



SCHIMITH, Mateus, Uma poética de enfrentamento, Salvador: UFBA.PPGAC: Aluno efetivo do Mestrado, Orientado por Luiz Marfuz. Bolsista Capes. Ator e professor

RESUMO

Durante o processo artístico do espetáculo *E nós que nem sabemos*, o grupo de artistas desenvolveu a noção de *enfrentamento*, inspirado por uma leitura livre dos escritos de Artaud. Disposto a investigar os estados de seus corpos neste espetáculo, tem como referência Grotowski e sua compreensão do ator, para a construção de uma poética singular deste trabalho.

Palavras-chave: ator, processo, enfrentamento.

RESUMÉ

Pendant le processus de spectacle artistique "E nós que nem sabemos" le groupe des artistes ont développé la notion de la confrontation, inspiré par une lecture libre des écrits d'Artaud. Disposés à examiner l'état de leurs corps dans ce spectacle, en référence à la Grotowski et sa compréhension de l'acteur, de construire une poétique de cette travail singulier.

mots clés: acteur, processus, la confrontation, capoeira

Nesta investigação, desenvolvo a noção de *enfrentamento* que surgiu como palavra/conceito no meu itinerário artístico, tendo como referência os estudos de encenadores e a própria intuição dos artistas envolvidos na construção do espetáculo teatral *E nós que nem sabemos*¹. Esta noção foi decisiva para estabelecer estados corporais diferenciais nos atores durante a encenação, que extrapolavam a ideia de técnica teatral.

Maurílio Romão², acreditava na necessidade de despertar nos espectadores um choque de reflexão de suas vidas de uma maneira incomum. Para isso, propunha que os atores fossem ao palco o mais sinceros e espontâneos possível, mesmo que em alguns momentos, tivessem que abrir mão dos recursos cênicos e do roteiro do espetáculo. Para o diretor, esta espontaneidade só seria atingida se os atores estivessem completamente desprovidos de artifícios³ em cena (como os recursos que os atores poderiam utilizar para reagir aos estímulos sob uma lógica/justificativa de um personagem).

Desta forma, passou a pesquisar procedimentos cênicos de encenadores para descobrir meios de conduzir os atores a um estado de total espontaneidade em cena. Em meio a suas leituras, encontrou nos textos de Artaud (1926), estritamente do livro *O ator e seu duplo*, a inspiração para desenvolver um pensamento acerca dos meios de despertar a

¹ Estreia em 2007, dirigida por Maurílio Romão, na cidade de Ouro Preto - MG.

² Bacharel em direção pela Universidade Federal de Ouro Preto - MG.

³ Utiliza-se o termo artifício em referência a Grotowski que defende a artificialidade da cena, de modo que um espetáculo utilize os recursos teatrais para distanciar o espectador da realidade para o espetacular. Por isso, entendo artifícios como recursos artísticos.

espontaneidade do ator em cena.

O diretor utiliza os manifestos poéticos contidos no livro de Artaud, ao apresentar a noção de *crueidade* como inspiração para a noção de *enfrentamento* que desenvolveria no processo. Porém, sendo os textos artaudianos com poucas indicações metodológicas, o diretor passou a estabelecer experimentos que acreditava se aproximar deste estado de espontaneidade que pretendia atingir com seus atores.

Vale lembrar que a noção de *crueidade* está presente em todo o processo artístico de Artaud (1926), passando por modificações em seus escritos, mas mantendo-se o embrião da necessidade do ator *entregar a vida* no jogo cênico, de modo que o espectador perceba-o e seja atingido em seus sentidos, pela possibilidade de ação do ator. Esta *crueidade*, porém, de acordo com Virmaux (2009, p.43) não é física ou moral, “mas, antes de tudo, de uma crueldade ontológica, ligada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano”.

Na obra *O Teatro e seu duplo*, Artaud (1993) manifesta a perda da sensibilidade que fazia do teatro uma expressão única, declarando a urgência de ver nele um rigor exacerbado que provoque uma ressonância profunda, que domine o ator. Sobre o nome dado ao fazer teatral, o artista declara que é possível notar que há *crueidade* em toda ação (o que se estende ao teatro, estando presente em todo o pensamento cultural) e que:

O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar. Essa crueldade, que será, quando necessário, sangrenta, mas que não o será sistematicamente, confunde-se portanto com a noção de uma espécie de árida pureza moral que não teme pagar pela vida o preço que deve ser pago (ARTAUD, 1993, p. 143).

