

A Incandescência, a Flor e o Anteparo

Jean-François Dusigne

Université Paris 8 Vincennes Saint Denis, França

RESUMO – A Incandescência, a Flor e o Anteparo – Este artigo propõe uma reflexão sobre a noção de presença cênica. Ao passar em revista os termos frequentemente utilizados para evocar essa qualidade essencial do trabalho do ator – perceptível aos olhos de todos, mas sempre difícil a definir –, o autor mostra o quanto o conceito de presença é oscilante e ideológico. A partir de uma abordagem histórica, ele discorre sobre a evolução das ideias e dos critérios relativos à presença do ator desde que a encenação, no final do século XIX, começou a se afirmar como arte. Sua reflexão se baseia notadamente sobre as experiências desenvolvidas por Constantin Stanislavski e, mais tarde, por Ariane Mnouchkine. De um modo geral, o autor demonstra como os estudos da presença permitem avaliar o impacto produzido pelo ator sobre o público.

Palavras-chave: Presença. Atuação. Recepção. Constantin Stanislavski. Ariane Mnouchkine.

ABSTRACT – Incandescence, the Flower and the Parapet – This article proposes a reflection on the notion of stage presence. In reviewing the terms frequently used to evoke this essential quality of acting – perceptible to anyone but always difficult to define –, the author shows to which degree the concept of presence can be oscillating and ideological. From a historical approach, he discusses the evolution of ideas and criteria for the actor's presence since staging, in the late nineteenth century, began to assert itself as a form of art. His reflection is based mainly on the experiments developed by Stanislavski and, later on, by Ariane Mnouchkine. In general, the author demonstrates how presence studies allow for an assessment of the actor's impact upon the public.

Keywords: Presence. Acting. Reception. Constantin Stanislavski. Ariane Mnouchkine.

RÉSUMÉ – L’Incandescence, la Fleur et le Garde-fou – Cet article propose une réflexion autour de la notion de présence scénique. Passant en revue les termes fréquemment utilisés pour évoquer cette qualité essentielle du travail de l’acteur – perceptible aux yeux de tous, mais toujours rétive aux définitions – l’auteur montre combien le concept de présence est fluctuant et idéologique. À partir d’une approche historique, il retrace l’évolution des idées et des critères relatifs à la présence de l’acteur depuis que la mise en scène, à la fin du XIX^{ème} siècle, s’est affirmée en tant qu’art. Sa réflexion s’appuie notamment sur les expériences développées par Stanislavski et, plus tard, par Ariane Mnouchkine. D’une manière générale, l’auteur démontre comment les études de la présence permettent de mesurer l’impact produit par l’acteur sur le public.

Mots-clés: Présence. Jeu. Réception. Constantin Stanislavski. Ariane Mnouchkine.

A Incandescência

“Os atores ruins sobrecarregam a cena com sua presença, querendo excessivamente estar no palco, eles acabam nos fazendo desejar sua saída” (Dullin, 1946, p. 87-88), dizia Charles Dullin. Ele acrescentava: “[...] é que eles não têm justamente uma presença real [...]” (Dullin, 1946, p. 87-88). Certo, a noção de presença pode ser concebida, distinguida, mas ela permanece insubmissa às definições. Ela denota toda a ingratidão do *métier*. Pois a presença se situa fora do que se considera o bem ou o mal atuar. Diante do público, seja ele qual for, alguns atores, por mais que eles se esforcem no que fazem, passarão sempre despercebidos. Em comparação, outros serão sempre notados, se destacando do grupo. “As pessoas do *métier* [continuava Dullin], atores e mesmo autores, conferem bem mais importância às qualidades exteriores: virtuosidade física, vocal etc., mas o público é rapidamente captado pelo magnetismo de uma pessoa real” (Dullin, 1946). Falar de presença equivale a avaliar o impacto produzido por um ator junto de um público determinado. Os tempos mudam e, conforme os contextos, a percepção e os critérios de apreciação evoluem. Conseqüentemente, a noção de presença é flutuante e ideológica.

