

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

O ATOR CRIADOR NA FONDAZIONE PONTEDERA TEATRO:

**REFLEXÕES ACERCA DO “DIRETOR IGNORANTE” E DO “ATOR
EMANCIPADO”**

LETÍCIA MACIEL LEONARDI

SÃO PAULO

2012

LETÍCIA MACIEL LEONARDI

O ATOR CRIADOR NA FONDAZIONE PONTEDERA TEATRO:

**REFLEXÕES ACERCA DO “DIRETOR IGNORANTE” E DO “ATOR
EMANCIPADO”**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO INSTITUTO DE
ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”, PARA OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE MESTRE EM ARTES CÊNICAS.

Linha de Pesquisa: Estéticas e Poéticas Cênicas

**Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho
Ramírez.**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Campus de São Paulo
Instituto de Artes
São Paulo -2012

BANCA EXAMINADORA

Orientador: José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez

Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

Leonardi, Letícia Maciel, 1984-
L581a O ator criador na Fondazione Pontedera Teatro: reflexões acerca do “diretor ignorante” e do “ator emancipado” / Letícia Maciel Leonardi. - São Paulo, 2012. 228 f. ; il. + anexo
 Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.
 1. Teatro – Processos de criação. 2. Ator Criador 3. Aprendizagem – Autoformação. I. Fondazione Pontedera Teatro. II. Ramirez, José Manuel Lázaro de Ortecho. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD – 792.028

Aos meus pais, Léo e Maria Helena, pelo amor que incentiva e apoia e à minha irmã Juliana, pelo companheirismo.

Dedico também este trabalho aos meus avós, Isaías Pires Maciel e José de Leonardi que com sabedoria trilharam, cada qual ao seu modo, uma trajetória de autoformação.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez pela orientação e pela profunda dedicação com que exerce seu ofício.

Aos professores que fizeram parte da banca de qualificação, Sara Rojo e Berenice Raulino, pelas contribuições valiosas. Também aos mestres: Alexandre Mate, Carminda Mendes André, Mário Bolognesi, Marianna Monteiro, Luciana Lyra e Bice Sciamanna. Também à Tatiana Motta Lima por compartilhar seus estudos.

À Annalisa Galli e Tazio Torrini pela generosidade em me receber em sua casa e por fazerem sentir-me em minha própria.

À Andrea Fiorentini e Serena Gatti pelo carinho.

A todos os atores da *Compagnia Laboratorio*: Alessandro Porcu, Luigi Petrolini, Savino Paparella, Francesco Puleo, Debora Mattiello e novamente Tazio Torrini, Andrea Fiorentini e Serena Gatti.

A todos que me receberam e me acompanharam na *Fondazione Pontedera Teatro*, especialmente: Carla Pollastrelli, Roberto Bacci, Luca Dini, Daria Castellacci, Manuela Pennini, Micle Contorno, Sergio Zagaglia, Stefano Franzoni e também ao querido Márcio Medina.

Aos atores do *Corso di Autoformazione*, à Silvia Pasello, Augusto Timperanza, Stefano Vercelli, obrigada pelo diálogo e pela concessão das entrevistas.

Às atrizes do Coletivo Cênico Joanas Incendeiam: Beatriz Marsiglia, Camila Andrade e Juliana Mado com quem compartilho às inquietações artísticas e práticas aqui discutidas em um trabalho que é o nosso sonho em comum.

Às crianças do programa Curumim e aos jovens do Qualé?! do SESC Belenzinho, que me colocam em xeque e me mostram que a vida é mais importante que a arte! Aos meus colegas do SESC Belenzinho agradeço o diálogo permanente e o convívio.

À minha família e aos meus amigos que compreenderam as minhas ausências, principalmente à: Cristina Angiolucci pela presença sincera em minha vida, que é como um presente. À Clarissa Moser, este raio de luz que corta o espaço deixando dúvidas e inquietações. E à Andrea Fonseca que me acompanhou tão de perto neste processo. Obrigada a todos que dedicaram parte do seu tempo à leitura e a intermináveis conversas sobre este trabalho.

Ao meu companheiro Alexandre que me fortalece e me encoraja.

A todos os deuses, artistas, anjos, santos, orixás que me guiam. À vida, que me envolve com tamanha generosidade.

“É o que encontro que me ensina o que procuro.”

Pierre Soulages

RESUMO

Este trabalho é uma reflexão sobre os processos de criação da *Compagnia Laboratorio da Fondazione Pontedera Teatro*, na Itália, de 1986 a 2009. O foco das análises está na relação “diretor ignorante” e “ator emancipado”, conforme as expressões cunhadas por Jacques Rancière, em referência à relação aprendizagem/criação cujo mestre/diretor não assume a figura tradicional de instrutor. Nos processos de criação analisados, tal como no modelo apresentado por Rancière, a igualdade, a liberdade e a autonomia são pressupostos para a criação. Assim, o experimento artístico adquire maior importância que a obra acabada, pois é considerado uma prática pedagógica de autoformação, ou seja, trabalho do ator sobre si mesmo. O presente estudo percorre a história destas práticas nos processos da *Compagnia* até as experiências mais recentes, realizadas entre 2008 e 2009. Para alcançar a essência dessas vivências coletivas, apoiei-me metodologicamente na análise do discurso dos atores, empreendida por meio das “unidades de significado”, procedimento apresentado por Ozeneide Venâncio Mello Machado.

Palavras chave: Ator Criador, *Compagnia Laboratorio di Pontedera* (grupo), Roberto Bacci, mestre ignorante, Autoformação.

ABSTRACT

This work is a reflection on the creating process of the *Compagnia Laboratorio da Fondazione Pontedera Teatro*, in Italy, from 1986 to 2009. The analysis focus is the relationship "ignorant director" and "emancipated actor", as the expression coined by Jacques Rancière, in reference to the relationship learning / creating whose master / director does not take the traditional figure of the instructor. On the creating processes analyzed, as in the model presented by Rancière, equality, freedom and autonomy are preconditions for creation. Thus, the art experimentation takes greater importance than the finished work, because it is considered as a pedagogical practice of self instruction, in another words, the actor's work on himself. This study covers the history of these practices in the processes of the Compagnia to the most recent experiments, carried out between 2008 and 2009. To achieve the essence of these collective experiences, I relied methodologically on the actors' speech analysis, undertaken on the "meaning units", presented by Ozeneide Venâncio Mello Machado.

Keywords: Actor Creator Compagnia Laboratorio di Pontedera (group), Roberto Bacci, ignorant master, self-training.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Pontedera bombardeada.	p.33
Figura 2: <i>Monumento ai Caduti</i> .	p.34
Figura 3: <i>Parco della Rimembranza</i> .	p.34
Figura 4: Espetáculo <i>Laggiú Soffia</i> . Bacci, Roberto.	p.60
Figura 5: Espetáculo <i>Laggiú Soffia</i> . Bacci, Roberto.	p.62
Figura 6: Espetáculo <i>Laggiú Soffia</i> . Bacci, Roberto.	p.63
Figura 7: Espetáculo <i>Laggiú Soffia</i> . Bacci, Roberto.	p.64
Figura 8: Espetáculo <i>Era</i> . Bacci, Roberto.	p.67
Figura 09: Espetáculo <i>Era</i> . Bacci, Roberto.	p.68
Figura 10: Espetáculo <i>In Carne e Ossa</i> . Bacci, Roberto.	p.72
Figura 11: Espetáculo <i>In Carne e Ossa</i> . Bacci, Roberto.	p.73
Figura 12: Cartaz, vários espetáculos. Bacci, Roberto.	p.75
Figura 13: Espetáculo <i>Il Raglio dell Asino</i> . Bacci, Roberto.	p.84
Figura 14: Espetáculo <i>Aspettando Godot</i> . Bacci, Roberto	p.86
Figura 15: Espetáculo <i>Amleto</i> . Bacci, Roberto	p.93
Figura 16: Espetáculo <i>Amleto</i> . Bacci, Roberto.	p.94
Figura 17: Espetáculo <i>Amleto</i> . Bacci, Roberto.	p.94
Figura 18: Um Rizoma.	p.104
Figura 19: Cenário do espetáculo <i>Mutando Riposa</i> . Bacci, Roberto.	p.119
Figura 20: Espetáculo <i>Mutando Riposa</i> . Bacci, Roberto.	p.125
Figura 21: Espetáculo <i>Mutando Riposa</i> . Bacci, Roberto.	p.125
Figura 22: Espetáculo <i>Mutando Riposa</i> . Bacci, Roberto.	p.126
Figura 23: Espetáculo <i>Mutando Riposa</i> . Bacci, Roberto.	p.126
Figura 24: Quadro essencial do “diretor ignorante” e do “ator emancipado”.	p.162

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.12
------------	------

PRIMEIRO MOVIMENTO - HISTÓRIA

1.	O TEATRO DE PONTEDERA	p.33
1.1	A cidade de Pontedera no mapa e a cidade de Pontedera do imaginário	p.37
1.2	<i>O Piccolo Teatro di Pontedera</i>	p.38
1.3	O Centro Per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale	p.42
1.4	O Teatro das Fontes de Jerzy Grotowski	p.43
2.	A COMPAGNIA LABORATORIO DI PONTEDERA	p.53
2.1	A Origem da <i>Compagnia Laboratorio</i> : Atores e público em zona de risco	p.55
2.2	A Compagnia Laboratorio em Transição: Símbolo como zona de risco	p.75
2.3	Contemporaneidade: A <i>Compagnia Laboratorio</i> hoje (2009)	p.88

SEGUNDO MOVIMENTO: PROCESSOS DE CRIAÇÃO HOJE (2009)

3	ZONAS DE RISCO: O ATOR CRIADOR E A SOCIEDADE PEDAGOGIZADA	p. 96
3.1	O experimento artístico como prática pedagógica	p.101
3.2	O diretor como espectador de profissão	p.104
3.3	Manutenção e instauração das zonas de risco no processo do ator criador: Perguntas fundamentais e elementos simbólicos	p.108
3.4	O Símbolo como Impulso	p.109
3.5	Símbolos e perguntas fundamentais no processo de criação do espetáculo <i>Mutando Riposa</i> -2009	p.117
4	RELATOS DOS ATORES DA COMPAGNIA LABORATORIO 2008/2009	p.128
4.1	Unidades de Significado: termos do discurso dos atores	p.131
4.1.1	<i>Autoformação: trabalhar sobre a própria autonomia</i>	p.131
4.1.2	<i>A Atenção Vigilante: Presença e Organicidade</i>	p.140
4.1.3	<i>As Zonas de Risco</i>	p.146
4.1.4	<i>A Linha Vermelha que Costura a Composição</i>	p.149
4.1.5	<i>Dar Corpo e Voz a Uma Essência Superior</i>	p.153
4.2	Princípios do Ator Emancipado e do Diretor Ignorante	p.161
4.3	A essência da <i>Compagnia Laboratorio</i> hoje -2009	p.164

CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	p.177
Bibliografia consultada	p.177
Dissertações e teses	p.180
Artigos e Transcrições de palestras e entrevistas	p.181
Websites	p.182
Vídeos	p.182
ANEXOS I	p.184
Relatos dos Atores	p.185
1. Alessandro Porcu	p.186
2. Andrea Fiorentini	p.192
3. Luigi Petrolini	p.206
4. Serena Gatti	p.211
5. Tazio Torrini	p.219

INTRODUÇÃO

O REAL NÃO ESTÁ NA SAÍDA NEM NA CHEGADA

*Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo!
- só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada.
Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa;
mas vai dar na outra banda é num ponto mais embaixo,
bem diverso do que em primeiro se pensou (...)
o real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia (...)*

João Guimarães Rosa¹

Este trabalho é uma reflexão sobre os processos de criação realizados na *Compagnia Laboratorio da Fondazione Pontedera Teatro*, Itália, de 1986 a 2009. Por processo de criação entendo a dramaturgia viva elaborada pelo ator em um procedimento de montagem em que atue como criador. Este conceito foi apresentado por Matteo Bonfitto em *O ator compositor* e por Odette Aslan em *O ator no século XX*.

Dediquei especial atenção ao coletivo de atores presentes na *Compagnia* de 2008 a 2009. Tal escolha se justifica pelo fato de que, ao longo de três meses, de janeiro a abril de 2009, pude acompanhar pessoalmente parte da criação de *Mutando Riposa (2008-2009)*, espetáculo dirigido por Roberto Bacci com a participação dos atores Tazio Torrini e Savino Paparella e dramaturgia de Stefano Geraci.

Os termos “diretor ignorante” e “ator emancipado” foram extraídos da obra *O mestre ignorante – cinco lições sobre emancipação intelectual*, de Jacques Rancière, livro que trata de um processo de aprendizagem/criação cujo mestre/diretor não assume o papel tradicional de instrutor, mas de alguém que se coloca junto aos demais como ignorante, ou seja, desconhecedor dos caminhos que o processo aprendizagem/criativo percorrerá.

Para o mestre/diretor pouco importa o que se ensina ou qual será o resultado final de um espetáculo, pois o primeiro foco das inquietações é o

¹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

próprio processo criativo/aprendizagem compreendido como prática pedagógica de emancipação. Não há, portanto a ideia de uma formação, de um período de incubação para que depois os sujeitos exerçam sua liberdade e autonomia. A igualdade, a liberdade e a autonomia são pressupostos para as práticas de criação e autoformação em que os sujeitos envolvidos aprendem fazendo, daí a importância do erro nesta prática.

O exercício de aprender fazendo, ou seja, “aprender a aprender” pressupõe observação, repetição, intuição, organização, raciocínio e memória. Os atores compõem uma dramaturgia própria que, algumas vezes, é uma história muda, silenciosa. Trazem elementos “sígnicos e não sígnicos”, simbólicos e não simbólicos, mitos, referências pessoais, lembranças, inquietações, perguntas fundamentais que por alguma razão estão sem resposta e apresentando uma face incompleta, obscura como o símbolo e por isso reverberam no ator, gerando uma vibração.

Os elementos incompletos exigem uma resposta do ator, levam-no ao desconforto fazendo com que ele se envolva e se implique no trabalho, tornando aquilo que ele cria orgânico, pois em comunhão com suas verdades fundamentais e questionamentos mais profundos.

Para ilustrar este processo múltiplo, permeado de microtemas e associações de diversas ordens, utilizei a imagem de um rizoma. Vários estudiosos se valem da forma do rizoma para definir uma estrutura múltipla que se liga, que se conecta em diferentes pontos sem um centro principal ou uma essência original. Esta estrutura sofre diferentes metamorfoses, recriando-se, desterritorializando-se, livre de uma hierarquia. Deleuze afirma que o rizoma

se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso.²

Já Paola Berenstein Jacques apartir do estudo da obra de Hélio Oiticica compara a imagem do rizoma a uma favela, cujos barracos crescem

² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2004.v.1, p.33. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.

desordenadamente, de forma orgânica e indeterminada. Jacques traz, em contraposição à estrutura indefinida do rizoma (treliça), a estrutura de árvore, cuja imagem é definida *a priori*, lembrando a pedagogia tradicional: o mestre que ensina. A autora afirma que “a ideia de obra de arte vai desaparecendo gradualmente em proveito da ideia mais ampla de experimentação artística.”³

Desta forma, o que é comum na *Compagnia Laboratorio* em suas diferentes fases, de 1986 a 2009, é a priorização do experimento artístico, pois este passa a ser mais interessante que a obra acabada na medida em que se transforma em prática pedagógica. No conceito de processo de criação rizomático prevalece, portanto, a trajetória do ator sobre si mesmo, e não o espetáculo, o mestre ou o diretor.

A emancipação do ator provém da autonomia sobre a sua própria trajetória. A ideia de autonomia e autoformação permeia toda esta dissertação, mas tem maior enfoque no que nomeei de “segundo movimento”.

Dividi o trabalho em dois grandes movimentos, o primeiro tem enfoque histórico no qual narro as origens da *Compagnia Laboratorio* desde o surgimento do *Piccolo Teatro di Pontedera* até o projeto parateatral *O Teatro das Fontes*, guiado por Jerzy Grotowski e do qual os atores da primeira formação da *Compagnia Laboratorio* são provenientes procurando responder à pergunta: como eram os atores e os processos de criação na história da *Fondazione Pontedera Teatro* que levaram à atual formação da *Compagnia Laboratorio*?

Já o segundo movimento aprofunda os processos recentes de criação da *Compagnia Laboratorio*, ou seja, realizados no ano de 2009. Para tanto, fui a campo visando responder à pergunta: qual a essência dos processos de criação hoje e qual a representação simbólica do ator ideal entre os atores que participaram da pesquisa?

Penso que a divisão em dois movimentos permitiu traçar uma trajetória em que foram delimitadas mudanças históricas que se refletiram na

³ JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.

criação e nas estruturas de grupo, bem como elementos essenciais condutores do fazer artístico que resistiram a essas transformações sociais entre os quais destaco: a atitude laboratorial (o trabalho do ator sobre si mesmo), a autonomia do ator sobre o processo de criação e a busca pela autoformação.

Destes elementos condutores emergiu, a meu ver, um teatro conectado ao símbolo. Não o símbolo acabado e unificador livre de contradições, mas o símbolo dialético, ou seja, que carrega em si aspectos conflitantes que ao atingirem seu interlocutor geram um estranhamento, uma vibração, e a consequente percepção de um terceiro elemento até então desconhecido. Assim, se por um lado, um fazer teatral simbólico e de outra forma político prevaleceu neste contexto e distanciou-se de uma arte militante como a do Living Theatre⁴, por outro lado, dentro da mesma estrutura, houve um processo de subversão: o modo de fazer edificado pelas estruturas capitalistas, sagrado nas relações hierárquicas do processo de criação, foi recusado em detrimento de um fazer rizomático, livre da hierarquia do mestre ou do diretor.

O *Piccolo Teatro di Pontedera*, por exemplo, caracterizou-se pela formação profissional de um teatro de grupo com igual divisão do trabalho, responsável por questões burocráticas do *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*, bem como a produção de festivais e cursos. Aos poucos, o *Centro* foi crescendo e exercendo maior autonomia sobre as questões de ordem administrativa. Hoje, o trabalho que transcende as esferas artísticas na atual *Fondazione Pontedera Teatro* (antigo *Centro per la Sperimentazione e La Ricerca Teatrale*) não é responsabilidade dos atores da *Compagnia Laboratorio di Pontedera*.

Este movimento, que aconteceu em vários grupos teatrais caracterizou, a meu ver, a mudança de um teatro de grupo para um teatro “em grupo”. No caso da *Compagnia Laboratorio*, a expressão “em grupo” indica a maior autonomia do ator sobre o processo de criação e a diferencia tanto do teatro essencialmente de grupo (que, apesar de não ser favorecido pela

⁴ Como exemplo de militância o Living Theatre se aliou ao movimento contra a participação dos Estados Unidos na guerra do Vietnã, incentivando a população norte-americana a desobediência civil.

estrutura econômica e social, ainda resiste) quanto do teatro de diretores, que segue os modelos hierárquicos tradicionais da sociedade capitalista.

Como metodologia, utilizei a teoria da Fenomenologia por meio da qual procurei compreender o “fenômeno situado”, ou seja, a pesquisa adotou um caráter qualitativo para alcançar uma meta de compreensão sobre o fenômeno, uma análise interpretativa. Baseei-me em Merleau-Ponty, passando pelas seguintes etapas: 1) descrição, 2) redução e análise e 3) interpretação fenomenológica.

Dessa forma, percorri o seguinte trajeto: 1) *Descrição* histórica dos antecedentes e da *Compagnia Laboratorio* ao longo do primeiro e segundo movimento; 2) *Redução* das questões relacionadas à *Compagnia Laboratorio* hoje e 3) *Análise e interpretação* fenomenológica ao longo do segundo movimento. A análise ideográfica e a análise nomotética estão concentradas no capítulo 4. Busquei com isso desvelar e descrever a essência do fenômeno, ou seja, a *Compagnia Laboratorio di Pontedera* hoje e as relações entre o ator emancipado e o mestre/diretor ignorante num processo de criação em que o erro é o caminho para uma aprendizagem ampla.

Compreendo por análise ideográfica todo termo do discurso dos atores que possa simbolicamente revelar pensamentos, representações, ideologia e, conseqüentemente, os modos de compreender o seu fazer. Ao recorrer à análise ideográfica, caminhei “em direção à intersubjetividade”⁵ dos atores a fim de ter “acesso ao mundo-vida e ao pensar do sujeito.”⁶

Apreendi do discurso dos atores termos que me impressionaram, tais como: “autoformação: trabalhar sobre a própria autonomia”, “atenção vigilante: presença e organicidade”, “zonas de risco”, “linha vermelha que costura a composição” e “dar corpo e voz a uma essência superior”. Estes termos são as “unidades de significado”.

A metodologia que engloba as “unidades de significado” permitiu o reconhecimento dos pontos de conexão entre o que sou como artista e

⁵ BICUDO, Maria Aparecida Viggiani & ESPOSITO, Vitória Helena Cunha (Orgs.). *A pesquisa qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico*. Piracicaba: Unimep, 1994, p.41.

⁶ Idem. *ibid.*

pesquisadora e os sujeitos pesquisados, os atores da *Compagnia Laboratorio*, afirmando “uma relação dialética entre o seu horizonte conceitual [do pesquisador] e a experiência do sujeito.”⁷

A análise ideográfica não é a abordagem final desta metodologia. Depois dela realizei a análise nomotética, termo que se refere à normatividade ou generalidade, aspecto que diz respeito à tentativa do pesquisador de compreender o fenômeno de maneira mais ampla, afastando-se da esfera individual e da análise do discurso do sujeito para uma esfera maior. A generalidade não significa “dar conta de maneira superficial do fenômeno”, mas se dá pela intersecção das relações estruturais individuais, pelos termos do discurso dos vários atores mediados pelo olhar do pesquisador: “a análise nomotética não é apenas uma verificação cruzada da correspondência de afirmações reais, mas uma profunda reflexão sobre a estrutura do fenômeno”.⁸ Esta reflexão implica, portanto, revelar quem sou como pesquisadora e artista.

Apresentar-me como sujeito, redigir um “inventário”⁹ pessoal” é, portanto, uma das etapas desta metodologia. Assim, devo dizer que minha dedicação a este estudo deriva de duas forças opostas: de um lado, a minha consciência de ser uma mulher latino-americana que foi bastante doutrinação, seja pelas estruturas sociais e familiares, seja por mim mesma, e, de outro lado, por uma determinação pessoal consciente ou inconsciente que me conduziu por caminhos selvagens, por percursos e processos pouco domesticados, lugares de liberdade.

Toda a minha educação aconteceu em São Roque, pequena cidade do interior paulista, essencialmente católica e, sob vários aspectos, bastante moralista. Estudei durante a maior parte da minha vida em uma escola particular onde minha mãe lecionava e, por isso, tive bolsa de estudos por muito tempo. A primeira formação da minha mãe foi em Ciências Sociais, em

⁷ Idem, *ibid.*

⁸ Idem, *ibid.*

⁹ O termo “inventário”, neste sentido, advém de Gramsci em *Cadernos do Cárcere*. Edward Said o retoma na introdução da obra *Orientalismo: o Oriente como Invenção do Ocidente* ao tratar da “dimensão pessoal” no trabalho do pesquisador.

1970, na Universidade de São Paulo e, contraditoriamente e por amor, casou-se com meu pai, um militar da Aeronáutica.

De alguma maneira, estas forças opostas estão em mim e gosto de pensar que a tensão das oposições levou meus pais a fazerem, ainda que por um curto período, teatro amador, o que teve forte impacto sobre as minhas escolhas. Em 2003, ingressei no curso de Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas na Universidade Estadual Paulista (Unesp), ou seja, um curso essencialmente voltado para a educação. Encontrei na universidade e no teatro lugares onde as oposições e os conflitos eram terra fértil, espaços de “desobedecimento” para alguém que ao longo da vida sempre obedeceu.

Não foi difícil perceber que a obediência e as boas notas na escola pouco ou nada me serviram no campo da arte e, quando finalmente eu me confrontei com maior liberdade no processo de criação, perguntei-me onde estava o meu “desobedecimento”?

Refiz todo o meu caminho me questionado sobre o significado de ser um ator-criador rodeado de possibilidades, “de liberdade” em uma sociedade, em uma escola, em uma academia onde o erro é condenado e onde fomos doutrinados para “a verdade” em detrimento da busca? Ora, hoje acredito que não há liberdade que perdure se o ator criador não for um sujeito emancipado.

Parti para Pontedera embrutecida pelo mito pedagógico da desigualdade e fortemente influenciada pelas narrativas de família que faziam questão de recordar a história de uma Itália branca e distante, reafirmando o esquecimento de um lado negro, oprimido e mais próximo. Esta viagem me parecia então a oportunidade de entrar em contato com a história que, de alguma maneira, fora legitimada pela minha família também de origem italiana e, ao mesmo tempo, confrontar-me com o ideal de ator “capaz de encarnar o mito”. Penso, hoje, que eu era propriamente um “Dom Quixote” a procura de moinhos de vento.

Naquele momento, eu buscava então, ainda que não racionalmente, um treinamento, um mestre, um método. Na minha imaginação fértil, pairavam somente os aspectos poéticos ou metafísicos da terminologia de Grotowski. O experimento prático, o trabalho, o erro que dela também fazem parte eram

ignorados por mim. Ao voltar de viagem, contudo, percebi que este encantamento mitificado pairava sobre outras imaginações, além da minha. Percebi diferentes reações quando, curiosas, as pessoas me perguntavam como funcionava o trabalho em Pontedera.

Muita gente, como eu, havia pensado que o *Workcenter Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, onde Grotowski desenvolveu suas práticas a partir de 1986, e a *Fondazione Pontedera Teatro* eram a mesma coisa e estavam totalmente conectados. Este equívoco é frequente mesmo na Itália, conforme o ator Savino Paparella relatou em entrevista a mim concedida, e gerou primeiro tipo de reação. A segunda reação era a de encantamento, também mais ou menos poética e metafísica, um pouco como se ali pairasse uma energia fantástica, além daquela que a natureza do teatro por si só já é capaz de captar. Houve também uma terceira reação por parte daqueles que desprezavam por completo o trabalho de Grotowski, pois associam suas práticas a um teatro apolítico e alienado; estes, por sua vez, não me perguntavam nada.

Tanto na reação de desprezo como na de encantamento, creio que os aspectos terminológicos de Grotowski são levados a um primeiro plano, porém desconectados da prática ou do que Tatiana Motta Lima chamou de “palavras praticadas”. Tatiana é uma referência importante no Brasil para uma leitura mais aprofundada sobre a relação entre a terminologia de Grotowski e as suas investigações. Em sua tese de doutorado, premiada pela Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior (Capes) e intitulada *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre 1959 a 1974*, defendida pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UNIRIO, a pesquisadora examina os termos cunhados pelo artista em seu contexto e em sua materialidade, revelando as transformações de sentido que cada palavra sofreu ao longo dos anos.

Segundo Tatiana Motta Lima, essas alterações aconteciam porque Grotowski era, primeiramente, um pesquisador dotado de extrema autocrítica. Por meio do experimento prático, ele revia seus procedimentos e, se preciso, tomava novos caminhos, alterando a prática, mas, muitas vezes, mantinha a

terminologia. Grande parte dos estudos sobre Jerzy Grotowski não considera tais mudanças na tentativa de buscar uma trajetória linear e idealizada sobre o artista. Tatiana, ao contrário, desconstruiu essa visão que permeou os estudos de Grotowski ao analisar o léxico do artista e mostrar as alterações que ele mesmo realizou nas transcrições de palestras e entrevistas que geraram “seus textos” e parte de seu “legado”. Esta foi, portanto, outra referência fundamental para a pesquisa.

Quanto ao entendimento de que o Teatro de Pontedera estaria associado diretamente ao *Workcenter Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, parece-me bastante natural, já que, ao abrigar o polonês então exilado em Pontedera, o *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* intensificou a dimensão internacional que já lhe era característica desde sua origem, quando recebeu grupos e personalidades tais como: *Odin Teatret* (Dinamarca), Rena Mirecka e Antoni Jaholkowski do *Teatr Laboratorium di Wroclaw* (Polônia), *Bread and Puppet* (EUA), *I Fratelli Colombaioni* (Itália), *Cuatrotablas* (Perú), *Comuna Nucleo* (Argentina), *Libre Teatro Libre* (Argentina), *Hideo Kanze* (Japão), *Krishna Nambudiri* (Índia), *I Made Bandem* (Bali), Augusto Boal (Brasil), *Living Theatre* (EUA), Yoshi Oida (Japão), Ryszard Cieslak (Polônia), César Brie (Argentina), Carlos Augusto de Carvalho (Brasil).

Busquei, todavia, mostrar com esta pesquisa que a *Compagnia Laboratorio di Pontedera* não só é independente do *Workcenter di Pontedera* como existiu uma longa história de trabalho anterior ao estabelecimento do *Workcenter* em Pontedera, em 1986.

Foi o *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*, atual *Fondazione Pontedera Teatro*, que trouxe Grotowski e o *Workcenter* para a Itália. Este, porém, manteve-se sempre autônomo da *Fondazione*, embora em contato próximo. O principal elo de ligação entre ambos é a diretora da *Fondazione Pontedera Teatro*, Carla Pollastrelli, pessoa extremamente importante no Centro. Formada em língua e literatura polaca, Carla foi convidada para atuar como tradutora do *Teatr Laboratorium* e assim se tornou a voz de Jerzy Grotowski em grande parte de suas aparições públicas. Hoje,

juntamente com Roberto Bacci e Luca Dini, é uma das coordenadoras da *Fondazione Pontedera Teatro*.

Os grupos que participam do *Workcenter* são formados, em média, por vinte pessoas de diferentes nacionalidades e os custos são pagos pelos próprios participantes. O trabalho ocupa de dez a dezesseis horas diárias por, no mínimo, um ano, o que inviabiliza a possibilidade de os vinte envolvidos assumirem um trabalho remunerado durante sua estadia.

O *Workcenter* é, a princípio, fechado para visitantes; as exigências de rigidez, isolamento e silêncio que cercam as propostas são fundamentais para o trabalho. Porém, periodicamente, seus processos são abertos para grupos teatrais e convidados. Essa ação justifica, de um lado, a importância do “testemunho” em um trabalho que não é destinado ao espectador, mas aos praticantes. De outro lado, configura-se um espaço de verificação da qualidade do artesanal em que, por meio do compartilhamento, coloca-se à prova o detalhe, a precisão. Cria-se então um paradoxo:

No nosso trabalho há um paradoxo. Nós nos ocupamos da arte como veículo, que pela sua própria natureza não é destinada aos espectadores, mesmo assim temos confrontado esse trabalho com dezenas e dezenas de grupos teatrais; além do mais sem incentivar esses grupos a abandonar a arte como apresentação, mas ao contrário, na perspectiva de que devam continuá-la. Esse paradoxo é só aparente. Isso pôde acontecer porque a arte como veículo coloca na prática problemas ligados ao ofício enquanto tal, válidos em ambas as extremidades da cadeia das *performing arts*, problemas artesanais.¹⁰

Em 2011, no 7º Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) que aconteceu em Belo Horizonte (MG), Thomas Richards partilhou com um grupo de atores brasileiros, o trabalho prático desenvolvido no *Workcenter* na oficina intitulada “Contato.Intenção.Impulso” que aconteceu de 14 a 19 de abril de 2011. Neste encontro ficou claro como muitos dos problemas colocados em prática são trabalhados realizados com base em frases bastante simples, utilizadas também por Roberto Bacci. São elas: “qual é a situação?”, “o que eu

¹⁰ GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski -1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC-SP/Perspectiva, 2007, p.242.Tradução: Berenice Raulino.

vejo?”, “eu acredito no que vejo?”, “eu entendo o que vejo?”, “funciona?”, “estabelece contato?”

É preciso esclarecer que as palavras acima são um local de trânsito, pois não legitimam uma técnica ou uma pedagogia, mas a própria experimentação e a aprendizagem empírica. Neste sentido, embora o *Workcenter* não seja o foco desta pesquisa, é possível identificar semelhanças com o trabalho da *Compagnia Laboratorio* hoje.

Quanto aos procedimentos metodológicos que utilizei para desenvolver a análise da *Compagnia Laboratorio*, o primeiro passo foi o trabalho de campo. Permaneci em Pontedera ao longo de três meses e meio durante o ano de 2009. Ali acompanhei o trabalho dos atores no espetáculo *Mutando Riposa*. Assisti aos registros em vídeo de seminários e exercícios que os atores haviam realizado anteriormente. Acompanhei os encontros do *Curso de Autoformazione* com Silvia Pasello e Augusto Timperanza. Segui o curso ministrado por Claudio Morgante aos atores da *Compagnia Laboratorio* sobre o texto *Woyzeck* de Georg Buchner. Participei dos encontros *Grotowski tra Noi – Quattro incontri per ricordare Jerzy Grotowski e la sua opera* sob curadoria de Carla Pollastrelli.

Assisti aos espetáculos: *Amleto nella carne Il silenzio* (2008), *Mutando riposa* (2009), *A poltrona escura* (2004), *O hóspede secreto* (apresentada em 2011, no Brasil) sob direção de Roberto Bacci, *Os Figurantes* (2009), dois últimos espetáculos com a Casa Laboratorio para as Artes do Teatro que contou com a colaboração artística de Roberto Bacci. Recentemente, assisti no Brasil *Abito* e *Lisboa* (2012) que, em temporada na cidade de São Paulo, teve duas apresentações nas unidades Vila Mariana e Belenzinho do Serviço Social do Comércio (SESC), na capital paulista. O primeiro, além da direção de Roberto Bacci, contou com assistência de Anna Stigsgaard, responsável pela direção da performance *Lisboa*.¹¹

Em Pontedera, entrevistei Carla Pollastrelli, Silvia Pasello, Tazio Torrini, Savino Paparella, Stefano Vercelli e Augusto Timperanza. Propus aos

¹¹ A performance que acontece ao ar livre foi apresentada também no SESC Carmo, no centro da cidade de São Paulo.

atores algumas perguntas na forma de questionário. Responderam-me: Alessandro Porcu, Andrea Fiorentini, Luigi Petrolini, Serena Gatti e Tazio Torrini.

Além das entrevistas, do questionário e das anotações feitas em campo, utilizei-me da coleção de vídeo *Cinque Sensi Del Teatro*, sobre a filosofia do Teatro. São eles: *Living Theatre - L'Utopia del Teatro Vivente*; *Eugenio Barba e L'odin Teatret - In Cammino Attraverso Il Teatro Esperienze*; *Un'esperienza limite: la "trilogia" della Compagnia Laboratorio di Pontedera*, de Viaggio Nella Mente Dello Spettatore, sobre a trilogia de Roberto Bacci; o *Spectador como co-autor do espetáculo*; e *Peter Brook e il Centre International de creations theatrales. Il Teatr Laboratorium Di Jerzy Grotowski*. Os vídeos foram produzidos pela RAI e dirigidos por Marianne Ahrne.

Realizei também uma revisão bibliográfica em duas instâncias: uma relacionada à história do teatro contemporâneo e, em Pontedera, sobre os processos de criação na *Fondazione Pontedera Teatro*. O resultado desta pesquisa foi a elaboração de dois movimentos relacionados com maior ou menor enfoque na história deste teatro ou nos processos de criação dos atores.

Ao longo do primeiro capítulo, intitulado **O Teatro de Pontedera**, narro a história dos coletivos que deram origem a atual *Compagnia Laboratorio*, entre eles: *O Piccolo Teatro di Pontedera*, formado primeiramente por atores amadores e depois por atores que se dedicavam exclusivamente ao teatro. O *Centro Per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* que surgiu em 1974 por iniciativa de Roberto Bacci e Dario Marconcini e o projeto parateatral guiado por Jerzy Grotowski, *O Teatro das Fontes* que surgiu entre 1976 e 1977 e teve continuidade até 1982. Os atores da primeira formação da *Compagnia Laboratorio* são oriundos deste projeto.

Ainda no primeiro capítulo, é possível perceber por meio dos relatos dos atores e dos textos a exemplo de Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, a busca por uma autopedagogia em oposição à formação escolar. No caso destes grupos, os exercícios físicos e vocais desenvolvidos e personalizados por cada ator tinham a função de auxiliá-lo a vencer suas resistências e

bloqueios psicofísicos. Este conjunto de exercícios era, naquele momento, o símbolo da busca por uma autopedagogia.

Sobre o contexto e a formação dos grupos teatrais que fizeram de Pontedera este importante polo internacional teatral, o livro de Mirella Schino, *Il Crocevia del Pont' Era – Storie e voci da una a generazione teatrale – 1974-1995*, foi uma importante referência. A autora apresenta relatos dos atores que fizeram parte da história da cidade. Também os cadernos *Oggi, del Teatro*, publicados pela *Casa Usher di Firenze*, de Fabrizio Cruciani, e oriundos do *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*, que contam com escritos de Renata Mollinare, Thomas Richards, Jennifer Kumiega e, principalmente, do próprio Grotowski, foram fontes primárias de pesquisa para o desenvolvimento do primeiro capítulo. Como fontes secundárias, estiveram presentes neste capítulo autores como: Matteo Bonfitto, Odete Aslan, Jean Jacques Roubine, Gilbert Durand e Edward Said.

No segundo capítulo, nomeado ***A Compagnia Laboratorio di Pontedera*** trato da história da *Compagnia*, desde seu surgimento, em 1986, com atores oriundos do Teatro das Fontes e os três principais momentos que observei em sua trajetória. Assim, dividi didaticamente a trajetória da *Compagnia Laboratorio di Pontedera* em três fases, assim intituladas: “Origem” (1986-1994), “Transição” (1995-2007) e “Contemporaneidade” (2008-2009), a fim de compreender melhor suas transformações. Analisei suas características e espetáculos e selecionei dois elementos comuns no que concerne ao processo de criação dos atores e a instauração de zonas de risco em um processo de criação de natureza rizomática. São eles: “perguntas fundamentais” e “elementos simbólicos”. Estas noções estão interligadas e recebem maior ou menor enfoque em cada período.

A expressão “zonas de risco” deriva de uma fala de Roberto Bacci em que este afirma que a função do diretor é cuidar dos espaços de risco do ator. Por “zonas de risco” compreendo o conjunto rizomático de relações estabelecidas por atores, diretores, símbolos, signos, mitos e perguntas fundamentais que implicam o ator no processo de criação em relação direta com aspectos pessoais e subjetivos. Estes elementos não são qualquer

aspecto particular do ator, mas medos, memórias, emoções, angústias, desejos, pensamentos que não foram domados e, por essa razão, provocam-no, colocando-o em risco.

Nos espetáculos dirigidos por Roberto Bacci de 1986 a 1994 com o grupo que nomeei de “Origem” e que criou a trilogia *In Cammino con lo spettatore*, as “zonas de risco” também estão centradas no público e na sua relação direta com a cidade. Isso porque parte da trilogia acontece pelas ruas de Pontedera. Neste sentido, julguei oportuno trazer à tona a imagem do *flâneur*¹² descrito por Walter Benjamin a partir dos estudos de Baudelaire e a modernidade. O *flâneur* é ilustrativo da zona risco, por ser capaz de extrair da cidade e do cotidiano, elementos comuns que se transformam em símbolos pelo olhar que, tanto ele como o público, imprimem à experiência.

Este processo de criação não é jamais concluído, centra-se na figura do ator-guia, do ator-*flâneur* que assume total responsabilidade pelo espetáculo. O diretor, neste caso, auxilia o ator dizendo se aquilo que ele propõe estabelece contato com o público ou com a cidade ou se fica somente dentro do ator. Ressalto então, um exemplo de uma aprendizagem construída por meio da observação e da experiência em oposição a uma formação escolar. Também aí há mais um exemplo do diretor que se coloca como ignorante no processo de criação e confia ao ator a tarefa de conduzir uma dramaturgia diferente a cada experiência.

Nomeei o segundo grupo de “Transição”, o que implica certa contradição, visto que possui a maior duração, de 1995 a 2007, porque a transitoriedade diz respeito à mudança de um teatro da experiência, cuja dramaturgia do ator se centra na relação entre o público e a cidade, para um teatro cuja dramaturgia do ator está alicerçada em elementos simbólicos, na criação das ações e na manutenção da vida das ações em textos clássicos.

¹² O pesquisador brasileiro Flávio Desgranges também aborda o conceito de Walter Benjamin e aborda em *Pedagogia do Espectador*, o *flâneur* como um espectador em plena atividade. Alguém que caminha pela cidade e estranha o cotidiano, refletindo sobre ele e sobre si mesmo: “O *flâneur* ainda tem a capacidade de narrar, e o que narra é o que ouviu da cidade. Por um instante efêmero, a memória individual e coletiva volta a convergir”. ROUANET apud DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.p.65.

Este grupo é composto por atores de diferentes gerações que compreendem as práticas do ator de maneiras distintas. Os mais antigos, como Silvia Pasello e Stefano Vercelli, têm uma relação muito forte com as práticas dos anos 1970, do Teatro das Fontes, uma autopedagogia e mesmo o *training*.¹³ Muitos atores mais jovens também são autodidatas e buscam uma autopedagogia, mas sem as fortes referências do teatro de grupo e as práticas advindas do *Odin* e do Teatro das Fontes. Os principais espetáculos do grupo “Transição” são: *Oblomov*, *Ciò che Resta*, *Il raglio dell’ Asino* e *Amleto*, todos inspirados em grandes clássicos da literatura mundial: Goncharov, Thomas Mann, Dostoiévski e Shakespeare, respectivamente.

O terceiro grupo, que denominei de “Contemporaneidade” refere-se à *Compagnia Laboratorio* de 2008 a 2009. Observando os atores oriundos das fases anteriores, talvez fique mais clara a busca por uma autopedagogia, visto que a maior parte deles não cursou uma escola. Neste grupo, isso não ocorre com todos os atores. Alguns deles têm formação acadêmica, mas ainda assim por meio de um processo de criação bastante livre, no qual o erro é forma de aprendizagem ampla.

Ainda neste grupo, é possível perceber que não existe um modelo, mas princípios que norteiam o experimento artístico compreendido como prática pedagógica, mais importante que o próprio espetáculo. Isso não quer dizer que atores e diretor não se preocupem com os valores técnicos e estéticos do espetáculo que além de belo, deve ser passível de leituras para o público.

Os atores deste contexto descrevem práticas individuais como ioga, tango, caminhada e também exercícios vocais e corporais. Alguns deles

¹³ No *Piccolo*, os atores tiveram acesso aos procedimentos do *training* por meio das publicações de Eugenio Barba, principalmente. Ele se distingue do *training* de Grotowski, que num primeiro momento o associa a “aquilo que o ator pode fazer”. Esta perspectiva revela o caráter somático das técnicas ao passo que, mais tarde, o treinamento se daria por meio da “via negativa”, ou seja, o que o ator “não devia fazer” para que pudesse confrontar a si mesmo e aos seus bloqueios e resistências. Existe aí um processo em que o ator acrescenta algo seu, criativo. Porém, tanto em Grotowski quanto em Barba, o treinamento foi revisto e sofreu alterações ao longo da história. A princípio, era coletivo, mas aos poucos passou a ser individual e personalizado por cada ator. No filme *Training at the “Teatr Laboratorium” in Wroclaw – Plastic and Physical Training* podemos observar os dois tipos de exercícios (plásticos e físicos) utilizados pelos atores do Teatro Laboratório. Os “plásticos” vêm das práticas e exercícios de Delsarte e Dalcroze, principalmente. Os exercícios físicos e corporais estão alicerçados nos *asanas* do *hatha yoga*, que propõem práticas de ação, extroversão.

associam sua preparação com tarefas cotidianas, afirmando que não existe fronteira entre o que o ator faz em casa e o que o ator faz para sua preparação. Em ambos os casos o foco é a expansão da percepção. O objetivo maior é o “trabalho do ator sobre si mesmo”, a fim de estar em sintonia com o aqui e o agora, estabelecendo uma coerência entre vida e arte.

O limiar entre vida e arte é o tema central do terceiro capítulo intitulado **Zonas de risco: o ator-criador e sociedade pedagogizada**, no qual reflito sobre como é possível transcender a ideia do ator-criador para a ideia de um sujeito que é criador porque emancipado. Neste último caso, o sujeito assume a responsabilidade por seus processos de criação em todos os níveis da sociedade, ou seja, toma as rédeas de sua trajetória.

Inicialmente, eu compreendi a ideia de ator/criador meramente como aquele que desenvolve uma dramaturgia, mas me perguntava: como é possível exercer a criação de maneira livre em uma sociedade que condena o erro e a perda de tempo? Esta reflexão me levou a perpassar as transformações históricas que levaram à ideia de ator-criador e ao ideal de ator em Grotowski como aquele capaz de encarnar o mito. Um *performer* que não só cria com base em “si mesmo” e se reinventa porque este “si mesmo” é, a todo momento durante o processo de criação, provocado, questionado, desestabilizado.

Passei então, a entender o ator-criador não só como aquele capaz de produzir uma dramaturgia, mas como alguém que compreende o processo criativo como aprendizagem e esta como um processo criativo. Assim, o ator-criador é aquele capaz de dialogar com estas duas instâncias exercendo autonomia sobre seus processos artísticos e sobre sua aprendizagem num sentido além do teatral.

Foi fundamental para a elaboração deste capítulo a obra *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual* de Jacques Rancière. Com base neste livro reelaborei os conceitos de ator emancipado e mestre/diretor ignorante.

Outras duas obras foram indispensáveis para o desenvolvimento do terceiro capítulo deste trabalho. O livro *O Teatro Laboratório* de Jerzy Grotowski 1959-1969, com textos reunidos por Ludwik Flaszen e Carla

Pollastrelli e cuidadosamente traduzidos pela professora Berenice Raulino e a tese de doutorado de Tatiana Motta Lima: *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre 1959 a 1974*. Por meio deste último trabalho foi possível adentrar o conceito de símbolo em Grotowski, compreendido por ele como os impulsos, as “ações de importância capital” criadas pelos atores em consonância com o “companheiro da própria biografia”, ou seja, em relação com os aspectos mais profundos de sua subjetividade.

Julguei importante abordar o impulso, pois é o vínculo entre o símbolo e o “si mesmo do ator”. Trato de um ator capaz de materializar, por meio da ação orgânica, os aspectos subjetivos de sua vida, deixando-se permear por questões que o provocam. O ator configura na cena o símbolo como impulso, conforme a concepção de Grotowski e ao fazer isso não desconecta do trabalho o que é como sujeito.

Para iluminar a ideia de símbolo como impulso, trouxe para o terceiro capítulo o exemplo do processo de criação do espetáculo *Mutando Riposa*. Com base nele, esclareci de maneira mais sistemática e concreta como o símbolo se relaciona com o desenvolvimento de uma dramaturgia e com os demais elementos simbólicos concretos que compõem a cena.

O exemplo deste espetáculo foi também uma maneira de, pouco a pouco, adentrar o universo dos atores da *Compagnia Laboratorio* hoje. *Mutando Riposa* foi o último espetáculo deste período e por isso é um portal de entrada para entender como os atores compreendiam alguns conceitos até este momento e que foram explicitados em seus relatos.

Os relatos dos atores constam no anexo deste trabalho. Utilizei-me somente dos trechos que julguei mais significativos para analisar e aprofundar alguns conceitos que considero fundamentais neste contexto. O trabalho de análise dos questionários e entrevistas está presente no quarto e último capítulo da dissertação, o qual nomeei de: **Relatos dos atores da Compagnia Laboratorio 2008/2009**.

Ao longo deste capítulo, selecionei do discurso dos atores os termos mais significativos e que me auxiliaram no entendimento da relação ator

criador-ator emancipado. Os termos dizem respeito a dois eixos principais: princípios e procedimentos.

Entre os princípios abarquei o que é essencial ao ator para criar: autonomia, autoformação e liberdade no processo de criação. Quanto aos procedimentos, considere as buscas que auxiliam o ator na criação de uma arte orgânica e em conformidade com o sujeito que ele é. São eles: presença, veracidade e encontro com o desconhecido. Estes eixos encontram-se numa constelação maior que é a “zona de risco”, sobre a qual discorri anteriormente.

Ao longo do capítulo, analiso os termos do discurso dos atores ou o que nomeei de “unidades de significado”. A *autoformação: trabalhar sobre a própria autonomia*, foi um aspecto bastante enfatizado pelos atores entrevistados. Considero-a representativa de um processo de criação alicerçado sob o signo da liberdade. Assim, a autoformação é a trajetória que o ator constitui em torno de si a fim de elaborar suas próprias perguntas, sobre suas subjetividades, sobre o teatro e também além dele.

O ator que busca uma autoformação rompe com o mito pedagógico que divide a inteligência em duas: a inferior e a superior. Ele pesquisa e repete empiricamente de acordo com as necessidades que surgem em uma complexidade dinâmica e intuitiva e não exigem um “passo a passo”. As principais ferramentas desta aprendizagem são a observação e a experimentação. Por meio destes elementos, o ator, com o auxílio do diretor, percebe se a ação proposta “funciona ou não funciona”. Ele revê sua trajetória, buscando aquilo que falta e o que é preciso melhorar.

Este processo acontece desta maneira porque o diretor não possui uma visão hierárquica e única sobre o espetáculo, pois tal qual o ator, coloca-se como ignorante neste processo. O diretor é um observador, um provocador e não um mestre que instrui e ajuda o ator a simplificar etapas no seu processo a fim de evitar o erro ou ganhar tempo. O “diretor ignorante” é um “espectador de profissão”, conforme a terminologia de Grotowski.

O resultado dessa relação entre ator e diretor, é um ator consciente do processo de criação que vivencia. Ele imprime sobre o espetáculo seu próprio ponto de vista sem temer a solidão desta escolha. A autoformação não

exige do sujeito a aprovação e a reprovação do mestre, do diretor, da escola. Autoformar-se é unicamente responsabilizar-se pela busca e pelo sentido de sua própria aprendizagem.

Ainda que o foco da busca destes atores esteja centrado no processo de criação, “no trabalho sobre si mesmo”, o valor estético da obra não deixa de ser importante, ela só não é a finalidade primeira. A “unidade de significado”, a *atenção vigilante: presença e organicidade* esclarece melhor este aspecto. Trata-se, por um lado, parte do trabalho “sobre si mesmo” porque coloca o ator em contato com suas inquietações, dúvidas, medos e pensamentos e, por outro, é um dos alicerces que sustentam a arte do ator, o senso estético, o artesanal.

A fim de desenvolver um trabalho expressivo, o intérprete busca a organicidade que é, entre outros aspectos, consequência de um estado de presença. O organismo do ator entra em ação e o faz entrar em contato com a sua verdade. Se o ator assume com esta criação o mesmo estado de alerta, a mesma vontade, a mesma indignação que assume no cotidiano, então as fronteiras entre arte e vida perdem nitidez. Isso não acontece porque o teatro se sobressai à existência, mas porque o teatro é para este ator espaço de “trabalhar a si mesmo”, assim como este ator faz na vida.

A “unidade de significado” que nomeei de *zonas de risco* não advém da terminologia dos atores, mas de Roberto Bacci. As zonas de risco são acionadas quando existe, no processo de criação, elementos desconhecidos em consonância com as perguntas fundamentais que o ator elabora para si, ou seja, algum aspecto que provoque o ator.

Neste processo, o diretor é alguém que “remove as certezas” e impede que o ator siga o caminho mais fácil e menos interessante para a cena. É um provocador que está mais preocupado em perceber “se o ator está buscando algo” e enfrentando a si mesmo ou buscando o caminho mais fácil.

A *linha vermelha que costura a composição* é a “unidade de significado” que abordei a fim de compreender as ações de caráter simbólico que se configuram como pequenas histórias e compõem o espetáculo. Nomeei-as de “linha vermelha que costura a composição”, numa apropriação das

palavras da atriz Serena Gatti, para mencionar as ações de caráter simbólico que são a base de sustentação do espetáculo. Trata-se de narrativas, às vezes sem fala, que costuram todo o espetáculo e voltam sua face oculta, incompleta, a face do mito e do símbolo, indagando novamente o ator e o público.

Dar corpo e voz a uma essência superior, conforme descrevo nesta “unidade de significado” é emprestar-se, trazer à cena um estado de presença que todo ator, em algum momento, experimentou e no qual não existe cisão entre corpo e mente, o organismo é uma força única e o ator passa a ser um canal para uma “essência superior”.

Entendo por “essência superior” a vibração advinda da materialização no corpo do ator das oposições entre suas subjetivações e inquietações abstratas e a sua concretização no espaço, no texto e na ação. Sentimentos, pensamentos e sensações que não foram dominados por ele mesmo e o provocam, de alguma maneira são trazidos à cena. Ao fazer isso, o ator cria uma fricção entre concreto e abstrato, entre visível e invisível e, sobretudo, entre o que lhe é conhecido e aquilo que lhe escapa. Assim, a ideia de “superior” não diz respeito ao elemento religioso, mas àquilo que está acima dele mesmo e que tenta capturar.

Desta forma *dar corpo e voz a uma essência superior* é teatralizar no espaço, materializar, tornar belo algum aspecto desconhecido em consonância com aquilo nos perturba. É trazer à luz algo que ao ser iluminado cria uma nova sombra que se volta ao ator e ao público.

Estas cinco unidades de significado estão interligadas e exercem maior ou menor influência sobre cada um dos entrevistados. Creio que alguns de seus aspectos são essenciais nos atores, conforme afirmei anteriormente e agora repito: a autonomia, a autoformação, a liberdade no processo de criação e a importância do confronto com o desconhecido são algumas dessas essencialidades.

Neste processo criativo, porém, não busquei uma essência. Seu caráter rizomático: móvel, reconfigurável, assume diferentes estruturas de acordo com os sujeitos envolvidos. O único aspecto que se mantém é a autonomia do ator em um processo de criação compreendido como prática

pedagógica. Assim, somente o ator pode assumir a responsabilidade pelo seu processo e pelo espetáculo e o diretor é, ao mesmo tempo, fonte de provocação e um “espectador de profissão” das transformações do ator e da criação.

Este fazer como prática de liberdade em um trabalho que não é de grupo, mas feito “em” grupo é uma arte de resistência que se equilibra sobre a corda bamba. De um lado, está o teatro de grupo, a exemplo do *Piccolo Teatro di Pontedera* e, do outro, um teatro de diretor.

Na extremidade desta corda, observo também, de um lado, a crença no diretor pedagogo, que auxilia e instrui e no ator dependente do ponto de vista do diretor, refém de sua aprovação e reprovação. Na outra extremidade da corda, equilibra-se o ator emancipado. Quem é ele? Que rumo irá tomar? Equilibra-se na solenidade do mito ou no tropeçar do bobo? Onde está o ator criador? Convido-os a partilhar dessa travessia numa busca que nunca chega ao fim!

CAPÍTULO 01.

O TEATRO DE PONTEDERA

Pontedera é uma cidade industrial com cerca de 30 mil habitantes entrecortada pelo rio Era, sobre o qual há uma ponte cujos primeiros vestígios de construção datam de 1099. Daí o nome Pontedera: ponte sobre o rio Era. A cidade encontra-se na região Toscana da Itália, localizada entre Pisa e Florença, cidades que durante séculos guerrearam entre si, mantendo a região de Pontedera, ora sobre o domínio de Pisa, ora sobre o de Florença. De 1256 a 1554, o castelo de Pontedera foi inúmeras vezes destruído em consequência dos conflitos entre as cidades rivais. Destruir e reconstruir tornou-se um processo recorrente na história de Pontedera.

No início do século XX, em decorrência da Primeira Guerra Mundial, a fábrica da Piaggio, construtora de peças de avião, ampliou-se e no período entreguerras o seu crescimento deu origem a todo um bairro operário. Em 1944, já durante a Segunda Guerra Mundial, em função dos estabelecimentos aeronáuticos da Piaggio, a cidade foi duramente bombardeada.



Figura 1: Pontedera bombardeada.¹⁴

¹⁴

Disponível em: <http://www.comune.pontedera.pi.it/>. Acesso em maio de 2011.

As guerras estão presentes na memória dos habitantes da cidade. O *Monumento ai Caduti* e o *Parco della rimembranza* são exemplos de como são ainda histórias frescas no imaginário de uma cidade que, paradoxalmente, produzia aviões e por eles foi atacada. Após a Segunda Guerra e a transformação da fábrica da Piaggio em produtora de motocicletas, a famosa Vespa, Pontedera participou do *boom* econômico dos anos 1960. Pode-se dizer que a partir deste contexto surgem os primeiros indícios do teatro sobre o qual irei tratar.



Figura 2: *Monumento ai Caduti.*¹⁵



Figura 3: *Parco della Rimembranza.*¹⁶

¹⁵ Idem.

