



Em Busca de um Ser Humano Não Programado

John Schranz

Universidade de Malta – Msida, Malta

RESUMO – Em Busca de um Ser Humano Não Programado¹ – Stanislavski diz a seus atores: o Estúdio é para a Vida. Meyerhold acrescenta: o Teatro é a arte do Homem. Craig prevê um novo ator: Hoje ele personifica e interpreta; amanhã ele precisará representar e interpretar, e no terceiro dia ele irá criar. Grotowski e Barba aproveitam as forças do teatro oriental na epifania do Performer. Finalmente suprimindo a dependência do autor para criar a partir de si mesmo, o novo Performer obtém autonomia artística. Além disso: ao contrário de outros artistas, ele cria através de si mesmo, sem o uso de um meio. O papel do Diretor pressupõe uma fase intermediária: sem a base estável e unificadora do texto do Autor a autonomia arduamente adquirida pelo Performer poderia degenerar-se em individualismo centrado no ego. Segundo a neurociência, a ação precede a consciência. Fora de seu ato criativo como artista e dentro dele como matéria-prima, o Performer desafia limites. Ele é um sujeito-objeto, uma busca pelo Ser Humano não programado.

Palavras-chave: **Humano. Pedagogia. Criatividade. Performer. Consciência.**

ABSTRACT – The Quest for the Unprogrammed Human Being – Stanislavski tells his actors: *The Studio is for Life*. Meyerhold adds: *Theatre is the art of Man*. Craig predicts a new actor: *Today he impersonates and interprets; tomorrow he must represent and interpret, and on the third day he will create*. Grotowski and Barba harness Oriental theatre's forces into Performer's epiphany. At last shedding author dependence to create *from himself*, the new Performer attains artistic autonomy. Also: unlike other artists he creates *by means of himself*, with no medium. The role of Director posits an interim stage: without the stable, unifying base of the Author's text Performer's hard-earned autonomy could degenerate into ego-centred individualism. Action precedes consciousness, neuroscience tells us. *Outside* his creative act as artist and *in it* as *materia prima*, Performer defies limits. He is subjectobject, a quest for the unprogrammed Human Being.

Keywords: **Human. Pedagogy. Creativity. Performer. Consciousness.**

RÉSUMÉ – À la Recherche d'un Être Humain Non Programmé – Stanislavski dit à ses acteurs: l'Atelier c'est pour la Vie. Meyerhold ajoute: le Théâtre est l'art de l'Homme. Craig envisage un nouvel acteur: aujourd'hui il personnifie et interprète; demain il aura besoin de représenter et d'interpréter, et au troisième jour il ira créer. Grotowski et Barba profitent des forces du théâtre oriental dans l'épiphany du Performer. Libéré enfin de la dépendance de l'auteur pour créer à partir de lui-même, le nouveau Performer obtient une autonomie artistique. D'ailleurs, contrairement à d'autres artistes, il crée à travers de lui-même, sans l'intermède d'un outil. Le rôle du metteur en scène présuppose une phase intermédiaire: sans la base stable et unificatrice du texte de l'Auteur, l'autonomie arduement acquise par le Performer pourrait se dégénérer en un individualisme centré sur l'égo. Selon la neurosciences, l'action précède la conscience. *En-dehors* de son acte créatif comme artiste et *à l'intérieur* de lui-même en tant que matière primaire, le Performer défie les limites. Il est un sujet-objet, à la recherche d'un être humain non programmé.

Mots-clés: **Humain. Pédagogie. Créativité. Performer. Conscience.**

O Fluxo e o Refluxo do Dramaturgo Performer – um percurso histórico

Em *O Teatre*, Meyerhold reproduz um trecho de um de seus cadernos:

Costuma-se dizer que, hoje em dia, os diretores arrogantemente ignoram os dramaturgos. Os dramaturgos talvez sintam que isso os libertou dos diretores, mas fariam bem em não acreditar que seriam capazes de evitar ser escravos dos atores. De fato, as lições históricas não serão em vão se, em frente aos atores, os dramaturgos de hoje tomarem Eurípedes como exemplo (Meyerhold, 1975, p. 97).

Ele, então, reproduz as palavras que Eurípedes supostamente teria dito quando, durante um ensaio, algumas pessoas que assistiam ao seu trabalho junto aos atores declararam unanimemente que discordavam de uma de suas ideias, dizendo que ela ofendia aos deuses, insistindo que Eurípedes a modificasse. Absolutamente furioso, Eurípedes pulou para área de atuação gritando:

Calem a boca, seus idiotas! Não são vocês que deveriam julgar qual dos meus trabalhos poéticos os deuses irão achar aceitável e o que possivelmente os agradaria. Vocês não compreendem absolutamente nada; quando eu ofereço uma tragédia para vocês atuarem, não são vocês que me ensinam alguma coisa – sou eu que tenho que instruí-los!² (Meyerhold, 1975, p. 97).

Podemos reconhecer o jovem Meyerhold aqui, desesperado pelo fato de não ter atores criativos à sua disposição para realizar seus sonhos de direção e a revolução pela qual ansiava. O que é pertinente no meu argumento, no entanto, é aquilo que o choque frontal da imagem altamente dramática de Meyerhold apresenta: esse confronto dramático aberto entre o ator-diretor Eurípedes e, por outro lado, os atores e a plateia.

O fenômeno teatral como o Ocidente o conhece – atores, o espaço teatral, o público, o texto – teve origem na Grécia, como dizemos. Ao receber recursos da polis para selecionar e ensaiar com o coro, pode-se considerar que o autor cumpriu, ao mesmo tempo, uma função que, no Ocidente, apenas muito mais tarde chamar-se-ia *Direção*.

Na Idade Média, cada guilda recebia a tarefa de preparar cenas individuais nas peças do Mistério que triunfaram em toda a Europa.

