



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Hugo Miguel Trindade Ribeiro Inácio

A FISCALIDADE DO ATOR COMO ELEMENTO PARA A TEATRALIDADE

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, orientada pelo Professor Doutor Ricardo de Seça Alves Salgado, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2023

FACULDADE DE LETRAS

A FISCALIDADE DO ATOR COMO ELEMENTO PARA A TEATRALIDADE

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	A Fiscalidade do Ator como elemento para a Teatralidade
Autor/a	Hugo Miguel Trindade Ribeiro Inácio
Orientador/a(s)	Ricardo de Seça Alves Salgado
Júri	Prof. Dr. Sérgio Dias Branco
	Vogais:
	1. Doutor José António Geraldo da Silva
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Teatro
Data da defesa	27-outubro-2023
Classificação	18 valores



RESUMO

A Fisicalidade do Ator como elemento para a Teatralidade

Esta dissertação propõe-se a discutir algumas questões relacionadas com o trabalho do ator e a sua relação com o panorama teatral contemporâneo. Inserido num contexto pós-moderno, o ator depara-se hoje, mais do que nunca, com a possibilidade de se encontrar nas variadas maneiras de pensar o teatro e com os treinos que lhes são associados, e que formam hoje uma filigrana complexa capaz de questionar que papel resta para o ofício do ator. Os caminhos estéticos percorridos pela dramaturgia e encenação no Ocidente a partir da Antiguidade Clássica operam no ofício do ator exigindo técnicas distintas, que aproximam o seu treino ora da palavra, ora da expressividade. Trata-se de uma divisão moderna do teatro, onde o ator se vê inserido apesar existir uma investigação dentro dos dois pólos que apontam a um corpo que antecede a representação. A partir da segunda metade do século XX, a vontade de questionar os dogmas existentes levou a uma diluição dos conceitos definidores dos vários elementos que compõem a arte teatral trazendo até aos dias de hoje indagações acerca do lugar que um corpo sem ficção ocupa numa profissão onde reina a imaginação.

Hoje, o teatro encontra-se povoado de infinitas possibilidades inspiradas num passado capaz de iluminar as questões estéticas do presente. O trabalho de um ator contemporâneo deambula entre inúmeras possibilidades que se mesclam com outras áreas artísticas como a dança e o circo, ou até tecnológicas como o vídeo, e o audiovisual.

Neste sentido, esta investigação aponta ao conceito de “presença” como elemento profissionalizante do trabalho de ator, esclarecendo a necessidade de um corpo que antecede a representação e que necessita de treino qualquer que seja o contexto em que esteja inserido.

Palavras-chave: Fisicalidade, Teatralidade, Presença, Ator, Corpo.

ABSTRACT

This thesis aims to discuss some aspects related to the work of the actor and their relationship with the contemporary theater scene. In a post-modern context, actors are faced today more than ever, with the possibility of finding themselves in the various ways of thinking about theater and the associated training, which now form a complex wiring capable of questioning what role remains for the actor's profession. The aesthetic paths followed by dramaturgy and staging in the West, starting from Classical Antiquity, operate within the actor's craft, demanding distinct techniques that alternate between the use of words and expressiveness. This represents a modern division in theater, where the actor finds themselves placed, despite an ongoing exploration within both poles that point to a body preceding representation. From the second half of the 20th century onwards, the desire to question existing dogmas led to a dissolution of defining concepts within the various elements that make up the theatrical art, resulting in ongoing inquiries into the place of a non-fictional body in a profession dominated by imagination.

Today, theater is populated by countless possibilities inspired by a past capable of illuminating the aesthetic questions of the present. The work of a contemporary actor fluctuates among numerous possibilities that blend with other artistic areas such as dance and circus, or even technological fields like video and audiovisual.

In this sense, this investigation focuses on the concept of "presence" as a professionalizing element in the actor's work, clarifying the need for a body that precedes representation and requires training in any context in which it is placed.

Key Words: Physicality, Theatricality, Presence, Actor, Body.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1 – A VIGÊNCIA TEXTOCENTRISTA E OS DESVIOS PARA UM “TEATRO FÍSICO”	11
1.1 – O ATOR DO TEXTO	11
1.1.1 – A VEROSIMILHANÇA.....	16
1.1.2 – O ATOR NATURAL.....	18
1.1.3 – STANISLAVSKI E A “VERDADE”	19
1.2 – O ATOR RUMO AO “TEATRO FÍSICO”	22
1.2.1 – O MIMO, E O MIMO CORPORAL	22
1.2.2 – A COMMEDIA DELL’ARTE E A MÁSCARA	26
1.2.3 – A POESIA NO CLOWN	28
1.2.4 – A MÁSCARA NEUTRA.....	30
1.2.5 – A BIOMECÂNICA: MÉTODOS OU LOUCURAS	34
1.2.6 – O LABORATÓRIO DE GROTOWSKI	37
2 – O “TEATRO FÍSICO” E A LIBERTAÇÃO DE VELHAS FORMAS	39
2.1 – O “TEATRO FÍSICO”	39
2.2 – ACTING AND NOT-ACTING.....	43
2.3 – A PERFORMANCE ART, E O CORPO COMO “PALCO”	46
2.4 – O HAPPENING: “18 HAPPENINGS IN 6 PARTS”	49
3 – O OFÍCIO COMO PROFISSÃO: A “PRESENÇA”	52
3.1- O CONTEXTO PÓS-DRAMÁTICO	52
3.2- A “PRESENÇA”: O TEATRO E A VIDA.....	54
3.3- A “PRESENÇA”: O CORPO PRÉ-EXPRESSIVO E A NEUTRALIDADE	56
3.4- A “PRESENÇA” DO ATOR NO PÓS-DRAMÁTICO	58
4- CONCLUSÃO	60
GLOSSÁRIO DE AUTORES E ARTISTAS	62
BIBLIOGRAFIA	64

INTRODUÇÃO

A investigação presente neste trabalho está atribuída à importância que a figura do ator tem em todo o aparelho teatral ocidental. O ator como elemento constituinte de um conjunto significativo é, entre todos os demais, o que obriga a um estudo de grande complexidade e ainda assim incompleto por se apresentar como um corpo vivo, sujeito a acidentes e erros. Assim, e por ser parte fundadora do teatro como o conhecemos nos dias de hoje, o seu ofício sofre variados acertos que são consequência das mudanças que o pensamento acerca do teatro sofre por este se encontrar sempre, como veremos na presente investigação, indissociável dos vários contextos sociopolíticos tão distintos que vão desde a Grécia Antiga à contemporaneidade. O teatro, como forma de expressão, encontra assim as suas estéticas não apenas por vontades completamente emancipadas da realidade, mas também por contágio de vontades de mudança de pensamentos acerca de um mundo que encontra por variadas vezes no teatro o seu espelho, que pode tomar a forma de narrativa, ou fábula, ou ainda de estrutura agregadora de um sistema de poderes móveis. Estas alterações de perspectivas são, obviamente, comuns a todo o aparelho teatral, mas é sobre o ator que esta investigação recai pela vontade de validar um elo de ligação entre as estéticas apresentadas que, como veremos, se apresentam como um meio de busca por um teatro mais “teatral”.

Tal como refere Pavis em relação ao texto dramático, a “teatralidade” é um conceito abrangente por vezes associado à “*visualidade do jogo teatral, conflitos abertos, troca rápida de diálogos.*” (Pavis, 2008, p. 373). Esta definição reclama então a “teatralidade” como sendo um aspeto que pertence apenas ao campo da ideologia opondo assim, por exemplo, o texto à “fisicalidade”, que tratarei mais adiante. Nesta separação entre o “teatral” e o teatro literário tratada por Pavis estão contidos todos os elementos cénicos que compõem uma estrutura onde se encontra, para além do texto, o ator. Que, por consequência de um desenvolvimento literário no ocidente associado ao aparecimento da figura do encenador criador de uma interpretação de um texto, foi paulatinamente ocupando um posto cada vez menos “teatral”, segundo a definição acima exposta. No entanto, no seguimento do pensamento de Pavis, encontramos uma outra perspectiva sobre o conceito que alimentará o motivo para a presente investigação:

“A teatralidade não surge mais, pois, como uma qualidade ou uma “essência” inerente a um texto ou a uma situação, mas como um uso pragmático da ferramenta cênica, de maneira a que os componentes da representação se valorizem reciprocamente e façam brilhar a teatralidade e a fala.” (Pavis, 2008, p. 373)

Ora, é evidente através desta definição que a “teatralidade” não se encontra restringida a uma tipologia nem a uma “essência”, mas sim a uma utilização completa de todos os elementos cênicos de maneira a elevar o evento teatral. E será a partir daqui que olharei para o ofício do ator como contribuição para esta “teatralidade” que não olha a estéticas nem a subjetivismos ideológicos, mas sim a uma utilização pragmática de todas as suas ferramentas.

Neste sentido, a utilização do corpo por parte do ator poderá tomar as mais variadas formas dentro do imenso espectro da “teatralidade” sem nunca deixar de conter em si uma “fisicalidade” que, como tratarei de apontar, está presente em qualquer que seja o contexto estético em que se encontra. A “fisicalidade” é, segundo Lúcia Romano, o que está "conectado ou relativo ao corpo": correspondendo àquilo que pode ser sentido ou visto e que não existe apenas numa dimensão espiritual ou mental” (Romano, 2005, p. 16). Em consequência, o ator é tanto mais físico quanto maior for a sua capacidade de comunicação com o público, quer seja num plano semiótico ou sensorial. Um conceito que, como veremos nesta investigação, se encontra presente nas várias faces que o teatro teve e tem e que serão destacadas posteriormente, ainda que, de certa forma, tenha existido uma separação clara nos anos 60 do século XX entre um teatro vigente apoiado na figura do dramaturgo e um outro teatro: o “teatro físico”. O surgimento desta manifesta separação vem reclamar para o “teatro físico” todas as metodologias que até então procuravam um teatro baseado nas capacidades expressivas do ator em contraponto ao subjugo do texto. Este movimento contribuiu para um visível aumento da distância entre um teatro e outro, uma vez que os princípios do dito “Teatro Físico” poderiam ser alicerçados com metodologias e estudos teóricos que serão abordados mais tarde no ponto 1.2 da investigação e que viabilizam, de certa maneira, uma diferença estética e metodológica da qual o ofício do ator faz parte.

Ao longo desta investigação onde estão presentes métodos e tratados estéticos diametralmente opostos, é notória a sua procura comum por uma maior teatralidade que, segundo a minha visão, está atribuída a um trabalho sobre a “fisicalidade” do ator. Esta divisão, no que ao ator diz respeito, torna-se então meramente estética e ideológica uma vez que o ofício e a preparação do seu corpo é mencionado como fulcral tomando a forma de

vários conceitos que indicam um zelo pela profissionalização do ofício. São por vezes conceitos como “imobilidade móvel” (mobile immobility) em E. Decroux (Leabhart, 2019), ou metodologias e tratados como “A preparação do Ator”, de K. Stanislavski (Stanislavski K., 2000), “Em busca de um Teatro Pobre”, de Grotowski (Grotowski, 1992), “O Corpo Poético”, de J. Lecoq (Lecoq, 2010), a “Commedia Dell’Arte” em Dario Fo e Franca Rame (Fo, 1998) ou “O Teatro Pós-Dramático” de H.T. Lehmann. (Lehmann, 2007)

No primeiro ponto desta investigação denominado por “A vigência textocentrista e os desvios para um “Teatro Físico””, é exposto o princípio desta separação entre um “teatro literário” e um “teatro físico” que tem, a meu ver, o seu ponto de partida no desaparecimento do “coro” na tragédia grega e o crescimento de uma dramaturgia para uma tragédia nova alicerçada no pensamento filosófico socrático. Este pensamento para uma nova dramaturgia encabeçada por Eurípides é responsável, segundo Kitto, por um desvanecimento da figura do coro ao qual Nietzsche associa como um lento desaparecimento de um drama primitivo Dionisíaco para se aproximar de um racionalismo Apolíneo. Um racional sobre o poético. Para a investigação, esta divisão expõe de forma clara a formação de dois caminhos, ou visões, distintas acerca do teatro.

Por um lado, a partir do ponto 1.1.1, denominado por “*A verosimilhança*” está presente nesta investigação a construção, a partir do conceito Classicista da “verosimilhança” presente na poética de Aristóteles, de uma estética vigente associada à importância do texto. Se a criação de personagens que representam o “Homem comum” é iniciada com o Eurípides, o afinamento do conceito de “verosimilhança” trata de confirmar a criação de uma dramaturgia que afaste do teatro a presença do fantástico, do irracional, do Dionisíaco proposto acima por Nietzsche. Em consequência, o corpo do ator é tido como um veículo declamatório de palavras que se tornam no elemento mais importante de todo o mecanismo teatral, compondo a centralidade do texto na teatralidade. A esta recriação do “Homem comum”, junta-se um contexto social que tem no conhecimento lógico e racional a sua lente para olhar o Mundo. Assim, o Homem é objeto de estudo na sua psicologia e nas relações, o que contamina de forma natural toda a forma de expressão humana, neste caso, o teatro.

É com Zola, como poderemos verificar no ponto 1.1.2, que tem por nome “O ator natural”, que a expressão de uma exigência por um teatro representativo de uma fiabilidade com a realidade palpável encontra as suas bases. Trato, neste ponto, de tecer uma ligação entre uma procura de uma estética naturalista nos romances do autor, com o reflexo que essa

tendência estética possui no teatro do encenador francês Antoine. Neste sentido, o ator que se encontra imbuído no estilo declamatório de um Romantismo que, segundo Zola, era apenas uma substituição de uma retórica Romântica por outra igualmente artificial, teria de se transformar no seu ofício para integrar a representação de personagens que apresentassem mais complexidade psicológica e, portanto, mais “verosímeis”. Na obra “O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro” (Zola, 1982), é levantada a questão de um paradoxo associado à obra naturalista por se tratar de uma observação objetiva, sendo que o romancista refere ainda que “(...) *uma obra não será jamais senão um pedaço da natureza visto através de um temperamento*” (Zola, 1982, p. 8). Esta afirmação, ao incidirmos a nossa atenção novamente na figura do ator, significa que existe sempre uma tensão entre uma objetividade atribuída à realidade plausível expressa nas palavras escritas pelo autor, e uma subjetividade de uma vida espiritual que dará vida às palavras através de pensamentos e emoções naturais de um ser humano.

No ponto 1.1.3 da dissertação, intitulado “Stanislavski, e a “verdade”, chegamos ao ponto em que o teatro naturalista de Zola acima citado encontra um “sistema” de ensino de uma técnica capaz de conjugar essa objetividade e subjetividade que caracteriza a representação natural do Homem. Para tal, o diretor russo Konstantin Stanislavski estuda e sistematiza uma técnica¹, algo que se apresentava como inovador, uma vez que o trabalho do ator neste teatro vigente em específico se entregava à inspiração alocada no subconsciente.

“Felizmente há uma saída. Basta empregar um meio indireto. Há no espírito humano alguns elementos acessíveis que dependem da consciência e da vontade e que, por sua vez, são capazes de agir sobre os processos psicológicos involuntários” (Scherer, 2011, p. 372).

A partir deste princípio, Stanislavski traça um caminho que será especificado no ponto 1.1.3 onde o ator poderá criar através do recurso à sua imaginação e à criação de uma vida interior, uma partitura de ações físicas e de pensamentos capazes de o guiar durante todo o tempo da representação. Este fluxo ininterrupto a que chama de “viver o papel”, junta-se uma necessidade de exprimi-lo *“sob uma forma estética e artística”* (Scherer, 2011, p. 373). Este ponto apresenta-se da maior importância para a identificação de uma “fisicalidade” definida anteriormente presente num teatro dito “psicológico” que era vigente no final do séc. XIX. Veremos mais adiante, neste preciso ponto da dissertação, que a “fisicalidade” é um elemento

¹ Konstantin Stanislavski sistematizou, no século XX, a sua investigação acerca do trabalho do ator em obras como “A Preparação do Ator”, “A Construção de um Personagem”, “Manual do Ator”, “The Art of the Stage”, “A minha vida na Arte”, “A Criação de um Papel”

fundamental na expressão desta vida interior a que se refere Stanislavski, contribuindo assim para a discutível divisão que se vai formar entre um “Teatro Físico” e este teatro vigente.

Ainda na segunda metade da primeira parte do trabalho denominado “O ator rumo ao “Teatro Físico”” iniciarei análise a práticas teatrais à margem da vigência acima tratada onde se encontra o teatro do texto aliado a uma estética naturalista.

Na senda da busca por uma “teatralidade”, conceito exposto acima por Pavis, afastado de uma dependência do texto, da figura de um dramaturgo, e por conseguinte, da figura do encenador, surgem, no séc. XX, distintas formas de abordar o espaço cénico que têm em comum *“la exploración corporal de los medios expresivos del actor”* (Rivera, 2019, p. 19). Em personalidades que serão tratadas mais adiante como Étienne Decroux, Jacques Lecoq, Marcel Marceau, Dario Fo, Jacques Copeau e Meyerhold encontramos um claro legado de práticas teatrais como o “mimo” e a “Commedia Dell’Arte”. Assim sendo, para que o trajeto rumo à expressão “Teatro Físico” seja paulatinamente contruído neste trabalho, é sobre o “mimo” e sua influência em Étienne Decroux que trata o ponto 1.2.1.