Mas por que tratar desta história teatral se geograficamente Pontedera é tão distante? Esta história me parece significativa, primeiramente porque me fala muito mais a respeito de mim mesma, sobre a minha formação como artista brasileira, sobre as minhas reflexões acerca do teatro e, portanto, coloca em questão as referências teatrais e o contexto brasileiro ao qual pertenço. O encontro com a realidade teatral da *Fondazione Pontedera Teatro* despertou em mim reflexões que transformaram minha prática. Assim, mais do que sobre Pontedera, este trabalho fala sobre a minha viagem em busca do ator criador, viagem inacabada.

Além disso, os espetáculos daquela cidadezinha europeia chegam à metrópole paulistana, às unidades do Serviço Social Comércio (SESC), aos festivais em todo o Brasil. Pontedera mantém parcerias com brasileiros como Cacá Carvalho e Márcio Medina há quase 20 anos, publica livros em português, promove cursos e seminários no Brasil.

Em 2004, nasceu em São Paulo a *Casa Laboratório para as Artes do Teatro*, fruto do intercâmbio entre Cacá Carvalho e Roberto Bacci que trabalham em parceria na direção dos espetáculos com o objetivo de

construir um espaço artístico onde as diferenças tornassem fecundas potencialidades e onde a troca de conhecimentos e práticas multiplicassem as possibilidades de interação e de crescimento criativo entre grupos de artistas diversos, operadores culturais e o ambiente teatral. [...] Criando uma ponte entre dois contextos culturais diversos (Brasil e Itália) que se encontram enquanto visão do fazer teatral.¹⁷

A *Fondazione Pontedera Teatro*, dirigida por Roberto Bacci, Carla Pollastrelli e Luca Dini sempre buscou parcerias com artistas, grupos, diretores e pedagogos de todo o mundo, tais como: Jerzy Grotowski, Thomas Richards, Thierry Salmon, Andrzej Wajda, Anatoli Vassiliev, Eugenio Barba, Jan Fabre, *Odin Teatret* (Dinamarca), *Theatre Bouffe Du Nord*, (Peter Brook - França), *School of Dramatic Art* (Anatolij Vassiliev - Rússia), *Centre for Performance*

¹⁶ Idem.

¹⁷ Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/CasaLaborat%C3%B3rioparaasArtesdoTeatro>. Acesso em 03 de junho de 2011.

Research, (Richard Gough e Judie Christie – Wales) *U.K.Comedie de Caen* (Eric Lacascade- França), *Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle* (Wojtek Krukowski - Polônia), *Theatre National Tunisien* (Mohamed Driss – Tunísia), *Acco Theater Center* (David Mahayan - Israel), *Instytutim Jerzego Grotowskiego* (Wroclaw - Polônia).

A *Fondazione Pontedera Teatro* tem como objetivos: ser um espaço de produção e formação cultural e teatral; desenvolver as produções artísticas dos grupos de teatro; criar um espaço de trabalho para estudiosos e artistas em geral; realizar projetos de formação, ou seja, criar um espaço cujo teatro possa, em seus diferentes aspectos, ser instrumento de conhecimento do homem sobre si mesmo; realizar intervenções na sociedade por meio do teatro; desenvolver por meio de relações com o teatro e com artistas de todo o mundo encontros entre as diferentes culturas e a tradições teatrais.

A minha vivência de três meses e meio em Pontedera, durante o ano de 2009 é fruto da importância que a *Fondazione* dá a internacionalização, recebendo e acolhendo artistas estrangeiros permanentemente. A viagem ao continente europeu e a busca pelos processos de criação do ator me levaram para um lugar íntimo de mim mesma, de meus processos de criação, de minhas referências, de meus ideais e da formação histórica e política da qual sou parte. Descobri no próprio berço dominador um modo de “desaprender” do “modo dominador inerente”, conforme fala Raymond Willians¹⁸. Esta dialética prova que as relações entre os sujeitos de diferentes contextos, colonizadores e colonizados, explodem o rótulo do sul-americano submisso às tendências europeias. A troca pode sim oferecer inúmeras possibilidades de transcendência se ocorre entre sujeitos que se entendem como iguais porque creem na igualdade das inteligências.

¹⁸ WILLIANS, Raymond. *Culture and society*, 1780-1950. Londres: Chatto & Windus, 1958, p.376.

1.1A cidade de Pontedera no mapa e no imaginário

Ora, mas se creio na igualdade das inteligências, qual a necessidade de cruzar o oceano para se abrir à troca? Nenhuma, mas este foi o meu caminho, pois, além das cidades do mapa existem sempre cidades no imaginário do pesquisador.

Edward Said, em sua obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* faz uma reflexão sobre como a construção de uma ideia de Oriente fez com que a cultura europeia ganhasse força ao se contrastar com o Oriente construído. O Oriente passou então a ser visto como “uma espécie de eu substituto e até subterrâneo”¹⁹, como se, nos livros, a Europa figurasse como atriz principal e o resto do mundo, como coadjuvante. Nem é preciso retomar a história dos povos colonizados para perceber que “oriente” é sempre o “outro”, o “diferente”, e nós, latino-americanos, frequentemente somos incluídos nesta categoria.

Mas estas relações são muito sinuosas, pois, afinal, o latino-americano mediado pelo livro e pela hegemonia foi lá e viu algo. Não a verdade, mas viu algo que agora pode contar. E, neste caso, eu pergunto: até que ponto o pesquisador que escreve estas linhas, que pode ir lá porque pode cursar a universidade e porque pode escrever esta pesquisa é ainda o “outro”, o “diferente”? E até que ponto ele não irá relatar o que viu como fruto da verdade, estabelecendo uma autoridade como aquela que nos chega pelos livros descrevendo os fazeres europeus ou americanos?

É preciso um pouco de atenção, pois foi também a sedução pela autoridade europeia e por um imaginário permeado de ideias “grotowskianas” mal compreendidas que me levou à Pontedera do mapa. E muito depressa percebi que aquilo que estava nos livros era morto. Dei-me conta que Grotowski era apenas mais uma face do teatro em Pontedera e que aquela pequena cidade se constituía em uma rede com inúmeros fazeres, inúmeras práticas e uma longa história que antecedia mesmo o artista polonês. Irei

¹⁹ SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 p.30. Tradução: Rosaura Eichenberg.

contar uma parte desta história que começa com o *Piccolo Teatro di Pontedera*, o que farei na primeira pessoa, escolha que reafirma ao leitor a individualidade da minha história, a minha narrativa pessoal de viagem e que também ela já é velha.

1.2 O *Piccolo Teatro di Pontedera* (1972-1986)

Porque não eram só atores: percorriam todos os níveis [de trabalho], no espetáculo, na organização, os manuais – montar palco, andaimes, receber trupes no aeroporto e na estação. Assim se criava uma consciência expandida da experiência teatral.

Construímos uma nova terminologia, e com esta nova terminologia encontramos toda uma geração, nos demos conta de que não estávamos sozinhos, mas existiam tantos outros grupos, dezenas, centenas, na Itália e fora da Itália.²⁰

Ainda que a *Compagnia Laboratorio* seja o foco desta pesquisa, é importante lembrar que anos antes do seu surgimento nascia, por iniciativa de um grupo de atores amadores, o *Piccolo Teatro di Pontedera*. Os *Piccoli Teatri* foram uma tendência em toda a Itália no período pós-guerra e assim, também em Pontedera, formava-se um deles composto por pessoas que trabalhavam durante o dia e faziam teatro à noite.

Mais tarde, depois de conhecer o *Living Theatre*, Dario Marconcini, filho de um industrial, e Giorgio Angiolini, advogado, organizam-se coletivamente a fim de desenvolver uma pesquisa laboratorial a exemplo da experiência de Judith Malina e Julian Beck.

Influenciados pelos ideais de liberdade da época e grandes expoentes do teatro como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, o grupo de amadores passou a se dedicar à construção de um novo modo de fazer teatro, muito diferente do referencial presente na cidade de província. O seminário

²⁰ “Perché non erano solo attori: si attraversavano tutti i livelli, quelli del lavoro per lo spettacolo, quelli organizzativi, quelli manuali, montare palchi e tubi Innocenti, andare a prendere le truppe agli aeroporti e alle stazioni. Così se creava una coscienza dilatata dell’esperienza teatrale”. SCHINO, Mirella. *Il Crocevia del Ponte D’Era - Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*. Roma: Bulzoni Editore, 1996, p. 22. Tradução minha.

teórico-prático promovido por Dario Marconcini e Giorgio Angiolini em 1972 foi o ponto inicial desta busca. Desse seminário, do qual participaram jovens estudantes e trabalhadores sem qualquer relação com o teatro, resultou o espetáculo *Frammenti*, cuja primeira parte se inspirava em *A peça Baden Baden sobre o acordo*²¹, de Bertold Brecht, e a segunda no trabalho do *Living*.

Frammenti era a primeira criação coletiva do grupo, composto por Dario Marconcini, Giovana Dadi, Floriano Baldacci, Giorgio Angiolini, Giacomo Angiolini e Mario Matteoli. A criação coletiva foi metodologia de trabalho que caracterizou o *Piccolo Teatro di Pontedera* neste primeiro momento; era também um símbolo da revolta contra qualquer tipo de autoridade, mesmo presente na figura do diretor ou do dramaturgo. Mirella Schino afirma que a expressão *criação coletiva*, neste caso, tinha relação com os ideais do *Living Theatre* e passou a ser a fórmula usada desde a apresentação do espetáculo *Mysteries and smaller Pieces*, na montagem de 1964.

O *Living* era somente um dos grupos que sintetizaram os ideais que efervesciam aquela época. Schino afirma que, em 1967, o encontro de Ivrea trouxe à tona este “novo teatro”, presente na Europa e na América, para o centro da discussão. Teatro que já tinha surgido na década de 1960, como manifestação de oposição às condições sociais, à política e à estética vigente dos velhos teatros estáveis. Pouco antes, também a revista *Sipario* trazia um manifesto que revelava o descontentamento com o velho teatro:

A luta pelo teatro é algo muito maior que uma questão estética.[...] Escritores, críticos, diretores, cenógrafos, músicos, atores, técnicos de teatro, ainda que de diferentes ideologias, ainda que de diferentes cargos, sentem-se estranhos às formas, à mentalidade, às experiências do teatro considerado oficial e à política oficial que olha para o teatro.[...] O teatro deve atingir a contestação absoluta e total.²²

²¹ *Badener Lehrstück vom Einverständnis*. Peça didática de Brecht, de 1929. Fernando Peixoto a traduziu como *A peça Baden Baden sobre o acordo*.

²² “La lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica. [...] La nostra attività di scrittori, critici, registi, scenografi, musicisti, attori, tecnici del teatro, anche se di diverse ideologie, attestati su differenti posizioni di lavoro, ci fa sentire estranei ai modi, alle mentalità e alle esperienze del teatro cosiddetto ufficiale e alla politica ufficiale nei riguardi del teatro. [...] Il teatro deve poter arrivare alla contestazione assoluta e totale”. SCHINO, Mirella. *Il Crocevia del Ponte D' Era - Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*. Bulzoni Editore, 1996, p.29. Tradução minha.

Este espírito de “contestação absoluta” norteou as pesquisas da primeira geração de atores do *Piccolo*. Esse momento marcou a transição de um teatro “não somente como jogo, mas como paixão e libertação” conforme declarou Cesar Garboli em entrevista a Mirella Schino.²³

A seguir, apresento uma breve cronologia dos seus espetáculos com base nos registros de Mirella Schino no livro *Il Crocevia del Ponte D'Era*, a fonte primeira pela qual tive contato com esta história.²⁴

1972: Espetáculo *Frammenti*, no qual a primeira parte se inspirava na peça já citada de Bertold Brecht - *A peça Baden Baden* sobre o acordo, e a segunda parte no trabalho do *Living*. Tratava-se de uma criação coletiva.

1972-1973: Espetáculo *Motel room*, com base em *Motel*, de J.C Van Itallie, revelou o interesse pelo *Open Teatre*. Tratou-se também de uma criação coletiva. Roberto Bacci era então um jovem estudante e acompanhou parte dos ensaios desse espetáculo.

1975: *Macbeth*, já dirigido por Roberto Bacci, que conheceu o grupo por intermédio de Eugenio Barba.

Portanto, a partir de 1973, aproximadamente, o *Piccolo* passou a ter Roberto Bacci como diretor. É o próprio Eugenio Barba quem fala aos atores do *Piccolo Teatro* a respeito de um jovem residente em Pisa. Naquele período, Roberto Bacci havia desenvolvido seu trabalho de conclusão de curso sobre *Mis Fars Hus*,²⁵ espetáculo de Barba e, ainda no ginásio, fizera parte do grupo *Teatro Noi*, um coletivo de caráter político que se dedicava, em geral, à obra de

²³ “Non solo come gioco, ma come passione e liberazione”. SCHINO, Mirella. *Il Crocevia del Ponte D' Era -Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*. Roma: Bulzoni Editore, 1996, p.30. Tradução minha.

²⁴ Mirella Schino é historiadora de teatro, escreve para a revista *Teatro e História*, além de integrar a equipe do ISTA (Escola de Antropologia Teatral), ensina dramaturgia na Universidade de Aquila. O livro ao qual me referi é bastante completo como registro histórico. A autora esteve em Pontedera por três anos entrevistando os atores e suas falas foram compiladas nas páginas do livro.

²⁵ Espetáculo do Odin Teatret de 1972, traduzido aqui como *A Casa de meu pai*.

Brecht e era apoiado pela Dall'Archi, uma associação cultural ligada ao Partido Comunista.

Já com a presença de Roberto Bacci e com a chegada de novos atores - Luca Dini, Maria Teresa Telara, Aldo Innocenti - ao *Piccolo*, houve um processo de mudança na estrutura do grupo. Os recém-chegados passaram a exigir maior profissionalismo dos demais, entendendo-o como dedicação exclusiva ao trabalho. O signo desse profissionalismo e das ideias que se expandiam naquele momento era para eles o *training* que, dada a exigência das horas de trabalho, levou muitos atores a saírem da companhia por questões financeiras. Sobre esse momento, discorreu Dario Marconcini:

Depois de Macbeth, o grande problema oficial, ou o que para mim foi o grande problema, foi o treinamento. Porque era, aos meus olhos, um sinal claro, explícito, de pertencimento aos grupos de teatro de improvisação "Odin". Que era também o meu mundo, mas não o meu único mundo.²⁶

As palavras de Dario Marconcini permitem refletir sobre as inúmeras práticas que envolvem Pontedera. Naquele momento, porém, o treinamento concebido de acordo com Eugenio Barba era o mais representativo desse "novo teatro". Tanto na primeira formação do *Piccolo*, como nesse segundo momento, é possível observar indícios de uma busca por uma "autopedagogia", por um "ator criador", capaz de se colocar à prova. Embora, contudo, o treinamento preveja uma personalização, fica muito claro que neste momento a "autopedagogia" era fortemente inspirada pelas práticas de Eugenio Barba. Permanece então a dúvida a respeito de quão autônomas eram estas práticas.

Tudo indica que havia um ideal de igualdade nas relações, pois tal qual o grupo anterior de amadores, tinham estes atores um modo de ser e viver coletivo, uma preocupação ética com o ofício para além do fazer teatral. O teatro era mais do que a representação, era um mergulho na natureza humana intermediado pelo *training*. Com esta formação, os atores do *Piccolo* criaram

²⁶"Dopo il Macbeth il grande problema ufficiale, e se voi quello che per me fu il grande problema, fu il training. Perché era, ai miei occhi un segno di appartenenza chiaro, esplicito, al gruppo dei teatri "di impronta Odin". Che bensì anche il mio, di mondo. Ma non il mio unico mondo".SCHINO, Mirella. *Il Crocevia del Ponte D' Era -Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*. Roma: Bulzoni Editore, 1996, p.49. Tradução minha.

os seguintes espetáculos: *Arme e Santo*, *Pepè e il Principe*, *Bravure e Smarrimenti del Capitano* e *Trappola*. Em 1979, no *Festival delle Nazioni d'Amburgo*, o *Piccolo* apresentou *Vestitions d'antan*, dedicado ao guarda-roupa de Eleonora Duse. Em 1978 e 1979, o *Piccolo Teatro* dirigiu o *Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo*. Em 1980, apresentou *Un po' per non morire* e *Allo specchio Ricurvo*, *Gli avventori* e o último espetáculo, *Il giardino*, de Ferdinando Taviani do *Il Giardino di Cechov*.

1.3 O Centro Per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale

Aos poucos, este teatro ganhava força, crescia e, em 1974, Roberto Bacci fundou, com Carla Pollastrelli, o *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* que, em 1986, passou a abrigar o polonês, então exilado, Jerzy Grotowski e o *Workcenter di Pontedera*. Carla Pollastrelli foi uma figura importante no centro, formada em língua e literatura polaca, conheceu os atores do *Piccolo* numa Bienal de Veneza quando foi chamada para atuar como tradutora do *Teatr Laboratorium*. Pollastrelli foi a grande voz de Jerzy Grotowski como tradutora e responsável por grande parte de suas aparições públicas em congressos, festivais e entrevistas. Hoje, juntamente com Roberto Bacci e Luca Dini, é uma das coordenadoras da atual *Fondazione Pontedera Teatro*, antigo *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*. Luca Dini é hoje o responsável pela administração executiva da *Fondazione*. Ele foi ator do *Piccolo Teatro* e diretor do *Teatro del Tamburo* em Gênova.

O Centro surgiu em função do *Piccolo Teatro*. Seus atores, naquele momento, participavam ativamente do trabalho burocrático e, aos poucos, o Centro foi criando a autonomia do grupo e cada vez mais tornando-se um órgão independente. Em 1986, o *Piccolo Teatro di Pontedera* chegou ao fim, dando origem à primeira formação da *Compagnia Laboratorio di Pontedera*.

Esse momento de transição entre o que era a estrutura social e de trabalho dos atores do *Piccolo* para o modo de vida dos atores da *Compagnia Laboratorio* foi marcante, pois sintetizou uma tendência histórica. Muitos dos

grupos dos anos 1960 e 1970 que haviam alcançado em sua coletividade um sistema de organização ao mesmo tempo, econômico, social, político (e isso se refletia em seu teatro), agora, tal qual o mundo “global”, voltavam suas experiências teatrais políticas para políticas culturais ou mesmo para a busca de uma arte mais simbólica. Os espetáculos então destinados para maiores coletividades passaram a ser direcionados a pequenos grupos. A dramaturgia voltou-se para a experiência cotidiana e para o simbólico.

Entendo esse momento como de morte na sociedade italiana que tinha até então um movimento de esquerda muito forte. A partir daquele período, contudo, houve um crescimento da corrupção. O presidente do conselho, Bettino Craxi, membro do Partido Socialista Italiano foi acusado de corromper o próprio partido e sua conduta acabou denegrindo a imagem do movimento de esquerda. Com a morte de Enrico Berlinguer, do Partido Comunista, iniciou-se uma diminuição significativa do poder do Partido Comunista Italiano. A situação para os atores, a grande maioria de esquerda, não era das melhores e o teatro de grupo parecia ameaçado. Assim, cresceu o número de atores nascidos e formados no ambiente do teatro de grupo e que, nesse momento histórico, passaram a trabalhar como atores independentes. Stefano Vercelli, François Kahn e Laura Colombo eram três destes atores oriundos do projeto Teatro das Fontes.

1.4 O TEATRO DAS FONTES DE JERZY GROTOWSKI

O Teatro das Fontes ou Teatro das Origens, guiado por Jerzy Grotowski e que gerou muitos dos conceitos da Antropologia Teatral de Eugenio Barba, surgiu entre 1976 e 1977 e perdurou aproximadamente até 1982, quando Grotowski deixou a Polônia, em 13 de dezembro de 1981, após o golpe de Estado do general Jaruzelski.

A Europa, depois da Segunda Guerra Mundial, vivia o fim da sua hegemonia imperialista enquanto duas novas potências mundiais surgiam: os Estados Unidos da América e a União Soviética se confrontavam

caracterizando o período da Guerra Fria. A ameaça da bomba atômica, os crescentes investimentos na indústria bélica e, principalmente, as perseguições políticas, torturas e mortes de adeptos e simpatizantes do comunismo/socialismo formaram o pano de fundo do surgimento do Teatro das Fontes.

Na Itália, em 1978, como estratégia de manutenção²⁷ das tensões, o primeiro-ministro Aldo Moro, do Partido Democrata Cristão, foi morto e às Brigadas Vermelhas (organização guerrilheira comunista italiana identificada com o marxismo-leninismo, formada por estudantes, em 1969,) foi atribuído o assassinato. Na Polônia stalinista, os operários dos estaleiros navais de Gdansk, liderados por Lech Walesa, entraram em greve em 1980 e inúmeros movimentos de descontentamento mobilizaram o país. Em agosto, o governo polonês cedeu e foi constituído o Sindicato Independente Solidariedade (*Solidarność*)²⁸, mas o governo retomou progressivamente o poder e decretou a Lei Marcial em dezembro de 1981²⁹, pondo termo à breve experiência de poder popular.

²⁷ A expressão *estratégia da tensão* foi criada após a série de atentados ocorridos durante a Guerra Fria na Europa, particularmente entre 1969 e 1974, praticados na Piazza Fontana (1969), Peteano (1972) e na estação de trens de Bolonha (1980). Na Itália, teriam tido a finalidade de deslegitimar o Partido Comunista Italiano que, naqueles anos (1968-1978), estivera a ponto de se tornar o primeiro partido político do país, chegando a obter 34% de aprovação, em 1976: “aqueles massacres, aquelas bombas, aquelas ações militares foram organizadas ou promovidas ou apoiadas por homens de dentro das instituições do Estado italiano e, como se descobriu, por homens ligados às estruturas de inteligência dos EUA”, escreveu o historiador canadense Andrew G. Marshall (*Operation Gladio: CIA Network of 'Stay Behind' Secret Armies*). Apud CAMARGO, Claudio em “Quem foram os verdadeiros terroristas?”. Disponível em: <http://caocamargo.blogspot.com/2011/01/caso-battisti-i-quem-eram-os.html>. Acesso em 18/07/2011.

²⁸ Solidariedade foi um sindicato formado por trabalhadores e fundado por Lech Walesa (Prêmio Nobel da Paz) que exigiam mais direitos e maior liberdade no regime comunista (stalinista) na Polônia. O sindicato teve grande adesão popular e foi fortemente apoiado pela Igreja Católica. O Estado ateu, que entre outros aspectos repressivos instituiu o “culto silencioso”, viu no movimento um ataque ao regime e, em 13 de dezembro de 1981, foi proclamado estado de sítio na Polônia.

²⁹ “A tensão aumentou e em 13 de dezembro de 1981 foi proclamado o estado de sítio na Polônia. A lei marcial, decretada pelo General Jaruzelski, que dirigia simultaneamente o Partido Comunista e o Governo, foi a solução encontrada pelas autoridades para tentar acabar com uma crise que se agravava dia após dia. Milhares de sindicalistas e intelectuais foram deportados para os campos de detenção e Lech Walesa encontrava-se em local desconhecido. A atividade do sindicato foi suspensa, o direito à greve foi abolido e em outubro de 1982 foi oficialmente declarada a dissolução do “Solidariedade”. Neste mesmo período Grotowski, que já havia iniciado o projeto Teatro das Fontes, vê-se obrigado a deixar a Polônia. Disponível em: <http://www.notapositiva.com/pt/trbestsup/polreint/relacintern/solidariedade.htm>. Acesso em 28 de maio de 2011.

As ditaduras ameaçando todo o globo, o autoritarismo, a censura e o descontentamento da população fizeram crescer os movimentos de esquerda, tanto na Europa como na América Latina. Não somente os trabalhadores, mas também jovens, artistas e estudantes sentiam o peso do sistema que poderia ser comparado a uma “doença” que já havia sido analisada e nomeada por estudiosos do século XIX, a exemplo de Marx, que a chamou de “alienação” e Freud, de “neurose”. “No marxismo, é o resultado psicológico da exploração econômica; na psicanálise, o produto social da repressão dos instintos. Há de ser ambas as coisas – e mais ainda.”³⁰ De acordo com Carlos Alberto M. Pereira, surgem então, os movimentos de contracultura da década de 1960.

A contracultura surgiu do confronto entre a cultura reconhecida como doença, e a visão juvenil, cujo instinto natural é para a saúde. A audácia dessa visão não pode ser considerada mera precipitação ingênua, pois funda-se, antes num desencanto radical - atingido por saturação, maturidade - com o mundo tal qual conhecemos. As vertentes que confluíram para a formação de contracultura são várias, de naturezas aparentemente diversas, mas sublinhadas pelo denominador comum da intenção libertária.³¹

Além da intenção libertária, o próprio nome “contracultura”, surgido na década de 1960, justamente nos EUA, apontava para a principal característica do fenômeno, “o fato de se opor, de diferentes maneiras, a cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades Ocidentais.”³²

Uma das diferentes formas de oposição encontrada por muitos grupos foi a tendência ao isolamento, com a consequente formação de comunidades alternativas. A crença nos velhos modelos sociais - família, ciência, tecnologia, trabalho e mesmo a razão - não eram garantia, não serviam mais.

É neste contexto histórico que surge O Teatro das Fontes de Jerzy Grotowski. O projeto multicultural compreendia aspectos dramáticos e

³⁰ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, p.16.

³¹ Idem, p.18.

³² Idem, p.13.

ritualísticos ligados a tradições antigas e suas estruturas originais, ou seja, àquilo que Grotowski entendia como a essência dos rituais. O grupo era composto por trinta e seis pessoas de diferentes países, entre eles: Índia, Haiti, África, Japão, Estados Unidos, França, Polônia, Alemanha, Colômbia e Bangladesh, sendo que não existia uma língua comum entre os participantes e muitas ações eram realizadas em silêncio e por imitação, por meio de atividades dramáticas relacionadas à organicidade e ao impulso. Estes conceitos estão relacionados à presença do ator e o seu organismo em fluxo, ou seja, quando todas as energias se concentram sobre o presente. Retomo estes aspectos de modo mais aprofundado no item 3.4 “O Símbolo como Impulso” do terceiro capítulo.

Frequentemente as experiências do Teatro das Fontes aconteciam ao ar livre. Os envolvidos trabalhavam sobre como a solidão pode transformar-se em força, numa relação com o ambiente natural. A palavra-chave deste teatro é “tradição”. Grotowski afirmava ser difícil definir se trata-se de tradição cultural ou religiosa, já que em tantos casos elas estão ligadas, não havendo distinção entre si. Carla Pollastrelli descreve o projeto no livro *Holiday e Teatro delle Fonti*:

Grotowski descreve os elementos estruturais, concretos, do projeto “Teatro delle Fonti”: uma formação necessariamente transcultural do grupo de trabalho, com as expedições e reconhecimentos, os princípios que provam a eficácia de uma ação. Delineia um horizonte de referências extraídas de tradições diversas, ligando-as à sua experiência direta [...] ³³

Como forma de expandir a consciência, Grotowski utilizava diversas técnicas meditativas e dramáticas, algumas bastante simples, como a caminhada. Importante é lembrar que neste momento Grotowski já não realizava mais espetáculos e todo o trabalho do Teatro das Fontes e também

³³ “Grotowski descrive gli elementi strutturali, concreti del progetto Teatro delle Fonti: una composizione necessariamente transculturale del gruppo di lavoro , le spedizioni e le ricognizioni, i principi che provano l’efficacia di un’azione. Delinea un orizzonte di riferimenti tratti da tradizione diverse ancorandoli alla sua diretta esperienza [...]” GROTOWSKI, Jerzy. *Holiday e Teatro delle Fonti*. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2006, p. 19. Tradução minha.

do Parateatro³⁴, concentrando-se naquilo que Stanislavski nomeou “o trabalho do ator sobre si mesmo”, ou seja, sobre o que o ator pode fazer com esse “si” que é colocado em jogo com base no alargamento da percepção de um “eu” individual.

Grotowski acreditava existirem elementos originários que antecedem as práticas sociais, diferenças culturais e organizações coletivas e é esse o manancial do Teatro das Fontes que ele procurava. “Existem muitas técnicas das origens, nós não queremos reproduzi-las. Queremos procurar a origem das técnicas.”³⁵

Grotowski afirmava que para que alguma prática se tornasse parte do conjunto do Teatro das Fontes era preciso que fosse dramática e ecológica. Dramática por possuir caráter performativo, estando ligada ao organismo em ação. Ecológica porque se relacionava aos ciclos de vida e da natureza.

Com base nestas considerações, dividi as propostas do Teatro das Fontes em três principais eixos condutores³⁶. São eles: solidão, silêncio e risco, que abarcam os temas: “os sentidos e os seus objetos”, “a circulação da atenção”, “a corrente vislumbrada quando se está em movimento” e “no mundo vivente o corpo vivente”.³⁷

Associados a estes principais eixos de trabalho, destaquei o tema “o movimento que é repouso”, pois trata-se do ponto em que as diferentes técnicas do Teatro das Fontes têm início. O termo foi utilizado em muitas culturas, na ioga tibetana e na indiana, mas nada mais é do que o estado de presença, entrar num estado de fluxo no qual cada ação, movimento e

³⁴ Também nomeado de “Teatro da Participação”, corresponde à fase de atividades que Grotowski desenvolveu entre 1970 e 1978, depois de superada a ideia de produto espetáculo.

³⁵ “*Ci sono molte tecniche de lei origini, noi non vogliamo riprodurle. Vogliamo creare le origini delle tecniche*”. MOLINARI, Renata. *Diario del teatro delle Fonti*, Polonia 1980. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2006. p.46. Tradução minha.

³⁶ Para fins didáticos, selecionei três aspectos principais do Teatro das Fontes que nomeei de eixos. Grotowski, até onde sei, não utiliza essa terminologia de maneira tão explícita e categórica.

³⁷ “*la circolazione dell’attenzione*”, “*la corrente intravista quando si è in movimento*”, “*nello mondo vivente il corpo vivente*”. GROTOWSKI, Jerzy *Holiday e Teatro delle Fonti*. p.105. Tradução minha.

pensamento estão em sintonia com o momento presente. Quando alguém entra em estado de fluxo, fica livre de expectativas e ilusões:

a entrada no estado de fluxo depende intimamente da quantidade de atenção dedicada à experiência vivida [...] na experiência de fluxo estabelece-se uma ressonância entre a ação, o ambiente externo e a mente [...]. Tudo o que permanece na pessoa é o estado desperto, e ela se torna uma com a sua ação, deixando de observar a si mesma.³⁸

Uma das técnicas do movimento que é repouso era a “caminhada de poder”, sobre a qual discorre Grotowski:

através de ritmos diferentes dos ritmos da vida cotidiana, rompe com o estilo de caminhada voltada para um objetivo. Normalmente nunca se está onde se está porque na mente se está sempre no lugar aonde se vai.³⁹

Assim ele detalha melhor:

Começar a estar onde se está. Depende do temperamento individual. Alguns têm energia demais. Neste caso, deve-se começar com um movimento para queimar a energia, focar no corpo, como que deixando fluir, mas ao mesmo tempo deve-se preservar a organicidade do movimento e não o seu aspecto aeróbico. É como se o seu corpo animal se tornasse mestre da situação e começasse a se mover, sem a obsessão do que é ou não perigoso. Talvez possa começar saltando. Aparentemente não seria jamais capaz de saltar dessa maneira. Mas o faz. E não olha para baixo. Fecha os olhos e corre, até mesmo entre árvores, mas não bate contra elas. É a natureza, e o seu corpo natural que queima. Porque o seu corpo também é natureza. Mas é queimado completamente, algo acontece. Se sente como se o corpo fosse guiado pelo fluxo. Pode-se sentir que é o fluxo de todas as coisas que leva adiante, mas ao mesmo tempo se sente que alguma coisa também sai de si.⁴⁰

³⁸ RICARD, Matthieu. *Felicidade*. São Paulo: Palas Athena, 2007. Tradução: Arnaldo Bassoli.p.246.

³⁹ “tramite ritmi differenti dai ritmi della vita abituale, rompe il genere di camminata rivolta verso uno scopo Normalmente non siete mai dove siete perché nella vostra mente siete già nel luogo dove state andando”. GROTOWSKI, Jerzy *Holiday e Teatro delle Fonti*. p.97. Tradução minha.

⁴⁰ “Cominciare a essere dove siete. Dipende dal temperamento individuale. Alcuni hanno troppa energia. In quel caso, si deve cominciare con il movimento per bruciare l'energia, dare fuoco al corpo, come un lasciare andare, ma nello stesso tempo si deve preservare l'organicità del movimento e non il suo atletismo. È come se il vostro corpo animale diventasse padrone della situazione e cominciasse a muoversi, senza l'ossessione di cosa sia pericoloso o no. Forse può cominciare saltando. Apparentemente non sareste mai capaci di saltare a quel modo. Ma lo fate. Succede. E non guardate a terra. Chiudete gli occhi e forse correte persino tra gli alberi ma non andate a sbattervi contro. È la natura e il vostro corpo natura che brucia. Perché anche il vostro corpo è natura. Ma quando è bruciato completamente qualcosa accade. Sentite come se il vostro corpo fosse guidato dal flusso. Potete sentire che è il flusso di tutte le cose intorno che vi porta, ma nello stesso tempo sentite che qualcosa esce anche da voi.” GROTOWSKI, Jerzy *Holiday e Teatro delle Fonti*. p 97-98.Tradução minha.

Estas técnicas eram, conforme a terminologia de Mircea Eliade, “técnicas de descondicionamento”⁴¹. A presença e o risco estavam, portanto, presentes nas técnicas das fontes, pois inseriam seus participantes a um retorno ao estado de criança, no qual estão presentes características como: curiosidade, surpresa e estranhamento.

Grotowski, tendo o foco voltado ao trabalho do ator, excluiu de suas pesquisas o fator das diferenças culturais. Ao invés disso, preferiu buscar os aspectos comuns, essenciais. Ao me deparar com o Teatro das Fontes, perguntei-me o que significou para os artistas, naquele contexto, abandonar o seu fazer, muitas vezes até o próprio teatro, para se dedicar a uma pesquisa de ordem aparentemente metafísica.

O que os artistas/ participantes pensavam destas práticas? Por que o Projeto Teatro das Fontes aconteceu de maneira tão isolada?⁴² Estas práticas foram, conforme afirma Edward Said, apenas mais uma maneira de a Europa ganhar força e identidade ao se contrastar com práticas advindas de outras culturas? Estas práticas eram uma maneira de a Europa se reconstruir utilizando os multiculturalismos não europeus como uma espécie de “eu substituto e até subterrâneo”?⁴³

Sempre que o foco da pesquisa foi a cultura descolada da política, o multiculturalismo inflacionado e descontextualizado, e sempre que houve a representação do “outro” nestes termos, inevitavelmente a cultura em questão foi utilizada, ainda que inconscientemente, como mecanismo de poder. Muito facilmente, se as pesquisas sobre a cultura e o multiculturalismo forem

⁴¹ “*Tecniche di decondizionamento*”. Mircea Eliade acredita que a meditação e a ioga fazem parte destas práticas e possibilitam atingir este estado de fluxo.

⁴² Esse isolamento é questionável visto que pessoas do mundo todo fizeram parte do projeto. O mesmo não aconteceu em Pontedera quando durante os primeiros anos, a partir de 1986. Grotowski se dedicou a transmissão dos seus conhecimentos e, por isso, manteve-se recluso. Para saber mais : RICHARDS, Thomas, *Il Punto Limite della Performance*. Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski. Pontedera, Italia, 2000. Tradução: Mario Biagini.

⁴³ SAID, Edward. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.p.30. Tradução: Rosaura Eichenberg.

utilizadas com o foco na estética dos espetáculos e na relação meramente formal, o risco de escorregar para as generalizações do “outro” por um viés formalista é enorme.

Porém, no que concerne aos multiculturalismos do Teatro das Fontes⁴⁴ cujo enfoque está no *trabalho do ator/participante sobre si mesmo*, isso me parece improvável. O Teatro das Fontes me pareceu uma grande recusa aos modelos tradicionais do teatro e da sociedade europeia. Ao se opor ao modelo dado, o ator que atua em um campo desconhecido, de risco, vê-se obrigado a buscar novos modos de subjetivação.

No Teatro das Fontes, quando os participantes eram proibidos de falar tendo que realizar as atividades com base na imitação, ou ainda passando uma noite sozinhos no meio da floresta, era também instaurado um campo desconhecido e de risco. Por meio do desconforto, da solidão, os participantes eram colocados diante de um “eu/si-mesmo” em vias de “decolar” para um “outro” e, por isso, o trabalho pode ter como imagem metafórica uma “pista de decolagem”. A importância do silêncio é tanto mecanismo de “descondicionamento” dos nossos hábitos e máscaras rotineiras, como um território de revisitação do “si”, que ao nos colocar em região desconhecida obriga a pensar.

No ensaio *A arte na sociedade unidimensional*, Marcuse apresenta um ponto-de-vista em que está presente essa importante percepção acerca do silêncio. Ele afirma:

Parece-me que a arte como cognição e lembrança depende em grande medida da potência estética do silêncio: o silêncio da tela e da estátua; o silêncio que permeia a tragédia; o silêncio no qual a música é escutada. Silêncio como meio de comunicação, quebra do familiar, silêncio não apenas em algum lugar ou tempo reservado para a contemplação, mas como dimensão integral que existe sem ser

⁴⁴ Esse isolamento é questionável já que pessoas do mundo todo fizeram parte do projeto. O mesmo não aconteceu em Pontedera quando, a partir de 1986, Grotowski se dedicou à transmissão dos seus conhecimentos e por isso manteve-se recluso. Para saber mais : RICHARDS, Thomas. *Il Punto Limite della Performance*. Domande de Lisa Wolford. Documentation of Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2000. Tradução: Mario Biagini.

usada. O ruído é sempre o companheiro da agressão organizada. O eros narcisista, primeiro estágio de toda energia erótica e estética, procura acima de tudo a tranquilidade. Esta é a tranquilidade em que os sentidos podem perceber e escutar o que é supresso nas atividades e divertimentos cotidianos, em que podemos realmente ver, ouvir e sentir o que somos e o que são as coisas.⁴⁵

Por meio do silêncio é instaurado um estado de suspensão. A maior parte destas práticas leva a isso, porém Grotowski alertava para o risco “de fixar-se num plano horizontal (com as suas forças vitais, portanto, principalmente corpóreas e instintivas) em vez de decolar deste plano como de uma pista.”⁴⁶ Esse risco ocorre porque não existe um sistema de Grotowski. Segundo ele, um sistema mostra como se armar para se defender. A sinceridade, no entanto, está onde estamos indefesos.

Nesta fase, Grotowski crê que a sinceridade não é possível se nos escondemos atrás de hábitos, ideias, signos, efeitos cênicos, conceitos intelectuais, ginástica, barulho, caos. “Se um método tem algum sentido é enquanto meio para desarmar-se, não enquanto sistema”⁴⁷. Como o próprio Grotowski afirma: “não se deve aprender, mas desaprender, não saber como fazer, mas como não fazer e sempre afrontar o fazer, arriscar-se à derrota total”⁴⁸. Nesta frase observo o germe da origem dos fazeres da *Compagnia Laboratorio di Pontedera* que é objeto de minha reflexão. As palavras “desaprender”, “não saber como fazer” encontram-se, como terminologia e prática, ligadas ao erro que não só seria permitido no trabalho da *Compagnia Laboratorio di Pontedera* como seria compreendido como prática pedagógica.

⁴⁵ “A arte na sociedade unidimensional”, in LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 250.

⁴⁶ GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (Orgs.). - *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski -1959-1969*. 2007 [2001], p.231. Tradução: Berenice Raulino.

⁴⁷ “Se un metodo ha un qualche senso, è in quanto via per il disarmo, non in quanto sistema”. GROTOWSKI, Jerzy. *Holiday e teatro delle Fonti*. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2006, p. 72.

⁴⁸ “Non si deve imparare ma disimparare, non sapere come fare ma come non fare, e sempre affrontare il fare; rischiare la sconfitta totale”. GROTOWSKI, Jerzy. *Holiday e teatro delle Fonti*. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2006, p. 68. Tradução minha.

O arriscar-se à derrota total, o alçar vôo, o aprender a desaprender requerem autonomia e reflexão para se colocar permanentemente em questão, em zonas desconhecidas do homem e do meio. É por isso que ousar dizer que se essa fase do Teatro das Fontes representou, na trajetória de Grotowski, mais um momento de isolamento, de retorno ao individual, também foi um ato político, a Grande Recusa. Renuncia ao espetacular, aos valores sociais e à arte instituída. É na intimidade do homem, que ele afirma ter encontrado o último templo possível na nossa sociedade.

Esse templo não é religioso, mas transcendental, pois ao se encontrar fora do mundo é zona “desterritorializada”, espaço de revisitação do homem desconhecido que quando retorna ao mundo, estranha-o, podendo ser, tanto fora como dentro dele, produtor de novos territórios além daqueles já conhecidos e tidos como possíveis.

Assim, considere importante repensar a leitura de um Grotowski apolítico, pois, além do que já foi dito, tal visão está atrelada a ideia de um Grotowski meramente metafísico e psicologizante e esses conceitos não ajudam a compreender as práticas do ator em sua materialidade que levam às possibilidades de instauração e manutenção da zona de risco no processo de criação.

Sim, Grotowski trabalhou baseando-se nas experiências e na memória⁴⁹ do ator e também sua obra está permeada por terminologias e conceitos de ordem metafísica, porém tanto um como outro estão atrelados ao experimento prático; por isso considerar somente em um desses aspectos é privar-se do que seu trabalho tem de mais rico para a história das práticas do ator. Essa riqueza encontra-se nas fricções entre terminologia e prática, arte e vida, estrutura e espontaneidade, adoração e profanação. O estudo destes conceitos foi o que ele se propôs a fazer.

⁴⁹ A noção de memória sofreu inúmeras transformações ao longo da trajetória de Grotowski. Abordei alguns aspectos dela, ainda que de maneira superficial, no Capítulo 3, ao tratar da ideia de impulso.

CAPÍTULO 2.

A COMPAGNIA LABORATORIO DI PONTEDERA

Do espírito de risco, silêncio e solidão, presente no Teatro das Fontes, surgiu a *Compagnia Laboratorio di Pontedera*. Com o fim do *Piccolo*, Roberto Bacci reuniu os atores Stefano Vercelli, François Khan e Laura Colombo, oriundos do Teatro das Fontes, dando origem à primeira formação da *Compagnia*. “À sombra” de Grotowski, conforme afirmação de Roberto Bacci, a trilogia nasceu. Em 1986, Jerzy Grotowski, já na cidade de Pontedera, fundou o *Workcenter di Pontedera* (mais tarde denominado *Workcenter Jerzy Grotowski and Thomas Richards*) por iniciativa do *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*.

Mirella Schino, no livro *Il Crocevia del Pontedera*, afirma que o grupo permaneceu atuante até 1994. Embora sejam inúmeras as diferenças entre os coletivos de 1986 a 2009, acredito que ainda em 2009 a *Compagnia Laboratorio* permaneceu ativa, sob direção de Roberto Bacci. Os grupos que posteriormente constituíram a *Compagnia Laboratorio* mantiveram em comum com o coletivo de formação de 1986 a ideia do ator como figura central nos processos de criação que se dão por meio de “perguntas fundamentais”, levadas à cena pelo que nomeei “elementos simbólicos instauradores de zonas de risco”. São, portanto, as diferentes “zonas de risco” e a compreensão do processo de criação como prática pedagógica⁵⁰ que fazem o vínculo entre as diferentes fases e pessoas que passaram pela *Compagnia Laboratorio*.

As zonas de risco estão presentes em diversas instâncias. Aqui destaco aquelas correlacionadas ao espaço e ao trabalho do ator. Em relação ao ator, manifestam-se por meio do trabalho “sobre si mesmo”, realizado em solidão, ou seja, em práticas cujo foco está na expansão da percepção sobre “si mesmo” e o meio, originárias do Teatro das Fontes de Jerzy Grotowski. Quanto ao espaço, o foco está em territórios ao ar livre, como, por exemplo, as

⁵⁰ Trato deste aspecto do terceiro capítulo do trabalho.

ruas de Pontedera. A relação com esses espaços e a proximidade entre atores e público constituem um novo território e uma nova dramaturgia a cada experiência. Por esta razão, a trilogia representou uma importante referência prática para as relações entre ator e espectador, mas não serão abordadas nesta pesquisa.

Com o passar dos anos, jovens começaram a integrar o coletivo que, durante os anos de 1995 a 2007, compreendeu sujeitos de gerações bastante diferentes. A partir de 2008, a *Compagnia Laboratorio di Pontedera* passou a ser composta por oito atores jovens oriundos de diferentes regiões da Itália que costumavam se encontrar em momentos específicos: cursos, ensaios e criação de espetáculos.

A dramaturgia produzida por esse coletivo estava centrada em novas interpretações dos grandes clássicos e em espaços fechados que ora utilizam o palco italiano, ora não. A solidão não era mais uma prática em destaque, embora os atores relatem experiências individuais em que exploraram o trabalho sobre si mesmo em solidão.

Em alguns processos, os atores utilizaram um texto pronto, em outros, o produziram; muitas vezes o texto final recebia a colaboração do dramaturgo Stefano Geraci⁵¹, um importante parceiro dos trabalhos desenvolvidos pela companhia. Por meio de sua dramaturgia, extremamente vinculada ao processo de criação dos atores, Geraci tornou-se também responsável pela instauração permanente de zonas de risco entre atores e texto.

A partir dessa descrição é possível constatar que o Teatro de Pontedera criou uma rede constituída por práticas e fazeres distintos que sofreram significativas mudanças no decorrer dos anos. Essas práticas, porém, encontram-se em determinados aspectos, pois dizem respeito à produção de uma dramaturgia do ator, ou seja, vislumbram como ponto de partida para a criação, o consenso de que o ator é o sujeito criador de uma poética e,

⁵¹ Stefano Geraci é pesquisador e professor da Universidade de Roma Três. Dirige, com Raimondo Guarino, a coluna “*Officina dei Teatri*” (*Officina edizione*) e colabora como dramaturgo em inúmeras produções da *Fondazione Pontedera Teatro*.

portanto, aquele que tem maior propriedade sobre os caminhos do processo de criação.

Para compreender tal poética e, principalmente, para conhecer que atores-criadores são esses, dividi, para fins didáticos, a *Compagnia Laboratorio* em três momentos distintos: “Origem”, “Transição” e “Contemporaneidade”, nomenclaturas por mim atribuídas.

2.1 A origem da *Compagnia Laboratorio*: atores e público em zona de risco (1986 – 1994)

O primeiro grupo era formado principalmente por pessoas advindas do Teatro das Fontes, de Jerzy Grotowski. Seus atores adotaram como metodologia de trabalho o desenvolvimento de uma autopedagogia em oposição à formação escolar. Por autopedagogia compreendo o conjunto de saberes e princípios heterogêneos que são combinados, correlacionados e recriados e permitem ao sujeito ser autor de sua própria aprendizagem, que se dá de modo orgânico, na forma de um rizoma⁵², e cuja continuidade acontece de maneira horizontal e livre da hierarquia de um mestre ou escola.

O grupo “Origem” caracteriza-se por utilizar princípios baseados na percepção do espaço (técnicas para fazer ver) e as suas transformações de “si” e da realidade por meio de práticas de solidão advindas do Teatro das Fontes. Por estar estritamente relacionado ao homem no espaço, o homem em relação à realidade, a produção dramatúrgica do grupo está voltada para espaços não

⁵² Tomei por empréstimo o conceito de rizoma apresentado por Paola B. Jacques a partir de Hélio Oiticica na obra *Estética da Ginga*. A autora traz, em contraposição à estrutura indefinida do rizoma (treliça), a estrutura de árvore, cuja imagem é definida *a priori*, lembrando a pedagogia tradicional, na qual o mestre ensina. Neste caso “a idéia de obra de arte vai desaparecendo gradualmente em proveito da idéia mais ampla de experimentação artística”. Sendo assim, tanto no que diz respeito à produção artística do grupo 1: “Origem”, quanto no que diz respeito à formação do ator, há um elemento comum: a priorização do experimento artístico, pois este passa a ser mais interessante do que a obra acabada na medida em que se transforma em prática pedagógica. No conceito de rizoma prevalece, portanto, a trajetória do ator pedagogo sobre si mesmo e não o espetáculo, o mestre ou o diretor. Aprofundo a análise sobre esse conceito no capítulo 3: “Zonas de risco: o ator criador e a sociedade pedagogizada”, com base na perspectiva de Deleuze e Guattari, que descobri posteriormente.

convencionais e que estabelecem maior relação entre atores e um número reduzido de espectadores.

Voltemos um pouco no tempo para compreender a formação da *Compagnia*. Depois do projeto Teatro das Fontes, alguns dos participantes se transferiram para Volterra, cidade vizinha a Pontedera, e fundaram o grupo não teatral *L'Avventura* que depois ficou conhecido como *O Porto*. Fizeram parte deste grupo: François Kahn, Pierre Guicheney, Stefano Vercelli, Laura Colombo, Armando Punzo e Annet Henneman e Fausto Pluchinotta, este último foi uma figura central no grupo, pois foi a quem Eugenio Barba deu a chave do *Teatrino de Seminario di San Pietro* onde anteriormente foi a sede do *Ista*⁵³ de Volterra.

Mirella Schino, em seu livro já citado, reproduz um trecho de uma carta de Pluchinotta a Eugenio Barba na qual descreve o trabalho do grupo *L'Avventura* que, depois do Teatro das Fontes, ao se ver sem qualquer registro teórico do projeto de Grotowski, vê-se obrigado a recomeçar. O reinício, no entanto, foi feito com inúmeras referências ao projeto parateatral de Grotowski. Sobre o trabalho, Pluchinotta escreveu a Barba:

Todo o trabalho que fizemos e descobrimos até agora esteve focado: na percepção e as suas transformações, a “consciência de si”, a relação com o outro e a relação com a realidade que nos rodeia. Despojamo-nos, tanto quanto possível, da linguagem verbal e gestual, das relações e mecanismos psicológicos, da narrativa e dos estereótipos comportamentais do estar em grupo, chegando a movimentos e ações extremamente simples, que têm valor por serem um desafio que exige um empenho extremo de quem as pratica. É um trabalho que parece não resultar em um produto se tiver algo a demonstrar, algo para “ser visto”. O produto é o ver ou os processos conectados com o “ver”.⁵⁴

⁵³ *International School of Theatre Anthropology* - Escola Internacional de Teatro Antropológico, fundada em 1979. Concebida e dirigida por Eugenio Barba, hoje está sediada em Holstebro, Dinamarca.

⁵⁴ “*Tutto il lavoro che abbiamo fino ad adesso sviluppato ha avuto come centro: la percezione ed i suoi cambiamenti, la 'conoscenza di se', il rapporto con l'altro ed il rapporto con la realtà che ci circonda. Abbiamo spogliato, per quanto era possibile, questa esplorazione dal linguaggio verbale e gestuale, dai rapporti e meccanismi psicologici, della narrativa e dagli stereotipi comportamentali il dell'incontro arrivando a dei movimenti ed azioni estremamente semplici che hanno il pregio di essere una sfida che esige un impegno estremo per chi li pratica. È un lavoro che sembra non avere prodotto si intende qualcosa da mostrare, qualcosa fatto per 'essere visto'. Il suo prodotto è il vedere o i processi connessi con il 'vedere'.*” SCHINO, Mirella. *Il Crocevia del Ponte D' Era* -Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995. Roma: Bulzoni Editore, 1996, p.175. Tradução minha.

A ideia do “ver”, do olhar sobre a realidade circundante, esteve presente em grande parte dos espetáculos desse período, principalmente na trilogia *In Cammino con lo spettatore: Laggiú soffia, Era, In carne e Ossa*. Da *Compagnia* fizeram parte três atores oriundos de *O Porto*: François Kahn, Stefano Vercelli, Laura Colombo e, depois, Silvia Pasello e Luiza Pasello.

Na trilogia descrita neste item, ficou visível para mim a instauração de zonas de risco por meio da incidência dos elementos simbólicos, tanto no processo de criação dos atores como na relação entre atores, público e cidade. Como afirmei anteriormente, a instauração dessa zona de risco se dá por duas vias: pela dramaturgia construída com base na experiência com espectadores e pelo espaço e os elementos simbólicos presentes na realidade que, ao serem evocados na cena, criam um estranhamento, uma vibração com aquilo que até então era já conhecido.

Esse estranhamento está presente tanto no ator que elege, do real, o elemento cotidiano que passa a ser simbólico, como no espectador que é conduzido a novos modos de percepção. Dada a amplitude do tema, procurei centrar minhas observações no ator e no “trabalho sobre si mesmo”, embora seja de enorme importância pesquisar esses elementos na perspectiva do espectador e da teoria da recepção.

Dramaturgia da experiência:

Atores e público em zona de risco

O termo “dramaturgia da experiência” foi utilizado pela imprensa para definir a trilogia. Caracterizou também as ações do ator-guia, passando pela transformação do espaço, do tempo, do movimento do espectador, a fim de mudar nele também suas potencialidades de percepção física do que era “narrado”. A figura do ator-guia, símbolo tanto do louco quanto do mago do tarô, esteve presente nos espetáculos *Laggiú Soffia* e *Era*. Em cada obra da trilogia, o espectador era conduzido de modo a se tornar, necessariamente, co-autor, e isso era definido além da compreensão a obra.

Os espetáculos previam um número limitado de espectadores, de cinco a dez pessoas. Buscava-se com isso estabelecer sincronicidade entre conto, realidade, sonho e história. As experiências aconteciam fora do teatro e colocavam o espectador no lugar de autor, conduzindo-o a um outro tempo e espaço de sua memória ou de seu inconsciente e criando, assim, dois terrenos de representação, dois espaços paralelos.

No último espetáculo da trilogia, *In Carne e Ossa*, a cidade e a relação com o espaço deixam de ser o principal elemento instaurador da zona de risco, ou seja, não se trata de uma dramaturgia da experiência centrada no cotidiano da cidade e na relação com o público, mas de uma partitura de símbolos pré-estabelecidos.

Pareceu-me oportuno analisar esse espetáculo como agente capaz de confluir elementos simbólicos na dramaturgia do ator deste período, pois, ao meu ver, trata-se de um marco de transição de uma dramaturgia da experiência alicerçada no símbolo para uma dramaturgia que é toda simbólica. Desta forma, as instaurações das zonas de risco ocorrem pela evocação do símbolo no espaço da representação trazido pela encenação, ações dos atores, texto, cenário, iluminação, figurino, construindo uma dramaturgia que só se completa no público, mas, ao contrário dos espetáculos anteriores, não necessita dele para existir.

O ator “perambulador” de símbolos

Mais do que qualquer técnica de interpretação, os espetáculos exigiam do ator um modo de olhar o mundo permanentemente renovado. Sua percepção aguçada deveria ir além do senso comum e extrair do real os elementos simbólicos e reveladores. Acredito que esta percepção, presente nos atores da primeira formação da *Compagnia*, tenha sido desenvolvida tanto no Teatro das Fontes como no grupo *L’Avventura* e deles foi herdada.

A função do ator, que era também a de guia, pode ser comparada a do *flâneur*, esboçada por Walter Benjamim em seus estudos sobre Baudelaire e a modernidade. A palavra *flâneur* vem do verbo *flâner* que significa

perambular. “O *flâneur* é o artista que passeia disfarçado de andante, ele se mistura à multidão sem jamais perder a autoria de seus passos e de seu olhar, injetando seu espírito nas coisas sem, no entanto, se transformar em coisa”.⁵⁵

Benjamin relata que o

flâneur passeia pelas ruínas da cidade deixadas pelo processo civilizatório, criando novos significados para os pedaços que encontra, para os restos que recolhe enquanto passa; visitando construções que mostram uma memória destruída. Os objetos ao seu olhar ganham valor próprio; as vitrines, como espelhos da vida, perdem seu caráter somente mercadológico e ganham uma dimensão poética e simbólica.⁵⁶

Observo no *flâneur* um desejo de decodificação e leitura do cotidiano e da história refletida no lixo, na arquitetura, nas relações com o espaço.

Em *Pedagogia do Espectador*, Flávio Desgranges define o *flâneur* como um espectador em plena atividade que não perde a autoria da história que escreve enquanto esta se passa. Estranha o cotidiano, distancia-se e reflete sobre a atitude dos transeuntes e sobre a sua. É um coletor da situação esfacelada, que recolhe e transforma em poesia a memória espalhada pelo chão, que reconstrói o presente com seus restos.