A escala monumental dessas performances, encarnando a violenta efervescência daquele período celebratório, atingiu seu apogeu em eventos como as peças da paixão de Mons, supostamente envolvendo muitos milhares de performers. Não podemos nem conceber que alguém sozinho pudesse dirigir algo dessa magnitude.

De fato, cada guilda era totalmente responsável por conceber, preparar e gerar sua própria seção da performance, com a magnificência inventiva pela qual aquelas performances eram famosas.

Depois da Renascença Italiana – quando todos os aspectos do teatro (prédios, comédia, tragédia, escritos teóricos) haviam sido reinventados de um ponto de vista filosófico com a intenção de imitar e restaurar os valores da Antiguidade Clássica, assim como dar uma base retórica, por intermédio de exercícios acadêmicos que permitissem a aquisição de domínio da oratória e de corpus gestual dos quais futuros oradores, embaixadores e dignitários da Igreja dependiam –, os magníficos atores e atrizes das trupes da *Commedia* pesquisaram em profundidade a verdadeira natureza da arte teatral. Incrivelmente revolucionários de muitas maneiras, os atores fundaram companhias com escrituras notariais que incluíam garantia contra doenças, distribuição equitativa de lucros e educação para os filhos. As mulheres atuavam, corajosamente quebrando velhos tabus. Entre os atores, havia famosas ex-cortesãs do palácio, determinadas a defender seu bom nome depois de serem banidas e praticamente condenadas às ruas, e mercenários que haviam decidido parar de arriscar a própria vida lutando em guerras de outras pessoas. A natureza revolucionária de suas estruturas democráticas e a canalização, para a nova *Commedia*, das surpreendentes técnicas que haviam acumulado em várias práticas anteriores, resultou, por extensão, na ausência de um diretor. O que eles tinham era um *capocomico*, um brilhante ator ou atriz principal como pivô para a companhia e seus outros geniais performers. Mas não havia um diretor que permanecesse fora do ato performático, gerando uma dramaturgia, vendo, julgando, guiando e dirigindo de fora. Cada performer possuía um notável repertório de ações, roteiros, *gags*, uma musicalidade, uma ampla gama de material performativo, incluindo quantidades impressionantes de texto memorizado, cuidadosamente escolhidas a partir de fontes literárias. Todas as noites, o *capocomico* decidia qual esquete (*canovaccio*) a trupe iria improvisar durante a performance. Então: eles atuavam – *improvisavam*, como

nós dizemos – ao redor e dentro daquela esquete, uma improvisação única, no entanto. Isabella Andreini, que frequentemente improvisava monólogos inteiros (como o fez Vittoria Piissimi, Vincenza Armani etc.), oferece-nos uma visão de sua abordagem. Aparentemente ela sabia toda a *Divina Commedia* de Dante, toda a obra de Petrarca e Boccaccio de cor. Sem dúvida, eles foram grandes performers, incrivelmente profundos em sua busca por aquilo que constituía a arte do performer, refinando suas habilidades para além do que parecem ser os limites humanos. Ao gerar novas performances, eles não necessitavam de um dramaturgo e nem de um diretor.

A genialidade desses seres lendários nos ajuda a compreender as palavras de Craig: os atores da companhia de Shakespeare deveriam receber crédito conjunto pela criação daqueles esplêndidos textos, com os atores criando seu próprio material dramático junto a Shakespeare – por intermédio da improvisação em vários estágios do processo, incluindo as performances. Em seu famoso *Shakespeare's Collaborators* (originalmente publicado em 1913), Craig explica isso com absoluta clareza:

Como é que o manuscrito das peças de Shakespeare – mais de trinta peças – nunca foi encontrado? Como é que nem uma página sequer desse manuscrito foi encontrada? Como é que o manuscrito nunca chegou até nós nem em uma página entre as mais de trinta peças? Na minha opinião, os dramas foram criados por Shakespeare em colaboração próxima com o administrador do teatro e com os atores; sem dúvida, com praticamente todos os membros da companhia, que inventaram, produziram e atuaram nelas; e eu acredito que um vislumbre do manuscrito das peças revelaria uma miríade de correções, adições e cortes feitos com diferentes caligrafias. Eu acredito que os improvisadores – e os atores da época eram grandes improvisadores – contribuíram em grande medida com as tragédias. Acredito que as peças atingiram a sua perfeição literária com três períodos distintos marcando seu desenvolvimento. No primeiro, viu-se seu esboço inicial; no segundo, sua montagem – e, nesse período, muitas falas e mesmo cenas inteiras teriam sido adicionadas de semana a semana, nos ensaios e após as apresentações – e, no terceiro período, viu-se a devolução ao poeta para a revisão antes de serem impressas (Craig, 1983, p. 155-156).

Com Wagner, algo fundamentalmente diferente aparece. E precisamos perguntar o porquê. Wagner falou sobre a *Gesamtkunstwerk* combinando todas as artes, e a razão para isso é clara: na sua

época, o fazer teatral havia degenerado, sua qualidade se encontrava desacreditada. Antes de Wagner, Diderot castigou a pobreza do trabalho de vários atores, enquanto Von Kleist ridicularizou atores contemporâneos de renome. Em *Sobre o Teatro de Marionetes* (1810), Kleist critica duramente as posturas ridículas, poses e maneirismos clichê: “Madame P, quando interpreta Daphne, tem sua alma na vértebra inferior de sua espinha” e “[...] quando o jovem F interpreta Paris, horror dos horrores, sua alma está em seu cotovelo!” (1810, s.p.). Apenas alguns anos depois de Wagner, Stanislavski iria exigir que os atores se livrassem de afetações e narcisismo. Para Gordon Craig, a matéria-prima do teatro é o ser humano; a carne humana não pode se disciplinar de modo a tornar-se material para fazer arte; por isso, o teatro não pode ser uma forma de arte; nos raros casos em que os seres humanos atingem esse nível de disciplina, eles acabariam subjugados a emoções incontroláveis, pulsões, anseios que resultam em irreprimíveis egos inflados, lamenta Craig, influenciado pelo incidente de Duse³ e suas telas adoradas – para que o teatro se salve, todos os atores deveriam morrer de uma praga. Decroux insistiria que “Se apenas a arte do ator pode dar à luz ao teatro puro, então nossa arte está morrendo sob os escombros⁴” (2003, p. 46).