Neste ponto da investigação estará presente uma definição da figura do “mimo” que revela pontos de interceção com as práticas de Étienne Decroux e do seu treino para atores. Longe de se tratar de uma preocupação estética como a do diretor francês, é interessante reparar que os “mimos”, na sua génese, encontram o seu *modus operandi* na sua necessidade de sobrevivência. Com o declínio do império romano e dos seus espetáculos em Coliseus, diminui ainda mais o espaço disponível para o “mimo” que acaba por ocupar as ruas:

“Os mimos representavam à beira da estrada, na arena, numa plataforma de tábuas ou na scaenae frons do teatro, usavam as roupas comuns dos homens e mulheres das ruas - farrapos, como os das pessoas que representavam, como eles próprios o eram - ou seda e brocados, quando conseguiam os favores de algum patrono rico.” (Berthold, 2014, p. 162).

Desenvolvem, por necessidade, uma forma de representação onde o corpo é a matéria fundamental da comunicação e que lhes permite uma maior presença no espaço público. Esta prática, longe de se tratar de um cuidado estético, é, como veremos absorvido por Decroux no seu treino para um “mimo corporal”. Para Decroux, a dissecação de todo o movimento traria ao ator um maior domínio do seu ofício. É demonstrado ainda no mesmo ponto da investigação alguns exemplos de treino levados a cabo pelos seus alunos nas suas aulas que

envolvem uma minúcia extrema com a criação de distintos repertórios para as diferentes partes do corpo.

Um outro ponto levantado a partir do estudo do “mimo corporal”, e que se revelará como algo presente na restante investigação, é a aproximação que estas práticas do teatro ocidental ao teatro oriental, distinção que Eugenio Barba prefere denotar como atores do “polo Sul” e “polo Norte” (Barba, 1993, p. 27), respetivamente. Neste ponto da investigação é levantada a questão presente nos estudos de Barba sobre a maior liberdade aparente numa arbitrariedade associada ao ator do “polo Sul”, em contraponto a uma rigidez presente nas práticas teatrais orientais que se aproximam e inspiram o treino de Etienne Decroux e o seu “mimo corporal”. Esta tensão de opostos são, a meu ver, transferíveis para a questão de uma vigência psicológica que pretende imitar o quotidiano, e, portanto, a arbitrariedade, e para um outro teatro, o de Decroux, que investiga por um teatro onde o ator esteja sobre o controlo máximo dos seus movimentos.

No ponto da investigação 1.2.2: “A Commedia Dell’Arte e a máscara”, está presente o carácter marginal da Commedia Dell’Arte que, à semelhança do mimo ou da comédia atelana tratada anteriormente, se apresentava longe dos teatros principais para se apresentar na rua, e que, por força das circunstâncias adiante apresentadas toma forma como um teatro de improvisado que deve a sua vida aos atores artesãos que tratam de aperfeiçoar a sua técnica durante toda a sua vida. Deste modo, a Commedia Dell’Arte, ou “comédia feita por profissionais”, aponta já no séc. XVI a uma profissionalização da arte, reclamada mais tarde por teóricos e diretores que irão apoiar-se na mesma para validar as suas investigações, nomeadamente com o objeto da máscara. Dario Fo e Franca Rame são apontados nesta altura da investigação como um exemplo de pesquisa e produtores de trabalhos teóricos que revelam a máscara como um elemento fundamental para o ofício do ator.

“En el trabajo de máscara se produce una cierta transformación por la cual la identidad del actor se modifica para dar paso a la personalidad de la máscara, que se desarrolla en ese momento presente.” (Rivera, 2019, p. 90).

Neste aspeto, é verificado que a máscara, e como veremos nos pontos 1.2.3 e 1.2.4 é um objeto que, quando utilizado, como por exemplo em épocas festivas como o Carnaval, é um objeto que permite a revelação dos instintos mais primitivos. Ao esconder a sua própria personalidade, o portador da máscara sente-se livre de revelar-se em toda a sua essência, obedecendo sempre a um universo sugestionado pela própria. A partir de um episódio contado

pelo professor e ator Nuno Pino Custódio, tratarei de esclarecer o impacto da utilização da máscara no ofício do ator como objeto de revelação e de autoconhecimento indispensável a uma “fisicalidade” que se apresenta na seguinte investigação como um conceito, como veremos nos vários exemplos presentes, associado à teatralidade. Como refere Lúcia Romano:

“Do mesmo modo, o "teatral" estará sempre relacionado ao "corporal" e ao conflito entre uma maior ou menor' dependência da cena à representação realista do mundo natural”. (Romano, 2005, p. 21).

Acrescenta-se ainda neste ponto da dissertação um movimento importante para a sua conclusão, na medida em que está presente a análise ao surgimento de escolas e práticas, como já mencionei no ponto anterior com Decroux, que, e ao contrário da tendência do movimento futurista de apagar o passado, resgatam a máscara que se encontrava obsoleta na Commedia Dell’Arte que havia ficado congelada na sua forma e conteúdo. Ora, é evidente que, para as investigações de Copeau e Decroux foi necessário um estudo de um passado teatral para daí devolver ao teatro uma “fisicalidade” que diziam estar esquecida dentro de uma vigência teatral do naturalismo, como já vimos. Algo que se torna relevante na procura pela presença de uma “fisicalidade” como elemento para a “teatralidade”, pois como veremos nos pontos finais da investigação, nos dias de hoje, é também necessário na minha opinião, olhar para uma vigência teatral ocidental que nasce da experimentação como fundamento para uma emancipação de “velhas” formas, e questionar a presença ou não de um corpo, como refere Barba *“pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas.”* (Barba, 1993, p. 23).

No seguimento do tópico acima mencionado colocam-se em perspetiva no ponto 1.2.5, tanto os conceitos associados ao teatro vigente no início do séc. XIX, como os que são atribuídos a uma reação ao teatro psicológico, o teatro mais “físico”. É evidente, segundo as palavras de Robert Lewis por um lado e Beátice Picon-Vallin por outro, que tanto o teatro de Stanislavski, como o de Meyerhold foram sofrendo alterações nos seus conceitos básicos transformando-os em “verdades” passíveis de criar cisões até nos conceitos mais substanciais do trabalho do ator, como a “fisicalidade”. Apresenta-se, a meu ver, como algo que ainda hoje corrobora com uma tendência separatista e fundamentalista na hora de pensar o ofício que é o trabalho do ator que se pode ser visto, segundo Barba, como uma divisão entre atores do Polo Norte que são os atores que representam o que *“Modela seu comportamento cênico segundo uma rede bem experimentada de regras que definem um estilo ou um gênero codificado.”*

(Barba, 1993, p. 27), e os atores do Polo Sul que “*Não tem um repertório de regras taxativas para respeitar.*” (Barba, 1993, p. 27). São, nas palavras do diretor, diferentes categorias que se identificam com maneiras de pensar o teatro que atribuem à preparação do ator, ora um tecnicismo exagerado ou uma arbitrariedade natural e quotidiana, e por isso, mais “verdadeira”.

Na reta final rumo ao surgimento do conceito “Teatro Físico”, apresenta-se na presente investigação a relação entre espectador e espetáculo que, a par com as redescobertas da máscara e da Commedia Dell’Arte, vêm questionar a forma de abordar este encontro. Daí, em 1.2.6, é referido o diretor polaco Grotowski que, para além da busca por um ator “santo”, trata de investir numa estética que invista numa “*pobreza no teatro. (...) para cada montagem, um novo espaço é desenhado para os atores e espetadores*” (Grotowski, 1992, p. 17). Para além da uma exploração espacial que viria a ser importante para um teatro experimental dos anos 60 do séc. XX, Grotowski é também importante nesta investigação visto que, em sentido contrário ao que foi referido no ponto 1.2.5, procura eliminar a resistência do organismo do ator a um processo psíquico. Desenvolver um sentido potenciador das capacidades expressivas de cada ator ao invés de uma absorção de uma técnica.

Até ao presente ponto de desenvolvimento da dissertação está exposta uma narrativa que divide um teatro psicológico de um teatro “físico” que é reflexo das pesquisas feitas pelos seus respetivos teóricos e estudiosos acerca do conceito de “teatralidade”. Em nome de uma procura por uma “essência” teatral, foram várias as escolas e práticas que menciono que reclamam para si um teatro mais “puro”, desviando-se de uma vigência que utilizava o texto como matéria orientadora de um teatro do “homem comum”. É visível, através de uma das definições de “teatralidade” de Pavis acima mencionada, que é sinuosa e nebulosa a sua definição por dar a possibilidade de entendimento de um teatro “teatral” como sendo algo pertencente ao teatro mais “cru”, mais despido de ilusões e onde o trabalho plástico do ator tenha maior importância que o texto, campo onde trabalham Decroux, Copeau, Dario Fo ou Grotowski. Definição esta que é refutada na primeira secção da dissertação com a exposição de uma “fisicalidade” presente em ambas os caminhos que serão afluentes de um rio maior.

Aqui chegados, o ponto 2: “O “Teatro Físico” e a libertação de velhas formas” apresenta-se como um modo de ver o teatro que flui com as metodologias praticadas pelos diretores de um teatro mais corporal, mas também com a emancipação desta prática artística

de velhas formas, sendo elas textuais, ou meramente operacionais dentro de uma estrutura de poderes dentro do teatro que começa a ser questionada.

Assim, no ponto 2.1 deste novo capítulo, é importante a definição do conceito de “Teatro Físico” como algo que não se restringe à “fisicalidade”, mas também a uma extensão das vontades coletivas presentes a partir do fim da segunda grande guerra. Toda a estrutura teatral é questionada, assim como o papel do ator dentro da maquinaria algo estanque e solidificada nas suas tarefas e execuções que era o teatro. O papel do ator é debatido a fundo como um corpo que poderá não carregar personagens, como refere Kirby (Kirby, 1965) no ponto 2.2. O corpo do ator pode trespassar o manto da ficção e apresentar-se como “é” e não como “significante”. Em 2.3 esta possibilidade torna-se mais clara com a arte da performance (performance art). Quer isto dizer, no meu ponto de vista, existe um caminho de eliminação de uma objetividade que estava aliada à necessidade de comunicar, quer seja pelo texto, ou através de pantomimas, e inicia-se uma experimentação do teatro como algo pertencente ao campo do subjetivismo. De corpos que não possuem necessidade alguma de ser entendidos, como nos Happenings de Kaprow no ponto 2.4, em que os atores e as atrizes atuam, no limite, sem a presença de público. Este “olhar para dentro” leva-me a apresentar Antonin Artaud como o ponto máximo dessa desconstrução de linguagens pré-estabelecidas. O filósofo e teórico francês é, aos olhos de Susan Sontag uma representação da impossibilidade de uma “essência” individual imiscuída de qualquer presença objetiva, assim como o seu teatro.

No ponto 3: da dissertação, ao qual dei o nome de “O ofício do ator como profissão: A “presença””, inicia-se a investigação acerca do conceito de “Presença” como elemento primeiro de uma “fisicalidade” do ator que profissionaliza o ofício dentro do panorama teatral contemporâneo. Inserido num contexto “pós-moderno” definido por Lyotard como o fim das “grandes narrativas”, o teatro revê as suas bases estruturantes e questiona o lugar e a importância do drama. Em 3.1: O contexto pós-dramático, trato de contextualizar a assimilação do teatro das práticas mencionadas acima como a arte da performance e os “happenings”, e da maneira como estas devolvem ao teatro uma clareza na definição como “o lugar de onde se vê”. Ainda assim, estas práticas que afastam o teatro do drama aproximam o teatro da vida de tal forma que estas podem confundir-se, tal como vimos em Artaud. No tópico 3.2: A Presença: o teatro e a vida, encontramos a tomada de posição da investigação que permite afirmar que, para além de teatro e vida não serem a mesma entidade, o primeiro

necessita, na minha opinião, de uma preparação ao nível da “fisicalidade” que permita ao ator surgir como um ofício. Essa preparação passará, inevitavelmente pelo conceito de “Presença”.

Chegados aqui, a “Presença” é definida no próximo ponto 3.3 a que dei o título de “A Presença: o corpo pré-expressivo e a neutralidade”. Aqui, e como já foi introduzido anteriormente na presente investigação, tratarei de trazer para a discussão as investigações para um “corpo pré-expressivo” ou “bios cénica” de Eugénio Barba, e também o conceito de “neutralidade” descoberto com os exercícios da máscara neutra acima mencionados Jacques Copeau. Estes conceitos são desenvolvidos para uma validação na necessidade de um corpo que precede a representação. Quer seja eliminando os gestos quotidianos, quer seja através e uma procura por um estado de disponibilidade para a criatividade e para o momento presente. Para finalizar, o ponto 3.4 reúne as últimas conclusões para levantar a questão da necessidade do exercício de uma “fisicalidade” no panorama contemporâneo especificado anteriormente. Pois, se num contexto onde o drama, e, portanto, as personagens, não são mais a prioridade, o ator despe-se de uma partitura de ações pré-determinada e entrega-se à sua “presença”.

1 – A VIGÊNCIA TEXTOCENTRISTA E OS DESVIOS PARA UM “TEATRO FÍSICO”.

1.1 – O ATOR DO TEXTO

“A tradição afirma com toda segurança que a tragédia se origina do coro trágico e que fora, primitivamente, somente coro e nada mais que coro; pelo que temos a obrigação de fitar este coro trágico como o verdadeiro drama primitivo, sem nos conformar com as expressões artísticas correntes, segundo as quais ele não passa de um espectador idealista ou que tenha de representar o povo perante a região principesca da cena”. (Nietzsche, 1948)

Está na origem do teatro ocidental o nascimento da relação de poder entre dramaturgia, encenação e interpretação que se instalou em grande parte no teatro moderno. Com Aristóteles a estabelecer os princípios da arte da “mimésis²”, a interpretação estabeleceu-se desde cedo como o trabalho posterior à criação de um texto que deveria ser incorporado pelos atores para que lhes seja dada a vida que o autor imaginou. Para além disso, o texto, e, portanto, os personagens, deveriam obedecer a três unidades que seriam os pilares da coerência e verosimilhança do espetáculo teatral, a que mais tarde alguns Classicistas³ regressariam na esperança de resgatar os ideais puros da arte dramática: a unidade de ação, unidade de tempo e unidade de espaço. Porém, permitir-me-ei um dar um passo atrás para me referir ao desaparecimento do coro na tragédia grega como profecia de uma ideia de aproximação à “*mentira da civilização*”, como diria Nietzsche, que pautou, desde Eurípides, o surgimento de uma vigência dramatúrgica realista, e por consequência uma forma de representação do “*homem vulgar*” que “*subiu com ele (Eurípides), da plateia à cena; o espelho, em que antigamente só se expressavam as grandes e audazes feições, mostrava agora aquela fidelidade escrupulosa, que reproduz também as linhas malogradas da Natureza*” (Nietzsche, 1948). Na sua comédia “As rãs”, Aristófanes trata de personificar o deus Dionísio que, com o objetivo de salvar a tragédia da sua morte, opõe Ésquilo a Eurípides na sua forma mais acutilante pedindo aos dois que profiram versos e que os pesem numa balança:

² A “mimésis”, segundo Aristóteles, é a imitação da ação humana.

³ Dramaturgos e filósofos da era Clássica do séc. XVII como Corneille, Racine e Boileau que reclamavam um retorno aos fundamentos da tragédia grega e as suas unidades como molde para um texto dramático.

“Eurípides: A eloquência é o único templo da Persuasão.”

Ésquilo: A Morte é a única divindade indiferente às dádivas.

Dioniso: Relaxem! Relaxem! Ésquilo venceu novamente. Ele pôs na balança a Morte, o mais pesado de todos os males.

Eurípides: E eu com a Persuasão? Meu verso é ótimo!

Dioniso: Mas a Persuasão é lépida e não tem sentido. Procure outro verso de peso, que faça pender o prato da balança para o seu lado, um verso sólido, vigoroso.”

(Aristófanes, 2014, p. 135)

A meu ver, isto não mais significa que a tragédia, nesta parte do percurso, toma um rumo distinto daquele de Ésquilo e Sófocles. Eurípides aproxima a tragédia ao discurso do cidadão comum na sua forma e no conteúdo, renegando o coro para segundo plano. Acontece uma divisão entre o poético e o racional. Isto é, entre Dionísio e Apolo. Segundo Nietzsche, encontramos a razão para este acontecimento marcante da arte dramática na aproximação entre o pensamento Socrático e o advento desta nova tragédia de Eurípides. Para Sócrates a tragédia antiga “*não parecia nem dizer a verdade; além de dirigir-se para “quem não tem muita inteligência”*” (Nietzsche, 1948, p. 128). Para Sócrates, a arte da tragédia teria de se aproximar de um mundo real e objetivo, como viria a defender o seu discípulo Platão, para se aproximar de uma “verdade” mais verdadeira que a poética do coro, que é para Nietzsche o verdadeiro drama primitivo.