Para o *flâneur*, o mundo da experiência não se extinguiu de todo. Perambulando pela cidade, ele recorre às memórias nela depositadas, e recorda do seu próprio passado. O *flâneur* ainda tem a capacidade de narrar, e o que narra é o que ouviu da cidade. Por um instante efêmero, a memória individual e coletiva volta a convergir.⁵⁷

Entendo que os primeiros espetáculos da *Compagnia, Laggiú Soffia* e *Era*, são extremamente representativos do ator como *flâneur*, não somente como artista, caminhante solitário, mas também como guia e cúmplice de um grupo de espectadores tão autores quanto ele. Flávio Desgranges destaca:

O *flâneur* arrisca-se nas vivências diárias, dispondo-se a experimentar situações, não delega a ninguém a autoria da história que constrói aos pedaços. Constituindo-se nesse sentido, num espectador épico das ruas, que se abandona ao sabor da correnteza para a qualquer momento, retirar-se do curso para observá-lo, imobilizando o pensamento ao debruçar o olhar reflexivo sobre os passantes.

⁵⁵ BENJAMIM, apud DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.p.65.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ ROUANET, apud DESGRANGES, Flávio. op. cit., p.65.

O espectador urbano coloca-se na platéia sem estar alheio ao que acontece, mantendo-se na zona do despertar, intermediária entre sono e vigília. Cada rua é para ele uma ladeira que desce em direção ao passado - o dele e o da cidade.⁵⁸

I- *Laggiú Soffia* – viagem ao redor do mundo (1987)

“[...]disfarçado de andante, ele se mistura a multidão
sem jamais perder a autoria de seus passos
e de seu olhar [...]”
Walter Benjamin

A experiência *Laggiú Soffia* dividia-se em três linhas dramáticas, cada uma conduzida por um dos atores. Stefano Vercelli representava o guia, o mago que media a viagem de Ismael, personagem de *Moby Dick*, de Herman Melville, e a viagem dos cinco espectadores pelas ruas de Pontedera. A François Kahn coube a tarefa de narrar. Por intermédio dele, o personagem Ismael, carregando uma lanterna, cruzava uma pequena sala, um restaurante e finalmente a sala grande de espetáculo. Laura Colombo, por sua vez, era a presença misteriosa da baleia que aparecia ao longo da trajetória de Stefano e que finalizava a experiência no teatro, com a dança da Baleia Branca.



Figura 4: Espetáculo *Laggiú Soffia*. Bacci, Roberto. In: *Cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2008. Fotos: Maurizio Buscarino.

⁵⁸ DESGRANGES, Flávio. op. cit., p.67.

Solidão no processo de criação

Os atores, assim como costumavam trabalhar no grupo *L'Avventura*, criaram esse espetáculo individualmente. Passaram algumas semanas trabalhando absolutamente sozinhos e depois cada um apresentou a Roberto uma experiência que durava em média oito horas. Depois disso, os atores receberam de Roberto Bacci instruções individuais.

Dada a especificidade das criações, julguei pertinente elaborar um breve esboço dos processos de criação, pois cada um, a sua maneira, revela como elementos fortemente simbólicos foram utilizados como ferramentas propulsoras da criação. O objetivo é ilustrar este período histórico mais do que aprofundar o modo como eram realizados os processos de criação.

Stefano Vercelli – o Mago

A Stefano Vercelli foi dada a tarefa de trabalhar “materialmente” com o livro de Herman Melville, *Moby Dick*.⁵⁹ Ele deveria criar um percurso na cidade onde surgissem relações simbólicas entre o livro e Pontedera, entre a viagem na cidade e a viagem do navio *The Pequod*, da obra de Melville. Para isso, realizou os passos descritos abaixo, relatados pelo ator no livro *In Cammino con lo spettatore*, sob curadoria de Stefano Geraci.

1. Criou uma trajetória com pontos de contato entre os elementos do livro e pontos na cidade de Pontedera. Trabalhou sozinho durante algumas semanas.

⁵⁹ “Pouco compreendido em sua época, o romancista norte-americano Herman Melville abordou em sua obra a ambiguidade do real e os problemas de identidade do homem moderno, antecipando temas recorrentes da literatura do século XX. Publicado em 1851, *Moby Dick* é a obra-prima de Melville. O romance relata a obsessiva perseguição do capitão Acab à baleia branca Moby Dick. Sob a simplicidade da história, no entanto, esconde-se uma metáfora do homem e da natureza humana: as equívocas derrotas e triunfos do espírito humano e a fusão de seus impulsos criativos e assassinos”. MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Martins Claret, 2004. (Resumo).

2. Construiu uma estrutura de ações “abertas ao acaso”, mas também “organizadas”. O livro era meio e fim. Esta etapa foi realizada na presença de Roberto Bacci.
3. Em determinado momento da trajetória, Stefano escolhia ao acaso as páginas do livro que, diferentes em cada dia, formariam a dramaturgia da viagem. Eis alguns exemplos de ações que o livro suscitou.

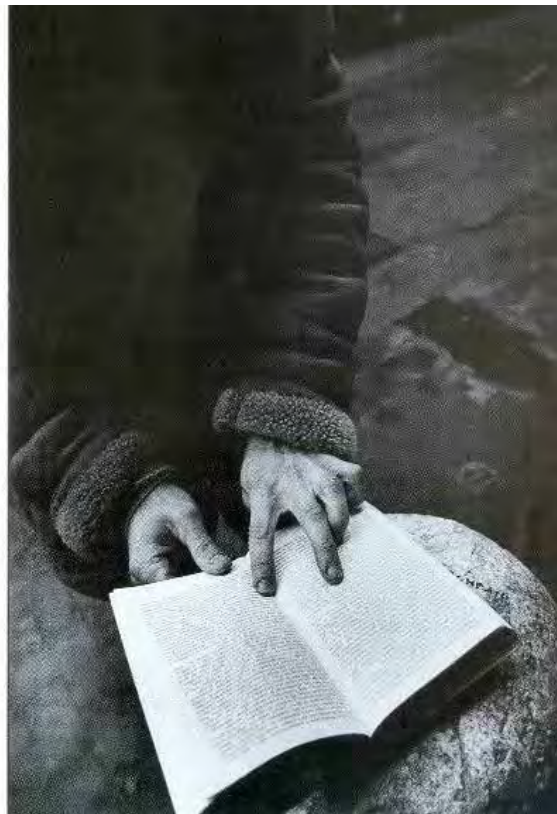


Figura 5: Espetáculo *Laggiú Soffia*. Bacci, Roberto. In: *Cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2008. Fotos: Maurizio Buscarino.

- escolher um número, data, e ler o trecho da página correspondente;
- escolher um pedestre para ler uma página aos espectadores-testemunhas;
- arrancar algumas páginas do livro nas margens do rio Era. Dobrar as páginas em forma de barquinho e colocá-la para navegar rio abaixo;

- entrar em uma igreja e, diante dos ossos do santo exposto, abrir uma página casualmente;
- anunciar o tema da página e lê-la em meio à multidão da rua principal, criando associações entre o texto e o contexto.

François Kahn – o Buscador

François Kahn era a encarnação do narrador, do contador de histórias, rememorava as ações mais significativas de Acab até o exato momento em que ele encontra a Baleia Branca. Materiais e objetos foram importantes elementos simbólicos para a criação e a cena. Entre eles, o ator utilizava: um barco de madeira e dois mapas, um de bolso e o outro num quadro medindo sete metros por três que era colocado sobre o chão, sal marinho, caixas de fósforo, conchas e o caixão de Starbuck. Curioso é que o caixão era construído ao longo da cena por Giacomo Pardini, ator do *Piccolo*. Estes elementos não só nos remetem ao contexto da história de Melville como são também elementos míticos da cultura europeia, tal qual Ulisses da Odisseia, que sai em viagem mar adentro, representa o arquétipo do navegante, do herói buscador.



Figura 6: Espetáculo *Laggiú Soffia*. Bacci, Roberto. In: *Cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2008. Fotos: Maurizio Buscarino.

Laura Colombo – O Mistério

A figura de Laura surgia e desaparecia misteriosamente ao longo da trajetória de Stefano, representando algo misterioso, uma presença que desejamos, mas que não é possível tocar, tal qual *Moby Dick*, a Baleia Branca. Esse ser intocável é o elo entre o humano e o animal, o racional e o instintivo. Laura finalizava o espetáculo com uma “dança marinha”, a aparição mágica de *Moby Dick*.



Figura 7: Espetáculo *Laggiú Soffia*. Bacci, Roberto. In: *Cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2008. Fotos: Maurizio Buscarino.

II- *Era* – viagem nas duas cidades (1988)⁶⁰

“Uma obra invisível [...] ‘para ver’ e não para ‘ser vista’”.⁶¹

Roberto Bacci

O nome do espetáculo é também o do rio que batiza a cidade, além disso, “era” é o passado do verbo “essere”, ser, em italiano. Assim, o título faz referência às duas cidades: a cidade matéria, presentificada no “aqui e agora” e a cidade do passado, dos bombardeios da guerra, das lembranças. A cidade particular da memória de cada um.

Conforme Roberto Bacci relata em *In Cammino con lo spettatore*, o ponto de partida para a criação foi uma novela de Borges cujo tema era a procura, em uma cidade, de um ser humano que havia encontrado Deus. As indicações que os atores - Laura Colombo, François Kahn, Giacomo Pardini e Stefano Vercelli - receberam de Roberto Bacci foram: seguir pistas concretas para encontrar este homem. Conforme veremos, cada ator foi incumbido de realizar uma tarefa.

Dramaturgia do espetáculo Era

Imagens abstratas e simbólicas, como a dança de uma pedra que se abre formando duas cidades, compõem este espetáculo. A fábula de um lugar que engloba outro, invisível a olho nu, mas que pode ser desvendado por meio de pistas. Os atores e o guia saem pelas ruas da cidade de Pontedera em busca de histórias e restos de lixo que servirão como pistas para desvendar os mistérios da cidade invisível.

Uma cartomante interpretada por Silvia Pasello lia um baralho com imagens da cidade e os restos de lixo recolhidos pelo público. Acontece então um ritual em que personagens, objetos e histórias da cidade visível mesclam-

⁶⁰ *Era*. In *viaggio nelle due città* (1988). BACCI, Roberto. In: *Cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci, p.66. Tradução minha.

⁶¹ “Una opera invisibile [...] ‘per vedere’ e non ‘per essere vista’”. BACCI, Roberto. In *Cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci, p.70. Tradução minha.

se com a cidade invisível, reconstruindo uma nova cidade e um conjunto simbólico mutável a cada espetáculo. Há uma narrativa em que a cada apresentação sofre algumas modificações, de acordo com as pessoas que ali se encontram e o momento presente da cidade.

O guia, o casal e a cartomante são personagens centrais e, em segunda instância, o próprio público e as pessoas comuns que vivem na cidade são também parte do espetáculo ou constituem o cenário dessa cidade real.

As unidades de espaço são diversas: o teatro, o beco, diferentes ruas e comércios. O tempo é real, do momento em que o espetáculo se inicia no teatro à saída do público pelas ruas e seu retorno ao espaço inicial. Mas existe também um tempo simbólico que é o da memória da cidade e da vida de cada um que participa do evento. O espetáculo possui, portanto, um pequeno roteiro em meio ao qual o público e o guia constroem, a cada encontro, narrativas paralelas que se ligam, arquitetando novas dramaturgias.

Inscrições, fotografia e lixo como elementos simbólicos na dramaturgia

Stefano Vercelli foi orientado por Roberto Bacci a desenvolver uma busca sobre quem havia feito algumas das inscrições sobre os muros de Pontedera, tais como: “Acorde”, “A vida é sonho”, etc. Ele fotografava a cidade, recolhia histórias das pessoas que viviam ali e, durante o espetáculo, trazia para a cena o lixo deixado nas ruas da cidade. François Kahn, paralelamente, trabalhou com a obra de Franz Kafka, *Josefina, a cantora*, fazendo uma paródia sobre a relação entre o artista e o público. Laura Colombo abria o espetáculo. Ela criara o cenário, um conjunto de marionetes relacionadas em uma dança em que uma pedra se abria formando as duas cidades. Silvia Pasello representava uma cartomante que lia os pequenos pedaços de lixo encontrados pelas ruas.



Figura 08: Espectáculo *Era*. Bacci, Roberto. *In Cammino* con lo spettatore, curadoria: Stefano Geraci. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2008.



Figura 9: Espectáculo *Era*. Bacci, Roberto. In *Cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci. Programa do espetáculo. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2008.

III. *In carne e Ossa* - Uma viagem na mente de quem sonha (1991)⁶²

“[...] operação feita sobre o tempo, o espaço,
sobre o tempo como arquitetura do espaço”⁶³

Fabrizio Cruciani

Ao contrário dos espetáculos anteriores, *In Carne e Ossa* ficou conhecido como uma criação noturna. Referimo-nos a montagem desta forma não só porque se passava durante a noite, mas também porque a principal fonte de criação dos atores, Stefano Vercelli, François Kahn, Silvia Pasello, Pergiorgio Castellani e Pierre Houben - foram suas próprias lembranças e sonhos, aqueles que sonhamos quando dormimos.

Neste último espetáculo da trilogia a cidade ficou do lado de fora da porta de madeira do Teatro situado na rua Manzoni, cujas salas, janelas e também o jardim interno eram campo de experimentação, formando sobre o espaço de representação o que Roberto Bacci chamou de “inconsciente da cidade”.

Sonhos e memória como elementos simbólicos na dramaturgia do ator

A tarefa destinada aos atores nesse espetáculo foi: “aprender a transcrever os próprios sonhos para transformá-los em material de trabalho a ser traduzido em ações, ou ainda reviver situações da infância ou reencontrar personagens da própria infância dialogando com eles”.⁶⁴

Vejo que este procedimento a memória do ator é colocada em primeiro plano no processo criativo. Tanto a memória dos sonhos vividos durante o sono, frutos de nossas experiências diárias, desejos e medos,

⁶² “I ‘operazione fatta sul tempo, e sullo spazio, sul tempo come architettura dello spazio”. CRUCIANI, Fabrizio. In: *In cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci. Firenze: La Casa Usher, 2008. GERACI, Stefano p.134. Tradução minha.

⁶³ *In Carne e ossa*. In: *Viaggio nella mente che sogna* (1990). Bacci, Roberto. *Cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci, p.80. Tradução minha.

⁶⁴ “imparare a transcrivere i propri sogni per farne materiale di lavoro da tradurre in azione, oppure rivivere situazioni dell’infanzia o rincontrare personaggi della propria infanzia dialogando con essi”. BACCI, Roberto. In: *Cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci, p.81. Tradução minha.

codificados simbolicamente pelo subconsciente, como a memória vivida num passado histórico.

Assim, julgo oportuno ressaltar que, neste caso, a memória é algo bastante concreto e serve ao ator apenas na medida em que pode ser traduzida em ações. Também Grotowski, segundo Tatiana Motta Lima, abordava esta perspectiva objetiva da memória, embora a tenha compreendido de diversas formas em diferentes momentos de sua trajetória artística. Nos períodos que seguem *O Príncipe Constante*, por exemplo, Grotowski constata, com base na memória, a possibilidade de trabalhar com os “arquivos ‘selvagens’ não adestrados”, do ator.

A memória não era vista como um arquivo acessível a ser utilizado pelo ator e pelo diretor para construção de uma cena “intensa”. Ela foi, ao contrário, a possibilidade de fugir ou alargar, ou relaxar - dos arquivos da biblioteca habitual atrás de arquivos (e mesmo esse termo deixa a desejar, já que desconhece a relação de transformação realizada em mão dupla entre a memória e o atuante) esquecidos, renegados; de arquivos “selvagens” não adestrados.⁶⁵

Essa noção de memória descrita por Tatiana Motta Lima está atrelada à noção de organicidade que, mais tarde, Grotowski relacionou com a noção de contato. Sobre este aspecto, Lima discorre:

Cumpru, agora, ver o que essa noção de organicidade ou de consciência orgânica - fortemente ligada à memória - trouxe ao trabalho do Teatro Laboratório. E talvez o ponto mais importante tenha sido exatamente aquela “aceitação do corpo”, a possibilidade de experimentar o corpo como não dissociado da psique, da mente, do espírito; tenha sido também a possibilidade de fugir da introspecção.⁶⁶

Em sua tese de doutorado,⁶⁷ Tatiana Motta Lima defende a ideia de que no espetáculo *O Príncipe Constante* existe, em Grotowski, uma aceitação

⁶⁵ LIMA, Tatiana Motta. *Experimental a memória, ou experimentar-se na memória*. Texto concedido pela autora no curso “Palavras praticadas, para ler ou reler Grotowski”, realizado em abril de 2011 na FUNARTE, Belo Horizonte (MG), p. 04.

⁶⁶ Idem, *ibid.*

⁶⁷ LIMA, Tatiana Motta. *Les Mots Pratiqúés: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Sob a orientação do Prof. Dr. Camillo Dolabella Portella Osório de Almeida, a tese foi premiada com Menção Honrosa Capes.

da natureza-corpo-fisiológica. Sua trajetória nem sempre foi assim, mas aqui nos interessa compreender que no Teatro das Fontes, principalmente, a ideia de corpo - vida e organicidade - já estava amplamente enraizada. Neste momento, Grotowski deixa provisoriamente de lado as técnicas para buscar suas fontes. Sendo assim, penso que, com base nas vivências de François Kahn e Stefano Vercelli⁶⁸ no Teatro das Fontes, o conceito de sonho e memória presentes no espetáculo *In Carne e Ossa* ganhou uma perspectiva bastante semelhante àquela empreendida por Grotowski após *O Príncipe Constante* e o Parateatro.

Tanto o conceito de “organicidade” quanto o de “contato” conduzem o ator a um campo de experimentação da memória que não é introspectivo ou psicologizante, pois não existe cisão entre corpo e mente. O corpo em si é memória e é sobre ele o ator trabalha. O sujeito que sonha e o que “se recorda” são, portanto, “pista de decolagem” para um sujeito e um corpo coletivo cujos sonhos e recordações vão além do individual. Os elementos simbólicos da dramaturgia emanam um “corpo-memória” que é coletivo, ainda que eu, particularmente, não acredite que ele seja universal.

Creio que não é universal porque o corpo-memória diz respeito a um comum partilhado, a um grupo de homens que vive e se relaciona em determinado contexto, mediados por símbolos, signos e uma história comum. Acreditar na universalidade do corpo-memória é crer que existe uma verdade e assim, ignorar toda a multiplicidade de leituras e de espaços compartilhados com diferentes histórias e corpos-memória. Isso porque o olhar que interpreta parte sempre de um ponto de vista, outros pontos de referência ficam sempre excluídos do horizonte do observador que percebe a partir do que conhece e tem portanto o olhar intercedido por aquilo que ele é como sujeito.

⁶⁸ No início do processo, Laura Colombo deixa *Pontedera* e *Compagnia Laboratorio* para atuar mais diretamente com performance.

Pombas, chaves, tambores e o Livro do Desassossego

Outro elemento dramaturgico fundamental está em trechos do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, obra que inspirou o nome do espetáculo:

Tenho por mais minhas, com maior parentesco e intimidade, certas figuras que estão escritas em livros, certas imagens que conheci de estampas, do que muitas pessoas, a que chamam reais, que são dessa inutilidade metafísica chamada carne e osso. E "carne e osso", de fato, as descreve bem: parecem coisas cortadas postas no exterior marmóreo de um talho, mortes sangrando como vidas, pernas e costeletas do Destino.⁶⁹

A ideia de “imagem” e “estampa” em ressonância com o sonho foi amplamente experimentada no espetáculo, criando uma plasticidade cinematográfica e onírica nas salas da Via Manzoni pelas quais os atores circulavam. O texto, porque jamais foi o centro do processo de criação, veio muito tempo depois das ações consolidadas. Foi por meio de um poema de William Blake, intitulado *L'Angelo*, que os atores deram voz às imagens. O poema de Blake foi fragmentado, interrompido, costurado e repleto de repetições que contribuíam para instaurar a atmosfera do sonho.



Figura 10: Espetáculo *In Carne e Ossa*. Bacci, Roberto. In *Cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2008. Fotos: Maurizio Buscarino. Programa do espetáculo.

⁶⁹ PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.p.253.



Figura 11: Espectáculo *In Carne e Ossa*. Bacci, Roberto. In *Cammino con lo spettatore*, curadoria: Stefano Geraci. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2008. Fotos: Maurizio Buscarino.

De volta ao teatro

Após a trilogia, já no espetáculo seguinte, a *Compagnia Laboratorio* volta ao teatro para realizar espetáculos mais tradicionais. Neste momento são criados *Fratelli dei Canni* (1992), com Silvio Castiglione, François Kahn, Silvia e Luisa Pasello e Stefano Vercelli; e *Il Cielo per terra* (1994), com Cacá Carvalho, Luisa Pasello (depois Maria Teresa Mandruzzato), Silvia Lodi, Piergiorgio Castelani, (depois Andrea Collavino), François Kahn e Stefano Vercelli.

Il Cielo per terra foi o primeiro espetáculo em que o paraense Cacá Carvalho atuou, dirigido por Roberto Bacci. Ainda em 1988, porém, dado o sucesso do espetáculo *Meu Tio, o Iauaretê*, dirigido por Roberto Lage, Cacá se apresentou no *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* e foi assistido por Grotowski. Ali teve início, então, uma longa parceria artística entre o *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*, o ator Carlos Augusto Carvalho Pereira e o cenógrafo e figurinista Márcio Munhoz Medina, que então havia concebido o cenário do espetáculo de Lage.

Sucessivamente, Cacá Carvalho tornou-se também colaborador, pedagogo e assistente de direção do Centro e Márcio Medina concebeu os cenários e os figurinos de inúmeras montagens. Em 2004, nasceu na cidade de São Paulo *A Casa Laboratório para as Artes do Teatro*, fruto da parceria com a *Fondazione Pontedera Teatro* e Roberto Bacci. Dos encontros entre Cacá Carvalho e Roberto Bacci (Brasil e Itália) surgiram diversos espetáculos. Entre eles: *Inútil canto, inútil pranto pelos anjos caídos*, direção de François Kahn (1988), *25 Homens*, de Plínio Marcos (1991), *O Homem com flor na boca*, de Luigi Pirandello (1994), *A Poltrona escura*, monólogo de Luigi Pirandello (2003) e, recentemente, o *Hóspede secreto*, com Joana Levi e Cacá Carvalho. Todos sob direção de Roberto Bacci e dramaturgia de Stefano Geraci. Márcio Medina criou cenários e figurinos para esses espetáculos e continua como colaborador permanente no Centro e na Casa Laboratório.



Figura 12: Cartaz, vários espetáculos. Extraído do site em maio de 2011.⁷⁰

2.2 A Compagnia Laboratorio em Transição: Clássicos e símbolos como zona de risco (1995 – 2007)

Contraditoriamente, nomeei de “Transição” o grupo cujo período de abrangência é o maior entre aqueles definidos por nós como “Origem” e “Contemporaneidade”. A transitoriedade, no entanto, refere-se à mudança de um teatro da experiência, cuja dramaturgia do ator se centrava na relação entre o público e a cidade, para um teatro cuja dramaturgia do ator está alicerçada em elementos simbólicos, na criação das ações e na manutenção da vida das ações.

No primeiro caso, a linha de risco, a zona desconhecida, é exterior, pois está no espaço. No segundo caso, é interior, pois diz respeito ao desconhecido que reverbera e vibra no ator por meio de objetos simbólicos,

⁷⁰ Disponível em: <http://www.pontederateatro.it/PT/Default.aspx>

cenário, mitos, arquétipos, ações. Não que isso não ocorra no primeiro caso, também, mas a significação não acontece somente por meio desses elementos, mas principalmente no contato entre eles, o espaço da cidade e o homem público. Em ambos os casos existem “perguntas fundamentais” norteadoras e a instauração de um território desconhecido para o ator, aquilo que nomeamos como “zonas de risco”.

Entre os principais espetáculos do grupo “Transição” temos: *Oblomov*, *Ciò che Resta*, *Il raglio dell’ Asino* e *Amleto*, todos inspirados em grandes clássicos da literatura mundial: Goncharov, Thomas Mann, Dostoiévski e Shakespeare, respectivamente. O coletivo que se insere nesse contexto caracteriza-se por ser um grupo heterogêneo, composto por atores da primeira fase da companhia e jovens atores pertencentes, ainda hoje, à *Compagnia Laboratorio di Pontedera*. Alguns atores desse grupo tinham uma relação muito forte com as práticas dos anos 1970, o Teatro das Fontes, uma autopedagogia e mesmo o *training*⁷¹ praticado no Piccolo. Já os atores mais jovens vinham de formações distintas, muitas deles também autodidatas, mas sem que estivessem presentes as fortes referências do teatro de grupo e as práticas advindas do Odin e do Teatro das Fontes. Tazio Torrini, ator da *Compagnia Laboratorio* desde 1995, relata as diferentes perspectivas presentes nesse coletivo quando fala do *training*.

Enquanto estive em Pontedera ouvi falar frequentemente em “training”, quase como se se tratasse de uma específica doutrina teatral. Nunca tive o prazer de praticar esse “training” com as pessoas que falavam sobre ele, e lhes faltava evidentemente o prazer de passar a mim o seu saber. Pelo pouco que entendi ou pratiquei me parece, afinal, uma forma de ginástica bastante constritiva e árida para a minha natureza. Talvez esteja errado. Mas não pude saber.

⁷¹ No *Piccolo*, os atores tiveram acesso aos procedimentos do *training* por meio das publicações de Eugenio Barba, principalmente, cuja concepção se distingue da de Grotowski, que num primeiro momento o associa “àquilo que o ator pode fazer”. Esta perspectiva tem o caráter somático das técnicas, enquanto mais tarde, o treinamento se dá por meio da “via negativa”, ou seja, o que o ator “não devia fazer” a fim de que pudesse confrontar a si mesmo e aos seus bloqueios e resistências. Existe aí um processo em que o ator acrescenta algo seu, criativo. Porém, tanto em Grotowski quanto em Barba, o treinamento foi revisto e sofreu alterações ao longo da história. A princípio, era coletivo, mas, aos poucos, passa a ser individual e personalizado por cada ator.

No filme *Training at the “Teatr Laboratorium” in Wroclaw – Plastic and Physical Training*, é possível observar os dois tipos de exercícios (plásticos e físicos) utilizados pelos atores do Teatro Laboratório. Os “plásticos” vêm das práticas e exercícios de Delsarte e Dalcroze, principalmente. Os exercícios físicos e corporais estão alicerçados nos *asanas* do *hatha yoga*, que propõem práticas de ação, extroversão.

[...] Me preparo cotidianamente para o trabalho de ator como me preparo para o “trabalho” de ser humano. É o mesmo trabalho; o “como” se faz representa uma preparação. [...] Todas as atividades que pratico as pratico para o “eu” e, portanto, consequentemente para “o ator” que sou [...] A minha preparação humana foca-se sobre o cultivar da atenção, da presença, da vitalidade. À noite, executo um breve relaxamento, medito o dia passado e o seguinte; adormeço com o propósito de viver conscientemente os meus sonhos, procuro dormir pouco e bem, para dar bom-dia de manhã com o corpo limpo, elástico, e a mente apurada. Ao levantar, pratico alguns exercícios de energização derivados de Qi Gong⁷², [...] exercito atividades solitárias, como correr, andar de bicicleta e fazer caminhadas, que me colocam em contato com o meu corpo e o ambiente à minha volta. Tomo sol. Leio tudo que serve a mim. Conduzo grupos de teatro, pra mim muito úteis porque me permitem verificar e colocar em prática, com outras pessoas, as minhas experiências, condensado-as em regras [...] Procuro basear-me nos conceitos do livro *Para o Ator* [de Michael Chekhov] [...] Se posso usar uma sala de teatro, o que ocorre nos períodos de espetáculo ou ensaio, pratico exercícios mais específicos do corpo, de aquecimento vocal ou de natureza psicofísica. Gosto muito de me preparar de acordo com o método de Ingemar Lindh⁷³. Também pode haver preparações mais específicas, preliminares ao trabalho de cada espetáculo. [...]Esta preparação acontece em grupo e funciona para encontrar uma escuta e uma compreensão específica sobre o espetáculo[...]”⁷⁴

⁷² Suas diversas formas são originárias da China e consistem em exercícios que envolvem práticas de respiração e/ou movimentos específicos, com o objetivo de aumentar e equilibrar o QI. O princípio básico envolve a meditação em um centro de energia vital conhecido como *dantian*.

⁷³ Diretor e pedagogo sueco, foi assistente de na escola de Etienne Decroux, em Paris.

⁷⁴ *“Stando a Pontedera ho sentito parlare spesso di “training”,quasi di trattasse di una specifica dottrina teatrale. Non ho mai avuto il piacere di praticarlo con chi ne parlava, mancando evidentemente a questi il piacere di passarmi il loro sapere. Per quel poco che ho inteso o praticato mi sembra dopotutto una forma di ginnastica abbastanza costrittiva e arida per la mia natura. Forse sbaglio. Ma non mi è dato saperlo.[...]Mi preparo quotidianamente al lavoro di attore così come mi preparo quotidianamente al “lavoro” di essere umano. È il lavoro stesso, il “come” si fa, che rappresenta una preparazione.[...] Tutte le attività che pratico le pratico per “me” e quindi, di conseguenza per “l’attore” che sono.[...]La mia preparazione umana verte molto sul coltivare attenzione, presenza, vitalità, la sera pratico un breve rilassamento, medito sulla giornata passata e su quella futura, mi addormento col proposito di vivere coscientemente i miei sogni, cerco di dormire poco e bene, per dare il buongiorno al mattino con corpo pulito ed elastico e la mente sgombra. Al risveglio pratico alcuni esercizi di energizzazione derivati dal Qi Gong [...] Attività solitarie come corsa, bicicletta, escursioni, che mi mettono in contatto col mio corpo e l’ambiente che mi circonda. Sto al sole. Leggo tutto quello che mi serve. Conduco laboratori teatrali, per me utilissimi, perché mi permettono di verificare e mettere in pratica con altre persone le miei esperienze condensandole in regole. Cerco di attendermi al bei concetti di Michail Cechov contenuti nel suo libro “All’attore” [...] Se posso usare una sala teatrale, il che avviene durante i periodi di spettacolo o di prova, pratico esercizi più specifici sul corpo, di riscaldamento vocale o di natura psicofisica. Mi piace molto allenarmi secondo il metodo di Ingemar Lind. Poi possono esserci preparazione più specifiche propedeutiche al lavoro sugli specifici spettacoli [...]”*. TORRINI, Tazio. Entrevista concedida em abril de 2009, em Pontedera, Itália.

Percebo na fala do ator um possível conflito de gerações entre os atores da década de 1970 e 1980, que utilizavam o *training* em oposição aos atores mais jovens, de diferentes formações, que, neste caso, não receberam a tradição dessa prática. O *training* foi amplamente difundido pelas gerações posteriores como uma prática dogmática, ou mesmo doutrinária, associada somente aos aspectos físicos, assim como afirma o ator. Isso porque, em alguns lugares, se tornou repetição esvaziada, distanciada de seu contexto de origem. Há uma grande contradição na perspectiva que se disseminou, pois o que o treinamento propõe é o contrário do dogmatismo: a ausência de verdades e métodos, a busca permanente.

Na fala de Torrini, termos como “flexível”, “a solidão”, “como se faz”, e, principalmente, os valores éticos do ofício revelam que, de alguma forma, houve uma transmissão desse saber e que, embora sejam diferentes, entre as práticas da primeira formação do grupo e desta, uma estrutura comum permanece quanto à compreensão do teatro como veículo de busca para um conhecimento que está além do espetáculo, como meio para acionar “as perguntas fundamentais”.

Curiosamente, noto que em seu entendimento do ofício e também em sua preparação cotidiana, Torrini emprega palavras que traduzem ideias semelhantes àsquelas da geração anterior. Revela uma relação viva com o teatro e com aquilo que compreende por “preparação”: não se trata da reprodução de termos do passado, mas de uma busca alicerçada no presente e que, de certa forma, é reveladora de um tipo de autoformação, também.

Penso que o coletivo composto por pessoas de formações tão distintas e faixas etárias variadas continha em si mesmo a heterogeneidade e as diferenças necessárias para o desenvolvimento de ricos processos de criação. Era a síntese de uma transição histórica e de conflitos entre o que foi e o que viria a ser. Destaco aqui os espetáculos deste período.

I- *Oblomov* (1999)

“Quando se acorda se está morto”⁷⁵

René Daumal

A obra *Oblomov* foi escrita por Ivan Goncharov, romancista russo, em 1859. O romance retrata a

lentidão de costumes dos senhores patriarcais em contato com o sistema de servidão, designando à apatia e à trágica negligência com que viam os nobres proprietários de terra a situação da Rússia no momento que antecedeu a revolução de 1917.⁷⁶

Oblomov é o nome do personagem principal que gerou o termo oblomovismo, em referência a uma pessoa que demonstra preguiça, inércia, ou ainda, fatalismo, características da personagem do livro. O jovem generoso, Oblomov, passa as 150 primeiras páginas do romance sem conseguir se levantar do sofá ou da cama, é incapaz de tomar qualquer atitude diante de si mesmo e de sua história.

No espetáculo da *Compagnia Laboratorio*, com Domenico Castaldo e Katia Kapato, a apatia de Oblomov, encenada pelo ator Renzo Lovisolo, é combinada a sua tristeza e dependência do criado Zachar (Domenico Castaldo), do amigo Stolz e da ex-namorada. A encenação obriga o público a questionar valores e sonhos quando revela a “grande recusa” da personagem, recusa ao mundo, ao trabalho, aos valores. Dessa forma, ao romper com o conceito primeiro de oblomovismo (preguiça), o diretor coloca em cheque todos estes ideais. Sobre este aspecto, Ugo Volli, no artigo *Oblomov uma sfida all’Occidente*, afirma que a encenação de Roberto Bacci caminhou para uma visão menos ocidentalizada da obra. Assim, questiona:

No caso destes personagens emblemáticos, existe uma margem de ambiguidade, um fundo de incerteza. Quem é realmente Oblomov? Um preguiçoso, um incapaz? Um cínico, um cético? A expressão de uma desconfiança ou de autopiedade?[...] A encenação

⁷⁵ “quando ci si sveglia si è morti”, em forma de pergunta a frase foi o ponto de partida para a criação do espetáculo, conforme relata Roberto Bacci na sinopse do espetáculo. Tradução minha. Disponível em: <http://toscanaspettacolo.com/index.php?code=2433>. Acesso em 31 de janeiro de 2012.

⁷⁶ GONTCHAROV, Ivan Alexandrovitch. *Oblomov*. Editora Germinal (Romances Eternos).

de Roberto Bacci optou por esta interpretação menos ocidentalizada e progressista, mais misteriosa e problematizadora.⁷⁷

Do público, mais uma vez, é exigido um exercício de análise e investigação de si e de seus valores. O que representa *Oblomov* em tempos de alienação do trabalho, das relações mediadas pelo produto, ou ainda da discriminação das subjetividades?

II-Ciò che resta (2001)

*“A montanha é um elevador que penosamente te leva para o alto.
É também o lugar dos contos, dos mistérios, do perigo e da morte,
mas também é o lugar mais próximo do céu”⁷⁸*

Roberto Bacci

Participaram da montagem: Davide Fossati, Renzo Lovisolo, Savino Paparella, Luisa Pasello, Silvia Pasello, Silvia Rubes. Com cenografia e figurinos do brasileiro Márcio Medina. Construção de cena de Giordano Acquaviva e luz de Carlo Cerri. Direção técnica: Sergio Zagaglia. Consultoria dramática de Stefano Geraci e colaboração artística do paraense Cacá Carvalho. Em 2001, o espetáculo foi apresentado parcialmente, em português, no estado de São Paulo com apresentações no SESC Pompeia (na capital paulista), SESC Ribeirão Preto e SESC São Carlos.

Inspirado na obra *A Montanha Mágica* (1924), de Thomas Mann, o espetáculo trata do desmantelamento da civilização europeia.⁷⁹ A encenação, ao contrário do texto original, narra a história de uma mulher que sobe a

⁷⁷ “[...]nel caso di questi personaggi emblematici, resta un margine di ambiguità, un' incertezza di fondo. Chi è davvero Oblomov? Un pigro, un inetto? Un cinico, uno scettico? L' espressione di una diffidenza o di un' auto-indulgenza? [...] Mettendo in scena 'Oblomov' Roberto Bacci ha optato per questa interpretazione meno occidentalista e progressista, più mistica e problematica.” VOLLI, Hugo. Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/10/31/oblomov-una-sfida-all-occidente.html>. Acesso em 02 de junho de 2011.

⁷⁸ Roberto Bacci. Citação extraída da programação do SESC Pompeia, agosto de 2001.

⁷⁹ Seu autor, escritor alemão, recebeu em 1929 o Prêmio Nobel de Literatura. E, por sua oposição ao nazismo, foi obrigado a deixar a Alemanha em 1933, retornando somente em 1947.

montanha para fazer uma visita a um parente em um hospital de doenças respiratórias, mas se encanta com o modo de vida do lugar, permanecendo ali por anos. O programa do SESC trouxe a seguinte descrição:

A organização da considerada terapia e o tempo livre se misturam, criando uma vida artificial, na qual obscurece o que está presente: a morte. O hospital funciona como um hotel de luxo, onde a vida burguesa tenta esconder a dolorosa realidade do fim que está chegando. Encarando a situação com ironia e leveza, esta experiência é como uma miragem para a personagem. Após sete anos, ela retorna, quase como uma estranha, a outra ilusão: o mundo cotidiano.⁸⁰

Inicia-se um processo de questionamento no qual a personagem começa a se perguntar “quem sou eu” e “de onde venho?”. “Da vida, o que resta?”, sob o eco da seguinte frase: “Não quero conceder à morte o domínio sobre os meus pensamentos”.

O protagonista do livro é o jovem burguês Hans Castorp e o parente, Joachim Ziemssen, papéis interpretados por Luisa e Silvia Pasello, as duas atrizes gêmeas a que já me referi. Renzo Lovisolo interpretou o diretor do hospital e Savino Paparella faz o assistente de Behrens, a alma negra e o bufão que diverte os doentes. Silvia Rubes interpretou a enfermeira e Davide Fossati fez um humanista.

O texto original é considerado pelo autor como inicial e foi mesclado com autores como Esenin, Daumal e Rilke. Ao permanecer em contato com a morte durante sete anos, a personagem se torna “um homem” para depois desaparecer em uma trincheira durante a Primeira Guerra Mundial.

Roberto acredita que a as improvisações dos atores e o texto original foram, na verdade, “uma ocasião para ficarmos perto de perguntas que nos interessam, do qual o teatro pode ser o veículo”. Mais uma vez, o espetáculo foi o pretexto para buscar algo além e que reside no homem.

⁸⁰ Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?paramend=1&IDCategoria=1393>. Acesso em 02 de junho de 2011.

III-II *raglio Dell Asino* (2003)

“Será que existe um ser absolutamente bom?”⁸¹

Roberto Bacci

Inspirado na obra *O Idiota*, de F. Dostoievski (1869), e no desejo de apresentar um ser humano absolutamente bom e capaz de promover a salvação. A montagem contou com Alessandro Bertolini, Elena Ciardella, Marco De Liso, Andrea Fiorentini, Luisa Pasello, Silvia Pasello, Silvia Rubes, Tazio Torrini. Dramaturgia de Roberto Bacci e Stefano Geraci. O espetáculo foi apresentado totalmente em língua portuguesa no SESC Belenzinho, na capital paulista.

A encenação narra a história de um jovem estrangeiro e solitário em tratamento médico. Em determinado momento, ele escuta um som estranho, como um urro, que o faz querer regressar a sua pátria, a Rússia. Mas antes que possa chegar ao seu destino, depara-se com um baile, famílias que discutem, amores e olhares reprovadores. Bacci afirma que o objetivo não era transpor a obra de Dostoievski, mas utilizar as perguntas que ela suscita:

Não se trata da transposição teatral do romance, mas sim de uma espécie de reação às perguntas fundamentais que Dostoievski propõe à existência humana e sua atmosfera. A principal delas, "será que existe um ser absolutamente bom?", persiste a cada momento da encenação: nas músicas, nos sons do salão de baile, nos desafios de amores simulados e nos insultos neuróticos trocados pelos convidados, atormentados numa corrida invisível e irresistível em direção ao nada.⁸²

Novamente, Roberto Bacci fala das perguntas fundamentais no que se refere ao teatro como experiência e veículo de investigação do humano.

O ator Andrea Fiorentini relata que começou a trabalhar em Pontedera em 2003, em um projeto que tinha como objetivo criar um

⁸¹ Esta foi uma das perguntas fundamentais que norteou o processo de criação. Extraído da programação do SESC de abril de 2004.

⁸² Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=2836>. Acesso em 02 de junho de 2011.

espetáculo com atores experientes e com jovens atores. Tratava-se da encenação do *Il Raglio dell'Asino*. Fiorentine descreve sua experiência e tal qual Roberto Bacci, refere-se a ela como território pedagógico porque as “questões fundamentais” envolvem tanto “autoformação” como “erro”, são modos de saber. Fiorentini relata sua experiência:

A experiência com *Il Raglio dell'asino* foi bastante longa e absolutamente útil, já que me permitiu absorver uma grande quantidade de estímulos, ideias, técnicas e modos de trabalhar até então desconhecidas para mim. Me vali intensamente essa experiência compreendendo imediatamente quão importante era errar. Estando sempre em atividade eu errei muito, mas foi este o principal meio para uma aprendizagem ampla dos aspectos que dizem respeito à preparação do ator (compreendendo também como autoformação, ampliando a consciência sobre o que falta e o que é preciso melhorar), o duplo objetivo de construir e seguir as ações (o trabalho dramaturgico no que compete ao ator e ao universo da personagem que age) e sobretudo do imenso universo relacional sobre o qual um espetáculo teatral se baseia e ganha vida.⁸³

Percebo na descrição do ator a importância do erro como prática pedagógica. Não se trata de uma prática pedagógica em que se aprende *a priori* para depois executar, mas sim de um processo em que o próprio experimento é a prática pedagógica em si que se dá por meio das “perguntas fundamentais” lançadas ao sujeito-ator, ao texto, ao contexto, de modo como desvenda suas próprias verdades e as devolve na forma de ação.

⁸³ “L’esperienza del “*il Raglio dell’asino*”, è stata piuttosto lunga e assolutamente utile, in quanto ha permesso di assorbire una grande quantità di stimoli, idee, tecniche e modalità di lavoro fino ad allora per me sconosciute. Ho approfittato intensamente di questa esperienza capendo immediatamente quanto fosse fondamentale sbagliare. Mettendomi continuamente in gioco ho sbagliato molto, ma è stata la via principe per un apprendimento ampio di quegli aspetti che riguardano la preparazione dell’attore (intesa anche come auto-formazione, aumento della consapevolezza di cosa manca e cosa migliorare), il duplice obiettivo del costruire ed eseguire delle azioni (il lavoro drammaturgico nella parte che compete all’attore e l’universo del personaggio che agisce), e soprattutto dell’immenso universo relazionale sul quale uno spettacolo teatrale si fonda e prende vita”. Entrevista a mim concedida pelo ator, em Pontedera, Itália, 2009.



Figura 13: Espetáculo *Il Raglio dell Asino*.⁸⁴

IV-Aspettando Godot (2005)

Encenação da obra do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, *Esperando Godot* (1952). A montagem foi realizada com os atores Luisa e Silvia Pasello, Savino Paparella, Tazio Torrini e participação de Maria Pasello e Riccardo Mossini. A consultoria dramaturgica ficou a cargo de Stefano Geraci e a música, por conta de Ares Tivolazzi. Cenário e figurino de Márcio Medina. Luz: Marcello D'Agostino. Direção técnica: Sergio Zagaglia.

Roberto Bacci afirma que, em 1984, pouco antes de Grotowski chegar à cidade, houve um projeto do centro intitulado *Beckett directs Beckett* com a trilogia *Esperando Godot*, *Fim de Partida* e *Krapp's Last Tape*, supervisionado pelo próprio Samuel Beckett. Roberto Bacci relatou que depois dessa experiência e do entendimento do que era um “teatro vivo”, soube que deveria, ao contrário dos espetáculos anteriores, ser fiel ao texto:

Assim, quando *Esperando Godot* se tornou um fantasma ao qual dar corpo, a escolha de como trabalhar para a encenação não poderia ser mais a da fidelidade ao escrito original, encontrando, no entanto, as necessárias “traições” para dialogar com o texto. Abriu-se assim um mundo novo onde vivem antigas questões.⁸⁵

⁸⁴ Extraído do site em maio de 2011. <http://www.pontederateatro.it/PT/Default.aspx>

⁸⁵ “Così, quando *Aspettando Godot* è diventato il fantasma a cui dare corpo, la scelta di come lavorare per la sua messa in scena non poteva che essere quella della fedeltà alla scrittura originale, trovando tuttavia i necessari tradimenti per dialogare con il testo. Si è aperto così un mondo nuovo in cui vivono antiche

Esperando Godot encerra um ciclo: o da espera. Os três espetáculos deste circuito: *Oblomov*, *Ciò che resta* e *Aspettando Godot* têm como pano de fundo grandes obras da literatura mundial. Ponto de partida totalmente diferente daqueles utilizados pelo primeiro grupo, ao qual denominei “Origem”, que tinham como “pista de decolagem” a experiência, a solidão e a cidade. Em certa medida, podemos dizer que estes são espetáculos mais habituais. Tazio Torrini relata que o processo de criação de *Esperando Godot* foi bastante tradicional, que depois da memorização do texto os atores seguiam a construção das ações.

Mas o que significa voltar aos palcos, aos grandes clássicos da literatura, ao “tradicional” depois de uma experiência como a Trilogia? Quais seriam as zonas de risco do ator nesta perspectiva em que texto e contexto já estão aparentemente estruturados?

À primeira pergunta, Roberto Bacci responde na obra *In Cammino con lo spettatore* quando afirma que o diretor é um espectador de profissão e que a trilogia o ensinou a se observar no tempo e no espaço em que realmente vive. Com essa aprendizagem acredita ter desenvolvido um olhar vivo para “o aqui e o agora”. Assim como na figura do *flâneur*, tratada anteriormente, observei um exemplo de uma aprendizagem construída por meio da observação e da experiência em oposição a uma formação escolar.

No que concerne aos elementos de risco presentes no segundo grupo - “Transição” - arrisco responder que suas bases estão presentes no símbolo. Não somente num símbolo objeto ou numa simbologia metafísica, mas no símbolo grotowskiano.

De acordo com Tatiana Motta Lima⁸⁶, Grotowski, quando se refere ao símbolo⁸⁷, palavra relativamente pouco utilizada por ele, o compreende

domande. Disponível do arquivo virtual da Fondazione Pontedera Teatro em: <http://www.pontederateatro.it/PT/Default.aspx>. Acesso em 02 de junho de 2011. Tradução minha.

⁸⁶ Informação oral. Curso Palavras Praticadas, para ler e reler Grotowski. ECUM 2011. FUNARTE -Belo Horizonte /MG.

⁸⁷ Trataremos deste aspecto no capítulo 02.

como impulso, como ação. Acredito que, para além dos elementos concretos que compõem a cena: cenário, figurino, música, objetos, texto, as zonas de risco do processo de criação desse período estão no elo entre a dramaturgia do ator e o impulso que leva à ação. Irei tratar deste assunto de maneira mais aprofundada no item “O símbolo como impulso”, no terceiro capítulo.



Figura14: Espetáculo *Aspettando Godot*.⁸⁸

III-Amleto - *Essere pronti è tutto* (2007)

Trata de *Hamlet*, a conhecida história do príncipe da Dinamarca escrita por W. Shakespeare. A encenação de Roberto Bacci traz uma estrutura de ferro móvel idealizada pelo cenógrafo brasileiro Márcio Medina.

A encenação é quase uma dança, apresenta imediatamente velocidade e dinâmica precisas, desenvolvidas por seis atores duelistas que

⁸⁸ Disponível no site do SESC:

http://www.sescsp.org.br/sesc/programa_new/mostra_detalhe.cfm?programacao_id=134061. Acesso em maio de 2011.

transitam entre a espada e os personagens da história.⁸⁹ Mais uma vez, Roberto Bacci opta por um grande clássico, desta vez, porém, o processo de criação dar-se-ia a partir de três provas, condições pré-estabelecidas assim descritas:

No início dos ensaios tínhamos três condições concretas as quais nos submeter. Primeira: trabalhar com somente sete atores. Segunda: dotamo-nos, fora as personagens de Hamlet, de seis personagens “neutros”, bastante semelhantes aos esgrimistas, com máscara e espada. A tarefa desses seis duelantes foi a de criar um contexto de ação do qual todas as personagens do drama pudessem extrair vida, mas que tivessem também eles uma necessidade dramática autônoma, uma “vida secreta” com a qual encontrassem Hamlet (o único excluído deste seu mundo). Terceira: a existência de uma grande estrutura móvel em ferro que desenhasse a cada momento o espaço e o tempo da ação e tivesse a função de um verdadeiro personagem somado (Elsinor?).⁹⁰

A partir dessas condições, o personagem Amleto deveria visitar e integrar-se à estrutura de ação dos outros personagens e “duelantes”. O resultado dessa relação foi a principal linha condutora do espetáculo. Tamanha era a precisão entre esses elementos e relações que a estrutura cenográfica parecia emergir das ações dos atores. Assim, Amleto, representou um novo marco e uma ligação.

Amleto é um elo, pois poderia tanto fazer parte do grupo 3, “Contemporaneidade”, como poderia estar inserido aqui, conforme minha escolha. Fiz esta opção porque, no que concerne ao ator, estão ainda

⁸⁹ Com Stefano Vercelli como Hamlet. Savino Paparella, Luisa Pasello, Silvia Pasello, Tazio Torrini, Antonio Lanera e Debora Mattiello. Dramaturgia: Stefano Geraci. Cenário e figurinos: Marcio Medina. Assistente de figurino: *Silvana Marcondes*. Realização de figurino: *Patrizia Bonicoli*. Luz: *Marcello D'Agostino*. Música: *Ares Tavolazzi*. Direção técnica: *Sergio Zagaglia*. Técnica: *Stefano Franzoni*. Realização de cenografia: *Sergio Seghettini*. Construção cenográfica: *Alessandro Lo Bue e Marco Vieg Dal Fiume*. Professor de armas: *Carlo Macchi* Foto de cena: Maurizio e Federico Buscarino. Assistente de direção: *Snejanka Mihaylova*.

⁹⁰ “All’inizio delle prove ci siamo posti tre condizioni concrete a cui sottometerci: la prima: lavorare con solo sette attori; la seconda: ci siamo dotati, oltre ai personaggi di Amleto, di sei personaggi “neutri”, del tutto somiglianti a schermatori con tanto di maschera protettiva e di spada. Compito di questi sei duellanti è stato quello di creare un contesto di azioni da cui tutti i personaggi del dramma potessero prendere vita, ma che avessero essi stessi una loro autonoma necessità drammaturgica, una loro “vita segreta” con cui incontrare Amleto (l’unico escluso da questo loro mondo); la terza: l’esistenza di una grande struttura in ferro semovente che disegnasse volta per volta lo spazio ed i tempi dell’azione e che potesse funzionare come un vero e proprio personaggio aggiunto (Elsinor?)”. Trecho extraído dos arquivos virtuais da Fondazione Pontedera Teatro. Disponível em: <http://www.pontederateatro.it/Eventi/EventiDett.aspx?id=59&idC=20&idM=3>. Acesso em 2 de junho de 2011.

presentes pessoas da primeira formação, a qual denominei “Origem”. Depois da primeira versão de Amleto, os antigos atores se dispersaram, assim como aqueles oriundos do Teatro das Fontes.

2.3 Contemporaneidade: A *Compagnia Laboratorio* hoje (2008 – 2009)

Este grupo é composto por oito atores jovens - Alessandro Porcu, Andrea Fiorentini, Deborah Mattiello, Francesco Puleo, Luigi Petrolini, Savino Paparella, Serena Gatti e Tazio Torrini - que vivem em diferentes regiões da Itália e se encontram em momentos específicos para cursos, oficinas, ensaios e criação de espetáculos. A maior parte dos atores possui alguma vivência com outros grupos e encenadores, alguns tiveram formação acadêmica ou técnica na área.

Os atores oriundos da fase anterior talvez explicitem mais uma autopedagogia, justamente pela negação a uma escola. Isso não é, porém, uma regra, visto que Serena Gatti é uma jovem atriz com formação acadêmica que atua fora da companhia trabalhando autonomamente como atriz, performer, dramaturga e diretora de seus espetáculos. Entre eles: *Palestine Street*, *Maldoriente* e *In Bilico*, que a atriz traz em seus relatos como exemplificação da utilização de mitos e símbolos no processo de criação, assim como a reflexão sobre a construção de seus próprios processos de aprendizagem.

O *training*, a exemplo daquele praticado pelos jovens do *Piccolo Teatro di Pontedera*, e as práticas de solidão, utilizadas pela primeira formação da *Compagnia Laboratorio di Pontedera*, com base no Teatro das Fontes de Porto não são mais utilizadas coletivamente. No entanto, os atores descrevem práticas individuais como ioga, tango, e treinamentos pessoais.

A dramaturgia produzida neste período está centrada em espaços fechados, mas não necessariamente em palco italiano. Não existe uma metodologia única de dramaturgia; cada encontro é um novo projeto e envolve a descoberta de novos procedimentos. Nesta perspectiva, ora os atores

utilizam um texto como *Amleto*, ora produzem um novo texto, como acontece em *Mutando Riposa*. Sobre este aspecto discorre Tazio Torrini:

Ao longo dos espetáculos que fiz, vi abordagens diversas. No caso de *Esperando Godot* ou *Hamlet* tratou-se de um processo bastante tradicional em que à memorização do texto seguia a construção de ações.

No caso de espetáculos como *Il Zorro dell'Asino* e *Mutando Riposa* partiu-se de uma ideia de base que levou à elaboração das ações teatrais para as quais, em um segundo momento, textos de variada proveniência foram testados, até que se encontrasse aquele mais responsivo à natureza da ação e do espetáculo que se construía. Os textos são por vezes propostos pelos atores ou, na maioria das vezes, do diretor e do dramaturgo.

Gostaria de salientar que os textos por vezes vêm quando as ações já estão muito estruturadas, com pequenas histórias sem fala, mas absolutamente completas e claras. A subsequente inserção de um texto pode criar problemas, porque a sua escolha é o resultado de um ponto de vista diferente daquele do ator que elaborou a ação, e àquela altura tem sua própria história interna, e assim por vezes encontra dificuldade com as palavras, que não sente como suas, porque não decorrentes do seu processo.⁹¹

A descrição de Tazio Torrini nos deixa clara a ideia de dramaturgia do ator por meio da construção das “ações”, as “ações de importância capital” das quais Grotowski fala e as “pequenas histórias” de que fala Torrini.

Essa dramaturgia insere-se numa linha vertical, semelhante à imagem de um poço. Em uma extremidade da corda, na superfície, temos o texto, o mito, o tema. Na outra extremidade, bem ao fundo do poço, temos “as perguntas fundamentais dos atores, e suas subjetividades”. O espaço que circunda a corda, que a envolve dentro e fora do poço, é a zona de risco de que Roberto Bacci fala.

O símbolo, neste caso, pode ser comparado a um balde que, ao recolher água, mistura a substância do fundo com a da superfície. O símbolo

⁹¹ “ Nel corso degli spettacoli che ho fatto ho visto approcci diverse. Nel caso di “Aspettando Godot” o “Amleto” si è trattato di un processo abbastanza tradizionale in cui alla memorizzazione del testo seguiva la costruzione di azioni.

Nel caso di spettacoli come “Il raglio dell'asino” o “Mutando Riposa” si è partiti da una idea base che ha portato alla elaborazione di azione teatrali sulle quali, in un secondo momento, sono stati provati testi di varia provenienza fino a trovare quello più rispondente alla natura dell'azione e dello spettacolo che si stava costruendo. Il testi sono talvolta proposti dagli attori, il più delle volte dal regista e dal dramaturgo. Tengo a precisare che, testi arrivano talvolta quando le azione sono già molto strutturate, delle piccole storie mute, ma assolutamente complete e chiare. L'inserimento successivo di un testo può talvolta creare problemi iniziale, perché la sua scelta è frutto di un punto di vista diverso da quello dell'attore che ha elaborato l'azione, ha ormai una sua storia interna e quindi talvolta incontra difficoltà con parole che sente come non sue, perché non scaturite dal suo percorso.”TORRINI, Tazio. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

compreende em si tanto as pequenas histórias dos atores, quanto as ações da grande fábula, do texto.