O tema recorrente torna-se um só: com a degeneração e colapso da ética e valores do teatro, atores e atrizes atuam apenas para exhibir – seu domínio dos clichês, sua beleza, seu *talento*, sua *singularidade*.

Wagner, antes de tudo, um profissional do teatro, mesmo antes de ser um compositor, procurou uma solução para isso. Os atores de sua época não possuíam o que sua visão exigia: criatividade, esforço artístico, uma intuição verdadeira. Nascido em uma família cujo sustento, escopo e visão eram exclusivamente o teatro, ele percebeu que precisava criar situações para os atores, situações interessantes repletas de valores, ideais, e um espírito de renovação. Ele precisava escrever o texto para eles, além de ter de projetar os cenários e os figurinos. Algo muito distante da criatividade individual e coletiva e do gênio inventivo da *Commedia dell'Arte*. Então ele escrevia música para eles, para fazê-los mover-se nos ritmos e tempos exatos e nas dinâmicas precisas que ele queria. Autor, compositor, cenógrafo, diretor – um artista total; para que eles obedecessem a base da Arte: o Ritmo. Em Wagner, temos o primeiro indício do fenômeno que iria ter um alvorecer poderoso no Teatro Ocidental, seu sol aparentemente nun-

ca destinado a se pôr – o Diretor. Por que é que isso acontece nesse momento? A resposta óbvia seria a desnaturalização do teatro e seu *material* pelo contexto sociocultural da época – e a luta de Wagner para concretizar suas visões, apesar de tudo.

O ensaio de Von Kleist, *Sobre o Teatro de Marionetes*, defendia claramente que a consciência e o egocentrismo do homem minam a ritmicidade orgânica que, por si só, poderia talvez ajudar os performers a transcender as limitações que minavam seus esforços. Para Craig, essas limitações são inevitáveis, intrínsecas à carne humana, arrogante, sem a disciplina *altruísta* que qualquer meio artístico exige. A estratégia de Wagner reverbera com seu tempo: como um Artista Total consumado, ele projeta estruturas *Gesamtkunstwerk* implacáveis mantendo os performers em uma disciplina firme que, de outro modo, não seriam capazes de encontrar em si mesmos.

Uma questão se coloca, no entanto. Por que Wagner não pensou na solução de ensinar os performers? Apenas alguns anos depois dele, os grandes mestres fariam exatamente isso, ajudando os performers a disciplinar a *carne humana* – a eurrítmica de Jaques-Dalcroze, a biomecânica de Meyerhold, a escola interdisciplinar de Copeau, as colônias de Laban. Acima de tudo, entretanto, a insistência de Stanislavski, durante toda sua vida, no ritmo: “[...] aquele que não domina o ritmo não pode dominar o método das ações físicas⁵” (Toporkov, 1991, p. 118).

Durante vinte anos, Wagner e Stanislavski foram contemporâneos, até que Wagner morreu em 1883. Mas não é por intermédio da criação de estruturas performativas implacáveis como as de Wagner que Stanislavski revoluciona completamente o fazer teatral. Ao invés disso, ele o faz estritamente através do estabelecimento de bases pedagógicas únicas em seus Estúdios. Essas bases deram origem ao que Cruciani identifica como um novo fenômeno, o qual chama de “registri pedogoghi” (Cruciani, 2006). Toporkov também identifica a mudança revolucionária de Stanislavski com clareza cristalina – não mais a aprendizagem de clichês, como aqueles que as escolas de teatro sempre o ensinaram. A abordagem de Stanislavski, ao contrário, busca emancipar os aprendizes, ensinando-os a *aprender a aprender*. Essa é uma realidade radicalmente diferente – um encontro entre pedagogo, performer e aprendiz, no qual todos colaboram e aprendem. Não há um ensinar *coisas*. É por isso que, depois de chamar seu primeiro

livro de *Minha Vida na Arte* (1924), Stanislavski chama seu segundo de *O Trabalho do Ator Sobre si Mesmo* (1936).

Três anos antes de morrer, Stanislavski lança seu trabalho de final aberto, *Tartuffe*, com um famoso discurso. “Não pense na performance, pense apenas no Estúdio” (Toporkov, 1991, p. 107) – palavras surpreendentes. Mas suas implicações são impressionantes quando consideradas à luz de uma passagem das suas palestras no Bolshoi entre 1918 e 1922:

Se a arte criativa é tão individual e impossível de ser repetida, o que é, então, ou o que deveria ser comum a todos os que desejam libertar seu talento estagnado de modo que ele possa funcionar criativamente? Não falo daqueles que vêm ao Estúdio para aprender a interpretar este ou aquele papel. O Estúdio não é o local onde aprendemos papéis. O Estúdio é para a vida, para viver a vida. Ele não é para aqueles que querem libertar seus nervos e centros do corpo de constrições, para estabelecer conexões espirituais poderosas uns com os outros e com cada espectador. O palco pode fazer com que as melhores energias espirituais do homem convirjam, ocasionando uma união baseada na beleza – esse é o objetivo do Estúdio. Seus aprendizes – os atores – tornam-se instrumentais na união de toda humanidade em beleza⁶ (Stanislavski, 1989, p. 87).

Uma nova visão está surgindo.

