



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Valquiria Vasconcelos da Piedade

Amor ao teatro: o ator e a escuta principiante.

Trabalho de conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Dra. Elisana De Carli.

Florianópolis

2015

22[95]

Se pensar é o teu destino, venera esse destino com honras divinas e oferece a ele o melhor, o mais querido. Desse modo, toda discórdia e toda a resistência, confluirão em concórdia e harmonia. (FRIEDRICH NIETZSCHE – Sabedoria para depois de amanhã).

AGRADECIMENTO

Ao meu querido marido Helder Félix que juntos compomos um diálogo reflexivo entre a arte, a filosofia e a vida.

Aos meus amados pais Sonia Kordelos Vasconcelos e Valdetrudes Vasconcelos da Piedade, gratidão pelo amor e pela vida sempre.

Aos meus sogros Trindade Zarate de Souza e Mauro Pereira de Souza pelo carinho.

À minha amada avó Ana Maria Ferelli Kordelos por me ensinar a compor a coragem de iniciar um sim à vida a cada dia que se principia.

Aos meus irmãos (Francielle e Vinícius), cunhados (Paula, Kevin, Heuri, Emanuel), sobrinhas amadas (Maria Luíza e Alice), primos e primas, tios e tias, por me fazerem constituir diariamente a alegria de ser uma família.

Aos professores de Artes Cênicas da UFSC (Elisana, Sassá, Janaína, Sérgio, Dirce, Rodrigo, Paulo Ricardo, Markus, Ida Mara, Priscila, José Claudio, Alexandre, Débora, Marília, Luiz Fernando, Marcio, Fábio, Daniel) que de uma maneira ou de outra contribuíram para a minha formação, principalmente à professora Elisana de Carli que generosamente me acolheu como orientanda nesse processo de conclusão de curso.

Às professoras Maria de Fátima Moretti (Sassá) e Janaína Trasel Martins pelo carinho e por aceitaram compor a banca para a defesa dessa monografia. À Sassá pelas saudosas aulas de improvisação e pelo convite para eu atuar em *Paper Macbeth*.

Ao professor José Ronaldo Faleiro por despertar o meu olhar para os *Apelos* de Jacques Copeau.

Aos companheiros Bianca Gonçalves (Bia) e Bruno Santos que tive o privilégio de conviver durante toda a graduação e com eles aprender um pouquinho mais sobre o ofício de ‘ser ator’.

À Joelma Santos, à Lidiane Mesquita, à Anna Lia Sant’Anna pelos pequenos encontros.

À amizade que atravessa diariamente a vida no vigor poético da memória: Lidiana, Letícia, Jamile, Graciella, Maria Antonieta, Adriana, Daniele, Rodrigo, João Paulo, Priscila e Ernandes.

Ao teatro, pois ele me faz querer descobrir um pedacinho da vida em cada aurora que se levanta.

Ao tempo porque ele inevitavelmente passa.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar a noção de amor ao teatro por meio da obra *Apelos* de Jacques Copeau, para tanto a questão norteadora é: em que consiste amar o teatro? O primeiro capítulo apresenta a diferença entre amor *eros*, amor *philia* e amor *ágape* e busca esclarecer que tipo de amor compõe o processo formativo copeliano. Na sequência são apresentados ao ator dois tônicos que podem contribuir para a constituição desse amor, sendo eles: a serenidade e o habitar originário. No segundo momento, com o intuito de escavar essa composição poético-amorosa, é oferecido ao ator um caminho de reflexão de si por meio da noção de experiência e da escuta principiante a fim de fortalecer a pessoa humana. Na terceira parte com o intuito de aproximar a noção de amor dos aspectos mais práticos da atuação é realizada uma investigação sobre o treinamento e a técnica por meio da composição dos pensamentos cálculo e reflexivo. Como reflexão final permanece uma inquietação: quem está disposto a amar o teatro?

Palavras-chave: amor, teatro, Jacques Copeau, pessoa humana, pensamento.

ABSTRACT

The objective of this research is investigate the notion of love to the theater through the work *Apelos* of Jacques Coupeau, for this the central question is: what consists to love the theater? The first chapter presents the differences between the notion of love as *eros*, *philia* and *ágape* and seeks to clarify what kind of love composes the copeliano formative process. In the sequence are presented to the actor two tonics that can contribute to the constitution of this love, namely: the serenity and the genuine dwelling. In the second moment, with the purpose to dig this poetic-loving composition, it is offered to the actor a path of reflections of itself through the notion of experience and the genuine listening to strengthen the human person. In the third part, in order to approximate the notion of love of the most practical aspects of acting is performed an investigation about the training ant the technique through the composition of the calculation thought and reflexive thought. As a final thought remains an uneasiness: who is willing to love the theater?

Keywords: love, theater, Jacques Copeau, human person, thought

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 AMOR AO TEATRO	10
1.1 O AMOR PARA JACQUES COPEAU	10
1.2 O AMOR E A SERENIDADE	15
1.3 O AMOR E O HABITAR ORIGINÁRIO	20
2 O AMOR E O ATOR: UMA REFLEXÃO CONTEMPORÂNEA	23
2.1 AMOR: O ATOR E A PESSOA HUMANA	23
2.2 AMOR: O ATOR E A EXPERIÊNCIA DE SI	28
2.3 AMOR: O ATOR E A ESCUTA	30
3 ATOR: COMPONDO O AMOR	35
3.1 O CAMINHO DO PENSAMENTO	35
3.2 O CAMINHO DO TREINAMENTO	39
3.3 O CAMINHO DA TÉCNICA	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	49

INTRODUÇÃO

*Fixemos o olhar nos maiores exemplos.
[...]de homens e de mulheres transportados
e transfigurados pelo amor ao que fazem
(Apelos – Jacques Copeau).*

No teatro é comum ‘ouvir’ de grandes mestres, tais como Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, dentre outros, a importância que tem para o ator, como servidor da arte¹, em amar o teatro. Porém, pouco se sabe o que é esse amor, como é que esse amor pode acontecer e se ele é possível no contexto teatral atual.

A questão que pretende conduzir esta pesquisa parte de reflexões acerca do pensamento teatral de Jacques Copeau, mais especificamente a partir de sua obra *Apelos*, pois nela o amor é o condutor fundamental para o ofício do ator, sendo assim, questiona-se: em que consiste amar o teatro?

Para responder tal questão, o presente trabalho é conduzido por um percurso interdisciplinar entre o teatro e a filosofia, pois é possível pensar “o lugar do ator, não apenas do ponto de vista técnico, mas filosófico” (CARREIRA, 2013, p.21).

Sendo assim, compreende-se que a interdisciplinaridade solicita uma postura de coragem ao pesquisador, pois ela se propõe, segundo Hector Ricardo Leis (2011, p.120) “ir além das fronteiras disciplinares”, ou seja, do conforto gerado pelo limite das disciplinas, adentrando, desta maneira, em uma zona que suspende no primeiro momento os sentidos até então esclarecidos por uma via segmentada do conhecimento. Desse jeito, a atenção do pesquisador é ampliada, tendo em vista que ele está imerso em um ‘lugar outro’ que exige disposição reflexiva às ‘novas’ descobertas².

¹Esse conceito de servidor da arte é parte da pesquisa iniciada no mestrado em teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina em 2014, tendo como tema da dissertação *O acontecer poético no teatro: o ator em estado de doação*. Tal conceito consiste em colocar o ator em estado de disposição para o vir a ser da obra de arte.

² A respeito da interdisciplinaridade é possível pensar também que o próprio teatro é algo interdisciplinar nele mesmo. Afinal o que é o teatro? Partindo da questão etimológica do termo, conhecemos a tradicional definição que teatro (*theatron*) é o lugar de onde se vê. Tal definição pode ser apreciada em vários escritos sobre o teatro, dentre eles na obra de Patrice Pavis (2011) – *Dicionário de teatro*. Esta definição permite compreender que existe um lugar do qual estamos vendo o teatro, mas geralmente este lugar é variado segundo as inúmeras possibilidades de perspectivas, ou seja, podemos olhar para o teatro do ponto de vista filosófico, artístico, científico, religioso, político, apolítico, poético, pedagógico, cotidiano, entretenimento, perspectivas das várias individualidades (ator, espectador, diretor, gênero, idade, etc.); enfim, diversas possibilidades. Por isso, o teatro pode ser considerado interdisciplinar, pois ele se constitui no diálogo com as várias perspectivas, já que “o teatro

Portanto, ao partir da questão sobre o amor trazida por Jacques Copeau, o trabalho de conclusão de curso realiza um diálogo com os filósofos Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Hannah Arendt, Edith Stein, Luc Ferry, entre outros autores.

Por meio de tal diálogo vislumbra-se clarear os anseios pedagógicos de Copeau (2013) que objetiva alicerçar o processo formativo do ator em uma relação principiante entre a técnica corporal e a pessoa humana³ que tem como propósito ético o cultivo do espírito, desenvolvendo “o ator como homem e como artista” (FALEIRO, p.XVII, 2013).

Com o intuito de melhor esclarecer o processo pedagógico de Jacques Copeau, tendo o amor como aspecto formativo fundante para uma atuação entre a técnica e o humano, o presente trabalho divide-se em quatro momentos, sendo eles: três capítulos e uma breve consideração sobre o percurso investigativo, haja vista que nesse momento em que se encerra uma graduação temos pouco para concluir e muito para aprender, pois as portas para os questionamentos (re)começam a abrir. As inquietações dessa pesquisa são apenas acenos que podem desdobrar futuramente em um trabalho mais aprofundado.

O primeiro capítulo buscou investigar a noção de amor por meio dos indícios amorosos na obra *Apelos* de Jacques Copeau. Para amparar essa intensificação amorosa no fazer teatral buscamos por meio do filósofo francês Luc Ferry, através de sua obra *Do amor: uma filosofia para o século XXI*, fundamentar o conceito de amor a partir de três instâncias: amor *eros*, amor *philia*, e amor *ágape*. A partir dessa compreensão, verificamos a maneira copeliana de amar o teatro, ou seja, um jogo entre o amor *philia*, amor *ágape* e a própria vida, conduzindo o ator ao encorajamento do seu processo formativo. Ainda nesse primeiro momento o ator é orientado a escutar um apelo copeliano que implica considerar o tempo histórico que o constitui enquanto humanidade. Tal consideração permite ao ator uma postura reflexiva com a própria época. Como tônicos formativos para o ofício do ator foram apresentados dois caminhos que podem contribuir para potencializar uma relação singular entre a arte, a vida e o tempo histórico, são eles: serenidade e habitar originário⁴.

é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem” (2011, p.372).

³ O que é a pessoa humana? Um termo que embora pareça ser um paradoxo foi utilizado por Jacques Copeau em *Apelos* (2013) e é desenvolvido no segundo capítulo deste trabalho. Adiantamos que o pensador francês propõe que o ator precisa cultivar a sua pessoa humana antes de se preocupar excessivamente com a técnica que vai aprimorar o seu trabalho. Talvez, pessoa humana seja um termo que venha reforçar a necessária humanidade para compor sincera e poeticamente o ofício do ator.

⁴ A serenidade e o habitar originário são dois conceitos que foram apropriados da filosofia heideggeriana e tem como objetivo contribuir para uma melhor realização pedagógica do ofício do ator em relação ao contexto histórico em que se está inserido. Tais conceitos são investigados no primeiro capítulo, mas basicamente são caracterizados por um dizer sim e não à nossa época, com o intuito de um agir livremente, demorando-se nas

O segundo capítulo propõe estabelecer uma relação mais estreita entre o conceito de amor e a sua possibilidade prática, afinal como o amor pode acontecer no corpo do ator? Como amar? É possível treinar? Questões como essas atravessam este capítulo com o intuito de desdobrar um pensamento mais concreto para o trabalho do ator que será encontrado no terceiro capítulo. Ainda nesta segunda parte, os atores são conduzidos a refletir sobre a pessoa humana, pois por meio desse caminho reflexivo o ator pode compor o amor ao teatro e em estado de amor o ator é capaz de doar-se para a realização poética da obra de arte. Conceitos como experiência e escuta foram investigados a fim de contribuir para um aprofundamento no ofício do ator, possibilitando uma realização serena da pessoa humana a serviço da arte.

O terceiro capítulo estabeleceu três aspectos fundamentais que servem de orientação pedagógica para o ator que escolheu (ou foi escolhido) amar o teatro, tais aspectos são: o pensamento, o treinamento e a técnica. Eles são constituídos através do diálogo fundante com os dois primeiros capítulos que juntos compõem significativamente o caminho formativo de amor ao teatro. No jogo inesgotável entre o pensamento, o treinamento e a técnica o amor é reflexivamente constituído. Esse capítulo buscou esclarecer essa relação por meio da disposição inesgotável do ator em compreender serenamente sua época além de encorajar-se na realização de exercícios-de-si para possibilitar a emergência da arte.

Mais do que chegar a uma resposta conclusiva, este trabalho objetiva ‘caminhar’ pelo ofício do ator e perceber a seriedade e ao mesmo tempo a simplicidade de se colocar a serviço do teatro. Por meio de Jacques Copeau, pretendemos adentrar poeticamente as entrelinhas do ser/fazer teatral com o intuito de encorajar uma possível constituição do amor ao teatro nas veredas ético-poéticas entre a arte e a vida.

1 AMOR AO TEATRO

Repelimos com horror essa espécie de ator que no drama só se vê a si próprio e procura, em todas as coisas, se valorizar. Cuidemos para não cair em outro tipo de presunção, a do producer artista, que põe a mão na obra poética, apodera-se dela e, com pretexto de servi-la, se dispõe a fazer com que diga mais e outra coisa além que tem a dizer (Apelos – Jacques Copeau).

Com o intuito de olhar para a noção de amor e acolher nela as potências ético-poéticas que compõem o processo formativo do ator em Jacques Copeau, o presente capítulo busca refletir sobre tal conceito compondo o que é o amor para Copeau e o porquê da importância de amar o teatro para que ele continue vigorando humanamente enquanto obra artística.

