a primeira desse tipo — é a do primeiro Estúdio de Stanislávski, dirigido por uma personalidade fora do comum: Sulerzhitsky. E com ele estavam os jovens Vacktangov, Michael Tchecov e Boleslawski. Todos os membros do grupo estavam mergulhados na criação e na execução de um monte de exercícios sem se preocupar com a produção imediata de um espetáculo. Os jovens do Estúdio abandonaram Moscou e foram para o Cáucaso, onde estabeleceram um “falanstério teatral” cujos membros, ainda que sempre concentrados nos exercícios, trabalhavam a terra e organizavam eventos noturnos para os camponeses.

Uma tensão obscura — que não se deixa explicar apenas em termos de originalidade artística — leva essas personalidades a se posicionarem diante da sociedade e do teatro de sua época. Quem formulou essa tensão do modo mais explícito pode ter sido Artaud: “O teatro não deve imitar a vida, deve recriá-la”. Então o ofício, essa técnica atravessada por uma inexorável necessidade pessoal, se transforma num feixe de energias a serem descobertas, reveladas, para re-formar o ser humano, sua dimensão social e espiritual.

A quantidade e a variedade de exercícios inventados pelos Reformadores são realmente uma “ficção pedagógica”. Não ensinam nem explicam as regras da interpretação do ator. Eles mergulham o aluno num fluxo — normalmente indecifrável — de obstáculos e limitações físicas e mentais, para libertá-lo das categorias funcionais e utilitaristas da vida cotidiana. É uma longa aprendizagem, que permite incorporar a coerência de um ethos profissional. E assim ele se torna uma presença que encarna os valores absorvidos durante vários anos de trabalho. Os exercícios ocultam um coração num trabalho que parece uma autoanulação, mas que leva à autonomia.

O treinamento e os exercícios foram redescobertos e passaram a ser difundidos na segunda metade do século XX, principalmente no mundo do Terceiro Teatro, das ilhas flutuantes, dos grupos autodidatas, dos que foram excluídos do legado da Grande Tradição do Teatro. Em todo caso, há uma ambiguidade com relação à sua utilização. Essa ambiguidade pode ser resumida na história do mestre que indica a lua e do aluno que fixa o olhar no dedo que a indica, pois não vê o astro que está ao longe. Os exercícios impressionam por seu poder de sugestão, pela satisfação que provocam em quem os realiza, pelas surpreendentes capacidades corporais que desenvolvem, pela sensação de ultrapassar os limites, pelo valor mágico atribuído a quem os ensina, porque foram inventados e praticados por mestres cujos espetáculos são inspiradores. Nada disso é prejudicial, mas lembra aquele comportamento que leva algumas pessoas a tomarem remédios achando que vão emagrecer.

Os exercícios elaborados pelos Reformadores continham um núcleo de informações



essenciais que estavam em simbiose com a visão e os objetivos da única forma de teatro à qual eles queriam dar vida. Seus atores transformaram e deram vida ao desenho estereotipado desses exercícios usando uma energia pessoal, sem se deixarem devorar por seu lado “gímnic”. Muito pelo contrário: desse desenho extraíram uma leveza, uma radiação que era capaz de favorecer — ainda que não fosse a intenção deles — ressonâncias e associações nos observadores.

Quando os exercícios são repetidos fora do contexto em que nasceram, corre-se o risco de esvaziá-los de seu coração oculto, reproduzindo somente sua concha externa. Sem uma condução rigorosa e competente, sem um ambiente consciente de que há um objetivo distante — a lua que brilha e esconde um lado obscuro e inacessível —, os exercícios não ensinam nada mais que olhar para um dedo que aponta.

O coração oculto ajuda a ver o dedo do mestre pertinho de você, a ter consciência da lua distante que o dedo dele está indicando, e a se esquecer das duas coisas ao longo do caminho que deve levá-lo ao encontro consigo mesmo.

A tradição não existe

Para mim, teatro é experiência direta. Para os historiadores, é uma questão de fatos. Amo percorrer a “história subterrânea” do teatro, na qual todos os Reformadores vêm ao meu encontro como hereges em carne viva, gritando sua solidão e sua revolta, me mostrando sua ferida, balbuciando de um jeito que me escancara um abismo de perguntas. Fico hipnotizado pela biografia deles, boquiaberto quando estudo seus espetáculos, comovido com suas escolhas. Ao mesmo tempo em que é a busca de uma identidade profissional, é uma viagem para dentro de mim mesmo. Descubro minha cultura, meus antepassados, o legado que me deixaram: minhas raízes e minhas asas. Tenho uma sensação muito forte que chamo de “superstição”: uma presença que “se encontra acima” de mim, talvez ao meu lado. É um rosto vulnerável e pensativo que não consigo reconhecer, depositário de um valor agregado que ultrapassa todos os valores, significados, álbis e nostalgias que projeto sobre minha profissão. A “superstição” é o contrário do fetichismo, da crença nos sistemas técnicos, nas justificações políticas e nas categorias estéticas.

Invento uma tradição para mim mesmo, assim posso descobrir meu legado e me confrontar com ele, posso lutar e me apropriar de algo que é uma parte da minha integridade, uma tradição à qual eu pertencço e que me pertence. Sinto-me obrigado a lhe dar um corpo, a lhe dar vida, a decidir como e onde investi-la, por que e a quem transmiti-la. Os antepassados — seus destinos, sua coerência e suas ilusões, as palavras e as formas do passado que eles fazem chegar até mim — sussurram um segredo, dirigindo-se a mim, pessoalmente. Eu decifro esse segredo através da ação. Mais ou menos conscientemente, minhas ações ateiam fogo às formas e às palavras deles. Vejo suas cinzas varridas pelos ventos do esquecimento, pela derrisão e pela crueldade da época. Na fumaça do incêndio que eu mesmo provoquei, percebo o sentido misterioso que só a mim pertence e que me



projeta através do teatro, como um cavalo cego que galopa na beira de um precipício congelado.