Chegado a este ponto na investigação, posso afirmar que é na inauguração na Tragédia Nova⁴ de Eurípides que se inicia uma tendência psicológica do teatro ocidental e por isso, uma separação entre o poético e o racional; entre Dionísio e Apolo; entre a celebração do corpo no teatro e o deleite psicológico que vai marcar o teatro moderno e os seus desvios. E

⁴ Segundo Kitto, é um termo que pretende descrever as tragicomédias de Eurípides.

para esta evidência, a análise ao papel que o coro foi ocupando é um elemento elucidativo do enclausuramento do drama na viragem do séc. XIX em corpos subjetivos e não universais.

Tomo a liberdade de seguir o exemplo acima citado de Aristófanes e analisarei eu mesmo, com a ajuda de H.D.F Kitto, as primeiras aparições (párodos) de “Electra”, de Eurípidés em contraponto com “Sete contra Tebas”, de Ésquilo.

*“Hécuba: Fiéis companheiras da minha queda,
soltai as cabeleiras;
pelos ombros lúgubres fluam os cabelos sujos com as cinzas tépidas de Tróia:
enchei as mãos,
isto é o que é permitido levar de Tróia.
Que a turba prepare os braços desnudados;
tendo deixado cair as vestes, ata as pregas,
e que os vossos corpos se descubram até à cintura.
Para que casamento escondes o peito, pudor cativo?
Cinja o manto as vossas túnicas desapertadas,
desimpeça-se a mão furiosa para os golpes do pranto incessante –
agrada-me esta aparência, agrada-me: reconheço
a turba troiana.
Voltem novamente os lutos antigos,
superai o habitual costume de chorar:
choramos Heitor.*

*Coro: Todas nós soltámos as cabeleiras
desfeitas por muitos funerais;
os nossos cabelos caem desembaraçados de nós
e a cinza fêrvida espalhou-se pelas nossas faces.
As vestes caem dos nossos ombros desnudados
e, presas por baixo, cobrem as nossas ancas;*

já os seios nus chamam pelas nossas destras.

Agora, agora, revela a tua força, ó dor:

ressoem as praias do Reteu com o pranto

, e que Eco, habitante dos montes escavados,

não repita breve, como costuma,

só as últimas palavras:

que devolva todos os gemidos de Tróia;

que todo o mar e o céu nos oiçam.

Sede cruéis, mãos,

golpeai o peito com pancadas violentas.

Não me satisfaço com o som habitual:

choramos Heitor.”

(Eurípides, 2014, p. 13)

Torna-se evidente o ponto em que Kitto refere que a presença do Coro se converte em “*confidente útil, ou num aborrecimento*” (Kitto, 2021, p. 411) pelo facto de o drama estar centrado na figura de Hécuba e não caber outra função ao coro senão a de uma fidelização que elimina à partida uma visão distinta de um problema moral, político ou religioso, como por exemplo em *Ésquilo*:

“Étéocles: Ah Zeus, como foi capaz de nos dar por companhia a mulher e sua raça!

Coro: Alguém tão miserável, como o homem, quando a cidade é tomada.

Étéocles: Continua falando, querendo o favor das estátuas?

Coro: Sem mais coragem o medo se apoderou de minha língua.

Étéocles: Suplico que de pronto possa fazer algo solene para mim.

Coro: Fale depressa e depressa vou saber cumprir.

Étéocles: Cale-se, oh infeliz, não atemorize os nossos!

Coro: Eu me calo. Minha sorte será a sorte de todos.” (Ésquilo, 2013, p. 154)

Condenada a tragédia a perder o seu potencial lírico, e não se podendo desfazer totalmente da figura do coro, Kitto acusa Eurípides de condenar esta massa despojada de individualidade a preencher as brechas que os atores deixam quando saem de cena:

“(...) a sua função já não é ajudar o drama, menos ainda esclarecê-lo, mas preencher de forma apropriada as brechas na ação com ornamentos líricos que serão aceitáveis por si”
(Kitto, 2021, p. 411).

Esta divisão entre o racional e o poético, entre o coro e o “homem vulgar”, entre Dioniso e Apolo, vai marcar grande parte de uma vigência estética teatral até aos anos 60 do séc. XX que, como veremos adiante, inicia a partir desse momento, um movimento de reaglutinação entre o lado poético e uma vigência psicológica. Com o desaparecimento do coro, a personagem individualizada ganha protagonismo, assim como o diálogo como estrutura que movimenta a ação. O ator, deixa de se diluir no coro cantado e incorpora os universos de ficção tecidos pelo poeta escritor que aos poucos integra a estrutura teatral como o elemento de maior importância. A verbalização sobrepõe-se ao canto e à dança que são a origem da tragédia e dão lugar ao diálogo e à tensão relacional entre as personagens.

1.1.1 – A VEROSIMILHANÇA

Desde que o trabalho do ator, como vimos, se afasta do lírico para obedecer a um racionalismo presente nas palavras do dramaturgo, que a sua função se entrelaça com as diferentes dramaturgias. É como se o ator e, portanto, o teatro, ficasse refém do texto. Neste sentido, em Aristóteles, diz Hubert, "*As características do personagem dramático são submetidas às exigências da verossimilhança da ação*" (Hubbert, 2013, p. 36). A "verossimilhança da ação" requer que os acontecimentos obedeam a um efeito de causalidade lógica capaz de persuadir o público. Ainda que Aristóteles conceda à obra trágica a possibilidade de relatar os acontecimentos não como aconteceram verdadeiramente, mas como "*o que se produz mais frequentemente*" (Aristóteles, p. 48), é algo a que o filósofo se refere apenas como componente do trágico, dando o exemplo de uma estátua que caiu na cabeça de uma pessoa que assistia a um espetáculo em Argos, e a matou. Ora, este evento, embora possível de ser visto sem qualquer conhecimento prévio de qualquer circunstância anterior, e por isso, cômico, pode ser transformado pelo dramaturgo num momento trágico se o público possuir a informação de que a estátua caiu sobre o seu assassino. Já se a intervenção for divina "*(...) o autor dramático deixaria o domínio do verossímil para entrar no do maravilhoso, inaceitável no teatro, segundo ele*" (Hubbert, 2013, p. 36). Aristóteles não concede a possibilidade de existência de elementos monstruosos ou maravilhosos na dramaturgia trágica. Elementos alvo de muita tensão entre os teóricos do Classicismo que se dividiam entre a exploração dos limites da "verossimilhança", como Corneille, e os que não aceitam a existência de personagens que não correspondam à fácil identificação por parte do público.

Todos os Classicistas "*concordam com banir o maravilhoso, que não é compatível com a verossimilhança*" (Hubbert, 2013, p. 67). Ora, esta afirmação contém em si, de certa maneira, a profecia do caminho para um gênero de dramaturgia que vem a colocar-se como vigente e que conduz toda a estrutura teatral do final do séc. XIX, início do séc. XX.

Neste sentido, embora os estudos que olham a encenação ainda não estejam desenvolvidos, é evidente que para o ator, para além de se subjugar ao texto, especializar-se-á na representação do homem e mulher comuns, tanto no discurso como no corpo. À eliminação do maravilhoso corresponde um crescente psicologismo dos personagens que separa paulatinamente o corpo do abstrato, poético e em consequência do próprio imaginário do ator.

Isto pressupõe uma ideia de corpo cotidiano amorfo e unicamente racional, apartado de instintos e de imprevisibilidade. É, de certa forma, o espelho da fórmula Cartesiana e da filosofia moderna em que o corpo e as emoções são separados da cabeça e da mente. De fora das salas de teatro tradicionais pulsava, no entanto, o ator que contrapunha o seu ofício ao da representação do verosímil e do Homem racional e cotidiano. Nas ruas, o seu corpo obrigava a uma expansão da sua presença para que pudesse ser notado. Um teatro à margem que tem a mesmíssima origem que o teatro obediente à “verosimilhança” de Aristóteles, mas que por ordem dos processos do conceito de evolução foi colocado num grau de importância inferior.

1.1.2 – O ATOR NATURAL

A crescente paixão das artes pelo psicologismo patente nas suas obras está relacionada com uma tendência de incursão num aprofundamento do conhecimento através da ciência positivista⁵. Algo que, como vimos anteriormente, corrobora com um corpo que tem na mente e no conhecimento lógico a principal fonte de aprendizagem. Para esse estudo lógico ser eficaz, torna-se impreterível que as situações onde os personagens se inserem sejam o mais “verosímeis” possível e de fácil apreensão pelo público, pela sua coerência e aproximação às suas vidas. O texto dramático, ou drama, procura, segundo Esslin “(...) *a forma mais concreta na qual a arte pode recriar situações e relacionamentos humanos*” (Esslin, 1976, p. 21). Isto é, é através do drama que podemos como audiência pensar as relações humanas e entrar no mundo psicológico daquelas personagens, ou seja, a maneira como pensam determina as suas ações. Zola, o grande teórico da corrente naturalista, expande a sua ambição patente na literatura para o teatro através da sua pesquisa pelo homem científico, psicológico e, por isso, naturalista em cena. Ao recolocar estas questões para a arte teatral encontra em Antoine um fiel diretor dos naturalistas ao descobrir uma cena que até então era desconhecida aos olhos do público. Antoine reproduzia fielmente todos os espaços e indicações dados pelo autor/dramaturgo Zola, chegando mesmo a fazer “*aparecer em cena animais vivos*” (Hubbert, 2013, p. 219). O que não difere muito, como veremos mais adiante, de uma aproximação vertiginosa entre arte e vida, entre realidade e ficção.

Os avanços com a iluminação elétrica abrem mais potencialidades de transformação do espaço cénico ilusionista. Já não há necessidade da ribalta que ilumina somente debaixo para cima o ator e obriga-o a fixar no espaço para que seja visto e ouvido. Esta recriação de vida em palco parece querer criar as condições necessárias para que os atores/atrizes encontrem a tão desejada “naturalidade”, ou “verdade”.

⁵ O Positivismo é uma corrente filosófica que defende que o conhecimento científico é a melhor forma de conhecimento “verdadeiro”. Esta tendência vem influenciar todas as áreas do conhecimento Humano e das Artes.

1.1.3 – STANISLAVSKI E A “VERDADE”

Com o Naturalismo de Zola, preconizado em certa medida pelo crescimento do Drama Burguês, foi necessária uma reformulação no trabalho de preparação do ator. Se até aqui, a sua função se resumia a um corpo declamatório condicionado pelas condições técnicas do teatro, o mesmo não se pode dizer com o advento do texto que espelhava um realismo social fiel à realidade. A “verosimilhança” acima estudada afunila os seus limites para uma descrição exata da vida reduzida à materialidade visível. *“Para Zola, tudo é falso no drama romântico, em que a ação é muitas vezes complicada, os protagonistas pouco críveis, tanto pelo heroísmo do seu comportamento, que beira a extravagância, quanto pela grandiloquência do seu discurso.”* (Hubbert, 2013, p. 213).

Para o naturalista Zola, o teatro Romântico era tão falso como o Clássico por se tratar, no seu ponto de vista, de uma substituição de retórica por outra. Relativamente ao ator, podemos assumir pelas suas palavras que também o ofício obedecia a fórmulas apesar e independentemente da sua personalidade. A utilização da personalidade do ator como matéria para a criação de personagens é o que para Stanislavski vai ser fundamental para encontrar a tal “verdade” e “verosimilhança” na “mimésis”. Para o diretor Russo, o *“verdadeiro paradoxo do comediante não reside na simulação de emoções que ele não sente, mas no fato de que ele não pode tornar-se outra pessoa senão com as suas próprias emoções”* (Roubine, 1980, p. 48). Isto é, o corpo do ator converte-se em ferramenta de criação teatral de uma forma mais completa. Para além do seu virtuosismo, será necessária a preparação interior da personagem tendo em conta as experiências pessoais do ator que desempenha determinado papel. A preparação de uma vida interna e física do papel converte-se numa demanda por um trabalho de construção de personagem que alia a preparação física do ator, à criação de uma personagem que se torne numa combinação entre as informações prestadas e o ator. De entre essas informações dadas pelo dramaturgo que o diretor russo cunha de *“circunstâncias dadas”*, isto é, *“o enredo da peça, os fatos, eventos tempo e local da ação, condições de vida (...)”* (Stanislavski K. , 1997, p. 47), o ator deve extrair as “ações físicas” de cada cena, as quais correspondem um “objetivo” da personagem. Estas ações físicas, diz Stanislavski, correspondem *“à metade do trabalho desenvolvido na criação de um papel”* (Stanislavski K. , Manual do Ator, 1997, p. 3), pela razão de que a natureza dessa ação não é simplesmente

material, mas também espiritual. Isto é, a ação física não é mais do que uma materialização de sentimentos interiores que têm a sua expressão máxima em termos físicos.

A continuidade deste trabalho desagua numa divisão da peça em ações cada vez mais pequenas que vão constituir uma “partitura de um papel”, que nesta altura já contém tanto de informação dada pelo dramaturgo, pelo encenador, como de criação do ator. Após se ajustar espiritualmente a essa vida criada, estará pronto para “viver um papel” e para conduzir o ator à “*região do subconsciente*” (K.Stanislavski, 2000, p. 593). Este ponto, que se apresenta como o último na sua obra “A Preparação do Ator” destina-se a clarificar que apenas após o trabalho de dissecação acima mencionada os atores estão livres para “*se renderam ao seu poder (subconsciente)*” (Stanislavski K. , 2000, p. 593). A partir deste ponto, que se identifica como sendo numa fase próxima à da apresentação pública, o ator estará pronto para se disponibilizar à atuação de forças subconscientes, isto é, à emoção espontânea. Algo que, como o próprio refere, não pode dominar o trabalho do ator que tem de saber, através da sua técnica, limitar a ação dessa intervenção subconsciente de maneira a não perder por completo o poder da sua atuação.

Ainda que a atenção deste “sistema” recaia sobre a vida espiritual de uma personagem, é necessário o esclarecimento de que para que essa vida seja criada, é necessário um corpo preparado para tal. “*O ator, como a criancinha, tem de aprender tudo desde o começo, a olhar, a andar, a falar, etc.*” (Stanislavski K. , 2000, p. 49), e é também através da preparação do ator que encontramos um dos pontos que guiarão esta investigação acerca da distinção entre a vida quotidiana e a vida construída através de uma linguagem artística. Embora este “sistema” fosse criado num contexto de procura por uma interpretação mais “verdadeira”, Stanislavski não deixa de esclarecer que ela nunca se pode confundir com a vida real. O corpo quotidiano não é suportável em cena:

“A razão disto é simples. Em cena a vida aparece projectada de um ângulo mais pequeno como através da objectiva duma câmara. O público vê com binóculos, como quem examina uma miniatura com uma lupa. Pormenor algum lhe escapa, nem mesmo o mais pequeno. Se um braço rígido é, na vida corrente, aceitável, em cena tornar-se-á absolutamente intolerável dando ao actor um aspecto de manequim. Como convencer o público de que corpo tão rígido tem dentro uma alma?!” (Stanislavski K. , 2000, p. 252).

Para atingir a expressão material do trabalho interno de construção tratado por Stanislavski, o ator tem de ter capacidade de se transformar o seu corpo. Para que tal

aconteça, o diretor dedica especial atenção à preparação do ator para que o artifício seja possível de ser realizado através do corpo. No capítulo “Descontração dos Músculos”, a personagem criada por Stanislavski, Tortsov, desafia os alunos a pensarem enquanto elevam o peso de um grande piano de cauda. A tarefa revela-se muito complicada dado que os músculos, no momento em que se encontram em contração total, *“interfere com a experiência emocional interior”* (Stanislavski K. , 2000, p. 133). Esta escola inventada por Stanislavski como se de um romance se tratasse, clarifica a atenção que este dedica a um corpo capaz de ser esculpido e trabalhado para se apresentar em cena.

Ainda inserido nos escritos de Stanislavski, Tortsov, insiste, que para a preparação do corpo do ator são necessárias disciplinas como ginástica, acrobacia, dança, circo, movimento. Disciplinas que contribuem *“para tornar a nossa aparelhagem física mais móvel, flexível, expressiva e até mais sensível.”* (Stanislavski K. , 2000, p. 71). São também disciplinas que, como veremos, partilham a sua importância com um teatro que se dedica a desviar-se de uma estética que Stanislavski acabaria por servir.

1.2 – O ATOR RUMO AO “TEATRO FÍSICO”

1.2.1 – O MIMO, E O MIMO CORPORAL

O ator que cria as suas próprias obras e reclama um teatro fundamentado no corpo do ator é, no entanto, referenciado nas práticas teatrais adotadas ainda durante o império Romano. Não obstante a sua importância para esta investigação, estes vestígios de “teatro físico” estão ainda longe de ser uma opção meramente estética e consciente por parte dos seus intervenientes. É, a meu ver, uma reação a uma necessidade de sobrevivência que traz à superfície, e até mesmo à presença de certos imperadores, uma nova face do “mimo”. Com o declínio do império e dos seus espetáculos de grande dimensão, que contavam com lutas de gladiadores e o encontro entre animais selvagens e humanos, a figura do mimo distanciava-se dos Coliseus e das comédias atelanas, e tomava conta das ruas com as suas pantomimas. Diz Berthold:

“A arte do teatro havia se transformado na habilidade do intérprete. Divorciada da obra dramática do poeta, foi deixada ao critério do ator individual. Aproximava-se a grande era das pantomimas, que sempre florescem lá onde as fronteiras da linguagem e os desertos da comunicação verbal precisam ser transpostos, e elementos nativos, reconciliados com elementos estrangeiros”. (Berthold, 2014, p. 163).