Ainda neste tópico são apresentados alguns caminhos possíveis para constituir o amor ao teatro. Tais caminhos entrelaçam os saberes teatrais e filosóficos com o intuito de ampliar a qualidade reflexiva para o ator que está disposto a servir à arte.

1.1 O AMOR PARA JACQUES COPEAU

[...] conheci poucos homens cuja pessoa e cuja vida inteira tenham expressado tão fortemente o amor ao teatro (Apelos – Jacques Copeau).

Atualmente, há uma grande variação no entendimento e no sentido da noção comum de amor. Dependendo do lugar em que se fala, das pessoas com quem se fala, do contexto em que é reportado e da cultura em que se está inserido, a expressão amor pode assumir diversos significados.

O conceito de amor foi investigado por grandes pensadores da humanidade, tais como filósofos, teólogos, poetas, historiadores, cientistas, estudiosos do teatro, entre outros. Hoje é possível observar que a noção de amor, ao menos no senso comum e muitas vezes nas próprias pesquisas teatrais, deixou de ser questionada e por isso é banalizada⁵, como se o amor fosse uma ‘coisa’ para imaturos, idealizadores e tolos.

⁵ Afirmar que a noção de amor está banalizada em pesquisas acadêmicas não parte de uma afirmação absoluta, afinal não encontramos meios científicos que pudessem comprová-la e mesmo que fossem encontrados seriam

Porém, para Jacques Copeau (2013), a noção de amor não é nada quimérica, pois exige do ator um trabalho fundamental de entrega de si à realização poética da obra de arte. Tal entrega, na perspectiva copeliana, se constitui no exercício diário de cultivar a si mesmo, pois amar o teatro implica ao ator um árduo caminho meditativo da pessoa humana e um olhar singular para o momento histórico em que se está inserido.

É possível compreender a nossa época como uma extensão sedutora da modernidade, por isso, seguindo o conselho de Copeau (2013), a importância de não se deixar capturar pelos dispositivos ‘antipedagógicos’, que para ele é a crescente sedução industrial. Essa captura pode enfraquecer a potência criadora da arte teatral, uma vez que ela está preocupada em gerar apenas uma competência lucrativa e os fazedores do teatro seduzidos pelo cabotinismo podem abandonar a percepção de que “as más influências trabalham para nos invadir, onde os especuladores já se apoderaram de nossas ideias para vulgarizá-las e para ganhar muito dinheiro com elas” (2013, p.215). A questão que está em reflexão não se preocupa em definir se pode ou não pode ter lucro fazendo teatro, o problema está na possibilidade totalizadora do lucro ou do ganho pessoal em que o ator passa a servir a lógica do mercado (ou da academia científica, ou da religião, ou da política, etc.) e não mais à arte⁶.

Na escolha de servir à arte, o ator permanece atento à ‘leitura’ do seu tempo em estado de (re)invenção e (re)contextualização com as camadas temporais do passado e do futuro para formar criativamente a poesia do presente. Por isso, Copeau (2013) insiste aos atores que se cultivem na abertura humana compondo um diálogo ético entre a técnica, a poesia e a reflexão formadora conectando passado e futuro para constituir amorosamente o teatro do tempo presente, pois nesse estado temporal-amoroso, o teatro enquanto potência criadora pode despertar inesgotavelmente as belas camadas da condição humana.

Para Copeau (2013), o amor ao teatro se compõe na integração poética entre a vida e a arte quando a pessoa humana se apropria da beleza que o constitui. Mas para tomar posse da

apenas possibilidades de interpretações. Desse modo, sugerir que o amor ao teatro é algo banalizado, parte de inquietações intuitivas e uma observação empírica sobre o assunto. O importante para esta pesquisa é pensar o conceito de amor a partir dos indícios copelianos que desvelam um amor nada quimérico.

⁶ Quando o ator se coloca a serviço do mercado, das questões acadêmicas, da religião, da política e não mais a serviço da arte, não significa que quando a arte está vigorando essas outras instâncias sejam ignoradas, pelo contrário, a arte inevitavelmente desvela as inquietações humanas, desse modo, questões como essas são atravessadas. O problema pode surgir quando colocamos a nossa convicção ideológica na frente da arte, pois assim a arte fica encoberta por causa de nossas ‘verdades’ que nem sempre é uma ‘verdade-poética/singular’ para a humanidade. Mas também não poderíamos deixar de questionar se Copeau e também nós não estaríamos colocando a arte como uma ideologia redentora da humanidade, pois antes de julgar ‘verdades’ alheias é importante duvidar das nossas próprias ‘verdades’. Nesse caso vale realizar constantemente o exercício reflexivo de que somos nós que precisamos da arte e não a arte de nós, portanto ela vem antes da nossa certeza adquirida. Apenas reflexões.

beleza que permanece no constante movimento gerado pela vida, o amor enquanto entrega genuína torna-se um aspecto fundamental, edificando-se como uma doação principiante que se preocupa “com aquela soma anônima de beleza que toda e qualquer época está incumbida de produzir” (2013, p.57).

Sendo assim, que amor seria esse, capaz de escavar a condição humana para ver nascer o belo na vida teatral de nossa época? Que amor é esse que se sustenta na gratuidade do servir, doando a si mesmo para ver eclodir a imanência poética da arte?

O amor, que se sustenta por uma via de potência criadora, atravessa as dimensões da experiência humana compondo, como diria Nietzsche (2005), uma dimensão trágica formativa e afirmativa da vida entre a dor e a alegria, constituindo, desse modo, o que o filósofo chama de *amor fati*, ou seja, amor ao ‘destino’.

Tal travessia, constituinte do amor ao teatro, preenche de sentido o processo formativo do ser humano fundamentando arduamente os valores políticos, familiares, econômicos, educacionais, artísticos, religiosos, entre outros. Por isso, “a história do amor, ainda que sublime, ainda que enseje um novo modo de pensar a vida boa, não é um caminho de rosas” (FERRY, 2013, p.66). No entanto, é na travessia deste árduo caminho amoroso que, segundo Ferry (2013), abre-se um canal intensificador da alteridade. E, pensando no caminho formativo do ator, Copeau (2013), embora se expressando em outras palavras, também possibilita uma intensificação deste canal, por meio do ato sereno de doar-se, levando o ator à realização ético-poética da obra de arte.

Que nome dar a este amor intensificador entre a arte e a humanidade colhido do pensamento copeliano? Na tentativa de alcançar as entrelinhas deste amor, buscou-se compreender a noção de amor em suas várias significações, tais como: amor *eros*, amor *philia*, amor *ágape*.

Segundo Ferry (2013) o amor *eros* é aquele que tem um fim, pois ele apenas se sustenta enquanto apresenta serventia ao sujeito que ama, ele tem uma duração específica, pois está ligado à conquista e ao gozo. Nesse sentido, quando o desejo é consumido, o amor *eros* procura outra oportunidade para creditar seu fôlego consumidor. Possivelmente este modo de amar é o alvo de crítica de Copeau (2013), haja vista que o autor julga desfavorável o espírito consumidor do jovem de sua época, que em estado aturdido pela paixão é facilmente seduzido pelas modas do teatro industrializado, trocando o que ele chama de verdadeiro ofício pelo falso ofício.

Já o amor *philia*, traduzido aristotelicamente por amizade, caminha no oposto do amor *eros*, pois ele “é uma forma de amor gratuito, dado que é isento de qualquer cálculo” (FERRY, 2013, p.68). Desse modo, tal amor acena para os quesitos ético-poéticos copelianos, pois ele não espera ser recompensado, apenas se coloca na condição de doar-se e, assim, o ator “não se deixa corromper pela ambição pessoal e pela necessidade do sucesso imediato. [...] O essencial é saber renunciar ao egoísmo, é doar-se sem esperança de recompensa, é se livrar da noção de sucesso” (COPEAU, 2013, p.102).

No mesmo sentido, suportando a renúncia de si mesmo a favor da emergência da arte, ocorre o amor *ágape* em que o ator, na perspectiva copeliana, desloca-se do eixo egóico para dar espaço à realização poético-humana, pois a qualidade gratuita deste amor possibilita a livre travessia da graça poética, haja vista que *ágape* “[...] é a própria graça. *Ágape* é a inteligência do amor, a sabedoria do amor que consiste em deixar todo o espaço para o outro, deixá-lo ser, deixá-lo livre: é o verdadeiro amor” (FERRY, 2013, p.69).

Embora próximos, o amor *ágape* se diferencia do amor *philia* no seguinte quesito: “não é mais apenas o amor sem cálculo, como *philia*, é o amor por assim dizer “anticálculo”, quase irracional, até antirracional, no mínimo radicalmente antiutilitarista” (FERRY, 2013, p.72).

Desse modo, é possível pensar que o amor exaltado por Copeau(2013) se forma na zona fronteira entre *philia*, *ágape* e a própria vida, levando o ator às vezes à radicalização de si para deixar livre e servir aquilo que é próprio da existência humana, ou seja, a arte enquanto potência criativa da humanidade. Nesse sentido, Jacques Copeau faz o seguinte apelo aos atores:

Não faço hipóteses teóricas. Só lhes exponho modestas verdades, verdades de bom senso. A primeira delas é precisamente esta: é preciso dar nossa vida. Dirijo-me a vocês, jovens atores e estudantes, e lhes digo que não farão nada de extraordinário se não derem a própria vida [...]. E para a obra que vislumbramos: para a pureza do teatro, sua grandeza viva e sua poesia, não é apenas da inteligência e do talento de vocês que precisamos, mas da pessoa inteira de vocês, de um jubiloso sacrifício. (COPEAU, 2013, p.106).

Tais palavras ressoam como uma espada ao jovem ator, que munido da coragem para doar a própria vida à realização da obra de arte, enfrenta amorosamente a entrega de si mesmo para o vir-a-ser de algo que estava no constrangimento daquilo que até então era desconhecido.

O ator, livrado do amor *eros*, que tem como princípio a curta duração gozosa-amorosa, trabalha “em silêncio, na solidão e na obscuridade” e, no sacrifício de si “enquanto permanecerem puros e absolutamente livres, valerá a pena”, para tanto, Jacques Coupeau deixa seu recado: “Não se apressem. Não se deixem arrastar, seduzir ou intimidar. Só prossigam o seu desenvolvimento no interior e em profundidade. Dediquem todos os seus recursos ao aperfeiçoamento do seu trabalho [...]. Nunca renunciem a este belo título: laboratório” (COUPEAU, 2013, p.109-110).

No entanto, é neste laboratório sacrificial que pode emanar outro nível de reflexão sobre o amor intitulado por Ferry (2013, p.73) de “fenomenologia da transcendência e da sacralização do outro” capaz de “captar verdadeiramente a experiência do amor até nas suas raízes mais profundas”.

Conforme Ferry (2013) a fenomenologia do amor além de propor àquele que ama uma ponte entre o ‘eu’ e o outro, entre o ‘eu’ e o mundo, entre o ‘eu’ e a arte, dispõe também uma escuta originária ao detalhamento da experiência vivida que insiste em (re)significar o contexto histórico em que estamos inseridos. Desse modo, pensando analogamente a figura do ator, é possível imaginar que seu campo de treinamento (compreendendo treinamento como uma composição reflexiva entre a vida e as técnicas teatrais), quando amparado na fenomenologia do amor, está minuciosamente aberto às potências criativas que continuamente atravessam a poesia teatral na sua realização histórica, cabendo ao ator um sacrifício de si ao entregar-se reflexivamente à experiência poética de seu tempo.

Porém, tal entrega principiante, tão almejada por Copeau (2013), não é algo necessariamente fácil, pelo contrário, alcançar ou fenomenologicamente ser alcançado pela experiência poética que dá sentido à nossa época histórica é uma tarefa árdua, exigindo do ator “não aquele treinamento exclusivamente técnico, que os deforma e os desnatura, mas uma educação completa que desenvolvesse harmoniosamente o seu corpo, o seu espírito e o seu caráter” (2013, p.102).

Porém, como elaborar um caminho meditativo de amor ao teatro? Como superar as seduções comerciais, de entretenimento ou egóicas tão dominantes de nossa época e que Copeau (2013) tem tanta repulsa? Como trabalhar em harmonia com o corpo, o espírito e o caráter?

Sobre tais questões, podemos encontrar alguns indícios em conceitos colhidos dos pensamentos da segunda fase do filósofo alemão Martin Heidegger, sendo eles: ‘serenidade’ e

‘habitar originário’. Os conceitos, que são desenvolvidos a seguir, oferecem possíveis caminhos ao ator na constituição amorosa e reflexiva de seu ofício.

1.2 O AMOR E A SERENIDADE

Para começar, porém, precisaremos tentar não ser ambiciosos demais. É na sinceridade, na verdade que tudo deve repousar e se estabelecer. Cabe a nós ver claro e profundo. Cabe a nós guiar-nos pelas leis mais puras, e apelar para os melhores homens (Apelos – Jacques Copeau).

A ‘serenidade’ implica, como compreende Heidegger (2000), em dizer sim e não ao mesmo tempo à nossa época. Com essa atitude, o filósofo destaca um encontro reflexivo e modesto com o tempo que nos acolhe, ou seja, há um cuidado em não aderir excessivamente às novidades compulsivas que freneticamente invadem a nossa subjetividade.

Tais novidades, segundo Bauman (2001), estão massivamente espalhadas nos ditames da sociedade, tanto no âmbito acadêmico quanto fora dele, por meio de teorias que ‘devemos’ seguir para ‘melhor ser aceitos’ socialmente, músicas que ‘devemos’ escutar, roupas que ‘devemos’ vestir, remédios que ‘devemos’ tomar, redes sociais que ‘devemos’ ter e aquelas que ‘devemos’ seguir, teatro que ‘devemos’ fazer e teatro que ‘não devemos fazer’, ignorar os clássicos, exaltar o ‘novo’ (que muitas vezes é mais velho que o próprio ‘velho’), livros que ‘devemos’ ler e livros considerados ‘antigos’ e ‘ultrapassados’ que ‘devemos’ ignorar, tradição que ‘devemos’ romper e o ‘novo’ que ‘devemos’ acatar sem necessariamente pensar sobre o fenômeno social que irrompe ‘imaturamente’ na atualidade.