Uma Pedagogia da Criatividade – para além da personificação, interpretação, representação

Stanislavski exige muito mais do que o mero *disciplinamento da carne humana* que Craig julgava ser impossível. Seria triste se esse tivesse sido o único objetivo de Craig. Sim, isso poderia evitar que os atores fossem irresponsáveis, caprichosos e pouco confiáveis em seu trabalho. E isso seria sem dúvida desejável. Mas esses atores poderiam acabar sendo um mero *material suficientemente disciplinado* para que outros artistas fizessem uso dele em *seus próprios* trabalhos artísticos. Isso nem precisa necessariamente resultar em um performer com poder de *gerar* – a partir de si mesmo – um trabalho artístico. E nem precisa resultar necessariamente em performers vivendo *sua vida na arte*, pessoas, portanto, para quem Stanislavski não precisa perguntar: “Qual é a utilidade de se criar beleza no palco, para em seguida sair para a vida e destruí-la?”.

Nossa pergunta, entretanto, ainda paira – por que o curso de Stanislavski era tão fundamentalmente diferente do de Wagner? A resposta é o advento da grande revolução educacional: Pestalozzi, Dewey, Montessori. O puericentrismo se tornou forte e com ele uma completa releitura do que é a pedagogia. Além disso, a divisão entre *corpo e mente*, o legado dualista de Descarte ao Ocidente, que havia governado seu pensamento por quatrocentos anos, começou a tornar-se suspeito – o próprio Stanislavski lutou contra ele de diversas formas. A mudança dramática está enraizada nesses dois fatores. O que começa a surgir, entretanto, não é uma maneira de gerar performances *coletivamente*. Isso acabaria sendo uma consequência, sim, mas de algo muito diferente que surge. O que começa a surgir de fato é: a crescente consciência de um fato incontestável – o performer é *o corpo da mente* de ninguém. Com ele surge, além disso, uma vontade devoradora de que essa consciência se dissemine.

O performer é *o corpo da mente* de ninguém. Se o performer pode ser um artista – e poucos duvidaram disso – então ele será criativo. “Hoje eles personificam e interpretam; amanhã eles precisam representar e interpretar e, no terceiro dia, irão criar” (Craig, 1980, p. 61) – essas foram as palavras geniais de Craig, que pergunta a Ellen Terry:

Onde é que você acha que tudo isso chegará? Na Libertação do Ator. Tenho mencionado ele muito pouco? Será tudo fragmentário demais? Iria ele preferir que exigíssemos dele um trabalho artístico perfeito e completo nos primeiros anos de seu trabalho? Como podemos pedir que uma criança corra como um homem ou mesmo caminhe como um jovem? Sempre, e agora aqui, sempre, eu *peço apenas pela libertação do ator para que ele possa desenvolver seus próprios poderes*, e deixe de ser uma marionete do dramaturgo (Craig, 1983, p. 101, grifo no original).

As palavras de Decroux são semelhantes: o texto literário dramático é “[...] a concubina mais pérfida⁸” (2003, p. 44) dentre todas as artes que deixam seus estúdios para invadir o estúdio do performer. Quando duas artes colaboram em um trabalho criativo, devemos ficar em segundo plano. Autores de literatura dramática não têm ideia do potencial dos performers, então “[...] nenhum autor pode escrever palavras que, enquanto tentam ser pobres, sejam também boas⁹” (Decroux, 2003, p. 53). Decroux explica: a pobreza que os textos dramáticos necessitam tem de ser proporcional à riqueza que

os performers tencionam. Ele propõe uma estratégia para reabilitar o teatro – uma guerra dos trinta anos. Todas as artes precisam ser banidas do teatro, incluindo o texto, nenhum som vocal nos primeiros vinte anos; sons vocais inarticulados nos próximos cinco anos; nos últimos cinco, a palavra seria permitida. Mas apenas se os performers as gerassem.

Após essa guerra dos trinta anos, estabilização, com performances criadas da seguinte maneira: 1) um esboço da ação será escrito, servindo de base para o trabalho; 2) os atores fazem mímica da ação; então a acompanham com sons inarticulados; em seguida eles improvisam palavras; 3) o escritor é trazido para traduzir as palavras em uma boa forma, sem adicionar nada (Decroux, 2003, p. 47).

As estratégias de Stanislavski para que o ator alcance a autonomia eram muitas, variadas e complexas. O *Ta-ta-ri-vanje* era uma. Ao dirigir *Um Mês no Campo* (1909), de Turgenyev, ele tentou outra estratégia; eliminando grandes pedaços de texto, pediu que os atores dialogassem. O *subtexto* era outra estratégia, tendo por objetivo tornar os performers dramaturgos: durante os ensaios de *Otelo*, ele diz aos atores que o texto capturou pouquíssimas das vastas tapeçarias de imagens que borbulhavam na mente de Shakespeare enquanto escrevia. Ninguém poderia esperar recuperar *aquelas* imagens perdidas – mas as palavras do diálogo permanecem mortas, a menos que cada ator gere uma abundância de imagens, ricas, cheias de significados e dramaturgias pessoais.

Ainda mais provocativa é a colaboração discutida com Gorki (1911) quando eles se encontraram em Capri; Gorki propôs esboçar um conto, dando-o aos atores e partindo; os atores começariam a improvisar sobre as situações; Gorki retornaria, anotaria suas improvisações, e as reescreveria, refinadas, para os atores, que trabalhariam nela novamente, aguardando o retorno de Gorki etc., até que o trabalho pudesse ser considerado pronto. Isso nunca aconteceu. Um ano depois, Stanislavski propôs a Nemirovich-Dancenko¹⁰ que eles deveriam criar em conjunto um *canovaccio*, um roteiro no qual os atores improvisariam. Curiosamente, ele propõe basear esse roteiro na vida que os atores levam em quartos alugados – os atores iriam, desta maneira, criar um trabalho baseado no seu próprio modo de vida, realmente representando *a sua vida na arte*¹¹. Poderia Stanislavski ter previsto esse tipo de colaboração com Tchekhov – Tchekhov escrevendo um roteiro, os atores improvisando sobre ele, e Tchekhov

o desenvolvendo? É interessante especular sobre essa colaboração hipotética, possivelmente frustrada pela morte de Tchekhov, contribuindo, talvez, para a *crise* de Stanislavski ocorrida na Finlândia¹² (Stanislavski, 196?, p. 316-318).