Os próprios termos utilizados para se referir a ela tem forte conotação: *brilhar* não significa a mesma coisa que *botar fogo no palco*; *possuir o fogo sagrado* lembra tanto um auto de fé, quanto um sacramento. Essas ideias de um comportamento sacrificial no qual o ator inspirado queima a si mesmo em cena não pertencem exclusivamente ao romantismo: Meyerhold falava também de fanatismo e desejava que houvesse mais êxtase no trabalho criativo; ele almejava, portanto, um ator “cismático”, “capaz de criar na solidão” e de “se inflamar diante dos olhos de todos no êxtase da criação”, para enfim “iluminar a vida dos homens” antes de “voltar de novo ao seu retiro” (Meyerhold, 1973, p. 73). Craig, com efeito, dará tardiamente uma nova definição da super-marionete, evocando “[...] o ator com o fogo sagrado, e desprovido de egoísmo” (Dullin, 1946, p. 88). Como vemos, a ideia de *presença cênica* foge, ou ao menos ultrapassa o simples fato de agradar: um físico bonito, uma bela voz não são suficientes. Aliás, é possível se tornar interessante para o público mesmo quando se tem em princípio tudo para desagradar, começando mesmo por irritá-lo. Para Dullin, trata-se precisamente dessa “[...] qualidade discreta que emana da alma, que irradia [...] e que impressiona” (Dullin, 1946, p. 88), dessa famosa presença que distingue o manequim do ator.

Dullin fala de qualidade *discreta*: a palavra *discrição* pode surpreender, pois é claro que um comportamento introvertido ou inibido não ajuda a *cruzar a ribalta*. Contudo, essa palavra aparece frequentemente na boca dos grandes diretores de atores ou pedagogos do século XX, como Stanislavski, quando esses pretendiam lutar contra a cabotinagem. A moda era tomar como exemplo e mesmo transformar em exercício prático o fato de se impor aos olhos de todos pela sua luminosidade, ainda que se quisesse passar despercebido. Do mesmo modo, reconhece-se que um desconhecido tem presença quando, após cinco minutos, ele ainda detém a atenção, mesmo se ele estiver interpretando um personagem subalterno.

É claro que com a emergência da encenação e a necessidade de afirmar a representação como arte, as

ideias e os critérios relativos à presença cênica evoluíram consideravelmente. No final do século XX, os atores que detinham os grandes papéis principais controlavam a escalação do elenco de maneira que a escolha de seus parceiros não lhes ofuscasse: suas *falas* deviam se esvanecer pela sua mediocridade e contribuir, pela sua transparência, para a valorização dos monstros sagrados, quando afinal esses ofereciam ao público o texto brilhante e tão esperado.

No seu esboço para *À sombra das raparigas em flor*, Marcel Proust transcreve de maneira eloquente a fascinação exercida por Sarah Bernhardt que, no seu romance, se tornara a *Berma*. Ora, essa fascinação que o narrador experimenta se produz primeiro na sua imaginação, antes mesmo dele ter visto a atriz entrar em cena. O esplendor do seu nome nas colunas Morris¹, a evocação da sua beleza, “uma beleza de dicção”, a perfeição da “atuação de Sarah Bernhardt em *Fedra*” (Proust, 1989, p. 997 e seguintes), provoca nele um desejo ainda mais intenso e obsessivo, na medida em que os comentários ou os superlativos que a descrevem são vagos. Entretanto, uma vez no teatro, a visão incessantemente fugaz da atriz em cena, a palavra que foge, o fato de querer que o espetáculo não termine nunca, provocam nele uma imensa decepção. Ao mesmo tempo em que ele tenta se convencer de que aquilo é realmente sublime, mesmo estando *confuso demais para saber por que*, uma senhora exclama: *ela não poupa o seu esforço, ela corre de verdade, ela se bate, ela grita, pra mim isso é atuar*. Essa atitude faz pensar imediatamente nas *Mitologias* de Roland Barthes, que denunciava nos anos 1960 a persistência do hábito burguês que consiste em apreciar o ator em função de sua propensão a se exaurir, a pingar de suor, enfim, a se consumir fisicamente para que o espectador se sinta recompensado pelo seu dinheiro.