Esta imaturidade, de acordo com os filósofos Friedrich Nietzsche (2009) e Hannah Arendt (2011a), está conectada com a moderna exaltação da autonomia para os jovens. Pois, segundo os autores, a autonomia que tinha como ‘boa’ intenção levar aos jovens a liberdade de expressão, acabou por torná-los prisioneiros de seu próprio ego e da sua pseudo-erudição. Na concepção desses filósofos, jovens mimados diante da sua (não)autonomia e adultos preguiçosos que fingem se importar com a liberdade do ‘novo’ não são responsáveis pelo mundo, tampouco por si mesmos, por isso colocam em risco a genuína potência poética da novidade.

Segundo Nietzsche (2009), essa presunçosa falta de responsabilidade pode encaminhar a humanidade à destruição de si, pois com o vigor medíocre da atual cultura que se caracteriza

pela pseudo-autonomia e pseudo-liberdade, o pensamento, ou melhor, a reflexão capaz de sustentar política e poeticamente o homem no mundo segue um inevitável curso de aniquilamento.

Nietzsche (2009) indica um caminho como possibilidade de (re)existência diante da cultura modéstica incontestada, considerada por ele como uma cultura fraca e por isso, tirânica. Para tanto, o pensador alemão considera que é preciso escolher a via que se quer seguir, sendo que uma delas é a aderência ao fluxo da moda (que pode levar a um comportamento tirânico) e a outra é o caminho sugerido pelo filósofo, que busca solitariamente a superação deste modismo. Tais vias são apresentadas da seguinte maneira:

Numa delas serão bem recebidos por sua época, ela não lhes deixará faltar as coroas e os signos honoríficos: imensos partidos os conduzirão, em todo lugar encontrarão pessoas que pensam como vocês. E quando aquele que vai na frente lança um *slogan*, ele repercutirá em todas as fileiras. Nesta via, o primeiro dever é combater enfileirado e cada um no seu posto, o segundo é destruir aqueles que não queiram entrar nestas fileiras. Na outra via terão companheiros menos numerosos; esta via é mais difícil, mais tortuosa e mais escarpada: aqueles que trilham a primeira via zombarão de vocês, porque vocês marcham com muita dificuldade, eles tentarão também atraí-los para o lado deles. Mas se por acaso as duas vias se cruzarem, aí vocês serão maltratados, deixados de lado, ou antes eles se afastarão de vocês aterrorizados e os isolarão (NIETZSCHE, 2009, p.136)

Ao pensar no ator e seu ofício, a partir desta constatação nietzschiana, fica evidente o quão difícil é escolher percorrer a segunda via, haja vista que a primeira oferece, em um primeiro momento, uma corrente luxuosa de aparatos que sustentam bajulosamente olhares alheios, pois tudo que for dito ou feito será amparado pelo eco da bajulação. No entanto, se o ator escolher como guia poético-histórico a vereda solitária, a coragem será indispensável, pois ele seguirá ‘sozinho’ à escuta da arte originária, ou seja, aquela que atravessa poeticamente toda historicidade humana e não apenas as gratificações e *slogans* momentâneos de sua época. Diante dessas duas vias, Nietzsche (2009) ainda complementa:

O imenso grupo que, na primeira via, avança para seus fins [...] pretendem por em circulação palavras pomposas para designar sua tendência [...] designam como sendo seu objetivo – a fundação de um Estado popular baseado na razão, na cultura e na justiça. [...] o outro grupo, menos numeroso, [...] quer evitar que ele próprio seja arrastado e dispersado pelo outro grupo, e que os indivíduos que o compõem sejam prematuramente debilitados ou desviados, degenerados, destruídos e assim percam de vista sua nobre e sublime missão. (NIETZSCHE, 2009, p. 136).

Desse modo, buscar superar a cultura estabelecida que tende a conformar ‘todos’ numa mesma sedução ideológica de vida é algo que exige coragem, pois para adentrar a segunda via, que se constitui de forma solitária e singular, é importante manter em vigor a nobreza de caráter e de espírito, tal como compreendia Copeau (2013).

Sendo assim, em uma conversa sincera com os atores, o pensador francês orienta-os para não aderirem ao modismo da época, pois o ato de doação à arte é prejudicado por se afastarem da raiz poético-humana do teatro e da simplicidade e ingenuidade de estar vivo. Deixando-se aprisionar pela moda, o ator aproxima-se da insinceridade e da falsidade e “deixa de ser um indivíduo autêntico, deixa de ser um ser humano” (2013, p.93). A moda sustentada na ‘mediocre’ ostentação de si mesmo gera uma tentação que “se dirige exatamente aos seus movimentos egoístas, às suas fraquezas e às suas vaidades” (NIETZSCHE, 2009, p.137).

Com a intenção de que a ‘sua criação’ seja a vitrine do mundo atual ao ser elevada à condição de obra ‘nova’, as vaidades, dizendo sim incansavelmente ao modismo⁷, crescem ao ponto de acreditarem romper absolutamente com as instâncias poéticas do passado.

Segundo Nietzsche (2009), os jovens da atualidade olham a si mesmos como sendo o próprio Homero, Sófocles, Ésquilo, Zeus, entre outros. Por isso, rompem com a poesia originária vinda dos antigos, suprimindo a instância formativo-reflexiva ao eliminarem “sua filosofia e sua arte” e, assim, “com que escala pretendem vocês ainda elevar-se à cultura? Pois, se alguém tentasse elevar-se sem a ajuda de uma escala, sua erudição [...] seria mais um peso torturando seus ombros do que uma asa que lhe permitiria elevar-se (2009, p. 151).

Desse modo, para que nossa erudição não seja apenas um adorno da nossa pseudo-autonomia, Copeau (2013) sugere uma apropriação reflexiva da cultura de seu tempo, dizendo sim e não ao mesmo tempo, a fim de cuidadosamente cultivar a poesia formativa da pessoa humana.

⁷ É importante esclarecer o porquê da crítica ao modismo. Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben *em O que é contemporâneo? E outros ensaios* (2009), quando falamos que estamos na moda, já estamos fora dela e por isso fomos capturados pela tendência daquilo que já não mais é, porém como se ainda fosse. De modo semelhante o que percebemos na crítica de Copeau à instância da moda é que o ator seduzido pelos apetrechos modísticos salta de novidade em novidade de acordo com a pressa lucrativa do mercado e não percebe que o novo revigora-se enquanto novo quando nele nos aprofundamos e nele permanecemos em diálogo com o tempo histórico, mesmo que em desacordo com ele, como é o caso de algumas poéticas vanguardistas, por exemplo, o teatro do absurdo que foi conduzido pela novidade de seu tempo e hoje se constitui como um clássico do teatro contemporâneo. Em outras palavras, a crítica não está necessariamente na moda, mas em achar que cada oportunidade que emerge em nossa época pode ser considerada futuramente um clássico para a humanidade, ou seja, nem tudo precisa ser aderido, por isso a importância de escutar o tempo poético-histórico em que estamos inseridos para dele desabrochar as sementes livremente duradouras que compõem o acervo humano.

Assim, o próprio tradutor de *Apelos*, o ator e professor José Ronaldo Faleiro, em notas introdutórias à respectiva obra destaca em epígrafe uma citação copeliana que orienta aos atores para que: “sejam vocês mesmos, humilde e modestamente. [...] E sejam do tempo de vocês” (COPEAU, 2013, p.99).

Acolher e ser acolhido pelo próprio tempo é aquilo que Agamben (2009), o filósofo italiano que tem se dedicado há tempos sobre a questão da arte, compreende pela noção de contemporâneo. Ser contemporâneo, mais especificamente no teatro, não significa necessariamente aderir aos novos conceitos, às ‘novas’ maneiras de fazer teatro, tampouco ser adepto das qualidades expressivas dos ‘novos’ espaços cênicos tais como os apresentados por Silvia Fernandes em *Teatralidades Contemporâneas* (2010). Pode ser que sim, como pode ser que não, porque mais do que a forma estética apresentada aos olhos, mais do que os sucessos das ‘novas’ (re)leituras poéticas presentes na atualidade; “ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem” (AGAMBEN, 2009, p.65). Esta coragem se justifica na travessia contemporânea, pois, segundo o filósofo italiano, acessar a poética singular do tempo histórico significa entrar nas camadas escuras da existência para nelas fazer emergir as luzes que até então estavam escondidas ou, então, eram desconhecidas.

No teatro, seguindo o princípio copeliano, o ato que demonstra a coragem fundamental, e, por isso, uma realização contemporânea, é amar o teatro. Nessa direção, amar o teatro implica alcançar uma disposição ao jogo que se compõe entre o claro e escuro, ou seja, entre o conhecido e o desconhecido. Jacques Copeau (2013), durante todo o seu ofício, analisou corajosamente o teatro de seu tempo e percebeu que um teatro realizado com sinceridade e seriedade era algo raro, pois a industrialização e a cabotinagem seduziam rapidamente a maioria dos fazedores de teatro. Desse modo, o ator era desvirtuado da sinceridade de seu verdadeiro ofício levando-o ao falso ofício, ou seja, “onde a verdade dos caracteres e a sinceridade enfraquecem, a forma perde todo e qualquer valor, esvaziando de toda e qualquer significação” (2013, p.74). Conduzidos pelo falso ofício, os homens (e mulheres) de sua época enalteciam-se em vaidades, à vista disso, Copeau (2013) preocupou-se em cultivar as raízes flexíveis e sinceras para um teatro do futuro. Nesse teatro novo, enraizado nas obras humanas, a juventude ancorada na realização da pessoa humana com amor e em estado de doação poderia levar consigo os ensinamentos do passado para fazer desabrochar as poéticas serenas de um novo vir-a-ser.

No tempo copeliano, muitos dos fazedores de teatro aderiram rapidamente às novidades da ciência, da indústria, do mercado, colocando em risco a sinceridade do ofício e

abalando “o valor humano de cada pessoa, sua resistência moral, sua faculdade operária” (COPEAU, 2013, p.107). E, hoje, o que mudou?

Hoje, sessenta e cinco anos após a morte de Jacques Copeau⁸, é possível tranquilamente falar sobre o amor ao teatro? Onde está a atenção dos realizadores de teatro? Ama-se mais ou menos o teatro?

Por meio de Bauman (2001) é possível interpretar que a constatação copeliana tenha se agravado e as realizações poéticas tenham se abalado. Mas, por quê? Se na época de Jacques Copeau as oportunidades industriais podiam enfraquecer o fazer teatral, hoje em dia tal realidade parece ter se intensificado. O sociólogo destaca que em nossa era globalizada houve um aumento das oportunidades, assim como da rapidez e da instantaneidade com que as novidades chegam até as pessoas. Por isso há uma forte tendência ao crescimento da sedução induzida pelos ‘novos’ apetrechos (inclusive científico/acadêmico) e, como diria Arendt (2011b), podendo acarretar em um esquecimento reflexivo da existência humana, prejudicando a criação artística e conseqüentemente a capacidade de amar o mundo.

Mas, diante do possível perigo gerado por meio das várias oportunidades que podem levar o homem ao esquecimento de suas raízes, ao empobrecimento da pessoa humana e, portanto, incapaz de doar-se porque sendo humanamente pobre não pode mais amar; diante dessa constatação é possível com Heidegger (2001, p.131) vislumbrar uma salvação, sendo que: “salvar não diz apenas erradicar um perigo, significa, na verdade: deixar alguma coisa livre em seu próprio vigor”.

Assim como Jacques Copeau se colocou na espera meditativa, aguardando o vigor de sua própria época, ou seja, colocando-se à disposição de uma produção silenciosa e paciente, dando contornos à poesia emergida do próprio tempo; o ator da época atual que tem a intenção de enveredar-se por meio da segunda via nietzschiana, ou seja, a de servir a arte, pode, ao exemplo copeliano e à sugestão heideggeriana, colocar-se à escuta da emergência daquilo que livremente desponta e vigora como poesia fundante.

É um trabalho árduo seguir o exemplo de Jacques Copeau, tendo em conta a necessidade de enfrentar o modismo que constantemente se apresenta. Com disciplina, sinceridade, seriedade, ingenuidade, humildade e discernimento, como orienta Copeau (2013), é possível que o ator ou os ‘fazedores do teatro’ possam ao dizer sim e não às oportunidades de nossa época, entregar-se serenamente à demora necessária para a realização da obra de arte.

⁸ Jacques Copeau nasceu em 4 de fevereiro de 1879 e morreu em 20 de outubro de 1949.

Porém, como permanecer à escuta da obra de arte sendo que o momento histórico em que estamos inseridos tende, como diria Bauman (2001), a nos ‘empurrar deslizantemente’ pela superfície nos coibindo de investigar as camadas mais profundas da existência humana? Como esperar pacientemente o vigor criativo que atravessa insistentemente todas as camadas poético-históricas?

No próximo tópico, tais questões são colocadas em processo de reflexão a partir de outro conceito heideggeriano que visa, juntamente com a noção de serenidade, despertar a pessoa humana para novas maneiras de (re)significar, (re)inventar e ‘amar’ o mundo e suas relações. O conceito que vamos adentrar com o intuito de contribuir para uma travessia serena (sim e não à nossa época) e corajosa do ofício do ator é o ‘habitar originário’.

1.3 O AMOR E O HABITAR ORIGINÁRIO

Aquele que não se doa à sua arte nem por ambição, nem por vaidade e, subordinando toda a sua pessoa a essa pura paixão, faz voto de humildade, de paciência e de coragem (Apelos – Jacques Copeau).