O crepúsculo do dualismo cartesiano, o puericentrismo, a revolução educacional. A onda estava lá. No seu rastro, os mestres do teatro intuíram que a sua forma de arte possuía algo absolutamente único: no teatro, o artista, sua obra de arte, seu laboratório, o suporte de sua forma de arte, não eram, como nas outras artes, elementos separados. O que em outros lugares é separado, no teatro converge – no performer. Ao contrário de outros artistas, o performer não precisa de nenhum suporte para que possa criar – ele gera obras por meio de si mesmo, esse esplêndido conglomerado de matéria que o forma. Isso equivale claramente à sua reorganização da matéria que o forma para que ela se torne reconhecidamente artística, elevada ao nível de obra de arte. Ele, o artista, o agente, sujeito, é, também, ao mesmo tempo, um *objet d'art*. Aquilo com o qual o performer trabalha é a estabilidade e o fluxo do seu próprio estar presente, o que faz Hamlet exclamar “Que obra de arte é o homem!¹³”.

Surge uma incrível conscientização. Essa é a única forma de arte cuja própria práxis havia, por milhares de anos, negado a única coisa que ninguém imagina que uma forma de arte pode ficar sem – a autonomia do artista que a pratica.

Ninguém iria jamais sequer pensar em insistir que a única maneira com a qual um pintor cria uma pintura (ou um escultor cria uma escultura, um compositor compõe música, um autor escreve um livro, um poeta escreve poesia) é interpretando uma pintura *de outro artista*. Naturalmente, qualquer artista *pode* buscar inspiração no trabalho de outro artista, mas ninguém insistiria que ele sempre deve fazer isso. Ironicamente, apenas nessa forma de arte, uma aberração desse tipo dominou: seu artista, o performer, foi, por três séculos, considerado um mero intérprete, incapaz de gerar e compor. E isso em uma forma de arte na qual o homem é simultaneamente um artista, laboratório, meio e obra.

Os mestres do início do século XX buscaram *essa* autonomia em seu contexto, impulsionados pelo grande respeito gerado por essa compreensão, essa nova visão de Ser Humano – um *ser completo*, não mais uma cisão entre o *corpo* e a *mente*.

Para que a Criatividade Exista, ela deve emergir de uma Ética Comprometida com o Humano

Essa revelação gera outra perspectiva única, abandonando outra *cisão*: a estética teatral e sua ética são necessariamente uma coisa só, nem separadas e nem separáveis.

Stanislavski deixou isso muito claro: o Estúdio não serve para aprender papéis, mas para viver a vida. Nele os atores devem “[...] eliminar completamente a sujeira acumulada, o narcisismo, por exemplo, ou a afetação¹⁴” (Toporkov, 1991, p. 107). Em seu leito de morte, ele lamenta não ter terminado “[...] talvez o livro mais importante de todos”, *Ethics for the Performer* [Ética para o Performer], no qual, em uma nota de rodapé com trinta e um pontos¹⁵, ele propõe que “[...] vale a pena sacrificar o egoísmo, o dissabor, a teimosia, o ressentimento, a impaciência, por uma causa comum e por um objetivo comum” (Stanislavski, 1989, p. 164-166). Nessa nota de rodapé, ele também faz uma pergunta fundamental – se vale a pena criar uma linda ilusão no palco, para logo depois sair dele para a vida e destruí-la. O Stanislavski sorridente de todas as suas fotografias é esse homem. Ele também é o autor de cartas tão poderosas quanto as que escreveu para Stalin, Lunacharski e Angarov.

Essa visão fez com que Copeau parasse de escrever a fim de fazer teatro. Refratário a todos os conselhos, ele abriu o *Le Vieux Colombier* longe de onde os parisienses frequentavam os teatros; então, sofrendo pressões ministeriais para ampliar seu bem-sucedido teatro ou aceitar um maior, ele o fechou, mudando-se para o interior da Borgonha.

Essa visão fez com que Decroux, um anarquista sindical, ativista *agitprop* e membro da Frente Popular da década de 1930, afirmasse: “[...] estar envolvido com o mimo significa ser um militante – um militante do movimento [...] em um mundo que está sentado¹⁶” (2003, p. 17). Essa onda crescente lança, precisamente, uma militância, estimulada por seu contexto momentâneo: o mundo que Decroux diz que “[...] está sentado” está longe de ser um mundo confortavelmente afundado em uma poltrona macia.

Pelo contrário, o mundo que rasteja dos escombros do romantismo e do idealismo é um mundo aparentemente enlouquecido, no qual forças tremendas aplicam golpes mortais no coração da humanidade, incapacitando a militância do Homem, seus esforços

por verdadeiros avanços. O contexto em que os mestres operavam não mais vibrava com visões Iluministas, repletas de ideais, *liberté, fraternité, égalité*. Ao invés disso, todo o edifício do Ocidente, com suas estruturas inabaláveis santificadas pelo tempo, começava a dar sinais de ruptura, a estrutura de uma teia social secular cambaleou quando as promessas não cumpridas da revolução industrial sufocaram as ruas com trabalhadores em marcha e sufragistas cantando. As faixadas ruíram com os mercados de ações em sufocantes nuvens de poeira. Impérios cambalearam como libertinos senis, e os cães da guerra que eles libertaram latiram e causaram estragos absolutos; os cânones da arte tremeram e ruíram, os pilares da metafísica desmoronaram, a evolução lançou dúvidas avassaladoras a respeito do orgulho que tínhamos de nossas árvores genealógicas, revoluções fizeram com que as ideias de certo e errado cambaleassem como uma gaiivota frenética, banhando todas as coisas em sangue em nome da liberdade. E a face do medo começou a espiar por trás da máscara de cada passado individual e coletivo, observando com inocente horror o verdadeiro desconhecido que nascia monstruosamente em meio a espasmos de dor. “Aparentemente temos a capacidade de estar errados de maneiras muito criativas – tão errados que esse mundo que não compreendemos pode tornar-se um mundo no qual não poderemos mais viver” afirma Bateson (1987, p. 200). Nosso calculismo *científico* infelizmente nos torna vítimas de uma frieza que traz à tona apenas desumanidade do Ser Humano que somos.