É preciso reconhecer que há cem anos, no início do século XX, o ator tinha boas razões para cair na tentação do exagero, seja na declamação ou nos gestos, para chamar, manter a atenção dos espectadores que parecia se orientar mais em direção da plateia. Pois o interesse principal do teatro residia, sobretudo, na ritualização do

ato de ali estar, de assistir ao espetáculo: como público, não se ia ao teatro mais para se mostrar em cena como faziam os aristocratas do século XVII, mas tomava-se gosto pela manifestação da presença, e mesmo pela demonstração da ausência sugerida pelo camarote nominativo que certa noite ficava vazio. E enquanto, cobrindo a plateia, o famoso lustre de Baudelaire ficava aceso do início ao fim para que o público pudesse se mostrar, o ator lutava, correndo o risco de se queimar, contra os fogos da ribalta.

Sem dúvidas, o desenvolvimento da fotografia contribuiu para o apogeu das estrelas no teatro. Mounet-Sully e Sarah Bernhardt a utilizaram junto com os irmãos Nadar para fixar atitudes e expressões até então fugitivas. Fora do teatro, seja em estúdio ou num quarto de hotel, eles reconstituíam cenas, pousavam para fixar o efêmero e controlar sua própria imagem, aquela que eles pretendiam deixar para a posteridade. Ora, a chegada da eletricidade, que precedeu o nascimento do cinema, contribuiu ao mesmo tempo para o declínio dos monstros sagrados no teatro. Com a possibilidade de iluminar o palco inteiro, de criar relações no espaço, os grandes reformadores do teatro começaram a convidar o ator a desviar sua atenção do público, a se eclipsar atrás do personagem e a se integrar num conjunto. No mesmo ano em que a iluminação elétrica foi instalada na *Comedie-Française*, André Antoine foi o primeiro a apagar a luz da plateia durante a representação, tentando colocar em prática as ideias de Zola. O ator pôs-se então a atuar dando as costas à plateia com a intenção de obter “[...] os efeitos intensos da verdade dessa atitude que se produz o tempo todo na vida real” (Zola, 1887-1894, s.p.). O ator não se confinava mais no procênio que deixava de ser o lugar privilegiado dos grandes momentos de texto, dados de frente para o público. Além disso, Zola pedia aos *monstros sagrados* para darem provas de modéstia, aceitando se tornar irreconhecíveis atrás do papel de um *indivíduo*. Toda iniciativa pessoal deveria estar subordinada às ideias de organização e de equilíbrio do conjunto.

Uma década depois, Stanislavski dava continuação às ideias empreendidas por Antoine. Sabe-se que a

transmissão do seu legado contribuiu não somente para a formação de grandes atores, mas também de grandes estrelas do cinema, o que hoje pode parecer duplamente paradoxal, visto que seu sistema foi forjado a partir de uma experiência exclusivamente teatral e que Stanislavski havia, por outro lado, fundado seu método sobre princípios éticos que iam precisamente de encontro ao culto da vedete. Ao recusar a cabotinagem, Stanislavski pensava, com efeito, que o ator deveria não somente estar apto, mas, sobretudo, aceitar a ideia de que ele podia ser *Hamlet* um dia e figurante no dia seguinte, porque na verdade “[...] não há pequenos papéis, só há pequenos atores” (Dusigne, 1997, p. 65). Todavia, foi observando a atitude das grandes celebridades de sua época, tentando desvendar seus pontos comuns, compreender o que constituía suas auras, que Stanislavski forjou seu método, pela confrontação dessas análises com a sua própria experiência.