Com o intuito de amar o teatro e seguindo o impulso ‘sereno’ de dizer sim e não à nossa época, o ator pode encontrar outro tônico heideggeriano capaz de contribuir para o enfrentamento do comodismo próprio do ser humano e do modismo crescente da nossa época. Tal tônico é o ‘habitar originário’ que consiste, segundo Heidegger (2010), em uma escuta originária, ou seja, para o pensador alemão as instâncias criativas não partem de uma origem absoluta, mas estão sempre vigorando, sempre principiando.

Desse modo, um habitar originário na realização da obra de arte pode oferecer aos atores um saber ouvir, permitindo uma disposição à escuta capaz de suspender os três estágios de ‘coisas’ fixados a partir da herança ocidental da metafísica. Esses estágios estão comumente presentes quando nos relacionamos com a obra de arte, seja no âmbito do espectador ou no âmbito do artista, são eles: a matéria e a forma, as propriedades (características) e o juízo de gosto. Para Heidegger (2010) é importante suspender tais estágios⁹ para propiciar uma relação singular com a obra de arte na medida em que fazemos dela o nosso habitar originário, demorando-se e apropriando-se do tempo-espaço fronteiro

⁹ É importante salientar que Heidegger sugere uma suspensão da matéria e forma, das propriedades e do juízo de gosto, mas não uma negação ou o rompimento, afinal tais instâncias nos apresentam o primeiro contato com as coisas e com o mundo.

entre a arte e a vida, entre a dor e alegria e afirmando a vida em todos os seus sentidos a fim de que as forças poéticas e reflexivas constituam aquilo que Nietzsche (2008) chama de “uma era trágica: a arte suprema do dizer sim à vida” (2008, p.62). Tal fronteira afirmativa entre a arte e a vida

[...] não é uma linha. Nem demarcação meramente espacial ou temporal entre dois pontos ou territórios. Não é uma marca de delimitação. [...] Um espaço, um território de fronteira, é por excelência, um território de devir. E devir não é evolução ou uma seta teleológica. Devir é uma zona de experiência, lugar-não-lugar comum de experimentação (FERRACINI, 2013, p.90).

Por isso a fronteira é lugar ou ‘um não lugar’ de ‘conflito’ e incita o ator/pesquisador a se colocar na zona de potência, na atividade da experiência, dispondo-se ao movimento reflexivo e atualizando constantemente a dinâmica ‘amorosa’, gerando o movimento afirmativo que faz emergir a presença da arte.

Ultrapassar os estágios e habitar a linha fronteira significa acalmar-se diante do que está exposto, pois o que está sendo visto permanece constantemente na mudança ativa e meditativa, parecendo, dessa maneira, um paradoxo, pois aquilo que permanece está em constante movimentação.

Por isso a importância de afirmar aquilo que inevitavelmente está em movimento, ou seja, aquilo que se constitui na travessia entre a vida e a arte. Talvez seja neste “lugar-não-lugar”, como sugere Ferracini (2013,p.90), que começa a despontar os primeiros indícios de amor ao teatro, quando a vida e a arte juntas estão em processo de composição.

Esse movimento que ‘está em obra’ no interior da arte é o que Heidegger (2010) chama de duelo entre Mundo e Terra (Physis), ou seja, entre aquilo que se mostra e brilha contornando as suas formas e aquilo que tende a se esconder, mas que no ímpeto do acontecimento emerge da condição de desconhecido para o vir a ser originário.

De maneira análoga, é possível pensar que esse duelo entre Mundo e Terra pode ser o mesmo duelo exaltado por Nietzsche (2007) entre os deuses Apolo e Dionísio. Para o filósofo, o trágico (dispositivo afirmativo da vida) contido na arte grega traz na sua condição existencial duas forças opostas, porém emparelhadas. A arte trágica não seria possível sem o jungir apolíneo e dionisíaco. Dionísio é compreendido como aquele que arrebatava, é o desconhecido, o desmedido. Mas não seria possível sua presença sem a medida de Apolo que por meio da abertura originária, mascara o abismo dionisíaco, trazendo para frente o

refinamento dos gestos e nada deixando ocorrer em demasia. O emparelhamento dessas duas forças poéticas transborda a serena jovialidade presente na arte.

Tal impulso jovial destacado pela arte trágica possibilita ao ator, por meio de uma escuta principiante, um ‘olhar-criança’ que serve como um tônico para amar o teatro, pois no entre do que é medido e do que é desmedido, no bailado *agonístico* entre apolíneo e dionisíaco ou entre Mundo e Terra, o ator/pesquisador se coloca na condição de jogo-experiência e passa a “estar disposto como uma criança, a jogar com palavras e sentidos, até mesmo para de repente criar novos sentidos e outras compreensões sobre como entender o mundo e vivê-lo em sua beleza e exuberância” (HARDT, 2014, p. 149).

O ator que habita originariamente o lugar de fronteira entre a arte e a vida, e, assim como Jacques Copeau, busca por meio da coragem e da escuta principiante a potência de amar o teatro, encontra na figura da criança uma metáfora criadora, pois a criança é sempre “um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer sim” (NIETZSCHE, 2011, p.29).

Desse modo, o ator com a coragem de dizer sim à vida, diz sim e não à própria época e põe a bailar no jogo-experiência que habita serenamente a travessia contemporânea entre o claro e o escuro. Assim, caminha o ator nessa vereda difícil, mas que insistentemente constitui a travessia amorosa, sendo guiado sinceramente pela singularidade ético-poética de seu ofício, fazendo, dessa maneira, jus ao apelo copeliano que é, antes de tudo, pacientemente e por toda a vida constituir o amor ao teatro.

2 O AMOR E O ATOR: UMA REFLEXÃO CONTEMPORÂNEA

Não entrarei em considerações técnicas. O que me interessa aqui é a atitude de um intérprete supremo com relação a uma obra suprema. Definirei essa atitude pelo uso de dons intelectuais como a inteligência e a força de atenção, mas principalmente pelas qualidades morais, das quais as mais raras, as mais preciosas são a simplicidade e a humildade. Iluminados pelo estudo e fortalecidos pelo trabalho, esses dons, essas qualidades produzem em nós o que designado por uma palavra que devemos ouvir bem, pois ela diz tudo: a sinceridade (Apelos – Jacques Copeau).

Intuitivamente, parece que hoje em dia quem afirma com fé que faz teatro por amor pode colocar em risco seu ‘status’ social e muitas vezes ser caracterizado como ‘louco’. Academicamente corre-se o risco de ser interpretado como um ‘ingênuo’, não no sentido ‘amoroso’ copeliano em que a ingenuidade é uma qualidade ‘brincante-reflexiva’ do ator¹⁰, mas no sentido de um tolo e sem fundamento para tal. Mas afinal, o que implica em amor ao teatro?

O que é amor? O que acontece com o ator que ama? O que acontece com seu corpo? O que modifica na relação com os outros, consigo mesmo e com o teatro? Que camadas corpóreas se abrem quando um corpo ama? Quando um ator ama? Somente quando ele está em cena? É possível dizer ao corpo depois de uma encenação para que ele deixe de amar, pois a cena já ocorreu? Como amar? É possível treinar? Como se treina amar o teatro? É possível escolher amar o teatro ou o ator é fígado pelo amor? Será que amar implica também em odiar? Tais questões não pretendem chegar a uma resposta absoluta, elas apenas movimentam a constante reflexão contida neste capítulo.

2.1 AMOR: O ATOR E A PESSOA HUMANA

Qual é o maior ensinamento ou o princípio teatral de Copeau, que você destacaria e aconselharia às novas gerações?

¹⁰ A ingenuidade para Jacques Copeau em *Apelos* é um aspecto fundamental para o processo formativo do ator, pois ela possibilita a constituição do jogo-experiência, conduzindo o ator a um entregar-se de maneira principiante à emergência da arte. Ela é para a formação do ator tão importante quanto a sinceridade – “É preciso que [...]os artistas do teatro reencontrem mais do que a simplicidade: a ingenuidade (COPEAU, 2013, p.103).

Amar o teatro. Servir ao teatro. Trabalhar com entusiasmo. “Doar-se”. Para isso, “primeiro possuir-se”.

(Entrevista com José Ronaldo Faleiro, realizada por Revista Osíris – Marco Vasques/Rubens da Cunha, 2013).

O amor, além de outras palavras propostas por Copeau (2013) tais como: generosidade, ingenuidade, humildade, sinceridade, simplicidade; são ouvidas pelos ‘artistas’ do teatro, mas pouco refletidas em âmbito acadêmico/artístico no sentido de como elas ocorrem no corpo do ator.

Como ser generoso, humilde e sincero? Basta querer? Por que ter (ser) essas ‘capacidades’ humanas para servir ao teatro? Por que servir ao teatro? O que implica ter um corpo aberto e disponível para essas questões? O corpo sofre? O corpo é bem resolvido? Dói, não dói ou nada tem a ver com a dor? Ele tem controle dessas ‘capacidades’? Será que tais palavras são mesmo capacidades humanas? Ou são elas, qualidades? Ou outra coisa? Amar pode ser atormentador? Amar pode ser sereno? O corpo escolhe ser generoso, ingênuo, ser humilde, ser sincero, ser simples, escolhe amar o teatro? É o teatro que exige do ator tais circunstâncias ou o ator tem autonomia para decidir se ama ou se não ama? O teatro escolhe o ator para amá-lo ou apenas os famosos podem amar o teatro? O que acontece com aquele que por algum motivo é ator, não é famoso, provavelmente nunca será, nem faz questão de o ser e ainda assim, ama o teatro? O que ele faz? É possível deixar de servir ao teatro? É possível deixar de amar o teatro? Será que ele (o ator) pode ‘ser’ outra coisa na vida?

Copeau (2013) atravessa tais questões de uma maneira originária em muitos de seus apelos, compondo um ir e vir reflexivo na abertura poética entre a vida e a arte, no jogo-experiência manifestante entre o claro e o escuro, ou seja, o conhecido e o desconhecido.

O pensador francês ‘narra’ a história do seu próprio corpo-artista e também o corpo-artista de outros grandes ‘homens do teatro’ por meio de cartas trocadas e encontros com eles: Gordon Craig, Adolphe Appia, André Antoine, Constantin Stanislávski, entre outros. Por meio das ‘narrações amorosas’, ficou evidente que cada homem do teatro em diálogo com Copeau (2013), “seja como for, repito: foi um homem que amou o teatro” (2013, p.50).

Copeau (2013) ao tratar de sua vocação em seu diário poético revela a sua curiosidade desde criança por cada detalhe que a vida lhe presenteava e diz que nas horas vagas, de solidão ou tédio ele perseguia “a descoberta de sei lá que segredo” (2013, p. 18).

Foi tal segredo que o levou a cumprir o que ele chamou de destino, procurando insistentemente “o abalo de uma fibra secreta, a exaltação de algo que se assemelhasse ao

gosto da carne, ao amor dos seres e da natureza, à necessidade de fugir, de se desnaturar, ou de se consumir, ou de se sacrificar. Eu transformava a vida” (COPEAU, 2013, p.21). Ele mesmo diz que fez do teatro sua própria vida e revela: “Amei o teatro em sua forma mais comum, mais trivial. [...] Eu amava o teatro apaixonadamente e pronto” (COPEAU, 2013, p. 26).

Diante de toda a declaração sacrificial do amor ao teatro, ainda fica a dúvida do que é e como se dá o amor. Talvez seja o momento de suspender a busca pelo que é e pensar um pouco a questão do como. Sendo assim, um caminho que apresenta indícios sobre como amar, aparece na resposta dada a *Revista Osiris*, disposto na epígrafe deste tópico, em que José Ronaldo Faleiro sugere que para “amar o teatro” é preciso um ato de doação, mas para isso é necessário primeiramente “possuir-se”.

Francesco Alfieri, por meio de sua obra *Pessoa humana e singularidade em Edith Stein*, mostra que a pensadora Edith Stein, discípula do filósofo Edmund Husserl e grande estudiosa de conceitos como ‘doação’, ‘generosidade’, ‘empatia’, ‘amor’, ‘pessoa humana’, etc., compreende que possuir-se significa ser pessoa.

Com o intuito de tornar-se pessoa, inicia-se um processo árduo de intensificação daquilo que Edith Stein, por meio de Alfieri (2014), compreende por pessoa humana. Tal processo se constitui na travessia de um exercício contínuo de resgatar incansavelmente os fenômenos como origem “visando descrevê-los segundo o modo como aparecem aqui e agora, ou, [...] os fenômenos em carne e osso” (2014, p.19).

Nesse sentido, intensificar a pessoa humana a fim de possuir-se para depois entregar-se em doação ao teatro implica ao ator uma escuta que ressoa a própria vida nos menores detalhes da condição humana. Depois, ainda é necessário ruminar a própria escuta com o intuito de ‘esconder’ a sua pessoa para privilegiar a emergência do belo¹¹ que atravessa as instâncias da vida, potencializando a possível emergência da arte, tal como fez o próprio Copeau:

Eu me escondia. Estava de certo modo, à espreita, atento ao mundo, aos acontecimentos, aos homens, mais do que a mim mesmo. Eu ardía com um amor secreto e desconfiado. A existência de toda e qualquer coisa, e mais do que toda e qualquer coisa, a existência da beleza me jogava num delírio em

¹¹ A beleza é outra palavra muitas vezes mencionada na obra *Apelos* de Jacques Copeau. Em vários momentos o artista francês orienta os atores a se manterem conectados com a beleza que irrompe a vida. Seria interessante, assim como a palavra amor, realizar uma investigação mais precisa do que vem a ser esse belo tão exaltado por Copeau. Porém, a presente pesquisa compreendendo a complexidade da questão, se limita ao menos neste momento do percurso acadêmico a ‘seguir’ intuitivamente as orientações copelianas. Compreendendo que a intuição pode ser também uma maneira crítica e reflexiva de abordar o mundo e suas relações.

que eu perdia de vista a mim mesmo para me unir completamente ao objeto da minha contemplação (COPEAU 2013, p. 23).