Em tal cenário, poderíamos realmente imaginar que os mestres almejavam meramente a *criação coletiva*? Suas antenas experimentais foram surgindo, é verdade – mas apenas como consequência de um objetivo infinitamente mais rico: uma nova maneira para o performer-ser-humano criar uma conexão com outros criativamente, *nem* dominado (por autoria ou direção autoritárias) e *nem* dominador, ao contrário das forças que o engolfavam em obras trágicas.

Os seres humanos estavam sendo diretamente confrontados com o fato de que eram *descartáveis*: carne de canhão, carniça, na lama das trincheiras da Primeira Guerra Mundial, em revoluções e contrarrevoluções, nos suicídios da queda de Wall Street, no banho de sangue de Stalin, no frenesi da Segunda Guerra Mundial. Ao desafiar a balbúrdia com uma *militância* que insistia em *irradiar beleza*, esse ser humano buscou *fazer com que outros também irra-*

*diassem beleza*¹⁷. Ao tentar fazer com que os performers irradiassem beleza, os mestres necessariamente geraram uma poderosa pedagogia que daria aos performers o status de artista criador. Esse status tinha de ser criativo e autônomo, como o status criativo sempre o é. Ainda assim, mesmo que o resultado tenha sido inevitável, a busca tomou um rumo que pode surpreender a alguns: aquela autonomia apenas podia ser alcançada por intermédio da ruptura definitiva da dependência milenar que o ser humano/performer mantinha com a *autoria* e com a autoridade *autoral*.

“O ato teatral deve ser trabalhado antes de ser escrito; o ato teatral é a arte do ator” (2003, p. 47), postula Decroux em um pós-escrito de seu artigo, *30-Year War* [*Guerra dos 30 Anos*].

A época e o contexto acrescentaram uma nova dimensão à luta pelo status criativo e sua conseqüente ruptura com a dependência do autor – ela manifestou um desejo crescente de que o Homem rompesse o ciclo de abuso explícito do poder e da autoridade. A porta seria aberta, esperava-se, para que cada Ser Humano iniciasse uma busca pessoal e ilimitada para dentro de seu Ser, uma busca que fosse compartilhada com outros que, como ele, também buscassem ilimitadamente.

Em retrospecto, pode-se confundir isso com um caminho conscientemente planejado em direção à *criação coletiva*. Não era. A *criação coletiva* foi uma conseqüência (talvez inevitável), mas que apenas tangenciava o verdadeiro caminho.

A Performance é uma Categoria do Pensamento Humano

Ação física (Stanislavski), *design de movimento e biomecânica* (Meyerhold), *euritmia* (Jaques-Dalcroze), *mímica pura* (Decroux), *Übermarionette* (Craig), *teatro de marionetes* (von Kleist). Os termos-chave dos mestres restauram a primazia da ação humana.

A ação baseia-se na intencionalidade. O cérebro humano desenvolveu processos extremamente refinados para lidar com a complexa passagem atenção/intenção/ação. David Premack explica como apenas os seres humanos podem observar outra ação e tentar reproduzi-la como um modelo. Muitas espécies são capazes de copiar a escolha de um modelo (de um objeto ou lugar). Apenas o Homem (incluindo os bebês) pode formar uma representação mental de uma ação percebida

visualmente e, então, tentar atuar de modo similar, “[...] produzir uma ação em conformidade com a representação”. O cérebro do homem equipou-se para esse segundo (e muito mais elevado) nível de *imitação*. Premack questiona: “[...] poderia a linguagem evoluir em uma espécie em que os jovens não podem imitar a ação de alguém que fala?” (2004, p. 319-320). A fala é a grande invenção do homem. Registrar a fala através de complexos sistemas de símbolos é outra. O gênio dos Mestres restaurou a primazia da Ação: aquelas invenções são *necessariamente* desdobramentos analógicos da Ação¹⁸.

Os feitos do performer reformam e reprojeta a memória e os processos de aprendizado que o formam. Os mestres trouxeram esses processos singulares para um jogo mais sofisticado, acelerando-os de forma recursiva. Pavis fala do “[...] diário físico do Performer” (Barba, 1992, p. 189). O homem pode realizar. Além disso, quando ele realiza (algo), ele sabe que o faz. Ademais, ele pode refletir sobre seus feitos, refinando a si próprio ainda mais. O homem também pode observar os outros realizando algo, perceber deficiências, guiar seu próprio desenvolvimento – uma recursividade cada vez mais potencializadora, ainda mais se considerando que ela precede, em grande parte, o simbólico¹⁹. As possibilidades refinadas da ação são espantosas.

Os mestres concentraram-se nessa consciência, enxergando cada vez mais claramente que a singularidade do performer encontra-se nela. O performer pega esse processo extraordinariamente complexo com o qual ele, como *Ser Humano*, lida com a atenção, a intenção e a ação – esse refletir, fazer, saber, auto-observar, autorrefinar e autorredefinir – e, a partir disso, *agora como Performer*, dá forma a um sofisticado instrumento para com segurança jogar, aprender, crescer, refinar e redefinir a si mesmo ainda mais. E desse modo: aprender a aprender.