Se encontrando pessoalmente confrontado com a “[...] dificuldade de reter em sua única pessoa a atenção de milhares de espectadores”, sem ter que “gritar palavras de ternura” ou que gesticular “já é preciso que todo mundo lhe ouça, que todo mundo lhe veja”, Stanislavski surpreendia-se, no início, ao ver que “os verdadeiros atores eram movidos continuamente por uma espécie de carga elétrica interna; por algo que os mantinha constantemente no grau de energia desejado, que impedia essa energia ampliada de recair”. Fortalecidos por essa dinâmica, eles não se encontravam inibidos diante do “apavorante buraco negro” no qual se descobre, dissimulada na escuridão, a presença paralisante do público, nem davam a impressão de forçar o que quer que fosse: “[...] eles não tinham como não falar alto em cena, eles não tinham como não ser corajosos” (Stanislavski, 1980, p. 125 e seguintes).

Porém, o jovem Stanislavski deplorava o fato de se sentir dependente da comunicação “do exterior, de um calor, de uma coragem, de uma alegria que [ele não tinha]: nem ele, nem ninguém no seu grupo conseguia ter o público nas mãos: nós esperávamos pelo contrário que ele nos pegasse pela mão, que ele nos encorajasse, que ele nos adulasse, e que assim a vontade de atuar talvez

nos viesse”. No entanto, Stanislavski não contava apostar nessa eventual troca de energia entre o palco e a plateia para que surgisse a emoção. Em outros termos, ele recusava se fiar na ideia de um equilíbrio de potencial, de uma absorção pelo ator, sozinho em cena, da energia coletiva. Porque toda a investigação de Stanislavski parte da observação de que “[...] o estado no qual o ator se encontra quando está diante de uma ribalta ofuscante e de milhares de espectadores é um estado antinatural”, que “[...] representa o principal obstáculo à criação em público” (Stanislavski, 1980, p. 125 e seguintes).

Foi assim que Stanislavski começou a observar metodicamente o comportamento dos grandes atores, de maneira obsessiva e quase estatística, para se assegurar do “[...] número de minutos durante os quais eles poderiam, sós no procênio, de pé diante da ribalta, reter a atenção da multidão” (Stanislavski, 1980, p. 125 e seguintes). Nesse procedimento, ele observou

[...] suas poses, seus gestos, suas mímicas, para ver até que ponto eles os diversificavam [...] A experiência [diz ele] me mostrou que eles podiam reter sem interrupção a atenção de milhares de espectadores durante sete minutos no máximo, e isso quando se tratava de minutos particularmente cativantes dramaticamente. [...] Quando se tratava de cenas triviais, tranquilas, eles a retinham no mínimo um minuto (Stanislavski, 1980, p. 125 e seguintes).

Além disso, Stanislavski percebia uma característica comum em todos os grandes atores: Salvini, Chaliapine, Rossi, ou La Duse. A intenção deles nunca era de chamar a atenção demasiadamente para eles desde o início da peça. A impressão de irradiação que acabava emanando deles era raramente ligada ao brilho de sua entrada em cena. Na sua última conferência no *Théâtre du Vieux-Colombier*, Giorgio Strehler (1980) descrevera da mesma forma a primeira grande emoção de teatro de Visconte, seu mestre que, quando criança, ficou admirado com a simplicidade do comportamento cênico dessa senhora, falando baixinho, de maneira tão natural que ele se perguntava se a representação havia mesmo começado: mais tarde ele se daria conta de que se tratava de La Duse.

Desse modo, em vez de apostar na ideia do mostrar-se, de representar tentando provocar um impacto direto no público, o ator, segundo Stanislavski, ia a partir de então viver intensamente seu personagem de dentro, de maneira côncava, se colocando primeiro na escuta, conferindo toda sua atenção à presença do outro, ao parceiro, para agir em cada momento do papel conforme o traçado da sua linha de conduta interior. Para alcançar esse objetivo, precisou-se primeiro conceber, transformar os ensaios em um laboratório de experimentação. Desde então, “a incandescência que se chama sucesso” (Strehler, 1980, p. 151), conforme a expressão de Giorgio Strehler, é percebida como o resultado de um longo processo: da eficácia do trabalho teatral que precedeu depende o ato transfigurador do público.