Do grego *mimos*, que significa “imitação”, Pavis diz-nos que o mimo “*conta uma história por gestos, estando a fala completamente ausente ou só servindo para a apresentação e os encadeamentos dos números. Remonta à Antiguidade grega*”. (Pavis, 2008, p. 243)

Este mimo, que mais tarde tratarei de identificar os seus ecos na *Commedia Dell’Arte*, apresenta as características do ator que retoma o caminho, primeiro através de Jacques Copeau, e em seguida de Etienne Decroux, para um teatro que prima pelo uso expressivo do corpo em contrapartida ao uso da fala como meio de comunicação entre ator e espectador. É o princípio de uma emancipação do trabalho do ator em relação ao texto. Nesta altura, no início do século XX ainda não estamos perante o ator completamente emancipado e dono do seu objeto artístico, mas é aqui, noto eu, que é iniciado o processo de afastamento do seu trabalho em relação ao texto, ao poeta. Continuará, no entanto, o seu corpo refém das vontades de

mestres que utilizarão o ator e a si próprios como material de investigação plástica do corpo, como veremos adiante.

Revela-se, ainda assim, da máxima importância investigar o mimo nas suas múltiplas derivações, pois é delas que nascem duas práticas que quero enfatizar pelos seus opostos, mas também pelo que delas se extrai para a continuidade da investigação.

No livro “The Pantomime, the silent theatre”, de Douglas e Karl Hunt a contracapa mostra Marcel Marceau fotografado durante uma de suas pantomimas. Embora no livro os autores refiram que a pantomima “*is the transmission of an idea by movements and postures of the body.*”, (Hunt, 1966, p. 8) também referem que “*It is not the expression of words by bodily gestures, as in the games of charades*” (ibid.).

Nesta definição de “pantomima”, está contida a tensão entre dois caminhos que divergem, embora tenham a mesma raiz: Se por um lado a definição menciona o que depreendo ser o “Mimo Corporal” associado a Etienne Decroux, por outro faz referência ao uso de uma técnica demasiado formal e cristalizada impulsionada pelo sucesso meteórico de Marcel Marceau.

Segundo (Leabhart, 2019), outro grande impulsionador para o estudo do “mimo corporal” foi o simbolista Gordon Craig. No campo dos simbolistas, a cena, e ao contrário da cena realista, exige do ator uma gestualidade mais codificada, uma plasticidade que esconda a personalidade do ator e que a substitua por um instrumento significativo. Craig chega mesmo a afirmar que “*a representação do ator não constitui uma arte; e é forçadamente que se dá ao ator o nome de artista. Porque tudo o que é acidental é contrário à Arte.*” (Craig, 1963, p. 88). Esta visão mais extrema da substituição do ator por uma “super-marionete” encontra o seu ponto de encontro nas palavras de Decroux, na medida em que procura transformar o ato de interpretar em algo que possa ser completamente controlável e não sujeito ao temperamento e estados de ânimo do ator: “*the theatre is the actor art, which proves that, as a fine art, theatre does not exist.*” (Leabhart, 2019, p. 65). O mimo corporal radicaliza assim, de uma forma metodológica os intuítos de Copeau quando este se refere ao mimo como um método de preparação do ator para o teatro, e propõe uma dissecação total do corpo para um estudo profundo do movimento:

Com a cobertura da cara, Decroux propõe que se exercite a capacidade expressiva do corpo ao esconder a cara. Inibir a possibilidade de comunicação através da expressão facial é

retirar ao ator uma ferramenta expressiva utilizada no quotidiano para potenciar um corpo extracotidiano que “fale”. As mãos e os braços passam a ser, como todo o corpo, objeto da máxima atenção. Decroux chega a criar um repertório de posições para retirar às mãos e braços o seu carácter naturalista na interpretação e assumir outras capacidades expressivas; Em relação aos *ombros*, ainda que acompanhe todo o estudo referido sobre o corpo que fala, Decroux opta por inibir certos movimentos, assim como das *ancas*, porque moldam o corpo “*into an erotic or sensual mode that Decroux considered inappropriate for the stage*” (Leabhart, 2019, p. 68). Quanto às pernas e pés, eram para Copeau e Decroux o proletariado do corpo. O francês descreve um cruzeiro onde, enquanto os passageiros estão na parte de cima do navio confortáveis e sentados, os tripulantes que são responsáveis pelo bom funcionamento de toda a maquinaria trabalham no meio do pó e suor. Nesta analogia os trabalhadores a que se refere Decroux são os pés, pernas e pélvis, responsáveis pelo conforto e liberdade de movimento do tronco, membros superiores e cabeça; finalmente, para o estudo de dissecação do corpo mencionado, o tronco, que aglomera os estudos sobre o pescoço, peito, cintura e pélvis, é a zona mais estudada pelos diferentes componentes que a constituem.

Outro exercício importante que é sublinhado na obra de Leabhart, é a exploração do movimento da coluna. Este estudo concretizado em pequenos movimentos aos quais Decroux denomina por “Bar”, “Chain” ou “Accordion” implicam o movimento de todo o corpo sendo que o ponto de atenção do ator torna-se o movimento retilíneo do conjunto cabeça e pescoço, ou ainda do peito pescoço e cabeça; o movimento da coluna imaginando que se trata de uma corrente e que portanto pode ondular em distintas direções; e ainda o movimento da coluna imaginando que se trata de um acordeão que se afasta e aproxima do centro.

Estes dois exemplos acima mencionados sublinham a ideia de um teatro que é antes de mais, um teatro do ator. Decroux procurava, através de uma ciência e sabedoria exatas do corpo, recolocar o corpo do ator como a ferramenta fundamental e a única imprescindível no teatro. Não obstante a utilização da voz na sua técnica de “Mimo Corporal”, Decroux busca a formação de um novo teatro ocidental que, apoiado antes de mais nas potencialidades expressivas do ator, devolvesse à estética teatral o despojamento do palco que coloca o ator no centro do espetáculo como acontecia nos tabladros onde a Commedia Dell’Arte era feita, e que o ator alcançasse o mistério da imobilidade móvel (Leabhart, 2019, p. 72) presente nos espetáculos de teatro no oriente, mais propriamente o teatro Nô. Para atingir esse fim, enfatizo e reúno os próximos desenvolvimentos em duas notas fundamentais para o desenrolar da

investigação através do percurso de Etienne Decroux: Regressar a práticas passadas ocidentais e orientais; e uma nova relação entre o espetáculo e o público.

1.2.2 – A COMMEDIA DELL´ARTE E A MÁSCARA

Nas antigas práticas ocidentais, a Commedia Dell´Arte encontra-se como uma fonte inesgotável de referências para o teatro do ator que levamos em consideração nesta fase da investigação. Uma das principais razões para que isso se verifique é o carácter marginal da Commedia dell´Arte que no começo do século XVI surge em Itália como “*não mais que uma delimitação em face do teatro literário culto, a commedia erudita*” (Berthold, 2014, p. 353). Pelo seu carácter marginal, os seus espetáculos eram partilhados com o público em plena praça, ao ar livre, sujeito a toda e qualquer intervenção espontânea pertencente à natureza do espaço e condições climatéricas, ou a reações inesperadas do público. A esta condição obedece um tratamento distinto do objeto artístico relativamente a um teatro de texto, realizado dentro de uma sala que pela sua estrutura impele o público a concentrar-se na ação cénica realizada em palco. Se por um lado o texto precisa de ser entendido como a força motriz de toda a ação que é psicológica, por outro o texto não é mais do que um pretexto para a invenção de conflitos, lazis e narrativas simples para uma rápida compreensão. Esta imediatismo na compreensão na narrativa não se prende com uma suposta subestimação do público, mas antes com uma alteração de prioridades. O ator e o seu virtuosismo estão em primeiro lugar, e por isso, a Commedia Dell´Arte tem também como definição “comédia feita por profissionais”, o que lhe confere a posição de primeiro género teatral onde só os profissionais da área podiam atuar. De facto, a sabedoria destes atores e atrizes que carregavam personagens estereotipados era aperfeiçoada pela prática e passada de geração em geração. Os atores eram especialistas da sua própria arte. As personagens foram ao longo dos anos tornando-se em figuras canónicas com regras específicas que lhes detalhavam o corpo e a personalidade. Pantalone, Zanni, Doctore, Flavio, Isabella, Colombina⁶ são algumas das personagens que pisavam os pequenos e estreitos palcos que eram montados em praças públicas. E a cada personagem citada corresponde uma máscara específica que tornava a identificação com a personagem-tipo imediata. Estas figuras representadas pelos atores profissionais da praça eram parte constituinte de uma fatia da sociedade também ela

⁶ “Os personagens eram fixos e possuíam máscaras próprias, cujas linhas revelavam o carácter pessoal de cada um. Os principais eram: Pantalone, o velho, rico e tolo mercador de Veneza; Dottore, personificação do pedantismo dos intelectuais da época; Capitão, soldado fanfarrão e covarde, metido a valente; Arlecchino, servo esfomeado e atrapalhado; Brighella, servo astuto e briguento; Pulcinella, ora servo, ora patrão, de índole cruel e violenta; Os Enamorados, jovens apaixonados e sensíveis” (Burnier, 2001, p. 207)

marginalizada, assim como o seu teatro de rua. Por esta razão, as máscaras e os corpos que as compunham aludiam a animais como por exemplo Pantalone que se torna facilmente aos nossos olhos numa galinha, ou Arlequim em gato.

Em Dario Fo e Franca Rame deslindamos a relevância que a máscara possui num teatro onde o ator é o elemento primordial através do seu estudo sobre a Commedia Dell'Arte. Este elemento que esconde a face do ator que o coloca tem a função, para além da identificação imediata com a figura por parte do público, de desmascarar a pessoa que está por detrás deste elemento. Dario Fo relaciona esta gesto com o que é praticado no carnaval onde *“está siempre un rito antiquísimo, un juego al mismo tiempo mágico y religioso”* (Fo, 1998, p. 31). Isto é, no ato de mascarar existe o eco do Homem primitivo que o fazia para não ser notado pelo animal que procurava atacar, e para isso, o Homem não se podia valer apenas da máscara para não ser notado. Ele teria obrigatoriamente de mascarar o seu corpo através da sua habilidade. *“El verdadero problema está en imitar los movimientos de la cabra”* (Fo, 1998, p. 33). O corpo e o gesto são influenciados pela máscara que ao invés de impedir que seja visto uma parte importante do corpo para a comunicação quotidiana, revela um corpo capaz de conter em si uma cabra, uma galinha, ou um gato.

O portador da máscara de uma personagem da Commedia Dell'Arte é impelido a revelar-se através da figura que carrega, como no carnaval. Neste evento popular é interessante reparar que as máscaras, qualquer que seja a dimensão, são utilizadas de maneira a desresponsabilizar os seus portadores dos seus atos enquanto praticam ações que não fariam no seu dia a dia. O corpo e voz da pessoa disfarçada obtêm uma dimensão distinta àquela que possuem no seu quotidiano. Os impulsos mais viscerais dos praticantes são requeridos, assim como dos atores da Commedia Dell'Arte. Contudo, por se tratar de uma profissão de atores profissionais não basta a vida que é invocada para animar estas personagens. Os corpos terão de ser trabalhados para que possam comunicar com maior eficácia. É um trabalho *“fatigoso (...) pues hay que sacar continuamente la parte exterior del cuello y volver rapidamente – izquierda/derecha, arriba/abajo-, para crear efectos de una agresividad casi animal (...)”* (Fo, 1998, p. 57).

1.2.3 – A POESIA NO CLOWN

A redescoberta da máscara como elemento de treino para o ator traz à investigação dois aspetos importantes que vêm a definir o Clown: a transgressão e a poesia.

Tal como na Commedia Dell'Arte, existe um carácter transgressivo na figura do Clown, ou Palhaço que é reconhecida pela utilização da máscara mais pequena do mundo: nariz pintado de vermelho. Esta figura, embora se possa associar a um mero entretenimento, contém na sua origem a marginalidade inerente às figuras da Commedia Dell'Arte que colocam em “*exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais.*” (Burnier, 2001, p. 206).

Há, no entanto, uma distinção que se torna importante na hora de olhar para ambas as práticas como treino do ator nos dias de hoje. Se por um lado, a comedia italiana se serve das máscaras para identificar personagens fixos, por outro “*o clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um.*” (Burnier, 2001, p. 209). São atitudes diferentes que oferecem ao ofício do ator duas perspetivas relativamente à máscara que, a meu ver, encontram-se na sua complexidade.

As personagens presentes na comedia italiana são a representação de figuras tipo do quotidiano do século XV e XVI, e que, com a sugestão dada pelas máscaras que lhes são associadas, correspondem a uma personalidade já definida que se sobrepõe à do ator que a coloca. O ator não desaparece sob a máscara, ele revela-se na personalidade e ações correspondentes à personagem em questão. O Clown, por seu lado, “*(...) confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu carácter profundamente humano.*” (Burnier, 2001, p. 209). Não existe a presença, portanto, de um universo objetivo que tem de ser incorporado na hora da atuação. As regras rígidas da Commedia Dell'Arte dão lugar à “*(...) ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (...)*” (Burnier, 2001, p. 209), o que significa que a personagem que é criada está intrinsecamente ligada à personalidade do ator. São dois caminhos com a máscara como ponto de partida, mas com resultados distintos.

O Clown, que tem origem na palavra “clod” que significa camponês, pertence ao espectro do teatro que desde a Idade Média se apresenta nas praças e nas ruas. Tal como a figura do bufão ou do jogral são inspirações para um teatro que no princípio do século XX tentava recolocar o ator como figura central da criação teatral pela sua dependência das

capacidades expressivas do ator. E no caso do Clown esta dependência torna-se maior quando o material utilizado como matéria prima é o próprio ator. Não existe um texto que suporte a criação desta figura. O ator é confrontado com as suas fragilidades e aprende a utilizá-las a seu favor. É, na minha opinião, uma aproximação à preparação do ator e construção da personagem em Stanislavski citado no ponto 1.1.3 onde o diretor Russo oferece ao ator a possibilidade de pensar a vida interior do personagem conforme as suas referências e experiências. Utilizando matérias distintas do ser, tanto um processo como o outro se mostram igualmente humanos, com uma carga grande de subjetividade, e portanto, poéticos.

1.2.4 – A MÁSCARA NEUTRA

Em entrevista feita por mim a Nuno Pino Custódio (NPC) a propósito da máscara neutra, o diretor conta a história de um ensaio onde Jacques Copeau, cansado de esperar por uma jovem atriz que empatava o ensaio porque “não conseguia libertar-se de si e expressar os sentimentos da sua personagem através das ações físicas certas”, tapou-lhe o rosto com um lenço e fê-la repetir a cena. Com a cabeça coberta, a atriz, segundo o relato de NPC, consegue finalmente relaxar e expressar o que era pretendido sem fazer uso de uma ferramenta bastante expressiva no quotidiano que é a expressão facial. Este efeito de libertação causado pela ocultação e inibição da expressão facial provoca o pensamento acerca da máscara como sendo paradoxalmente um elemento que revela, escondendo. Quero com isto dizer que no momento em que o ator se encontra privado da sua ferramenta expressiva quotidiana que é a expressão facial, é o seu corpo que passa a ser veículo de significado revelando ao espectador/formador e ao ator as suas capacidades expressivas que estão intrinsecamente relacionadas com o seu nível de domínio do corpo no espaço. O ator, desinibido devido a uma sensação de ocultação causada pelo facto de estar tapado e de não ser identificável, desloca a sua energia para o corpo de modo a permitir uma exploração do seu corpo livre e capaz de desafiar o seu “habitus” em busca de uma expressividade extracotidiana, movimentando-se *“na medida justa, na economia de gestos de ações”* (Lecoq, 2010, p. 71).

A máscara, *“uma ferramenta de trabalho de teatro maldita, proscrita por causa da Commedia Dell’Arte”* (NPC) é redescoberta com o propósito de uma busca por uma reateatralização do teatro através da exploração expressiva do corpo do ator. Neste sentido, é reclamada por estéticas que, tal como Copeau e Decroux, procuram por “novas formas”, como a personagem do texto de Tchekhov, Treplev que para si mesmo refere que em sua opinião:

“(…) o teatro atual não passa de rotina e convenção. Quando sobe o pano e esses grandes talentos, os sacerdotes da sagrada arte, iluminados pela luz artificial imitam entre três paredes como as pessoas bebem, comem, amam, caminham, como envergam seus casacos; quando dessas cenas e frases vulgares tentam arrancar uma moral – uma moral ao alcance de todos, superficial, destinada a uso doméstico; quando apresentam em mil variantes sempre o mesmo, o mesmo, o mesmo – então eu fujo, e fujo como Maupassant fugia da Torre Eiffel, que, com seu mau gosto, lhe esmagava o cérebro” (Tchekhov, 1992, p. 10).