Tal imagem pode também ser relacionada ao que Gilbert Durand nomeia de “trajeto antropológico”, descrito como a constante troca entre “as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico social”.⁹² O símbolo, aqui, é o encontro dos “imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio”. Para Durand, essas pulsões individuais [aqui no caso dos atores] teriam sempre um leito social, de modo que toda criação simbólica deve emanar uma “mitologia pessoal”.⁹³

I-Amleto – nella carne Il silenzio (2008)

Amleto foi a segunda versão do espetáculo anterior, de mesmo nome, composto pelo grupo que denominamos “Contemporaneidade” e que recriou um novo espetáculo com base no anterior.

Os atores transitam entre diversos personagens, Amleto é cercado por reis, rainhas, fantasmas, Ofélias, Horácios e Polônios que se multiplicam a sua volta para conduzi-lo à jornada mítica de Hamlet. O texto não é linear, pois tal qual outras criações da *Compagnia Laboratorio*, trata-se de um pretexto para a criação dos atores e espaço para investigação das “perguntas fundamentais”. Sendo assim, imagens, alegorias, estão num primeiro plano, a fim de que atores e espectadores sejam lançados em uma zona de risco, não meramente racional, mas, sobretudo, simbólica.

⁹² DURAND, Gilbert. *As estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução a arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes. 3ª ed. Tradução: Hélder Godinho, p.41.

⁹³ LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Guerreiras e heroínas em performance. Da artetnografia à metodologia em Artes Cênicas*. Campinas (SP), 2011. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP. Sobre a “mitologia pessoal” e o conceito de “mitodologia” em Artes Cênicas ver também: LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Mito rasgado: performance e cavalo marinho na cena in processo*. Campinas (SP), 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – UNICAMP.

Esta zona de risco da perspectiva do público advém, em primeiro lugar, da desestruturação do reconhecimento da história e da narrativa familiar por meio da fragmentação do texto. Em segundo lugar, ela se dá pela movimentação dos atores-duelantes que ao surpreenderem Hamlet, surpreendem também quem assiste ao espetáculo. A atriz da *Compagnia* Serena Gatti, afirma que algumas perguntas foram importantes para o processo de criação:

Os duelantes tinham a tarefa filosófica de ser como uma máquina do tempo, para levar Hamlet a recordar ou a reviver sua história, que mais uma vez se repetia. Como para fazer com que Hamlet fosse sempre surpreendido, seja fisicamente, seja nas situações. O trabalho dos atores devia ser compreender como criar esta invencível máquina do tempo, com o ritmo, os corpos, as ações e a energia que criavam ao redor de Hamlet. Para mim a pergunta fundamental foi como fazer as mudanças entre duelantes e personagem, como encontrar a neutralidade no duelante e no ser parte de um grupo, em sintonia com os demais. [...] Como tornar fácil para o espectador ver os saltos que existem no texto, dado que quem não conhece a história pode encontrar-se em dificuldade.⁹⁴

A atriz relata que essas perguntas geraram um trabalho sobre tempo e ritmo, sobre diferentes níveis no espaço a partir do cenário, modos de colocar e fazer cair as máscaras e a movimentação com a espada sugerindo um clima de batalha. A transição e a transmutação das personagens neutras em shakesperianas e nas duplicidades destas personagens propostas pela encenação foi um aspecto bastante abordado durante a criação, conforme descreve a atriz.

Máscaras de esgrima, máscaras animais em ferro, espadas, crânios humanos e a grande estrutura vazada concebida por Márcio Medina,

⁹⁴ “I duellanti avevano il compito filosofico di essere come una macchina del tempo, per riportare Amleto a ricordare o a rivivere la sua storia, che ancora una volta si ripeteva. Come fare in modo che Amleto fosse sempre come colto di sorpresa, sia fisicamente, sia nelle situazioni. Il lavoro degli attori doveva essere a capire come creare questa macchina ineluttabile del tempo, con il ritmo, i corpi, le situazioni, le energie che creavano intorno ad Amleto. Per me la domanda fondamentale è stata come cambiare fisicamente tra il duellante e il personaggio, come trovare la neutralità nel duellante e l'essere parte di un gruppo, in sintonia con gli altri. [...] Come rendere facile allo spettatore i salti che ci sono nel testo, per cui chi non sa la storia può trovarsi in difficoltà.” Serena Gatti, em entrevista a mim concedida por e-mail, em janeiro de 2012.

que funciona como a “barriga de um grande navio”, “uma máquina do tempo”, permanecem os mesmos e conduzem Amleto ao seu destino, a encarnação do mito. Os “duelantes”, personas sem rosto sobre a qual os atores criaram os personagens do texto original, impulsionam Amleto ao seu fim, a vingança pela morte do pai. A encenação, a estrutura móvel, a habilidade dos atores em movimentar-se sobre ela e as ações dos “duelantes” constituem um espetáculo dinâmico e ágil.

O ponto de partida para a criação foi o questionamento do texto original de Shakespeare, mantendo os elementos simbólicos da primeira versão - cenário, figurino, esgrimas, máscaras, porém, lançando-se a novas perguntas fundamentais e novos atores.

Manter os elementos da primeira encenação não foi uma atitude meramente prática. Eles se revelaram, já na primeira montagem, geradores e mantenedores da vida das ações. Isso porque, dada sua simbologia, são constituintes de forças propulsoras de tensões em “perpétua afinação”. Para Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, “a coerência entre o sentido e o símbolo pode afirmar-se numa dialética. A unidade do pensamento e das suas expressões simbólicas apresenta-se como uma constante correção, como uma perpétua afinação”.⁹⁵

Por meio da citação do autor entendemos que a fricção advinda deste movimento de afinação é o elemento gerador da “tensão” entre o conhecido e o desconhecido porque em toda ação residem, nesta encenação e nos atores, elementos simbólicos cuja contraface mantém-se quase incompleta, pois em “constante correção”. A parte incompleta manifesta-se sempre desejosa de novas leituras e significações que vão além do domínio dos atores e da encenação, reportando-se ao público.

Pode-se dizer que o símbolo não é do domínio da semiologia, mas daquele de uma semântica especial, o que quer dizer que possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e espontâneo poder de repercussão.⁹⁶

⁹⁵ DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*: Introdução a arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 3ª ed. Tradução: Hélder Godinho, p.30.

⁹⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Tradução: Antônio de Pádua Danesi, p.06.

Reconstruir um novo espetáculo com base em antigos objetos e uma mesma cenografia só seria possível em um trabalho cujo foco é o ator, a construção de suas ações e a sua relação com o texto em processo de “repercussão”. O novo, neste caso, dá-se tanto nas reverberações dos atores às perguntas que lhes são fundamentais como na sua própria afinação entre o sentido e o símbolo, no âmbito do texto e das personagens.

À primeira vista, as possibilidades de recriação de um mesmo espetáculo são restritas, pois não estão explícitas. Porém, podem ser observadas em profundidade olhando para dentro do poço ou por meio de uma “mitologia pessoal”, cujo essencial simbólico está contido no trânsito entre cultura e indivíduo.



Figura 15: Espetáculo *Amleto*. Extraído do Programa do espetáculo. Foto: Alain Volut.



Figura 16: Espetáculo *Amleto*. Extraído do Programa do espetáculo. Foto: Alain Volut.



Figura 17: Espetáculo *Amleto*. Extraído do Programa do espetáculo. Foto: Alain Volut.

II-Mutando Riposa (2009)

O espetáculo Mutando Riposa foi o último desta fase. Seu processo de criação coincide com o meu período de permanência na *Fondazione Pontedera Teatro* onde pude observar a ideia de processo de criação como prática pedagógica em si. Não somente por este aspecto, mas pela incidência dos “elementos simbólicos” e das “perguntas fundamentais” as quais ele se refere, tratarei dele no terceiro capítulo, dedicando-lhe maior atenção.

CAPÍTULO 3.

ZONAS DE RISCO:

O ATOR CRIADOR E A SOCIEDADE PEDAGOGIZADA

Durante algum tempo, compreendi o conceito de ator criador meramente como o daquele que propõe, do ator produtor de uma dramaturgia. Por meio do encontro com a realidade do Teatro de Pontedera e dos relatos dos atores da *Compagnia Laboratorio*, constatei que mais do que um processo de criação, o ator criador carrega consigo alguns princípios que antecedem o como fazer. Não existe comprovação de que estes princípios tornam o ator mais apto ao ato criativo, porém, refletir sobre eles mudou profundamente o meu entendimento sobre o que é ser um ator criador.

Por enquanto, é importante compreender a ideia de ator criador no sentido mais amplo para depois chegar aos princípios. Este não é um método necessário à compreensão, mas apenas o caminho que percorri para chegar a algumas considerações que gostaria de compartilhar. Assim, até este momento, considerava o papel do ator criador como aquele que produz uma dramaturgia, compreendida como as tessituras da cena, o conjunto de fios que se ligam e se cruzam construindo a “trama”, o sentido da obra. Para além do texto falado e escrito, esta trama é formada tanto pelas ações manifestadas pelo ator, como pelo material simbólico criado por ele que não é necessariamente explícito, mas constitui suporte para a criação e deixa rastros para as diferentes interpretações do público.

De acordo com Matteo Bonfitto a partir das referências de Eugênio Barba a palavra texto significa também “tecendo junto” e, sendo assim, as ações desenvolvidas pelo ator e o material interno criado por ele para manter a vida dessas ações podem ser a dramaturgia. Segundo Bonfitto: “as relações intertextuais são, portanto, aquelas que estão contidas no “texto” e que envolvem, por sua vez, os elementos que “tecem” a trama”.⁹⁷

⁹⁷ BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.111.

Essa percepção de dramaturgia está intimamente relacionada às transformações do teatro, ao surgimento e ao desenvolvimento da ideia de encenação. Após a instalação da luz elétrica na maior parte dos teatros europeus, em 1880,⁹⁸ e com as possibilidades técnicas que este advento promoveu, o palco deixou, cada vez mais, de ser espaço exclusivo de execução da obra de um autor. A obra, por sua vez, passou a articular-se com os demais elementos que compõe a cena - música, cenário, iluminação, figurino - a fim de transmitir ao público informações não evidentes na escrita e de acordo com um ou mais pontos de vista.

Jean-Pierre Ryngaert afirma que, no processo de transformação cênica, passou-se de uma prática do teatro na qual o texto dita o sentido a uma prática em que tudo faz sentido e se inscreve numa dramaturgia de conjunto.⁹⁹

O surgimento do novo conceito de dramaturgia de conjunto contribuiu para a promoção de um processo criativo mais democrático, isso porque as novas possibilidades de interpretação para as quais o texto se abria concediam maior liberdade para o ator e, sobretudo, dialogavam com os ideais de uma criação livre das hierarquias do autor e do diretor. Consequentemente, o papel do ator no desenvolvimento da dramaturgia ganhou grande importância a ponto de todo o processo de criação estar sob seu domínio; trata-se do tempo da criação coletiva.

Nos anos 1960 e 1970, na Europa e também na América Latina, a criação coletiva teve grande disseminação em consequência do crescimento dos governos ditatoriais. Muitos artistas lutavam pela liberdade de expressão e por uma sociedade mais justa e buscavam no seu fazer profissional relações de oposição aos modelos hierárquicos que já dominavam a sociedade. No Brasil, há exemplos de grupos como o *União e olho vivo*, em São Paulo, e o *Asdrúbal trouxe o trombone*, no Rio de Janeiro, além de coletivos internacionais como o *Open Theatre* e o próprio *Living Theatre*.

⁹⁸ ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.14.

⁹⁹ RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.66.

É importante ressaltar que este “novo” tratamento dado ao texto e às “novas” estruturas coletivas, formadas no ambiente do teatro de grupo deste período, não eram tão novas assim, visto que no teatro popular, a exemplo da *Commedia dell’arte*, já no século XVI, na Europa e em diversas manifestações populares no Brasil, entre elas o Mamulengo e o Cavalo Marinho¹⁰⁰, as funções de ator, diretor, autor, nunca estiveram rigidamente definidas e sempre coube ao intérprete o papel de criador de uma dramaturgia. Ainda nesse outro lugar teatral, que não se encontrava nem no teatro explicitamente popular, tampouco no teatro comercial, já havia indícios que apontavam para as transformações do ofício do ator e da estrutura hierárquica dos grupos, culminando nos primeiros laboratórios e nas primeiras criações coletivas.

Ora, alguns grupos teatrais haviam percebido que a relação do ator, que simplesmente executa aquilo que o diretor previu, é, na realidade, a estruturação da sua incapacidade de criar e de ser criador. Esta relação está pautada no modelo das desigualdades, assim declarou Jacques Rancière no livro *O Mestre ignorante*.

A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa incapacidade, a ficção estruturante da concepção explicadora de mundo [...] Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreendê-la por si só.¹⁰¹

Por meio da explicação, da instrução, “o mestre” inaugura o momento de aprender e desagrega da vida esta função. Em etapas, ele se encarrega de desvelar ao aprendiz o conhecimento alcançado. O aprendiz, por sua vez, depara-se com a descoberta do mestre e se sente incapaz de recriar o mesmo percurso, já que aquele não é o seu caminho de descoberta, mas do mestre. Assim é estabelecida uma relação de dependência, um mecanismo

¹⁰⁰ São poucos os registros deste teatro de bonecos, o Mamulengo, assim como de outras manifestações populares no Brasil. Hermilo Borba Filho, pesquisador pioneiro no campo das manifestações populares do Nordeste brasileiro, afirma na obra *Fisionomia e Espírito do mamulengo* que há uma referência ao nome “mamulengo” no *Dicionário de Vocábulos Brasileiros*, de Beaurepaire Rohan, publicado em 1889.

¹⁰¹ RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.23. Tradução de Lilian do Valle.

cruel de poder. Neste contexto, o erro passa a ser signo da desagregação entre os homens e sinônimo de solidão.

Se o aprendiz, ou ator criador, não teme o erro, a repetição, a desordem e o cansaço que isso pode provocar, o mestre ou o diretor podem facilmente perder toda a sua importância nos processos de criação, sejam ligados à educação ou à arte. Então, estas figuras detentoras do conhecimento correm um risco: não o de serem desnecessárias aos processos criativos, mas o risco de serem igualmente importantes, ou seja, possuírem igual autonomia e exercerem a liberdade sobre seus processos criativos.

Sobre a importância do erro, o ator Andrea Fiorentini falou do processo de criação do espetáculo *O Zurro do Asno*.

A experiência com *Il Raglio dell'asino* foi bastante longa e absolutamente útil, já que me permitiu absorver uma grande quantidade de estímulos, ideias, técnicas e modos de trabalhar até então desconhecidas para mim. Me vali intensamente dessa experiência compreendendo imediatamente quão importante era errar. Estando sempre em atividade eu errei muito, mas foi este o principal meio para uma aprendizagem ampla dos aspectos que dizem respeito à preparação do ator (compreendendo também como autoformação, ampliando a consciência sobre o que falta e o que é preciso melhorar), o duplo objetivo de construir e seguir as ações (o trabalho dramaturgico no que compete ao ator e ao universo da personagem que age) e, sobretudo do imenso universo relacional sobre o qual um espetáculo teatral se baseia e ganha vida.¹⁰²

Percebe-se na fala do ator que o processo de criação que parte da repetição, da tentativa e do erro é sim uma forma de aprendizagem. A crença de que este saber é inferior ao saber formal, escolar, nada mais é do que uma forma de estabelecer a desigualdade e, por meio dela, o domínio. Isto porque, ao deslegitimar um saber que é acessível a todos, apenas uma minoria que

¹⁰² “L’esperienza del ‘il Raglio dell’asino’, è stata piuttosto lunga e assolutamente utile, in quanto ha permesso di assorbire una grande quantità di stimoli, idee, tecniche e modalità di lavoro fino ad allora per me sconosciute. Ho approfittato intensamente di questa esperienza capendo immediatamente quanto fosse fondamentale sbagliare. Mettendomi continuamente in gioco ho sbagliato molto, ma è stata la via principe per un apprendimento ampio di quegli aspetti che riguardano la preparazione dell’attore (intesa anche come auto-formazione, aumento della consapevolezza di cosa manca e cosa migliorare), il duplice obiettivo del costruire ed eseguire delle azioni (il lavoro drammaturgico nella parte che compete all’attore e l’universo del personaggio che agisce), e soprattutto dell’immenso universo relazionale sul quale uno spettacolo teatrale si fonda e prende vita”. Entrevista concedida a mim, em Pontedera, Itália, abril de 2009. Tradução minha.

tem acesso ao conhecimento escolar ou acadêmico, por questões econômicas, crê-se detentora do conhecimento que ela mesma estabeleceu como significativo.

No processo empírico, o sujeito condutor da sua prática “fazer/aprender” reconhece a emancipação, a responsabilidade sobre si mesmo. “O mandado emancipador não conhece negociações. Ele comanda absolutamente um sujeito que supõe capaz de comandar-se a si mesmo”.¹⁰³

Neste processo, além da “relação pedagógica estabelecida entre a ignorância e a ciência” existe a “relação filosófica, muito mais fundamental, entre embrutecimento e a emancipação”.¹⁰⁴ Por analogia, digo que além do belo espetáculo, existe a relação filosófica entre liberdade, processo de criação e trabalho do ator sobre si mesmo.¹⁰⁵

Inúmeros grupos no Brasil e no mundo persistem na manutenção destas “ilhas de liberdade”¹⁰⁶ em que se configuram os processos criativos nos quais atores e diretores descobrem juntos “o lugar onde vão chegar”. Acreditam que o teatro é a ferramenta emancipadora dos sujeitos envolvidos e, portanto, veículo de transformação daqueles que querem *trabalhar sobre si mesmos*.

Assim, se o ator, supera o que Tazio Torrini nomeou de “complexo de sentir-se só” pode descobrir, por si mesmo, a vida sobre a cena, novas possibilidades que colocam em cheque o cotidiano do ator e do espetáculo:

[...]o ator é que sabe o que pode fazer com a grande liberdade que lhe é dada, se não sofre o complexo de sentir-se só, pode encontrar, a seu tempo, a vida sobre a cena. Esta deve ser a ambição de cada ator desejoso de criar novos mundos que coloquem em cheque o cotidiano.¹⁰⁷

¹⁰³ RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p.63

¹⁰⁴ Idem, p.32-33.

¹⁰⁵ A expressão “trabalho sobre si mesmo” surge com *Stanislavski* e, neste caso, diz respeito às técnicas e treinamentos que antecedem a construção da personagem e permitem ao ator vivenciá-lo de forma orgânica e verdadeira, tais como: a preparação corporal e vocal, o trabalho sobre as emoções, a concentração, o relaxamento, a ativação da memória, etc.

¹⁰⁶ Termo cunhado de Eugênio Barba.

¹⁰⁷ “l’attore che sa far con la grande libertà che gli è data, se non soffre il complesso di sentirsi solo, può trovare a suo agio quella vita sulla scena che dovrebbe essere l’ambizione di ogni attore desideroso di

O “complexo de sentir-se só” definitivamente não é uma experiência exclusiva do ator criador, mas de todo sujeito emancipado que se expõe ao julgamento, ao erro, ao não estar de acordo. Isso porque, de maneira geral, a sociedade compreende “a verdade” como união e o “erro” como rompimento, solidão. “Que se diga, se assim se deseja que a verdade congraça. Porém o que congraça homens, o que os une, é a não agregação”¹⁰⁸, afirma Jacques Rancière. Creio no desacordo como peça fundamental dos processos de criação aos quais nos referi, em que o experimento é a prática pedagógica cuja construção se dá pela multiplicidade dos sujeitos envolvidos e seus pontos de vista sobre a cena.

3.1 O experimento artístico como prática pedagógica

Refiro-me aqui a uma prática que até então me era desconhecida. A minha primeira referência era a de um diretor pedagogo, alguém que tendo um ponto de vista, uma ideia sobre o espetáculo orientaria seus atores dentro da perspectiva desejada por ele, utilizando-se mais ou menos do material e do ponto de vista do ator. Assim, se o ator traz propostas que convergem com a perspectiva do diretor, estas propostas podem ser acolhidas ou remanejadas, mas não alteram a visão geral do diretor sobre o espetáculo.

Este processo de criação tem muito a ver com a Maiêutica socrática, método pelo qual Sócrates, por meio de perguntas, levava seus discípulos a duvidarem do conhecimento que possuíam sobre determinado assunto e a reconstruírem uma nova reflexão. Porém, ao lançar as perguntas, Sócrates podia conduzir o pensamento do discípulo e, ainda que isso não acontecesse, ao se colocar na posição de sábio que inquire e não como um igual que

creare mondi che arrischiano quello quotidiano”. Entrevista concedida a mim, em Pontedera, Itália, abril de 2009. Tradução minha.

¹⁰⁸ RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p.88.

conhece porque pratica o exercício filosófico, Sócrates, de início, estabelecia uma relação de desigualdade. Jacotot criticou este método:

O método socrático da interrogação que pretende conduzir o aluno a seu próprio saber, é, de fato, aquele de um amestrador de cavalos: Ele comanda as evoluções, as marchas, as contramarchas. De sua parte, conserva o repouso e a dignidade do comando durante o manejo do espírito que está dirigindo. De desvios em desvios, o espírito chega a um fim que não havia sequer entrevisto quando da partida. Ele se espanta, se volta, percebe seu guia, o espanto se transforma em admiração e essa admiração o embrutece. O aluno sente que, sozinho e abandonado a si mesmo, ele não teria seguido essa rota.¹⁰⁹

Creio, como afirma Jacotot, que a igualdade não se concede, mas se estabelece *a priori*. Foi bastante utilizado pelos colonizadores do globo o discurso de que primeiro é preciso aprender para depois fazer. Nesta perspectiva, entende-se que, primeiro, é preciso pensar da maneira do colonizador, para depois fazer como eles fazem, para isto existe a instrução. “[...] o meio para construir a igualdade com a desigualdade, é a instrução do povo, isto é, a interminável compensação de seu atraso”.¹¹⁰ Jacotot conclui:

Como todo mestre sábio, Sócrates interroga para instruir. Ora, quem quer emancipar um homem deve interrogá-lo a maneira dos homens e não à maneira dos sábios, para instruir-se a si próprio e não para instruir um outro.¹¹¹

Na fala de Jacotot, percebe-se um modo de proceder por meio da igualdade. Aí está o conceito fundamental que nomeou, ainda no século XIX, de *Ensino universal*¹¹². O Ensino universal propõe que é possível ensinar aquilo que se ignora. Isso porque qualquer conhecimento pode ser posto em prática e verificado. O ser humano age antes por associação, intuição. Seu aprendizado

¹⁰⁹ JACOTOT, Joseph. *Enseignement universel. Droit et philosophie panécastique*. Paris: Nouvelle Édition, 1838, apud RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p.89-90. Tradução de Lilian do Valle.

¹¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p.180.

¹¹¹ Idem, p.52.

¹¹² Ao perceber que a expressão “ensino universal” estava sendo desvirtuada para finalidades que não diziam respeito aos conceitos que havia proposto, Joseph Jacotot o renomeou como *Filosofia Panecástica*, a fim de assegurar que, pela estranheza do termo, este só fosse utilizado no sentido original.

primeiro, o da criança, advém da necessidade e não requer a explicação de um método. Assim, Rancière analisa as palavras de Jacotot: “Quando necessário, todos praticam esse método, mas ninguém está pronto a reconhecê-lo, ninguém quer enfrentar a revolução intelectual que ele implica.”¹¹³

Assumir este método nas artes cênicas significa que o próprio experimento artístico é a prática pedagógica. A autoformação inclui o processo artístico em si. Não existe um lugar inalcançável do futuro onde o ator irá aplicar os conhecimentos adquiridos.

Esta aprendizagem acontece aparentemente de forma desordenada, fluída e, na maior parte das vezes, o resultado, ou seja, o espetáculo, demora a ficar pronto. Os atores envolvidos neste propósito, assim como o diretor, os cenógrafos, os figurinistas terão sempre em mente o desejo de realizar um belo espetáculo, mas lhes é mais importante como vão alcançar este resultado. E, como em qualquer outra forma de criação, muitas vezes não se chega a uma bela obra.

O processo criativo nestes casos, como já discorri anteriormente, pode ser comparado, como fizeram Gilles Deleuze e Félix Guattari, a um rizoma. O rizoma traz a imagem de uma planta sem raiz única que pode se ramificar em qualquer ponto, uma composição de linhas que se espalham sem se fixar. Deleuze e Guattari esclarecem:

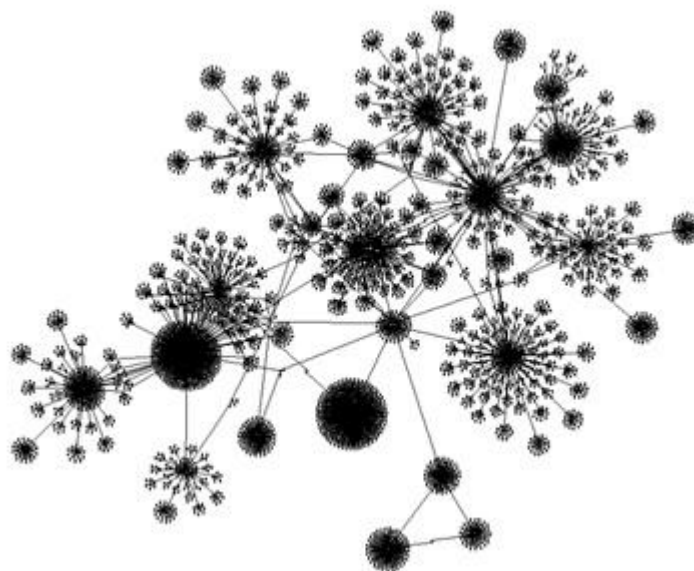
Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. [...] O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso.¹¹⁴

Ou seja, não existe no modelo rizomático proposições ou fundamentos principais. O rizoma cresce desordenadamente num movimento de *desterritorialização* e *reterritorialização*. Esta imagem do rizoma está em oposição à estrutura de árvore, ou modelo arbóreo. Este, por sua vez, cresce

¹¹³ RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p.36.

¹¹⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2004, v.1, p.33.

para cima representando um sistema hierárquico que parte de raízes estáveis e fixas. Paola Berenstein, por meio da obra do artista brasileiro Hélio Oiticica, também descreve uma arquitetura em formato de rizoma, a imagem labiríntica das favelas e o modo como se dá esta construção é uma imagem bastante representativa do processo de criação ao qual me refiro.¹¹⁵



¹¹⁶ **Figura 18:**
Um Rizoma.

3.2O diretor como espectador de profissão

Em 1984, em um encontro com o Grupo Aventura, Grotowski discutia a ideia do “diretor como espectador de profissão”,¹¹⁷ “o diretor é alguém que ensina aos outros algo que ele mesmo não sabe fazer”. E conclui:

¹¹⁵ Para mais informações ver: Paola Berenstein. *Estética da Ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.

¹¹⁶ Disponível em http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://rizoma.milharal.org/files/2012/04/projetoblog-Deleuze-e-Guattari-2.jpg&imgrefurl=https://rizoma.milharal.org/rizoma/&usq=_pl-zZmAnmb5ny75oH1WCPjL6Cug=&h=300&w=400&sz=38&hl=pt&start=1&zoom=1&tbnid=V0zYsvlQq17c8M:&tbnh=93&tbnw=124&ei=e2gtUN61F-XM6wHkuIDQBQ&prev=/search%3Fq%3DRizoma%2Bdeleuze%26hl%3Dpt%26gbv%3D2%26tbn%3Disc&itbs=1. Acesso em fevereiro de 2012.

¹¹⁷ FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELL, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 — 1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 212-225. Tradução: Berenice Raulino. Do texto *O diretor como*

há diretores, por exemplo, que pegam um texto escrito, uma peça, e constroem uma sua ideia de realização. Isso quer dizer que constroem no seu intelecto a imagem que deve ser realizada. Nesse caso, trata-se sempre do teatro de um filólogo, em suma, de algo que no melhor dos casos chega a uma espécie de tratado sobre o que seja, por exemplo, *Hamlet* como tragédia.¹¹⁸

O diretor descrito acima não é o caso de Roberto Bacci que, tal qual descreve Mirella Schino, é como a agulha de uma bússola, um ponto parado que emana força:

Existem diretores que trabalham com princípios operatórios e outros que, ao contrário, são como a agulha de uma bússola, são como um ponto de referência. [...] Pessoas que trabalham como esponjas, e que parecem poder preencher-se infinitamente de temperamentos externos. Parecem sustentar-se muito nos outros. Trabalham não reativamente, mas extraíndo força da ausência, abrindo espaço para diretores assistentes, para propostas dos atores, para palavras dos amigos.¹¹⁹

Esse “modelo” de diretor, que trabalha em parceria, reflete-se na figura de Roberto Bacci como vi em Pontedera. Bacci é também o “espectador de profissão” de que fala Grotowski, alguém que renuncia à possibilidade de criar sozinho:

Pode haver um grande diretor que faz grandes espetáculos, verdadeiramente grandes, e que é importante para as pessoas, no entanto manipula os atores. Se o ator está de acordo, não há problema algum. Mas no trabalho de que falo, o diretor deve renunciar a criar sozinho. Existe alguém mais importante do que ele. Isto é essencial.¹²⁰

espectador de profissão, transcrição de uma palestra apresentada em Volterra, em 1984. Primeiramente, foi publicada na revista *Máscara*, edição de janeiro de 1993.

¹¹⁸ Idem, p. 214.

¹¹⁹ “*Ci sono registi che operano come principi attivi ed altri che sono invece come aghi di una bussola, servono come punto fermo [...] Persone che lavorano come spugne, e sembra che possono riempirsi all’infinito di umori esterni. Sembrano appoggiarsi moltissimo agli altri. Lavorano non di reazione, ma facendo quasi dell’assenza una forza, lasciando spazio a vice registi, alle proposte degli attori, alle parole degli amici*”. SCHINO, Mirella. *Il Crocevia del Ponte D’Era – Storie e voci d’una generazione teatrale 1974-1995*. Roma: Bulzoni Editore, 1996, p.225. Tradução minha.

¹²⁰ “*Ci può essere qualcuno, un grande regista che fa grandi spettacoli, davvero grandi, importante per gli altri, eppure manipola gli attori. Se l’attore è d’accordo, non c’è nulla di male. Ma nel lavoro di che parlo, il regista deve rinunciare a creare da solo. Esiste qualcuno più importante di lui. Questo è essenziale*”. GROTOWSKI Jerzy. *Holiday e Teatro delle Fonti*. p.36. Tradução minha.

As palavras de Grotowski esclarecem a maneira de trabalhar de Roberto Bacci, um procedimento que consiste em atuar como o espectador de profissão, descrito por Grotowski:

Durante os ensaios eu espero, não corto, não explico nunca como gostaria de ver a ação. As palavras do diretor são, magicamente, palavras de poder. Devem empurrar. O problema não é explicar de maneira teórica ou descritiva, porque cada um de nós se vê de modo diverso de como é visto do exterior (da mesma forma que nós não reconhecemos a nossa voz reproduzida no gravador). Assim é necessária uma outra capacidade de lançar observações: as observações que empurram. Por exemplo, olho uma nova seqüência que os atores ensaiam e descubro que eles fazem algo que não tem relação alguma com o projeto do espetáculo. Olho então e me digo que é formidável! Há, porém, uma pequena voz em alguma parte dentro de mim que diz: “Mas olhe, não pode servir para você. Não tem relação alguma com o que vocês fazem. Sim, sim, é extraordinário, mas está completamente fora daquilo que vocês fazem!” Então digo àquela pequena voz: “Mas fique quieta, quero ver esta coisa até o fim”

É daí que as coisas emergem de verdade; é nisso que o nosso trabalho se desenvolve sempre e *hic et nunc*, em cada momento dos ensaios.¹²¹

Permanecer em silêncio, observar atentamente o ator, usar palavras que o “empurram” são características importantes desta metodologia. Roberto Bacci, depois de longas horas de silêncio, diz aos atores: “funciona” ou “não funciona”. Da mesma forma, Thomas Richards, no trabalho que ministra no *Workcenter* e que foi compartilhado neste último ECUM,¹²² procedeu de maneira semelhante. Ao observar as cenas dos atores brasileiros nos laboratórios ministrados, utilizou dois dispositivos de direção: “Eu acredito no que estou vendo ou não acredito no que estou vendo” e “eu entendo o que estou vendo ou não entendo o que estou vendo”.

Roberto Bacci não é um diretor pedagogo que trabalha de maneira operacional, mas a liberdade com que os atores trabalharam no processo de criação de *Mutando Riposa*, revelou um diretor muito mais próximo do Ensino universal de Jacotot, um diretor ignorante de acordo com a terminologia do Ensino Universal. Assim o descreve o ator Tazio Torrini:

¹²¹ FLASZEN, Ludico; POLLASTRELLI, Carla. Op. cit., p.224-225.

¹²² 7º Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) realizado em abril a maio de 2011. Teatros da Radicalidade. FUNARTE -Belo Horizonte/MG

A relação com o diretor é ambígua. Roberto Bacci é um diretor fora do comum, deixa muito espaço para o ator. Às vezes tem-se a impressão de que nele mora uma espécie de passividade, de carência de ideias, pois ele devolve ao ator a tarefa de “encontrar o seu lugar”. É às vezes um processo cansativo, porque se sente sobre si mesmo todo o peso da responsabilidade daquilo que se está fazendo, sem uma real contrapartida da parte do diretor. Às vezes não se entende o que ele quer dos atores e do espetáculo; se esperaria que Roberto Bacci transmitisse mais vida aos atores ao invés de ser sempre ele a pedir-lhes vida. Não nego que às vezes nos sintamos “vampirizados” em um desperdício de energia, do qual ele é um espectador mudo ao invés de diretor e árbitro. Muitos se perguntam se ele sabe trabalhar com os atores, ajudar-lhes a colocar para fora o melhor de si. Se pensarmos em termos tradicionais de diretor talvez ele não seja capaz. Acredito que ele não saiba dialogar com as forças de um ator, como conduzi-las de modo explícito, quase como temesse a sua própria instintividade. É hábil no criar do ambiente, a fôrma em que o trabalho do ator se desenvolve e de alguma maneira se contextualiza e se justifica. Ele oferece o pretexto, o entrave do trabalho.¹²³

Para Tazio Torrini, Roberto Bacci se encarregava de criar ambientes, montar o “esqueleto” em torno do qual o trabalho do ator se desenvolveria, era quem oferecia o pretexto do processo de criação. Entretanto, até mesmo o pretexto é uma das muitas linhas do processo criativo rizomático e, assim, também as linhas que compõem o pretexto, ampliando e reconectando os múltiplos fios da criação, constroem a dramaturgia.

3.3 Instauração das zonas de risco no processo do ator criador: perguntas fundamentais e elementos simbólicos

Francisco Medeiros¹²⁴ relatou no ciclo de encontros *Dramaturgia - as tessituras da cena*¹²⁵ que, em conversa com Roberto Bacci, perguntou-lhe qual

¹²³ “Il rapporto con il regista è ambiguo. Roberto Bacci è un regista anomalo, lascia molto spazio all'attore. A volte si ha l'impressione che in lui alberghi una specie di passività, da carenza di idee, per cui rimette all'attore il compito di trovarne in suo luogo. È un processo talvolta faticoso, perché si sente su di sé tutto il peso e la responsabilità di quello che si sta facendo, senza una reale contrapposta da parte del regista. A volte non se capisce cosa voglia dagli attori o dallo spettacolo; si vorrebbe che infondesse lui più vita agli attori anziché essere sempre lui a chiedere a loro. Non nego che a volte ci si senta come “vampirizzati” in uno spreco di energie di cui è muto spettatore anziché conduttore e arbitro. Molti si sono chiesti se sappia lavorare con gli attori, aiutarli a tirare fuori il meglio di sé. Forse non è capace, se pensiamo nei termini tradizionale di regista. Credo che lui non sappia dialogare con le forze di un attore, come vincolare esplicitamente, quasi avesse timore della sua istintività. È abile nel creare l'ambiente, il guscio entro il quale il lavoro degli attori si svolge e in qualche modo lo contestualizza e giustifica. Offre il pretesto, lo spunto di lavoro.” Entrevista concedida a mim em Pontedera, Itália em abril de 2009. Tradução minha.

seria sua atitude acerca do processo de criação do ator, ao que o diretor respondeu: “cuidar da manutenção do espaço de risco do ator”.

Por espaço de risco, ou zonas de risco entendi um complexo múltiplo de procedimentos, signos e símbolos concretos e abstratos ou, para usar uma terminologia mais próxima de Grotowski, “visíveis” e “invisíveis” que se ligam de maneira rizomática entre atores, símbolos, mitos, temas, jogo, etc. Observando o conjunto destas linhas (e não linhagens), vemos a imagem deste processo de criação semelhante a um rizoma. A zona de risco, tal qual a estrutura rizomática é ainda móvel, com inúmeras ligações que se conectam em diversos pontos, estabelecendo relações entre elementos sígnicos e elementos concretos.

Dada a multiplicidade e a complexidade do processo criativo na forma de rizoma, selecionei dois aspectos para serem observados de forma mais aprofundada. Ambos são, de alguma maneira, amostra do rizoma, embora não mais nem menos importante do que as demais partes constituintes. Todavia, não seria possível descrever o rizoma em sua totalidade, pois além da diversidade de formas que o compõem, possui a capacidade de metamorfosear-se e gerar novas linhas até então inexistentes.

Perguntas fundamentais e os *elementos simbólicos* foram as duas linhas que selecionei. O termo “perguntas fundamentais” foi cunhado por Roberto Bacci em uma entrevista dada ao SESC, em 2 de abril de 2004, ao se referir ao vínculo entre o ator e o texto ou entre o ator e o tema. Por meio delas o ator se implica e se envolve com a proposta. Devem, contudo, estar presentes também para o diretor, o cenógrafo, os iluminadores, enfim todos os

¹²⁴Francisco Alberto Azevedo Medeiros nasceu em São Paulo (SP), em 1948. Diretor, encenador com marcantes trabalhos realizados nas áreas de teatro e dança. Distingue-se pelo acabamento e precisão que imprime à cena. Entre seus principais trabalhos destacam-se *Artaud, O Espírito do Teatro*, pelo qual recebeu um prêmio *Molière* pela criação. Em 1986, criou *Criança Enterrada*, de Sam Shepard. Em 1987, uma nova realização volta a projetá-lo: *Depois do Expediente*, texto sem palavras de Franz Xaver Kroetz, levando a atriz Ileana Kwasinski a ser premiada com o *Molière* do ano. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_bio_grafia&cd_verbete=150. Acesso em 07 de abril de 2011.

¹²⁵ O encontro de estudos teatrais “Dramaturgia: as tessituras da cena” foi realizado no Instituto de Artes, em São Paulo, *campus* da Barra Funda, de 11 a 13 de novembro. Com apoio da Pró-Reitoria de Extensão Universitária (Proex), o evento foi organizado pelos professores Alexandre Mate e José Manuel L. de Ortecho Ramírez.

envolvidos no processo de criação porque estão associadas a aspectos subjetivos da história e das motivações de cada um dos envolvidos no processo criativo. Embora não possam ser descritas, podem ser organizados por meio dos “elementos simbólicos concretos” presentes no cenário, no figurino, nas ações dos atores ou ainda em “elementos simbólicos abstratos: mitos, arquétipos e símbolos”.

Acredito que estes conceitos levam à instauração de uma zona de risco no trabalho do ator, pois em primeiro lugar as perguntas fundamentais conectam os sujeitos àquilo que os move, envolvendo-os com os aspectos profundos de si mesmo gerando uma fricção instável, uma região de incertezas que pode ser fonte criadora para o ator. Depois, de acordo com Gilbert Durand, o símbolo possui uma face oculta: “o símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério”.¹²⁶

Trabalhar sobre elementos simbólicos é trazer à tona aspectos do ator que estão além da sua racionalização. Ao trazer para a cena estes elementos por meio do símbolo, o organismo do ator em ação flui. Este “fluir”, de maneira genérica, Grotowski nomeou de “organicidade”. Os elementos simbólicos dos quais tratei estão atrelados à ideia de organicidade em Grotowski porque muitos deles emergem das ações dos atores. Ao longo de sua trajetória e com a melhor compreensão da organicidade, Grotowski passou a utilizar o termo símbolo como sinônimo de impulso.

3.4 O símbolo como impulso

Na tese de doutorado de Tatiana Motta Lima já citada, a pesquisadora examina os termos cunhados pelo artista em seu contexto e em sua materialidade, revelando as transformações de sentido que cada palavra sofreu ao longo dos anos. De acordo com Tatiana, essas alterações aconteciam porque Grotowski era, primeiramente, um pesquisador dotado de extrema autocrítica. Por meio do experimento prático, revia seus

¹²⁶DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995, p.12. Tradução: Carlos Aboim de Brito.

procedimentos e, se preciso, tomava novos caminhos, alterando a prática, mas, muitas vezes, mantendo a terminologia.

A obra de Grotowski é permeada por termos como signo, arquétipo, mito. Já o termo símbolo é relativamente pouco utilizado por ele e geralmente empregado como sinônimo de signo. No espetáculo *Shakuntala*, por exemplo, fica evidente que o signo é o símbolo que perdeu polivalência. “Despojando-se o símbolo tende a tornar signo, tende a emigrar do semantismo para o semiologismo”, conforme explicação de Gilbert Durand,¹²⁷ que exemplifica: “o arquétipo da roda dá o simbolismo da cruz, que ele próprio se transforma no simples sinal da cruz utilizado na adição e na multiplicação, simples sigla ou simples algoritmo perdido entre os signos arbitrários do alfabeto.”¹²⁸

No espetáculo *Shakuntala*, buscou-se a reprodução de *signos sonoros e corporais* que pudessem ser fixados em uma *partitura*, no intuito de trazer à cena códigos alfabéticos do teatro ocidental.

Tínhamos feito um espetáculo, *Shakuntala* de Kalidasa, em que tínhamos investigado a possibilidade de criar os signos no teatro europeu. Fizemos isso com uma intenção não desprovida de malícia: queríamos criar um espetáculo que desse uma imagem do teatro oriental, não autêntica, mas como imaginam os europeus. Portanto era um retrato irônico das representações do Oriente, como algo de misterioso, enigmático, etc. Mas sob o signo dessas pesquisas irônicas voltadas contra o espectador, estava um propósito escondido - a aspiração de descobrir um sistema de signos adaptados ao nosso teatro, à nossa civilização. Nós o fizemos: o espetáculo era efetivamente construído com pequenos signos gestuais e vocais.¹²⁹

Grotowski relata que o resultado do espetáculo foi uma conjunção de inúmeros clichês gestuais, “uma transposição irônica de cada possível estereótipo” evidenciando que a busca por signos não era o caminho, pois levava ao lugar-comum. O processo do espetáculo gerou dois aspectos

¹²⁷DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Tradução: Hélder Godinho (Coleção Biblioteca Universal), p.62.

¹²⁸Idem, *ibid.*

¹²⁹GROTOWSKI, Jerzy. [out,1968] Teatro e Ritual. In: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2007, p. 129.

importantes na pesquisa. Em primeiro lugar, o treinamento¹³⁰ que surge da necessidade de busca pelos signos vocais. Em segundo lugar, a busca pelo signo levou Grotowski à conclusão de que, para evitar os estereótipos, é preciso liberar os símbolos do processo orgânico do humano. Ou seja, o símbolo presente nas ações emerge do ator e não é dado *a priori*.

Grotowski parte em direção às pesquisas no âmbito das reações humanas orgânicas e, conseqüentemente, às pesquisas a respeito da arte do ator. Grotowski passou a reunir o “interior do ator” a “expressividade do ator”, aspectos que até então compreendia separadamente. Esta é também uma transição da via artificial para a do *ator santo*¹³¹, momento em que há uma tentativa de soma das técnicas cênicas e do trabalho espiritual do ator, que comporá o sentido de treinamento pelo qual Grotowski ficou mundialmente famoso.

É bastante conhecida a relação entre o trabalho do ator Ryszard Cieslak, em o *Príncipe Constante*, com a memória de seu primeiro amor sensual, reverberando naquilo que Grotowski nomeou como “*organicidade*”.

Foi a descoberta, dentro do Teatro Laboratório (TL) de uma nova abordagem, de uma nova relação - diferente daquela que operava até então - com o corpo, com o outro e com o mundo. Flaszen, em entrevista concedida em 1977, chegou mesmo a afirmar que “a primeira aceitação da natureza-corpo-fisiológica apareceu [no Teatro laboratório] em *O Príncipe Constante* com Cieslak. Até então, tudo que tinha a ver com natureza e corpo era deformado [...]”.¹³² Cumpre, agora, ver o que essa noção de organicidade ou de consciência orgânica – fortemente ligada a memória – trouxe ao trabalho do T.L. E talvez o ponto mais importante tenha sido exatamente aquela aceitação do corpo, a possibilidade de experimentar o corpo como não dissociado da psique, da mente, do

¹³⁰ O treinamento em *Shakuntala* era ainda somático e voltado exclusivamente para as necessidades do espetáculo. O ator deveria adquirir técnicas, criar um conjunto de signos alfabéticos, reconstruindo seu corpo, como se este não fosse expressivo. Tatiana Motta Lima menciona uma negação do corpo, que após a montagem do *Príncipe Constante* entra em declínio.

¹³¹ A expressão “ator santo” refere-se ao ator capaz de superar a si mesmo como um mágico, um feiticeiro. Com o surgimento do termo ato-total mais associado à ideia de organicidade, Grotowski deixou de utilizar a expressão, mais atrelada a determinados parâmetros de ação e menos a ideias de contato e organicidade. No primeiro caso, algo utópico e mais metafísico, no segundo caso, bastante concreto.

¹³² Flaszen apud Tatiana Motta Lima *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

espírito; tenha sido também a possibilidade de fugir da introspecção (e da conseqüente separação entre interno e externo).¹³³

A busca por signos alfabéticos expressos no corpo e na voz em prol de um teatro ritual conduziu Grotowski do foco da encenação - busca por signos e gestos para os processos psicofísicos do ator, o que gerou “a primeira aceitação da natureza-corpo-fisiológica”, ou seja, a aceitação do corpo não dissociado entre “interno e externo”, “mente e materialidade”, conforme descrição de Flaszen.

Consequentemente, houve uma transição da concepção de signo, atrelada a uma construção realizada *a priori* (gestos e composição alfabética), para aquilo que é suscitado pelo ator, dando vazão para que a ação transcorra organicamente. Em relação aos signos alfabéticos, os mitos e arquétipos da cultura relacionados aos signos são dados *a priori*, por meio do texto e da encenação. No segundo caso, os signos emergem do ator permeado por seu imaginário coletivo (presentes na sua memória e cultura), além de seus mitos e arquétipos pessoais.

Com a aceitação da “natureza-corpo-fisiológica”, o signo passa a ser menos uma imagem exteriorizada e mais um impulso, que só se configura como símbolo quando, no ato do ator, ocorre o encontro desses elementos inteiramente, ou seja, por meio da organicidade: Tatiana Motta Lima esclarece essa mudança:

A noção de *signo* foi se misturando, cada vez mais, com uma nova noção, aquela de *impulso*. O *signo* era apresentado, certas vezes, como par do *impulso*, como uma organização *externa* que aparecia quando se agudizava e, ao mesmo tempo, se organizava o processo *interno*. Os *impulsos* eram, nesse momento, *interiores*, *espirituais* e/ou *psíquicos*. E o *signo* aparecia como a face externa, corporal, material, *ideoplástica* desse *impulso*. O termo *signo* foi também, algumas vezes, apresentado como sinônimo de *impulso*, os *signos* buscados sendo os próprios *impulsos espirituais*.

Já por volta de 1966/67, Grotowski deixou de se referir a *signo* quando falava do trabalho mais fundamental realizado por seu ator.

¹³³LIMA, Tatiana Motta. Experimentar a memória ou experimentar-se na memória. Disponível em: revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/download/289/288. Acesso em 1º de fevereiro de 2012.

Utilizava, sobretudo, a noção de *impulso*, agora não mais adjetivada.¹³⁴

É possível pensar que a noção de signo foi substituída pela de impulso na medida em que a própria ação do ator deixa de ser meramente interior ou exterior, tornando-se indivisa. Por meio da organicidade, o corpo do ator deixa de ser dentro e fora para ser um organismo em ação, puro impulso.

Relação semelhante sofrerá o entendimento de mito e de arquétipo. Inicialmente vinculados ao texto, à personagem e, portanto, compreendidos *a priori*, passam a ser parte do processo de encontro do ator consigo mesmo, “com suas verdades mais profundas” ou com aquele espaço dentro de si que Roberto Bacci denominou “zona de risco”.

Paulatinamente, a expressão “encarnar o mito” também sofreu transformação, já que o mito não está além - no texto, na personagem - mas reside no próprio ator e nas suas zonas de risco. Lima discorre sobre a memória em Grotowski apontando indícios que nos levam a crer que também os mitos e arquétipos pessoais estão correlacionados a uma memória selvagem e a busca por um “si mesmo” desconhecido:

[...] rememorar é para o ator, um avizinhar-se de recursos inexplorados. O trabalho realizado com as lembranças íntimas dos atores só tinha importância se as lembranças trabalhadas se apresentassem como desafios: se guardassem, para o ator, segredos importantes dos quais ele pudesse penetrar e conhecer (sempre através do *contato*)¹³⁵.

No trabalho com as lembranças estava implícita a idéia de auto-pesquisa e de risco, ideias nucleares para pensarmos o trabalho do ator no Teatro Laboratório. Grotowski acreditava que o trabalho do ator só se realizava quando estava voltado para a busca do “desconhecido dentro de nós.”¹³⁶

¹³⁴ LIMA, Tatiana Motta. *Les Mots Pratiqúés*: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, p. 99.

¹³⁵ O conceito-prático de contato está atrelado à ideia de organicidade. O contato é o encontro com um outro e com o espaço que permite que o ator viva em relação a algo e alguém, evitando a introspecção e a separação entre corpo e memória. Por meio do contato “o ator começa a usar os outros como tela para o companheiro de sua vida, começa a projetar coisas sobre as personagens da peça”. GROTOWSKI, J. *O Encontro Americano, em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p.203

¹³⁶ “Este desconhecido dentro de nós” não é um “eu” privado, mas justamente um eu que retorna para a coletividade, pois é também arquétipo de uma cultura ou sociedade. LIMA, Tatiana Motta. *Les Mots Pratiqúés*: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os

A definição desse conceito-prático que está intimamente relacionado ao “desconhecido dentro de nós”, “ao adentrar na floresta de símbolos” ou ainda “as zonas de risco do ator”, de acordo com Grotowski, Eugenio Barba e Roberto Bacci, respectivamente, é fundamental para entender o impulso em Grotowski, pois ele se caracteriza por meio das ações de “importância capital”. Acredito que só se configuram neste *locus* as ações que estão intimamente relacionadas às “zonas de risco do ator” e, portanto, ao sujeito ator.

Grotowski afirmava que os exercícios, com exceção das improvisações, devem constituir “uma partitura de detalhes fixados”, porém quando se desempenha um papel, ele acreditava que este era constituído não mais de detalhes, mas por símbolos. Ele discorre sobre o símbolo em *O discurso de Skara*, texto de 1966:

Não quero explicar agora o que é um símbolo¹³⁷. Em última análise, trata-se de uma *reação humana, purificada de todos os fragmentos, de todos os outros detalhes que não sejam de importância capital*. O símbolo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores são, para nós, símbolos. Se se deseja uma definição clara, deve-se pensar no que eu disse anteriormente: quando não percebo, isto significa que não existem símbolos. Eu disse “percebo”, e não “compreendo” porque compreender é uma função do cérebro. [...] afeta outras associações, outras partes do corpo. Mas, se eu percebo, isto significa que houve símbolos. O teste de um impulso verdadeiro é se acredito nele ou não.¹³⁸

A citação de Grotowski revela que as ações dos atores são entendidas como símbolos; não qualquer ação, mas aquelas de “importância capital” e que de alguma maneira estão relacionadas às *zonas de risco*, aos

anos 1959 e 1974. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, p. 06.

¹³⁷ Grotowski, ao explicar sua noção de *símbolo*, afastou-a dos símbolos hieroglíficos do teatro oriental. Dizia que, no teatro oriental, os símbolos eram “inflexíveis, como o alfabeto”, mas que, no seu trabalho, eles eram a “articulação da psicofisiologia particular do ator”. GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. Tradução: Aldomar Conrado. p.193. Em outra passagem do mesmo texto, o termo “símbolo” foi empregado como quase sinônimo de “impulso”. Grotowski apud LIMA, Tatiana Motta. Op. cit.

¹³⁸ GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3 ed., 1987. p.200. Tradução: Aldomar Conrado. Texto apresentado no Encontro Americano de 1967.

impulsos que do ator emergem, advindos do desconhecido. Sobre o risco discorre Grotowski no texto *O Encontro Americano*, de 1967:

Outro fato muito importante para a ética criativa é correr riscos. A fim de criar, devemos cada vez, correr todos os riscos do fracasso. Isto significa que não podemos repetir um velho caminho familiar. Na primeira vez que empreendemos um caminho, há uma penetração para dentro do desconhecido, um processo solene de busca, estudo e confronto, que evoca uma radiação especial resultante da contradição.¹³⁹

Esta “penetração para dentro do desconhecido” não é jamais introspectiva, ensimesmada, ou uma busca a um símbolo já declarado, uma memória já captada. A penetração se dá por meio de

minhas associações, minhas recordações-chave - reconhecê-las não através do pensamento, mas dos meus impulsos corporais; tornar-me consciente deles, dominá-los e organizá-los, e descobrir se são mais fortes agora do que eram quando sem forma.¹⁴⁰

Sendo assim, a penetração no desconhecido se dá por meio do contato com o espaço, com os espectadores (ou testemunhas)¹⁴¹ e com “um outro eu que não sou eu.”

Quando o ator começa a trabalhar através do contato, quando começa a viver em relação a alguém - não ao seu comportamento de palco, mas ao companheiro de sua própria biografia - quando começa a penetrar no estudo dos impulsos, a relação desse contato, desse processo de troca, há sempre um renascimento do ator.¹⁴²

O símbolo, nesse caso, é o encontro dos impulsos advindos do “companheiro da própria biografia do ator”, associados às “ações de importância capital”. E, em ambos os casos, há um elemento desconhecido e,

¹³⁹ Idem, p.200.

¹⁴⁰ Idem, p.201.

¹⁴¹Grotowski descreve a testemunha como alguém que observa o ato total do ator, participando emocionalmente do ato. Entendo que o “ato total do ator” como o seu completo desnudar-se, momento de ativação as zonas de vibração mais vivas de seu interior por meio de um processo de revelação que é por natureza orgânico, ou seja, de acordo com o que Grotowski nomeou de “organicidade”. Assim, quando Grotowski trata da testemunha, refere-se a um momento em que o foco de interesse está no trabalho do ator, nos seus processos de autorrevelação, e não mais naquele que assiste ao espetáculo. Após o *Príncipe Constante*, com a mudança do foco dos espectadores para o trabalho do ator, Grotowski não se refere mais ao público como espectador, mas sim como testemunha, observou Tatiana Motta Lima.

¹⁴²GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, 3 ed, p.200. Tradução: Aldomar Conrado, p.203.

portanto, de risco.¹⁴³ Para apreender melhor essa relação, voltemos a Grotowski e ao que ele entendeu por cada um desses conceitos.

O “companheiro da própria biografia do ator” de que fala Grotowski é o companheiro imaginário, descrito no texto o *Discurso de Skara*, como aquele que deve ser fixado no espaço a fim de que as reações do ator partam em sua direção ao mesmo tempo em que o impede de se movimentar em direção a um “narcisismo emocional” ou “tensão”, garantindo que estabeleça contato direto com um “outro”.

Após a incorporação dos conceitos de contato e organicidade, o ator passa a ser o centro do espetáculo e, portanto, produtor de uma dramaturgia. Assim, pode-se dizer que as ações de importância capital são aquelas que submergem de maneira orgânica, em associação a um texto ou em oposição a ele, mas que não foram estabelecidas *a priori*, como acontecia antes da montagem de o *Príncipe constante*. Desse encontro ocorre uma vibração gerada pela comunhão, choque ou fricção entre texto (mito, arquétipo, personagem) e ator (associações pessoais, memória, medos, etc). Sobre o objetivo do trabalho do ator, Grotowski afirmava: “pare com a trapaça e encontre os impulsos autênticos. O objetivo é o de um encontro entre texto e ator”.¹⁴⁴

Se essa relação entre texto e ator passar pelo teste – “eu percebo”, houve símbolo. Se conseguir superar o “eu acredito” houve impulso verdadeiro, ou seja, o símbolo configurou-se no espaço por meio do “organismo do ator em ação”.

