

O Peso Das Idéias

Alexandre Silva Nunes
Ator, Professor, Encenador
Universidade Federal de Goiás
Universidade Federal da Bahia

Palavras-Chave: Encenação, Abertura, Palavra, Ação

Grotowski não gostava das palavras. Amava-as a ponto de empreender batalhas incansáveis com/contra elas. Para o encenador polonês, as palavras eram pouco importantes, porque “só o ato conta” (GROTOWSKI e FLASZEN, 2007, p. 18). Enquanto contava essas histórias, ele podia substituir um termo ou fórmula de bom grado, como o fez diversas vezes: antes de chegar à expressão *ato total*, experimentou designações como “*o real ato espiritual do ator*” (IBID, p. 19). De fato, essa expressão era muito longa e não convinha adequadamente com o espírito de um tempo e lugar que se regozijava sob as benesses do substantivo *laico*. Também Grotowski se regozijou e adotou o substantivo *laico*, como escudo de camuflagem para seu afã pela mística cristã antiga. Conta Ludwik Flaszen que o encenador, admirador da tradição apofática, insistia na desimportância das designações, ao mesmo tempo em que não abandonava a obsessão de “fixar as próprias experiências na palavra”. (IBID, p. 18) Grotowski não gostava das palavras e, talvez por isso, achava muito necessário vigiá-las noite e dia, talvez dormir com elas, para evitar que as sorradeiras da linguagem brincassem de dizer aquilo que não era aquilo que ele quis dizer. Mas disse.

Antonin Artaud detestava as palavras. Inclusive bem observou que um teatro que se submete à soberania das palavras é um teatro que esqueceu ser teatro. Não disse, mas deu a entender que disse que as palavras podiam ser banidas do teatro. E depois ficou bravo por não ter dito isso: foi o que de errado entenderam. E aquilo que os outros entendem daquilo que dizemos é sempre diferente do que pensamos ter dito. Disse Artaud: “Mas, se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem (...) a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva” (ARTAUD, 1993, p. 118). E assim viveu o homem-teatro, difamando as palavras enquanto tecia longas teias de palavras encadeadas, que pretendiam dizer como um teatro pode ser independente em relação às palavras. E até hoje lemos aquilo que ele se tornou especialmente através do que disse.

Demetrio Stratos, que não era de teatro, mas amou profundamente aquilo que disse Antonin Artaud, por sua vez, pensou coisas semelhantes. Entendeu mesmo que as palavras podem se tornar um entrave à voz, porque limitam o amplo campo de expressão vocal a um

reduzido cômodo da linguagem articulada: depois que uma criança aprende a falar, é preciso que um artista volte a ser criança: para cantar com liberdade. Stratos amou especialmente as palavras que não eram palavras (porque se fossem seriam palavras que ainda não existem) que Artaud combinou para inventar diversos poemas de pura potência vocal: Antonin inventava línguas. Não era santo, como o almejado ator que Jerzy queria, mas falava em línguas estranhas. E Demetrio tanto amou as palavras existentes e incriadas que Artaud criava que chegou a interpretar alguns de seus poemas e discursos vorazes: Era o caso de buscar a voz-música.

Ortega y Gasset, desde a juventude, sabia que arte é coisa uma, enquanto discurso sobre arte é coisa outra. Ou talvez fosse o inverso: discurso sobre arte é coisa uma, ao passo que arte é alteridade. Seria esta a razão pela qual não faltam artistas que faltam com a consideração para quem lhes falta com o respeito, entre comentários pouco inteligentes sobre coisas de arte muito interessantes. Mas o artista, crítico de arte ou teórico da arte que pensa mais um pouco, ou seja, “para quem tem consciência do que significa uma orientação exata nestes assuntos, a estética vale tanto como a obra de arte” (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 30). O que não impediu que Artaud amasse tanto as palavras que chegasse a odiá-las, porque pensar sobre arte enquanto se faz arte é como procurar pela equação quântica do lugar e velocidade de uma partícula de intuição na mesma hora em que a intuição vem. Deve ter sido por isso que o filósofo espanhol (Gasset) teve a profunda intuição de que “a estética é a quadratura do círculo; por conseguinte, uma operação bastante melancólica” (*Ibid*, p. 29).