Não deixa de ser interessante constatar esta personagem escrita por Tchekhov. O dramaturgo é referenciado na história da arte e do teatro como pertencendo à corrente naturalista que contrasta de maneira veemente com a arte preconizada pelos estudos iniciados e que têm, como vimos, a máscara e, portanto, o trabalho do ator no centro da criação como característica. No caso do teatro de Tchekhov, o texto assume-se como o ponto principal na criação de um espetáculo, e ao encenador cabe-lhe a tarefa de interpretar o texto e levar a que os seus atores incorporem as personagens, de maneira a dar vida ao texto. É o textocentrismo aliado ao naturalismo que domina a prática teatral até finais do séc. XX, existindo ainda hoje uma tendência para associar o trabalho de interpretação à expressão comumente conhecida como “incorporar um personagem”. Ora, este termo tantas vezes escutado e utilizado pelo público, alunos e profissionais revela o que a tendência naturalista da interpretação veio trazer ao mundo do ator e à sua preparação. Interpretar uma personagem nestes termos implica que a preparação que antecede a apresentação pública seja feita de modo a atingir o objetivo do ator se confundir com a personagem que representa:

“Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel”. Isto é de máxima importância no trabalho criador. Além de abrir caminhos para a inspiração, viver o papel ajuda o artista a atingir um dos seus objetivos principais. Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar as suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar esta vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística.” (Stanislavski K. , 2000, p. 47).

É interessante também relacionar esta aliança vigente entre corrente naturalista da interpretação com o texto com o princípio da investigação onde refiro Eurípides através de Nietzsche, como o início de uma separação entre o poético e o racional dentro da arte teatral onde conviviam em harmonia Dionísio e Apolo. Neste momento, um está para a máscara assim como o outro para o texto, respetivamente. É a tapar Apolo com um lenço que se revela Dionísio no corpo.

Retomo o assunto da máscara neutra e da redescoberta do objeto em si para enfatizar um outro ponto mencionado por NPC na mesma entrevista, e que de alguma maneira me permite uma analogia com a presente investigação que também tem como objeto de estudo a redescoberta de práticas antigas, e que poderão ser vistas como uma regressão necessária às

bases e aos fundamentos do teatro físico e, conseqüentemente, do trabalho do ator.

Contrariamente ao movimento de Marinetti, que só se interessa pelo tempo presente fruto do desenvolvimento a todos os níveis ocorridos na segunda revolução industrial, as redescobertas da máscara aparecem como um movimento oposto a esta revolução que naturalmente se expandiu ao teatro que se encontra no meio desta euforia onde *“interessa tudo o que é novo, que é moderno, tudo o que destrói o passado”* (NPC).

No início do séc. XX, como referido acima, redescobre-se o objeto da máscara que havia caído em desuso com o fim de uma tradição que tomou outros rumos sustentados numa reforma da Commedia Dell'Arte feita por Goldoni que colocou a palavra nas personagens de Zanni, Polichinella, Pantalone, Dottore e afins. O que é defendido nos movimentos de reateatralização através de um teatro do ator, e que, portanto, podemos depreender como sendo a defesa de uma estética, é também um regresso à tradição não sob uma perspectiva saudosista, mas como refere Barba:

“A figura de historiador sem conhecimento das práticas artesanais é correspondente à do “artista” encerrado nos estreitos limites de sua prática, ignorante do curso completo do rio no qual navega seu barquinho, e convencido de estar em contato com a verdadeira e única realidade do teatro” (Barba, 1993, p. 26)

Na continuação do ponto onde nos encontramos da investigação, cabe-me referir a importância das práticas artísticas orientais para o ocidente, que são elas próprias uma demonstração viva desta tendência tradicionalista que caracteriza as pesquisas de um teatro do ator que iniciámos neste capítulo. Etienne Decroux assiste e emociona-se com uma demonstração de uma peça de teatro Nô. Ao contrário do teatro ocidental onde o ator *“is a prisoner of arbitrariness and an absence of rules”* (Leabhart, 2019, p. 34), o ator oriental é um ator muito mais livre por ser consciente dos códigos teatrais. É pelo rigor do treino, pelo trabalho de ator de uma maneira objetiva que o trabalho de Decroux se caracteriza e influencia todos os seguintes percursos do seu trabalho. Este treino e esta pesquisa incansáveis, aliado ao trabalho com a máscara, vem trazer uma dimensão objetiva ao trabalho do ator. Este, afasta-se de um naturalismo subjetivo que pode ser alvo de uma arbitrariedade que Barba refere em relação ao ator ocidental, e do qual Craig também se afasta quando fala da já mencionada *“super-marionet”*.

O trabalho com a máscara, como referido acima, traz ao ator uma consciência do seu corpo, tanto nas suas potencialidades expressivas, como na economização dos seus

movimentos. Posso concluir assim que o ator, treinado pelos métodos da máscara neutra, tem uma maior capacidade de perceber o seu corpo e voz como as suas ferramentas primordiais de comunicação. A sua atenção afasta-se da sua pessoa e aproxima-se do objeto que será construído através do seu corpo. O seu corpo e mente estão por isso preparados para abandonar os seus sentimentos quotidianos e entregar-se a uma construção que deve ser incorporada por si. Se através da estética naturalista o trabalho inicia-se com a incorporação de uma personalidade através de um texto para lhe dar forma, no caso do “Mimo corporal” de Decroux e da máscara neutra é procurada a maneira de permitir a liberdade criativa apesar do texto.

“To allow for emotional freedom, you pay attention to form. If you embrace the notion of containers or katas, then your task is to set a fire, a human fire, inside these containers and start to burn” (Leabhart, 2019, p. 35)

1.2.5 – A BIOMECÂNICA: MÉTODOS OU LOUCURAS

É evidente pela vigência estética do naturalismo, a dependência que a arte da interpretação tem de sistemas como o de Stanislavski. Não por culpa do próprio, mas porque *“andamos sempre à cata do que seja novidade e funcione como amuleto. Toma-se o novo remédio três vezes ao dia – depois de sacudir bem o aluno – e “abracadabra!” tem-se pronto um ator, artista, talvez até mesmo um génio.”* (Lewis, 1982). Esta citação, porém, poderia utilizar-se para os desvios desta vigência onde encontramos Decroux, Copeau e até Meyerhold que chegou a ser acusado de ter *“(...)”matado o ator”, de ter feito dele um “boneco.”*” (Vallin, 2006, p. 54).

Para Meyerhold, que trabalhou e aprendeu com Stanislavski, o enfoque do teatro Naturalista estava direcionado para *“expulsar do teatro o poder do mistério”* (Conrado, 1997, p. 17), o que não estava diretamente relacionado com a utilização do texto, pois é dentro da matéria ficcional que o texto literário proporciona que está a base para que o trabalho do ator e da encenação possa começar a ser trabalhado. Porém, o rumo que toma não é o da ilustração do texto, mas sim o de uma criação livre das amarras das personagens. Difere, portanto, do ímpeto “Stanislavskiano” que pauta a criação de uma personagem fiel a uma continuidade psicológica capaz de iludir o público de que está perante uma pessoa de verdade que vive sob aquelas circunstâncias determinadas pelo texto, esquecendo-se de que está num teatro e que as figuras que vê são atores e atrizes. Meyerhold procurava, pelo contrário, em seu Teatro-Studio uma nova expressão material baseada nas capacidades do ator para textos como os do simbolista Maeterlink. Afirmava, tal como Craig, que certos textos, como as tragédias gregas, exigiam, diz o diretor russo, uma certa imobilidade, e até mesmo do *“que nós chamamos de sujeito”* (Conrado, 1997, p. 24). Nesta lógica, ele encontra-se com Craig na experimentação de um teatro a que chama de “teatro estilizado”, que tem o seu apogeu na aproximação possível a um ator despido de personalidade e de carne para que possa apresentar-se não como uma ilustração nos seus movimentos, mas sim como uma *“música plástica, um desenho fora do sentimento”* (Conrado, 1997, p. 25).

O ator e o seu corpo são, para Meyerhold, o elemento fundamental do teatro. Contemporâneo de J.Copeau, inspira-se no teatro de rua, no circo e na dança. Disciplinas que, como vimos anteriormente, colocam o ator e o trabalho do seu corpo desde um ponto de vista muito mais objetivo do que a vigência psicológica de Stanislavski que pretende misturar a

personalidade do ator com a da personagem. No ponto de vista de Meyerhold, o ator deveria controlar o seu movimento ao detalhe e dissecar cada momento entre intenção/ação/reação. Isto é, todo o caminho desde o impulso, passando pela sua materialização numa ação que por sua vez desencadeia uma emoção, e por último, o texto que é o resultado final. Enquanto Stanislavski refere a imaginação, Meyerhold refere a biomecânica como uma sistema que tanto tem a ver com "(...) *"a criação de um novo sistema de movimentos cênicos, fundados na exteriorização e não no desenvolvimento da interioridade", quanto com a "aquisição das bases do movimento do organismo humano como tal e a possibilidade de criar uma mecânica do homem em movimento, a sua nova organização motora"*" (Vallin, 2006, p. 58). A biomecânica surge como uma alternativa à emoção e à arbitrariedade no corpo do ator, algo também relacionável com as práticas orientais. É um estudo plástico e rítmico do movimento como elemento principal de expressão do ator, ao invés da palavra. Um princípio que é, como vimos anteriormente, partilhado com algumas práticas de teatro de rua, principalmente na Commedia Dell'Arte.

Através da comédia italiana e dos seus textos, Meyerhold faz laboratórios dedicados exclusivamente ao corpo do ator na expectativa de *"reencontrar, entender, decifrar, atualizar em fórmulas precisas, parecidas às vezes com as da álgebra, assimilar, não para voltar atrás, mas para ir mais longe e acabar com a tirania do declamador ou do "ator-gramofone"."* (Vallin, 2006, p. 56).

Alia o estudo a partir dos roteiros de ação que impelem o ator a determinar de uma forma assertiva as suas ações com a transversalidade de disciplinas como a dança, acrobacia e desporto que vão permitir ao ator que tenha um total domínio sobre os músculos e tensões que utiliza na realização de um movimento. Neste sentido, o movimento requer um desenho definido dentro de uma partitura semelhante ao do músico ou do bailarino que guia o ator através de um esquema corporal, ao invés, como em Stanislavski, de uma vida interior, e, portanto, da criação de uma vida espiritual.

Neste laboratório onde é treinado o ator da biomecânica encontramos ecos dos estudos de Decroux que mencionei acerca do "mimo corporal". Um estudo do movimento dissecado até à origem. Estes exemplos são onde, a meu ver, o ator se pode aproximar do corpo que Craig reclamava como a marionete. Um corpo que é exatamente um objeto expressivo às ordens de uma técnica e de um virtuosismo reflexo do domínio total do corpo. O corpo

converte-se num objeto despojado da personalidade por estar envolto em técnica que elimina a possibilidade de vislumbrar um ser humano.

“Quando olhamos para uma marionete, vemos que ela conserva a mesma expressão no rosto, o mesmo figurino. A possibilidade que o ator tem de se assemelhar a um boneco permite-lhe alcançar efeitos inacessíveis àquele que não leva isso em conta.” (Vallin, 2006, p. 50).

Assim, é perceptível que, até à chegada do “Teatro Físico” dos anos 60 do século XX, o ator oscila entre estéticas que reclamam técnicas de interpretação mais psicológicas associadas à utilização de um texto como ponto de partida, e outras mais físicas onde o corpo expressivo se torna no elemento fundamental de comunicação entre a plateia e o espetáculo. Como veremos adiante, é visível uma relação de opostos entre duas estéticas que arrastam consigo todos os elementos do teatro, inclusive o ofício do ator. Neste sentido, é lógico que a profissionalização, embora possua, nesta etapa da história do teatro, variadas práticas e escolas, se divida entre o ator de texto, e portanto, psicológico, e o ator do corpo, mais expressivo, mais “físico”. uma distinção que ainda reverbera no léxico de uma profissão que busca continuamente por uma “teatralidade” pujante.

No primeiro caso servem para além do texto dramático e do encenador, um sistema que levou à fundação de escolas e de fórmulas para a interpretação natural, psicológica e coloquial. No segundo caso, o ator não se prende ao texto dramático, mas sim a uma técnica que explora as capacidades expressivas do corpo ao mais ínfimo pormenor.

Aqui reside, a meu ver, uma das principais causas para a errónea transferência do conceito de “fisicalidade” para longe de uma vigência psicológica que até aqui pertencia, como vimos, aos grandes teatros onde moravam os textos dramáticos representados para retratar a realidade. Não por obra dos seus teóricos como Stanislavski ou Meyerhold, mas como indica, Lewis, dos “devotos”, que tratarei mais tarde e que, ao longo dos anos arrastaram as práticas para dois polos que se foram tornando em opostos, entrando num léxico possível de criar equívocos por um lado acerca da coloquialidade e arbitrariedade extrema, por outro a uma cristalização e formalização paralisante para a criação do ator.

1.2.6 – O LABORATÓRIO DE GROTOWSKI

Um outro aspeto que também importa mencionar é a relação destas técnicas com o público, algo que, como veremos, terá uma importância capital nos desígnios do “Teatro Físico”. É comum encontrar vestígios em obras de percussores e testemunhos das técnicas de Decroux referência à relação que as suas apresentações tinham com a audiência Leabhart, 2019 refere na obra já citada um cuidado latente por parte do diretor e professor francês na escolha dos locais para a apresentação, e da escolha do público. Este último ponto encontra assim no “Teatro Laboratório” de Grotowski uma zona de convergência causadora de alguns equívocos por parte do que Robert Lewis denomina por “devotos”. Nestes casos em particular onde se insere o Teatro Laboratório, os “devotos” alimentam a ideia de um teatro fechado em si. Uma atitude perante o ofício do ator sugerir erradamente, a meu ver, métodos e técnicas mágicos capazes de solucionar qualquer problema do ator.

Esta corrente de pensamento que pretende transformar sistemas ou métodos de treino do ator em fórmulas carregam para o discurso teatral uma gramática própria de cada técnica e/ou estética que resulta num real fechamento formal de técnicas. Em sentido oposto estão as pesquisas levadas a cabo por Grotowski quando pretende estreitar o acesso a pessoas alheias ao trabalho que este desenvolve, não para formalizar uma técnica e transformar os atores em meros executantes, mas para despertar nestes a consciência dos *“obstáculos que lhe impedem de realizar o ato total.”* (Grotowski, 1992, p. 180). E para tal, o afastamento intencional do ator para com o público tem uma importância não pouco relativa. O que Grotowski afirma procurar em seu trabalho é o despojamento total dos elementos quotidianos do ator na expectativa de criar um espaço que potencia a libertação total do ator enquanto criador e enquanto ser-humano através da disciplina do treino do movimento e longe das expectativas de um público que possa condicionar a sua atuação.

Por seu lado, Grotowski estava mais perto de uma estética para a qual necessitava um ator novo: “o ator santo.” Ainda assim, a busca por este ator fundamentou a existência de um laboratório para um grupo restrito de atores “capazes” de atingir o estado de auto-penetração proposto pelo diretor polaco. Contrariamente ao ator cortesão que se caracteriza, segundo, Grotowski pela *“acumulação de métodos, artificios e truques”* (Grotowski, 1992, p. 32), o “ator santo” corresponde a uma pesquisa do supérfluo para logo o eliminar, deixando à vista o essencial de cada ator. É, como o próprio indica, um ato sacrificial, na medida em que o ator

se apresenta sem barreiras perante uma audiência para se entregar. É através desta auto-penetração que é aberta a via para o público, em contacto com estes corpos “nus” se poder permitir também a santa empresa de se autoconhecer através do outro. Ainda que possamos relacionar o trabalho de Grotowski a um culto, como indica Peter Brook no prefácio da obra acima citada, estamos perante um trabalho de revelação do ator enquanto corpo expressivo e único, algo que podemos associar ao tema já trabalhado acerca da máscara neutra que proporciona um estado de disponibilidade e de autoconhecimento do corpo como caminho para a eliminação de gestos quotidianos e supérfluos em direção a uma descoberta de um corpo livre e disponível.

“Se o ator tenta, artificialmente, impor-se uma respiração abdominal objetiva, perfeita, bloqueia com isso o seu processo natural de respiração, mesmo se for naturalmente do tipo diafragmático” (Grotowski, 1992, p. 179).

2 – O “TEATRO FÍSICO” E A LIBERTAÇÃO DE VELHAS FORMAS

2.1 – O “TEATRO FÍSICO”

A relação que une teatro e livro é fecunda. Entretanto tende a desequilibrar-se em favor da palavra escrita que permanece.” (Barba, 1993, p. 26).

O aparecimento do conceito de “Teatro Físico”, como vimos até agora na investigação, inicia-se com uma fuga a um teatro do texto, portanto, textocentrista, para se concentrar no ator, no corpo e nas suas capacidades expressivas. *“O Teatro Físico quer enfatizar a materialidade do evento”* (Romano, 2005, p. 16), e para isso, cruza várias disciplinas como o Circo, a Dança e a Mímica. Estas componentes concedem ao conceito de “Teatro Físico” um lugar de destaque em relação às demais estéticas teatrais por indicar o uso de uma maior “fisicalidade”. Este género formado em oposição a um teatro psicológico aparentemente sem “fisicalidade”, cria, no meu entender, uma cisão equivocada com a componente física do teatro, condenando a utilização do texto a uma concepção de um teatro passivo, menos físico.

Quando a crítica inglesa nos anos 90 do século XX cunhou o teatro influenciado por Decroux e Lecoq de “Teatro Físico”, estava a referir-se apenas e somente à materialidade do evento, a uma maior fisicalidade em relação a outras estéticas. Definição que, a meu ver, é limitativa por excluir do campo de estudo um outro aspeto que nos anos 60 do século XX influenciou o surgimento de grupos de teatro vinculados com estas metodologias que colocavam o ator em foco ao invés do texto.