Parece-me então que Grotowski pouco utilizava o termo “símbolo” porque este poderia remeter a um desenho fixo inserido no espaço (seja um signo alfabético, visual, corporal, enfim, um elemento cenográfico). Na trajetória

¹⁴³ Grotowski acreditava que o ator não pode esconder suas questões pessoais essenciais, ainda que se tratassem de “pecados”, os quais chamava de “tentações”, pois seriam a chave de entrada para um ciclo de associações: “o processo criativo consiste, no entanto, em não apenas nos revelarmos, mas na estruturação do que é revelado”. GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, 3 ed, p.200. Tradução: Aldomar Conrado.

¹⁴⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, 3 ed, p.205. Tradução: Aldomar Conrado.

de Grotowski, porém, cada vez mais a ideia de símbolo caminha para uma forma que imagino e gosto de nomear de “plasmática”. A forma plasmática é feita de uma matéria líquida, disforme, apresentando, porém, alguma membrana lhe dá desenho. No encontro com as ações orgânicas do ator, o líquido adquire sua membrana que lhe dá contornos claros: o símbolo. Neste caso, não é o contorno que remete ao contexto, mas, contrariamente, o contexto emerge por meio de contornos advindos do corpo do ator, de suas ações.

A forma plasmática é líquida e pode ser compreendida como tal apenas quando inserida em um espaço por meio do corpo do ator que lhe confere desenhos, pois é do contato entre ator e espaço que se configura símbolo, articulação da sua psicofisiologia particular.

3.5 Símbolos e perguntas fundamentais como elementos de risco no processo de criação do espetáculo *Mutando Riposa* (2009)

A discussão sobre como Grotowski entendeu o conceito-prático de símbolo me ajudou a perceber que nem todos os elementos simbólicos do processo de criação dos atores da *Compagnia Laboratorio* são dados *a priori*, mas muitos deles só se configuram como símbolo quando o ator acessa algum lugar desconhecido de si mesmo e por meio deste contato, desta ação orgânica, consegue materializar o desconhecido no espaço.

O entendimento do símbolo como um veículo que coloca “o organismo do ator em ação” e a pesquisa sobre a organicidade de uma ação livre de fragmentos, de detalhes desnecessários, são duas vias de uma mesma estrada. Tanto o símbolo dado *a priori* como aquele advindo da ação orgânica do ator são ferramentas de apoderamento do ator criador. Entendo-as como um importante ponto de contato entre o trabalho de Grotowski no passado e a Compagnia Laboratorio hoje.

Em comum, o símbolo grotowskiano e a simbologia utilizada no processo de criação do grupo atual da *Compagnia Laboratorio*, observo aspectos grotescos e inacabados. Ou seja, o símbolo não é meramente agregador, mas dialético.

Acreditávamos que se quiséssemos evitar o ritual religioso e construir um ritual laico, seria provavelmente com o objetivo de fazer um confronto com as experiências das gerações passadas, isto é, com o mito.

Portanto naquele período procurávamos sempre a imagem arquetípica- para servirmo-nos desta terminologia- no sentido da imagem mítica das coisas, ou antes, da fórmula mítica, como, por exemplo, o holocausto, o sacrifício do indivíduo pelos outros – é *Kordian*; ou a via –crúcis de Cristo, o mito da Gólgota, que foi sobreposto a “Grande Improvisação” em *Os Antepassados*, de Mickiewicz. Tínhamos, porém em relação a esses fenômenos uma outra atitude, não era uma atitude religiosa; era uma fascinação *sui-generis*, e ao mesmo tempo, uma oposição, uma antinomia. Começamos então a aplicar uma dialética peculiar que um crítico polonês, Tadeusz Kudliński, chamou de “dialética da derrisão e apoteose”. Por exemplo, o real sacrificar-se de *Kordian*, mas ao mesmo tempo a loucura de *Kordian*; *Kordian* cumpre um sacrifício real, dá o próprio sangue aos outros, mas o dá segundo o procedimento da velha medicina: é o médico que lhe tira o sangue. Havia nisso a solidariedade de *Kordian* e a triste derrisão da solitária ineficácia do ato; atingir as raízes que nos condicionam a lutar contra essas raízes.¹⁴⁵

Existe neste procedimento de derrisão e apoteose explicitado na citação algo que se assemelha ao conceito de “grotesco”, o estranho onde duas formas ou forças opostas residem numa mesma esfera. Nesta relação com o símbolo, paira uma tensão entre o que nos é conhecido e de certa maneira sagrado e aquilo que o subverte, que o banaliza, que o ironiza. Na coexistência destes elementos opostos, algo remete ao estranhamento breschtiano. Por meio do choque entre os opostos traz-se a luz o desconhecido, o impensado.

Compreendo que este processo de iluminação por meio do simbólico, de uma zona desconhecida ou estratificada na sociedade é uma das

¹⁴⁵ GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 — 1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007. Tradução: Berenice Raulino. p. 124-125

possibilidades de criação de um teatro simbólico questionador e provocador, sendo assim, comprometido politicamente.

Por meio dessa reflexão e da compreensão do que é o símbolo para Grotowski e como ele pode emergir das próprias ações dos atores, pude analisar o processo de criação do espetáculo *Mutando Riposa* em dois aspectos principais: perguntas fundamentais e elementos simbólicos. Neste último, estão incluídos elementos simbólicos concretos dados *a priori* e elementos simbólicos emergentes, que advém do material desconhecido e orgânico do ator, ou seja, de seus impulsos. Estes impulsos, quando colocam o organismo do ator em ação, são materializados no espaço na forma de ações simbólicas.

Apresentação do espetáculo



Figura 19: Cenário do espetáculo *Mutando Riposa*. Extraído do programa do espetáculo. Foto: Enzo Cei

*Mutando Riposa*¹⁴⁶ é o título do fragmento 83, de Eráclito: “o mais sábio dos homens, comparado a Deus, parecer-se-á um símio, em sabedoria, beleza e todo o resto.”¹⁴⁷ O espetáculo resultou em uma câmara, uma área quadrangular representando um jardim, coberto por um céu estrelado, mimese dos astros dispostos sob a nossa perspectiva da Terra; também a Lua pairava cheia e amarela, conforme idealizou o iluminador Marcello D'Agostino.

Mutando Riposa ficou conhecida como uma câmara para dois atores - Tazio Torrini e Savino Paparella - e vinte espectadores. Os dois atores eram, além de dois homens, irmãos. O que sabemos é que um deles, o branco, sempre viveu dentro da casa e o outro do lado de fora, em meio à natureza, tal qual um jardineiro. Uma tempestade põe fim ao jardim e às macieiras, e finalmente os dois homens se encontram em um paraíso perdido, um jardim com o cheiro da morte.

Descrição cenográfica

O cenógrafo e figurinista Márcio Medina desenvolveu para o espetáculo duas estruturas importantes. Em primeiro lugar, o cenário da câmara quadrangular representava uma paisagem que permeava os quatro lados e sobre a qual Marcelo D'Agostinho concebeu a luz, criando diversas variações de tempo e cor em torno da grande Lua e do céu estrelado. A segunda grande estrutura foi a concepção de duas árvores com base em manequins, árvores secas de um paraíso já perdido.

Perguntas Fundamentais e Elementos Simbólicos

O ponto de partida para a criação foi “a origem da consciência no ser humano”. Esta pergunta fundamental foi lançada aos atores que, durante um

¹⁴⁶ Da *Compagnia Laboratorio di Pontedera*, sob direção de Roberto Bacci, assistentes de direção: Annalisa D'Amato, Debora Mattiello, Francesco Puleo. Com Savino Paparella e Tazio Torrini. Dramaturgia: Stefano Geraci. Cenografia e figurinos: Marcio Medina. Assistente de cenografia e figurinos: Annalisa Galli. Luz: Marcello D'Agostino. Música: Ares Tivolazzi. Direção técnica: Sergio Zagaglia - Stefano Franzoni e Giovanni Berti.

¹⁴⁷ Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/6749750/907-Os-FilOsofos-PrESocrAticos-Gerd-a-Bornheim>, Acesso em 02 de fevereiro de 2012.

longo período, tiveram encontros com os mais diferentes estudiosos do assunto: filósofos, psicólogos, antropólogos, teólogos, entre eles: Giordano Acquaviva, Daniela Antonacci, Mino Gabriele, Lorenzo Scarpelli, Luigi Lombardi Vallauri e Stefano Vallauri.

Os atores fizeram também uma viagem à África, onde Roberto Bacci imaginou haver pistas para a criação do espetáculo. Porém, a própria dinâmica do processo de criação levou Bacci e os atores a lugares desconhecidos dentro da própria Itália que não necessariamente estavam contidos nas ideias iniciais, mas que serviram como pistas. Esses lugares desconhecidos construíram a dramaturgia que permeou a pergunta fundamental sem, no entanto, fechar-se nela, mas valorizando os elementos vitais e orgânicos que surgiram da criação dos atores dentro de uma lógica interna, sobre a qual se ergueu o espetáculo. Roberto Bacci afirma:

Se revejo hoje todo este processo, percebo que o tema do qual tínhamos partido escorregou pouco a pouco para o fundo, sem, no entanto, desaparecer, enquanto outros temas afloravam na superfície, atraídos pela própria realização do trabalho.¹⁴⁸

É possível pensar que os temas de superfície estão extremamente ligados às propostas e subjetividades dos atores e, portanto, concentram-se na sua dramaturgia e nas suas referências pessoais. Estas, por sua vez, derivam dos temas de profundidade, associados à proposta do diretor, que parte de um tema mais amplo e que também dialoga com um imaginário coletivo. Não existe uma hierarquia nestes temas como se, ao entrar em contato com os atores, o tema proposto pelo diretor sofresse um conjunto de reprodução formando a imagem no rizoma.

O imaginário coletivo faz emergir elementos simbólicos presentes em objetos concretos do cenário e do figurino assim como nas ações dos

¹⁴⁸“Se rivedo, oggi, tutto questo lavoro mi rendo conto che il tema da cui eravamo partiti è scivolato via via sullo sfondo, senza tuttavia scomparire, mentre altri affioravano alla superficie, attratti dal farsi del lavoro stesso”. Extraído do programa do espetáculo *Mutando Riposa*, Pontedera, março de 2009. Tradução minha.

atores. A exemplo de imagens coletivas e simbólicas, temos as duas árvores que restam no jardim, construindo um paralelismo com os dois atores.

Plantar árvores no dia do nascimento de uma criança era tradição em algumas regiões da Itália. Gesto que contribuía para a construção de uma memória da “história natural”, mais ampla que a memória individual. Provavelmente, essas referências não são evidentes, tão pouco racionalizadas pelo espectador, porém, de alguma forma, chegam a ele e o tocam em pontos adormecidos de seu imaginário, gerando uma vibração. A esta vibração, voltada a algo desconhecido, nomeamos “zona de risco” que não se restringe ao trabalho do ator sobre si mesmo nem ao trabalho do diretor sobre o espetáculo, mas também abrange o espectador.

Perguntas fundamentais

Como vimos, a pergunta fundamental e de profundidade que norteou o processo de criação do espetáculo foi “a origem da consciência no ser humano”. Com base neste questionamento, surgem as seguintes perguntas fundamentais de superfície e, portanto, mais próximas das propostas e concepções dos atores: “o encontro com a morte e a suposição de um outro lugar onde seja possível continuar” e o que Roberto Bacci nomeou como a “terra de remorsos emergidos da biografia física dos atores”. Ou seja, aquilo que, em confronto com o tema, vibra, ressoa na “zona de risco” do ator e emerge em ações.

O processo de criação aconteceu por meio das seguintes fases:

1) Delimitação do tema do espetáculo: “origem da consciência no ser humano”.

2) Trabalho sobre ações na sala de ensaio, tendo como referência a relação entre dois personagens em oposição: um branco, burguês, que vive do lado de dentro da casa e outro, preto (na cor de suas vestes), em relação estreita com o jardim, sugerindo que seja um guardião e senhor das árvores que vivem do lado de fora, em meio à natureza.

3) A partir da relação entre os personagens e as ações físicas criadas, os atores improvisaram um diálogo. A exemplo da dramaturgia de superfície em ressonância com a dramaturgia de profundidade, Savino Paparella utilizou seu dialeto durante todo o período de criação. Observamos nesse dado tanto a impressão do sujeito-ator na criação, como a emersão de uma referência coletiva, menos individual e mais representativa de uma comunidade: o velho dialeto pugliese.

4) Depois que as ações já estavam desenvolvidas e os diálogos já haviam sido inúmeras vezes criados e experimentados pelos atores, outros textos foram somados aos dos atores a fim de acrescentar à trama diferentes temas e significados, mas tomando o devido cuidado para que as novas palavras não afetassem a objetividade da relação estabelecida entre as personagens.

5) Finalmente, efetivou-se a construção definitiva do espaço, dos figurinos, dos objetos, da música e da luz. É importante destacar, contudo, que elementos como a ideia do jardim e as duas árvores representadas por manequins já haviam surgido anteriormente no processo de construção das ações, caracterizando-se como elementos simbólicos concretos, dados *a priori*.

Elementos simbólicos

Os elementos simbólicos do espetáculo estão presentes tanto da cenografia, nos objetos de cena, nas imagens, como nas ações dos atores.

Eis alguns elementos simbólicos concretos:

- *O Jardim*

O jardim é símbolo do paraíso terrestre, representando imagens e resumos do mundo. O paraíso terrestre da *Gênese* era um jardim que Adão cultivava. Também Zeus e Hera celebraram seus esposais em um jardim, símbolo de uma fecundidade que renasce sempre. É também símbolo do poder do homem sobre a domesticação da natureza. De um lado temos a cultura, a

ordem, a consciência, a reflexão, e de outro, a natureza selvagem, o inconsciente, a espontaneidade. No jardim, esses opostos figuram juntos.

- *Duas árvores/ Dois Manequins*

A árvore é símbolo da vida, metáfora do crescimento e da regeneração. No espetáculo, porém, temos duas árvores em forma de manequins. Segundo Chavalier, os manequins são símbolos que permitem identificação: com o homem, com uma matéria perecível, com uma sociedade, com uma pessoa, com um desejo pervertido ou com um erro.

“César evoca no *De Bello Gallico* um rito de cremação existente entre os celtas, de homens fechados em manequins de vime, aos quais se punha fogo. Conta-se também que Laodamia havia modelado um manequim de cera à semelhança de seu marido e que ela tinha o costume de abraçá-lo secretamente, mas seu pai descobriu e jogou o manequim no fogo. Laodamia o acompanhou e foi queimada viva”.¹⁴⁹

- *A maçã*

Sobre o simbolismo da maçã Chavalier, afirma:

utilizada em diversos sentidos que mais ou menos se aproximam: é o caso do pomo da Discórdia, atribuído pelo herói Páris; dos pomos de ouro do Jardim das Hespérides, que são frutos de imortalidade; da maçã consumida por Adão e Eva; da maçã dos Cânticos dos Cânticos que representa, ensina Orígenes, a fecundidade do Verbo divino, seu sabor e seu odor. Trata-se, portanto, em todas as circunstâncias, de um meio de conhecimento, mas que ora é fruto da Árvore da Vida, ora da Árvore do conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador que provoca a imortalidade ou conhecimento desagregador que provoca a queda.¹⁵⁰

Metáforas simbólicas:

- A morte;
- A perda do paraíso.

¹⁴⁹CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Verbete: Árvore e Manequim*. In: *Dicionário De Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p.84-90 e p. 587.

¹⁵⁰CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Verbete: Maçã*. In: *Dicionário De Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p.572-573.

Descrição das ações simbólicas dos atores:

- Homem civilizado tenta alcançar as estrelas sobre as costas do homem natural;



Figura 20: Espetáculo *Mutando Riposa*. Extraído do programa do espetáculo. Foto: Enzo Cei

- Homem civilizado corre nu, em círculos, com os olhos vendados cobertos por um tecido vermelho;



Figura 21: Espetáculo *Mutando Riposa*. Extraído do programa do espetáculo. Foto: Enzo Cei

- Homem natural envolve homem civilizado em barro vermelho (sangue) transformando-o num ser primitivo, coberto de lama, nem homem, nem animal;



Figura 22: Espetáculo *Mutando Riposa*. Extraído do programa do espetáculo. Foto: Enzo Cei

- O homem natural conduz o homem primitivo (antigo civilizado) nas costas, em um tecido africano, envolvendo-o como um bebê;



Figura 23: Espetáculo *Mutando Riposa*. Extraído do programa do espetáculo. Foto: Enzo Cei

Durante o processo de criação do espetáculo *Mutando Riposa*, muitos dos conceitos que já havíamos abordado anteriormente – os elementos simbólicos e as perguntas fundamentais como eixos instauradores da “zona de risco” do ator - ficaram em evidência. Este espetáculo é especial por dois motivos: primeiro: depois de um longo período, a *Compagnia Laboratorio* voltou a criar sobre um tema e não texto clássico, como ocorrera nos últimos espetáculos: *Oblomov*, *Cio e che resta*, *Il raglio del Asno* e *Amleto*. Segundo: neste espetáculo, os elementos simbólicos ganharam uma dimensão mítica propositadamente, dado o tema e o processo de criação dramatúrgico.

O encontro com o processo de criação deste espetáculo provocou-me estranhamento, pois fui apresentada a uma referência de diretor e de atores até então desconhecida para mim. A figura do diretor como espectador de profissão e do ator criador, que governa os percursos do espetáculo, foi reveladora de um processo de criação semelhante à imagem do rizoma de que fala Deleuze, ou seja, um processo artístico compreendido como prática pedagógica por si só. Nesse “processo rizomático”, o diretor coloca-se como igual e, portanto, ignorante dos caminhos aonde vai chegar, tal qual o ator. A relação entre diretor e atores é semelhante àquela do ensino universal proposta por Joseph Jacotot, pois nela prevalece a ideia de que “é o discípulo que faz o mestre”.¹⁵¹

São múltiplas as referências e associações que compõem este tipo de criação, porém abordei como exemplos significativos para mim as “perguntas fundamentais” e os “elementos simbólicos”, tanto os concretos-presentes no cenário, nos figurinos, na iluminação, como os elementos simbólicos emergentes que advém das ações de “importância capital” para os atores, ou seja, as ações movidas pelas perguntas fundamentais que geram,

¹⁵¹RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.39. Tradução de Lilian do Valle.

por meio do acesso às zonas desconhecidas, a materialização dos impulsos em forma de ação.

O termo “impulso” foi tomado de empréstimo de Grotowski e ajudou a descrever as ações do ator que fluem de maneira orgânica e que, por acessarem zonas desconhecidas de si mesmo e da comunidade onde vive, apresentam caráter simbólico. O acesso às zonas desconhecidas dos atores, tanto por meio das perguntas fundamentais como por meio dos elementos simbólicos constituem uma zona de risco para o ator.

CAPÍTULO 4.

RELATOS DOS ATORES DA *COMPAGNIA* *LABORATORIO* (2009)

Exponho aqui parte das traduções, dos questionários entrevistas feitas com os atores da *Compagnia* pertencentes ao grupo que denominei “Contemporaneidade”. O material apresentado foi colhido em Pontedera, Itália, entre os meses de janeiro e abril de 2009 e consta, na íntegra, nos anexos deste trabalho.

Naquele momento, o foco de minhas inquietações estava centrado principalmente nos processos de criação do ator e em como elementos simbólicos míticos e arquetípicos poderiam ser importantes nesse processo criativo. Algumas das perguntas que nortearam as entrevistas e o questionário foram:

- Qual a sua formação?
- Há quanto tempo é ator da *Compagnia Laboratorio di Pontedera*?
- O que julga mais importante no grupo?
- Como é a relação entre os integrantes do grupo?
- Como é a relação com o diretor?
- Como você se prepara cotidianamente para o trabalho de ator?
- Que atividades você pratica?
- Como funciona o processo de inserção do texto na montagem do espetáculo? O que você pensa a respeito disso?
- Elementos simbólicos, míticos e arquetípicos fazem parte do seu processo de criação como ator? De que maneira eles estão presentes e como você os utiliza para criar?

- Você se julga consciente do processo de montagem e dos seus procedimentos de criação enquanto ator?
- O que é para você um ator generoso?
- Por que você escolheu ser ator?

Do texto final dos relatos foram subtraídas as perguntas que aparecem na forma de temas geradores dentre os quais extraí as “unidades de significado”, expressão que tomo de empréstimo da professora Ozeneide Venâncio de Mello Machado. Pretendo, com a organização do texto em temas geradores e por meio das unidades de significado, buscar a essência do discurso dos atores ou, como afirma a autora: “buscar a essência ou estrutura do fenômeno que deve mostrar-se nas descrições ou discursos dos sujeitos”¹⁵². Segundo Ozeneide, as unidades de significado nada mais são do que “aspectos que impressionam o pesquisador, dentro do seu campo perceptual, para chegar à evidência das experiências”.¹⁵³ O discurso por sua vez será analisado em duas perspectivas: a *análise ideográfica* e a *análise nomotética*.

A *análise ideográfica* busca tornar visível o pensamento, a ideologia que cerca as descrições espontâneas de cada ator. Minha função de pesquisadora foi, portanto, analisar e atribuir significados a partir de uma síntese, de um agrupamento por temas ou categorias. Ozeneide Venâncio enfatiza que esse movimento visa transcender a multiplicidade dos diferentes aspectos do fenômeno, capturando aquilo que lhe é essencial, o que acontece de maneira subjetiva e compreende os atos de perceber, intuir, imaginar, fantasiar, lembrar, raciocinar e organizar.

A *análise ideográfica*, portanto, não é o fim da reflexão sobre o fenômeno, mas um método de ordem idiossincrática, ampliado com a análise nomotética. Esta, por sua vez, acontece em um movimento que parte do individual para a manifestação do fenômeno de forma mais ampla. A

¹⁵² BICUDO, Maria Aparecida Viggiani & ESPOSITO, Vitória Helena Cunha (Org.). *A pesquisa qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico*. Piracicaba: Editora Unimep, 1994, p. 37.

¹⁵³ Idem.

generalidade é obtida quando ocorre o entrecruzamento das estruturas individuais capturadas, seja na compreensão de suas convergências, seja na compreensão de suas divergências. Nesses cruzamentos não se busca uma verdade, mas uma forma de interpretação sobre o fenômeno, uma meta-compreensão sem a qual o objeto não pode ser iluminado sem que haja o desvelar do próprio pesquisador.

4.1 UNIDADES DE SIGNIFICADO: TERMOS DO DISCURSO DOS ATORES

Para fins didáticos, selecionei cinco unidades de significado nas quais constam os termos do discurso dos atores da *Compagnia Laboratorio* que foram mais expressivos para mim. Analisei cada um desses termos retomando as falas dos atores entrevistados, fazendo uma reflexão de ordem individual. Capturei assim alguns ideais e representações presentes no discurso de cada um desses sujeitos. As cinco unidades de significado selecionadas foram:

1. Autoformação: trabalhar sobre a própria autonomia;
2. A atenção vigilante: presença e organicidade;
3. As zonas de risco;
4. A linha vermelha que costura a composição;
5. Dar corpo e voz a uma essência superior;

4.1.1 Autoformação: trabalhar sobre a própria autonomia¹⁵⁴

Durante o período que estive em Pontedera, acompanhei o *Corso di Autoformazione* ministrado por Silvia Pasello, atriz da primeira formação da

¹⁵⁴ Expressão tomada do ator Alessandro Porcu.

Compagnia Laboratorio, e pelo filósofo Augusto Timperanza.¹⁵⁵ O curso foi alicerçado em dois principais teóricos da psicologia e do teatro: Carl Gustav Jung e sua definição dos “tipos psicológicos” e Constantin Stanislavski, por meio de Michael Checkhov, no livro *Para o ator*. O trabalho suscitou-me enorme interesse, porém, no decorrer da pesquisa, concentrei-me na *Compagnia Laboratorio di Pontedera*, já que não havia tempo para aprofundar a análise considerando também o *Corso di Autoformazione* e o *Workcenter di Pontedera*, espaços de investigação relacionados à *Fondazione Pontedera Teatro* assim como a *Compagnia Laboratorio*.

Surpreendi-me com os caminhos que a pesquisa tomou, pois cheguei a este ponto em que a filosofia do curso que tanto me interessou se tornou um dos principais eixos do trabalho. Sendo assim, não poderia deixar de comentar sobre esse espaço de investigação, antes de adentrar no discurso dos atores da *Compagnia Laboratorio* que, não coincidentemente, mas por questões históricas, exercem a autoformação. Acredito que eles o fazem em resposta ao “diretor como espectador de profissão” que permanentemente devolve ao ator “a tarefa de encontrar o seu lugar”, conforme afirmou Tazio Torrini em entrevista:

A relação com o diretor é ambígua. Roberto Bacci é um diretor fora do comum, deixa muito espaço para o ator. Às vezes tem-se a impressão de que nele mora uma espécie de passividade, de carência de ideias, pois ele devolve ao ator a tarefa de “encontrar o seu lugar”.¹⁵⁶

Mais do que encontrar o seu lugar, o *Corso di auformazione* significou um espaço de “busca pelos lugares do ator” na criação, na sociedade, na cidade, etc. Silvia Pasello afirma que não se trata de um curso de formação para atores, e sim uma pesquisa experimental que tem como foco

¹⁵⁵ Autor do Livro: *Le Sette Chiavi del Sentiero*, da coleção Mestres Espirituais da Editora *Mediterranee*. O livro aborda a obra de George Ivanovich Gurdjieff, mestre espiritual armênio que criou uma metodologia para o desenvolvimento da consciência, “conhecimento de si” baseada no que acreditou ser a totalidade de centros humanos – o motor, o instintivo, o emocional e o intelectual.

¹⁵⁶ “*Il rapporto con il regista è ambiguo. Roberto Bacci è un regista anomalo, lascia molto spazio all'attore. A volte si ha l'impressione che in lui alberghi una specie di passività, da carenza di idee, per cui rimette all'attore il compito di trovarne in suo luogo.*” TORRINI, Tazio. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

as questões ligadas ao ator e ao que é intrínseco ao sistema teatral. Esse trabalho é voltado para atores convidados que tiveram diferentes experiências anteriormente e que, neste momento, encontram-se dispostos a elaborar questões pessoais sobre o teatro e sua dinâmica. Um espaço de pensamento em que o teatro é ferramenta utilizada para desvendar, entender e tomar para si questões filosóficas ligadas à educação e à personalidade humana. Assim ela afirma:

Isso é muito difícil de fazer entender neste momento de grande confusão, que este projeto, por exemplo, não é um projeto de formação, mas uma aventura, se preferir, uma aventura compartilhada entre atores com diferentes experiências, mas que tem todos, autonomamente, a responsabilidade pelas suas próprias perguntas.¹⁵⁷

As perguntas que Silvia Pasello descreve são as “perguntas fundamentais” de que fala Roberto Bacci. E ela, tal qual o diretor, atua como uma provocadora, criando espaço para que os atores elaborem suas próprias perguntas. A atriz se coloca em risco, realizando junto com os atores mais jovens as propostas, não como a grande atriz, mas como alguém que está na busca de si: “Ora, quem quer emancipar um homem deve interrogá-lo à maneira dos homens e não à maneira dos sábios, para instruir-se a si próprio e não para instruir um outro”.¹⁵⁸ A atriz toma para si a “responsabilidade das suas próprias perguntas” sem medo de revelar-se ignorante no processo criativo. Creio que essa é a principal via de aprendizagem no curso e nela está presente a necessidade da emancipação do ator.

O *Corso de autoformazione* é um território de invenção e reinvenção das possibilidades do teatro, além dos palcos, construído com atores muito jovens, cuja idade não permitiu testemunhar a Trilogia da *Compagnia*

¹⁵⁷ “[...]e questo è molto difficile di far capire in questo momento di grande confusione, che questo progetto per esempio, non n’è un progetto di formazione, ma una avventura, se vuoi, condivisa tra attore di diverse esperienze ma che hanno tutti autonomamente la responsabilità dalla propria domanda.” Teatro Era. Pontedera, Itália, fevereiro de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.52. Tradução de Lilian do Valle.

Laboratorio. Trata-se, portanto, de uma nova busca, com novos atores em um novo momento histórico, cujas “perguntas fundamentais” são permanentemente renovadas pelos novos sujeitos que se inserem no coletivo, também curiosos para desvendar as possibilidades do teatro além do espetáculo e por desvelar o seu próprio processo de aprendizagem.

A relação de igualdade entre os coordenadores do curso, Silvia Pasello e Auguto Timperanza, e os participantes nos dá indícios sobre o que os atores deste contexto entendem por “autoformação”. Como citei anteriormente, Tazio Torrini entende que neste processo criativo cabe ao ator a tarefa de encontrar o seu lugar. Andrea Fiorentini discorre sobre a importância do erro e arrisca uma ideia de autoformação:

Estando sempre em atividade eu errei muito, mas foi este o principal meio para uma aprendizagem ampla dos aspectos que dizem respeito à preparação do ator (compreendendo também como autoformação, ampliando a consciência sobre o que falta e o que é preciso melhorar) [...]¹⁵⁹

A consciência sobre o que falta a cada ator e sobre o que é preciso melhorar, conforme afirma Andrea Fiorentini, é um dos aspectos da autoformação. Alessandro Porcu afirma que “um ator jamais deve parar de formar-se”. Percebo na fala dos atores tanto a necessidade de uma formação contínua como a responsabilidade que o ator toma para si sobre a sua formação.

Ao longo das entrevistas, os atores citaram importantes referências de artistas e pedagogos do teatro mundial com quem tiveram contato. Alessandro Porcu lembrou de Maurizio Schmiadt, Claudio di Maglio, Bruce Myers, Jean Paul Derizar, Giorgio Barberio Corsetti, Federico Tiezzi, Gilberto Tofaro, Ferruccio Merisi, Claudia Contin e Giuseppe Marini. Porcu afirma que a aprendizagem com estes artistas se deu paralelamente ao trabalho prático, ao fazer.

¹⁵⁹ “*Ho approfittato intensamente di questa esperienza capendo immediatamente quanto fosse fondamentale sbagliare. Mettendomi continuamente in gioco ho sbagliato molto, ma è stata la via principe per un apprendimento ampio di quegli aspetti che riguardano la preparazione dell'attore (intesa anche come auto-formazione, aumento della consapevolezza di cosa manca e cosa migliorare)[...]*” FIORENTINI, Andrea. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

Andrea Fiorentini traz referências amplas, entre as quais destaco os cursos breves e laboratórios do Centro Universitário Teatral (CUT) de Pisa e, em Pontedera, o laboratório baseado no livro de Michail Chekhov *Para o ator* sobre transposição do teatro para o cinema, laboratório vocal. Contou que, por um breve período, cantou em um coro de música sacra, participou de laboratórios de esgrima, de tango argentino e cursos de aikido e, em alguns casos, também desenvolveu trabalhos que não tinham qualquer relação com o teatro, mas que acredita terem contribuído para sua formação.

Luigi Petrolini trabalha com teatro e com adolescentes sobre questões ligadas à transformação social. Afirma que sua formação deu-se por meio de oficinas e laboratórios com Luisa Pasello, Silvia Pasello e Silvia Rubens da *Fondazione Pontedera Teatro*. E cita em seu currículo nomes e companhias como: Luigi Moretti, Massimiliano Cuccaro, Ian Morgan, Gianluca Barbadori¹⁶⁰ (Itália), a *Compagnia "Periplo"* (Argentina), a *Compagnia "Via Rosse" di Este con Norberto Presta* (Argentina) e Sabine Uitz (Alemanha), Tanja Kabarova – Derevo (Rússia), Inaki Azpillaga (Espanha) e Nikolaj Karpov (Rússia).

Petrolini relata que foi importante para sua formação a Escola do *Teatro Stabile di Marche* que frequentou por dois anos e “o último período que esteve na Argentina, onde trabalhou em escolas e em situação de isolamento e degradação social, em uma língua que não era a sua”, este trabalho tem relação com a cooperativa na qual o ator trabalha “Ponte tra Culture”, citada na nota anterior.¹⁶¹

¹⁶⁰ É ator desde 1989, trabalhou com: Orazio Costa, Roberto Bacci, Al Yamanouchi, Giancarlo Sorgi, Stefano Vercelli, Luisa Pasello, Silvia Pasello, François Kahn, Alessandro Tognon, Sandro Lombardi, Laura Colombo, Anton Adassinskij, Anne Zènour, Andrea Taddei, Paolo Billi e Dario Marconcini, Carlos Alsina, Marco di Stefano e Brigitte Christensen tra gli altri. De 1989 a 1996 colaborou com *O Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* (atual *Fondazione Pontedera Teatro*). Em 1992, trabalhou por um curto período com o *Workcenter of Jerzy Grotowsky and Thomas Richards*. Ainda na cidade de Pontedera, participou de alguns espetáculos como: *Vietato arrampicarsi sugli alberi*, direção de Roberto Bacci (1991), *Mattutino. Diario di un curato di campagna*, de Georges Bernanos, direção de Dario Marconcini (1992). É co-fundador do Festival Luso-italiano Sete Sóis, Sete Luas, da *Associazione Guascone Teatro*, do Laboratório Teatro Terra e da *Associazione Internazionale "Un Ponte due Culture"* (2005) da sociedade cooperativa *Ponte tra Culture*, onde é diretor artístico.

Trata-se de uma cooperativa com dois objetivos: primeiro, desenvolver espetáculos utilizando elementos do Teatro Físico e, segundo, com a função de utilizar o teatro como ferramenta de transformação social, propondo oficinas ligadas ao teatro principalmente com jovens em situação de vulnerabilidade e

A atriz Serena Gatti possui formação acadêmica na área teatral. Doutorou-se na Universidade de Bolonha com uma pesquisa sobre a relação entre voz e movimento. Entre as referências que a atriz enfatiza estão: Rena Mirecka, Gey Pin Ang, Danio Manfredini, Enzo Moscato, Claudio Morganti, Simona Bucci, Charlotte Zerbey, Alessandro Certini, K.J Holmes, Paolo Mereu.

Tazio Torrini, ao contrário, afirma ter uma formação essencialmente autodidata:

A minha formação é como acredito que seja a da maioria dos atores na Itália: essencialmente autodidata. Ou seja, me formei com o trabalho, apesar de algumas experiências formativas no sentido convencional. Começando ainda adolescente com experiências de teatro amador na minha cidade, Cavriglia, prossegui com um primeiro laboratório. A uma primeira estreia profissional ocorrida em 1997 como protagonista de uma produção cinematográfica ("Il più lungo giorno", dirigido por Roberto Riviello).

A isso se seguiram dois anos de laboratórios teatrais em Florença coordenados por Fulvio Cauteruccio da Compagnia Krypton, uma importante referência de teatro de pesquisa na Itália. Com a esta mesma companhia eu trabalhei em dois espetáculos, antes de ingressar na escola para atores do Teatro Stabile di Genova, uma das principais escolas públicas italianas que frequentei por um ano. Em 2001 me mudei para Pontedera, onde tive oportunidade de ter breves experiências em cursos com orientação de Cacá Carvalho, Roberta Carrieri, Torgeir Wethal e outros. A estes acrescento também uma experiência importante pra mim que tive fora de Pontedera com Madalena Petruska e Roger Rolin, atores do falecido diretor Ingemar Lindh [...]¹⁶²

Com exceção de Serena Gatti, os demais atores não têm uma formação acadêmica na área teatral. Tazio Torrini afirma que a formação dele é

emigrantes estrangeiros. De maio a junho de 2012, foi desenvolvido este projeto em Belo Horizonte, Minas Gerais, como parte integrante da Programação do Festival Palco Itália 2012 – Festival Ponte entre Culturas. Mais informações disponíveis em <http://www.pontetraculture.com/>. Acesso em 29 de julho de 2012.

¹⁶² "La mia formazione è, come credo sia per la maggioranza degli attori in Italia, essenzialmente autodidatta. Ovvero mi sono formato con lavoro, nonostante alcune esperienze formative in senso stretto. Iniziando da adolescente con esperienze di teatro amatoriale nel mio paese, Cavriglia, ho poi proseguito con un primo laboratorio. Ad un primo debutto professionale avvenuto nel 1997 come protagonista di una produzione cinematografica ("Il più lungo giorno", regia Roberto Riviello).

Sono seguiti due anni di laboratorio teatrale a Firenze presso Fulvio Cauteruccio di Compagnia Krypton, una importante realtà di ricerca Teatrale in Italia. Con la medesima compagnia ho lavorato a due spettacoli, prima di approdare nel lodo alla scuola per attori del Teatro Stabile di Genova, una delle principali scuole pubbliche italiane che ho frequentato per un anno. Dal 2001 sono approdato a Pontedera dove ho avuto modi di avere brevi esperienze seminarile con maestri come Cacá Carvalho, Roberta Carrieri, Torgeir Rolin e altri. A questi aggiungo anche una esperienza per me importante avuta fuori Pontedera con Madalena Petruska e Roger Rolin, attori del defunto Regista Ingemar Lindh[...]. TORRINI, Tazio. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

“como a da maior parte dos atores na Itália”, autodidata. Desta forma, o termo autodidata está intimamente relacionado ao conceito da autoformação e, consequentemente, à ideia de autonomia. Perecebo este conceito presente na fala do atores quando afirmam:

Acredito ser consciente tanto do meu processo de criação do espetáculo como da sua montagem, seja das cenas em si ou mesmo as ações que vão compor uma cena, seja do espetáculo como um todo.¹⁶³ **Andrea Fiorentini.**

Sim, eu me julgo consciente dos meus processos de criação ainda que o caminho da consciência nunca termine.¹⁶⁴ **Serena Gatti.**

Roberto Bacci é um diretor muito exigente, que deixa para os atores uma ampla liberdade de propor a própria visão. Exatamente por isso o ator é forçado a trabalhar sobre a própria autonomia, sobre o aperfeiçoamento da própria técnica e dos próprios meios expressivos.¹⁶⁵ **Alessandro Porcu.**

Os atores elaboram autonomamente um próprio percurso, enquanto o diretor se limita a intervenções mínimas. Se o diretor faz propostas, estas são submetidas a avaliação dos atores que julgam se e como inserir no seu trabalho. Acontece muito de ser o ator a explicar para o diretor a natureza daquilo que está fazendo e não o contrário.¹⁶⁶ **Tazio Torrini.**

Observo que o processo de criação centra-se nas mãos do ator e com isso o espetáculo torna-se menos importante que a investigação teatral em si. Nesse processo, errar é importante, como afirmou o ator Andrea Fiorentini. O erro não é elemento desagregador, mas ferramenta “de uma

¹⁶³ “*Ritengo di essere cosciente sia del mio percorso di creazione dello spettacolo che del suo montaggio, sia nelle scene singole o persino delle azioni che vanno a comporre una scena, che dello spettacolo nel suo insieme.*” FIORENTINI, Andrea. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁶⁴ “*Sì, io credo di essere cosciente del mio processo di creazione, anche se il cammino della coscienza non finisce mai.*” GATTI, Serena. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁶⁵ “*Roberto Bacci è un regista molto esigente, che lascia agli attori un’ampia libertà di proporre la proprie visioni. Proprio per questo l’attore è spinto a lavorare sulla propria autonomia, sul perfezionamento della propria tecnica e dei propri mezzi espressivi.*” PORCU, Alessandro. Pontedera, Itália. Entrevista a mim concedida.

¹⁶⁶ “*Gli attore elaborano autonomamente un proprio percorso, mentre il regista si limita a interventi minimi. Se il regista fa delle proposte, queste sono sottoposte alla valutazione dell’attore che giudica se e come inserirle nel suo lavoro. Capita spesso che sia l’attore a spiegare al regista la natura di quello che sta facendo e non il contrari.*” TORRINI, Tazio. Pontedera, Itália, fevereiro de 2009. Entrevista a mim concedida.

aprendizagem ampla”. Para tal aprendizagem é necessário, antes de tudo, que o diretor não seja detentor da verdade sobre o espetáculo, mas que seja capaz de colocar-se como ignorante nesse processo e vivenciar as descobertas juntamente com o ator.

Ao que me parece, esse processo exige tempo e nem sempre o resultado é bom. Ainda assim, reconheço em seu fazer um ato de resistência porque o processo de criação destaca-se do modo capitalista operante cujo foco está no produto e torna-se território de “desaprender o modo dominador inerente”, conforme afirmou Raymond Williams, o que implica refletir não só sobre o conteúdo aprendido, mas sobre a forma como se dá o aprendizado. Creio que forma e conteúdo estão imbricados e, por isso, desaprender requer reaprender a aprender. O mais importante é o “como se aprende e não ‘que coisa’”, afirma Silvia Pasello:

[...] ele [Ingemar Lindh], por exemplo, foi o único mestre verdadeiro. Eu tive muitos professores, muitos atores diretores, mas o único mestre que eu tive foi ele. Porque ele despertou em mim, não só despertou, mas também fez com que eu pudesse descobrir minhas próprias perguntas sobre teatro. E uma dessas perguntas era, por exemplo, porque ele fazia uma pesquisa sobre autopedagogia, pedagogia do ator, sobre como se aprende a aprender. Como se aprende e não “que coisa”.¹⁶⁷

Este desaprender significa, para mim, fugir do senso comum, do caminho já conhecido e trilhar um caminho solitário. Sobre este aspecto discorre Torrini:

É às vezes um processo cansativo, porque se sente sobre si mesmo todo o peso da responsabilidade daquilo que se está fazendo, sem uma real contrapartida da parte do diretor. Às vezes não se entende o que ele quer dos atores e do espetáculo; se esperaria que Roberto Bacci transmitisse mais vida aos atores ao invés de ser sempre ele a pedir-lhes vida. Não nego que às vezes nos sentimos “vampirizados” em um desperdício de energia, do qual ele é um espectador mudo ao invés de diretor e árbitro. [...]Ele oferece o

¹⁶⁷ “Lui [Ingemar Lindh] per esempio è stato l’unico maestro vero, io ho avuto molti insegnante, molti attore regista, ma l’unico maestro che io ho avuto è lui. Per che in qualche modo lui è svegliato in me, non solo svegliato, ma anche, fatto sia che io potesse sviluppare miei domande su teatro. E una di queste era stato per esempio, per che lui praticava una ricerca che gli guardava l’auto pedagogia, pedagogia dello attore, su come si impara ad imparare. ‘Come’ si impara e e non ‘chi cosa’. Pontedera, Itália, fevereiro de 2009. Entrevista a mim concedida.

pretexto, o entrave do trabalho. A partir daí, o ator é que sabe o que pode fazer com a grande liberdade que lhe é dada, se não sofre o complexo de sentir-se só, pode encontrar, a seu tempo, a vida sobre a cena [...]¹⁶⁸ **Tazio Torrini.**

Também tive muita dificuldade em compreender o que Roberto Bacci queria dos atores e do espetáculo quando acompanhei o processo de criação de *Mutando Riposa*. Meu desejo, enquanto assistia aos ensaios, era de ajudar o ator, dizer-lhes experimente por aqui ou por ali, como se eu mesma estivesse naquela situação, a esperar que alguém viesse me salvar e me mostrar o caminho. Eu esperava que a qualquer momento Roberto Bacci dissesse alguma palavra reveladora.

Precisei voltar à sala de trabalho, no Brasil, com as atrizes do Coletivo Cênico Joanas Incendeiam, Beatriz Marsiglia, Camila Andrade, Juliana Mado e a diretora Luciana Lyra, em um processo de criação bastante livre¹⁶⁹, para entender que o meu assombro e a minha ira com aquele diretor italiano que a meu ver, não era um diretor pedagogo e que, aparentemente, “nada fazia” era, na verdade, um medo meu de exercitar a liberdade. Atravessei o oceano a fim de não sofrer o “complexo de sentir se só”, de que fala o ator Tazio Torrini.

Ora, todas as ferramentas desta metodologia de criação já me eram conhecidas: “Quando necessário, todos praticam esse método, mas ninguém está pronto a reconhecê-lo, ninguém quer enfrentar a revolução intelectual que ele implica”.¹⁷⁰ Assim, não pode haver autonomia e autoformação enquanto formos governados pelo mito da desigualdade:

¹⁶⁸ “È un processo talvolta faticoso, perché si sente su di sé tutto il peso e la responsabilità di quello che si sta facendo, senza una reale contrapposta da parte del regista. A volte non se capisce cosa voglia dagli attori o dallo spettacolo; si vorrebbe che infondesse lui più vita agli attori anziché essere sempre lui a chiedere a loro. Non nego che a volte ci si senta come “vampirizzati” in uno spreco di energie di cui è muto spettatore anziché conduttore e arbitro.[...] Offre il pretesto, lo spunto di lavoro. Da lì l'attore che sa far con la grande libertà che gli è data, se non soffre il complesso di sentirsi solo, può trovare a suo agio quella vita sulla scena[...].” TORRINI, Tazio. Pontedera, Itália, fevereiro de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁶⁹ Processo relativo ao espetáculo “Homens e Caranguejos” que aconteceu com o apoio do PROAC-2011.

¹⁷⁰ RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p.36.

O mito pedagógico, dizíamos, divide o mundo em dois. Mas, deve-se dizer, mais precisamente, que ele divide a inteligência em duas. Há segundo ele, uma inteligência inferior e uma inteligência superior. A primeira registra as percepções ao acaso, retém, interpreta e repete empiricamente, no estreito círculo dos hábitos e das necessidades. É a inteligência da criancinha e do homem do povo. A segunda conhece as coisas por suas, procede por método, do simples ao complexo, da parte ao todo. É ela que permite ao mestre transmitir seus conhecimentos, adaptando-os às capacidades intelectuais do aluno e verificar se o aluno entendeu o que acabou de aprender. Tal é o princípio da explicação. Tal será, a partir daí, para Jacotot, o princípio do *embrutecimento*.¹⁷¹

É o mito da desigualdade ou mito pedagógico que gera a “preguiça em caminhar”, o orgulho disfarçado de impotência, o medo de errar. Foi então que percebi, antes mesmo de falar em ator criador, que é preciso falar em sujeito emancipado. Não creio em um ator criador que não se tenha percebido, em algum momento embrutecido e tomado as rédeas de seu próprio embrutecimento em prol da emancipação e assim se perguntado: o que é o ator criador em uma sociedade que condena o erro? O quão criadora é a liberdade do ator criador em uma sociedade que não tolera a perda de tempo? Como desaprender desse modo operante no processo de criação e depois retomar o trabalho, as contas, os horários? Estas são para mim as “perguntas fundamentais” que esta viagem me suscitou. Eu as tenho refeito em minha cabeça sempre que me coloco em risco nos ensaios, na sala de trabalho, exigindo de mim mesma que não me dê por convencida.

Hoje, é isto que entendo por autoformação: o não abandono das perguntas que te movem, o aprender a aprender, mais do que a busca por técnicas a serem assimiladas. Creio que as perguntas que guiam o ator por meio do exercício do teatro podem conduzi-lo a uma arte orgânica, e é sobre a organicidade que tratarei na próxima unidade de significado.

4.1.2 A atenção vigilante: presença e organicidade

Conforme mencionei no terceiro capítulo, no qual trato de *elementos simbólicos*, não estou me referindo apenas aos elementos concretos que

¹⁷¹ Idem, p.24

compõem o espetáculo como cenário, objetos de cena e figurinos, mas também às ações simbólicas que emergem do ator de forma orgânica. Entendo que as ações orgânicas são aquelas que estão em sintonia com aspectos desconhecidos, inacabados, dos atores: memórias, desejos, dúvidas, medos, aos quais nomeamos *perguntas fundamentais*, de acordo com a terminologia de Roberto Bacci, e são, portanto, aspectos que colocam o ator em estado de presença, obrigam-no a implicar-se, a relacionar-se com sua vontade, assumindo a responsabilidade por uma criação viva e em permanente modificação e, por isso, orgânica. Sobre seu primeiro encontro com aspectos da organicidade, fala Alessandro Porcu:

Devo citar mais de uma experiência: a primeira é com Roberto Latini e Fortebraccio Teatro, que me introduziu no mundo do teatro de pesquisa e mudou radicalmente a minha percepção de teatro, de algo fundamentado na imobilidade e na repetição para algo que é ao contrário inovação, deslocamento, vitalidade.¹⁷² **Alessandro Porcu.**

Inovação, deslocamento, vitalidade, são algumas das palavras que circundam a ideia de *atenção vigilante*. Entendo esse conceito de maneira simples. Tomemos a imagem do vigia, um profissional que tem a função de cuidar de um determinado espaço, um prédio, por exemplo. Ele deve cuidar para que nenhuma pessoa estranha entre em seu interior, para que ninguém deteriore o patrimônio ou ameace a propriedade privada. O vigia observa os moradores do prédio, cumprimenta-os, conversa com eles, está atento a quem entra e quem sai. Todavia, faz isso com tranquilidade e, a menos que alguma coisa o ameace, permanece livre de tensões, mas em estado de alerta.

O mesmo acontece quando estamos envolvidos em uma atividade que nos dá prazer. Nossas energias estão focadas no presente, não ficamos racionalizando sobre o futuro e o passado. O tempo corre suave, as coisas acontecem naturalmente, pois estamos envolvidos e, novamente repito,

¹⁷² “Devo citare più de un’esperienza: la prima è quella con Roberto Latini e Fortebraccio Teatro, che me ha introdotto al mondo del Teatro di ricerca ed ha cambiato radicalmente la mia percezione da Teatro, da qualcosa di fondato sull’immobilità e la ripetitività a qualcosa che è invece innovazione, spiazamento, vitalità.” PORCU, Alessandro. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

implicados com a atividade que fazemos. É nesse lugar livre de ansiedade que Alessandro Porcu afirma que alguma coisa deve acontecer em meio ao que já foi programado pelo ator, ou seja, em meio à partitura, ao roteiro, ao texto:

No processo de criação, para mim, há sempre uma atividade consciente de pesquisa. Existe sempre, porém, uma parte do trabalho que deve escapar à atividade consciente tida como controle racional. O trabalho a se fazer é exatamente este: procurar “esquecer” o trabalho consciente preparado durante os ensaios, para fazer com que algo “aconteça” na cena de modo a poder agir sem o controle do pensamento.¹⁷³ **Alessandro Porcu.**

O controle do pensamento de que fala Porcu é um estado que gera ansiedade e tensão, e a atenção libera o ator da tensão. Penso que os atores, nesse contexto, compreendem a ideia de atenção vigilante, quando eles afirmam:

Acredito que para o trabalho que fazemos, o mais importante no grupo é a concentração de cada um em sintonia com o coletivo. Depois, um trabalho fortemente embasado na escuta, sobre a prontidão, sobre o deslocamento da atenção de si mesmo para o outro. **Alessandro Porcu.**

Percebo, na fala de Alessandro Porcu, que a atenção vigilante no teatro nunca é algo ensimesmado. O ator está atento na medida em que está em contato com o “outro”, com o espaço, com o companheiro de cena, com o público ou mesmo com um companheiro imaginário, conforme falava Grotowski.

Fala-se em *companheiro imaginário* quando o ator, trabalhando sobre um momento específico de sua memória, recuperava, no espaço da sala de trabalho, aquele fragmento de lembrança e, consequentemente, aquele ser humano (companheiro) com o qual esteve em relação. Esse companheiro imaginário deve ser fixado no espaço desta sala real. *Se não se fixar o companheiro em um lugar exato, as reações permanecerão dentro da gente.* Isto significa que vocês se controlam, sua mente os domina e vocês se movimentam

¹⁷³ “Nel processo di creazione c'è sempre, per me, un'attività cosciente di ricerca. C'è sempre, però, una parte del lavoro che deve sfuggire all'attività cosciente intesa come controllo razionale. Il lavoro da fare è proprio questo: cercare di “dimenticare” il lavoro cosciente preparato durante le prove, per far sì che qualcosa “accade” sulla scena in modo a potere agire senza il controllo del pensiero.” PORCU, Alessandro. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

para um narcisismo emocional, ou para uma tensão, um certo tipo de limitação.¹⁷⁴

Quando o ator está em contato com o espaço, ou seja, presente, ele reage rapidamente aos estímulos que lhes são dados. Andrea Fiorentini acredita que algumas atividades, mesmo fora do campo teatral favorecem este estado de alerta:

A minha preparação não é cotidiana, mas sem dúvida por dois ou três dias da semana meu corpo trabalha executando atividades bem variadas. Do trabalho com dança às artes marciais, até uma preparação física e espiritual com caminhadas no bosque ou subidas nas encostas das montanhas. Incluindo descidas em alta velocidade por encostas rochosas feitas de pedra. Essas ações me levam a uma atenção vigilante e à capacidade de reagir rapidamente.¹⁷⁵ **Andrea Fiorentini.**

Também Tazio Torrini crê que as atividades cotidianas quando executadas com atenção podem ser uma maneira de exercitar a percepção. Assim afirma ele:

Me preparo cotidianamente para o trabalho de ator como me preparo para o “trabalho” de ser humano. É o mesmo trabalho e o “como” se faz é que representa uma preparação. Não existe um “antes” e um “depois” no trabalho. Um ator trabalha continuamente e, sobretudo, ele não tem a sensação de trabalhar. Não existe diferença de estados pra mim, se faz uma coisa em cena como se faz em casa. Todas as atividades que pratico, as pratico para “mim” e estão em plena consciência para o “ator” que sou.¹⁷⁶ **Tazio Torrini.**

¹⁷⁴ Grotowski[1987] apud LIMA, Tatiana Motta. *Les Mots Pratiqés*: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, p.184.

¹⁷⁵ “*La mia preparazione non è quotidiana, ma sicuramente ogni 2 o 3 giorni a settimana, il mio corpo lavora seguendo diverse attività ben variegata. Dal lavoro sulla danza, alle arti marziali fino a una preparazione fisica e spirituale con camminate nel bosco o arrampicate lungo coste di montagna. Compreso delle discese a forte velocità da coste rocciose fatte di sassi. Queste azioni mi portano a una vigilanza e la capacità di reagire subito.*” FIORENTINI, Andrea. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁷⁶ “*Mi preparo quotidianamente al lavoro di attore così come mi preparo quotidianamente al “lavoro” di essere umano. È il lavoro stesso, il “come” si fa, che rappresenta una preparazione. Non esiste un “prima” e un “dopo” il lavoro. Un attore lavora continuamente e, soprattutto, non ha la sensazione di lavorare. Non c’è differenza di stato, per me, fa come si fa una cosa in scena e come la si fa a casa. Tutte le attività che pratico le pratico per “me” e quindi, di conseguenza per “l’attore” che sono.*” TORRINI, Tazio. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

As palavras do ator se referem à ideia de um ator que é ator em tudo aquilo que faz? Acredito que não, ao contrário, entendo que, para além do ator em tempo integral, existe a consciência de que o ator é, antes de tudo, um sujeito e, por isso, em tempo integral. O sujeito utiliza os afazeres cotidianos como uma forma de preparação e como uma maneira de criar. Busca em tudo aquilo que faz um vínculo com a beleza, imprime ao trabalho suas subjetividades, existe nesta ideia uma forte influência de Michael Chekhov e de seu livro *Para o ator*, conforme Tazio Torrini revela:

Procuro despertar nos meus alunos o divino que existe em cada um, educar para a beleza de um gesto consciente, limpo. Procuró me basear nos conceitos do livro "Para o Ator" de Michael Chekhov. Esta leitura foi para mim uma revelação sobre como se deve cultivar sobre si uma atenção especial por todo o dia, ou mesmo sobre aquilo que está a sua volta.¹⁷⁷ **Tazio Torrini.**

Também Jacques Rancière acredita que o homem pode compreender todas as suas atividades como meios de expressão; o sujeito que procede desta forma e compartilha sua experiência torna-se para ele, artista:

A lição emancipadora do artista, oposta termo a termo à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo. O artista tem necessidade de igualdade, tanto quanto o explicador tem necessidade de desigualdade. E ele esboça, assim, o modelo de uma sociedade mais razoável, onde mesmo aquilo que é exterior à razão - a matéria, os signos, a linguagem - é transpassado pela vontade razoável: a de relatar e de fazer experimentar aos outros aquilo pelo que se é semelhante a eles.¹⁷⁸

¹⁷⁷ "Cerco di svegliare nei miei allievi il divino che è in loro, educarli alla bellezza di un gesto cosciente, pulito. Cerco di attendermi al bei concetti di Michail Cechov contenuti nel suo libro "All'attore". È stata per me una lettura rivelatrice su come se debba coltivare una attenzione speciale a sé e a quello che ci circonda che deve svolgersi per tutto il giorno."TORRINI, Tazio. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁷⁸ RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p.36

Entendo essa visão do ator está associada a uma visão ética sobre o seu ofício, uma responsabilidade que ele assume porque, antes de tudo, a assumiu como sujeito. Essa lógica pode seguir uma via dupla, de modo que a mesma preocupação e a mesma dedicação que o ator tem com o seu ofício, tem também com a vida pública. Exercitando o trabalho sobre si mesmo, ou seja, refletindo sobre o modo como cria os mecanismos de defesa que desenvolve, os medos, as mentiras, o ator teria o mesmo senso de dedicação e veracidade com a sociedade em que vive. Isso não acontece de maneira separada, não creio na ideia de que, primeiro existe uma preparação para depois ocorrer a execução, mas essa via se desenvolve simultaneamente e em interação.