A passagem atenção/intenção/ação – infinitamente curta, infinitamente longa – faz com que o Ser Humano acomode a mente de outro em si mesmo, pesando as consequências prováveis de possíveis ações sobre si mesmo, sobre os outros. Trata-se de uma *dança* com a alteridade, capaz de assumir suprema beleza – se a estética surge de uma ética comprometida com o Humano; se ela está comprometida com honestidade, abertura, sinceridade. Ela pode (e consegue) fazer com que as relações prosperem em alegria, atendendo a pedidos,

esperanças, construindo o possível. No entanto, se as intenções, energias, ritmos e tempos forem mal aproveitados e mal orquestrados, ela pode resultar no oposto.

Essa *dança* da atenção/intenção/ação está na base de tudo. E ela é realmente uma dança – memórias e a dança atual ao ritmo de sentimentos *íntimos*: sentimentos de energia retida ou aplicada, de músculos contraídos ou relaxados, respiração retida ou liberada, som silenciado ou vocalizado. “Ouça os sons de seus músculos”, Stanislavski aconselha, e em outro momento: “[...] na nossa linguagem, compreender é sentir!” (196?, s.p.). Essa dança está na base de cada decisão que tomamos, conscientemente ou não. Traduzida de forma adequada, ela determina o ruído que nós geramos, sua organização dinâmica em som e, então (por intermédio de uma nova elaboração), em discurso simbólico. A performance orchestra tudo isso – com a ação perseverantemente em suas origens e fundações.

A performance, no ser humano, é uma categoria do pensamento. Assim como a matemática.

Uma inabilidade de lidar com qualquer um dos dois faz com que se deixe de ser o que consideramos *humano*.

Sem ao menos uma compreensão básica de aritmética, seríamos incapazes de realizar várias tarefas, como cozinhar, por exemplo: não teríamos um senso de quantidade, proporção, duração. A aritmética é, no ser humano, também uma categoria do pensamento. Sem um conhecimento básico dela, não teríamos algo essencial para o Homem.

A performance é assim também. Se falássemos de modo monótono, em uma só altura, sem inflexão, com a mesma intensidade, sem pausas, silêncios, com um tempo/ritmo, continuamente em *legato/staccato*, sem, desse modo, uma qualidade de performance nas expressões verbais, sem uma forma aritmeticamente mensurável, logo perderíamos ouvintes. O mesmo se aplicaria se não alterássemos nossa presença de modo visível, permanecendo imóveis, sem gesticular, com o olhar fixo. Perderíamos a atenção dos outros – talvez porque, desse modo, tornaríamos nossos sentimentos, nossa Humanidade, inacessível à percepção. Os seres humanos não podem não atuar. Para demonstrar a *não atuação*, deve-se atuar a não performance. E a razão por que devemos fazê-lo é simples: não é possível deixar de representar a presença. Mesmo o modo de caminhar é uma performance construída. Embora única, ela é escolhida – cultivada – através

de caminhadas prevalentes em uma cultura, em uma comunidade, em um período. A análise de Goffman de nossa *apresentação do Eu na vida cotidiana*²⁰ é lúcida.

A sofisticada *dança* da intenção e da ação faz das reações humanas a estímulos e impulsos única. Ao optar por trabalhar nessa *dança*, o fazer teatral, eu proponho, apropriou-se da própria recursividade da performatividade – trazendo sua singularidade para um plano superior.

A performance poderia ser pensada como um instrumento projetado para refinar o seu usuário. Uma vez que o seu usuário é o Ser Humano, ele necessariamente está em constante autorrefinamento. A performatividade estruturada e deliberada do teatro utiliza e trabalha na performatividade fortuita e não deliberada da vida, permitindo que o Ser Humano como performer potencialize suas capacidades como Ser Humano – uma recursividade que é realmente vertiginosa.

Ele o faz através de uma disciplina sofisticada que compreende uma gramática e uma sintaxe estruturadas, pesquisadas e projetadas intencionalmente para organizar o processo atenção/intenção/ação. Consideremos a gramática da ação com a qual nascemos. A partir dela, analogicamente, as gramáticas da fala e da música se desenvolveram (Calvin, 1994).

Consideremos, então, que uma mãe não pode ensinar gramática a seu bebê (Nowak; Komarova, 2001, p. 288) – nascido com a disposição para a gramática, a desenvolvemos por assimilação, pelo *deuteroaprendizado*, como Bateson coloca, ciberneticamente²¹ (1987, p. 13; 1987, p. 46-49). O milagre da performance começa a surgir: o performer sabe que ele (sem ter consciência disso) de certo modo, possui uma gramática da ação. Ao fragmentá-la, ele a reaprende, mas agora conscientemente, em uma estrutura que ele constrói conscientemente para si mesmo – com o objetivo de elevar a si mesmo para o plano de gerar beleza com ela. A linguagem funciona de forma semelhante – ao reaprender a gramática que sabemos (inconscientemente), nos tornamos capazes de (conscientemente) tentar escrever poesia. Craig afirma que “[...] o corpo do ser humano, pela razão que expliquei, é, *por natureza*, completamente inútil como material para a arte” por causa da “falta de disciplina” (1980, p. 61; 1919, p. 248, grifo no original), mas essas palavras agora são contestadas. Considere aquela parte de *O Trabalho do Ator sobre si Mesmo* na qual o fictício

Torzov (Stanislavski) fala a seus aprendizes que sua tarefa matinal no Estúdio deve ser caminhar. O fictício *Kostja* pergunta “Por quê? Nós já sabemos caminhar. Nós caminhos mal na vida?”. *Torzov* responde bruscamente “Sim, na vida caminhamos mal”. Enquanto trabalham, os aprendizes perdem a autoconfiança em seus clichés. No diário de *Kostja*, consta que “No final eu estava completamente confuso, sem saber o que estava fazendo. Mas *Torzov* disse que percebeu um progresso²²” (Stanislavski, 1991, p. 332-346). A polaridade *na vida/ no teatro* de Stanislavski não pode ser transposta para outras formas de arte – é absurdo dizer a um pintor que ele não pinta *da mesma forma que ele pinta na vida!* A justaposição de Stanislavski revela dramaticamente a recursividade da *Performance* como uma categoria do pensamento.