“Teatro Físico” será utilizado neste trabalho não só como reação estética, mas também política resultante de uma ebulição de um pensamento acerca do teatro e da sua estrutura. Está, é certo, intrinsecamente ligado às pesquisas de Decroux e Copeau, mas não se cinge somente a ser um contraponto a um teatro sedimentado e literário. É gerado, para além do que já foi citado, num ambiente sociopolítico delicado, e que poderá ser também associado a uma luta política de classes entre os atores e o texto. É importante concluir, ainda neste ponto, que o conceito “Teatro Físico” não é apenas uma revolução estética como já mencionei, mas uma relação estreita entre um novo fulgor político que contaminou toda as esferas da sociedade, incluindo a arte.

Numa entrevista feita a Schechner por Salgado e Vieira, 2009, o professor e performer refere-se aos anos sessenta como um conceito que tem o seu início em meados dos anos 50 do século XX com as experimentações de John Cage e Alan Kaprow associados a um espírito de mudança causado em grande parte pelo horizonte distópico do pós-guerra.

“Havia uma cultura jovem, com o otimismo que lhe está associado. E o confronto direto com a autoridade em si – os vários tipos de autoridade, o governo, os militares; ou os racistas no meio da população em geral, pessoas que acreditavam na inferioridade dos negros, que achavam que a segregação estava certa.” (Salgado, 2009, p. 23).

Essa força de mudança que forma o conceito dos “anos sessenta” como sendo um movimento que acredita num Mundo melhor e capaz de mudança, é de certa forma, como diz Schechner na mesma entrevista, transportado para o teatro ao colocar o papel e a importância da figura do dramaturgo, e por consequência, do texto, em questão. Neste sentido, surgem grupos de teatro como os “DV8” ou os “Living Theatre”, que ao “destronar” o dramaturgo devolvem *“o poder às pessoas envolvidas diretamente no trabalho artístico: ao encenador, aos atores, aos cenógrafos.”* (Salgado, 2009, p. 33).

Por estas razões apresentadas, é um teatro bem mais politizado pois é ele próprio um reflexo direto da revolução política dos anos 60. É devolvida, digamos assim, a terra a quem a trabalha. O ator está realmente no centro da criação. Não apenas no sentido em que, como vimos anteriormente, se torne um instrumento destacado dos demais elementos teatrais, mas também na génese da criação. O teatro desloca o seu centro de criação do texto para o ator, como veremos mais adiante.

O que pressupõe mudanças caracterizadoras deste género teatral, e em consequência na forma de pensar o teatro. Segundo Lúcia Romano, o Teatro Físico *“é utilizado para definir todo tipo de teatro que não tem como ponto de partida para a constituição da cena o texto escrito e onde a participação colaborativa de atores, diretor, cenógrafo, dramaturgo e demais criadores seja crucial”* (Romano, 2005, p. 32).

Ainda que esta definição seja bastante abrangente, Lúcia Romano enumera algumas características identificadoras que tratarei de distinguir. Ainda que algumas nos pareçam anacrónicas, são indicativas das transformações que o trabalho do ator e o seu papel criador sofreram até aos dias de hoje. Até aqui, e como vimos durante a investigação, o ator ora servia a criação de uma ilusão, onde o seu corpo significante comunicava com o público através de

uma personagem escrita por um dramaturgo, ora servia de instrumento coreografado através do movimento. Se na primeira hipótese a sua personalidade se funde com uma vida interior, e portanto, psicológica, estudada e determinada por outrem, na segunda a sua personalidade é perfeitamente prescindível, transformando a função do ator num mero instrumento ao serviço do encenador, ou coreógrafo. Abre-se, como veremos, uma outra possibilidade de mudança. Uma possibilidade de o ator se afastar das técnicas desenvolvidas referidas acima nos pontos 1.1 e 1.2 e iniciar o seu processo de emancipação em direção a um estatuto de criador total.

Ao criar um espaço entre a objetividade, presente no resultado que as variadas técnicas pretendem alcançar, e o seu corpo, abre espaço para uma maior subjetividade, e como consequência, ao seu “eu” do ator dentro do objeto artístico. E este caminho inicia-se com o “Teatro Físico”, que embora veja o seu termo difundido pelas companhias e instituições teatrais nos anos 90, já havia começado bem antes. Graças à análise feita por Lúcia Romano do Terceiro Simpósio Europeu de Mímica e Teatro Físico, podemos sistematizar os dados recolhidos até agora que nos ajudam a diferenciar este termo de todo o restante teatro que borbulhava numa vontade de explodir para fora dos cânones nas mais variadas estéticas que se foram sedimentando ao longo do século XX:

- 1) Texto dramático, artes visuais e corpo têm a liberdade de se fundir;
- 2) O teatro físico afasta-se das barreiras impostas pelo teatro mais tradicional;
- 3) Uma maior participação do ator no processo de criação;
- 4) Novas formas de participação do público que foge à tradicional distância institucionalizada pelas salas de teatro convencionais;
- 5) Uma sinergia entre teoria e prática que vai abrir o significado do “texto” a mais disciplinas do fazer teatral. Esta mudança vai implicar que o dramaturgo assuma outras formas de escrever mais próximas da criação, o que oferece um carácter mais cooperativista aos processos;
- 6) Definição dos princípios do termo “Teatro Físico” com mestres como Étienne Decroux, Lecoq e Philip Gaulier.

Chegados aqui, pressupõe-se uma diferença na hora de pensar o próprio teatro. Ora, se o texto é destituído da sua superior importância, o mesmo se aplica a todo o mecanismo teatral a que este pensamento está associado como as infraestruturas onde são realizados os eventos teatrais, o processo de trabalho e a própria dramaturgia que se distancia da criação de fábulas capazes de gerar sínteses dentro de uma estrutura unificada através dos conceitos

aristotélicos de unidade de espaço, tempo e ação. A meu ver, o “*texto performativo*” (Salgado, 2009) que Schechner trata de inaugurar obedece à não estrutura. Vai ao encontro do que fora almejado por Artaud por se aproximar mais da complexidade da vida e do pensamento idiossincrático do que a uma forma pré-determinada com início, meio e fim, que se apresenta imutável e onde “*Time-place matrices are frequently external to the performer*” (Kirby, 1965, p. 15).

2.2 – ACTING AND NOT-ACTING

No seguimento do pensamento de Kirby, encontro em Lehmann no seu livro “O Teatro Pós-Dramático” (Lehmann, 2007) uma referência ao tempo e espaço neste novo teatro que inicia a sua transformação nos anos 50/60, como sendo um teatro que, além da abolição da síntese, contém uma “*crise do tempo*” (Lehmann, 2007, p. 268).

Segundo o teórico e professor alemão, esta crise do tempo tem o seu vislumbre em Bertolt Brecht e a interrupção lógica dos acontecimentos e, por consequência com a unidade temporal. Nesta dramaturgia encontramos uma interrupção da percepção lógica dos acontecimentos através da repartição das cenas por quadros que são dispostos de forma a que não sirvam o “continuum” temporal. Este efeito, a que Brecht chamou de “distanciamento”, serve as suas intenções de retirar ao público a tentação de identificação emocional com as personagens para tornar o teatro num espaço crítico e político. A fábula já não se coloca como algo imutável, mas sim como algo mais complexo capaz de ser transformada. O caminho estava iniciado, mas, segundo Lehmann, ainda não podemos associar Brecht a uma nova dramaturgia, porque essa, viria com a eliminação das distâncias temporais entre público e ação que se passa no palco. “*Visão, sonho, lembrança, esperança, e o agora “real” não podem ser separados*” (Lehmann, 2007, p. 301).

Com a eliminação de um tempo e espaços determinados pelo autor/encenador que coloca o ator num universo independente do público que assiste, a personagem tem permissão para deixar de existir. Porque, ainda que uma personagem se dirija ao público, ela está envolta num universo que não é o do ator e, portanto, num outro tempo. É um tempo distinto que comunica com o tempo do público. Se por este lado mencionado, o teatro necessita de uma lógica de informação que é dada pelos atores que carregam os universos de cada personagem e os transmitem através de ações, movimentos ou palavras, por outro, no extremo oposto, “*o corpo torna-se o centro da atenção, não como portador de sentido, mas na sua fisicalidade e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante*” (Lehmann, 2007, p. 136).

Ainda dentro destes dois opostos, Kirby identifica outros estados de atuação ao quais denomina de Matrix Simbolizado (Symbolized Matrix), Atuação de Recetor (Received Acting), Atuação Simples (Simple Acting) e Atuação Complexa (Complex Acting). Da

passagem de um estado ao outro nesse caminho entre opostos, o que vai diferenciar cada um dos níveis de performance aqui apresentados é o envolvimento físico e emocional do ator/performer. Em “matrix simbolizado”, Kirby define o ator exemplificando com o caso de se cruzar com alguém na rua vestido do cowboy, ainda que ele não seja necessariamente um. Ao transpor este acontecimento para o palco, estamos perante alguém que pode inclusive praticar ações vestido com um figurino capaz de simbolizar uma qualquer personagem enquanto o ator/ atriz que carrega figurino não tem que necessariamente “vestir” circunstâncias que não as do aqui e agora presente. É ele mesmo a praticar ações que não as dele, vestido com um figurino capaz de significação. Estamos perante a presença de um corpo que não carrega outras circunstâncias que não sejam as do aqui e agora, embora o seu figurino signifique algo mais. Em “atuação de recetor” caminhamos um pouco mais adiante rumo à simulação e à personificação não pelo ator que cria esses elementos e os projeta, mas pelas informações que são recebidas pelo público. Isto é, embora o ator não esteja a praticar ações que definam uma personagem, ele pode ser visto como alguém que está a atuar pelo fato de possuir um figurino apropriado dentro da narrativa central. O exemplo da figura “figurante” é a referência que Kirby utiliza para nos elucidar. Num espetáculo em que seja necessário a presença de figuração, recorre-se à sua caracterização para que possam ajustar ao tempo e espaço proposto pela narrativa. Ainda que pratiquem ações simples como beber café, é difícil não identificá-los como atores e personagens. O “acting” reside nos elementos significantes que circundam a pessoa, ao invés de uma projeção de elementos construídos pelo ator/atriz. Já em “atuação simples”, o envolvimento emocional dos atores, ainda que pertença ao universo próprio dos mesmos, é algo que é fabricado e projetado para um público. Como no exemplo utilizado por (Kirby, *A Formalist Theatre*, 1987, p. 7) ao referir-se ao espetáculo “Paradise Now” dos Living Theatre em que os atores se dirigem à plateia e dizem “I am not allowed to travel without a passport” ou “I’m not allowed to Smoke marijuana”. Ambas as situações pertencem àqueles atores em específico, mas no momento em que as projetam para a plateia passam a ser eventos preparados para ser se tornar possível a projeção dessas emoções naquele instante em específico para a plateia. No fim do caminho proposto por Kirby está o conceito de “atuação complexa”, que, na sequência do que já foi analisado acerca deste tema, equivale a adicionar mais elementos ao universo construído para além do que já foi dito acerca das emoções. Se, para além das emoções, o ator, devido a circunstâncias propostas pelo texto, pelo encenador, ou pelo próprio, iniciar uma construção física isso é adicionar complexidade ao “acting”. O resultado será a formação de um espaço e tempo distintos ao do “aqui e agora” do público, o que difere da “não atuação” (Not-Acting) localizado no extremo

oposto onde nos encontramos agora. Nesse caso, o performer não produz nada que possa comunicar a existência de uma personagem. Como no caso utilizado por Kirby acerca dos atores que são o suporte no Kabuki para a manipulação dos adereços. Neste caso, embora não sejam parte integrante da narrativa onde habitam as personagens, eles são visíveis e não são ignorados. No entanto, não desempenham nenhum outro papel para além da tarefa que lhes foi concedida, o que lhes confere o direito de “estar” em lugar de “fazer”. O espaço entre a vida e arte torna-se mais estreito quanto mais avançamos no caminho proposto por Kirby rumo à “não atuação”.

Os ajudantes no Kabuki supracitados ainda que estejam desprovidos de qualquer responsabilidade de produzir significado, estão ainda assim em cena, ou seja, são observados por uma audiência, o que transforma a sua tarefa em termos de dimensão. A tarefa é produzida por um corpo “*mais-do-que-si-mesmo*” que “*desperta em si mesmo uma espécie de distanciamento de si próprio*” e por isso, necessita “*uma nova corporeidade do ator*” (Lehmann, 2007, p. 331). Assim sendo, esta necessidade de uma nova corporeidade reflete de maneira clara a problemática que a “não-atuação” levanta sobre os seus próprios limites. Um corpo em cena não se pode apagar por completo da sua potência significativa. Ou bem que carrega elementos significantes capazes de iludir, ou bem que se deixa valer pela sua “presença”. Constatamos ainda que essa presença não consegue nunca ser totalmente neutra. Ela é resultado da pessoa que a carrega em contacto permanente consigo e com o Mundo.

2.3 – A PERFORMANCE ART, E O CORPO COMO “PALCO”

Aqui, Recuo a Grotowski com o objetivo de voltar a trazer para a investigação a sua noção já mencionada de que “*a essência do teatro é o encontro*” (Grotowski, 1992). É neste encontro, que doravante mencionarei como copresença, que está a essência das múltiplas variantes do conceito performance que se encontra de uma maneira transversal em Lehmann (2007), Schechner (2011) e Erika Fischer-Lichte (2014), e que interessa a esta investigação. É certo que, como refere Schechner, a performance pode ser encontrada no nosso dia a dia se encararmos o nosso papel social como uma construção a que nos ajustamos com o fim de melhorar a nossa relação com a sociedade. “*The activities of public life – sometimes calm, sometimes full of turmoil; sometimes visible, sometimes masked – are collective performances*” (Schechner, 2013). São “*restored behaviors*” (Schechner, 2013, p. 29), isto é, ações que não são feitas pela primeira vez. São apreendidas de alguma maneira e reproduzidas, o que levanta a questão sobre a presença neutra iniciada no capítulo anterior e sobre um outro assunto que, embora interessante, não pertence ao objeto de estudo desta investigação que se prende com a problemática da originalidade e da novidade.

De entre as múltiplas performances diárias, ou “comportamentos espelhados” (restored behaviors) que podemos tomar durante a nossa vida, interessa-me para a presente investigação as que exigem uma “copresença”, ou seja, um encontro entre espetadores e atores. Retiramos da discussão, portanto, objetos e textos que não exigem a presença corporal do seu autor. Estes objetos artísticos em questão atuam independentemente da presença do seu criador. Por esta razão, uma performance no campo artístico refere-se única e exclusivamente a “*bodily co-presence of “actors” and “spectators.*” (Lichte, 2014, p. 38). Dentro desta definição encontrada, as performances artísticas, ou artes performativas são compostas por todo e qualquer evento que exija a presença entre corpos que se situam de maneira distinta em relação ao que está a acontecer. De um lado, os atores, bailarinos, palhaços, cantores que emprestam o seu corpo para que do outro lado a receção e perceção da criação efémera seja percecionada, como no teatro, num bailado, num circo ou numa ópera.

Com as transformações mencionadas anteriormente nos anos 60 do século XX com o “Teatro Físico”, a esta copresença é adicionado a possibilidade de o ator representar ou não uma personagem. O lugar onde se situam artistas e público no teatro tradicional, é questionado levando a várias experimentações de aproximação entre público e objeto, o que

conduz uma mistura entre performers que podem ser público, ou público que podem ser os artistas.

Neste sentido, Lichte (2014) inicia uma análise na sua investigação de maneira a poder identificar os elementos que tornam possível a visualização da transformação da performance de uma maneira geral como vimos, para uma tipologia de arte performativa mais específica que ajudará no que vem também a ser parte constituinte de uma definição de Teatro Pós-Dramático: A Arte da Performance (Performance Art). De entre os elementos levantados por Lichte (2014) que são mencionados também no capítulo anterior, a corporeidade destaca-se como o ponto a sublinhar para o seguimento desta investigação, em complemento ao que já foi referido por Kirby (1987). Não apenas no sentido material de corpo, mas neste caso importa-me referir o conteúdo, ou seja, as narrativas. Ora, se pelo caminho percorrido por Kirby (1987), encontramos uma possibilidade de não transportar elementos significantes para a criação de uma personagem, estamos perante uma nova figura do ator que domina o seu corpo por completo e tem nele o seu palco. Algo a que Lichte (2014) denomina por “corporização” (embodiment) e que se apresenta como um conceito importante para a clarificação do modo como o corpo do ator/performer se pode converter em algo que o próprio controla por completo, na sua forma e conteúdo

Através de Lichte (2014) percebemos a tensão que existe ao longo dos séculos, e como tivemos oportunidade de observar na presente investigação, entre “semiotic body” e “phenomenal body”. Isto é, entre um corpo que tem a função de produzir significado, e o corpo que pertence à pessoa que o ator é, e como eles são inseparáveis. *“The concept of embodiment can help us think about the relationship between the phenomenal and semiotic bodies in a productive way”* (Lichte, 2014, p. 33).