Nesse sentido, estar atento e entregue aos belos detalhes que permeiam a existência torna possível, por meio de um árduo trabalho, uma composição ético-poética entre a arte e a vida. No vigor da escuta principiante a pessoa humana é apropriada e, assim, na realização de se ser pessoa (re)constituindo a si próprio a cada instante pode eclodir a potência do amor, compreendendo o amor da seguinte maneira:

O amor é o que há de mais livre e quanto menos mutável mais livre ele é. O que não é livre é constrangido, só dura enquanto houver necessidade. Onde se é livre, ali nada impede que se persevere. Amor é doação de si mesmo. Só pode presentear-se aquilo que possui – de tal modo que dispõe de si mesmo. Possuir-se assim significa de maneira própria, ser pessoa. Temos de ser pessoa para poder amar. Mas parece que junto a nós o ser pessoa e o amor não são o mesmo. Em todo o caso, nós não somos nosso amor, talvez ele seja nosso ser mais essencial (STEIN, 2012, P.43).

Compondo uma analogia a partir da filosofia steiniana ao ofício do ator, compreendemos que o ator ao se colocar em estado de amor possibilita o vigor da permanência da liberação poética em que a arte enquanto morada humana se sustenta e se auto elege edificadora de mundos, pois ela está consagrada na experiência viva do ser que a ama. O ator já escondido de si é a própria manifestação do amor, pois é doação de si mesmo e se dá como presente ao vir a ser da arte. No ato de possuir-se o ator entregou a si mesmo ao amor poético para obrar o mundo com raízes livremente duradouras capazes de semear a terra até mesmo para outras gerações. Pois o amor, quanto mais permanece, mais livre ele é.

Amar, ser pessoa, doação – são palavras usadas cotidianamente, por vezes tão ‘comuns’, que não percebemos mais a profundidade de cada uma delas. Se para amar é preciso antes ser pessoa, o que isso significa exatamente? Será que o costume do óbvio petrificou a reflexão do ser pessoa? Como possuir a si mesmo para poder amar e, então, doar-se? Se não somos o nosso amor, mas talvez ele seja nosso ser mais essencial, quem somos nós? O teatro na sua potência livremente artística possibilita olhar para nós mesmos e assim constantemente podemos nos cultivar para serenamente constituir a pessoa humana capaz de amar e, então, como um gesto de gratidão, doamos ao teatro a nossa vida cultivada. Por meio da sinceridade e humildade Copeau(2013) orienta que o caminho do cultivo-de-si

Deve começar pela pessoa humana. Sem ensimesmamento, sem egoísmo, com tanta modéstia quanto ardor, é principalmente, é primeiramente a vocês

mesmos que devem se ater, pela lucidez, pela simplicidade, pela seriedade, pela aplicação e pela coragem. Sejam quais forem os desejos e aspirações de vocês, seja qual for a carreira que vocês se propõem a seguir, seja qual for a técnica que vocês tem a intenção de dominar, antes de tudo tratem de ser homens. Não se deixem endurecer, nem corromper, mas pela vontade apliquem-se para fazer reinar em seu caráter uma bela, uma sólida, uma sorridente valente e flexível harmonia humana. Vejam, meu amigos, importa acima de tudo, importa unicamente no meio de uma confusão dessas, fazer um pacto com a própria alma. [...] É preciso que cada um, no segredo de sua alma, seja um herói. Eu até diria, se não temesse ser mal compreendido, e eu o digo à meia-voz, confidencialmente: um herói... e um santo para si mesmo (2013, p.79).

As árduas palavras copelianas conduzem o ator a realizar um ato de responsabilidade de si, tendo como princípio originário o exercício reflexivo da pessoa humana. O ator busca diante de tal exercício enfrentar corajosamente as vaidades de si para colocar em evidência a simplicidade poética. Independente das técnicas acolhidas no processo formativo, o ator mantém-se conectado de forma simples à seriedade de seu ofício, cultivando constantemente o seu aspecto humano para não se tornar rígido diante da beleza que percorre a existência.

Trabalhar as questões singulares e sensíveis do humano, tais como: egoísmo, modéstia, sinceridade, humildade, lucidez, simplicidade; implica um desprendimento de si mesmo, para depois, paradoxal e serenamente, possuir-se e, então, em estado de doação, presentear aquilo que amamos, ou seja, o teatro.

Ao possuir-se é possível valentemente acessar a ‘flexível harmonia humana’. O ator que apropriado de si trabalha vigorosamente para a emergência poética e se conecta aos ‘segredos da alma’, encoraja-se para servir ao teatro, amando-o. Na gentileza de ser pessoa e no exemplo dos heróis e dos santos, o ator cultiva o que há de mais ‘belo’ na humanidade, pois apropriado de si, se oferece à emergência da arte (COUPEAU, 2013).

Por que aproximar a figura do ator a um herói ou a um santo? Copeau (2013) percebe em tais figuras poético-históricas uma entrega genuína à realização de uma obra ou do ‘destino’. Nesse sentido, quando o pensador francês orienta aos atores que sejam santos, mesmo temendo as interpretações equivocadas, está sugerindo uma entrega, uma seriedade ao ofício, ou seja, uma disposição a favor da arte no ato da criação.

Entregar-se ao ofício implica em um árduo caminho de composição de si. Constitui um trabalho para toda a vida, por isso, respeitoso e paciente e que pode permitir a irrupção do espírito livre, ou seja, aquele que segundo Nietzsche (2005) não é prisioneiro das opiniões dominantes de seu tempo, mas que busca resistir o máximo para não se deixar capturar pelos modismos de sua época ao se colocar corajosamente à escuta principiante da arte.

Do contrário, se o ofício do ator “não for exercido com um espírito sublime é a mais degradante das paródias. Mergulhou na atmosfera fétida e esterilizante do teatro.” (COPEAU, 2013, p.92). Por isso, amar o teatro significa entregar-se de forma responsável e modestamente à realização da arte, tornando, dessa maneira, “o homem mais belo e a vida mais preciosa” (COPEAU, 2013, p.95).

Porém, cabe a pergunta: o ator atual está disposto a amar o teatro? Pois, para amá-lo é preciso, como vimos anteriormente, encarar a própria época, não se deixar seduzir e principalmente demorar-se nas coisas, ou seja, oposto àquilo que hoje é pronunciado com tanta veemência. Mesmo correndo o risco de parecer algo quimérico, a presente pesquisa ‘aposta’, junto com Jacques Copeau (2013) e também com o professor Faleiro, no ator que diz sim ao amor, para tanto será proposto a este ator corajoso o itinerário da experiência de si.

2.2 AMOR: O ATOR E A EXPERIÊNCIA DE SI

Praticando o teatro, estudando as suas origens e os seus desenvolvimentos, convenci-me de que ele não progride como os conhecimentos práticos e científicos, abandonando verdades adquiridas para elevar-se acima delas rumo a verdades que as suplantam, esperando que elas mesmas sejam corrigidas ou substituídas. Na arte existe uma renovação das forças internas que se realiza como o gigante da fábula, por um retorno periódico ao núcleo primitivo, ao regaço materno (Apelos – Jacques Copeau).

Partindo da perspectiva nietzschiana e através das reflexões de Sérgio Pereira da Silva, podemos destacar que há fortes indícios de um paradigma que prevalece atualmente no contexto cultural brasileiro como uma “cultura do ressentimento”, ou seja, uma caracterização de valores amparados em uma “cultura do otimismo” que tem como característica “julgar tudo o melhor possível, tendência para achar tudo bem” (SILVA, 2011, p.108).

Em sentido contrário, como um antídoto para superar essa cultura compreendida como sendo o fruto de uma moral fraca e por sua vez ‘mediocre’, Friedrich Nietzsche por meio de sua concepção trágica de mundo possibilita olhar juntamente com a perspectiva copeliana para o ator e, para ele, propor um itinerário em que a dor da existência se materializa no corpo que, em estado de experiência, se apropria reflexivamente daquilo que se é.

A ideia de uma trajetória trágica para a experiência de ser ator permite (ou não) um encontro afirmativo com o destino que ‘baila’ entre a alegria e a dor e, assim, encaminhando os atores a antes de tudo, tornar-se o que se é (NIETZSCHE, 2008).

Segundo a filósofa Rosa Dias (2011), a máxima de Píndaro “o como tornar-se o que se é” dá a direção do projeto pedagógico nietzschiano, tendo a vida em diálogo com a arte como a atividade singular e formadora do indivíduo, que por sua vez é educado “para uma humanidade rica e transbordante de vida” (2011, p.14).

No entanto, para “chegar a ser o que se é”, um caminho possível segundo Larrosa (2009 p.52) é “combater o que já se é”, ou seja, uma formação/criação combatente e afirmativa do valor da vida é erigida ao homem (ator) de coragem que, lançado aos perigos de uma formação/criação amparada na experiência, vai além do que é instrumental e articula “um destino para o vir a ser, que inclui a reavaliação dos valores e a afirmação de si, como condições de possibilidades para chegar a ser o que se é” (2009, p.54).

Porém, possibilitar ao indivíduo/ator aquilo que ele efetivamente pode ser é um caminho árduo, haja vista que a cultura atual com desejos otimistas para a salvação da humanidade engloba também os discursos teatrais, aderindo ao modismo e defendendo-o como uma verdade absoluta. Tal mecanismo pode dificultar o caminho de acesso à experiência, sendo este um caminho de travessia de si que tem como potência vivificar o ser de cada um, ou seja, um caminho significativo para o ator “torna-se o que ele é” com o desejo transbordante de amar o teatro ao colocar-se a serviço da arte.

No itinerário da experiência, o ator, a partir de uma compreensão trágica da vida em que a **arte** é a dinâmica singular desta dimensão, se coloca entre a animação e a frustração e percebe que a proposta do seu ofício nesta perspectiva é, antes de tudo, uma instância de celebração da vida surpreendida pelo estado de reflexão.

A reflexão, diferente de uma formação pautada no ressentimento que, segundo Silva (2011), se julga a detentora da verdade, solicita ao ator, como vimos anteriormente, um demorar-se nas coisas, fazendo da travessia arte e vida um habitar poético-meditativo e assumindo assim uma postura de coragem. A travessia reflexiva tende no primeiro momento a suspender os juízos e sentidos até então estabelecidos e lança o ator em uma vereda solitária de criação e de espreita meditativa.

Tal solidão não significa destacar uma arrogância constituída individualmente, mas compreender que o caminho que se está entrando é novo, silencioso e suspenso de toda verdade absoluta até então consentida, consciente ou inconscientemente. No caminho da

solidão, o ator busca primeiro educar poeticamente a si mesmo, para depois, se possível, lançar pontes reflexivas para que outros (espectadores) enfrentem suas veredas solitárias, ruminando o próprio pensar e então constituir-se de maneira poética, amorosa e singular.

Nessa direção, Lúcia Hardt (2014) indica a prática do cultivo de si como um caminho possível para um habitar da experiência, pois tal caminho dispõe um pensamento não apressado e atravessa silenciosamente o corpo, assim, o ator compõe o(s) seu(s) estilo(s) e passa a “dar lugar a uma prática menos apressada, suportar o silêncio para que o pensar esteja vivo” (2014, p.160).

Na condição de experiência, a singularidade gera potências reflexivas que são atravessadas por um fluxo de forças criativas, compondo outros estados de (re)existências ao permitir um novo olhar para o mundo e novas possibilidades de encontros ou desencontros com o mesmo. Segundo Ferracini (2013), aquilo que é singular se diferencia daquilo que é particular, pois o primeiro se compõe único e insubstituível, enquanto que o segundo é dominado pelas generalidades. E, “ao dar-se conta da sua singularidade, tem ciência de que a sua solidão se radicaliza ainda mais” (MARTON, 2000, p.92).

Acolher o eco singular da solidão inevitável que permeia a dimensão trágica exige do sujeito da experiência, como sugere Scarlett Marton, uma disposição para enfrentar a cura de si mesmo, pois nesse momento pode desabrochar a instância do pensamento e “a solidão põe-se como necessária para o seu pensar” (2000, p.79).

Buscar amar o teatro a partir da escuta da solidão implica ao ator uma atitude de coragem, pois no primeiro momento são suspensos todos os sentidos até então garantidos pela herança otimista da cultura e, assim, o ator a serviço da arte e em estado de experiência coloca-se em um ‘lugar-não-lugar’ à escuta solitária do vigor poético, algo que está sempre principiando e, por isso, propenso a ser amado.

2.3 AMOR: O ATOR E A ESCUTA

A condição primordial para acarretar esta disposição preliminar é seguir o princípio pelo qual tenho me norteado: amar a arte em nós e não a nós mesmos na arte (A construção da personagem – Constantin Stanislavski).

Se fosse possível, certamente Constantin Stanislavski seria o guia fundante do percurso formativo de Jacques Copeau, pois ele mesmo revela tal desejo, escrevendo: “entre

aqueles cuja palavra me instruiu, cujo exemplo me amparou, é o senhor, caro Constantin Stanislavski, que eu gostaria de ter chamado de meu mestre” (COPEAU, 2013, p.54). Diante dessa consideração ‘amorosa’, Copeau (2013) demonstra uma grande admiração pelo trabalho realizado por Stanislavski, principalmente pela seriedade e sinceridade ético-poética que o mestre russo conduzia sua poesia formativa. E, como princípio originário que se desdobra em toda a obra de Stanislavski está o registro amoroso contido na epígrafe deste tópico, que vale a pena ser aqui transcrito: “amar a arte em nós e não a nós mesmos na arte” (2002, p.334). É perceptível o olhar cuidadoso do ‘mestre’ em relação a arte, tal olhar possibilita segundo Stanislavski (2002, p.333) “um estado favorável à criatividade”, pois tem a preocupação de semear responsável e serenamente um campo de escuta ético-poético em que o artista (e também o espectador) ama a arte nele e não a si próprio na arte.