Mas, por outro lado, Stanislavski foi igualmente levado, especialmente no contato com Tchekhov, a perceber o quanto a busca individual por uma maior profundidade podia vir a comprometer a atuação. Nós sabemos o quanto Tchekhov incitou Stanislavski a reconsiderar o trabalho do ator sobre o papel pela valorização do silêncio entre as palavras. Concentrados na descoberta desse “[...] charme estranho [...] dissimulado nas pausas, nos olhares dos atores, na irradiação de suas emoções profundas” (Stanislavski, 1980, p. 280), os ensaios iam portanto evidenciar o quanto a presença mesmo do ator em cena pode ser eloquente e impregnada de sentido. Contudo, Tchekhov e, depois, Meyerhold, criticaram Stanislavski pelo fato de ele ter feito pesar demais o clima das cenas, enquanto que “[...] o segredo dos estados de alma tchekovianos reside no ritmo da língua” (Meyerhold, 1973, p. 104). Uma intuição similar de que o sentimento nasce do fluxo oratório será desenvolvida mais tarde por Jovet no seu trabalho com os textos clássicos.

Ainda assim, uma espécie de impulsão parece necessária para entrar em cena. Ela é certamente ligada à vontade, ao desejo simplesmente de atuar, de se divertir. Não se pode fazer as cenas mais duras, as mais penosas (para o espectador ao menos) sem procurar para si mesmo um prazer, nem que seja na beleza do texto, “linguagem coberta de pele” para citar Roland Barthes, para quem “o

sopro, o calhau, a polpa dos lábios” tornam a presença carnal, libidinosa, lançando “por assim dizer o corpo anônimo do ator na” (Barthes, 1974, p. 105) orelha do espectador. Todavia, antes mesmo de falar, antes mesmo de entrar em cena, o ator deve ativar nele mesmo uma espécie de motor interior.

Ora, Stanislavski acabará descobrindo que, assim como a dançarina Isadora Duncan, ele também procurava esse *motor da criação* que cada ator deve saber acionar na sua alma antes de entrar em cena.

Ariane Mnouchkine fala, quanto a ela, de um *som mínimo*². Assim como o músico iniciante não pode pretender interpretar uma melodia enquanto ele ainda não consegue segurar seu instrumento e manipular seu arco de maneira a produzir um som com seu violino, Mnouchkine estima que não é possível trabalhar com um ator enquanto ele não produz, desde o primeiro passo em cena, um *som mínimo*. Nota-se que o músico que acompanha os primeiros ensaios do *Théâtre du Soleil* faz uma observação análoga. Jean-Jacques Lemaître só pode começar a improvisar sobre o jogo dos atores a partir do momento em que ele percebe neles uma música interior que se manifesta através de um ritmo específico, diferente do simples comportamento cotidiano ou familiar. Existe sem dúvidas uma analogia entre o motor interior buscado por Stanislavski e a musicalidade do papel. É importante notar que Stanislavski, que sempre se interessou pela ópera, acabou se dedicando inteiramente às experiências desenvolvidas dentro do estúdio musical.

A Flor

É evidente que, em vez de procurar a eficiência, querendo imediatamente *se consumir* em cena, Stanislavski convidava o ator moderno a forjar uma técnica para poder aplicar com destreza os princípios de uma criação orgânica. Recorrendo à metáfora da flor³, ele aconselhava o ator a não começar pela confecção das pétalas, pois a flor se forma por maturação e o primeiro germe do papel não parece nada com a futura flor.