Como vimos anteriormente ao capítulo do “Teatro Físico”, o corpo do ator servia de veículo para uma construção de signos que visava a comunicação com a audiência. Isto é, o “phenomenal body” desaparecia para dar lugar ao “semiotic body”. *“In other words, embodiment required simultaneous disembodiment”* (Lichte, 2014, p. 33). A partir dos anos 90, e devido às experimentações nas artes performativas como temos vindo a observar, o termo “embodiment” sofre uma alteração significativa. A partir desse momento, o corpo não se divide mais entre “phenomenal” e “semiotic”. Segundo Lichte, a noção do corpo é algo que está sempre em relação com estes dois termos. De uma certa maneira, um corpo está sempre em comunicação. Ele contém tanto de si próprio como de um Hamlet ou Medeia. Este

equilíbrio obtido é, no entanto, o culminar de um jogo de tensões entre os dois corpos em questão. Se é verdade que “embodiment” significou o desaparecimento do corpo para dar lugar a uma semiótica, também é verdade o contrário. A partir dos anos 60 do século XX, e com a arte da performance, o “phenomenal body” pode também ele se sobrepor ao “semiotic body”, não apenas na sua forma, mas nas narrativas utilizadas. Pode ser um corpo reivindicativo.

Este lado do teatro parece retomar a via política direta deixada em Brecht e Piscator que, ao diferenciar a personagem do ator, procuravam distanciar também o público da ação cénica contida na fábula. Como vimos anteriormente, Lehmann (2007) considera que este é o vislumbre de um teatro que se retira do drama e das duas personagens. Um teatro que absorverá mais tarde, a performance art como uma “antidisciplina”, como refere João Garcia Miguel (2017). Não apenas no sentido em que a disciplina do teatro associada ao drama é questionada pela presença em palco de “phenomenal bodys”, mas também porque os próprios corpos que o habitam são também disruptivos e contra o estado das coisas. O corpo do ator é o seu próprio palco. *“Procuram relacionar e reencenar os dramas e as tensões pessoais e sociais, os traumas e os impasses de conteúdos, através do uso dos corpos”* (Miguel, 2017, p. 99). Assim, o ator desvincula-se das fábulas e dá voz às suas próprias narrativas que espelham a sua maneira de ver o Mundo. Este aspeto concede ao ator a possibilidade de dominar por completo a sua criação quanto à forma e conteúdo do evento, e a relação que este tem com um público que se depara com uma aproximação cada vez maior entre a arte e a vida.

Em consequência, o papel que normalmente é associado ao público é confrontado com uma outra maneira de participação que se vê agora mais direta e ativa, como por exemplo na performance de Marina Abramovic no MoMa em 2010, intitulada “A minute of silence”. Aqui, a performer está diante de uma mesa e de uma cadeira vazias. Sentada, aguarda que os visitantes do museu se queiram sentar diante dela para se observarem mutuamente. Quando o participante desejar, levanta-se e segue o seu caminho. Neste caso em específico que utilizo como exemplo importa sublinhar o papel do público no evento que não separa arte e vida. A performer escolhe confrontar-se com o público que se transforma, no momento em que decide sentar-se, em parte do evento. Ator e público misturam-se. A copresença intensifica-se em relação ao teatro tradicional.

2.4 – O HAPPENING: “18 HAPPENINGS IN 6 PARTS”

“18 Happenings in 6 Parts”, autoria de Allan Kaprow e realizado em 1959 em Nova Iorque, trata de um Happening composto de cinco pessoas que colocam um punhado de fios de palha no bolso e trocam o número de telefone entre si. A uma hora marcada ligam-se por telefone e combinam a hora e o local de encontro para trocarem de punhados de palha entre si, e assim sucessivamente. No fim do happening, todos os elementos se encontram e trocam as suas experiências.

Como podemos observar há elementos neste evento que se relacionam com a investigação em curso, nomeadamente a “não atuação” de Kirby. No entanto, uma outra questão se coloca em relação ao público que se converte num elemento da copresença que não sabe que o é neste caso utilizado. No seguimento da cisão que o ator fez, até agora, com a forma e conteúdo, o percurso em direção a uma completa autonomia é, como no exemplo deste Happening, acentuado com a separação entre o artista e o público. O performer não necessita de uma audiência consciente de que está a assistir a um happening. Ele é o autor, performer e público do seu próprio objeto artístico. Deparo-me, neste instante, que esta condição do ator seria o mais próximo do conceito romântico Artaudiano de teatro:

“Não posso deixar de afirmar que o domínio do próprio teatro não é psicológico, mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de conseguir as mesmas soluções psicológicas que a linguagem das palavras, se é capaz de exprimir sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, trata-se antes de saber se não há, no domínio do pensamento e da inteligência, atitudes que as palavras sejam incapazes de fixar e que os gestos e tudo o que participa numa linguagem espacial atinjam com muito maior precisão” (Artaud, 2018, p. 86).

Isto é, uma linguagem própria que procura desobstruir o caminho entre pensamento e carne.

Ora, se Kaprow não prepara o público no seu Happening, ou antes, se os intervenientes são o seu próprio público, isto significa que embora estejam sempre a “performar”, como referido em cima em relação aos “comportamentos espelhados”, encontram-se sozinhos, o que pressupõe a ausência de necessidade de comunicação em qualquer outra linguagem que não uma que se encontre mais próxima do seu “verdadeiro” eu.

É a presença ao invés da copresença. Associao, pois, esta fuga impossível do Mundo objetivo, como veremos com Susan Sontag, a uma tendência resultante das artes performativas em análise pela sua perseguição a uma linguagem que escape ao contágio de outras já estabelecidas. Neste aspeto, o único lugar onde esta “originalidade” poderá ser encontrada está em Artaud e na sua procura por *“fechar o vão que existe entre a arte e a vida (...)”* (Sontag, 1986, p. 27)

Segundo Artaud, toda a tentativa de materialização de uma vida interior é à partida uma morte antecipada, posto que obedece a uma forma pré-determinada como são as palavras, os gestos quotidianos e, portanto, toda a arte que obedeça a uma estética. É certo que se pode relacionar este movimento de disrupção como um lugar comum associado ao movimento surrealista, mas o fechamento do vão entre a arte e a vida que dá origem à expressão “cruel” na obra do teórico Francês, vem questionar o lugar do teatro como uma linguagem material dos sentimentos e vontades humanas. E nesse sentido, é natural, tal como vimos com outros diretores, o olhar atento para os costumes Dionisiacos pré-Socráticos como os ditirambos⁷ e também para o teatro oriental. Não pelo seu carácter meramente estético, mas porque mantêm uma relação estreita com o divino e o metafísico, onde o material e o racional perdem o seu protagonismo. O teatro cruel é, portanto, um lugar privilegiado para Artaud *“purgar o teatro do que lhe é irrelevante ou cômodo. Ao reivindicar um teatro no qual o ator verbalmente orientado da Europa seria novamente treinado como um “atleta” do coração, Artaud revela seu gosto inveterado pelo esforço espiritual e físico — pela arte enquanto provação.”* (Sontag, 1986, p. 29).

Ora, se a linguagem escrita pode ser vista, à luz de Artaud, como uma repressão ao seu pensamento, daí resulta que qualquer linguagem, como o teatro o é, também mata à partida qualquer obra que se possa imaginar. O texto é um cadáver em si e a sua encenação, um cadáver adiado. O mesmo se pode concluir do ator e da materialização das suas ideias e pensamentos, ainda que este se encontre sozinho. Ainda que o artista se mantenha longe de formas pré-estabelecidas, e portanto, apartado de um mundo objetivo, é impossível encontrar, segundo Sontag, a nossa totalidade sem que esta esteja de alguma maneira “contaminada” pelo exterior. É um projeto que não pode ter sucesso:

“A consciência, enquanto dada, não pode jamais constituir-se totalmente a si própria na arte, mas deve esforçar-se para transformar suas próprias fronteiras e alterar as

⁷ “(...) canto lírico para glorificar Dioniso, interpretado e dançado por coreutas conduzidos pelo corifeu (...)” (Pavis, 2008)

fronteiras da arte. Portanto, qualquer “obra” singular possui um duplo estatuto. É tanto um gesto literário único, específico e já estabelecido, quanto uma declaração metaliterária (geralmente aguda, às vezes irônica) sobre a insuficiência da literatura em relação a uma condição ideal da consciência e da arte. A consciência concebida como um projeto cria um padrão que inevitavelmente condena a “obra” a ser incompleta.” (Sontag, 1986, p. 16).

3 – O OFÍCIO COMO PROFISSÃO: A “PRESENÇA”.

3.1- O CONTEXTO PÓS-DRAMÁTICO

Como vimos anteriormente na presente dissertação, a vinda do “Teatro Físico” permite ao ator acompanhar um questionamento que é ele próprio natural dos tempos em que se insere. Tal como refere Lyotard, *“considera-se “pós-moderna,” a incredulidade em relação aos metarrelatos.”* (Lyotard, 1998, p. 16), e assim como todas as áreas do saber e da cultura, o teatro questiona a suas “grandes narrativas” implodindo o conhecimento acerca das mesmas para outras áreas que até então de apresentavam distantes como por exemplo a multimédia. A este teatro, Lehmann dá o nome de “Pós – Dramático” pelo *“uso despreocupado e pela combinação sem pruridos de estilos heterogêneos, do “teatro das imagens”, aos mixed media, aos multimédia e à performance”* (Lehmann, 2007, p. 30) e acrescenta que este movimento de aglutinação de outras práticas *“não atestam de modo algum renúncia de princípio à modernidade, mas uma renúncia às tradições da forma dramática.”* (Lehmann, 2007, p. 30). Uma renúncia às tradições dramáticas pressupõe uma renúncia a uma grande narrativa que precisa ela também de ser esclarecida na presente investigação.

“O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar.” (Szondi, 2001, p. 13).

A partir desta citação é possível fazer, antes de mais desenvolvimentos, um recuo até à obra citada no princípio da dissertação em que referenciava Eurípides como sendo o “culpado” por construir o Homem em cena em oposição a um lirismo do Homem global presente no coro grego. Ora, este movimento do dramaturgo grego encontra relação na definição de “Drama” de Szondi na medida em que a reprodução das relações intersubjetivas é um determinante nesta “grande narrativa” do teatro moderno apresentada. A palavra “Drama” significa “fazer, agir”. *“Se pensarmos o teatro como drama, logo como imitação, a ação apresenta-se automaticamente como o objeto e o cerne desta questão”* (Lehmann, 2007, p. 50). Ora, no seguimento do pensamento de Lehmann (2007) a partir da ação, o teatro dito “dramático” pressupõe-se ser um teatro baseado na imitação de ações humanas que estão encadeadas entre si de maneira a proporcionar um desencadeamento lógico de uma fábula

com princípio, meio e fim. Neste modelo de teatro que se tornou vigência, o ator carrega o trabalho da significação através das suas personagens que agiam em conflito com outras subjetividades, e que, como já vimos anteriormente, vivem num espaço e tempo apartados do mundo real onde se encontra o público. Neste sentido, a partir do que acaba de ser relacionado entre a era pós-moderna de Lyotard e as definições de “dramático” aqui apresentadas, é-me permitido deduzir que o “dramático” se encontra como uma das “grandes narrativas” que se questionam como verdades absolutas a partir do surgimento do “Teatro Físico”.

Neste teatro que se vem afastando do drama” a figura do ator acompanha naturalmente todos os questionamentos políticos e estéticos do teatro e estende as suas áreas de ação para lá do texto aproximando o seu ofício das áreas da dança ou da multimédia. É, a meu ver, como um apelo do ator/performer ao lirismo perdido no coro grego de outrora. Um chamamento pelo lado Dionisíaco do teatro que, segundo Nietzsche, se perdeu com o advento de um racionalismo exagerado. Esta transformação do teatro trouxe, a meu ver, uma nova vigência que tem várias formas difíceis de tratar, mas que abarcam todas as portas que se abriram com a “performance art” ou os “happenings” onde o ator se liberta das verdades absolutas criadas sobre o seu ofício e coloca-se a si próprio em cena, tal como vimos em cima com o estudo de Kirby. Perante este cenário de questionamento de “verdades” a técnica do ator é ela também tida em conta, uma vez que a cena exige, hoje, outras linguagens, outras perceções e naturalmente outros corpos. Ora, se o ator tem a possibilidade de se afastar da tarefa de significante, como na era do drama, é natural e expectável que a técnica que faz dele um profissional da área se dilua e dificulte a diferenciação entre profissionais e amadores.

“(...) a avaliação de como e quanto se transformou o perfil de competências esperado pelos atores das novas formas teatrais, em confronto com o teatro dramático, merecia um estudo à parte. É certo que no decurso da presente análise vem à baila uma série de aspetos desta problemática, como por exemplo a técnica da presença ou a dualidade entre encarnação e comunicação (...)” (Lehmann, 2007, p. 200).

3.2- A “PRESENÇA”: O TEATRO E A VIDA

Se não é necessária a presença do público, conclui-se que não se torna necessária a técnica. Porém, Brook responde com um exemplo para diferenciar o trabalho de ator da arbitrariedade da vida que qualquer um pode trazer para a cena. Utiliza a imagem do transporte de um jarro imaginário de um lado ao outro do palco. No patamar seguinte o jarro é um objeto precioso que o voluntário tem de carregar no mesmo trajeto. Gradualmente a dificuldade do exercício com a inserção de algumas circunstâncias vai aumentando e exigindo mais técnica por parte do voluntário.

“Tentará interpretar a cena e o seu corpo será possuído pela pior espécie de atuação superficial (...) Realizar esta ação aparentemente simples de modo que pareça tão natural como uma simples caminhada requer toda a competência de um artista (...) Qualquer ideia tem que se materializar em carne, sangue e realidade emocional: tem de ir além da imitação, para que a vida inventada seja também uma vida paralela, que não se possa distinguir da realidade em nível algum.” (Brook, 1975, p. 8).

Nesta afirmação podemos depreender, através das lentes do trabalho de Kirby (1987) acerca da atuação e não atuação, que para Peter Brook a técnica é tanto mais requerida quanto são os elementos ficcionais adicionados ao exercício. Mas para realizar a primeira parte do exercício, isto é, para caminhar de um lado ao outro do palco com um jarro imaginário qualquer um pode fazer sem a mínima aquisição de conhecimentos prévios. Estaríamos, por isso, muito perto da não atuação, e dos ajudantes no Kabuki. No entanto, existe a variável da presença do público que transforma toda a ação realizada em algo partilhado. Como refere Brook, a simples tarefa de transportar um jarro imaginário com a presença de uma audiência, ainda que de uma pessoa só, influencia o corpo de quem está em cena por esta se sentir observada e, portanto, com uma percepção total do que o seu corpo está a comunicar e que alguém estará a fazer significado de todo e qualquer movimento que seja realizado. Por esta razão, um amador terá a dificuldade em encontrar o nível correto da qualidade de pensamento e emoção que deve materializar. Esta comunhão entre ator/público, ao qual Grotowski chama de “encontro”, Peter Brook denomina por “momento presente”. Isto é:

“base comum, um campo potencial em que cada integrante da plateia, de qualquer idade ou formação, possa sentir-se unido a seu vizinho, compartilhando a mesma experiência” (Brook, 1975, p. 70).

Essa base comum referida pelo diretor inglês poderá, ainda assim, pertencer ao campo da simples tarefa do ajudante no Kabuki que retira e coloca os adereços. Nesse caso, se o ajudante em questão não pretender comunicar mais nada, a base em que constrói a imagem criada de um elemento secundário no espetáculo é eficiente. Estamos perante um caso em que a narrativa principal não encontra desenvolvimento no ajudante, mas sim nas personagens às quais ele entrega os adereços. No entanto, se esse ajudante em questão se encontrasse sozinho no palco e fosse ele o único elemento responsável pela criação da “base comum”, ainda que não carregue nenhum elemento que eleve o nível de atuação e que se mantenha na não atuação, está sujeito ao olhar do público, e portanto, sujeito à comunhão que torna o teatro num encontro. Por estar sujeito ao olhar do público não significa, ainda assim, que tenha de obedecer às suas expectativas. A comunhão, como refere Brook, nada tem a ver com o “interessante”.

“O teatro não tem nada a ver com um debate de pessoas cultas. Através da energia do som, da palavra, da cor e do movimento, o teatro aciona uma tecla emocional que por sua vez envia descargas para o intelecto.” (Brook, 1975).

Por esta razão, mesmo para quem se encontra imóvel e despido de personagem, e para que consiga atingir o público para a criação da “base comum” necessita que o seu corpo esteja preparado tecnicamente. É esta técnica preparatória que irá, a meu ver, ajudar na profissionalização do ator.