Tal aprendizagem coloca o ator em estado de humildade, mas também de inquietações, pois ao analisarmos reflexivamente as palavras da epígrafe é possível questionar: O que é amar a arte em nós? Em que consiste este ‘nós’? O que é amar? O que é o amor? O que significa não amar a nós mesmos na arte? O que é a arte? O que é arte hoje? Por que amar a arte? Como amar a arte, sendo ela, segundo Rilke (2010), a existência mais misteriosa?

No bailado dessas inquietações, o ator pode apropriar-se dos dizeres do poeta Rainer Maria Rilke e, então, sabendo que a arte é a existência mais misteriosa, o ator na sua condição de artista escolhe servir¹² ou não servir à arte. Essa escolha implica na elaboração dos possíveis caminhos de treinamento do ator. Afinal, sabemos ao olharmos para a história teatral¹³, o quão trabalhoso é o percurso do ator. Desse modo, a presente pesquisa propõe como possibilidade ao ator um caminho poético-ascético, que tem como virtude a potência da escuta principiante capaz de conduzir o ator a amar o teatro e, então, em estado de doação, servir à arte. Tal vereda permite um ruminar da descoberta-de-si a cada dia, exigindo paciência, dedicação e uma disposição inesgotável em escutar meditativamente ‘as coisas’ do mundo, pois: “pode-se dizer que escutar é com efeito o primeiro passo e o primeiro procedimento na ascese” (FOUCAULT 2006, p.402).

Porém, escutar implica em uma delicada suspensão da tagarelice cotidiana na qual estamos acostumados, pois a escuta se realiza no encontro entre pessoas dispostas para o

¹² O servir aqui é compreendido como um ato de gentileza a favor da emergência da arte e também significa um modo de vida, uma possível escolha de travessia da existência.

¹³ Há uma ampla bibliografia sobre os estudos do teatro e especificamente sobre o trabalho do ator, que não cabe aqui citá-los. Mas sabemos que desde a Grécia antiga já se pensava a questão do ator e principalmente na modernidade pensar o ator ganha uma dimensão pedagógica: Constantin Stanislavski, Vsevolod Emilevich Meyerhold, Jacques Copeau entre outros. Nos tempos atuais há muitas pesquisas que pensam o trabalho do ator.

acontecimento do diálogo em que a palavra “é feita para aqueles que ouvem, e os tagarelas não ouvem ninguém, já que estão sempre falando. Eis o primeiro mal contido na incapacidade de se calar: a incapacidade de ouvir” (PLUTARCO 2008, p.11), para Dinouart (2001, p.12) “só se deve deixar de calar quando se tem algo a dizer que valha mais do que o silêncio”; sendo, desse modo, esse estado de silêncio algo precioso para o processo formativo/pedagógico de Jacques Copeau, pois segundo Aslan (2007) o ator copeliano “deverá aprender a calar-se, escutar, permanecer imóvel, começar um gesto, desenvolvê-lo, retornar à mobilidade e ao silêncio” (2007, p.48).

Por meio do silêncio poético, da suspensão das palavras, o corpo do ator em estado formativo pode alcançar uma disposição corajosa para acessar o que é desconhecido, uma vez que os sentidos das palavras foram temporariamente suspensos. O campo silencioso possibilita ao ator uma travessia de primeira viagem, pois tudo se faz como se fosse uma primeira vez, um campo solitariamente poético, para depois, no (re)encontro com os textos clássicos, a poesia voltar a vigorar de maneira singular. Em outras palavras:

O ator moderno estava atulhado de textos prontos para uso, ricos demais, muito bem escritos, e contentava-se preguiçosamente em dizê-los em vez de representá-los verdadeiramente [...]. Cumpriria também tirar a poeira dos clássicos por demais conhecidos, “desgastados por gerações de atores”, lustrá-los para fazê-los recobrar um novo frescor (ASLAN, 2007, p.48).

Desse modo, indica-se ao ator uma escuta principiante, uma disposição corpórea presente em uma travessia solitária, suspensa de sentidos dogmatizados e compondo, nessa direção, uma raiz poética singular costurada na dimensão trágica da vida, em que a solidão é o enfrentamento indispensável, levando o ator a composição serena do amor, uma vez que está desapegado dos absolutismos que o acompanharam em sua formação e que por vezes, tornou-o indigno de seu ofício e “nada mais aviltante do que a tarefa do ator quando é feita sem amor e sem dignidade” (COPEAU, 2013, p.209).

Porém, quando o ator supera a barreira dos discursos ‘prontos’ e se dispõe a servir o teatro no tempo-espço do acontecimento, enfrentando o desconhecido a favor da presença da arte, escutando aquilo que vem do frescor de sua primeira vez, o itinerário da solidão acaba por constituir o amor e “nada é mais comovente do que o sacrifício de si mesmo oferecido cada dia [...] pelo verdadeiro servidor do teatro” (COPEAU, 2013, p.209).

Para que a escuta seja realizada diariamente a favor da arte, cabe ao ator colocar-se meditativamente à espreita de seus possíveis vícios ao (re)presentar um texto poético para

então, transformá-los em virtudes e, também, permanecer à escuta reflexiva de sua época histórica, pois segundo Copaeu (2013), a cada dia ‘nasce’ um teatro da moda, servindo como um chamariz para que o ator desvie de seu ofício. Desse modo, cabe ‘escutar’ um apelo copeliano contra o modismo que se infiltra no teatro:

Todos os dias nasce um. Sei de bem poucos que estejam isentos de cabotinismo – e até industrialização -, de blefe e de aparências enganosas. Desconfiem disso por favor. Porque nada é mais funesto para o desenvolvimento do teatro, pura e simplesmente, do que o falso teatro de arte (COPEAU, 2013, p.207).

Por isso colocar-se à escuta de um teatro que não está corrompido com o modismo de seu tempo significa uma jornada solitária, pois diariamente é preciso resistir a sedução dos ‘novos’ apetrechos e ‘novos’ discursos. Enquanto muitos atores estão ‘engajados’ naquilo que a moda dita como ‘correto’, o ator solitário enfrenta a solidão de si mesmo e, por vezes, enfrenta o julgamento do olhar alheio. Nesse enfrentamento da própria solidão, pode o ator se encontrar unido pelo amor à arte a outros seres solitários e que desfrutando do que lhes é comum, o amor à arte, podem compreender que o caminho solitário paradoxalmente os afastou da solidão e os presenteou com a pluralidade do encontro.

Para tanto, o ator corajoso, trabalha para despertar a arte nele e não ele na arte, renunciando, desse modo, “suas pretensões de primeiro plano. É claro. Pede-se a ele uma justa abnegação da sua personalidade pretenciosa” (COPEAU, 2013, p.210).

A escuta para esse ator que resiste ao encantamento do seu brilho virtuoso implica não apenas em uma técnica tempo/espaco-corpórea propriamente dita. Seu comprometimento amoroso com o teatro faz vigorar uma escuta principiante que expande a técnica para a travessia poética em formação com a vida, e desse modo, tal ator, preocupado antes de tudo com a arte nele e não ele próprio na arte, se colocou à escuta de mais um ensinamento de Stanislavski (2002, p. 343) que seriamente advertiu: “a grande maioria dos atores tem uma ideia completamente errada [...] acham que só precisam trabalhar apenas nos ensaios e que em casa estão liberados”.

Nessa direção, percebemos que a todo instante o ator continua a ser ator, não somente quando ele está ensaiando ou encenando para um grande público. O ator se apropria do estado de servidor da arte, conectando seu treinamento diariamente às ações consigo mesmo, com os outros e com o mundo.

O ator que corajosamente se dispõe a enfrentar a solidão de si mesmo exercita constantemente o pensamento reflexivo capaz de possibilitar a emergência da arte, ultrapassando os muros das modas e constituindo um caminho poético-amoroso para escutar o teatro de seu tempo.

3 ATOR: COMPONDO O AMOR

Não me lembro mais onde foi o começo, foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou devia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano. Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber (Para não esquecer – Clarice Lispector).

Nos capítulos anteriores foi percebido que constituir o amor ao teatro implica em uma longa e árdua jornada conectando serenamente a arte e a vida. Porém, esse caminho não é constituído ao acaso, ao contrário, exige do ator um posicionamento ético-poético que consiste, segundo Novaes (1994), em uma sinfonia entre arte e pensamento, formando, desse modo, uma constelação formativa chamada de *artepensamento*.

Nesse sentido, *artepensamento* é o compositor originário que conduz o ator a amar o que faz. Assim, esse capítulo busca cuidar das instâncias mais próprias do ofício do ator, ou seja, o treinamento e suas técnicas, a partir da potencialidade do pensamento em um percurso interdisciplinar entre teatro e filosofia.

Embora Jacques Copeau não seja constantemente citado daqui para frente, é importante ter a clareza que os três âmbitos que são aqui investigados (pensamento, treinamento e técnica) partem necessariamente de toda a meditação colhida dos apelos copelianos realizados anteriormente, tendo sempre em consideração o propósito de constituir um caminho poético-amoroso à realização da arte teatral.

3.1 O CAMINHO DO PENSAMENTO

Por isso o modo próprio de ser da poesia se funda no pensar (O que quer dizer pensar – Ensaios e conferências, Martin Heidegger).

Sem perder o fio condutor copeliano que tem como princípio poético-amoroso zelar pelo ofício do ator, o presente tópico se preocupa em compor esse princípio cuidando do pensamento. Afinal, ficou evidente nos apelos de Copeau (2013), que o ator precisa responsabilizar-se pelo seu caminho de servidor do teatro, ou seja, pensar no que está fazendo.

Tal atitude responsável somente será possível se o ator permanecer cuidadosamente com o pensamento disponível diante do caminho que se abre diariamente na travessia de seu amoroso ofício.

Com intuito de melhor compreender o pensamento enquanto potência significativa no trabalho do ator, busca-se apoio meditativo na filosofia heideggeriana para tentar suprimir este vazio compreensivo sobre o que vem a ser pensamento.

Com o advento da era atômica na modernidade, Heidegger(2000) analisa o pensamento a partir de duas instâncias: a do cálculo e a reflexiva/meditativa. No diálogo entre ambas e principalmente no repouso meditativo do pensamento é que o ator em estado de consentimento demora-se no contato com a obra de arte e se encontra com a raiz da experiência originária, permitindo a travessia da arte para que ela possa crescer em solo sereno e meditativo. Mas, como medrar a obra humana na atualidade onde o espírito da época tende a dificultar a capacidade de enraizamento?

A cada hora do dia estão presos à rádio e a televisão. O cinema transporta-os semanalmente para os domínios invulgares, frequentemente apenas vulgares, da representação que simula um mundo que não é. [...]. Tudo aquilo com que de hora em hora, os meios de informação atuais excitam, surpreendem, estimulam a imaginação do homem – tudo isso está hoje mais próximo do homem do que o próprio campo à volta da quinta, do que o céu sobre a terra, do que o passar das horas do dia e da noite, do que os usos dos costumes da aldeia, do que a herança do mundo da terra natal (HEIDEGGER, 2000, p.16).

Na atualidade o pensamento está cada vez mais escasso, tendo em vista que o caminho do pensamento é o mais demorado e o mais profundo. Constata Bauman (2001) que em nossa modernidade líquida, os homens vivenciam a era da superficialidade, da agilidade, da rapidez dos encontros fluídos e o pensamento torna-se algo extremamente distante. Suportamos um tempo mínimo na relação com as coisas, inviabilizando o demorar-se que a abertura meditativa exige, prejudicando o aprofundamento *artepensamento*.

Todos nós, mesmo aqueles que pensam por dever profissional, somos muitas vezes pobres-em-pensamentos; ficamos sem pensamentos com demasiada facilidade. A ausência-de-pensamentos é um hóspede sinistro que, no mundo atual, entra e sai por toda a parte. Pois, hoje torna-se conhecimento de tudo pelo caminho mais rápido e mais econômico e, no mesmo instante e com a mesma rapidez, tudo esquece. (HEIDEGGER, 2000, p.11).

Por isso a dificuldade para o ator manter-se na abertura do pensamento, pois a rapidez fluída da nossa época tende a pensar de maneira aceleradamente calculada, voltando-se instrumentalmente para fins de utilidade, impedindo o fluxo amoroso que exige tempo de reflexão.

A utilidade do pensamento destituída de sua serventia é rapidamente descartada para logo ser substituída por outro pensamento/cálculo ofertado, segundo Bauman (2001), com muita facilidade e eficiência na modernidade líquida em que estamos inseridos. Tal constatação contamina também o próprio teatro, cujas novas técnicas e tecnologias se infiltram no mundo da produção teatral, aturdindo os filhos da era líquida seduzidos pelas novidades dos aparatos.

Se a serventia dos aparatos se perde na dinâmica fluída das oportunidades, como é possível, na atualidade, ‘produzir/criar’ algo (obras humanas) com força suficiente para medrar a sementeira originária capaz de (re)inventar-se por gerações?

Podem ainda, no futuro, o homem ou a obra humana medrar do solo da terra natal e crescer em direção ao Éter, ou seja, em direção à extensão do céu e do espírito? Ou cairá tudo nas tenazes do planeamento e do cálculo, da organização e da automatização? (HEIDEGGER 2000, p.17).

Todavia, no iminente risco do esquecimento de nós mesmos, enquanto potência humana em estado de criação, quando a tecnologia do dispositivo de captura tem o poder de nos escravizar, é possível também, ao nos colocarmos entre a arte e o pensamento, que sobressaia a salvação. Mas como? Tomando distância da captura moderna/fluída da era atômica o pensamento reflexivo torna a vigorar, sendo este o incansável trabalho do ator, distanciar-se de sua época para paradoxalmente fazer dela um habitat originário, semeando as potências criativas/reflexivas.

No habitat dos acontecimentos podem desabrochar encontros serenos, que são acolhidos meditativamente na realização *artepensamento*, podendo assim, encaminhar para a salvação. Recupera-se aqui uma citação que foi originariamente semeada no primeiro capítulo: “salvar não diz apenas erradicar um perigo. Significa, na verdade: deixar alguma coisa livre em seu próprio vigor” (HEIDEGGER 2001,p.130).