Estes escritos são deflagradores de uma das fases⁴ do pensamento de Artaud no qual ele renuncia ao tratamento acabado no teatro, opondo-se ao que era defendido no período clássico representacional, para se explodir e se revelar, imerso numa imprecisão, ou por vezes, ao delírio que propõe ao ator, romper seus limites de entrega:

Na crueldade que se exerce há uma espécie de determinismo superior ao qual está submetido o próprio carrasco suplicador, e o qual, se for o caso, deve estar *determinado* a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém (ARTAUD, 1993, p.118).

Desta forma, o ator está conscientemente submetido, por si mesmo, a ser seu próprio carrasco, em busca de confrontar com seus medos,

⁴ Marco de Marinis (2005) identifica quatro fases de visão teatral na trajetória de Artaud: Artaud Ator; Artaud Diretor (1926 a 1930); O primeiro Teatro da Crueldade (1931 a 1936); O período da loucura e pós-loucura/segundo Teatro da Crueldade (1937 a 1948).

procedimento que é violento e autodestrutivo para ele e deve ser feito diante do espectador. A experiência com a noção de *crueidade* - da forma que se apresentou na proposição do *enfrentamento* - leva os atores à beira da perda do controle corporal, na qual a intensidade de suas expressões sobressaem à ideia de execução de uma precisão técnica.

Grotowski (1992), em referência a essa proposta de revelação diante do espectador, destaca nas falas de Artaud que o ator é como um mártir que se coloca em suas fogueiras e se queima vivo e, em seus últimos suspiros, faz gestos a seus espectadores, expressando de forma espontânea a dor que sente por ser queimado. A respeito deste ponto de espontaneidade, é possível também fazer uma associação à ideia de *enfrentamento* em Grotowski (1992, p.180) que, utilizando o termo *ato total* – apontado como uma alternativa⁵ para o teatro da *crueidade* de Artaud - explica que esse procedimento de autorrevelação está além de qualquer mobilização de recursos cênicos:

É o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação, sério, solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos.

Com isso Grotowski propõe que o ator investigue quais obstáculos impedem o ator de realizar o ato total, seja na respiração, no movimento, seja no contato humano. Assim, o encenador busca que, no corpo do ator, permaneça apenas o que for criativo, como em uma libertação do corpo.

Como se pode notar, tanto na *crueidade* (em Artaud) quanto no *ato total* (em Grotowski), há uma noção de sacrifício consentido por parte do ator, no qual é convidado a entregar-se a um processo de desnudamento de seus limites psicofísicos o que para Grotowski estendia o limite das transgressões de barreiras internas e do amor (LIMA, 2008, p.167), numa ideia de que o ator faz uma doação de si, de forma alegre. Isso despertaria no ator uma força que o levaria à ampliação dos sentidos corpóreos em cena.

Desta forma, assim como em *crueidade*, vejo uma aproximação à ideia de *enfrentamento*, desenvolvida e experimentada durante o processo por Romão. Sendo que o diretor não teve acesso a nenhum meio de como esses autores desenvolveram tais compreensões em seus atores (o que também não chegou a ser sistematizado no caso de Artaud, embora suas ideias estejam expressas em seus escritos).

No entanto, apesar de apresentarem modos semelhantes de encarar o trabalho do ator (de desenvolver essa noção de revelação diante do espectador), Artaud e Grotowski aspiravam resultados diferentes nas encenações. Enquanto um manifestava a necessidade do transbordamento do ator, que levaria à explosão da cena e, por vezes, à sua imprecisão; o outro propunha (em seu período teatral) que esse desnudamento levaria à espontaneidade do ator, com uma finalidade objetiva na estrutura cênica.

⁵ Embora o termo “ato total” tenha surgido, de acordo com Flaszen, em inspiração dos escritos do poeta espanhol Juan de La Cruz (LIMA, 2008, p.167).

Reconhecendo que Grotowski encontra associações entre a *crueldade* artaudiana e sua perspectiva para noção de entrega do ator, vale observar que o encenador polonês se debruçou sobre a perspectiva metodológica do trabalho poético de seu grupo, o que nos permite investigar, por ele, mais detalhadamente a noção de *enfrentamento* e, talvez, chegar mais próximo a um teatro que Artaud aspirava.