Não sei até que ponto minha análise é ingênua, mas acredito que somente aquele que é capaz de desejar para si o máximo da beleza e da veracidade naquilo que faz pode exercer estes aspectos em relação ao outro e à sociedade.

Quando Tazio Torrini diz que “todas as atividades que pratico, as pratico para “mim” e estão em plena consciência para o “ator que sou” percebo que nesta sua afirmação reside um sujeito que, ao buscar veracidade em seu trabalho, procura uma coerência interna entre vida e arte”.

O ator não passa vinte e quatro horas por dia analisando seus movimentos e os das pessoas com quem convive para reproduzi-los em cena. Não é neste sentido que o ator estabelece a ausência de fronteiras entre vida e arte. O performer de que falo não é alguém que realiza a “mimese” do outro, ele é sim aquele que se permite ser atravessado pelo outro.

Esse outro é tanto a personagem como alguém que reside nele mesmo, mediado por suas inquietações pessoais, amorosas, políticas, seus sofrimentos e alegrias. Esse ator se permite ser abarcado por aquilo que sente e pensa de mais provocador, corporificando assim, o que ele cria no teatro. Dessa forma, conforme a descrição de Eugen Herrigel, o homem se converte na matéria prima de uma criação:

A obra interior consiste em que o [aluno],¹⁷⁹ como homem que é, como o eu que se sente ser e como quem se reencontra uma ou outra vez, se converta na matéria-prima de uma criação, de uma realização formal, que termina no domínio da arte escolhida. Nele se fundem o artista e o homem, no sentido amplo da palavra, em algo superior. O domínio pleno da arte é válido como forma de vida pelo fato de viver arraigado na verdade ilimitada e ser, como sua ajuda, a arte primordial da vida.¹⁸⁰

Percebo nessas palavras a interação entre a “arte” e a “arte primordial da vida”, pois em ambas é pressuposta a relação de “verdade ilimitada” que dá origem a “algo superior” que não é somente do homem nem somente do artista, mas de ambos.

4.1.3 As zonas de risco

Conforme já citei, Roberto Bacci afirma que a função do diretor é cuidar da manutenção das zonas de risco do ator. Estas zonas de risco são acionadas quando existem no processo de criação elementos desconhecidos em consonância com as *perguntas fundamentais* que o ator elabora para si, ou seja, algum aspecto que provoque o ator. Luigi Petrolini, ao descrever sobre a função que acredita que um diretor deve ter, afirma: “é necessário que deixe [o ator] à vontade na fase de diálogo, e que lhe remova todo tipo de certeza no ensaio, sem indicar sucessivamente que direção quer tomar”.¹⁸¹

O diretor, nesse caso, é alguém que “remove as certezas”, que impede o ator de seguir o caminho mais fácil e menos interessante para a

¹⁷⁹ Na obra *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*, seu autor Herrigel, estabelece uma relação mestre-discípulo diferente daquela que tratamos entre ator emancipado e diretor ignorante. Na obra de Herrigel, o mestre assume posição superior na hierarquia. A prova disso é a terminologia utilizada por ele: “aluno” que, etimologicamente, quer dizer “sem luz”. Evitei esta abordagem ao longo da pesquisa. Porém a citação é significativa no que se refere às relações entre arte e vida no trabalho do artista.

¹⁸⁰ HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento 1975, p. 55-56. Prefácio do Prof. D.T Suzuki. Tradução: J.C Ismael.

¹⁸¹ “É necessário que deixe [o ator] à vontade na fase de diálogo, e que lhe remova todo tipo de certeza no ensaio, sem indicar sucessivamente que direção quer tomar.” PETROLINI, Luigi. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

cena. Ele é um provocador. Para Andrea Fiorentini, as provocações de Roberto Bacci são como desafios que o ator não deve desdenhar:

As suas notáveis provocações aos atores (entendidas como desafios que o ator não deve desdenhar, mas enfrentar com seriedade) tiveram, no meu ponto de vista, o objetivo duplo de estimular a superação das inumeráveis resistências que cada ator coloca em jogo para tentar evitar o problema e encontrar o caminho mais fácil. O outro objetivo poderia ser o de forjar o ator mantendo-o constantemente em uma condição de alerta e de possibilidade (tudo pode acontecer, como na vida, também durante os trabalhos, para não falar de quando se está em cena).¹⁸² **Andrea Fiorentini.**

Ele completa seu raciocínio, afirmando os efeitos que observa que as provocações têm sobre o grupo:

Nestas condições de constante incerteza, somente o ator pode garantir a qualidade do seu trabalho e do espetáculo, e para fazer isso deve amolecer e enrijecer segundo cânones completamente diferentes daqueles do senso comum. Esta condição pode gerar em algumas pessoas (atores) reações de forte desacordo, de tensão e, como é comum que aconteça em um grupo, as tensões podem ser transmitidas do indivíduo para o grupo todo, com relativa perda de ritmo no trabalho. Um risco que, ao que parece, Roberto Bacci não teme correr, porque os efeitos benéficos sobre o espetáculo, na maior parte das vezes, são maiores que os efeitos colaterais.¹⁸³ **Andrea Fiorentini.**

As provocações, segundo o ator, teriam mais efeitos benéficos sobre o espetáculo do que efeitos colaterais. Acredito que isso acontece porque os atores, conforme observei na análise da primeira unidade de significado, exercem a autonomia em suas práticas, evitando relações de aprovação e reprovação, certo e errado. As provocações, nessa perspectiva, não

¹⁸² “Le sue note provocazioni agli attori (intese come sfide che l'attore stesso non deve disdegnare, ma affrontare con serietà) hanno, a mio avviso, il doppio obiettivo di stimolare il superamento di quelle innumerevoli resistenze che ogni attore mette in gioco per tentare di evitare problemi e cercare le vie più facili. L'altro obiettivo potrebbe essere quello di forgiare l'attore tenendolo costantemente in una condizione di allerta e di possibilismo (tutto può accadere, come nella vita anche durante il lavoro, per non parlare di quando si è in scena).”

¹⁸³ “In queste condizioni di costante incertezza, solo l'attore può garantire la qualità del suo lavoro e dello spettacolo e per farlo deve ammorbidirsi e indurirsi secondo canoni completamente diversi dal senso comune. Questa condizione può generare in alcune persone (attori) delle reazioni di forte dissenso, di tensione, e, come è normale che accada in un gruppo, le tensioni si possono trasmettere dal singolo al gruppo intero con relativo rallentamento del lavoro. Un rischio che, a quanto pare, Roberto Bacci non teme di correre, perché immaginiamo che gli effetti balsamici verso lo spettacolo, nella maggior parte dei casi, siano maggiori degli effetti collaterali.” FIORENTINI, Andrea. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

representam algo negativo, mas uma forma de impulsionar o ator que tem consciência da necessidade do não conforto em seu processo de criação como uma forma de expandir a percepção. É por isso que, ao que me parece, Roberto Bacci está mais preocupado em perceber “se o ator está buscando algo”, ou seja, “se ele está pesquisando verdadeiramente” do que em ver surgir rapidamente um resultado limpo e bem acabado. Nesse sentido, da mesma forma que para o mestre Zen o modo como o arqueiro faz a flecha dançar no espaço é mais importante do que acertar o alvo. O arqueiro afirma:

Como se eu tivesse passado por uma transformação profunda, já não me preocupava com minhas flechas e o seu destino. Além disso, o mestre reforçava essa minha atitude não olhando jamais para o alvo, mas observando apenas o arqueiro, como se isso lhe permitisse comprovar de maneira mais precisa o resultado do tiro.¹⁸⁴

Para esse diretor, o foco de suas inquietações não é “o suposto alvo”, o espetáculo, mas sim o processo de amadurecimento do ator. O ator deve romper com suas próprias fronteiras e, para isso, o diretor se ocupa dos obstáculos que o impedem de caminhar na direção mais cômoda. Alguns desses obstáculos são inseridos no processo por meio das provocações do diretor. Assim conclui Andrea Fiorentini:

Como eu também, às vezes, tenho dificuldade em identificar os reais objetivos das provocações do diretor, devo dizer que esta maneira de proceder tem ampliado o meu ponto de vista mais do que eu poderia imaginar, mais do que como ator de teatro especificamente. E estas provocações continuam a ser um desafio contínuo, também além do trabalho.¹⁸⁵ **Andrea Fiorentini.**

Por expandir a percepção, compreendo, nesse caso, trazer a luz algum aspecto obscuro, conhecer. O símbolo, segundo Gilbert Durand, possui uma face oculta: “o símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer

¹⁸⁴ HERRIGEL, Eugen. Op. cit., p.68.

¹⁸⁵ “Per quanto anche io a volte abbia delle difficoltà a individuare i reali obiettivi delle provocazioni del regista, devo dire che queste modalità hanno ampliato il mio punto di vista, sia teatrale in generale che attoriale più di quanto avrei immaginato, continuando ad essere stimolanti anche a lungo termine quando non lavoriamo.” FIORENTINI. Andrea. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério.”¹⁸⁶ Confirmando minha visão de que ao apresentar-se para o ator exigindo dele compreensão, o símbolo, tal qual as provocações de Roberto Bacci, são um elemento de risco que costura toda a composição. E é esta perspectiva que abordaremos na próxima unidade de significado.

4.1.4 A “linha vermelha que costura a composição”

O trabalho sobre o símbolo parte de um conceito descoberto através do estudo e se traduz na criação de imagens, personagens, situações e objetos. Se aprofunda na escolha e no uso do texto e do gesto. Finalmente, emerge como uma linha vermelha que costura a composição. Neste sentido, para mim, atravessa todo o processo de criação.

No processo de criação, estes elementos são uma estrada dupla. De um lado, se pode ter um arquétipo de referência para trabalhar sobre a criação proposta, mantendo no foco o núcleo central do personagem ou da situação. Por outro lado, pode-se fazer o percurso inverso, concentrando-se somente sobre a cena e observando se o trabalho, em determinado momento fará aflorar símbolos úteis para o desenvolvimento e aprofundamento. **Serena Gatti.**

A fala de Serena Gatti sintetiza aquilo a que me refiro como *elementos simbólicos*, tanto os concretos, como abstratos. De maneira simples, ela explica que podem ser dados *a priori* como fez Roberto Bacci em *Mutando Riposa*, sugerindo aos atores que trabalhassem em um jardim com duas macieiras, dois manequins, ou podem emergir no processo de criação por meio do impulso dos atores que revelam ações de caráter simbólico. Como as ações que estão explicitadas no terceiro capítulo, acompanhadas de fotos, são elas: homem civilizado tenta alcançar as estrelas sobre as costas do homem natural; homem civilizado corre nu, em círculos, com os olhos vendados cobertos por um tecido vermelho; homem natural envolve homem civilizado em barro vermelho sangue, o qual transforma-se num ser primitivo, coberto de lama,

¹⁸⁶ DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995, p.12. Tradução: Carlos Aboim de Brito.

nem homem, nem animal e o homem natural conduz o homem primitivo (antigo civilizado) nas costas, em um tecido africano, envolvido como um bebê.

As ações de caráter simbólico, como as que citei acima são como pequenas histórias que compõem o espetáculo, são também “a linha vermelha que costura a composição”, conforme descreveu a atriz.

Percebi que os atores compreendem a ideia de dramaturgia como agrupamento e organização dos elementos simbólicos quando, ao perguntar sobre a inserção do texto no processo de criação, Tazio Torrini, respondeu:

Quero deixar claro, porém, que os textos são trazidos quando as ações já estão muito bem estruturadas. São pequenas histórias sem fala, mas absolutamente já muito estruturadas e claras. A inserção sucessiva de um texto pode às vezes criar problemas iniciais, porque a sua escolha é feita a partir de um ponto de vista diferente daquele do ator que elaborou as ações.¹⁸⁷ **Tazio Torrini.**

As histórias internas de que fala Tazio Torrini são nomeadas por Matteo Bonfitto na obra *O ator compositor* como elementos construtores de ações e elementos que auxiliam na “manutenção do ‘preenchimento’ da vida das ações, da manutenção de tais ações ‘em vida’”.¹⁸⁸ Luis Otávio Burnier nomeia essas micro-estruturas, micro-histórias de “ligâmens”: o “ator traça uma linha orgânica por meio de suas ações, transformando-as em uma representação cênica. Dessa forma, o ator não se preocupa com o texto ou com a personagem, mas apenas com a vida e a organicidade de suas ações”.¹⁸⁹ Serena descreve esses aspectos da seguinte forma:

¹⁸⁷ “Tengo a precisare che, testi arrivano talvolta quando le azione sono già molto strutturate, delle piccole storie mute, ma assolutamente complete e chiare. L’inserimento successivo di un testo può talvolta creare problemi iniziale, perché la sua scelta è frutto di un punto di vista diverso da quello dell’attore che ha elaborato l’azione, ha ormai una sua storia interna e quindi talvolta incontra difficoltà con parole che sente come non sue, perché non scaturite dal suo percorso”.TORRINI, Tazio. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁸⁸ BONFITTO, Matteo. *O ator Compositor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p.126.

¹⁸⁹ FERRACINI, Renato. *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Imprensa Oficial do Estado S.A - Imesp; 2001, p.40

Segundo minha experiência existe um arquétipo, símbolo, ou mito central do qual se declinam outros símbolos, outras associações arquetípicas. Muitas vezes é o próprio trabalho que os fazem emergir.

Estes elementos (mito/símbolo/arquétipo) podem ser úteis para a criação de uma dramaturgia atoral em um primeiro nível para encontrar a ação certa, e em um segundo nível para continuar o aprofundamento na ação já fixada, e em um terceiro nível para manter viva a partitura de uma vitalidade dada pela profundidade a que o arquétipo remete, e não pelo simples fazer ou realizar a tarefa dada pela cena.¹⁹⁰ **Serena Gatti.**

A atriz revela que utiliza tais elementos nos processos de criação em que é autora, pois afirma nunca ter recebido do diretor nenhuma indicação explícita sobre isso:

Essas questões dizem respeito ao meu trabalho como atriz – autora. Na minha única experiência de espetáculo em Pontedera, não tive indicações do diretor para trabalhar sobre símbolo ou sobre mito, ou sobre arquétipo e desenvolvi este trabalho individualmente como meu estudo pessoal. **Serena Gatti.**

Constater, mais uma vez, que a atriz, como os demais atores já mencionados, trabalham autonomamente e inspirados pela potência da face desconhecida e incompleta do mito e do símbolo que se volta ao próprio ator, indagando-o.

Nos trabalhos não explicitamente inspirados num mito, a referência ao arquétipo é para mim essencial, é o ponto de partida, a terra para escavar, e ao mesmo tempo o horizonte onde mirar.¹⁹¹ **Serena Gatti.**

Para Andrea Fiorentini, o mito tem a função, antes de ser “a linha vermelha que costura a composição”, de dar sustentação ao ator. Ele afirma:

Os mitos enriqueceram a nossa força interior e considero que trabalham dentro de mim de maneira certamente inconsciente, permitindo-me enfrentar a pesquisa, o palco, o público. Estou falando

¹⁹⁰ “Secondo la mia esperienza c'è un archetipo, simbolo, o mito centrale da cui si declinano altri simboli, altre associazioni archetipiche. Spesso è il lavoro stesso a farle emergere. Questi elementi (mito/simbolo/archetipo) possono essere utili per la creazione di una dramaturgia d'attore a un primo livello per trovare l'azione giusta, a un secondo livello per continuare a scavare nell'azione una volta fissata, a un terzo livello per tenere viva la partitura di una vitalità data dalla profondità cui l'archetipo richiama e non dal semplice fare o svolgere il compito dato dalla scena.” GATTI, Serena. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁹¹ “Nei lavori non esplicitamente ispirati da un mito per me il riferimento all'archetipo è essenziale, è il punto di origine, la terra da scavare, e al tempo stesso l'orizzonte cui mirare, cui tendere.” GATTI, Serena. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

literalmente de coragem e de responsabilidade. É como ouvir a chamada para o peso do papel de ator, que toma para si a responsabilidade de mediador entre as pessoas (o público) e o sentido e os significados possíveis de transformação, que estão escondidos nos cofres do universo.

É uma visão muito presunçosa, mas devo dizer que em alguns momentos, alguns trabalhos me remetem exatamente a esta sensação.¹⁹² **Andrea Fiorentini**

Aprofundarei o aspecto do mito exercendo influência sobre o ideal do ator na próxima unidade de significado. Aqui, expus as palavras de Andrea Fiorentini apenas para observar que também para ele estes elementos emergem como “a linha vermelha que costura a composição” e que poderão ser “reconhecíveis indiretamente”.

Acredito que estes três elementos (mito, símbolo e arquétipo) são subjacentes para o trabalho do espetáculo, assim não é o objetivo colocá-los em evidência, a menos que o objeto da pesquisa seja justamente trabalhar sobre eles. Como já disse anteriormente, se o espetáculo e as ações dos atores levam em conta estes elementos, estes estão entre as linhas de trabalho e sustentam com grande força o espetáculo e o ator, mas não necessariamente se materializam e se mostram aparentes. Se existem, então, serão reconhecíveis indiretamente observando o trabalho, seja dos atores, seja do espetáculo. **Andrea Fiorentini.**

Observo de maneira direta e indireta a importância do mito no trabalho do ator da *Compagnia Laboratorio*, seja pelo tema que ele suscita, seja pelo ideal do ator que “encarna o mito” influenciado por Grotowski. O mito foi a primeira via de interesse que me levou a Pontedera, talvez porque emana uma “essência superior”, analisada mais profundamente na última unidade de significado.

¹⁹² “I miti hanno arricchito la nostra forza interiore e per quanto mi riguarda lavorano dentro di me in modo certamente inconscio per consentirmi di affrontare la ricerca, il palcoscenico, il pubblico. Sto parlando letteralmente di coraggio e di responsabilità. È come sentire il richiamo al peso del proprio ruolo di attore che prende su di sé la responsabilità di fare da tramite tra gli uomini (gli spettatori) e il senso e i significati possibili da trasfigurare, che stanno nascosti nelle volte dell’universo. È una visione molto presuntuosa, ma devo dire che in alcuni momenti, alcuni lavori restituiscono esattamente queste sensazioni.” FIORENTINI, Andrea. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

4.1.5 Dar corpo e voz a uma essência superior

No espetáculo “In Bilico”, inspirado em “[Il] Funambolo” [“O Equilibrista”] de Jean Genet, por exemplo, o símbolo de referência é a figura de um acrobata, é de quem se sacrifica à beleza, se sujeita ao risco de morte, perdendo sua natureza humana e transformando-se em uma criatura monstruosa.¹⁹³ **Serena Gatti.**

Um ator generoso é aquele que é humilde, que renuncia a si mesmo para ser instrumento de algo que pode se manifestar através dele. Dando corpo e voz a uma essência superior.[...] É um caminho que pode ser aprofundado pouco a pouco no trabalho, enquanto já seja sentido forte no coração, é a própria pesquisa. Doar, doar-se, oferecer-se, colocar-se em contato, evocar.¹⁹⁴ **Serena Gatti.**

O ator generoso é aquele que sente dentro de si o seu papel social de interventor do mundo cotidiano e de um mundo superior. É um ator que sente a responsabilidade de fazer intuir a presença do divino, de abrir uma janela sobre ele em função do público que o observa, é um ator que procura presentear faíscas de beleza, de fazer com que esta beleza possa ser evocada porque não é capaz de fazer com suas forças. Este ator não teme críticas e não se deixa conquistar por elogios.¹⁹⁵ **Tazio Torrini.**

É como ouvir a chamada para o peso do papel de ator, que toma para si a responsabilidade de mediador entre as pessoas (o público) e o sentido e os significados possíveis de transformação, que estão escondidos nos cofres do universo.

É uma visão muito presunçosa, mas devo dizer que em alguns momentos, alguns trabalhos me remetem exatamente a esta sensação.¹⁹⁶ **Andrea Fiorentini.**

¹⁹³ “Nello spettacolo “In Bilico”, ispirato al Funambolo di Jean Genet, il simbolo di riferimento è ad esempio la figura dell’acrobata, di chi si immola alla bellezza, a rischio della vita, perdendo la sua natura umana e trasformandosi in una creatura mostruosa.”GATTI, Serena. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁹⁴ “Un attore è generoso quando è umile, rinuncia a sé per farsi strumento di qualcosa che può manifestarsi attraverso di lui. Dona corpo voce e anima a un’essenza superiore. Non credo nella vanità, nel mettersi in mostra, non credo alla rappresentazione, al giudizio, all’etichetta. È una strada che può essere approfondita mano a mano nel lavoro, per quanto si senta già forte nel cuore, è la ricerca stessa. Dare, darsi, concedersi, mettersi a contatto, evocare.” GATTI, Serena. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁹⁵ “Un attore generoso è un attore che sente su di sé il ruolo sociale di tramite tra il mondo quotidiano un mondo superiore. È un attore che sente la responsabilità di far intuire la presenza del divino, di aprire una finestra su di esso in funzione del pubblico che lo osserva. È un attore che cerca di regalare scintille di bellezza, di far sì che questa bellezza possa essere evocata per chi non è in grado di farlo con le sue forze. Questo attore non teme le critiche e non si lascia conquistare dalle lusinghe.”TORRINI, Tazio. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁹⁶ “I miti hanno arricchito la nostra forza interiore e per quanto mi riguarda lavorano dentro di me in modo certamente inconscio per consentirmi di affrontare la ricerca, il palcoscenico, il pubblico. Sto parlando letteralmente di coraggio e di responsabilità. È come sentire il richiamo al peso del proprio ruolo di attore che prende su di sé la responsabilità di fare da tramite tra gli uomini (gli spettatori) e il senso e i significati possibili da trasfigurare, che stanno nascosti nelle volte dell’universo.

Para mim um ator generoso é aquele que busca subtrair a si mesmo o máximo possível da representação, que renuncia a se mostrar, a fazer ver o próprio “talento” em favor da evocação de outra dimensão, que é aquela do texto. O ator generoso é aquele que através de seu trabalho busca fazer a comunicação desta dimensão extra cotidiana com os espectadores, fazendo-se de certo modo um mediador.¹⁹⁷ **Alessandro Porcu.**

Esses pressupostos no fazer artístico tiveram origem ainda em Stanislavski, com base na ideia de trabalho sobre si mesmo. Stanislavski fala da disciplina do ator e da renúncia à vaidade em nome da arte.

Há outro elemento [...] que contribui para promover um estado dramático que estimula a criação. [...] Vamos chamá-lo de [...] ética. [O ator] precisa de ordem, disciplina e um código de ética, não apenas para as circunstâncias gerais de seu trabalho, mas também, e especialmente, para atingir seus objetivos [...] artísticos. [...] Um ator [...] está sempre sob os olhos do público, exibindo seus melhores atributos, recebendo ovações, aceitando elogios extravagantes, lendo críticas pródigas em louvores – e tudo isto provoca, no ator, uma ânsia incontrolável de ter sua vaidade pessoal constantemente estimulada. Mas, se ele restringir-se a esse tipo de incentivo, estará sujeito a decair e a tornar-se banal. Uma pessoa séria não se deixaria entreter muito tempo por esse tipo de vida, mas uma pessoa medíocre deixa-se fascinar, corrompe-se e acaba sendo destruída por ele. Eis porque, em nosso mundo do teatro, devemos ser capazes de nos manter sempre sob controle. [...] Sua conduta deve ser norteada pelo seguinte princípio: Amem a arte em vocês, e não vocês na arte.¹⁹⁸

Eduard Gordon Craig também idealiza um ator que renuncia aos estrelismos em nome da ética. Nas tentativas simbolistas de combater o

È una visione molto presuntuosa, ma devo dire che in alcuni momenti, alcuni lavori restituiscono esattamente queste sensazioni.” FIORENTINI, Andrea. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁹⁷ “*Per me l’attore generoso è quello che cerca di sottrarre il più possibile se stesso della rappresentazione, che rinuncia a mettersi in mostra, a far vedere la propria “bravura” in favore della evocazione di una dimensione altra, che è quella del testo. L’attore generoso è colui che attraverso il suo lavoro cerca di mettere in comunicazione questa dimensione extra-quotidiana con gli spettatori, facendosi in tal modo un tramite.*” PORCU, Alessandro. Pontedera, Itália, abril de 2009. Entrevista a mim concedida.

¹⁹⁸ STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator* 2º edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.p.85-86. Tradução: Jefferson Luiz Camargo.

naturalismo em prol da teatralidade, anseio semelhante ao nascido ainda no romantismo, Craig busca atmosferas e ambientes diáfanos, inspirados nas artes plásticas. A obra deveria assemelhar-se a uma pintura em que nenhum elemento sobressaísse aos demais e o ator deveria estar em conformidade com os elementos.

Mais do que uma técnica eficaz do ator, Craig sugeriu, sobretudo, a necessidade de uma ética: cumpre renunciar à ambição pessoal, ao sucesso passageiro. “Seu objetivo não é se tornar um ator célebre, mas um artista de teatro [...]. Se após cinco anos de palco [...] você tiver sucesso, considere-se perdido. É preciso dedicar-se a vida inteira à busca”.¹⁹⁹

Observo, na citação de Craig, dois elementos que serão recorrentes no discurso do teatro do século XX: em primeiro lugar, a ideia de renúncia ao espetacular, e, depois, a imprecisão entre o que é teatro e o que é a vida. De acordo com Peter Szondi no livro *Teoria do drama moderno*, essa imprecisão já aparece na obra de Strindberg, ainda na fase naturalista, no drama de estação. As personagens de *Sonho* e *Rumo a Damasco* expressam um “eu épico”, uma consciência oculta, elas adquirem uma dimensão universalizante, simbólica, próxima do mito, gerando estados e experiências extracotidianas.

Eram justamente essas experiências extracotidianas que buscou Antonin Artaud por meio das propostas de recriação de um teatro que fosse também um ritual e um espaço de reconstrução de si mesmo. O ritual compreendido por ele não como ritual religioso, mas sim como uma experiência do sagrado, capaz de desencadear uma vivência de natureza mítica. Sobre o ritual e a linguagem almejada por Artaud, discorre Cassiano Sydow Quilici:

A exemplo dos rituais, ele (o teatro) deverá reaprender a abdicar do texto e da palavra como referências centrais, armando um complexo tecido de signos, expressos numa multiplicidade de códigos: orais, gestuais, plásticos etc. É essa malha que se desdobra no espaço essa “floresta de símbolos” que deverá acertar os espectadores, exercendo uma espécie de “violência” sobre sensibilidades e intelectos adormecidos.[...] Ela visa (a metafísica em atividade-artaudiana) provocar descolamentos e fissuras naquilo que

¹⁹⁹ ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem na Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, 2 ed., p103. Tradução e apresentação: Yan Michalski.

já está estratificado e sedimentado, conduzindo-nos a uma região de incertezas que nos acordam e nos desafiam.²⁰⁰

Observo então, até este momento, a imagem de um ator colocado em risco, lançado numa floresta de símbolos; é ele um ator que “não sabe” e que se aventura mata adentro. Em comum percebo então, tal qual o ator “stanislaviskiano”, “artaudiano”, “grotowskiano” a consciência de que o ator é um canal para uma “essência superior”, daí porque os atores trazem termos que associam o ator com: humildade, renúncia a si mesmo, instrumento, doação, oferecer-se, fazer intuir a presença do divino, mediar entre os homens o sentido e os significados possíveis de transformação, evocação, etc.

O ator ideal, penso, é mais do que um “intérprete de si mesmo”, é a encarnação de um mito, ele se empresta para um ato:

Como representante do gênero humano nas condições contemporâneas. Choca-se na sua palpabilidade espiritual e corpórea com um certo modelo humano elementar, com o modelo de um personagem e uma situação, destilados do drama: é como se literalmente se encarnasse no mito.²⁰¹

Para Renato Ferracini, “o ator não interpreta Hamlet, mas cria um Hamlet ‘equivalente’ através da organicidade de suas ações, codificadas antes mesmo da escolha ou do estudo da personagem; afinal ‘a arte é o equivalente da natureza’.”²⁰²

Ora, se a arte é o equivalente da natureza e se o ator é aquele que encarna o mito, então me pergunto: que mito o intérprete deste contexto tem encarnado? De antemão, a analisar a essência dos termos dos atores que facilmente seriam termos também proferidos por mim, diria que o mito que este *performer* contemporâneo encarna é o mito do sacrifício, fortemente influenciado pelo ator de que fala Grotowski.

²⁰⁰ ARTAUD apud QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 40.

²⁰¹ FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELL, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 — 1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007,

²⁰² FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP : Editora da UNICAMP/ Imprensa Oficial do Estado S.A – Imesp, 2001, p.40.

Com o afrouxamento do regime socialista na Polônia após 1956, muitos artistas sentiram-se livres para buscar outras trajetórias em oposição ao Realismo Socialista, então apoiado pelo Estado. O romantismo, então, passou a ser uma tentativa de abarcar um ideal nacionalista, principalmente os mitos e arquétipos da cultura polonesa, fortemente influenciada pela tradição cristã.

Foi o desejo de encontrar na arte uma identidade nacional em uma Polônia constantemente invadida, fragmentada e mutilada pelas inúmeras guerras enfrentadas, que levou Grotowski a produzir uma arte permeada por ideais românticos, adornados por um “cristianismo-ateu” acessado por meio dos grandes mitos da cultura polonesa. Grotowski negou veementemente qualquer relação religiosa com o seu teatro, mas esta “terminologia sagrada” nos salta e chega ao vocabulário de muitos atores contemporâneos.

Penso, porém, que seria bastante precipitado nos mantermos na “superfície” da origem destes termos, por duas razões. Em primeiro lugar porque entendo, de acordo com Tatiana Motta Lima, que não é possível falar na terminologia de Grotowski sem relacioná-la ao experimento prático e fazer isso, como disse anteriormente, é privar-se das grandes contribuições que Grotowski trouxe ao trabalho do ator e que dizem respeito “ao fazer”. A segunda razão é que, no meu ponto de vista, seria ingênuo negar a presença da tradição cristã na terminologia de Grotowski e nos termos do discurso dos atores, ainda que a maioria deles se considere ateu.

Porém, o que para mim é migrar da superfície para a profundidade, pode soar como uma tentativa da pesquisadora de cultivar o *status quo*, ou seja, o modelo hegemônico cristão. Por isso, para que se busque mais desconfiança com as minhas palavras, que podem estar contradizendo a mim mesma, não desejo esconder minha origem cristã que, ao longo dos anos, sofreu significativas rupturas. Ao conduzir meu pensamento, questiono-me “se partir em profundidade” não é uma tentativa de reafirmar o mito do sacrifício em oposição, por exemplo, ao mito do guerrilheiro. Não estaria a pesquisadora optando pelo ideal do ator generoso e “politicamente correto” com fortes vínculos com as “essências superiores”? Que outros modelos ou ideais eliminamos de nossas vistas ao escolher esta referência?

Sim, há de haver alguma coisa na ideia “do ator mediador evocador de outra dimensão” que pode escorregar num messianismo, assim como creio que há nela algo que não tem a ver com valores cristãos.

O conceito do ator servindo como “canal de evocação de uma outra dimensão” está presente também em outras filosofias e religiões para além do cristianismo, o budismo, por exemplo. “Evocar outra dimensão” tem relação direta com um estado de “consciência” que todo ator, em algum momento, experimentou. Nessa condição não existe cisão entre corpo e mente porque aquele que realiza a ação é só presença, consciência:

Essa “consciência cotidiana” não é outra coisa senão “dormir quando se tem sono e comer quando se tem fome”. Quando refletimos, deliberamos, conceptualizamos, o inconsciente primário se perde e surge o pensamento. Já não comemos quando comemos, nem dormimos quando dormimos. Dispara-se a flecha, mas ela não se dirige diretamente ao alvo e este não está onde devia estar.²⁰³

Para o ator, a grande chave do trabalho é manter-se na ação consciente, livre de ansiedade e expectativas. O estado ao qual a citação se refere é, na verdade, a “atenção vigilante” sobre a qual discorri anteriormente. Ela permite que o ator esteja tão presente na cena que não oferece resistência alguma, “a execução de algo exterior desenvolve-se com toda a espontaneidade, prescindindo da reflexão controladora”.²⁰⁴ O ator é, nesse momento, canal, doação, veículo do ato teatral que se configura.

Dessa forma, existe nesse teatro um sentido sagrado de doação e de entrega, tal qual em um ritual. A própria preparação do ator e do espaço onde se realiza o acontecimento teatral é um cerimonial, mas não necessariamente religioso, conforme o relato do arqueiro Zen, que aprende a manusear o arco e flecha:

Não há dúvida de que nesses exemplos, como no do tiro com arco, trata-se de cerimônias. Mais claramente do que o mestre pode explicar com palavras, o discípulo aprende com elas que o mais alto estado espiritual do artista só é alcançado quando se mesclam, num único *continuum*, os preparativos e a criação, o artesanato e a arte,

²⁰³ HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1975, p.10. Prefácio do Prof. D.T Suzuki. Tradução: J.C Ismael.

²⁰⁴ Idem, p.49.

o material e o espiritual, o abstrato e o concreto. E graças a isso ele descobre um novo enredo de imitação.²⁰⁵

Residem nessas palavras um jogo de oposições – preparativos e criação, artesanato e arte, material e espiritual, abstrato e concreto - palavras opostas que estão presentes também na fala dos atores da *Compagnia Laboratorio*. É esse jogo de oposições, e não o ritual, o foco de minhas inquietações.

A própria oposição entre as subjetivações e inquietações abstratas do ator que, materializadas no espaço de forma orgânica, geram uma vibração pela qual entendo a “manifestação de uma essência superior”. Existe na unidade de significado *Dar corpo e voz a uma essência superior* um sentido ritualístico, embora o objetivo não seja o ritual, mas o que o ator pode materializar de essencial por meio da organicidade.

A “essência superior” torna-se concreta, pois ela é a materialização no espaço por meio da ação dos sentimentos, pensamentos e sensações profundas do ator que não foram dominadas por ele mesmo: medos, memória, felicidade, desejos que o provoquem. “Aliás, emoção, para o ator, não deve ser algo abstrato e psicológico, mas, ao contrário, algo concreto e muscular, em constante movimento, fluidez e dinâmica interna.”²⁰⁶

Os termos dos atores evocam um sentido de fé e de entrega porque dizem respeito à doação do ator. “O presente que o ator deve dar à plateia, o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator.”²⁰⁷ Mas tanto o pronome “se” do verbo “doar-se”, como também o público que o recebe em doação, estão em relação a um grupo de homens e não a um deus.

No sentimento do ator de crer-se mediador, que pode soar como presunção, conforme afirmou Andrea Fiorentini, vejo nada mais que um sentimento de confiança na racionalidade do homem e, portanto, confiança em si mesmo. Sujeitos “que se estimam como seres racionais” e que se

²⁰⁵ Idem, p.54.

²⁰⁶ FERRACINI, Renato. Op. cit., p.37.

²⁰⁷ Idem, p.35.

reconhecem como capazes de agir: “o ser racional é o ser que conhece a sua potência e que jamais mente a este respeito.”²⁰⁸

Todo homem, por meio de sua subjetividade e da razão pode ser mediador de outro mundo, não um único mundo, mas um mundo seu. Mediar as suas próprias subjetividades para outra pessoa é um ato de generosidade porque, ao fazê-lo, é possível despertar no outro desejo semelhante.

Para emancipar a outrem, é preciso que se tenha emancipado a si próprio. É preciso conhecer-se a si mesmo como viajante do espírito, semelhante a todos os outros viajantes, como sujeito intelectual que participa da potência comum dos seres intelectuais.²⁰⁹

Jacotot reafirmou mais de uma vez a potência comum dos seres humanos, dos seres intelectuais. Nessa perspectiva, entendo o ato intelectual como uma “essência superior” acessível a todos porque não é uma força religiosa inalcançável, mas um encontro do homem com o que lhe é desconhecido e que pode ser materializado em seu próprio corpo por meio da presença.

Assim, “evocar uma essência superior” é trazer para o mundo concreto alguma face até então obscura e continuamente incompleta, já que o que torna superior a essência é a nossa capacidade de dirigir a ela nossos questionamentos, nossas “perguntas fundamentais”. Assim descreve a atriz Silvia Pasello:

[...] em várias situações eu busquei responder e encontrar estradas, caminhos que dessem conta destas perguntas fundamentais, “o que é o teatro”, “o que é para mim”, “o que é o ator dentro do teatro”. Sempre, porém, com a permanência da pergunta, para estes questionamentos podemos encontrar respostas que são sempre muito relativas, porém que não cessam a pergunta. Porque a pergunta é viva e porque viva, contínua. Não encontraremos nunca a resposta e isso é o que acredito ser o espírito da pesquisa, no sentido de que, quando se procura, se procura porque não se encontra. O que fazemos é dar forma à pergunta, mas é sempre à pergunta que se dá forma, não à resposta.²¹⁰

²⁰⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.86. Tradução de Lilian do Valle.

²⁰⁹ Idem, p.57.

²¹⁰ “[...] in diversi situazioni io ho cercato di affrontare di trovare strade, percorsi che te dessero conte di questi questioni che erano fondamentalmente “che cosa è il teatro”, “che cosa è per me”, “che cosa è il attore dentro do teatro”. Sempre però con una specie di permanenza della domanda, a questi domandi si

O ator só dá forma à pergunta na medida em que cria e compartilha a sua criação por meio espetáculo teatral, da performance, da dança, etc. Para mim, é fundamental que “evocar” seja materializar no mundo por meio do experimento artístico, mesmo quando o foco não é o resultado. Exteriorizar, estabelecer contato, compartilhar, organizar artisticamente, tornar belo, tornar divertido, tornar reflexivo, é dar corpo! Penso que “dar corpo a uma essência superior” é teatralizar, dessacralizar, tornar não religioso. Por isso nomeei esta unidade de significado como “Dar corpo a uma essência superior”.

4.2 Princípios do ator emancipado e do diretor ignorante

Os processos de criação da *Compagnia Laboratorio*, até o ano de 2009, tem a forma de um rizoma, conforme tratei no segundo capítulo desta dissertação. O rizoma cresce e se espalha livremente sem uma hierarquia e os elementos, sígnicos e não sígnicos, simbólicos e não simbólicos associados às *perguntas fundamentais* – microtemas que provocam os sujeitos envolvidos no processo criativo –conectam-se em diferentes pontos, metamorfoseando-se sem que haja um centro ou uma essência de maior importância.

Observei que o fato do processo criativo ser rizomático, enquanto imagem, não quer dizer que os sujeitos envolvidos no processo de criação não possuam elementos essenciais entre si.

Os termos do discurso dos atores revelaram alguns dados comuns que traduzi na tabela abaixo. Esses termos não são a essência do fenômeno que é processo de criação da *Compagnia Laboratorio*, mas relacionam-se com uma “essência ética” dos sujeitos envolvidos na *Compagnia Laboratorio*.

puo incontrare risposte chi sono sempre molti relative, però che non esauriscono le domande. Per che la domanda è viva e per che viva, continua. Non troverà mai la risposta e questo è anche secondo me un spirito della ricerca, nel senso di che quando cerca, cerca per che non trovi. O che tu fa è dare forma alla domanda, ma è sempre a domanda che dai forma, non alla risposta”. PASELLO, Silvia. Pontedera, Itália, fevereiro de 2009. Entrevista a mim concedida.

PRINCÍPIOS DO ATOR - EMANCIPADO	PROCEDIMENTOS	PRINCÍPIOS DO DIRETOR IGNORANTE	PROCEDIMENTOS
Igualdade nas relações	Frequentemente é o ator quem explica ao diretor a natureza daquilo que fez.	Igualdade nas relações	Resiste a sedução de dar uma resposta, apontar um caminho. Afina e limpa as propostas que o ator cria. Nega-se a instruir.
Liberdade	Experimento artístico é prática pedagógica. O que importa é como se faz e não o que se faz. O erro é ferramenta de uma aprendizagem ampla.	Liberdade	Assiste, e observa tranquilamente. Confia nas potencialidades do ator porque não existe um caminho certo e errado, mas um caminho.
Autodidatismo	Instinto e intuição fazem parte do trabalho. Busca o que falta e o que é preciso melhorar, continuamente.	Observação (é um espectador mudo ao invés de diretor e árbitro)	Tem um olhar atento, discreto e confiante. Suas intervenções são mínimas. Orienta o ator dizendo-lhe se aquilo que ele fez “funciona” ou “não funciona”.
Autonomia (extrai de si mesmo)	Improvisa, trabalha sobre tentativa e erro. Crê no experimento artístico. É empírico. Repete.	Provocação	Usa a provocação como ferramenta de superação. Devolve ao ator a tarefa de encontrar o seu lugar.
Veracidade	Não finge para si mesmo, não busca o conforto. Vai ao extremo de suas possibilidades.	Criador de Zonas de risco	O que pode contribuir para que o ator saia de sua zona de conforto?
Sente-se um mediador	Permanece em estado de alerta. Responsabiliza-se, oferece-se, doa-se, expõe-se.		
Tem consciência do processo de criação de maneira ampla	Imprime o próprio ponto de vista sobre o espetáculo, o tema, a cena.		
Espiritualidade laica (sente-se um evocador de outra dimensão e um interventor do mundo cotidiano e superior)	Crê na potência humana e, por isso, em si mesmo. O exercício de igualdade o coloca como interventor, como sujeito emancipado.		

Figura 24: Quadro essencial do “diretor ignorante” e do “ator emancipado”.

Parti dos termos do discurso dos atores e, portanto, de ordem mais individual para agora entender estas falas num sentido mais amplo, ou seja, busquei compreender a *Compagnia Laboratorio* como um todo, como coletivo, neste momento.

Este método é bastante arriscado porque, em primeiro lugar, conforme afirma Andrea Fiorentini, a *Compagnia Laboratorio* não é um grupo fixo de pessoas:

A *Compagnia Laboratorio di Pontedera*, como a vivo pessoalmente, não é um grupo fixo de pessoas. Ao longo dos anos, Pontedera estabeleceu contatos com muitíssimos atores a partir das necessidades relativas ao espetáculo ou simplesmente logísticas; são muitos os atores que se alternaram dentro do grupo. Portanto é possível encontrar inclusive duas produções cronologicamente próximas, com a maior parte das pessoas substituídas.

Outro elemento que cria esta alternância de presença e ausência é sem dúvida devida à falta de continuidade de trabalhos, que o teatro não pode oferecer aos atores. Não podendo haver uma relação deste tipo, muitos atores se veem obrigados a envolver-se também em outras companhias e quando esses trabalhos coincidem com os da *Compagnia Laboratorio*, se deparam com renúncias necessárias.²¹¹

Observo, todavia, alguns princípios do teatro de grupo – igualdade nas relações, liberdade, autodidatismo, autonomia e responsabilidade sobre a qualidade do espetáculo e do processo de criação. Os pilares edificantes da *Compagnia Laboratorio* não são para mim os sujeitos envolvidos e nem um modo de viver coletivo, mas um modo de fazer teatro cujo experimento é prática pedagógica e cujo diretor é um espectador de profissão que não possui

²¹¹ “La *Compagnia Laboratorio di Pontedera*, per come la vivo io personalmente, non è un gruppo fisso di persone. Negli anni Pontedera ha acquisito contatti con moltissimi attori e sulla base delle necessità relative allo spettacolo o semplicemente logistiche, molti sono gli attori che si sono alternati all'interno del gruppo. È quindi possibile anche trovare due produzioni vicine temporalmente, con la maggior parte delle persone cambiate. Un altro elemento che crea questa alternanza nelle presenze o assenze è certamente dovuta alla mancanza di continuità di impegni che il teatro non può proporre agli attori. Non potendo esserci un rapporto di questo genere, molti attori si vedono costretti a impegnarsi anche su altre compagnie e quando questi impegni coincidono con quelli della *Compagnia Laboratorio*, ci troviamo di fronte a delle necessarie rinunce”. FIORENTINI, Andrea. Pontedera, Itália, fevereiro de 2009. Entrevista a mim concedida.

uma visão sobre o espetáculo, mas que a constrói juntamente com o processo de criação dos atores. O foco está no trabalho desses atores sobre si mesmos e não no espetáculo teatral.

Acredito que esses são princípios de resistência que tornam a história da *Compagnia* tão longa. Roberto Bacci, sem dúvida, é uma figura mantenedora desses princípios, é o elo entre o que foi o teatro de grupo e o que é hoje esse teatro em grupo. A *Compagnia Laboratorio* que conheci equilibra-se sobre um fio que, de um lado, tem o teatro de grupo e, do outro, o teatro de diretor; não o diretor ignorante, o diretor como espectador de profissão, mas o diretor tradicional, que parte de um ponto de vista seu para realizar a criação.

O que aconteceria se um dia Roberto Bacci se cansar de ser elo dos princípios do ator emancipado e do diretor ignorante? O fio se romperá e poderemos falar no fim da *Compagnia Laboratorio* pois teremos um teatro essencialmente de grupo ou um teatro de diretor? Ou os próprios atores serão guardiões destes valores e deste modo de fazer? Por enquanto, o que percebo nas formações até 2009 é o cuidado com os elementos em um movimento que não é grandioso, como foram os grandes movimentos revolucionários do teatro de grupo. É um movimento silencioso, sinuoso, como o caminhar do equilibrista, mas esse para mim é sim um caminhar de resistência.

Destaquei a essência dessa resistência a partir das palavras dos atores, elas se repetem no próximo item, em que busquei constituir uma análise ampla da *Compagnia Laboratorio* 2008-2009. A análise é qualitativa e não quantitativa, visto que nem todos os atores responderam aos questionários e entrevistas.

4.3 A essência da *Compagnia Laboratorio* hoje

Como disse anteriormente, a *Compagnia Laboratorio di Pontedera* em 2009, ano que acompanhei parte do processo de criação do espetáculo *Mutando Riposa*, não era mais um grupo fixo de pessoas. Naquele momento,

era composta por sete atores jovens que realizavam o espetáculo *Amleto - Nella Carne Il Silenzio*, eram eles: Alessandro Porcu, Andrea Fiorentini, Debora Matiello, Francesco Puleo, Luigi Petrolini, Serena Gatti e Tazio Torrini. O espetáculo contou com a assistência de direção de Savino Paparella, ator que desenvolveu juntamente com Tazio Torrini, o espetáculo seguinte, *Mutando Riposa*. Ambos os espetáculos contaram com a direção de Roberto Bacci e dramaturgia de Stefano Geraci.

Os atores que realizaram os dois espetáculos são de diferentes regiões da Itália, mas se encontram para processos de criação, ensaios, cursos, laboratórios e seminários. O que permitiu que isso tivesse acontecido é que a *Fondazione Pontedera Teatro* possui um alojamento onde os atores que não moram na cidade de Pontedera podem permanecer o tempo que for necessário.

A *Compagnia Laboratorio* surgiu em 1986, sob direção de Roberto Bacci, e tem vinte e seis anos de história. A análise que realizo agora é, portanto, um recorte muito específico dentro desse período. É específico porque, em primeiro lugar, quando trato de processos de criação, refiro-me com muito mais propriedade à criação de *Mutando Riposa*. Em segundo lugar porque, mesmo nesse processo, não estive presente desde seu início. Assim, os vídeos dos primeiros seminários e experimentos, as entrevistas, questionários e conversas com os atores foram as fontes que me permitiram discorrer sobre como vejo a *Compagnia Laboratorio* nesse momento (2009).

Mediada por essas especificidades, entendo que a *Compagnia Laboratorio* hoje é um espaço onde diretor e atores compreendem o experimento artístico como prática pedagógica. Portanto, tudo aquilo que favorece o crescimento do ator é permitido, inclusive “o erro é uma ferramenta de uma aprendizagem ampla”. Isso acontece porque o mais importante “é como se faz e não necessariamente o que se faz”.

Os processos de criação passam a ser mais interessantes que o próprio espetáculo, pois são compreendidos como prática pedagógica em si, ou seja, campo de experimentação onde o ator trabalha sobre “si mesmo”. O

diretor, por sua vez, “assiste e observa tranquilamente”, como o espectador de profissão descrito por Grotowski.

Observo que Roberto Bacci confia nas potencialidades do ator, também porque sabe que neste modo de criar não existe um caminho certo e outro errado, mas sim um caminho. Vejo que Roberto Bacci não sente a necessidade de impor o seu ponto de vista aos demais, mas constrói a sua visão do espetáculo a partir da visão do ator e daquilo que eles lhe despertam.

A imagem do rizoma elucida bem esse processo de criação que tal qual a planta (rizoma) não possui uma raiz central mais importante que as demais, mas cresce, multiplica-se e se regenera a partir dos textos, dos símbolos encontrados pelos atores e trazidos pelo diretor; pelos microtemas e microhistórias de cada um dos envolvidos no processo. Ou seja, esses elementos são as perguntas que movem, aquilo que implica cada um dos artistas no processo de criação. A esse conglomerado de símbolos, pequenas histórias, memórias, perguntas que suscitam o ator nomeei de “Perguntas Fundamentais”, de acordo com uma terminologia de Roberto Bacci.

Percebo que em meio esta multiplicidade de subtemas que conduzem o processo de criação, muitas vezes ocorre, conforme relatou o ator Torrini “do ator explicar ao diretor a natureza daquilo que fez”. Quando sucede o contrário, porém, e o ator solicita do diretor um retorno o diretor resiste à sedução de dar uma resposta, apontar um caminho. Roberto Bacci se restringe a observar se o ator “buscou” ou “não buscou” e se aquilo que o ator propõe “funciona”, estabelece contato, ou “não funciona”, permanecendo somente dentro do ator. A partir daí, o ator busca o que falta e o que é preciso melhorar, continuamente.

Roberto Bacci “afina e limpa as propostas do ator, ele é hábil em criar ambientes, o esqueleto em que o trabalho do ator se desenvolve”, mas ele nega-se a instruir. Não há razão para a instrução, pois o que o ator busca nesse processo é justamente aprender a aprender, é a autonomia.

Os atores da *Compagnia Laboratorio* são empíricos, improvisam, trabalham sobre tentativa e erro, utilizam-se da intuição e da repetição. As provocações do texto, dos símbolos do diretor, as quais denominei “elementos

de risco” compreendem elementos simbólicos e perguntas fundamentais e são para ele uma ferramenta de superação. Ele parece seguir as cinco lições da emancipação trazidas por Jacques Rancière no livro *O mestre ignorante*. São elas: a repetição, o envolvimento, a veracidade, a crença e a poética.

A repetição é ver e comparar o que se vê, “ver novamente e repetir o exercício de ver”. O envolvimento é dar significação, ou seja, refazer intencionalmente o que o acaso produziu. A veracidade é “a relação com a verdade que coloca o sujeito em seu caminho, em sua órbita de pesquisador”. O ator, nesse contexto, busca não fingir para si mesmo, ao contrário, busca fugir do conforto e ir ao extremo de suas possibilidades, pois sabe que esse processo exige dele, antes de mais nada, veracidade consigo.

A última das lições é a crença na própria potência: “o ser racional é o ser que conhece a sua potência e que jamais mente a este respeito”, o trabalho surge, assim, do seu mais íntimo e, portanto, é repleto de uma verdade. Os atores da *Compagnia Laboratorio* sentem-se evocadores de outra dimensão, interventores do mundo cotidiano e corporificadores de uma “essência superior” porque, ao meu ver, sentem-se capazes de comunicar poeticamente a sua verdade. Não uma verdade acabada, mas uma verdade incompleta como o símbolo que requer do público o encontro com suas próprias perguntas fundamentais.

As palavras dos atores da *Compagnia Laboratorio* sobre o que é um ator ideal, um ator generoso e o motivo pelo qual escolheram ser atores soam quase religiosas. Noções como humildade, renúncia a si mesmo, instrumento de algo, doar-se, oferecer-se, fazer intuir a presença do divino, mediar entre os homens o sentido e os significados possíveis de transformação, evocação, beiram um linguajar cristão.

Mas, é menos no linguajar e mais na crença, que observo que estes atores buscam nas potencialidades da história subverter a própria ordem, com processos de criação de liberdade. A própria figura de Roberto Bacci assume uma importância fundamental, ele é mais do que o mantenedor das zonas de risco do ator: é o guardião de um espaço de liberdade e resistência, assim como os atores também o são.

Vejo a *Compagnia Laboratorio* como um lugar de obstinação de uma prática de liberdade sobre a corda bamba. Ela não é um grupo, mas os atores reconhecem nela valores como união, igualdade e liberdade. Os envolvidos no processo não são pagos igualitariamente, mas os processos de criação buscam igualdade nas relações. Os atores são responsáveis pela qualidade do processo de criação e do espetáculo, mas não tem autonomia no que diz respeito à organização e à produção da *Compagnia* que está atrelada à figura de Roberto Bacci e da *Fondazione Pontedera Teatro*.

Essas tensões constroem um lugar de suspensão onde ocorrem os processos criativos e, assim, são também elementos de risco. Os atores são sujeitos capazes de transitar entre o “mundo dos vivos” e o “mundo dos mortos”, entre uma sociedade cristã e ateia, entre os interesses de uma instituição que se tornou grande e os antigos valores de liberdade de um *Piccolo Teatro*, entre uma cidade de província e uma capital do teatro mundialmente conhecida, entre Brasil e Itália, entre ser nativo e tornar-se estrangeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Travessia

*Quem busca sempre encontra. Não encontra necessariamente aquilo que buscava, menos ainda aquilo que é preciso encontrar. Mas encontra alguma coisa nova, a relacionar a coisa que já conhece. O essencial é essa contínua vigilância, essa atenção que jamais se relaxa sem que venha se instalar a desrazão - em que excelem tanto aquele que sabe quanto o ignorante. O mestre é aquele que mantém o que busca em seu caminho, onde está sozinho a procurar e o faz incessantemente.*²¹²

Jacques Rancière

É historicamente tardia a acepção do substantivo feminino “travessia” sob a forma (rad. *travess-* + *-ia*) ; entendido como 'ato de atravessar' uma região, um continente, um mar. Segundo o *Dicionário Houaiss*, primeiramente a palavra surgiu ligada à *transverso* que significa “remexer através”. É principalmente neste sentido que compreendo a utilização do vocábulo “travessia” em minha jornada. Não como uma comparação de um ponto na Itália a outro ponto no Brasil, tampouco como uma transplantação de uma trajetória de um lugar a outro. Mas como um “remexer através” desse oceano que se coloca entre aquilo que sou como artista e pesquisadora e aquilo que almejo ser.

Fica registrada em mim uma sensação de compaixão e respeito pela travessia que percorri. O parece bastante irônico, pois me lembro quando, aflita, desabafava dizendo que a minha pesquisa não fazia mais sentido, que Pontedera havia se tornado um lugar distante demais, mas ainda assim, pela razão que hoje reconheço, eu não podia abandonar aquele lugar.

A cidade de Pontedera, afinal, era mais próxima de mim do que eu poderia prever. O “diretor como espectador de profissão”, diferentemente de todas as referências que eu tinha até então, provocava-me profundamente, como se revelasse o meu desejo de encontrar uma resposta fácil: um método, um conjunto de exercícios, um treinamento cartesiano e militar; um passo a

²¹² RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.57. Tradução de Lilian do Valle.

passo. Naquele momento, o procedimento de Roberto Bacci com os atores da *Compagnia Laboratorio* me parecia algo como “não sei o que fazer, então eu deixo que ator faça o que ele quiser”. Não pude perceber, naquele momento, que aquele modo de proceder era mais do que uma não-metodologia, era uma prática de liberdade.

Deixar o ator experimentando por horas sem lhe dirigir uma única palavra me soava sádico. No meu ponto de vista, o diretor deveria guiar o ator, conduzi-lo ao caminho mais rápido. Mesmo depois de muito tempo trabalhando sobre as ações do espetáculo, Roberto Bacci apenas dizia aos atores “não funciona”. Ainda assim, os atores pareciam firmes em seu propósito. A única coisa que eu podia perceber era algum aspecto que se aproximava do que entendia por generosidade.

Minhas inquietações me conduziram à história do Teatro de Pontedera a fim de buscar respostas. E então me confrontei com uma trajetória de atores que há muito tempo não ansiavam por um mestre ou por uma pedagogia. Ao contrário, exerciam uma autopedagogia, eram mestres de si mesmos. Aquilo que eu intuía como generosidade era, na verdade, um processo de doação do ator em relação direta com o trabalho que ele buscava sobre a autonomia e autoformação. Assim, sobre minha pesquisa prevaleceu o signo da entrega e da verdade consigo mesmo.