A obra de arte quando ouvida na sua própria medida acena vigorosamente a sua poética-amorosa. Ela proporciona por meio da relação espaço/tempo/homens/arte a possibilidade da realização de uma escuta profunda, oferecendo o sopro reflexivo que permite ao homem uma conexão renovada com sua própria condição humana.

Para trilhar o caminho da escuta, o ator-servidor da obra de arte ao perceber a sua condição de corpo líquido cuida para que a fluidez não consuma por inteiro a sua camada humana meditativa. Sobre tal cuidado, os pensadores Martin Heidegger, Giorgio Agamben, Zigmunt Bauman e o nosso condutor Jacques Coupeau alertam para que não seja esquecida a qualidade reflexiva do humano, uma vez que “o homem atual está em fuga de pensamento” (HEIDEGGER, 2000, p.10). Evadir-se do pensamento mais demorado, que é o reflexivo, parece não ser problema para o homem moderno (líquido) que está tão aderido e crê somente na existência do âmbito calculador do pensamento, pois ele mesmo afirma

[...] que em época alguma se realizaram planos tão avançados, se realizaram tantas pesquisas, se praticaram investigações de forma tão apaixonada, como atualmente. Com toda certeza. Esse dispêndio de sagacidade foi de extrema utilidade” (HEIDEGGER, 2000, p.12-13).

No entanto, tal pensamento ocorre na esfera de cálculo, saltando incessantemente de utilidade em utilidade, impossibilitando que a abertura meditativa capaz de ativar a experiência originária com a arte aconteça.

Por isso, é necessária a responsabilidade com o exercício do pensar. No teatro, a partir de uma leitura crítica do livro *Teatralidades contemporâneas (2010)*, percebe-se que a liquidez desliza sobre as utilidades oferecendo oportunamente aparatos que abrilhantam os ditos teatros ‘contemporâneos’ (que podem muito bem não ser contemporâneos, no modo como Agamben nos orientou). O grande problema da contaminação dos dispositivos à moda atômica é que por vezes o teatro que se assiste ou que se apresenta encontra-se ofuscado pelo brilho tecnológico, que encobre a serenidade, turva o dizer sim e não, obscurecendo a sabedoria capaz de liberar o pensamento reflexivo do encantamento do pensamento cálculo. Assim, a salvação ou a liberação do pensar possibilita outras maneiras de estar-no-mundo que não aderindo somente à histeria das modas líquidas. Porém,

Seria ter vistas curtas querer condenar o mundo técnico como obra do diabo. Estamos dependentes dos objetos técnicos que até nos desafiam a um sempre crescente aperfeiçoamento. Contudo, sem nos darmos conta, estamos de tal modo apegados aos objetos técnicos que nos tornamos seus escravos (HEIDEGGER, 2000. P. 23)¹⁴.

¹⁴ Essa citação heideggeriana é importante para esclarecer que não somos nem contrários e tampouco a favor do uso de tecnologias nos espetáculos teatrais. Apenas nos serve de alerta para não aderirmos as novidades sem nos questionar o porquê estamos usando determinados objetos em nossas peças, o que a obra de arte, mais do que a nossa ideologia, quer dizer com determinadas escolhas estéticas?

Heidegger não descarta nenhuma forma de pensamento, tanto o que calcula quanto o que medita são legítimos e necessários. Porém, devido aos riscos que se apresentam na atualidade, o pensador alemão dedica mais atenção ao pensamento que medita, havendo um grande perigo de esquecê-lo, pois ele exige maior esforço e “requer um treino demorado. Carece de cuidados ainda mais delicados do que qualquer outro verdadeiro ofício. Contudo, tal como o lavrador, também tem de saber aguardar que a semente desponte e amadureça” (HEIDEGGER, 2000, p.14).

Por esse caminho, entre o cálculo e o reflexivo, Heidegger (2000) orienta que para tanto é preciso “dizer sim à utilização inevitável dos objetos técnicos e podemos ao mesmo tempo dizer não, impedindo que nos absorvam [...] a nossa relação com o mundo técnico torna-se maravilhosamente simples e tranquila” (2000, p.24).

Desse modo, constituir o amor como princípio ético-poético ao ator implica em atentar-se para caminhar serenamente entre os pensamentos cálculo e reflexivo. Assim, cabe ao ator não ser capturado pelos dispositivos de seu tempo a ponto de se esquecer de amar a arte como fundamento poético para medrar a humanidade com obras duradoras e, por tanto, reflexivas.

3.2 O CAMINHO DO TREINAMENTO

Não sei quem me pôs no mundo, nem o que é o mundo nem o que sou eu mesmo; vivo numa terrível ignorância sobre todas as coisas; não sei o que é meu corpo, o que são meus sentidos, a minha alma e essa parte de mim que pensa o que digo, que medita sobre tudo e sobre ela mesma, e não se reconhece mais do que o resto. (Da necessidade da Aposta - Blaise Pascal).

Pensar o treinamento do ator no sentido heideggeriano sobre as questões dos pensamentos cálculos e reflexivos extrapola o que habitualmente é entendido por treinamento. O comum é pensar que todo treinamento do ator necessariamente dispõe de uma sala, um teatro ou um espaço qualquer com outros atores, com ou sem diretor ou raramente sozinho; que emprega técnicas a partir de métodos conhecidos: coupeliano, stanislavskiano, brechtiano, labaniano, lecoquiano, barbiano, grotovskiano, artaudiano, suzukiano, decrouxiano e também outros métodos inovadores ou recriados a partir desses. O treinamento trivial do ator é

necessário para organizar, sistematizar e estruturar a cena que, devido ao seu aspecto instrumental, é compreendido aqui como treinamento/cálculo.

Certifica-se a importância de tal treinamento, pois o intuito não é negá-lo, pois sem ele não se consolida a práxis da estrutura poética da encenação, não há o reconhecimento das partes do corpo, o ator não poderia descobrir seus limites corpóreos, seu ritmo, seus movimentos internos e externos, não há o reconhecimento espacial, a medida dos ângulos, os detalhes de cenário, de figurino, da personagem, da maquiagem, da luz, da sonoplastia, da utilidade ou não de sua imaginação, da precisão de seus gestos, da entonação e sua potência vocal, do corpo alheio e os limites do corpo.

O treinamento/cálculo permite ao ator mapear, traçar os vetores, organizar as direções, os deslocamentos e suas intensidades, focos e níveis, organizar a utilização ou a não de dispositivos tecnológicos, de projeções, contracenar ou não com sua própria imagem em tempo real ou pré-concebida. Funciona como um estudo geométrico no preparo para a encenação e é importante para fundamentar os traços e armar o ‘esqueleto’ da obra de arte.

No entanto, quando o olhar se direciona para a pessoa humana em estado de experiência formativa amorosa, abre-se uma nova possibilidade para o treinamento do ator, aqui nomeado como treinamento/reflexivo-meditativo. Acreditamos que por meio dele, o ator-doador se exercita na descoberta de si enquanto ser histórico, para melhor servir à obra. Tudo indica, a partir de diálogos com o pensamento de Heidegger, que tal treinamento é infinito dentro da finitude do ator.

Assim como Copeau (2013) e Stanislavski (2002) estende o treinamento para uma qualidade conectiva entre vida e arte, Quilici (2008) lança indícios sobre o treinamento/reflexivo do ator ao destacar o aprendizado técnico/artístico de concepções filosóficas ocidentais como o “cuidado de si” de Michel Foucault, aprofundando em noções de “inquietação de si” e “ocupar-se de si”. Ele esclarece que: “essa aproximação [...] permitirá colocar a questão do treinamento sob novas perspectivas, interrogando as possibilidades da arte enquanto campo de transformações ontológicas” (2008, p.1).

A era atual é própria do pensamento que calcula e por isso o treinamento/reflexivo não tem o propósito de romper com o que é habitual, mas provocar outro estado de apropriação da técnica: aquela que atravessa a essência poética numa relação que principia meditativamente. Nesse viés, o treinamento/reflexivo exige do ator uma demora diária sobre as coisas e seu trabalho de atuação é conectado à flor da existência, com a angústia de uma condição trágica, em que a morte faz questão de ser lembrada que mais cedo ou mais tarde terá a sua chegada.

Mas, entre o nascer e o morrer, o ator está atento, afirmando incansavelmente sua travessia de conectividade amorosa com a arte.

Pode ser que ele mesmo tenha escolhido ser ator, ou pode ser ele um ator por vocação ou ainda uma condição; da mesma maneira que um professor é professor, uma mãe é mãe, um pai é pai, um padre é padre, arquiteto é arquiteto, filósofo é filósofo e assim por diante. Em todas as camadas possíveis existenciais o fio trágico atravessa a singularidade de cada ser-aí-no-mundo. O treinamento reflexivo tende a recuperar o ensinamento de Píndaro exaltado por Nietzsche (2008) – o como tornar-se o que se é.

Em uma perspectiva trágica da existência, a vida carrega em sua condição finita um tormento diário entre erros e acertos, mas no repousar da angústia é possível encontrar o descanso originário que, paradoxalmente, faz vigorar outro estado na permanência com o mundo – maravilhosamente tranquilo, como já orientou Heidegger no presente capítulo. Percorrer o segredo de tal tranquilidade para melhor servir à obra é a procura infundável do ator aqui investigado. Assim, no caminho constituinte do amor, alargam-se as frestas para a jornada poética do ator na busca inesgotável do cuidado e da compreensão-de-si.

Quem não acreditaria, ao nos ver reunir as coisas do espírito e do corpo, que tal mescla nos é muito compreensível? Entretanto, é essa coisa que menos se compreende. O homem é, em si, o objeto mais prodigioso da natureza; pois não pode conceber nem o que é corpo nem, menos ainda, o que é espírito e, ainda menos, de que modo pode um corpo unir-se a um espírito. Essa sua dificuldade máxima, e contudo sua própria essência: a maneira por que se acha o espírito unido ao corpo não pode ser compreendida pelo homem e, não obstante, é o homem (PASCAL, 1999, p.49).

Dialogando com o pensamento pascaliano, o ator reúne na imensidão das possibilidades-de-si coisas visíveis e invisíveis, podendo ser potencializadas e clarificadas no cuidado constante do cultivo-de-si em realização com a obra de arte.

Indicamos como início do cuidado-de-si o caminho silencioso já contemplado no capítulo anterior, tendo em vista que a modernidade líquida está apta a tagarelar, não ouvindo o outro e não ouvindo a si mesmo. Tal caminho, ao contrário de provocar um calar repressor, propõe um silenciar poético-reflexivo que pretende colocar o ator em estado de coexistência originária aos detalhes ofertados pela vida para depois como em um salto reflexivo, o ator qualificar poeticamente a encenação tanto calculativa como reflexiva .

Acolher a vida como possibilidade ético-poética para o treinamento do ator já estava nos indícios de Stanislavski (2002), compreendendo que aquilo que se planta em casa se colhe na cena ou o que se planta em cena se colhe na casa.

No mesmo sentido, com o intuito de perceber entre as fissuras poéticas outros estados de treinamento para o ator, Renato Ferracini, em uma palestra intitulada *Treinamento: visões recentes*¹⁵ orienta os atores a pensar o treinamento por outra via, não como adestramento, organização, formatação de algo, aprendizado ou preparação. O pensador retorna à etimologia da palavra, descobrindo que além do adestramento e da organização, o termo treinamento vem do latim *traginare* e, como afirma, *traginare* é “adestrar o falcão a pegar a sua caça”.

Mas essa é a questão: “como adestrar uma ave que por natureza já é uma grande caçadora?” Ele responde, afirmando que é por meio da intensificação daquilo que a ave já é. Ou seja, é necessário pensar o treinamento como a intensificação daquilo que se é, como uma intensificação de si mesmo. Propondo, desse modo, uma união entre treinamento/intensificação e a vida (no sentido de transbordamento), expandindo o treinamento para os modos de existência, extrapolando os limites sala/treinamento e intensificando aquilo que já é – “ser outro continuando ser aquilo que já é”.

Porém, como intensificar-se? Em diálogo com os ensinamentos de Jacques Copeau (2013), compreendemos que a possibilidade de intensificação de si é constituída a partir do treinamento/meditativo de nós mesmos, das relações cotidianas, também da responsabilidade que exige cada ofício, do demorar-se nas coisas, cultivando os detalhes, cuidando dos encontros, refletir sobre os desencontros, olhar para si, reconhecer as falhas, falar menos dos outros, ser um com o outro, ser consigo mesmo, cuidar do corpo, do que come, do que bebe, do dormir, olhar para os sonhos, cuidar das palavras que o corpo profere e também das que o corpo encobre, cuidar-de-si, encorajar-se em exercícios de si para si, encaminhar-se para o cultivo de si em cada aurora que se principia.

Desse modo, o treinamento amoroso se constitui em uma conexão originária entre os necessários dispositivos de cálculo que embelezam as cenas teatrais e as nuances da pessoa humana, por isso outra relação com a técnica se forma. É o que veremos no próximo tópico.

3.3 O CAMINHO DA TÉCNICA

A questão da técnica é a questão da constelação em que acontece, em sua propriedade, em descobrimento e encobrimento, a vigência da verdade (A

¹⁵ Palestra realizada no Simpósio Internacional corpo em Arte – Terra Lume 2012 intitulada – *Treinamento: visões recentes*, coordenado pelo professor, pesquisador, ator e encenador Renato Ferracini. É possível acessar essa palestra pelo site: <http://www.youtube.com/watch?v=su8GyUzcj0E>.