Hoje, os neurofisiologistas confirmam a ideia de uma ligação íntima entre o movimento, a percepção e a expressão das emoções. Alain Berthoz⁴ estima que o

movimento é uma parte integrante da percepção: “[...] se eu dirijo o olhar em direção de um alvo, eu tento ao mesmo tempo agir sobre esse alvo” (Berthoz, 1997, p. 197-207). A propósito disso, uma das regras ensinadas pelo Kathakali continua muito pertinente: lá onde vão as mãos, lá se pousam os olhos, lá onde vão os olhos, lá segue o intelecto, e a ação das mãos dá origem a um sentimento preciso que se reflete no rosto do ator. O grande ator é talvez aquele que consegue distinguir melhor, com minúcia, toda a gama de ações propostas pelo autor, e que dispõe suficientemente de versatilidade para ser capaz de desenvolvê-las no presente, conforme a linha do papel, como se tomaria o cuidado de colher cada flor, uma por uma, num cavalo galopando, sabendo cada vez dosar a energia certa, porque necessária.

Essa nova terminologia substitui os critérios de brilho por uma nova cultura para o ator que me parece autorizar a comparação, na essência da abordagem ao menos, com essa outra “flor” evocada no século XIV por Zeami no Japão, a propósito do Nô (1991, p. 129 e seguintes). Zeami indicava também o caminho da aprendizagem, as vias a seguir na direção da flor, na medida em que é impossível explicá-la com palavras, posto que ela se situa além da perfeição e da virtuosidade, lá onde o ator consegue “[...] mostrar na sua atuação uma beleza que não pertence nem a existência nem ao nada” (Zeami, 1991, p. 129 e seguintes). Nesse teatro no qual a cena, chamada de *cruzamento dos sonhos* (*yume no chimata*), é, antes de tudo, um espaço intermediário no qual os vivos cruzam com fantasmas e demônios, é possível inventariar, aprender certo número de técnicas de presença. Essas se baseiam notadamente nos princípios de precisão, de tensão nas pausas e de retenção nos gestos como, por exemplo, na maneira de estender as mãos ou de mover os pés, pois “[...] a atuação exterior não deve nunca ultrapassar a atuação interior” (Zeami, 1991, p. 131). “Quando os movimentos do corpo são vigorosos, caminhe devagar, quando você caminhar com força, cuide para que os movimentos do seu corpo sejam delicados”. Esse jogo de tensão, para criar a atenção, deve levar a uma unificação entre atuação interior e atuação exterior, “[...] na medida em que a ilusão

oferecida pelo ator se transformará em realidade” (Zeami, 1991, p. 131).

Se, para Zeami, o ator do Nô deve achar um meio de conter sua personalidade, de não deixar transparecer na expressão nada que caracterize sua própria individualidade, para Stanislavski a grande arte começa precisamente quando o ator se torna capaz “[...] de se desfazer de noventa e cinco por cento dele mesmo” (Stanislavski, 1979, p. 164) para dar, nos momentos oportunos, a justa medida do papel. Entre as diferentes tradições, as grandes escolas de atores, seja a escola russa, japonesa ou indiana, há pontes que me parecem hoje possíveis.

O Anteparo

Às vezes, uma beleza formal demais, uma técnica muito dominada, pode reduzir essa parte de atração e de surpresa pelas coisas humanas, feita de interrogações, de dúvidas, e que me parece fundadora da experiência poética. Logo pensamos em Antonin Artaud: “[...] não é porque alguém se traveste e procura fazer ilusão aos outros, não, é porque o homem sai dele mesmo e se crê transformado que começa o drama” (Artaud, 1964, p. 266). A intenção catártica não introduz a ideia de se superar, de ultrapassar os limites?

Em cena, a necessidade da forma parece se impor às vezes como um anteparo: ela permite levar a atuação aos seus limites, à fronteira do teatro, lá onde tudo pode se tornar insuportável, um pouco antes da passagem ao ato. Seja em *Les Shakespeare* ou nos *Les Atridas* montados por Ariane Mnouchkine no *Théâtre du Soleil*, o canto, as corridas, os saltos, a dança intervinham para deixar extravasar, no frenesi e no prazer, o transbordamento de violência e de dor. Ao mesmo tempo em que se instalava a desordem aparente, em que aumentava a impressão de perigo, a estilização dos figurinos e dos cabelos, a beleza das maquiagens e da coreografia levavam o ator a se superar, ajudando-o a canalizar suas emoções, a controlá-las, enquanto que ele mesmo contribuía para enfeitiçar o espectador pela sua imponente exultação bárbara. Mas os atores só poderiam alcançar esse estado se eles conseguissem ao mesmo

tempo esquecer a forma. Sem autenticidade na conduta do papel, esta se tornaria maneirismo e só produziria um efeito espetacular.