A particularidade da autoformação deriva também do fato de que “já o começo do século XX italiano foi caracterizado pela ausência de escolas que formassem atores ou diretores de teatro e, naturalmente, nenhum dos outros profissionais da área teatral”.²¹³ Foi também nesse momento que houve um distanciamento da busca de “verossimilhança da personagem *stanislavkiana*”. Assim descreve Sara Rojo:

Neste período, a procura da verossimilhança da personagem stanislavskiana distanciou-se dos objetivos de mais e mais grupos, que aderiram às teorias do distanciamento brechtiano, ou da ideia artaudiana do teatro como a verdadeira vida. Foi também nessa

²¹³ PUPPA, Paolo. *Teatro e spettacolo nel second novecento*. Roma: Laterza, 1990, p.109 apud Sara Rojo. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: Sette Letra, 2005. Tradução: Ana Esteves dos Santos; Miquelina Barra Rocha (Coleção Sete Faces – v.2).

época que começaram a gerar novas produções que subtraíram a cena italiana do domínio dos diretores, que, apesar das queixas dos autores, dominaram o palco durante a primeira metade do século XX.²¹⁴

Com a saída do diretor do foco do processo criativo, surgiram dois principais polos de criação: os teatros coletivos, que priorizavam a “dimensão militante”²¹⁵ no teatro, e os teatros laboratórios, que buscavam uma dimensão artística mais voltada para o símbolo, o mito e o ritual. Ocorre, nesses últimos, assim como em grande parte da produção artística desse período, uma diminuição de foco sobre a ideia de obra de arte acabada em detrimento da ideia de experimentação artística, compreendida como prática pedagógica e trabalho do ator sobre si mesmo.

Sob essa perspectiva, o ator passa a ser o eixo e a matéria principal da criação. Como se o presente que oferece ao público, “o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator. Ele deve comungar a si mesmo com seu público, mostrando não apenas o seu movimento corporal e sua mera presença física no palco, mas seu corpo-em-vida, seu ser [...]”.²¹⁶ Assim, o “corpo em vida” não uma matéria cindida, mas o próprio ator, sujeito, como explica Merleau Ponty, trata-se daquele que exprime “transcendência num rastro de subjetividade”:

[...] É um corpo cognocente que possui o estranho poder de voltar-se sobre si mesmo, isto é, refletir. [...] O corpo dobra-se sobre si próprio e se toma como seu próprio objeto. Mais do que isso, revela-se como um ser de duas faces: num momento ele é sujeito, noutro é objeto. Mas aí é que está o nó do problema: nessa instância o corpo não é, de fato, nem sujeito nem objeto. Manifesta uma *união ambígua* de ambos. Ele é *circularidade reversível*. E se, por um lado, o próprio corpo é um sistema circular em que o corpo como sujeito e o corpo como objeto são dois momentos, assim é que corpo e mundo formam entre si um verdadeiro sistema. [...] Assim, encontrada como aquilo que espaça à nossa posse completa, aquilo que lança atrás de si todo um mundo fugidio, inesgotável, a coisa experimentada é uma “transcendência num rastro de subjetividade”.²¹⁷

²¹⁴ ROJO, Sara. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: Sette Letra, 2005. Tradução Ana Esteves dos Santos; Miquelina Barra Rocha (Coleção Sete faces – v.2), p.38.

²¹⁵ Idem, p.34.

²¹⁶ FERRACINI, Renato - *A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator* - Campinas, SP : Editora da UNICAMP; Imprensa Oficial do Estado S.A - Imesp; 2001, p.35-36.

²¹⁷ PONTY, Merleau [1945, p. 376]. Apud FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, p. 120.

Este “mundo fugidio” de que fala Ponty, esta ausência que se manifesta na percepção, é a face incompleta do símbolo que, de acordo com a terminologia de Grotowski, nomeei de impulso. Ora, não podemos esquecer que estas manifestações se dão não somente no corpo em vida do ator, mas também num corpo servido às ações teatrais. Sendo assim, comungar com o público um corpo em vida é trazer à cena uma ação orgânica, teatral e compartilhada que, por se relacionar com os aspectos incompletos e não dominados do sujeito ator gera um movimento artístico que exige tanto dele como do público uma nova criação.

Percebo, na relação de incompletude e ausência manifesta nessa forma de dramaturgia uma quebra de fronteira entre teatro e vida, conforme Tazio Torrini afirma: “me preparo cotidianamente para o trabalho de ator como me preparo para o ‘trabalho’ de ser humano. É o mesmo trabalho e o ‘como’ se faz é que representa uma preparação. Não existe um ‘antes’ e um ‘depois’ no trabalho”. Assim, como na afirmação de Merleau Ponty, percebo a *circularidade reversível* se manifestando na lógica do ator na qual sujeito e objeto são partes de um mesmo todo.

Conforme descrevi, um exemplo significativo da relação entre arte e vida é o conjunto de espetáculos dirigidos por Roberto Bacci intitulados *Laggiú Soffia, Era* e *In Carne Ossa* que ficou conhecido como a trilogia *In Cammino con lo spettatore*.

Ao tratar da percepção extracotidiana dentro do próprio cotidiano, o espetáculo abordou a relação entre atores e espectadores, guia e testemunha, homem e cidade, público e privado, ver e ser visto. A trilogia tirou o teatro de dentro do teatro, provocou o ator e o público numa experiência que os obrigou a ressignificar a cidade e os territórios de cada um. Criou-se assim uma zona de risco, estabelecendo um processo criativo e de aprendizagem por meio dos sentidos e da experiência.

O Homem como sujeito e objeto em relação ao espaço – a cidade - criaram um verdadeiro sistema, tal qual descreveu Merleau Ponty: “e se, por um lado, o próprio corpo é um sistema circular em que o corpo como sujeito e o

corpo como objeto são dois momentos, assim é que corpo e mundo formam entre si um verdadeiro sistema” moldável não somente porque se relaciona com diferentes sujeitos atores, mas porque seu espaço também se modifica.

Se, na primeira geração da *Compagnia Laboratorio* foram produzidos espetáculos, que, em sua maioria, se relacionam com o espaço cidade, na segunda geração, o espaço são os textos clássicos: *Oblomov*, *Ciò che Resta*, *Il raglio dell’ Asino* e *Amleto*, inspirados na literatura mundial: Goncharov, Thomas Mann, Dostoiévski e Shakespeare, respectivamente.

As zonas de risco das quais o diretor é um guardião estavam centradas na relação ator, público e cidade. Na segunda, passam a ser o foco os elementos simbólicos capturados pelos atores dos textos clássicos, aqui compreendidos como todo conjunto visível – cenário, figurino, objetos, ações, etc e também elementos invisíveis – associações do ator, medos, memória, alegrias, além de elementos híbridos, visíveis e invisíveis como arquétipos, mitos e símbolos que se encaixam tanto em uma como em outra categoria. Para que os elementos simbólicos reflitam uma ação orgânica, devem tal qual o símbolo, oferecer ao ator uma face oculta, um aspecto não domesticado pelo performer por meio do qual ele se sente implicado.

Ao vínculo entre o ator e o texto, ou entre o ator e o tema, que permite que ele se envolva com a proposta, dei o nome de *perguntas fundamentais*. Comparo esse espaço de criação com a imagem de um poço: em uma extremidade da corda, na superfície, temos o texto, o mito, o tema; na outra extremidade, bem ao fundo do poço, temos “as perguntas fundamentais dos atores, e suas subjetividades”. O espaço que circunda a corda, que a envolve dentro e fora do poço, é a zona de risco, de modo que o corpo do ator é o recipiente que recolhe a água e no qual ele próprio se vê refletido. Ou seja, como se, ao recolher o líquido o recipiente [ator], abarcasse o seu próprio reflexo na água que ele recolhe.

Acredito que na terceira geração da *Compagnia Laboratorio* esses elementos são explicitados ao máximo porque se relacionam diretamente com o mito. A mitologia que cerca *Amleto* em consonância com o Édipo e como a ideia de predestinação presente na obra de Roberto Bacci e no mito do paraíso

e da perda do paraíso atualizada na obra *Mutando Riposa*, são exemplos bastante significativos de como pouco a pouco as criações da *Compagnia* caminharam de uma instância mais performática e cotidiana para uma dimensão mítica e simbólica.

Paralelamente, percebo a transição de uma arte militante do *Piccolo Teatro di Pontedera*, fortemente inspirada no *Living Theatre*, passando pela dramaturgia da experiência da trilogia *In Cammino con lo Spettatore* e, finalmente, explodindo numa arte simbólica e mítica, presente nos espetáculos *Amleto – Nella Carne Il Silenzio* e *Mutando Riposa*.

O movimento histórico que fervilhou de uma arte militante para uma arte simbólica, ocorreu não somente na Europa, mas também na América Latina. E, nesse processo inflado pelo capitalismo e pela quebra de fronteiras que desembocaram na globalização, ocorreu um esquecimento dos aspectos políticos, inclusive em relação àqueles que fizeram aflorar algumas práticas artísticas. Penso que houve um processo de esquecimento de que a cultura não é “inerentemente política”. Assim como afirma Terry Eagleton:

Não há nada de inerentemente político em cantar uma canção de amor bretônica, organizar uma mostra de arte afro-americana ou declarar-se lésbica. Essas coisas não são nem inatas, nem eternamente políticas; tornam-se isso apenas sob específicas condições históricas, geralmente de um tipo desagradável. Elas se tornam políticas apenas quando são apanhadas num processo de dominação e resistência – quando essas questões, de outra forma inócuas, são transformadas por uma razão ou outra em terrenos de disputa.²¹⁸

Por outro lado, penso que, se houve qualquer coisa de significativo no processo de quebra de fronteiras, está na possibilidade de estabelecer um grande compartilhamento de práticas, de conhecimento, de trocas e encontros interculturais. Tal realidade permitiu a artistas de todo mundo reconhecerem e compartilharem, em diálogo, as práticas e fazeres que contrastam com a estrutura globalizadora e residem, portanto, em diferentes terrenos de “dominação e resistência”, como afirma Terry Eagleton.

²¹⁸ EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p.173. Tradução: Sandra Castello Branco.

Nessa perspectiva, entendo que, em tempos de negação do sujeito e de sua produção de subjetividade em detrimento de um individualismo universalizante e consumível, as práticas mencionadas ao longo deste trabalho configuram-se também espaços de resistência.

Ao compreender o ator como produtor de uma dramaturgia e como aquele que possui maior autonomia sobre o espetáculo, a *Compagnia Laboratorio* põe em cheque o mito da desigualdade das inteligências. Os atores da *Compagnia* assumem a responsabilidade pela sua formação e pelo processo de criação do espetáculo. O diretor, por sua vez, veste a figura de um provocador, um mantenedor das zonas de risco do ator. Ele não possui uma visão única sobre o espetáculo, tão pouco conduzirá os atores como numa marcha rumo ao resultado que ele pressupõe ideal.

Aliás, o espetáculo em si, não é o aspecto mais significativo desse teatro; o trabalho que o ator exerce sobre si mesmo o é. Nesse terreno, o ator dialoga com aspectos de sua memória e comunidade. Refletindo sobre descontentamentos, indignações, o ator constrói um espaço de liberdade, fruição e técnica artística, prazer intelectual e afetivo.

Esse lugar, contudo, é também um lugar de tensões entre uma sociedade cristã e ateia, entre os interesses de uma instituição que tornou-se grande e os antigos valores de liberdade de um *Piccolo Teatro*, entre uma cidade de província e uma capital do Teatro mundialmente conhecida.

Os atores, portanto, são como Ferdinando, a personagem de Shakespeare do texto a *Tempestade* que “golpeia as ondas para cavalgar-lhes o dorso, trilha as águas, arremessa, opõe o peito e rema-se num oceano que não é de modo algum só um material dócil, mas “belicoso”, antagônico, recalcitrante à moldagem humana. Porém, é exatamente a resistência que lhe permite atuar sobre ele”²¹⁹, numa interação dialética: “o nadador cria ativamente a corrente que o sustenta, manejando as ondas de modo que elas possam responder mantendo-o à tona”²²⁰.

²¹⁹ Idem, p.12.

²²⁰ Idem, ibid.

Manter-se à tona é, portanto, manter-se em estado de alerta. O ator zela não somente pela vida na cena, mas pela ameaça que a própria arte e a cultura oferecem de distanciar-se dos seus aspectos históricos e contextuais. Dessa forma, o cuidado do ator sobre “si mesmo” e o trabalho que ele exerce sobre o “si”, são o norte do ator. O “si” é permanentemente renovado, colocado em jogo, é o próprio sujeito em movimento em relação direta e dialética com o oceano que o circunda e no qual transita.

Elementos simbólicos, perguntas fundamentais, autoformação, autonomia, presença, organicidade, zonas de risco, dar corpo e voz são alguns termos que compõem as ferramentas de trabalho do ator criador. Ademais, aquilo que o sustenta enquanto maneja as ondas é o estado de vigia, a própria travessia.

Este estado pode ser renovado cada vez que o ator se coloca em jogo. Minha travessia nesta jornada deu-se, portanto, num movimento de fricção entre as questões que aqui refleti e o trabalho artístico que desenvolvo com o *Coletivo Cênico Joanas Incendeiam*. Neste lugar “entre”, não posso dizer que exista um corpo que faz e uma individualidade que reflete, mas um sujeito que não é nem só corpo, tão pouco uma mente só. Assim, esta travessia é também parte de uma comunidade partilhada, de pessoas, de ideias, de influências.

Espero que esse trabalho possa ser fonte de inspiração para outras travessias. E que cada sujeito realize sua viagem em busca de “moinhos de vento” e que em meio a esse processo descubra “a roda” que já há tanto tempo foi inventada. Mas que não cessemos de reinventá-la e de espantar-se com a própria descoberta. Que possamos nos reconhecer como “viajantes do espírito.”²²¹ “semelhante a todos os outros viajantes, como sujeito intelectual que participa da potência comum dos seres intelectuais.”²²²

²²¹ RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.57. Tradução de Lilian do Valle.

²²² Idem.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ASLAN, Odete. *O Ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Tradução: Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser, e J. Guinsburg.

ATTISANI, Antonio, BIAGINI, Mario. (org). *Opere e Sentieri I – II Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Roma: Bulzoni Editore, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989. Tradução de Antonio de Pádua Danesi.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Tradução: Antônio de Pádua Danesi,

BARBA, Eugenio. *Terra de Cinzas de Diamantes: Minha aprendizagem na Polônia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. da UNICAMP, 1995. Tradução: Luís Otávio Burnier.

BICUDO, Maria Aparecida Viggiani & ESPOSITO, Vitória Helena Cunha (org.). *A pesquisa qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico*. Piracicaba : Editora Unimep, 1994.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávki a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, S.P: Editora da Unicamp; 2001.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. Tradução: Gilberto César Cardoso de Souza.

CHEKHOV, Michael, *Para o ator*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2004. V.1, p.11-37.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. Prefácio de Gaston Bachelard. São Paulo: Attar Editorial, 1991. Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995. Tradução: Carlos Aboim de Brito.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução a arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, [2002]. 3.ed. Tradução: Hélder Godinho.

EAGLETON, Terry. *A Ideia de Cultura*. São Paulo: UNESP, 2005. Tradução: Sandra Castello Branco.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERRACINI, Renato. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas, S.P: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP, 2001.

FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 — 1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007. Tradução: Berenice Raulino.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

GERACI, Stefano (a cura di). *In cammino con lo spettatore: Laggiù soffia - Era - In carne e ossa*. Firenze: La Casa Usher, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Tradução: Frederico Carotti.

GROTOWSKI, Jerzy (a cura di Carla Pollastrelli). – *Holiday e teatro delle Fonti-preceduti da sulla genesi di 'Apocalypsis'*. Firenze: La Casa Usher, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3ª edição, 1987. Tradução: Aldomar Conrado.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo: Editora Pensamento, 1975. Prefácio do Prof. D.T. Suzuki. Tradução: J.C Ismael.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.

JAMESON, Frederic. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. In: Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JAPIASSÚ Hilton e Danilo MARCONDES. *Dicionário básico de Filosofia*. 5º edição. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2008.

KUMIEGA, Jennifer. Jerzy Grotowski. *La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*. Firenze: La casa Usher, 1989.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 8º Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MARCUSE, Herbert. *A Arte na sociedade unidimensional*. In LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da Cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MELLVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Editora Martins Claret, 2004.

MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MOLINARI, Renata. *Diario del teatro delle Fonti, Polonia 1980*. La Casa Usher. Firenze: Fondazione Pontedera Teatro, 2006.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1988.

QUILICI, Cassiano Sydow – *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*, São Paulo: Annablume, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante: Cinco lições sobre emancipação intelectual*. Tradução de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RICARD, Matthieu. *Felicidade*. São Paulo: Palas Athena, 2007. Tradução: Arnaldo Bassoli.

RICHARDS, Thomas. *Il punto-limite della performance*. Documentation Series os Jerzy Grotowski. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2000. Traduzione: Mario Biagini.

ROJO, Sara. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. Il. (Coleção 7 faces; v.2).

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem na Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Tradução: Tomás Rosa Bueno.

SCHINO, Mirella. *Il Crocevia del Ponte D' Era -Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*. Roma: Bulzoni Editore, 1996.

SEVERINO, Antônio J. *Metodologia do trabalho científico*. 23ed. São Paulo: Cortez, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator* 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução: Jefferson Luiz Camargo.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society*. 1780-1950. Londres: Chatto & Windus, 1958.

PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GONTCHAROV, Ivan Alexandrovitch. *Oblomov*. São Paulo: Editora Germinal, 2001. (Romances Eternos).

DISSERTAÇÕES E TESES

FERREIRA, Melissa da Silva. *Mitologia e ascese: Jerzy Grotowski "além do teatro"*. Florianópolis: UDESC, 2009.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Guerreiras e Heroínas em performance -Da Artetnografia à Metodologia em Artes Cênicas*. Campinas: UNICAMP, 2011.

LYRA, Luciana F. R. P de. *Mito Rasgado; Performance e Cavalo Marinho na cena in processo*. PPG em Artes. Campinas: UNICAMP-SP, 2005.

MOTTA, Tatiana Lima. *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. Programa de Pós Graduação em Teatro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SCHEFFLER, Ismael. Características do sagrado nas propostas teatrais de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Florianópolis: UDESC, 2004.

ARTIGOS E TRANSCRIÇÕES DE PALESTRAS E ENTREVISTAS

GROTOWSKI, Jerzy. Aulas no Collège de France - *Antrophologie Théâtrale - La 'lignée organique' au théâtre et dans le rituel*, Collection College de France - *Le Livre qui Parle*. (k-7s) – Coleção completa. (Material concedido somente para fins didáticos, por Tatiana Motta Lima).

GROTOWSKI, Jerzy. El Montaje en el Trabajo del director – *In Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia* – ano 3 – n.11-12, México, janeiro de 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. O que restará depois de mim. – entrevista concedida a Jean-Pierre Thibaudat. In: *Brochura do Simpósio Internacional “a Arte como veículo: o Trabalho Atual de Grotowsky e Thomas Richards”*, São Paulo: SESC, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. Oriente/Ocidente. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia* – ano 3 – n.11-12, México, janeiro de 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Palestra de 8 de julho de 1974. Tradução e Transcrição de Yan. Michalski. TNC, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://artes.com/sys/artistas.php?op=manif&artid>>. Acesso em 10 de maio de 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. Tú eres hijo de alguien. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia* – ano 3 – n.11-12, México, janeiro de 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Unicamente la calidad salvará al teatro de grupo – In *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia* – ano 3 – n.11-12, México, janeiro de 1993.

LIMA, Tatiana M. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. *Sala Preta*, v. 5, n. 1 (2005).

LIMA, Tatiana Motta. *Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória*. Texto concedido pela autora no curso “Palavras praticadas, para ler ou reler Grotowski”, realizado em abril de 2011 na FUNARTE, Belo Horizonte (MG), p. 04.

MARINIS, Marco. *Nova Teatologia e Performance Studies: Questões Para Um Diálogo*. Tradução: Joice Aglaé Brondaini. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5216/3766>>. Acesso em 24 de dezembro de 2011.

WEBSITES

- CSS TEATRO STABILE DI INNOVAZIONE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA. *Apresenta algumas produções de Pontedera*. Disponível em: http://www.cssudine.it/spettacoli_scheda.php/ID=679. Acesso em 10 de maio de 2011.
- ENCICLOPÉDIA VIRTUAL DO TEATRO BRASILEIRO. *Apresenta artistas e grupos brasileiros*. Disponível em: http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Casa_Laborat%C3%B3rio_para_as_Artes_do_Teatro. Acesso em: 10 de maio de 2011.
- FONDAZIONE PONTEDERA TEATRO. *Apresenta o histórico do Centro*. Disponível em: <http://www.pontederateatro.it/PT/Default.aspx>. Acesso em 22 de abril 2010.
- ITAÚ CULTURAL. *Apresenta uma Enciclopédia do Teatro Brasileiro*. Disponível em : <http://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 10 de maio de 2011.
- PIAGGIO 1940 TITLE 1 MOTORI AEREOPLANI E VESPE. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=4C8oCwi_etw&feature=player_embedded#at=560. Acesso em: 19 junho de 2010.

VÍDEOS

- EUGENIO BARBA E L'ODIN TEATRET - *In Cammino attraverso il teatro. Esperienze, memorie e spettacoli nel viaggio attraverso il tempo di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, consulenza di Torgeir Wethal - regia di Exe Christoffersen. Produzione RAI. Cinque sensi del teatro. *Produção*: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, RAI Radio Televisione Italiana - Sede Regionale della Lombardia, Dipartimento Scuola Educazione, 1992.
- IL TEATR LABORATORIUM DI JERZY GROTOWSKI *Il lavoro dell'attore come punto di partenza per una rivoluzione dell'arte del teatro attraverso l'esperienza del Teatr Laboratorium con la guida di Jerzy Grotowski*. Regia di Marianne Ahrne. Cinque sensi del teatro. *Produção*: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, RAI Radio Televisione Italiana - Sede Regionale della Lombardia, Dipartimento Scuola Educazione, 1992.
- LIVING THEATRE - *L'Utopia del Teatro Vivente. Il Teatro come luogo del possibile. visto attraverso l'esperienza di Judith Malina e del Living Theatre a cura di Gianni Manzella* - regia di Massimo Bertolaccini. Produzioni RAI. Cinque sensi del teatro. *Produção*: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera,

RAI Radio Televisione Italiana - Sede Regionale della Lombardia, Dipartimento Scuola Educazione, 1992.

- PETER BROOK E IL CENTRE INTERNATIONAL DE CREATIONS THEATRALES - *Il Teatro delle forme semplici*. Cinque sensi del teatro. *Produção*: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, RAI Radio Televisione Italiana - Il senso del teatro come parabola e gioia attraverso le esperienze ed il sapere di Peter Brook e del C.I.C.T. a cura di Georges Banu - regia di Massimo Bertolaccini. 1992.

- UN'ESPERIENZA LIMITE: LA "TRILOGIA" DELLA COMPAGNIA LABORATORIO DI PONTEDERA - *Viaggio nella mente dello spettatore La potenzialità dello spettatore come co-autore dello spettacolo*, regia teatrale di Roberto Bacci - regia televisiva di Marianne Ahrne. Cinque sensi del teatro. *Produção*: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, RAI Radio Televisione Italiana - Sede Regionale della Lombardia, Dipartimento Scuola Educazione, 1992.

- TRAINING AT GROTOWSKI'S "LABORATORIUM" IN WROCLAW IN 1972 SCREENER. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=dRyLLTvs00c>. Acesso em: 19 de junho de 2010

- RYSZARD CIESLAK ON THE PLASTIQUES. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1VCyGPm1VJM&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=G7IG6c8D73c&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=P7n-hTTIffk&feature=related>. Acesso em: 19 de junho de 2010.

- RYSZARD CIESLAK ON THE CORPORALS. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TI-p3KmpfDM&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=C1lrAHA45Pc&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=P7n-hTTIffk&feature=related>. Acesso em: 19 de junho de 2010

ENTREVISTADOS

Gentilmente concederam-me entrevistas: Carla Pollastrelli, Silvia Pasello, Augusto Timperanza, Savino Paparella, Tazio Torrini e Stefano Vercelli. Além de terem contribuído com os questionários os atores: Alessandro Porcu, Andrea Fiorentini, Serena Gatti, Tazio Torrini e Luigi Petrolini.

ANEXO I

**RELATOS DOS ATORES
DA
COMPAGNIA LABORATORIO DI PONTEDERA**

FONDAZIONE PONTEDERA
TEATRO – TEATRO ERA

Relatos organizados a partir dos
questionários/entrevistas
realizadas entre janeiro e abril de
2009 em Pontedera –PI – Itália.

Formação ou trajetória formativa

A primeira aproximação que tive com o trabalho de ator aconteceu durante o ensino médio, com um laboratório teatral que durou cinco anos e que me permitiu pela primeira vez me confrontar com o público em cena. Logo depois do colégio me inscrevi em uma escola profissional de teatro, depois do que, com 19 anos comecei a trabalhar como ator na Compagnia Forteabbraccio Teatro, de Roberto Latini. Somente depois estudei em Roma em uma escola dirigida por Giulio Scapati, continuando a me profissionalizar no Centro Teatro Ateneo da Università La Sapienza di Roma. Aqui e fora daqui estudei com vários mestres italianos e internacionais: Maurizio Schmidt, Claudio di Maglio, Bruce Myers, Jean Paul Derizar, Giorgio Barberio Corsetti, Federico Tiezzi, Gilberto Tofaro, Ferruccio Merisi, Claudia Contin e Giuseppe Marini. O meu percurso formativo desenvolveu-se, portanto, em várias direções e paralelamente ao trabalho prático, e assim ainda continua, na certeza de que um ator não deve jamais cessar sua formação.

Trabalhos mais significativos

Devo citar mais de uma experiência: a primeira é com Roberto Latini e Forteabbraccio Teatro, que me introduziu no mundo do teatro de pesquisa e mudou radicalmente a minha percepção de teatro, de algo fundamentado na imobilidade e na repetição para algo que é ao contrário inovação, deslocamento, vitalidade. A segunda experiência fundamental é a criação da minha companhia, a Compagnia Teatrale Labit di Roma, com a qual continuo levando adiante um caminho de pesquisa pessoal no âmbito romano. A última experiência fundamental, cronologicamente, é em Pontedera, um primeiro ponto importante de chegada (e de partida) para minha ainda jovem carreira. É também o encontro com uma realidade que possui uma forte tradição teatral, o encontro que me permite novas possibilidades de entender teatro.

A Compagnia Laboratorio di Pontedera

Sou ator da Compagnia desde janeiro de 2008, quando da criação de “Amleto – nella carne il silenzio”.

Acredito que para o trabalho que fazemos o aspecto mais importante seja a concentração dos indivíduos em uma unidade mais forte, de conjunto. Portanto um trabalho fortemente embasado no escutar, na abertura, no deslocamento da atenção de si mesmo para o outro.

Existe neste grupo uma relação que considero muito viva e construtiva baseada na estima recíproca e, devo frisar, na solidariedade. É um grupo muito unido que vive graças à contribuição de cada um e é distante de qualquer lógica de competição.

A relação com o diretor é, como acontece nos melhores casos, bastante complexa. Roberto Bacci é um diretor muito exigente, que deixa para os atores uma ampla liberdade de propor a própria visão. Exatamente por isso o ator é forçado a trabalhar sobre a própria autonomia, sobre o aperfeiçoamento da própria técnica e dos próprios meios expressivos.

Preparação do ator

Na minha preparação, primeiramente faço o máximo possível de atividades como o *training* e exercícios físicos e esportivos como nado e corrida. Por outro lado tem grande importância para mim o estudo de textos dramáticos e teóricos.

Processo de criação

No processo de criação, para mim, há sempre uma atividade consciente de pesquisa. Existe sempre, porém, uma parte do trabalho que deve escapar à atividade consciente tida como controle racional. O trabalho a se fazer é exatamente este: procurar “esquecer” o trabalho consciente preparado durante os ensaios, para fazer com que algo “aconteça” na cena de modo a poder agir sem o controle do pensamento.

Acredito que o ator, ao fim do trabalho, deva ter não uma ideia racional da pesquisa realizada, como uma partitura concreta a se seguir. Instinto e intuição fazem parte não somente do processo de pesquisa dos ensaios, mas também das respostas individuais. Elas são funcionais, mas é necessário que o ator tenha uma grade precisa através da qual deixe emergir os componentes instintivos sem deixar-se abandonar por eles.

Sobre a função do diretor. Na minha opinião o diretor deve ser capaz de traduzir as próprias ideias e concepção do espetáculo em imagens pelas quais o ator

possa concretamente agir, ajudando-o de quando em quando a afinar e precisar as propostas que o ator faz.

Dramaturgia

No caso de Hamlet o ponto de partida foi a memorização do texto, de modo que cada ator pudesse trabalhar livremente sobre o texto já possuindo-o. Procedemos depois por duas estradas paralelas: ensaiando a estrutura do espetáculo (com cenas e figurinos) cena a cena, de maneira que cada ator pudesse trabalhar sobre o texto diretamente no interno das situações do espetáculo, improvisando sequências de ações físicas por meio das quais descobrir novas modalidades de exploração do texto. A improvisação é para mim sempre um ótimo exercício para encontrar qualidades novas e evitar fixar o trabalho em formas rígidas demais. Uma outra maneira de trabalhar sobre o texto, que acredito ser funcional, é a análise dos elementos dramáticos, com o fim de identificar com precisão as ações que subjazem as partes escritas.

O ideal de ator ou o ator generoso

Para mim um ator generoso é aquele que busca subtrair a si mesmo o máximo possível da representação, que renuncia a se mostrar, a fazer ver o próprio “talento” em favor da evocação de outra dimensão, que é aquela do texto. O ator generoso é aquele que através de seu trabalho busca fazer a comunicação desta dimensão extra cotidiana com os espectadores, fazendo-se de certo modo um mediador. É uma qualidade que acredito ser inata, mas que pode estar oculta e pode ainda assim se perder às vezes, e assim deve ser continuamente exercitada. Mais do que uma “construção” ativa, acredito que este seja um processo de amadurecimento.

Sou ator porque...

Para responder a esta pergunta devo inevitavelmente recorrer a um termo que parecerá retórico e mal usado: “paixão”. A paixão por contar histórias a outras pessoas me levou ao ofício de ator. A descoberta de um trabalho que se embasa no estudo e aprendizado contínuo e cuja finalidade é a expressão e a comunicação é o que continua a me estimular na estrada do teatro.

Formazione Teatrale

Il primo approccio con il lavoro dell'attore è avuto per me durante gli anni della scuola superiore, con un laboratorio teatrale durato cinque anni e che me ha permesso per la prima volta di confrontarmi con il pubblico sulla scena. Dopo il liceo mi sono iscritto subito ad una scuola professionale di teatro, poiché a 19 anni ho iniziato a lavorare come attore, entrando nella Compagnia Fortebraccio Teatro, di Roberto Latini. Solo successivamente ho studiato a Roma in una scuola diretta da Giulio Scapatì, continuando poi a professionalizzarmi presso il Centro Teatro Ateneo della Università La Sapienza di Roma. Qui, e al di fuori, ho studiato con diverse maestre italiani e internazionali: Maurizio Schmidt, Claudio di maglio, Bruce Myers, Jean Paul Derizar, Giorgio Barberio Corsetti, Federico Tiezzi, Gilberto Tofaro, Ferruccio Merisi, Claudia Contin e Giuseppe Marini. Il mio percorso formativo si è sviluppato quindi in diverse direzioni e parallelamente all'attività lavorativa, continua ancora adesso, nella convinzione che un attore non dovrebbe mai cessare tale attività

Lavori più significativi

Devo citare più di un'esperienza: la prima è quella con Roberto Latini e Fortebraccio Teatro, che me ha introdotto al mondo del Teatro di ricerca ed ha cambiato radicalmente la mia percezione del Teatro, da qualcosa di fondato sull'immobilità e la ripetitività a qualcosa che è invece innovazione, spiazzamento, vitalità. La seconda esperienza fondamentale è la creazione della mia compagnia, La Compagnia Teatrale Labit di Roma, con cui continuo a portare avanti un personale percorso di ricerca nell'ambito romano. L'ultima esperienza fondamentale in ordine di tempo è quella con Pontedera, un primo importante punto di arrivo (e di partenza) per la mia ancora giovane carriera, l'incontro con una realtà che ha una forte tradizione teatrale, l'incontro con la quale mi permette nuove possibilità di intendere il teatro.

La Compagnia Laboratorio di Pontedera

Io sono attore della Compagnia dal gennaio 2008, per la messa in scena di Amleto- Nella Carne il silenzio.

Credo che per il lavoro che portiamo avanti, l'aspetto più importante è la concentrazione dei singoli in un'unità più forte, di insieme. Un lavoro quindi fortemente basato sull'ascolto, sull'apertura, sullo spostamento dell'attenzione da sé stessi all'altro.

C'è in questo gruppo una relazione che ritengo molto vitale e costruttiva, basata sulla stima reciproca e, ci tengo a sottolineare, sulla solidarietà. È un gruppo molto unito che vive grazie all'apporto di ognuno ed è distante da qualunque logica di competizione.

Il rapporto con il regista è, come nei migliori dei casi accade, piuttosto complesso. Roberto Bacci è un regista molto esigente, che lascia agli attori un'ampia libertà di proporre le proprie visioni. Proprio per questo l'attore è spinto a lavorare sulla propria autonomia, sul perfezionamento della propria tecnica e dei propri mezzi espressivi.

Preparazione per il lavoro degli attori

La preparazione arriva da un lato praticando il più possibile attività specifiche, come training e d esercizi, e attività fisiche sportive, come il nuoto e la corsa. Da un altro lato ha per me grande importanza lo studio dei testi teorici.

Processo di Creazione

Nel processo di creazione c'è sempre, per me, un'attività cosciente di ricerca. C'è sempre, però, una parte del lavoro che deve sfuggire all'attività cosciente intesa come controllo razionale. Il lavoro da fare è proprio questo: cercare di "dimenticare" il lavoro cosciente preparato durante le prove, per far sì che qualcosa "accade" sulla scena in modo a potere agire senza il controllo del pensiero.

Credo che l'attore, alla fine del lavoro, debba avere non tanto un'idea razionale della ricerca svolta, quanto una partitura concreta da eseguire. Istinto e intuito fanno parte non solo del processo di ricerca delle prove, ma anche della singola replica. Perché queste siano funzionali, però, occorre che l'attore abbia una griglia precisa attraverso cui lasciare emergere le componenti istintuali senza abbandonarsi ad esse.

Su la funzione del regista. Il regista dovrebbe, secondo me, riuscire a tradurre le proprie idee e concezione dello spettacolo in immagini che l'attore possa concretamente agire, aiutandolo di volta in volta ad affinare e precisare le proposte che l'attore fa.

La Drammaturgia

Nei caso di Amleto si è partite della memorizzazione, in modo che ciascun attore potesse lavorare liberamente sul testo possedendolo. Si è proceduto poi due strade parallele: provando la struttura dello spettacolo (con scene e costumi) scena per scena, in modo che ciascun attore potesse lavorare sul testo direttamente all'interno della situazione dello spettacolo, improvvisando sequenze di azione fisiche attraverso le quali scoprire nuove modalità di esplorazione del testo. L'improvvisazione è secondo me sempre un ottimo per trovare qualità nuove e evitare di fissare la materia in forme troppo rigide. Un altro modo di lavorare sul testo, secondo me funzionale, è la analisi della componente drammatiche, al fine di individuare con precisione le azione che sottostanno le parole scritte.

Attore ideale e attore generoso

Per me l'attore generoso è quello che cerca di sottrarre il più possibile se stesso della rappresentazione, che rinuncia a mettersi in mostra, a far vedere la propria "bravura" in favore della evocazione di una dimensione altra, che è quella del testo. L'attore generoso è colui che attraverso il suo lavoro cerca di mettere in comunicazione questa dimensione extra-quotidiana con gli spettatori, facendosi in tal modo un tramite. È una qualità, secondo me, che è innata, ma che può essere nascosta e può comunque perdersi di volta in volta, e perciò va continuamente esercitata. Più che di una "costruzione" attiva, secondo me ad un processo di maturazione.

Io sono attore perché ...

Per rispondere questa domanda devo per forza rifarmi ad un termine che apparirà retorico ed abusato: "passione". La passione per il raccontare storie ad altre persone mi ha spinto verso il mestiere di attore. La scoperta di un lavoro che si basa sullo studio e l'apprendimento continuo finalizzato all'espressione ed alla comunicazione è ciò che continua a spronarmi sulla via del teatro.

Formação ou trajetória formativa

Eu iniciei a minha experiência com teatro em 1998 no Centro Universitário Teatral (CUT) de Pisa. O CUT existia há cerca de quinze anos e a formação nele não era contínua, mas se desenvolvia por meio de cursos internos que tinham duração de alguns meses, além de laboratórios de curta duração, com pessoas vindas também do exterior.

Dois destes laboratórios dos quais participei eram realizados por Silvia Pasello do teatro de Pontedera. Graças a esses encontros, dois ou três anos depois entrei em contato efetivo com a Compagnia Laboratorio di Pontedera.

Antes de ir para Pontedera, participei de um laboratório de uma companhia teatral de Pisa e nos dois anos sucessivos levei adiante uma colaboração como artista e ator com este grupo, trabalhando sobre o tempo-ritmo cômico e sobre o teatro popular.

Em junho de 2003 entrei em contato com o teatro de Pontedera e depois de dois dias de trabalho conjunto com um outro ator, passei a fazer parte da Compagnia Laboratorio. Participei de vários laboratórios organizados pelo próprio teatro e algumas experiências externas: Laboratório sobre o livro de Michail Checov “Para o Ator”, Laboratório sobre adaptação do teatro para o cinema, Laboratório vocal. Por um breve período cantei em um coral de música sacra, participei de laboratório de esgrima, escola de tango argentino e curso de aikido.

Voltando no tempo, poderia ainda enumerar muitas outras disciplinas que depois me ajudaram muito no contexto teatral e a dar-me pontos de referência para na criação teatral. São técnicas marciais, esportivas e em alguns casos também trabalhos que não tinham qualquer relação com o teatro.

A Compagnia Laboratorio di Pontedera

Comecei a trabalhar em Pontedera em 2003 em um projeto que tinha como objetivo criar um espetáculo com atores experientes e com jovens atores menos experientes.

A experiência com “Il Raglio dell’asino” foi bastante longa e absolutamente útil, já que me permitiu absorver uma grande quantidade de estímulos, ideias, técnicas e modos de trabalhar até então desconhecidas para mim.

Me vali intensamente essa experiência compreendendo imediatamente quão importante era errar. Estando sempre em atividade eu errei muito, mas foi este o principal meio para uma aprendizagem ampla dos aspectos que dizem respeito à preparação do ator (compreendendo também como autoformação, ampliando a consciência sobre o que falta e o que é preciso melhorar), o duplo objetivo de construir e seguir as ações (o trabalho dramático no que compete ao ator e ao universo da personagem que age) e, sobretudo do imenso universo relacional sobre o qual um espetáculo teatral se baseia e ganha vida.

A pergunta não é muito clara pelo simples fato que primeiro é necessário esclarecer melhor o que é a Compagnia Laboratorio. A Compagnia Laboratorio di Pontedera, como a vivo pessoalmente, não é um grupo fixo de pessoas. Ao longo dos anos, Pontedera estabeleceu contatos com muitíssimos atores a partir das necessidades relativas ao espetáculo os simplesmente logísticas; são muitos os atores que se alternaram dentro do grupo. Portanto é possível encontrar inclusive duas produções cronologicamente próximas, com a maior parte das pessoas substituídas.

Outro elemento que cria esta alternância de presença e ausência é sem dúvida devida à falta de continuidade de trabalhos, que o teatro não pode oferecer aos atores. Não podendo haver uma relação deste tipo, muitos atores se veem obrigados a envolver-se também em outras companhias e quando esses trabalhos coincidem com os da Compagnia Laboratorio, se deparam com renúncias necessárias.

Estes elementos geraram uma indesejada, mas coerente e consequente, atitude do ambiente (Pontedera) de evitar a repetição, o hábito e todos os riscos que podem comprometer um espaço de pesquisa teatral, que deve estar sempre alerta a insidiosos perigos ligados à comodidade.

Neste tipo de contexto, talvez o que falte ao grupo da Compagnia Laboratorio, especialmente nesta nova era de dependência econômica muito forte, seja a capacidade ou ao menos o mínimo esforço no sentido de ser mais proativo nas questões que lhe dizem respeito. Desde a própria organização da formação que não pode ser atribuída exclusivamente ao teatro, a uma maior colaboração entre os vários elementos que a compõem, inclusive aqueles que jamais se encontraram, mas sabem ter feito parte ou fazerem ainda parte [deste núcleo].

O grupo com o qual trabalhei ultimamente ("Amleto – nella carne Il silenzio", anos de 2008-2011) é um grupo de "jovens" atores que teve que substituir em parte a estrutura de atores da edição anterior do mesmo espetáculo.

Trabalhamos bem em um clima relativamente tranquilo. Os poucos contrastes que surgiram acredito terem sido causados em sua maioria por má interpretação do papel que um ator deve ter em relação a outro ator, ou em alguns casos se evidenciava a dificuldade de entender quais eram as fronteiras e espaços de trabalho nos quais cada um dos atores podia interferir sobre os outros. Não raramente acontecia que alguém, por comodidade, pudesse acreditar que a solução do seu problema estivesse em mudar o trabalho do outro, ao invés de tirar bom proveito da dificuldade que surgira.

A relação com o diretor é particularmente complexa e oferece inúmeras possibilidades de crescimento interpessoal e como ator, como no nosso caso específico, a figura de Roberto Bacci é indubitavelmente estimulante. As suas notáveis provocações aos atores (entendidas como desafios que o ator não deve desdenhar, mas enfrentar com seriedade) tiveram, no meu ponto de vista, o objetivo duplo de estimular a superação das inumeráveis resistências que cada ator coloca em jogo para tentar evitar o problema e encontrar o caminho mais fácil. O outro objetivo poderia ser o de forjar o ator mantendo-o constantemente em uma condição de alerta e de possibilidade (tudo pode acontecer, como na vida, também durante os trabalhos, para não falar de quando se está em cena).

Nestas condições de constante incerteza, somente o ator pode garantir a qualidade do seu trabalho e do espetáculo, e para fazer isso deve amolecer e enrijecer segundo cânones completamente diferentes daqueles do senso comum. Esta condição pode gerar em algumas pessoas (atores) reações de forte desacordo, de tensão e, como é comum que aconteça em um grupo, as tensões podem ser transmitidas do indivíduo para o grupo todo, com relativa perda de ritmo no trabalho. Um risco que, ao que parece, Roberto Bacci não teme correr, porque os efeitos benéficos sobre o espetáculo, na maior parte das vezes, são maiores que os efeitos colaterais.

Como eu também por vezes tenho dificuldade em identificar os reais objetivos das provocações do diretor, devo dizer que esta maneira de proceder tem ampliado o meu ponto de vista, seja teatral em geral ou como ator, mais do que eu poderia imaginar, continuando a ser estimulantes a longo prazo, quando não estamos trabalhando.

Preparação do ator

A minha preparação não é cotidiana, mas sem dúvida por dois ou três dias da semana meu corpo trabalha executando atividades bem variadas. Do trabalho com dança às artes marciais, até uma preparação física e espiritual com caminhadas no bosque ou subidas nas encostas das montanhas. Incluindo descidas em alta velocidade por encostas rochosas feitas de pedra. Essas ações me levam a uma atenção vigilante e à capacidade de reagir rapidamente.

Algumas destas atividades são específicas para manter o corpo desperto e preparado, outras, para mantê-lo forte ou fazê-lo mais forte e resistente. Algumas atividades não têm objetivos que remetam diretamente às necessidades teatrais, mas indiretamente o meu modo de realizá-las enriquece o universo teatral, como se fossem estudos sobre as possibilidades do corpo ou da mente.

Acredito muito no fato de que as experiências da vida, entendidas como atividades de trabalho, esporte, espiritualidade, de conhecimento etc., são fundamentais para permitir ao teatro que se desenhe e se nutra continuamente nas maneiras mais inesperadas, mantendo-se vivo.

O que tenho dificuldade em fazer, por causa da falta de tempo e disposição, é uma sucessiva reelaboração, no contexto teatral, de todas essas experiências externas ao teatro. Geralmente a reelaboração acontece quando estamos diante de uma fase criativa. Diante da necessidade de produzir material para um espetáculo, iniciam-se as indagações, e neste período tudo o que mencionei anteriormente pode aflorar e dar muita vida ao material de pesquisa.

Processo de Criação

Acredito ser consciente tanto do meu processo de criação do espetáculo como da sua montagem, seja das cenas em si ou mesmo as ações que vão compor uma cena, seja do espetáculo como um todo.

Dramaturgia

Neste tipo de trabalho e com a minha breve experiência em Pontedera trabalhamos com pelo menos de dois modos fundamentais e significativas com o texto. O terceiro modo, que pode ocorrer e ser integrado aos outros dois é o mais clássico e utilizado.

Partindo do trabalho de pesquisa anterior, sobre as obras literárias do espetáculo que ainda deve tomar forma, são fornecidos aos atores os textos literários dos quais deve-se extrair, segundo indicações dadas anteriormente, os diálogos, os pensamentos e o que mais possa servir ao ator para enriquecer o universo do próprio personagem. Algumas vezes um só personagem (teatral) pode corresponder a mais personagens literárias às quais recorrer.

Neste ponto, o ator/personagem transforma esses textos em seus. Os textos crescem com a personagem e transformam-se em algo tão intrínseco a ela que, durante a fase de criação, muitas vezes organizada com improvisações rigorosas e premeditada para a pesquisa de materiais, os textos podem sair com incrível magia serem esculpidos como no próprio trabalho, como ações nascidas da espontaneidade das personagens.

Outra maneira de inserir o texto na fase de pesquisa acontece através de uma intervenção externa do dramaturgo ou do diretor. Atendo-se sempre ao universo dos textos da personagem, pode ser solicitado ao ator que insira naquele momento da ação um texto que ele sinta ser adequado, ou, por necessidades dramáticas, pode ser indicado ao ator o texto a ser inserido naquele ponto específico da ação.

Quando, ao contrário, o trabalho é sobre um texto teatral, de prévia elaboração pelo diretor ou dramaturgo, que executam os devidos cortes e adaptações, são fornecidos aos atores os textos já prontos, para aprender.

Elementos simbólicos, míticos e arquetípicos no processo de criação e dramaturgia do ator

O mito sem dúvida é um forte ponto de referência e age dentro do ator em dois sentidos: “consciente” e “inconsciente”.

Os mitos enriqueceram a nossa força interior e considero que trabalham dentro de mim de maneira certamente inconsciente, permitindo-me enfrentar a pesquisa, o palco, o público. Estou falando literalmente de coragem e de responsabilidade.

É como ouvir a chamada para o peso do papel de ator, que toma para si a responsabilidade de mediador entre as pessoas (o público) e o sentido e os significados possíveis de transformação, que estão escondidos nos cofres do universo.

É uma visão muito presunçosa, mas devo dizer que em alguns momentos, alguns trabalhos me remetem exatamente a esta sensação.

Sentir sobre si esta responsabilidade é exatamente a coisa que não te permite entrar em cena toda vez sem a tensão e o medo de que provavelmente, e felizmente, nunca diminuem e farão o espetáculo vivo e cheio de energia, devolvendo aos espectadores uma força, mesmo quando é cansativo transmitir o sentido.

Quanto ao aspecto dramático da obra, a eficácia do sentido que podem exprimir os mitos, os símbolos e os arquétipos é tal que, referindo-se a ele, o ator pode sempre trazer dele infinitas possibilidades. Se cada ação criada não tivesse dentro de si algum desses elementos, certamente seria difícil torná-la forte em seu significado e o ator/personagem não teria pontos de referência para fundamentar seu próprio agir.

No breve tempo do espetáculo teatral, tudo aquilo que é feito é importante, tudo refere ao sentido e não há nada casual, e como isso vale para a obra, vale também para cada um e todo infinitesimal momento do trabalho, portanto também para cada ator.

Qualquer ação, gesto ou movimento aparentemente secundário, tem uma base de apoio sobre o mito, sobre o arquétipo ou sobre o símbolo. A maneira de pegar um objeto, de virar o rosto, de remeter o olhar, de caminhar, de falar, deve ser apoiada nestes elementos.

Quando no início dizia que estes elementos estão dentro do ator e agem nele seja de modo consciente ou inconsciente, significa que o trabalho dramático do ator-diretor é realizado exatamente com estas duas modalidades. A [modalidade] inconsciente é adquirida nos anos de formação, especialmente se a formação é correta e assim aplicada imediatamente no mesmo instante que o ator atua. O lado “consciente” do ator-diretor trabalha com referência nos mitos, nos símbolos e nos arquétipos para tornar voluntariamente o próprio material mais interessante, e construir ações interessadas do ponto de vista da força e da energia.

Como estes elementos são materializados no processo de criação do ator e no espetáculo

Acredito que estes três elementos [mito, símbolo e arquétipo] sejam subjacentes ao trabalho do espetáculo, então não há o objetivo de colocá-los em evidência, e portanto podem não ser facilmente reconhecidos, a menos que o objeto de pesquisa seja justamente trabalhar sobre eles.

Como já disse anteriormente, se o espetáculo e as ações dos atores levam em conta estes elementos, os mitos, os símbolos e os arquétipos, eles estão nas entrelinhas do trabalho e sustentam com grande força o espetáculo e os atores, mas

não necessariamente se materializam e se mostram abertamente. Se existem, portanto, serão reconhecíveis indiretamente observando-se o trabalho seja dos atores ou do espetáculo.

Relação do espaço de representação com os elementos em questão

Quando se ouve falar em “sacralidade” do espaço teatral, percebemos como o espaço teatral no qual os espetáculos ganham forma e depois são representados são um lugar de enorme importância.

Como pode um lugar vazio assumir tamanha importância se não está preenchido de responsabilidade e crença? E como é possível atribuir a este espaço tais características sem se fazer referimento a mitos, a simbolismos ou a arquétipos?

Cuidar do espaço, limpá-lo, arrumá-lo, cada vez segundo um “ritual” silencioso e preciso, já cria uma ligação mágica com os elementos do mito, do símbolo e do arquétipo. E quem se movimenta dentro deste espaço deve assumir suas características, mais respeitá-lo.

Sou ator porque...

Porque penso que a vida seja muito breve e conseguir viver outras vidas, outros personagens, me dá a sensação de prolongá-la um pouco mais.

Formazione o traiettoria formativa

Ho cominciato la mia esperienza nel 1998 presso il Centro Universitario Teatrale (CUT) di Pisa. Il CUT esisteva da circa 15 anni e il tipo di formazione non aveva una continuità, ma si sviluppava attraverso corsi interni della durata di qualche mese e laboratori, di durata più breve, tenuti da persone provenienti anche dall'estero.

Due di questi laboratori ai quali partecipai, erano tenuti da Silvia Pasello del teatro di Pontedera. Grazie a quegli incontri, due o tre anni dopo entrai in contatto effettivo con il Teatro di Pontedera.

Prima ancora di andare a Pontedera, partecipai ad un laboratorio di una compagnia teatrale di Pisa e nei successivi 2 anni ho portato avanti una collaborazione sia artistica che attoriale con tale gruppo, lavorando sul tempo-ritmo comico e sul teatro popolare.

Nel giugno del 2003 entrai in contatto con il teatro di Pontedera e dopo circa due giorni di provino condivisi con un altro attore, entrai a far parte della compagnia laboratorio. Ho partecipato a diversi laboratori organizzati dal teatro stesso e alcune esperienze esterne: Laboratorio basato sul libro di Michail Checov "all'attore", Laboratorio basato sulla trasposizione dal teatro al cinema, Laboratorio vocale, per un breve periodo ho cantato in un coro di musica sacra, Laboratorio di scherma, Scuola di tango argentino, Corso di Aikido.

Andando indietro nel tempo, potrei annoverare molte altre discipline che poi hanno fortemente contribuito nel contesto teatrale e darmi punti di riferimento nella creazione teatrale. Sono discipline marziali, sportive e in alcuni casi anche alcuni tipi di lavori che non avevano alcuna relazione con il teatro.

La Compagnia Laboratorio di Pontedera

Ho cominciato a lavorare con Pontedera nel 2003 in un progetto che aveva come obiettivo quello di creare uno spettacolo con attori esperti e con giovani attori meno esperti.

L'esperienza del "il Raglio dell'asino", è stata piuttosto lunga e assolutamente utile, in quanto ha permesso di assorbire una grande quantità di stimoli, idee, tecniche e modalità di lavoro fino ad allora per me sconosciute.

Ho approfittato intensamente di questa esperienza capendo immediatamente quanto fosse fondamentale sbagliare. Mettendomi continuamente in gioco ho sbagliato molto, ma è stata la via principe per un apprendimento ampio di quegli aspetti che riguardano la preparazione dell'attore (intesa anche come auto-formazione, aumento della consapevolezza di cosa manca e cosa migliorare), il duplice obiettivo del costruire ed eseguire delle azioni (il lavoro drammaturgico nella parte che compete all'attore e l'universo del personaggio che agisce), e soprattutto dell'immenso universo relazionale sul quale uno spettacolo teatrale si fonda e prende vita.

La domanda non è particolarmente chiara per il semplice fatto che prima è necessario chiarire meglio che cosa è la Compagnia Laboratorio. La Compagnia Laboratorio di Pontedera, per come la vivo io personalmente, non è un gruppo fisso di persone. Negli anni Pontedera ha acquisito contatti con moltissimi attori e sulla base delle necessità relative allo spettacolo o semplicemente logistiche, molti sono gli attori che si sono alternati all'interno del gruppo. È quindi possibile anche trovare due produzioni vicine temporalmente, con la maggior parte delle persone cambiate.

Un altro elemento che crea questa alternanza nelle presenze o assenze è certamente dovuta alla mancanza di continuità di impegni che il teatro non può proporre agli attori. Non potendo esserci un rapporto di questo genere, molti attori si vedono costretti a impegnarsi anche su altre compagnie e quando questi impegni coincidono con quelli della Compagnia Laboratorio, ci troviamo di fronte a delle necessarie rinunce.

Questi elementi hanno generato un'involontaria ma coerente e conseguente, attitudine dell'ambiente (Pontedera) ad evitare la ripetizione, l'abitudine e tutti quei rischi che possano compromettere un luogo di ricerca teatrale che sempre deve stare all'erta da insidiosi pericoli dovuti alla comodità.

In un contesto del genere, forse quello che manca al gruppo della Compagnia Laboratorio, specie in questa nuova era di dipendenza economica molto forte, dovrebbe essere la capacità o almeno lo sforzo minimo, di essere più propositivo in ciò che lo riguarda. Dall'organizzazione stessa della propria formazione che non può essere esclusivamente delegata al teatro, a collaborazioni maggiori tra i vari elementi che la compongono, anche di coloro che non si sono mai incontrati, ma sanno di averne fatto parte o di farne ancora parte.

Il gruppo con cui ho lavorato ultimamente (Amleto, nella carne il silenzio, anni 2008 – 2011) è un gruppo di "giovani" attori che ha dovuto sostituire in parte la struttura attoriale dell'edizione precedente dello stesso spettacolo.

Abbiamo lavorato bene in un clima relativamente tranquillo. I pochi contrasti che ci sono stati, credo siano stati causati per la maggior parte da mal interpretazioni del ruolo che un attore deve avere nei confronti dell'altro attore, ovvero in alcuni casi si evidenziava la difficoltà di capire quali fossero i confini e gli spazi di lavoro sui quali ognuno degli attori poteva intervenire sull'altro. Non di rado poteva capitare che qualcuno, per comodità, avesse potuto credere che la risoluzione del suo problema fosse nel cambiare il lavoro di un altro, invece di fare ricchezza delle difficoltà insorte.

La relazione con il regista è particolarmente complessa e offre infiniti spunti di crescita interpersonale e attoriale, come nel nostro caso specifico, la figura di Roberto Bacci è indubbiamente stimolante. Le sue note provocazioni agli attori (intese come sfide che l'attore stesso non deve disdegnare, ma affrontare con serietà) hanno, a mio avviso, il doppio obiettivo di stimolare il superamento di quelle innumerevoli resistenze che ogni attore mette in gioco per tentare di evitare problemi e cercare le vie più facili. L'altro obiettivo potrebbe essere quello di forgiare l'attore tenendolo costantemente in una condizione di allerta e di possibilismo (tutto può accadere, come nella vita anche durante il lavoro, per non parlare di quando si è in scena).