Assim, como lidar com a questão da técnica no teatro? O que é a técnica? Por que questioná-la? Comumente escutamos a seguinte frase: ‘o corpo do ator é instrumento do seu trabalho’. Tal caracterização advém do pensamento moderno que sustenta a técnica como meio para se atingir um fim, ou seja, ela tem uma utilidade, serve para calcular. A técnica operando de modo calculativo planeja os gestos para deles extrair o movimento preciso, para garantir a melhor métrica e melhor utilização gestual. A maneira calculada de pensar a técnica no âmbito teatral pode ser exemplificada pela teoria antropológica do teatro: “Toda a técnica [...] é baseada na divisão do corpo em duas metades iguais, segundo uma linha que o atravessa verticalmente, e na subdivisão desigual do peso, que ora está de um lado, ora do outro” (BARBA-SAVARESE, 2012, p.19).

Heidegger (2001) esclarece que a concepção corrente assume a técnica como uma atividade humana que manipula um meio para se chegar a um fim e o autor alemão pensa esta concepção como sendo “a determinação instrumental e antropológica da técnica” (2001, p.12). Em seguida, o filósofo questiona: “quem poderia dizer que a concepção corrente sobre a técnica não está correta?” Argumentando que “embora correta, a determinação instrumental da técnica não nos mostra a sua essência ou ao menos a sua vizinhança, temos de procurar o verdadeiro através e por dentro do correto” (2001, p.13).

Nesse sentido, inicia-se um olhar entre o cálculo e o reflexivo, pois o pensamento heideggeriano possibilita um deslocamento na maneira de conceber a técnica. Não é preciso simplesmente negar o seu aspecto instrumental, ao contrário, o pensador instiga a relacionar com a técnica por um caminho mais sereno dizendo sim e não aos aspectos de manipulação e dominação da técnica.

Na possibilidade desse sim e não podemos caminhar no “entre” da técnica rumo a um livre relacionamento com ela no intuito de nos libertar de sua tão condicionada dominação: “Livre é o relacionamento capaz de abrir nossa Pre-sença¹⁶ à essência da técnica. Se lhe respondermos à essência, poderemos fazer a experiência de tudo que é técnico. A técnica não é igual à essência da técnica”. (HEIDEGGER 2001, p.11).

¹⁶ O filósofo Martin Heidegger procura diferenciar presença de Pre-sença. A presença diferente da Pre-sença não tem uma preocupação com o pensamento reflexivo. Já a Pre-sença coloca o homem na condição de reflexão, pois ele se põe na abertura originária da poesia vigorante, ou seja, ele está em estado de escuta, à espreita da essência que atravessa a existência, por isso ele está Pre-sente no ‘aqui agora’.

A proposta heideggeriana sugere uma busca pela essência da técnica, aquela que se abre para a possibilidade da ‘verdade originária’, ou seja, uma verdade que não se fixa em um absolutismo, mas que percorre a travessia da experiência. Tal verdade pode desvelar situações que apenas o percurso instrumental de cálculo não seria capaz. Assim, a “técnica é uma forma de desencobrimento. A técnica vige e vigora no âmbito onde se dá descobrimento e desencobrimento, onde acontece *alétheia*, verdade” (HEIDEGGER 2001, p.18).

No âmbito teatral tendemos a repetir que em cada vertente (realista, naturalista, simbolista, absurda, épica, pós moderna, etc.) há uma técnica apropriada para que o ator chegue ao objetivo da encenação. Sem descartá-la, compreendemos que, a partir das possibilidades que se abrem por meio dos ensinamentos heideggerianos, apenas essa parte intrumentalizada e por isso ‘correta’ (como percebeu Heidegger) não possibilita ao ator um habitar originário na obra de arte, não permitindo que arte vigore a sua necessária poesia ao mundo. Além de palavras, corpos e gestos calculados para a estrutura cênica, cabe ao ator dispôr-se à abertura da técnica, percorrendo no “entre” da instrumentalização e da essência.

Dialogando com Heidegger, é possível compreender que não apenas a especificidade de cada vertente produz a sua técnica, mas cada novo entregar-se à obra de arte, pois as obras são dignas de abertura poética, podendo revelar a singularidade do atravessamento da técnica. Desse modo, a técnica deixa de ser apenas um aparato que cumpre de modo eficiente um fazer e passa a compor serenamente o caminho poético, trazendo sua essência na travessia da experiência amorosa entre arte e vida. Assim, entre a técnica instrumentalizada e a sua essência, o ator percebe outras maneiras de realizar seu ofício ao se colocar diante da travessia dançante/meditativa com a técnica, pois:

O ator não aprende uma técnica codificada a priori, mas deve se permitir um espaço-tempo para realizar experiências de limites para uma possível desestruturação de seus padrões e intensificação de seu corpo. [...] essa técnica singularizada pode ser chamada de dança pessoal (FERRACINI, 2013, p.30).

Por meio da dança pessoal em relação originária com o espaço-tempo, o ator coloca-se em estado de experiência escutando a poesia que se origina na abertura da técnica. A técnica passa a ser “uma força e não um elemento concreto, inteligível, visível, sintetizado pela consciência, mas um elemento afetivo, relacional, invisível que altera o estado dos corpos. [...] o corpo é levado a experiências de fronteiras dele mesmo” (FERRACINI, 2013, p.29).

Nesse sentido, a técnica coloca o ator em diálogo com todo o processo constituinte de intensificação de si. Todo o cuidado entre a vida e arte clamado por Copeau (2013) se faz presente na travessia técnica que vigora potencialidades humana-criativas. Olhando, experimentando atenciosamente os detalhes da técnica, do treinamento e do pensamento o ator pode serenamente compor o amor pelo teatro. Amar o teatro é, portanto, como vimos no decorrer dessa monografia, abrir-se para o encorajamento de viver abertamente em diálogo com a poesia que inesgotavelmente nos atravessa em estado de amor, constituindo um caminho técnico entre os pensamentos cálculo e reflexivo a fim de possibilitar a emergência da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas, então, quando é que se dá e acontece esta escuta? Nós só escutamos quando pertencemos ao apelo que nos traz a fala. (Logos, Heráclito Fragmento – Ensaaios e Conferências, Martin Heidegger).

Trabalhemos, experimentemos. Sigamos em frente. Tratemos de manter até o último dia o nosso espírito claro, a nossa sensibilidade viva, o nosso coração puro e inabalável (Apelos – Jacques Copeau).

E principalmente abstenhamo-nos daquele necrotério intelectual ou daquele tom de levandade que estão, ambos, no oposto da inteligência e de um amor verdadeiro pelo teatro (Apelos – Jacques Copeau).

Tudo está em doar a própria vida (Apelos Jacques Copeau).

Amar o teatro continua mesmo depois dessa breve pesquisa vibrando como uma incógnita não pelo fato de não compreendermos o mínimo sobre o que foi pesquisado, mas uma incógnita no sentido da possibilidade ou não de se amar o teatro no tempo histórico que nos constitui atualmente. Pois vimos que compor o amor ao teatro implica uma doação genuína da vida, implica dizer não para algumas comodidades que nos alivia de maneira efetiva quase que instantaneamente, mas que por vezes pode nos acomodar numa distância preguiçosa e pretenciosa de nós mesmos.

Ser nós mesmos, intensificar a pessoa humana é trabalhoso, é ter a coragem de acordar todos os dias e metaforicamente ou não arrumar a mesma cama, lavar os mesmos pratos, encontrar as mesmas pessoas, escutar a mesma piada sem graça de um vizinho, ensaiar a mesma peça, dizer sim incansavelmente ao teatro, ou seja, àquilo que recebemos o nome de ator.

Porém ser ator não é tão ‘encorajador’ para os olhares calculativos e modísticos de nossa época, pois na travessia copeliana compreendemos que o ator é aquele que cuida diariamente de suas virtudes para não viciar em si mesmo e isso exige trabalho, tempo, paciência, dedicação, etc. O ator olha constantemente para si para cuidar de seus hábitos a fim de ‘amar a arte em nós e não a nós mesmos na arte’. Tal princípio pode parecer óbvio e por isso podemos banalizar algo que traz em si a potência da singularidade que se acolhida no ímpeto do seu acontecimento é capaz de fazer emergir a beleza em ato originário. Mas como

não se exaltar diante de palmas tão gloriosas depois de um espetáculo? Ou de um grandioso cachê que aumenta a cada dia em que cresce a fama? Como não se envaidecer diante da erudição conquistada ou da técnica apreendida? Como **deve** o ator cuidar de seu caráter?

A palavra dever não soa muito feliz nos nossos ‘ouvidos líquidos’, ‘bocas tagarelas’ e corpos ressentidos da modernidade corrente, pois como tendemos, nós os jovens modernos, a nos aperceber como seres (pseudo)autônomos e (pseudo)eruditos, preferimos a palavra direito. A tudo queremos ter o direito, mas o dever deixamos no passado, pois o passado já não cabe mais em nossas pretenciosas e engenhosas obras de artes de um presente que raras as vezes nos presenteia com sementes livremente duradoras.

Como então amar o teatro se não queremos nos responsabilizar com o dever de amá-lo? Com as exigências de Copeau vimos que o ator para realizar verdadeiramente seu ofício deve muitas coisas e um dos deveres é de ser pessoa humana que se constitui cotidiana e arduamente no exercício da sinceridade, da simplicidade, da ingenuidade, da humildade, da generosidade, entre outras tantas palavras que assim como a palavra amor merecem ser estudadas no maior vigor de seus detalhes.

Dentro da perspectiva que investigamos é possível considerar que amar o teatro é para poucos, e dentre os poucos, menos ainda chegarão ao final de sua vida transbordando este amor, pois o caminho que se forma é espinhoso, por vezes solitário e facilmente podemos nos perder entre as bajulações que podem aparecer. Por isso, o amante do teatro corajosamente constitui o amor ao teatro em cada aurora que se principia. Será isso possível? Será que entre nós existe uma pessoa humana corajosa?

Quem entre nós estaria disposto a buscar a serenidade, habitar originariamente a obra de arte, permitir ser atravessado pela experiência, colocar-se à escuta principiante da arte, constituir um treinamento que busca na intensificação de si compartilhar com uma técnica que se relaciona entre os pensamentos cálculo e reflexivo?

São essas questões que nos fazem suspirar de cansaço só de pensar em nelas habitar. Como em nossa época conseguimos as coisas de forma muito rápida ficamos sem forças para questões que nos demandam tempo, paciência, responsabilidade, coragem, disciplina e, ainda mais, quando exige de nós que as realizemos com amor.

Amar o teatro, dentro da perspectiva copeliana, não é nada quimérico, pelo contrário, pode ser compreendido como um contrato existencial que fazemos com nós mesmos e com a arte, um contrato que se renova a cada dia reconstituindo infinitamente uma disposição reflexiva que, antes de tudo, é responsável por semear o mundo com as poéticas duradouras

que livremente compõem a poesia da humanidade. A questão que permanece é: estamos dispostos a amar o teatro?

REFERÊNCIAS

- ALFIERI, Francesco. **Pessoa humana e singularidade em Edith Stein**. Tradução de Clio Francesca Tricarico. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó-SC, Argos, 2009.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011a.
- ARENDT, Hannah. **A condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011b.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. Tradução de Rachel Araújo, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE Nicola. **A arte secreta do ator**: Um dicionário de antropologia teatral. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CARREIRA, André. Um ator e as veredas filosóficas. In: FERRACINI, R. **Ensaio de atuação**. São Paulo: perspectiva: Fapesp, 2013.
- COPEAU, Jacques. **Apelos**. Tradução e apresentação José Ronaldo Faleiro. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DINOUART, Abade: **A arte de calar**. Tradução de Luiz Felipe Ribeiro. Apresentação de Jean Jacques Courtine. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FALEIRO, José Ronaldo. Os muitos apelos de Jacques Copeau. In: COPEAU, J. **Apelos**. Tradução José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FALEIRO, José Ronaldo. Teatro. Revista **Osiris**. Entrevista concedida a Marco Vasques e Rubens Cunha. 18/06/2013.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- FERRACINI, Renato. **Treinamento**: Visões recentes. Palestra realizada no Simpósio Internacional corpo em Arte – Terra Lume 2012. Disponível na web: < <http://www.youtube.com/watch?v=su8GyUzcj0E>. Acesso em 11/04/2015.

FERRY, Luc. **Do amor: uma filosofia para o século XXI**. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. Tradução de Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HARDT, Lúcia Scheneider. Como a dimensão trágica é fecunda para pensar a formação de professores: a filosofia da educação e o cultivo de si. Revista **Filosofia e Educação**, v.6, número 1, Fevereiro, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Serenidade**. Tradução de Maria Madalena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche e a educação**. Trad. Semírames Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LEIS, Hector Ricardo. Especificidades e desafios da interdisciplinaridade nas ciências Humanas. In: PHILIPPI JR, Arlindo; SILVA NETO, Antônio J. Silva. (Editores). **Interdisciplinaridade em Ciência, Tecnologia e Inovação**. Barueri: Manole, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MARTON, Scarlett. **Silêncio, Solidão**. Cadernos Nietzsche 9, p.79-105, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano demais humano: um livro para espíritos livres**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo: como alguém se torne o que é**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino. In: NIETZSCHE, F. **Escritos sobre educação**. Trad. Noéli C. M. Sobrinho. Rio de Janeiro/São Paulo: PUC-Rio/Loyola, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NOVAES, Adauto. **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Consultoria de marilena Chauí. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed – São Paulo: Perspectiva, 2011.

PLUTARCO. **Sobre a tagarelice e outros textos**. Tradução de Mariana Echaler. São Paulo: Landy, 2008.

PIEIDADE, Valquiria Vasconcelos. **O acontecer Poético no teatro: o ator em estado de doação**. 09/04/2014. 57 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. 2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O Treinamento do Ator/performer e a “Inquietude de si”**. Cunicação apresentada no V congresso da ABRACE, de 28 a 31 de out. de 2008. Disponível na web: < <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios> > Acesso: 12/04/2015.

SILVA, Sérgio Pereira. **Pedagogia do ressentimento: o otimismo nas concepções e nas práticas de ensino**. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 92, n. 230, p. 107-125, jan./abr. 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 19 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM, 2010.

STEIN, Edith. **Teu coração deseja mais: Reflexões e orações**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.