A tradição não existe. Eu sou a tradição, uma tradição-em-vida. Ela materializa minha própria experiência, mas a ultrapassa do mesmo modo que ultrapassa a experiência dos antepassados que eu queimei. Condensa os encontros, as tensões, as iluminações e os lados obscuros, as feridas e os caminhos invisíveis nos quais não paro de me perder e de ser conduzido. É uma tradição que deixa rastros, como um “trickster” embriagado, cheio de astúcias e artimanhas que misturam os preciosos instrumentos de orientação com um monte de conhecimentos que não podem ser aplicados. Quando eu desaparecer, essa tradição-em-vida não vai mais existir. Pode ser que um dia alguém se confronte com esse legado em letargia, levado (ou levada) por uma necessidade que não pertence a mais ninguém. E então vai sacudi-la, vai se apropriar dela, queimando-a com a temperatura de suas ações. Assim, com um ato que pressupõe muito amor, o herdeiro involuntário arrancará o segredo do meu legado, solidificando seu sentido pessoal.

Apropriar-se significa saber se nutrir, escolher as fontes do próprio conhecimento. O poeta brasileiro Oswald de Andrade esperava que todo artista fosse antropófago. Ele dizia que um antropófago não é um canibal. Enquanto o canibal devora um outro ser por voracidade, o antropófago se alimenta das partes do outro que ele mesmo selecionou, das partes impregnadas de qualidades, virtudes e dotes com os quais nutre sua força. Oswald de Andrade chegava à seguinte conclusão: temos que ser antropófagos quando nos aproximamos de outra cultura, e não canibais. Devemos nos comportar do mesmo modo em relação ao passado e aos antepassados.

Parece um encontro casual e inofensivo que não pressupõe um empenho absoluto. Na verdade, é uma operação arriscada e cheia de incógnitas, porque naquele exato momento nos relacionamos com as próprias fontes da nossa existência, da nossa essência. As relações entre os seres humanos e aqueles que os circundam — os vivos; os que os antecederam; os que virão depois — são cheias de sinais e mensagens secretas, só podem ser decifradas quando se vai além do efêmero. Colocar-se a questão da tradição significa refletir sobre o instinto de revolta que conduziu nossos primeiros passos rumo a um horizonte que hoje nos contém, ou que talvez ainda consiga nos incentivar a marchar à medida que se afasta. Significa se perguntar como escapar da voracidade do presente que nos impede de abraçar esse fragmento de passado, sendo que somos os únicos a representar seu futuro.

Uma fortaleza com muros de vento

Os antepassados deram o exemplo. Foram para o teatro como quem vai para o deserto: para encontrar a si mesmos. Mas também para fundar um lugar diferente de todos os outros, uma fortaleza com muros de vento onde estabelecer novas regras de vida. Uma ilha de liberdade. A realidade se esconde atrás dessas metáforas: todo dia você tem que entrar na sala de trabalho; se confrontar com um núcleo de pessoas; ser capaz



de estimulá-las para que, em troca, também seja estimulado; avançar às cegas esperando que o próprio trabalho mostre o caminho. É essa atitude que faz sua ilha flutuante não afundar.

Quando o Odin Teatret comemorou seus trinta anos, em 1994, eu disse a mim mesmo que precisava tomar uma decisão radical, voltar a mover o martelo para despedaçar as seguranças que tinham se transformado nos meus limites. Pensei em dizer aos meus atores que era hora de eu ir embora, que já tinha cumprido minha tarefa. Mas eu não pertencço mais a mim. Pertencço a uma pequena tradição nômade cujos antepassados permanecem “em vida” devido à coerência e à continuidade da minha ação. Uma pequena tradição que provou que o teatro é um ensemble, um grupo de individualistas que podem construir uma fortaleza, ser seus camponeses e califas. Que podem cultivar uma terra que — após Stanislávski — é habitada pela nostalgia de uma disciplina artesanal que é ilha de liberdade, refúgio para escapar do espírito do tempo e busca pelo essencial.

Na sala da cultura Olmeca do museu de Antropologia da Cidade do México, estão expostas estátuas gigantes e terrivelmente deterioradas, tanto que é impossível saber se estão representando um ser humano ou um animal. Quando foram encontradas, estavam enterradas debaixo de vários metros de terra vermelha e circundadas de oferendas. Os arqueólogos acham que os Olmecas desfiguraram e esconderam as estátuas devido a uma mudança de mentalidade religiosa. Eles sabiam que estavam cometendo um ato perigoso e, para aplacar a cólera dos que foram derrotados, enterraram inclusive as oferendas.

É como se o teatro tivesse perdido sua efígie, como se o desgaste e a frenesia do tempo, ou quem sabe até os próprios seres humanos, tivessem mutilado sua face. Não possui mais um contorno. Fazem oferendas a esse teatro desfigurado, além de enfeitá-lo com teorias e significados. Mas os únicos traços que podem trazê-lo de volta à vida e à sua inteireza provêm daquela parte de nós em que uma voz hesitante canta e sangra: nossa vulnerável identidade de lobo e criança.

Tradução: Patricia Furtado de Mendonça