In queste condizioni di costante incertezza, solo l'attore può garantire la qualità del suo lavoro e dello spettacolo e per farlo deve ammorbidirsi e indurirsi secondo canoni completamente diversi dal senso comune. Questa condizione può generare in alcune persone (attori) delle reazioni di forte dissenso, di tensione, e, come è normale che accada in un gruppo, le tensioni si possono trasmettere dal singolo al gruppo intero con relativo rallentamento del lavoro. Un rischio che, a quanto pare, Roberto Bacci non teme di correre, perché immaginiamo che gli effetti balsamici verso lo spettacolo, nella maggior parte dei casi, siano maggiori degli effetti collaterali.

Per quanto anche io a volte abbia delle difficoltà a individuare i reali obiettivi delle provocazioni del regista, devo dire che queste modalità hanno ampliato il mio punto di vista, sia teatrale in generale che attoriale più di quanto avrei immaginato, continuando ad essere stimolanti anche a lungo termine quando non lavoriamo.

Preparazione per il lavoro degli attori

La mia preparazione non è quotidiana, ma sicuramente ogni 2 o 3 giorni a settimana, il mio corpo lavora seguendo diverse attività ben variegate. Dal lavoro sulla danza, alle arti marziali fino a una preparazione fisica e spirituale con camminate nel bosco o arrampicate lungo coste di montagna. Compresa delle discese a forte velocità

da coste rocciose fatte di sassi. Queste azioni mi portano a una vigilanza e la capacità di reagire subito.

Alcune di queste attività sono specificamente per mantenere il corpo sveglio e preparato, altre per mantenerlo in forze o renderlo più forte e resistente. Altre attività non hanno obiettivi direttamente riconducibili alle necessità teatrali, ma indirettamente il mio modo di eseguirle arricchisce l'universo teatrale, come se fossero degli studi sulle possibilità del corpo o della mente.

Credo molto nel fatto che le esperienze della vita, intese come attività lavorative, sportive, spirituali, di conoscenza ecc., siano fondamentali per consentire al teatro di attingere e nutrirsi continuamente nel più inaspettato dei modi, rimanendo vivo.

Quello che ho difficoltà a fare, a causa del poco tempo a disposizione, è una successiva rielaborazione in chiave teatrale, di tutte queste esperienze extra teatro. Solitamente la rielaborazione avviene quando siamo di fronte ad una fase creativa. Di fronte alla necessità di produrre dei materiali per uno spettacolo, comincia l'indagine ed in questa fase, tutto ciò di cui ho parlato precedentemente può affiorare e dare molta vita al materiale di ricerca.

Il Processo di Creazione

Ritengo di essere cosciente sia del mio percorso di creazione dello spettacolo che del suo montaggio, sia nelle scene singole o persino delle azioni che vanno a comporre una scena, che dello spettacolo nel suo insieme.

La drammaturgia

In questo tipo di lavoro e con la mia breve esperienza a Pontedera abbiamo lavorato in almeno due modi fondamentali e significativi con il testo. Il terzo modo, che può capitare e essere integrato dagli altri due è il più classico e usato.

Partendo da un lavoro di ricerca precedente sulle opere letterarie dello spettacolo che ancora deve prendere forma, agli attori vengono forniti i testi letterari dai quali estrarre, secondo indicazioni date in precedenza, i dialoghi, i pensieri e quant'altro possa servire all'attore per arricchire l'universo del proprio personaggio. Alcune volte ad un personaggio (teatrale) possono corrispondere più personaggi letterari da cui attingere.

A questo punto, l'attore/personaggio fa diventare propri quei testi. I testi crescono con il personaggio e diventano talmente intrinseci ad esso che durante la

fase di creazione dell'opera, spesso organizzata con improvvisazioni rigorose e premeditate per la ricerca dei materiali, i testi possono uscire con incredibile magia ed essere scolpiti nel lavoro proprio come delle azioni nate dalla spontaneità dei personaggi.

Un'altra modalità per inserire i testi nella fase di ricerca, è data da un intervento esterno del drammaturgo o del regista. Attingendo sempre all'universo dei testi del personaggio, può venire richiesto all'attore di inserire in quel punto dell'azione un testo che lui sente adeguato, oppure, per necessità drammaturgiche, può essere indicato all'attore il testo da inserire in quel dato punto dell'azione.

Quando invece il lavoro è su un testo teatrale, previa elaborazione del regista e del drammaturgo, che eseguono i dovuti tagli e adeguamenti, agli attori vengono forniti testi già pronti da apprendere.

Elementi simbolici, mitici e archetipi nel processo di creazione e nella drammaturgia dell'attore

Il mito sicuramente è un forte punto di riferimento e agisce dentro l'attore nei due sensi, "conscio" e "inconscio".

I miti hanno arricchito la nostra forza interiore e per quanto mi riguarda lavorano dentro di me in modo certamente inconscio per consentirmi di affrontare la ricerca, il palcoscenico, il pubblico. Sto parlando letteralmente di coraggio e di responsabilità. È come sentire il richiamo al peso del proprio ruolo di attore che prende su di sé la responsabilità di fare da tramite tra gli uomini (gli spettatori) e il senso e i significati possibili da trasfigurare, che stanno nascosti nelle volte dell'universo.

È una visione molto presuntuosa, ma devo dire che in alcuni momenti, alcuni lavori restituiscono esattamente queste sensazioni.

Sentirsi addosso questa responsabilità, è esattamente quella cosa che non ti permette di entrare in scena ogni volta senza quella tensione e quella paura che, probabilmente anche per fortuna, non si acquieteranno mai e faranno in modo da rendere lo spettacolo vivo e pieno di energia restituendo agli spettatori una forza, anche quando il senso fa fatica a passare.

Per quanto riguarda l'aspetto drammaturgico del lavoro, l'efficacia del senso che possono esprimere i miti, i simboli e gli archetipi, sono tali che facendovi riferimento, l'attore può trarne sempre infinite possibilità. Se ogni azione creata, al suo interno non avesse alcuno di questi elementi, sarebbe certamente difficile renderla

forte nel suo significato e l'attore/personaggio non avrebbe punti di riferimento sui quali fondare il proprio agire.

Nel breve tempo dell'opera teatrale, tutto ciò che è agito è importante, rimanda al senso e non ha niente di casuale, e come questo vale per l'opera, vale per tutti i singoli e infinitesimi momenti del lavoro, dunque anche per ogni attore.

Qualsiasi azione, gesto o movimento apparentemente secondario, hanno una base di appoggio sul mito, sull'archetipo o sul simbolo. Il modo di prendere un oggetto, di girare il volto, di portare lo sguardo, di camminare, di parlare, devono essere supportati da questi elementi.

Quando all'inizio dicevo che questi elementi sono dentro l'attore e agiscono sia in modo conscio che inconscio, significa che il lavoro drammaturgico dell'attore-regista viene attuato esattamente con queste due modalità. Quella inconscia viene acquisita negli anni di formazione, specie se la formazione è quella giusta e così attuata immediatamente nello stesso istante in cui l'attore agisce. Il lato "cosciente" dell'attore-regista fa in modo di riferirsi ai miti, ai simboli e agli archetipi per rendere volontariamente il proprio materiale più interessante, e costruire azioni interessanti dal punto di vista del senso della forza e dell'energia.

Come questi elementi sono materializzati nel processo di creazione dell'attore e nello spettacolo

Io credo che questi tre elementi sottendono al lavoro dello spettacolo per cui non vi è l'obiettivo di metterli in evidenza e quindi essi non possono essere facilmente riconosciuti, a meno che l'oggetto della ricerca sia proprio lavorare su di loro.

Come già detto in precedenza, se lo spettacolo e le azioni degli attori hanno tenuto conto di questi elementi, i miti, i simboli e gli archetipi, essi stanno tra le righe del lavoro e sostengono con grande forza lo spettacolo e gli attori, ma non necessariamente si materializzano e si mostrano apertamente. Se ci sono, dunque, saranno riconoscibili indirettamente osservando il lavoro sia degli attori che dello spettacolo.

Qual'è la relazione tra lo spazio di rappresentazione e i elementi in fuoco

Quando si sente parlare di "sacralità" dello spazio teatrale in effetti ci rendiamo conto che qualcuno considera il luogo nel quale gli spettacoli prendono forma e poi in modo definitivo vengono rappresentati come un luogo dall'importanza enorme.

Come fa un luogo vuoto ad assumere importanza se non viene colmato di responsabilità e superstizione? E come è possibile attribuirgli tali caratteristiche senza fare riferimento a miti, a simbolismi o ad archetipi?

Prendersene cura, pulire lo spazio, sistemarlo, ogni volta secondo un "rituale" silenzioso e preciso, crea già un legame "magico" con gli elementi del mito, del simbolo e dell'archetipo. E chi si muove dentro questo luogo deve assumerne le caratteristiche oltre a rispettarlo.

Io sono attore perché

Perché penso che la vita sia troppo breve e riuscire a vivere altre vite, altri personaggi mi dà la sensazione di prolungarla ancora un po'.

Formação ou trajetória formativa

Iniciei com 17 anos, em 1997, comecei a frequentar laboratórios e seminários realizados ou organizados por Gianluca Bardori, que trabalhou em Pontedera de 1990 a 1997.

Dentro de sua organização participei, ao longo dos anos de diversos percursos do teatro de pesquisa, físico, teatro dança, muitas vezes com professores sul-americanos. Em Ancona participei por dois anos da escola do *Teatro Stabile di Marche* e depois, em 2005, frequentei o curso de formação em Pontedera por um ano, com professores como Luisa Pasello, Silvia Pasello e Silvia Rubens.

Atualmente trabalho com teatro de natureza social, portanto preocupado com questões ligadas à transformação de lugares, e trabalho com adolescentes sobre temáticas sociais. As produções também são deste tipo, mas não somente.

Trabalhos mais significativos

É muito difícil para mim responder a esta pergunta. A experiência específica que considero como mais importante acredito que seja o último período que passei na Argentina, onde trabalhei em escolas e em situação de isolamento e degradação social, em uma língua que não era a minha. Foi, e é, uma ótima referência.

A Compagnia Laboratorio di Pontedera

Há dois anos sou ator da *Compagnia Laboratorio*. Acredito que a coisa mais importante neste grupo seja o bom nível de atenção em relação às exigências do trabalho, o ímpeto de concretude e a vontade de trabalhar...sem contar, evidentemente, o espírito e a beleza de toda e cada pessoa.

O grupo é composto por pessoas²²³ de idades diversas e personalidades heterogêneas, que podem às vezes criar situações complicadas, mas substancialmente é ótima e vivaz.

A relação com o diretor é²²⁴ pessoalmente é de simpatia e estima, mas preferiria um contato mais frequente.

²²³ O ator respondeu a pergunta “Como é a relação entre os integrantes do grupo?”, para que o texto tivesse sentido sem a pergunta acrescentei as palavras “O grupo é composto por pessoas”, esta frase não está presentes no original.

Preparação do ator

Quando o trabalho burocrático me permite, o que infelizmente é um problema, procuro desenvolver um *training* com meus colegas em Ancona, na cooperativa com a qual trabalho. Interessa-me muito inserir elementos da *biomecânica* no *training*, e de fluência e reação aos impulsos corpóreos e à organicidade do movimento corpóreo.

Processo de Criação

No que diz respeito à construção da personagem diria que sim [que me julgo consciente dos procedimentos de criação] ainda que em um nível muito baixo, na minha opinião. No que diz respeito à montagem, não sou plenamente consciente.

[Contribuir para que o ator tenha consciência do processo que vive] Depende, sobretudo da personalidade do diretor. É necessário que deixe [o ator] à vontade na fase de diálogo, e que lhe remova todo tipo de certeza no ensaio, sem indicar sucessivamente que direção quer tomar.

O ator deve ser inconsciente de muitas coisas, mas é muito importante que seja estimulado com novos desafios que tenham uma lógica no contexto de um *modus operandi* que ator e diretor reconhecem como comum.

Deve fazê-lo [o ator deve dar conta desses procedimentos de criação de maneira racional e elaborada] principalmente para poder concretizar, sintetizar e defender [esses procedimentos].

Dramaturgia

No caso de *Amleto* de Pontedera, digamos que o trabalho do texto necessita de um trabalho propositalmente muito longo, mas que no momento está em sua primeira fase. No momento, porém, entre as maneiras que conheço de inserir o texto, a mais interessante, na minha opinião, é a de inserir a voz a partir das ações, e depois prosseguir por graus, quiçá guiando a voz e o texto com o suporte de imagens sobre as quais o ator pode trabalhar, para dar nuances ulteriores ao texto.

²²⁴ O ator respondeu a pergunta “Como é a relação com o diretor?” para que o texto tivesse sentido sem a pergunta acrescentei as palavras “a relação com o diretor é”.

O ideal de ator ou o ator generoso

Na minha opinião, a generosidade de um ator não pode prescindir de uma motivação pessoal sua.

A humildade e a generosidade podem muito bem ser encontradas nas pessoas, mas somente uma profunda motivação pessoal pode impedi-las de não se depararem com resistência durante o trabalho.

Sou ator porque...

Porque não nos é mais ensinado como nos expressar, e muitos veículos de comunicação de hoje estão comprometidos por aleijamentos e lógicas corrompidas.

O teatro pode buscar uma comunicação livre e limpa se assim o quiser.

LUIGI PETROLINI
Versão na língua original

La Formazione o traiettoria formativa

Ho iniziato a 17 anni, nel '97, e ho cominciato a seguire laboratori e seminari tenuti e organizzato da Gianluca Borbadari, che ho lavorato a Pontedera dal 90 al 97. All'interno della sua associazione ho seguito nel corso degli anni diversi percorsi di teatro di ricerca, fisico, teatro-danza, spesso con docenti sudamericani. Sempre ad Ancona ho frequentato i 2 anni della scuola dello Stabile delle Marche e poi nel 2005 ho seguito il corso di formazione a Pontedera per un anno con insegnanti come Luisa Pasello e Silvia Rubes.

Attualmente lavoro nel teatro di tipo sociale, quindi rivolti alla trasformazione di luoghi e al lavoro con adolescenti su tematiche sociali. Anche i lavori di produzione sono di questo tipo, ma non solo.

Lavori più significativi

È molto difficile per me rispondere a questa domanda. L'esperienza specifica che ritengo più importante credo che riguardi l'ultimo periodo passato in Argentina dove ho lavorato in scuole e in situazioni d'isolamento e degrado sociale, in una lingua che non era la mia, è stato, ed è, un ottimo banco di prova.

La Compagnia Laboratorio di Pontedera

Io sono attore della Compagnia del 2007.

Credo che la cosa più importante in questo gruppo sia il buon livello di attenzione rispetto alle esigenze del lavoro, lo spirito di concretezza e la volontà di lavorare. Senza contare ovviamente lo spirito e la bellezza di ogni singola persona.

[Le persone del gruppo]. Età diverse e personalità eterogenee che possono a volte creare situazioni complicate, ma sostanzialmente è ottimo e vivace.

[Roberto Bacci]. Personalmente di simpatia e stima ma preferirei un confronto più frequente.

La Preparazione per il lavoro degli attore

Quando l'attività burocratica lo permette, il che purtroppo è un problema, cerco di sviluppare un training con i miei colleghi ad Ancona, nella cooperativa con la quale lavoro. Mi interessa molto inserire elementi di biomeccanica nel training e di fluidità e reazione agli impulsi corporei e all'organicità del movimento corporeo.

Processo di Creazione

Per quanto riguarda la creazione del personaggio, direi di sì, anche se è ancora ad un livello molto basso secondo me. Per quanto riguarda il montaggio non sono del tutto consapevole.

Dipende: della personalità del regista soprattutto... Occorre che lo metta a suo agio in fase di dialogo, e poi che gli levi ogni tipo di certezza in prova senza indicare successivamente che direzione vuole prendere. L'attore deve essere inconsapevole di diverse cose, ma è molto importante che venga stimolato con nuove sfide che abbiano una logica nel contesto di un modus operandi che attore e regista riconoscano come comune.

Deve farlo proprio per non poterlo concretizzare, sintetizzare e difendere.

Drammaturgia

Nel caso dell'Amleto di Pontedera, decisero che il lavoro del testo necessita di un lavoro a posta molto lungo, ma che al momento è ancora alla prima fase; al momento però tra i modi di inserire il testo, che conosco, quello più interessante secondo me è quello di inserimento della voce o partire dall'azione, e poi proseguire per gradi maggiori guidando la voce e il testo con il supporto di immagini su cui l'attore può lavorare, per rendere un'ulteriore sfumatura al testo.

Attore ideale e attore generoso

La generosità di un attore non può secondo me prescindere da una sua motivazione personale.

L'umiltà e la generosità possono senz'altro incontrarsi nella persona ma solo una motivazione personale profonda può impedire a queste di non incrociarsi con resistenza durante il lavoro.

Io sono attore perché...

Perché non ci viene più insegnato come esprimerci e molti dei veicoli comunicativi di oggi sono compromessi da storpiature e logiche corrotte.

Il teatro può ancora comunicare libero e pulito se lo si vuole.

Formação ou trajetória formativa

Sou formada em Letras pela Universidade de Pisa, com trabalho de conclusão de curso sobre *Les Paravents* de Jean Genet, e doutoranda em Estudos Teatrais na Universidade de Bolonha com uma pesquisa sobre a relação entre voz e movimento. Diretora e performer, me formei com mestres reconhecidos em nível internacional, entre os quais os que segui com mais constância foram Rena Mirecka, Gey Pin Ang, Danio Manfredini, Enzo Moscato, Claudio Morganti no teatro, e Simona Bucci, Charlotte Zerbey, Alessando Certini, K.J Holmes, Paolo Mereu na dança. Colaborei profissionalmente com Pontedera Teatro, Alfonso Santagata. Egum Teatro, Telluris Associati, Sonia Brunelli, Az Theatre, Gey Pin Ang, Jerry Pilgrim, Andrea Dosio, Teatro d'Inverno, Company Blu.

Com o apoio da província de Pisa criei “Palestine Street” e “Maldoriente”, dois espetáculos sobre a Palestina com a colaboração de D. Giromini; entre outras criações para a montagem “Umore Erranti” com fotografias da antropóloga R. Pagliei e poemas de W. Symborska; “Awake”, performance de dança sobre o universo musical de Keith Jarrett; “Rosa Marina”, adaptação de uma fábula tradicional italiana; “Le Funambule: studio di filologia del cielo” [“estudo de filologia do céu”] e “In Bilico” um solo de teatro físico livremente inspirado no ensaio “Le Funambule” de Jean Genet. Para este projeto houve uma residência na [faculdade] Golsmith de Londres, no [teatro] Politeama de Cascina, na Área de Sísmica de Forlì, no Grattacielo [arranha-céu] de Livorno.

Atualmente estou em cartaz com “Hamlet”, dirigido por Roberto Bacci. Desde 2006 estou na Fondazione Sipario Toscana, trabalhando primeiro como assistente de direção e depois como docente. Fiz workshops de teatro em centros culturais, companhias, escolas e teatros, cursos de atualização para professores certificado pelo Cred [Centro Risorse Educative Didattiche]. Em 2008 fui convidada pelo Teatro Vocacional em São Paulo para fazer um seminário prático para os coordenadores do projeto.

Trabalhos mais significativos

São os meus trabalhos como dramaturga e performer. São mais significativos pela paixão, esforço e alegria que lhes dediquei. O trabalho com

Company Blu e a formação na dança contemporânea por me terem revelado universos úteis e importantes de pesquisa, assim como vislumbres de beleza.

A Compagnia Laboratorio di Pontedera

Frequentei Pontedera como estudante por muitos anos; como atriz sou da nova montagem de “Hamlet”, desde janeiro de 2008.

O que julgo mais importante nesse grupo é a cumplicidade entre os colegas. A relação entre os integrantes do grupo é boa e solidária divertida. A relação com o diretor é boa.

Preparação do ator

Não há um treinamento coletivo como companhia. Individualmente tenho a minha sequência de exercícios para o corpo e para a voz, quando posso faço aulas de dança contemporânea e frequento cursos de aperfeiçoamento.

Processo de criação

Sim, eu me julgo consciente dos meus processos de criação ainda que o caminho da consciência nunca termine. Eu me aprofundi nos últimos oito anos neste aspecto graças aos trabalhos em que sou diretora e atriz.

Sobre a intuição e a racionalização, os dois caminhos estão ligados. Existe o instinto, a intuição, a confiança no caso, existe o racionalizar, o seguir uma lógica. Muitos processos se elaboram dentro de nós lentamente, às vezes nos acreditamos conscientes de alguns mecanismos e significados que se revelam somente com o tempo, porque estamos em contínuo crescimento, olhos sempre novos, prontos a colher também uma nova maneira de raciocinar.

O diretor pode contribuir no processo de criação com um olhar atento, discreto, confiante, que abra com suas indicações novas estradas ao frescor da expressão.

Dramaturgia

O texto para mim é um ponto de partida, uma inspiração original, porque amo a literatura e me deixo ser tomada por ela. Na montagem é como se o esquecesse em uma primeira fase. Depois procedo por tentativas, cortes, estímulos ligações, até criar uma boa dramaturgia que se revele no trabalho prático, não determinada a priori. De quando em quando intervenho corrigindo, reescrevendo, integrando com escritos meus, cortando.

Elementos simbólicos, míticos e arquetípicos no processo de criação e desenvolvimento de uma dramaturgia

Como autora-atriz o meu trabalho está em grande parte embasado em elementos simbólicos míticos e arquetípicos. Em vários níveis posso dizer que estes elementos integram o meu processo de criação. No meu último trabalho “Volver” a referência era explícita e temática, enquanto o núcleo da performance girara em torno do mito de Orfeu e Eurídice. A partir disso eu aprofundi o trabalho sobre os arquétipos referentes (a morte, o submundo, o retorno à vida, o canto, a visão, o olhar...) e traduzi a trama através de imagens em grande parte simbólicas (a venda, os olhos, o espelho, a água, os sons).

Nos trabalhos não explicitamente inspirados num mito, a referência ao arquétipo é para mim essencial, é o ponto de partida, a terra para escavar, e ao mesmo tempo o horizonte onde mirar. No espetáculo “In Bilico”, inspirado em “[II] Funambolo” [“O Equilibrista”] de Jean Genet, por exemplo, o símbolo de referência é a figura de um acrobata, é de quem se sacrifica à beleza, se sujeita ao risco de morte, perdendo sua natureza humana e transformando-se em uma criatura monstruosa. Em “Maldoriente”, um espetáculo de teatro baseado nos romances da escritora palestina Suad Amiry, o arquétipo de referência é a vida cotidiana de uma mulher em uma situação de conflito. Segundo minha experiência existe um arquétipo, símbolo, ou mito central do qual se declinam outros símbolos, outras associações arquetípicas. Muitas vezes é o próprio trabalho que os fazem emergir.

Estes elementos (mito/símbolo/arquétipo) podem ser úteis para a criação de uma dramaturgia atorral em um primeiro nível para encontrar a ação certa, e em um segundo nível para continuar o aprofundamento na ação já fixada, e em um terceiro nível para manter viva a partitura de uma vitalidade dada pela profundidade a que o arquétipo remete, e não pelo simples fazer ou realizar a tarefa dada pela cena.

Como estes elementos são materializados no processo de criação do ator e do espetáculo

O trabalho sobre o símbolo parte de um conceito desenvolvido através do estudo, se traduz na criação de imagens/personagens/situações/objetos. Se aprofunda na escolha e no uso do texto e do gesto. Finalmente emerge como uma linha vermelha que costura a composição. Neste sentido, para mim atravessa todo o processo de criação.

É uma via de mão dupla. De um lado pode-se ter um arquétipo de referência para trabalhar sobre a criação proposta, mantendo no foco o núcleo central do personagem ou da situação. Por outro lado, pode-se fazer o percurso inverso, concentrando-se somente sobre a cena e observando se o trabalho, em determinado momento, fará aflorar símbolos úteis para o desenvolvimento e o aprofundamento.

Relação do espaço de representação com os elementos em questão

O próprio espaço da cena, como lugar da performance, pode ser a tradução do mito. Em *Vol/ver*, por exemplo, coloquei em cena, a partir do mito de Eurídice, um bosque, o lugar simbólico de Orfeu, como grande parte da literatura afirma.

Se o espaço é a interação do ator com os objetos, o parceiro de cena, o gesto, traduzindo uma espacialidade, pode se tornar veículo de uma simbologia espacial ligada ao arquétipo. Por exemplo, Eurídice não pode olhar e este gesto se traduz espacialmente na sua relação com os outros e com o ambiente.

Se se entende o espaço entre ator e espectador o símbolo passa a interagir em todos os níveis da composição, do texto à música, da imagem ao ritmo da cena.

No nível da composição pode-se escolher quanto tornar explícito o símbolo, se manifestá-lo ou omiti-lo e usá-lo somente como percurso íntimo do ator.

Essas questões dizem respeito ao meu trabalho como autora-atriz. Na minha única experiência de espetáculo em Pontedera não tive indicações do diretor para trabalhar sobre símbolo, ou sobre mito, ou sobre arquétipo e desenvolvi este trabalho individualmente como meu estudo pessoal.

Ator ideal e ator generoso

Um ator generoso é aquele que é humilde, que renuncia a si mesmo para ser instrumento de algo que pode se manifestar através dele. Dando corpo e voz a uma essência superior. Não acredito na vaidade, em se mostrar, não acredito na representação, no julgamento, na etiqueta.

É um caminho que pode ser aprofundado pouco a pouco no trabalho, enquanto já seja sentido forte no coração, é a própria pesquisa. Doar, doar-se, oferecer-se, colocar-se em contato, evocar.

Sou atriz porque...

Porque todas as vezes que tentei deixar o teatro, ele sempre me chamou de volta. Amo me expressar, transmitir alegria, dançar, é para mim muito ligado a uma sensação de liberdade, viver o ser humano na plenitude da sua capacidade de imaginação, precisão, criação, movimento, relação, contato... Amo a criação, uma relação privilegiada com a natureza, com o amor.

SERENA GATTI
Versão na língua original

Formazione Teatrale

Sono laureata in Lettere all'Università di Pisa, con una tesi su Les Paravents di J. Genet, dottoranda in Studi Teatrali all'Università di Bologna con una ricerca sulla relazione tra voce e movimento. Regista e performer, mi sono formata con maestri riconosciuti a livello internazionale, tra cui quelli seguiti con più costanza sono Rena Mirecka, Gey Pin Ang, Danio Manfredini, Enzo Moscato, Claudio Morganti per il teatro, Simona Bucci, Charlotte Zerbey, Alessandro Certini, K.J Holmes, Paolo Mereu per la Danza. Ho collaborato professionalmente con Pontedera Teatro, Alfonso Santagata, Egum Teatro, Telluris Associati, Sonia Brunelli, Az Theatre, Gey Pin Ang, Jerry Pilgrim, Andrea Dosio, Teatro d'Inverno, Company Blu.

Con il sostegno della provincia di Pisa ho messo in scena "Palestine Street" e "Maldoriente", due spettacoli sulla Palestina con la collaborazione del cantautore D.Giromini; tra le altre creazioni per la scena "Umori Erranti" con le fotografie dell'antropologa R. Pagliei e le poesie di W. Symborska; "Awake", performance di danza sull'universo musicale di Keith Jarret, "Rosa Marina" rielaborazione teatrale di una fiaba tradizionale italiana, "Le Funambule: studio di filologia del cielo" e "In Bilico" un assolo di teatro fisico liberamente ispirato al saggio "Le Funambule" di Jean Genet. Per i progetti citati è artista in residenza al Goldsmith di Londra, al Politeama di Cascina, all'Aria Sismica di Forlì, al Grattacielo di Livorno.

Attualmente sono in scena con l'Amleto diretto da Roberto Bacci. Dal 2006 seguo il progetto Scream con la Fondazione Sipario Toscana in veste prima di aiuto regista, poi di docente. Tengo workshop di teatro in centri culturali, compagnie, scuole e teatri, corsi di aggiornamento professionali per insegnanti a cura del Cred. Nel 2008 sono stata invitata dal Teatro Vocacional di Sao Paulo Brasile a tenere un seminario pratico per i coordinatori del progetto.

Lavori più significativi

I miei lavori come autrice e performer, per la passione, la fatica e la gioia che ci ho messo. Il lavoro con Company Blu, e la formazione nella danza contemporanea per avermi rivelato universi utili e importanti di ricerca oltre che spiragli di bellezza.

La Compagnia Laboratorio di Pontedera

Ho frequentato Pontedera come studente per diversi anni, come attrice ci sono dalla nuova edizione dell'Amleto, gennaio 2008.

La cosa più importante nella compagnia penso che sia la complicità tra i colleghi. La relazione tra i membri è buona e solidale, divertente. La relazione con il regista è buona.

La Preparazione per il lavoro degli attore

Non c'è un training collettivo come compagnia. Da sola ho la mia sequenza di esercizi per il corpo e per la voce, quando posso prendo lezioni di danza contemporanea o seguo seminari di approfondimento.

Il Processo di Creazione

Sì, io credo di essere cosciente del mio processo di creazione, anche se il cammino della coscienza non finisce mai. Ho approfondito negli ultimi 8 anni questo aspetto grazie ai miei lavori di cui sono regista e attrice.

Su la intuizione e la razionalizzazione, i due cammini vanno insieme, c'è l'istinto, l'intuizione, c'è l'affidarsi al caso, c'è il razionalizzare, il seguire una logica. Molti processi si elaborano dentro di noi con lentezza, per quanto ci crediamo coscienti alcuni meccanismi e significati si svelano solo col tempo, perché siamo in continua crescita, occhi sempre nuovi, pronti a cogliere anche un nuovo modo di razionalizzare.

Il regista può contribuire nel processo di creazione dell'attore come un occhio vigile, discreto, fiducioso, che apra con le sue indicazioni nuove strade alla freschezza dell'espressione.

Drammaturgia

Il testo per me è un punto di partenza, una ispirazione originale, perché amo la letteratura e mi lascio invadere da essa. Nel montaggio è come se lo dimenticassi in una prima fase. Poi procedo per tentativi, tagli, stimoli, accoppiamenti, fino a creare una buona drammaturgia che si rivela sul campo, non determinata a

priori. Di volta in volta intervengo a correggere, riscrivere, integrare con scritti miei, tagliare.

Gli elementi simbolici, mitici e archetipici nel processo di creazione

Come autrice attrice il mio lavoro si basa in gran parte sugli elementi simbolici mitici e archetipici. A diversi livelli posso dire che interagiscono nel processo di creazione. Nel mio ultimo lavoro "Volver" il riferimento era esplicito e tematico, in quanto il nucleo della performance ruotava intorno al mito di Orfeo e Euridice. A partire da questo ho approfondito il lavoro sugli archetipi di riferimento (la morte, gli inferi, il ritorno alla vita, il canto, la vista, lo sguardo ...) e tradotto la trama attraverso immagini in gran parte simboliche (la benda, gli occhiali, lo specchio, l'acqua, i suoni).

Nei lavori non esplicitamente ispirati da un mito per me il riferimento all'archetipo è essenziale, è il punto di origine, la terra da scavare, e al tempo stesso l'orizzonte cui mirare, cui tendere. Nello spettacolo "In Bilico", ispirato al Funambolo di Jean Genet, il simbolo di riferimento è ad esempio la figura dell'acrobata, di chi si immola alla bellezza, a rischio della vita, perdendo la sua natura umana e trasformandosi in una creatura mostruosa. In Maldoriente, uno spettacolo di teatro civile ispirato dai romanzi della scrittrice palestinese Suad Amiry l'archetipo di riferimento è la vita quotidiana della donna in una situazione di conflitto. Secondo la mia esperienza c'è un archetipo, simbolo, o mito centrale da cui si declinano altri simboli, altre associazioni archetipiche. Spesso è il lavoro stesso a farle emergere.

Questi elementi (mito/simbolo/archetipo) possono essere utili per la creazione di una drammaturgia d'attore a un primo livello per trovare l'azione giusta, a un secondo livello per continuare a scavare nell'azione una volta fissata, a un terzo livello per tenere viva la partitura di una vitalità data dalla profondità cui l'archetipo richiama e non dal semplice fare o svolgere il compito dato dalla scena.

Come questi elementi sono materializzati nel processo de creazione e nello spettacolo

Il lavoro sul simbolo parte da un concetto, sviluppato attraverso lo studio, si traduce nella creazione di immagini/personaggi/situazioni/oggetti. Si approfondisce nella scelta e nell'uso del testo e del gesto. Infine emerge come filo rosso che intreccia la composizione. In questo senso attraversa per me tutto il processo di creazione.

É una strada a due binari. Da un lato si può prendere un archetipo di riferimento per lavorare sulla creazione proposta, mettendo a fuoco il nucleo centrale

del personaggio o della situazione. Dall'altro si può fare il percorso inverso, concentrarsi solo sulla scena e vedere se il lavoro, in un dato momento, farà affiorare simboli utili per lo sviluppo e l'approfondimento.

Relazione tra spazio di rappresentazione e gli elementi in evidenza

Lo spazio, come scena, o luogo della performance può essere esso stesso traduzione del mito, ho per esempio messo in scena Volver, sul mito di Euridice, in un bosco, il luogo simbolo di Orfeo, come gran parte della letteratura attesta.

Se si intende spazio come interazione dell'attore con gli oggetti o i partner, il gesto, traducendo una spazialità, può farsi veicolo di una simbologia spaziale legata all'archetipo. Per esempio Euridice non può guardare e questo suo gesto si traduce spazialmente nella relazione con gli altri e con l'ambiente.

Se si intende lo spazio tra attore e spettatore il simbolo interagisce a tutti i livelli della composizione, dal testo, alla musica, all'immagine, al ritmo della scena.

A livello compositivo si può scegliere quanto rendere esplicito il simbolo, se manifestarlo o se celarlo e usarlo solo come percorso intimo dell'attore.

Questo riguarda il mio lavoro di autrice-attrice. Nella mia unica esperienza di spettacolo a Pontedera non ho avuto indicazioni registiche volte a lavorare sul simbolo o sul mito o sull'archetipo e ho svolto questo lavoro privatamente come mia disciplina personale.

Attore ideale e attore generoso

Un attore è generoso quando è umile, rinuncia a sé per farsi strumento di qualcosa che può manifestarsi attraverso di lui. Dona corpo voce e anima a un'essenza superiore. Non credo nella vanità, nel mettersi in mostra, non credo alla rappresentazione, al giudizio, all'etichetta.

È una strada che può essere approfondita mano mano nel lavoro, per quanto si senta già forte nel cuore, è la ricerca stessa. Dare, darsi, concedersi, mettersi a contatto, evocare.

Io sono attrice perché...

Perché tutte le volte che ho provato ad allontanarmi dal teatro il teatro mi ha sempre richiamato. Amo esprimere, veicolare gioia, danzare, è molto collegato a una sensazione di libertà, vivere l'essere umano al pieno delle sue facoltà di immaginazione, precisione, creazione, movimento, relazione, contatto... Amo la creazione, un rapporto privilegiato con la natura, con l'amore.

Formação ou trajetória formativa

A minha formação é como acredito que seja a da maioria dos atores na Itália: essencialmente autodidata. Ou seja, me formei com o trabalho, apesar de algumas experiências formativas no sentido convencional. Começando ainda adolescente com experiências de teatro amador na minha cidade, Caviggla, prossegui com um primeiro laboratório. A uma primeira estreia profissional ocorrida em 1997 como protagonista de uma produção cinematográfica (“Il più lungo giorno”, dirigido por Roberto Riviello).

A isso se seguiram dois anos de laboratórios teatrais em Florença coordenados por Fulvio Cauteruccio da Compagnia Krypton, uma importante referência de teatro de pesquisa na Itália. Com a esta mesma companhia eu trabalhei em dois espetáculos, antes de ingressar na escola para atores do Teatro Stabile di Genova, uma das principais escola públicas italianas que frequentei por um ano. Em 2001 me mudei para Pontedera, onde tive modos de ter breves experiências em cursos com orientação de Cacá Carvalho, Roberta Carrieri, Torgeir Wethal e outros. A estes acrescento também uma experiência importante pra mim que tive fora de Pontedera com Madalena Petruska e Roger Rolin, atores do falecido diretor Ingemar Lindh, de quem continuam o interessante trabalho sobre expressividade física. Este trabalho me permitiu praticar de maneira contínua e mesclar com curtas experiências variadas que tive no âmbito prontamente formativo.

Trabalhos mais significativos

Não posso dizer que existam. Existem alguns marcos significativos no meu percurso. O primeiro em 1997 como estreia profissional, me deu o impulso para decidir sobre a carreira de ator. O segundo foi em 2001 com o diretor Riccardo Caparossi (grande diretor de pesquisa da companhia “Remondi e Caparossi”) que foi uma importantíssima experiência para mim, para entender o que significa a “presença” de um ator em cena. O trabalho sobre a vida em cena foi a base para todo o meu crescimento teatral sucessivo, e é à experiência com Caparossi que devo esta descoberta. A terceira e mais significativa aconteceu em Pontedera, é esta que estou vivendo.

A Compagnia Laboratorio di Pontedera

Sou ator em Pontedera desde 2002.

Desde quando cheguei em Pontedera o grupo que recebe o nome de “Compagnia Laboratorio” mudou muito, talvez demais, seja pelo número seja pela natureza dos componentes. O atual grupo que trabalha no espetáculo “Hamlet” é formado por atores relativamente jovens, carregando histórias muito diferentes. O aspecto mais importante neste grupo, acredito que seja determinado pela idade homogenia dos componentes e também porque nenhum deles possui uma história teatral “mais importante” para se afirmar sobre os demais. Aconteceram no passado situações como essa, quando havia atores de idades muito diferentes unidos por experiências comuns, que de alguma maneira lhes tornavam “diferentes” e “superiores” em relação aos outros, sobretudo os mais jovens e inexperientes.

A relação entre os integrantes do grupo atual é boa, existe afeto, solidariedade, espírito de amizade, apesar de não nos vermos muito. A relação com o diretor é ambígua. Roberto Bacci é um diretor fora do comum, deixa muito espaço para o ator. Às vezes tem-se a impressão de que nele mora uma espécie de passividade, de carência de ideias, pois ele devolve ao ator a tarefa de “encontrar o seu lugar”. É às vezes um processo cansativo, porque se sente sobre si mesmo todo o peso da responsabilidade daquilo que se está fazendo, sem uma real contrapartida da parte do diretor. Às vezes não se entende o que ele quer dos atores e do espetáculo; se esperaria que Roberto Bacci transmitisse mais vida aos atores ao invés de ser sempre ele a pedir-lhes vida. Não nego que às vezes nos sintamos “vampirizados” em um desperdício de energia, do qual ele é um espectador mudo ao invés de diretor e árbitro. Muitos se perguntam se ele sabe trabalhar com os atores, ajudar-lhes a colocar para fora o melhor de si. Se pensarmos em termos tradicionais de diretor talvez ele não seja capaz. Acredito que ele não saiba dialogar com as forças de um ator, como conduzi-las de modo explícito, quase como temesse a sua própria instintividade.

É hábil no criar do ambiente, a fôrma em que o trabalho do ator se desenvolve e de alguma maneira se contextualiza e se justifica. Ele oferece o pretexto, o entrave do trabalho. A partir daí, o ator é que sabe o que pode fazer com a grande liberdade que lhe é dada, se não sofre o complexo de sentir-se só, pode encontrar, a seu tempo, a vida sobre a cena. Esta deve ser a ambição de cada ator desejoso de criar novos mundos que coloquem em cheque o cotidiano.

Preparação do ator

Me preparo cotidianamente para o trabalho de ator como me preparo para o “trabalho” de ser humano. É o mesmo trabalho e o “como” se faz é que representa uma preparação. Não existe um “antes” e um “depois” no trabalho. Um ator trabalha continuamente e, sobretudo, ele não tem a sensação de trabalhar. Não existe diferença de estados pra mim, se faz uma coisa em cena como se faz em casa. Todas as atividades que pratico, as pratico para “mim” e estão em plena consciência para o “ator” que sou. A atitude que exercito é para o meu cotidiano, e então para o “teatro” deste cotidiano é um incrível componente.

A minha preparação humana foca-se sobre cultivar atenção, presença e energia... À noite pratico um breve relaxamento, penso como foi o dia e como será o dia seguinte, durmo com o propósito de viver conscientemente os meus sonhos, procuro dormir pouco e bem, para acordar de manhã com o corpo “limpo” e flexível e a mente livre. Depois de levantar pratico alguns exercícios de energização derivados de Qi Gong, exercito uma simples atividade esportiva que varia porque acontece em espaços abertos. Atividades solitárias como andar de bicicleta, caminhar que me colocam em contato com o meu corpo e o ambiente a minha volta. Tomo sol. Leio tudo aquilo que me serve, conduzo grupos de teatro, pra mim é muito útil porque me permitem verificar e colocar em prática com outras pessoas a minha experiência resumida em princípios. Procuro despertar nos meus alunos o divino que existe em cada um, educar para a beleza de um gesto consciente, limpo. Procuro me basear nos conceitos do livro “Para o Ator” de Michael Chekhov. Esta leitura foi para mim uma revelação sobre como se deve cultivar sobre si uma atenção especial por todo o dia, ou mesmo sobre aquilo que está a sua volta. Se posso, uso uma sala de trabalho, o que acontece durante o período de espetáculos ou ensaios. Pratico então, exercícios de corpo mais específicos, de aquecimento vocal ou de natureza psicofísica. Gosto muito de me preparar de acordo com o método de Ingemar Lindh, que já citei. Também existem exercícios de preparação mais específicos preliminares ao trabalho sobre espetáculos específicos. Esta preparação acontece em grupo e funciona para encontrar uma escuta e uma compreensão sobre cada espetáculo. Estas preparações se desenvolvem em grupo e são específicas para cada tipo de trabalho enfrentado, sucessivamente.

Vivendo em Pontedera ouvi falar muito em “training”, quase se tratando de uma específica doutrina teatral. Não tive nunca o prazer de praticá-lo com quem falava sobre isso, faltando evidentemente a estes o prazer de passar o seu saber. Para mim, o pouco que entendo e pratiquei me parece, afinal de contas, uma forma de ginástica

bastante forçada e árida para a minha natureza, talvez esteja errado, mas não me foi permitido saber.

Dramaturgia

A dramaturgia depende, varia. Ao longo dos espetáculos que fiz vi procedimentos diferentes. No caso de “Esperando Godot” ou “Hamlet” foi um processo bastante tradicional em que a memorização do texto seguia a construção das ações.

No caso de espetáculos como “Il Zorro dell’Asino” e “Mutando Riposa” partiu-se de uma ideia base que levou a elaboração das ações teatrais. Sobre as ações, num segundo momento, nos aproximamos de textos de várias origens a fim de encontrar aquele que respondesse melhor a natureza das ações e do espetáculo que se construía. Os textos são propostas dos atores, ou na maioria das vezes do diretor e do dramaturgo.

Quero deixar claro, porém, que os textos são trazidos quando as ações já estão muito bem estruturadas. São pequenas histórias sem fala, mas absolutamente já muito estruturadas e claras. A inserção sucessiva de um texto pode às vezes criar problemas iniciais, porque a sua escolha é feita a partir de um ponto de vista diferente daquele do ator que elaborou as ações. Há essa altura existe uma história interna e por isso às vezes encontra-se dificuldade com frases que se tem a impressão de não ser sua, porque não resultam do seu percurso. Não conheço outras maneiras de proceder.

Processo de Criação

Com base no que disse antes, procuro manter-me consciente, seja do meu processo de criação, sendo em grande parte autor, seja da montagem do espetáculo.

Sobre a racionalização do processo. O ator deve sempre elaborar racionalmente o processo criativo, porque não existe artista que não tenha consciência do modo que cria. A instintividade de um ator não serve para proceder casualmente, ofuscada por uma genérica “animalidade”.

A instintividade é a válvula de escape, o canal aberto que permite ao ator fazer com que o corpo seja o dócil instrumento de suas ideias e de sua imaginação. Mas tais ideias devem estar presentes antes, não depois.

O único modo que o diretor pode tornar o ator consciente deste processo (processo de criação) é falando. No entanto, em Pontedera, em geral, esta situação não acontece. Os atores elaboram autonomamente um próprio percurso, enquanto o diretor se limita a intervenções mínimas. Se o diretor faz propostas, estas são

submetidas a avaliação dos atores que julgam se e como inserir no seu trabalho. Acontece muito de ser o ator a explicar para o diretor a natureza daquilo que está fazendo e não o contrário.

Ator ideal e ator generoso

O ator generoso é aquele que sente dentro de si o seu papel social de interventor do mundo cotidiano e de um mundo superior. É um ator que sente a responsabilidade de fazer intuir a presença do divino, de abrir uma janela sobre ele em função do público que o observa, é um ator que procura presentear faíscas de beleza, de fazer com que esta beleza possa ser evocada porque não é capaz de fazer com suas forças. Este ator não teme críticas e não se deixa conquistar por elogios. Não procura roubar visibilidade dos colegas, mas dialoga com eles, os ajuda, os escuta para que tudo seja belo e exemplar. Um ator generoso sente prazer em transmitir o seu saber aos colegas mais jovens ou inexperientes. Sente não ter segredos para guardar, mas tradição para transmitir. Sente ser imbuído de uma missão no mundo. Um ator generoso é um professor atento com os próprios alunos, capaz de empenhar horas de sua vida para desconhecidos no intuito de expandir seu potencial humano por meio do teatro.

Acredito que esta é uma característica do indivíduo. As experiências tidas podem continuamente enfraquecer ou encorajar a generosidade de um ator, mas sem dúvida não determinam o nascimento dela.

Sou ator porque...

Escolhi ser ator talvez porque nasci.

Por meio do ofício de ator eu construí uma espiritualidade laica, um instrumento idôneo para minha ideia de descoberta harmônica do ser humano.

TAZIO TORRINI
Versão na língua original

La Formazione o traiettoria formativa

La mia formazione è, come credo sia per la maggioranza degli attori in Italia, essenzialmente autodidatta. Ovvero mi sono formato con lavoro, nonostante alcune esperienze formative in senso stretto. Iniziando da adolescente con esperienze di teatro amatoriale nel mio paese, Cavriglia, ho poi proseguito con un primo

laboratorio. Ad un primo debutto professionale avvenuto nel 1997 come protagonista di una produzione cinematografica ("Il più lungo giorno", regia Roberto Rivello).

Sono seguiti due anni di laboratorio teatrale a Firenze presso Fulvio Cauteruccio di Compagnia Krypton, una importante realtà di ricerca Teatrale in Italia. Con la medesima compagnia ho lavorato a due spettacoli, prima di approdare nel lodo alla scuola per attori del Teatro Stabile di Genova, una delle principali scuole pubbliche italiane che ho frequentato per un anno. Dal 2001 sono approdato a Pontedera dove ho avuto modi di avere brevi esperienze seminarile con maestri come Cacá Carvalho, Roberta Carrieri, Torgeir Rolin e altri. A questi aggiungo anche una esperienza per me importante avuta fuori Pontedera con Madalena Petruska e Roger Rolin, attori del defunto Regista Ingemar Lind, di cui proseguono l'interessante lavoro sulla espressività fisica. Il lavoro mi ha permesso di praticare in modo continuo e fondere le brevi esperienze diverse che ho avuto in ambito prontamente formativo.

Lavori più significativi

Non posso dire che ci siano. Ce ne sono alcuni snodi importanti nel mio percorso. La prima nel 1997, come sordo professionale, mi ha dato l'impulso per decidere la carriera di attore. Una seconda esperienza nel 2001 col regista Riccardo Caparossi mi è stata utilissima per capire che cosa è la "presenza" di un attore in scena. Il lavoro sulla vita in scena è stato il caposaldo di tutta la mia evoluzione attoriale successiva, ed è alla esperienza con Caparossi che devo questa scoperta. La terza e più significativa è stata a Pontedera, è quella che sto vivendo.

La Compagnia Laboratorio di Pontedera

Sono attore a Pontedera dal 2002.

Dal mio arrivo a Pontedera il gruppo che si ritrova sotto il nome "Compagnia Laboratorio" è cambiato molto, forse troppo, volte sia per numero che per natura dei componenti. L'attuale gruppo che lavora allo spettacolo "Amleto" è formato da attori relativamente giovani con storie molto diverse alle spalle. L'aspetto più importante credo sia dato proprio dell'età omogenea dei componenti e più e dal fatto che ciascuno non abbia una storia teatrale più "importante" da rivendicare rispetto agli altri. È capitato invece in passato che questo accadesse quando eravamo presenti attori di età molto diverse, talvolta accomunati da esperienze uguali. Che in qualche modo li rendevano "diverse" e "superiori" rispetto agli altri, soprattutto i più giovani e inesperti.

Il rapporto tra i membri della compagnia è buono. C'è affiatamento, solidarietà, spirito d'amicizia, nonostante che non ci vediamo spesso. Il rapporto con il regista è anomalo, lascia molto spazio all'attore. A volte si ha l'impressione che in lui alberghi una specie di passività, da carenza di idee, per cui rimette all'attore il compito di trovarne in suo luogo. È un processo talvolta faticoso, perché si sente su di sé tutto il peso e la responsabilità di quello che si sta facendo, senza una reale contrapposta da parte del regista. A volte non se capisce cosa voglia dagli attori o dallo spettacolo; si vorrebbe che infondesse lui più vita agli attori anziché essere sempre lui a chiedere a loro. Non nego che a volte ci si senta come "vampirizzati" in uno spreco di energie di cui è muto spettatore anziché conduttore e arbitro. Molti si sono chiesti se sappia lavorare con gli attori, aiutarli a tirare fuori il meglio di sé. Forse non è capace, se pensiamo nei termini tradizionale di regista. Credo che lui non sappia dialogare con le forze di un attore, come vincolare esplicitamente, quasi avesse timore della sua istintività.

È abile nel creare l'ambiente, il guscio entro il quale il lavoro degli attori si svolge e in qualche modo lo contestualizza e giustifica. Offre il pretesto, lo spunto di lavoro. Da lì l'attore che sa far con la grande libertà che gli è data, se non soffre il complesso di sentirsi solo, può trovare a suo agio quella vita sulla scena che dovrebbe essere l'ambizione di ogni attore desideroso di creare mondi che arrischiano quello quotidiano.

La Preparazione per il lavoro degli attore

Mi preparo quotidianamente al lavoro di attore così come mi preparo quotidianamente al "lavoro" di essere umano. È il lavoro stesso, il "come" si fa, che rappresenta una preparazione. Non esiste un "prima" e un "dopo" il lavoro. Un attore lavora continuamente e, soprattutto, non ha la sensazione di lavorare. Non c'è differenza di stato, per me, fa come si fa una cosa in scena e come la si fa a casa. Tutte le attività che pratico le pratico per "me" e quindi, di conseguenza per "l'attore" che sono. L'attitudine che esercito è per il mio "quotidiano" e quindi per il "teatro" che di questo quotidiano è inscindibile componente.

La mia preparazione umana verte molto sul coltivare attenzione, presenza, vitalità, la sera pratico un breve rilassamento, medito sulla giornata passata e su quella futura, mi addormento col proposito di vivere coscientemente i miei sogni, cerco di dormire poco e bene, per dare il buongiorno al mattino con corpo pulito ed elastico e la mente sgombra. Al risveglio pratico alcuni esercizi di energizzazione derivati dal Qi Gong che ho praticato, esercito una moderata attività sportiva che varia perché si

svolga all'aria aperta. Attività solitarie come corsa, bicicletta, escursioni, che mi mettono in contatto col mio corpo e l'ambiente che mi circonda. Sto al sole. Leggo tutto quello che mi serve. Conduco laboratori teatrali, per me utilissimi, perché mi permettono di verificare e mettere in pratica con altre persone le mie esperienze condensandole in regole. Cerco di svegliare nei miei allievi il divino che è in loro, educarli alla bellezza di un gesto cosciente, pulito. Cerco di attendermi al bei concetti di Michail Cechov contenuti nel suo libro "All'attore". È stata per me una lettura rivelatrice su come se debba coltivare una attenzione speciale a sé e a quello che ci circonda che deve svolgersi per tutto il giorno. Se posso usare una sala teatrale, il che avviene durante il periodo di spettacolo o di prova, pratico esercizi più specifici sul corpo, di riscaldamento vocale o di natura psicofisica. Mi piace molto allenarmi secondo il metodo di Ingemar Lind, che ho già citato. Poi possono esserci preparazioni più specifiche propedeutiche al lavoro sugli specifici spettacoli, tali preparazioni si svolgono in gruppo e sono funzionali a trovare un ascolto e un'intesa specifica al tipo di lavoro da affrontare successivamente.

Stando a Pontedera ho sentito parlare spesso di "training", quasi di trattarsi di una specifica dottrina teatrale. Non ho mai avuto il piacere di praticarlo con chi ne parlava, mancando evidentemente a questi il piacere di passarmi il loro sapere. Per quel poco che ho inteso o praticato mi sembra dopotutto una forma di ginnastica abbastanza costrittiva e arida per la mia natura. Forse sbaglio. Ma non mi è dato saperlo.

Drammaturgia

La drammaturgia è variabile. Nel corso degli spettacoli che ho fatto ho visto approcci diverse. Nel caso di "Aspettando Godot" o "Amleto" si è trattato di un processo abbastanza tradizionale in cui alla memorizzazione del testo seguiva la costruzione di azioni.

Nel caso di spettacoli come "il raglio dell'asino" o "Mutando Riposa" si è partiti da una idea base che ha portato alla elaborazione di azione teatrali sulle quali, in un secondo momento, sono stati provati testi di varia provenienza fino a trovare quello più rispondente alla natura dell'azione e dello spettacolo che si stava costruendo. Il testi sono talvolta proposti dagli attori, il più delle volte dal regista e dal drammaturgo.

Tengo a precisare che, testi arrivano talvolta quando le azioni sono già molto strutturate, delle piccole storie mute, ma assolutamente complete e chiare. L'inserimento successivo di un testo può talvolta creare problemi iniziali, perché la sua scelta è frutto di un punto di vista diverso da quello dell'attore che ha elaborato

l'azione, ha ormai una sua storia interna e quindi talvolta incontra difficoltà con parole che sente come non sue, perché non scaturite dal suo percorso. Non conosco modi di percorrere diversi.

Processo di Creazione

Con base in quello che ho risposto prima, ritengo di ritenermi cosciente sia del mio processo di creazione, essendone in gran parte autore, sia del montaggio dello spettacolo.

Sulla razionalizzazione del processo. L'attore deve sempre elaborare razionalmente il processo creativo, perché non esiste artista che non abbia coscienza del modo che crea. L'istintività in un attore non serve a procedere casualmente, annebbiato in una generica "animalità".

L'istintività è la valvola di sfogo, il canale aperto che consente all'attore di far sì che il corpo sia il docile strumento delle sue idee e delle sue fantasie. Ma tali idee devono essere pensati prima, non dopo.

L'unico modo in cui il regista può rendere cosciente l'attore del suo percorso è parlando. Comunque a Pontedera in genere questa situazione non si presenta. Gli attore elaborano autonomamente un proprio percorso, mentre il regista si limita a interventi minimi. Se il regista fa delle proposte, queste sono sottoposte alla valutazione dell'attore che giudica se e come inserirle nel suo lavoro. Capita spesso che sia l'attore a spiegare al regista la natura di quello che sta facendo e non il contrario.

Attore ideale e attore generoso

Un attore generoso è un attore che sente su di sé il ruolo sociale di tramite tra il mondo quotidiano un mondo superiore. È un attore che sente la responsabilità di far intuire la presenza del divino, di aprire una finestra su di esso in funzione del pubblico che lo osserva. È un attore che cerca di regalare scintille di bellezza, di far sì che questa bellezza possa essere evocata per chi non è in grado di farlo con le sue forze. Questo attore non teme le critiche e non si lascia conquistare dalle lusinghe. Questo attore generoso sente il piacere di trasmettere il suo sapere a colleghi più giovani e inesperti. Sente di non aver segreti da custodire, ma tradizione da tramandare. Sente di essere investito di una missione nel mondo. Un attore generoso è un insegnante attento coi propri allievi, capace di impiegare ore della sua vita per sconosciuti allo scapo di elevare il loro potenziale umano attraverso il teatro.

Credo che questa sia una caratteristica dell'individuo. Le esperienze avute possono poi affievolire o incoraggiare la generosità di un attore, ma sicuramente non determinarne la nascita.

Io sono attore perché...

Io ho scelto di essere attore perché io sono nato, forse.

Attraverso l'attorialità ho costruito una spiritualità laica, uno strumento idoneo alla mia idea di sviluppo armonico dell'essere umano.