Depois do século XX, o teatro definitivamente deixou de ser o mesmo, até o ponto que já chegou a desejar voltar a ser o mesmo que era antes de ser o mesmo: como o poeta que mudou tudo tanto que só lhe faltou mudar a mudança, e mudou-se (Augusto de Campos). Porque no século passado as revoluções andavam em voga, era preciso desbancar a oligarquia da dramaturgia, que reinava absoluta já havia tempos; desde que alguém resolveu entender o que Aristóteles teria dito de um modo que mais agradava a quem na oportunidade dizia. E tratou-se de uma luta feroz, porque significava reivindicar a autonomia de uma arte que se deixava governar por outra. Ou seja, tratava-se de simplesmente reinventar uma arte que, sob o ponto de vista dela mesma, ainda não havia nascido: ocorria a gênese do *metteur en scène*. Uma gênese que, em seu desdobramento, desdobrou outra: não mais pensar o teatro a partir da literatura, mas também não a pensar a partir da concepção: pensá-la de dentro: a partir do ator. A diferença entre a gênese do *metteur en scène* e a primazia do teatro a partir do ator é similar à diferença que se observa entre fazer arte e falar sobre arte. Quem faz pensa de dentro, ao passo que quem fala, avista de fora. E cabe ao diretor pensar de fora, assim como ao ator cabe

fazer por dentro. Como cabe ao autor, criar ainda de mais longe, do outro lado da rua, da literatura.

É fato que uma literatura pode sempre ser recomposta, desde que a palavra seja atingida no nascedouro, no mesmo lugar de onde brotam os impulsos, como preconizou Artaud. E por isso todo problema sempre está na quantidade de abertura que temos, em relação ao montante de preconceito que guardamos. Porque se o teatro pensado a partir do ator nasceu de uma porção de aberturas, o mesmo pode se degenerar em montantes de preconceito. Dado que preconceitos não pensam (eles já sabem), pode-se pensar que tudo aquilo que vem de fora é nocivo ao *teatro do ator*, que faz as coisas a partir de dentro: uma das gêneses da cisão com a teoria.

Mas foi Grotowski quem pensou fazendo e fez o que pensava, mesmo que nem tudo que pensou ter feito, de fato, tenha chegado a pensar. Ele disse: teatro é relação, e acabou. Depois nós ficamos pensando e entre meio século podemos perguntar: onde fica o texto? O texto não fica, retrucaria quiçá Grotowski, ele é exatamente o que resta em consequência de ter havido relação: texto é relação. E porque texto é relação, e porque teatro é relação, e porque tudo é relação, é preciso que haja abertura, porque só quando há o Aberto, pode haver relação. Inferno mesmo é estar fechado, como se pode dizer em francês: *enfer = fermé* (LELOUP, 2002, p. 37). A fórmula de Grotowski, entretanto, vai além do que pensamos imediatamente quando pensamos sobre ela. Porque quando pensamos nela imediatamente tendemos a nos fechar em seu sentido mais imediato: a intimidade entre ator e espectador, o ato de desvelamento do ator, sob a testemunha ocular do espectador, a essência genuína do teatro... e por aí ficamos. Mas ela também pode ser usada para pensar outras coisas. Assim como aquilo que Aristóteles disse serviu para que outros dissessem coisas outras, quando os tempos eram outros: nem os de agora, nem os de outrora. Porque dizer que teatro não existe sem dois, para que haja relação (três), pode significar, abusando do que disse antes, que é tanto o ponto de vista de dentro (fazer) quanto o ponto de fora (ver, pensar). Lembrando que aquele que cria por dentro (ator), também pensa, e aquele que fala por fora (teórico, espectador, encenador), também adentra; por graça oriunda da relação (abertura).

Pensar fazendo assim e fazer pensando portanto é, naturalmente, uma das soluções que o alquimista cansado, que decidiu dormir, descobre para o problema que não tem solução. O que me leva a pensar sobre o que farei amanhã, quando abrir a porta da sala de aula para decidir entre a citação de Artaud e o exercício de respiração. Do ponto de vista de uma tal *quadratura circuli*, somos levados a compreender que na concretude dos dias não há círculos perfeitos nem ângulos regulares. E o artigo de comunicação que escrevo tem curvas orgânicas, incontrolláveis como as palavras sorradeiras que Grotowski quisera dominar. Como

os atos dedicados do ator canonizado tem ângulos firmes, que só a palavra bem pensada não desconhece. De um tal ponto de vista, restam as tentativas débeis de escrever um texto que quisera ser arte, sem deixar de compor teoria. Uma das derradeiras ousadias que restam para o pensamento cansado, que já não encontra fundamento de arte em sua louca equação de conceitos e aporias: dar corpo às palavras é desistir de lhes impor uma racional soberania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CAMPOS, Augusto. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GROTOWSKI, Jerzy e FLASZEN, Ludwik. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HAOULI, Janete El. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina: Janete El Haouli, 2002.

LELOUP, Jean-Yves. *Se minha casa pegasse fogo, eu salvaria o fogo*. São Paulo: UNESP; Belém: Universidade do Pará, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. São Paulo: Cortez, 2002.