Nota-se que a intenção se atingir no ator um estado de espontaneidade em cena, para os autores, deve ser conquistado não apenas por meio de uma técnica corporal - na qual o ator é distanciado do espontâneo - mas também, uma ideia de entrega, confiança, o que leva à empatia a atenção do espectador. De acordo com Lima, T. (2008) Grotowski propõe uma visão mais vertical para o ator, ao idealizar que o ator anule seu corpo e todas as suas habilidades (o que nomeia de *ator santo*), para com isso anular os bloqueios psíquicos necessários para o processo de revelação.

Essa compreensão de entrega do ator para o ato de desnudar-se – ou enfrentar-se – pode ser observada nos escritos de Brook (2011, p.18), ao refletir a prática de Grotowski no livro *Avec Grotowski*, em que aponta que a relação do ator com o espectador é como um *sacerdócio*, ao oferecer sua representação como cerimônia a quem o deseja assistir e para isso, o ator se coloca em *sacrifício*, no qual:

o ator não hesita em se mostrar tal como é, pois ele se dá conta de que, para desvelar o grande segredo de um personagem, é necessário que ele se abra totalmente, que revele seus próprios segredos. Se bem que, atuando ele realiza um sacrifício: ele sacrifica aquilo que a maioria dos homens preferem esconder.

Os encenadores propõem como meio para que o ator se entregue ao confronto consigo mesmo, a necessidade de que ele se disponha em cena como em um ato único, cerimonial, ou em um evento religioso (no qual seus membros creem que suas ações são para um bem maior). Essa necessidade de se estabelecer o ritual cênico para que o ator revele aquilo que está escondido em si, sob sua *máscara cotidiana*, pode ser percebido também nos escritos de Brook (2011, p.19), ao apontar que “esse teatro é sagrado porque seu objetivo é sagrado”.

Conforme Grotowski (1992), para se estabelecer esse evento ritualizado, entendido por *sagrado*, em que o ator seja convidado ao *enfrentamento*, se faz necessário a participação coletiva de todos os membros que compõem do evento, no qual os espectadores são coautores do espetáculo, de forma que todos (entre atores e espectadores) observam e são observados⁶ e pertencem ao jogo teatral.

Além disso, segundo Lima, T. (2008), o caminho para se estabelecer esta noção de *sagrado*, necessária para o *enfrentamento* ator, é a artificialidade

⁶ Com isso Grotowski defende uma quebra dos paradigmas teatrais dominador, o naturalismo, encerrando uma divisão entre palco e plateia, ao colocar todos os participantes em um mesmo espaço (LIMA, T., 2008, p.70).

da cena: Grotowski defendia que o evento teatral deveria ser desassociado do cotidiano dos participantes, de forma que se percebessem inseridos a novas regras de jogo e a novas possibilidades de acessar aquilo que está velado na cotidianidade.

Pode-se perceber, com isso, que a noção de *enfrentamento* está próxima à ideia de entrega visceral por parte do ator. Em alguns momentos o ator rompe esse limite, com o objetivo de revelar-se, e para que isso aconteça no evento teatral, exige-se dele, olhar para a encenação de forma diferenciada, encontrando os aspectos ritualísticos que o levem a estes *estados de corpo* propícios ao confronto consigo, diante do espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BROOK, P. *Avec Grotowski*. Trad. de Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Dulcina, 2009.
- GROTOWSKI, J. *Em Busca de um Teatro Pobre*. trad. Aldomar Conrado. 4^o ed. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 1992.
- _____. *Leis Pragmáticas*. In BARBA, E.; SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator*. Trad. Luiz Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec, . p. 339-341. 1995.
- _____. Las respuestas a Stanislavski. *Revista Máscara*. Cidade do México: Escenologia, n. 11-12, p 18-26, 1993.
- _____. *Exercícios*. [1969]. In: FLASZEN, L. & POLLASTRELLI, C. (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, p.163-180, 2007.
- _____. *Teatro e Ritual*. [1969]. In: FLASZEN, L. & POLLASTRELLI, C. (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, p. 119-136, 2007.
- _____. *A possibilidade do Teatro*. [1962] In: FLASZEN, L. & POLLASTRELLI, C. (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, p.48-74, 2007.
- LIMA, T. M. *Les Mots pratiques: rela o entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. 366 f. Tese (Doutorado em Artes C nicas) - Escola de Artes C nicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- VIRMAUX A. *Artaud e o Teatro*. Trad. Carlos Eug nio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978.