Eu aprecio particularmente esses instantes frágeis e efêmeros nos quais o choque do artifício e da nudez entreabre uma brecha no humano. A emoção misturada com a fascinação em *A Classe Morta* de Kantor me parece ter resultado da impossibilidade de distinguir os atores dos manequins nos seus longos momentos de presença imóvel.

Da mesma forma, entre a fragilidade do ator exposto na sua nudez e a fascinação de um ator super-marionete, Ariane Mnouchkine trabalhou, nos seus melhores espetáculos, com o choque dos extremos. No final das *Coéforas*, a aparição dos cadáveres trazidos à cena, após os assassinatos, causava uma sensação de pavor. Se tratava na verdade de manequins, mas o público não o percebia imediatamente, de tanto que eles se pareciam com os atores. A precisão ultrarrealista do detalhe, plantas dos pés sujas, pelos aparentes olhos de vidro, contribuía primeiro para criar uma estranha sensação de mal estar diante da sugestão dos corpos nus, encharcados de um verdadeiro-falso sangue púrpuro e perfeitamente enlaçados no ato de amor. O prazer estético, similar ao que sentimos diante de um quadro de Goya, vinha acompanhado de um violento terror quando a duração da imobilidade, insustentável pelos atores, deixava cair o véu da ilusão: eram falsos semblantes de cera, mas mais *verdadeiros* na morte do que teriam sido os atores vivos se eles a tivessem simulado. O prazer do teatro não reside nesses instantes dúbios nos quais tudo pode bruscamente se transformar?

É pela sua existência efêmera que se gosta das flores, elas são únicas e raras. Todo amador de teatro já pôde constatar o quanto a sensação de que *deu um branco* desperta o interesse e contribui para trazer a atenção de todos para o instante presente. Por conseguinte, o ensaio não pode ser vivido plenamente sem um mergulho no desconhecido, sem risco. Entra-se em cena como se atravessa a vida, com a eventualidade de ser interrompido, de que tudo poderia parar agora e não daqui a pouco, como se tinha previsto. Talvez seja nesses

momentos de consciência aguda nos quais se tem a impressão de se arriscar no limite do lapso de memória, na beira de um grande precipício, que se pode *atingir a flor*: sensações de vertigem, de equilíbrio precário, nas quais a representação se faz incandescente.

Durante a preparação de uma turnê com o *Théâtre Du Soleil*, Yosua Sobol contou-nos a história de uma mulher judia que dirigia um teatro no gueto de Vilnius. A partir da sua porção de pão quotidiana, ela petrificava e modelava pequenas bonecas feitas de miolo. E todas as noites essa mulher faminta organizava essas aparições nutritivas, fazendo entrar esses atores de pão no seu teatro minúsculo, diante de dezenas de espectadores tão famintos quanto ela e, como ela, prometidos ao massacre. Todas as noites, até o fim. Tímida luz na noite dos homens, que não pode rivalizar com os grandes espetáculos midiáticos, o teatro reencontra às vezes sua essência graças a essas pequenas chamas que vacilam.

Arte da precariedade e do renascimento.

Notas

¹ Nota da Tradução: *Les colonnes Morris* são um elemento do mobiliário urbano de Paris. Verdes, de forme cilíndrica e quase sempre rotativas, elas servem de suporte para a divulgação de espetáculos e de filmes. A origem do seu nome vem de Gabriel Morris, impressor que obteve a primeira licença para utilizá-las com objetivos publicitários.

² Observações tiradas da minha experiência pessoal no *Théâtre du Soleil*.