3.3- A “PRESENÇA”: O CORPO PRÉ-EXPRESSIVO E A NEUTRALIDADE

A “presença”, tal como podemos verificar em toda a dissertação, vem-se mostrando em vários outros capítulos com outros nomes, como em Decroux que aponta para uma “imobilidade móvel”. É algo a que se refere o francês como sendo um mistério de um corpo que não é cotidiano e que ganha uma dimensão extracotidiana. É esse mistério que envolve as pesquisas e o fascínio dos teóricos e diretores que mencionei aquando das suas referências constantes ao teatro oriental, onde os atores parecem exceder ou preceder a representação, tal como refere Cormac Power: *“Certainly, much twentieth century actor training theory presupposes that the actor’s manifestation before the audience exceeds or precedes representation (...)”* (Power, 2008, p. 75). Quer isto dizer que parece haver a necessidade de um corpo antes da representação que ultrapasse os limites do corpo cotidiano e que, por isso, consiga captar a atenção do espectador. O porquê dessa atenção ser captada através de um corpo extracotidiano poderá, na minha opinião relacionar-se também com as palavras de Artaud quando no seu trabalho busca por uma “crueldade” onde refere que o teatro *“tem de nos dar tudo o que há no crime, no amor, na guerra ou na loucura, se quiser a voltar a ser necessário”* (Artaud, 2018, p. 104).

Neste sentido, o corpo extracotidiano apresenta-se para o espectador como um crime, uma guerra ou uma loucura. Não apenas pelo seu virtuosismo, mas pela capacidade que tem de dirigir a sua atenção até ele. Tal e qual como num acidente rodoviário que capta o nosso olhar pela presença de elementos físicos e sensoriais que estão escondidos por debaixo de uma capa cultural à qual todos obedecemos. Para o diretor teatral Eugenio Barba, a “bios cénica” do ator é essa pesquisa pela “vida” de comportamentos *“que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo.”* (Barba, 1993, p. 31), e que se encontram precisamente por debaixo dos comportamentos “naturais” de cada cultura:

“As diferentes culturas possuem diferentes técnicas do corpo dependendo de que se caminhe ou não com os sapatos, que se leve peso na cabeça ou na mão, que se beije com a boca ou com o nariz.” (Barba, 1993, p. 30).

Quer isto dizer que a procura pela “presença” em Barba está intrinsecamente ligada à eliminação de vícios e gestos quotidianos que invadem o ofício do ator. A um corpo pré-expressivo que vive ainda antes de carregar as ações e pensamentos de uma personagem. Este nível do corpo, afirma o diretor:

“(...) não existe a polaridade realismo/não realismo, não existem ações naturais ou não naturais, mas apenas gesticulações inúteis ou ações necessárias. "Necessária" é a ação que compromete o corpo todo, que muda perceptivelmente a sua tonicidade, que implica um salto de energia mesmo na imobilidade.” (Barba, 1993, p. 165).

Podemos assim relacionar esta afirmação de Barba tanto com a atenção dada por Stanislavski e o seu trabalho com o texto, como com os primórdios de um “Teatro Físico” afastado da figura do dramaturgo. A “presença”, a meu ver, apresenta-se desta forma como o elemento primeiro de uma “fisicalidade” dentro de uma vigência psicológica, assim como nas práticas de Decroux ou Lecoq. Aqui, o exercício da máscara neutra aproxima-se das pesquisas do antropólogo, na medida em que, como afirma Cornac Power:

“(...) the actor is encouraged to identify and cast aside all traces of personality and social conditioning to achieve a state of “neutrality” in which the actor is responsive and totally open to creativity.” (Power, 2008, p. 76).

Assim, é-me permitido retirar a conclusão de que o conceito de “presença” apresenta-se como o primeiro plano de uma “fisicalidade” presente em todo o teatro moderno do século XX, refutando ainda a tese de que o “Teatro Físico” se restringe à limitada definição de um teatro com mais “fisicalidade” e por isso, mais “teatral”.

3.4- A “PRESENÇA” DO ATOR NO PÓS-DRAMÁTICO

Neste contexto que é o presente, o ofício do ator apresenta múltiplos desafios e questões tendo em conta a diversidade de teorias e técnicas como as que foram sendo apresentadas na primeira parte da dissertação. Com o afastamento do “Drama” do teatro resta *“saber de que modo a ideia de teatro enquanto representação de um universo ficcional (...) foi interrompida, se não mesmo abandonada e quais as consequências.”* (Lehmann, 2007, p. 43). Para o ator este abandono do “drama”, como vimos, representa um abandono da ação e da personagem, o que pressupõe que o corpo deixa de ocupar o lugar de significante e possa oscilar entre a não atuação e a atuação complexa, como vimos com Kirby.

No contexto de uma atuação complexa, o ator cria durante o processo de ensaios e análise um complexo universo ficcional que transporta o seu corpo e as suas emoções. A “presença”, ainda que não seja consciente, poderá verificar-se pela tarefa a que o ator se propõe de manter viva a personagem no tempo de duração da peça, *“através da construção de uma elaborada e detalhada partitura física.”* (Barba, 1993, p. 114). Ora, no sentido oposto, sem a presença de circunstâncias que oferecem ao ator ações e pensamentos suficientes para habitar o seu corpo, o ator, segundo Cormac Power (2008), tem na sua “presença literal” a sua “presença”. Isto é, *““being” or presenting oneself*” (Power, 2008, p. 88). Este “estar” ao invés de “fazer” está, de certa forma, relacionado com o encontro de tempos entre a obra e o público, tal como afirma Gertrude Stein: *““The business of art”, she explains, “is to live in the actual present, that is the complete actual present, and to completely express that complete actual present”*” (Power, 2008, p. 91). Esta explosão do tempo ficcional própria da “antidisciplina” que é a performance, como vimos acima na dissertação, que coloca o ator como *“veículo de conhecimento e, por outro lado, de abertura ao mundo enquanto obra.”* (Miguel, 2017, p. 73), obriga, a meu ver, a que, como no exemplo do ator-suporte no Kabuki, a “presença” se apresente como o elemento crucial de uma “fisicalidade” de alguém que está a ser observado. A performance *“as opposed to “theatre” is the privileged repository of presence.”* (Power, 2008, p. 109). Esta afirmação observada de uma forma mais profunda refere a impossibilidade de um corpo que se apresenta perante alguém que assiste de ser neutro, ou seja, de não significar nada. Esta impossibilidade confere ao performer, ainda que não esteja a representar, o domínio da sua “fisicalidade”, ainda que se resuma à sua “presença”:

“Even when a performer is not situated in a traditionally designated ‘theatre’ space, or making any conscious attempt to represent a character, his or her presence before an audience will not simply be ‘literal’, direct and unmediated” (Power, 2008, p. 109).

4- CONCLUSÃO

A presente dissertação propôs-se a investigar a presença de uma “fisicalidade” como elemento fundamental para a “teatralidade”. Com o desenvolvimento do pensamento filosófico e científico acerca do Mundo, a arte transforma a sua maneira de espelhar todos esses acontecimentos e de questionar o momento presente. Neste sentido, procurou-se com esta investigação não só perceber de que maneira o mecanismo teatral se alterou na sua operacionalidade, mas também como é que essas alterações contagiaram o ofício do ator.

A partir das obras que pertencem ao período moderno do teatro conclui-se que a luta ideológica por uma maior “teatralidade” é responsável pela criação de dois polos teatrais opostos que reclamam para si o ator de distintas formas. Por um lado, um teatro vigente psicológico que tem o dramaturgo como figura principal. Neste caso, é requerido ao ator que crie uma vida espiritual, ou psicológica capaz de justificar a existência das palavras que profere. O mistério “natural” presente na nossa realidade objetiva torna-se no objeto de estudo de um naturalismo provocado pelo escritor Zola e trazido para o teatro através de Antoine. Por outro, e como reação a esse teatro da palavra, uma linguagem teatral que aufere ao corpo do ator o fundamental meio de comunicação com a audiência. A atenção é determinada e conduzida pela capacidade expressiva de quem ocupa a cena, elemento determinante que vai oferecer à dramaturgia a oportunidade de servir e provocar a plasticidade corporal. Ainda que se apresentem como dois polos opostos, a figura do ator não deixa de se encontrar refém da fábula, ou seja, de um treino para um corpo cujas expectativas recaem sobre a sua capacidade de significar uma personagem ou uma situação. A partir desta premissa, podemos concluir a existência de práticas comuns no treino do ator com o propósito de preparar o corpo para uma “fisicalidade” requerida em ambos os campos de ação acima mencionados.

Partindo dos casos propostos na dissertação, encontramos pontos de encontro para o conceito da “presença” nos treinos de Decroux, mas também na obra de Stanislavski. Existe, portanto, uma comunhão na hora de concordar com a visão de que o ofício do ator requer um treino e, portanto, uma profissionalização, tal como refere Brook acima na presente dissertação:

“Qualquer ideia tem que se materializar em carne, sangue e realidade emocional: tem de ir além da imitação, para que a vida inventada seja também uma vida paralela, que não se possa distinguir da realidade em nível algum.” (Brook, 1975, p. 8).

A “presença”, ainda que esteja longe cronologicamente da investigação antropológica de Eugenio Barba, ou de Cormac Power, posso concluir que é induzida pela necessidade de contar uma história e de percorrer uma sequência de ações, tal como refere o antropólogo teatral no capítulo anterior. A tarefa a que o ator se propõe de manter viva a personagem, obedecendo a uma partitura lógica de ações e a materialização das mesmas de forma legível para um público coloca o corpo num estado de concentração e de alerta próprios do “estar” em palco. *“No fundo, é a vida, mas uma vida em forma mais concentrada, mais condensada no tempo e no espaço”* (Brook, 1975, p. 9).

Ora, se as personagens e as suas ações ajudam a colocar no ator um estado de “presença”, o que fazer quando, num contexto “pós-dramático” os atores não precisam da construção de um personagem?

A partir do que está investigado na presente dissertação posso concluir a importância acrescida do treino do ator na ausência da fábula e, portanto, de um corpo que comunique com a plateia através das suas ações e, pensamentos e falas. A eliminação de elementos ficcionais que suportem a tarefa do ator permite por um lado uma maior liberdade de criação, reclamada por exemplo no “Teatro Físico”, e por outro, uma maior dedicação do ator, ou performer, à sua “presença”. Pois neste caso o ator não “faz”, ele “está”.

GLOSSÁRIO DE AUTORES E ARTISTAS

Allan Kaprow (1927 – 2006): Pintor e pioneiro na “Performance Art”;

Anton Tchekhov (1860 – 1904): Dramaturgo russo autor de obras importantes para a dramaturgia moderna.

Antoine (1858 – 1943): Diretor Francês, fundador do Théâtre Libre, importante nos estudos e exploração de um naturalismo no teatro.

Antonin Artaud (1896 – 1948): Diretor e teórico francês. As suas teorias serviram de base para os fundamentos do “Teatro Físico” que procurava quebrar com uma linguagem morta presente nas salas de teatro.

Aristóteles (384 a.c. – 322 a.c.): Filósofo grego que reuniu na obra “A poética” elementos importantes na definição da tragédia enquanto género dramático. Este estudo do filósofo foi uma obra importante para os seus percursores no classicismo que reclamavam o retorno à “beleza” das obras gregas através dos olhos de Aristóteles.

Bertolt Brecht (1898 – 1956): Diretor e dramaturgo alemão, responsável por uma dramaturgia associada a uma estética por si criada. Contém, com a técnica do “distanciamento”, um lugar importante no desenvolvimento do teatro por colocar em causa o lugar da “ilusão” no espaço cénico.

Dario Fo (1926) e **Franca Rame** (1929-2013): Dupla de atores, diretores e dramaturgos italianos com um trabalho importante acerca da máscara e da Commedia Dell’Arte.

Ésquilo (524 a.c. – 425 a.c.) e **Eurípidés** (480 a.c. – 406 a.c.): Poetas gregos autores de obras canónicas para o surgimento da dramaturgia;

Eugenio Barba (1936-): Importante diretor e investigador de teatro italiano na área da Antropologia no Teatro.

Gordon Craig (1872 – 1966): Diretor teatral inglês associado ao movimento simbolista. As suas investigações acerca da “super-marionete” questionaram o ofício do ator no início do século XX.

Jacques Copeau (1879 – 1949): Figura importante na renovação do teatro através da fisicalidade do ator.

Jacques Lecoq (1921 – 1999): Ator e pedagogo francês fundador numa das mais prestigiadas escolas europeias de teatro: École Internationale de théâtre Jacques Lecoq.

Jean – François Lyotard (1924- 1988): Filósofo francês importante para a discussão sobre a pós-modernidade.

Marcel Marceau (1923 – 2007): Ator importante para a figura do mimo em todo o Mundo. Foi também aluno de Decroux, chegando mesmo a estudar a técnica do “Mimo Corporal”.

Meyerhold (1874 – 1940): Aluno de Stanislavski e tornou-se num dos mais importantes diretores e teóricos Russos, precisamente por contestar os métodos do seu mestre. As suas investigações acerca da “Biomecânica” são o espelho do contraste com um Naturalismo estudo no Teatro de Arte de Moscovo.

Nietzsche (1844 – 1900): Filósofo alemão, autor da obra “A origem da tragédia” que se tornou importante pela sua visão sobre o desenvolvimento da tragédia e pelo consequente desaparecimento da figura do coro. A sua interpretação polariza de uma maneira sucinta a “essência” da tragédia numa relação do binómio “Dioniso-Apolo”.

Peter Brook (1925 – 2022): Diretor teatral inglês, autor de obras como “O Espaço Vazio”, ou “A Porta Aberta” que tratam de discutir sobre o lugar do teatro no Mundo.

Richard Schechner (1934 -): Professor de Estudos da Performance. Nos anos 60 fundou “The Performance Group.

Stanislavski (1863 – 1938): Diretor teatral russo, responsável pela fundação do Teatro de Arte de Moscovo. Autor das mais importantes obras direcionadas para o trabalho do ator no século XX.

Susan Sontag (1933 – 2004): Filósofa que escreveu ensaios importantes como “Contra a Interpretação”, onde discorre sobre a impossibilidade do romantismo extremos de Antonin Artaud.

BIBLIOGRAFIA

- Aristófanes. (2014). *As rãs*. Zahar.
- Aristóteles. (s.d.). *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Artaud, A. (2018). *O Teatro e o Seu Duplo*. Maldoror.
- Barba, E. (1993). *A Canoa De Papel*. HUCITEC Ltda.
- Berthold, M. (2014). *História Mundial do Teatro*. Perspectiva.
- Brook, P. (1975). *A Porta Aberta*. Record.
- Burnier, L. O. (2001). *A Arte do ator*. UNICAMP.
- Conrado, A. (1997). *O Teatro de Meyerhold*. Civilização Brasileira.
- Ésquilo. (2013). *Sete contra Tebas*. Archai.
- Esslin, M. (1976). *Uma Anatomia do Drama*. ZAHAR Editores.
- Eurípides. (2014). *As Troianas*. Séneca.
- Fo, D. (1998). *Manual Mínimo del Actor*. Agitaletxe HIRU, S.L.
- Grotowski, J. (1992). *Em busca de um Teatro Pobre*. Civilização Brasileira.
- Hubbert, M.-C. (2013). *As Grandes Teorias do Teatro*. WMF Martins Fontes Lda.
- Hunt, D. a. (1966). *Pantomime The Silent Theatre*. Atheneum.
- K.Stanislavski. (2000). *A Preparação do Ator*. Civilização Brasileira.
- Kirby, M. (1965). *Happenings*. E.P.Dutton.
- Kirby, M. (1987). *A Formalist Theatre*. University of Pennsylvania Press.
- Kitto, H. (2021). *A Trágédia Grega*. Edições 70.
- Leabhart, T. (2019). *ETIENNE DECROUX*. Routledge.
- Lecoq, J. (2010). *O Corpo Poético*. SENAC.
- Lehmann, H.-T. (2007). *Teatro Pós Dramático*. Orfeu Negro.
- Lewis, R. (1982). *Método ou Loucura*. UFC.
- Lichte, E. F. (2014). *Theatre and Performance Studies*. Routledge.
- Lytard, J. F. (1998). *O Pós-Moderno*. José Olympio .
- Miguel, J. G. (2017). *Performance, Corpo e Inconsciente*. Universidade de Lisboa.

- Nietzsche, F. (1948). *A Origem da Tragédia*. Cupolo.
- Pavis, P. (2008). *Dicionário de Teatro*. Perspectiva.
- Power, C. (2008). *Presence in Play- A Critique of Theory Of Presence In the Theatre*. Rodopi B.V., Amsterdam .
- Rivera, A. (2019). *Teatro físico: la revolución de las formas*. Fundamentos.
- Romano, L. (2005). *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. Perspectiva.
- Romano, L. (2005). *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. Perspectiva.
- Roubine, J.-J. (1980). *A Linguagem da Encenação Teatral*. Zahar Editores.
- Salgado, V. e. (2009). Uma tarde com Richard Schechner. *Os Anos Sessenta, a palavra performance e o nascimento dos Performance Studies (Estudos da Performance)*.
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Scherer, M. B. (2011). *Estética Teatral - Textos de Platão a Brecht*. Calouste Gulbenkian.
- Sontag, S. (1986). *Sob o Signo de Saturno*. L&PM.
- Stanislavski, K. (1997). *Manual do Ator*. Martins Fontes.
- Stanislavski, K. (2000). *A Construção Da Personagem*. Civilização Brasileira.
- Stanislavski, K. (2000). *A preparação do ator*. Civilização Brasileira.
- Szondi, P. (2001). *Teoria do Drama Moderno*. Cosac & Naify.
- Tchekhov, A. (1992). *A Gaivota*. Relódio D'Água.
- Vallin, B. P. (2006). *A Arte do Teatro, entre tradição e vanguarda*. Folhetim Ensaios.
- Zola, É. (1982). *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Perspectiva.