³ “Stanislavski comparava a confecção de uma flor artificial com o nascimento de uma flor natural. O artesão confecciona uma flor: ele recorta as pétalas, as prende no coração da flor, fixa o caule. Mas essa flor é artificial, morta. E como nasce uma flor viva? A criação de uma flor viva não começa pelas pétalas, *pelo resultado*. O resultado – a flor – se forma por maturação, e o primeiro germe (talvez seja daí que vem a expressão de Stanislavski *o germe do papel*) não parece nada com a futura flor [...] Somente quando a flor terá recebido luz e água suficientes, quando ela terá atravessado todas as fases do seu crescimento progressivo, natural, orgânico, é que ela se tornará então uma flor. É a essa criação orgânica do papel que Stanislavski nos exortava” (Zavadski, 1963, p. 9).

⁴ Engenheiro, psicólogo, neurofisiologista, Alain Berthoz é professor no *Collège de France* onde ele dirige o laboratório de fisiologia da percepção e da ação.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **Le Théâtre et son Double**. Paris: Gallimard, 1964.
- BARTHES, Roland. **Le Plaisir du Texte**. Paris: Ed. du Seuil, 1974.
- BERTHOZ, Alain. **Le Sens du Mouvement**. Paris: Editions Odile Jacob, 1997.
- CRAIG, Eduard Gordon. Préface. In: CRAIG, Eduard Gordon. **De l'Art du Théâtre**. Paris: O. Lieutier, 1942. P. 9-10.
- DULLIN, Charles. **Souvenirs et Notes de Travail d'un Acteur**. Paris: O. Lieutier, 1946.
- DUSIGNE, Jean-François. Règlement Intérieur du Théâtre d'Art de Moscou. In: DUSIGNE, Jean-François. **Le Théâtre d'Art**, aventure européenne du Xxème siècle. Paris: éditions Théâtrales, 1997. P. 64-65.
- MEYERHOLD, Vassily. Projet d'une Nouvelle Troupe Dramatique près le Théâtre d'art de Moscou (1905). In: MEYERHOLD, Vassily. **Ecrits sur le Théâtre**. Tradução de B. Picon-Vallin. Lausanne: La Cité-L'Age d'Homme, 1973. P. 73-104.
- MEYERHOLD, Vassily. **Ecrits sur le Théâtre**, tome 1. Tradução prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin. Paris: L'Age d'homme, 1975.
- PROUST, Marcel. **Esquisse II pour A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs**. Paris: La Pléiade, 1989.
- STANISLAVSKI, Constantin. **La Formation de l'Acteur**. Paris: Payot, 1979.
- STANISLAVSKI, Constantin. **Ma Vie dans l'Art**. Lausanne: La Cité-L'Age d'Homme, 1980.
- STREHLER, Giorgio. **Un Théâtre pour la Vie**. Paris: Fayard, 1980.
- ZAVADSKI, Youri. **C. Stanislavski 1863-1963**. Moscou: Editions du Progrès, 1963. (Textos compostos a partir da documentação da edição comemorativa *Stanislavski*, Moscou, Ed. Iskousstvo, 1963, organizada por S. Mélik-Zakharov e Ch. Bogatyrev, e da documentação fornecida por N. Solintsev)
- ZEAMI. **La Tradition Secrète du Nô**. Paris: Gallimard, 1991.
- ZOLA, Emile. Le Naturalisme au Théâtre. In: ANTOINE, Antonin. **Le Théâtre Libre**. Paris: Editions de Paris Bibliothèque Nationale, Dep. Arts du Spectacle, 1887-1894.

ARTA-Association de Recherche des Traditions de l'Acteur e professor no
Departamento de Teatro na Université Paris 8 Vincennes Saint Denis, na França.
E-mail: jean-francois.dusigne@orange.fr

Traduzido do original em francês por Marcio Muller e revisado por Gilberto Icle.

Recebido em fevereiro de 2011
Aprovado em maio de 2011