O argumento de Meyerhold de que *O Teatro é a Arte do Homem* segue a mesma lógica de *A Música é a Arte do Som*. Ele fala do Teatro como a arte na qual (a) o Homem lida com todos os aspectos do Homem e nada além desses aspectos; (b) ele lida com esses aspectos através do Ser Humano como matéria-prima; desse modo, (c) ele eleva seu próprio estado de ser a um plano artístico: *O Teatro é a Arte da organização Est(-)ét(h)ica do Homem*. Em um exemplo ficcional de Stanislavski, a *Arte do Homem* ajuda a refinar a maneira como o homem caminha (literalmente). Uma vez que o Estúdio é *para a Vida*, a *caminhada* ascende (metaforicamente) a um plano superior: o teatro ajuda o Homem a refinar a maneira como ele *caminha* através da *única* vida que ele tem. As palavras de *Torzov*, escritas por Stanislavski, assumem grande significado.

Reconhecer a *Performance* como uma categoria do pensamento é reconhecer que cada um de nós a possui dentro de si para usar suas possibilidades sem qualquer apoio de estruturas dos outros – a não ser a orientação pedagógica. O Performer teve que urgentemente tornar-se consciente de que precisava livrar-se de sua dependência milenar dos autores. Por milênios, os autores haviam gerado estruturas (*peças*) cuja compreensão mantinha e levava os performers onde o autor julgava apropriado. Os performers precisavam urgentemente garantir que ninguém houvesse pré-programado seus sentimentos, sua atenção, suas intenções, suas ações. Praticamente do mesmo modo que cada Ser Humano precisa garantir que nenhum(a) *autor(idade)* controle sua vida.

Na Vida... e No Teatro...

O homem vive justamente com esse objetivo. A diferença fundamental é que o performer trabalha para organizar sua natureza humana de modo a conseguir reproduzir a natureza humana – seus temores, desesperos, desejos, agressões, ódios, amores, fúrias, alegrias, dores, esperanças, sua miséria, sua glória, seus triunfos, seus terrores. Aquelas coisas que existem na minha alma quando eu caminho lá fora. Encontrar os horrores do que quer que eu veja lá fora.

Ao trabalhar sobre si mesmo, o performer pretende tornar-se capaz de reproduzir tudo aquilo. Ao contrário, ao viver sua vida, o homem não reproduz, mas vive tudo aquilo. O performer, ademais, questiona sobre como reproduzir tudo aquilo de forma bela, para variar, por exemplo, procurando criar beleza a partir disso – e essa é uma diferença muito profunda. Além disso – o performer faz tudo isso conscientemente.

Essa diferença é crucial. Na vida, tateamos nosso caminho, erráticamente, quase cegos de esperança, fazendo planos e previsões, sim, mas sem ferramentas para avaliar nossos fracassos (por mais comuns que sejam), sem instrumentos adequados para medir, controlar, checar e avaliar as dinâmicas da execução de nossas ações. Se deixarmos cair uma xícara, por exemplo, não repetimos o evento com outra xícara, arriscando quebrá-la ao tentar analisar o que poderia ter dado errado. Nós meramente pegamos outra xícara e – esperamos pelo melhor²³. E então vivemos na esperança de nunca quebrar outra xícara, nunca rasgar outro casaco em um prego, nunca deixar outro copo cair, nunca derramar outra lágrima, nunca mais romper um relacionamento, um coração, outra pessoa.

Certamente, nessas situações, muitas vezes lutamos para permitir que outra pessoa tenha acesso ao modo como interpretamos sua ação, às verdadeiras intenções que acreditamos que provocaram nossa própria ação, carregaram nossas palavras e sua enunciação. Na melhor das hipóteses, tentamos protestos do tipo *o que eu quis dizer foi, o que você disse não foi isso, mas..., mas o seu tom de voz foi...* Não temos o que os mestres buscaram para o performer – os meios pelos quais, com beleza, pode-se permitir que as intenções se manifestem. Ao perguntar *como refinar sua humanidade a representar a sua humanidade*, o performer chega a conscientemente fazer perguntas

exponencialmente mais profundas, fundindo sua estética e sua ética: *como posso aprender o que eu sou e qual é o meu potencial? Como posso aprender esse Eu?* Essas perguntas abrem as comportas. Elas convergem à questão essencial: como podemos acelerar o processo reflexivo de modo a sermos capazes de chegar mais rapidamente à alternativa ideal à ação justa com relação ao outro e, conseqüentemente, com relação a nós mesmos?

Uma Questão de Consciência

Nas artes, a dificuldade do performer é única. Os pintores examinam as técnicas, o suporte, os efeitos das pinceladas, de futuras pinturas – não o movimento de suas mãos, mas o traço que esse movimento registra. A obra está *lá fora*, encarando-nos, disponível à análise reflexiva, não *aqui dentro*. Pode-se parar de pintar, distanciar-se – literalmente, metaforicamente – examinar o que foi feito há pouco, um dia, uma semana, um ano, uma década atrás. Pode-se julgar resultados passados com os *insights* acumulados desde então; a própria técnica está diante de nossos olhos analíticos, muitas vezes, revelando descobertas desenvolvidas de forma inesperada.

No músico, as coisas já são diferentes. Ele estuda seu instrumento *lá fora*, vendo como ele produz o som, buscando controlar os problemas das possibilidades de seus componentes. Mas a natureza *no-tempo* de seu trabalho exige mais. E, assim como o ator, não *resta* nada para examinar, avaliar, julgar, refinar, se preciso, alterar. Aprender. É claro que podemos ouvir uma performance gravada, mas isso não nos ajuda a realmente compreender como os sons capturados em gravações foram realmente produzidos. Estamos mais próximos do ator.

Cantores e dançarinos enfrentam muitas das mesmas dificuldades do ator. A propriocepção até mesmo permite que percebamos, analisemos e demos significado a ações próprias que não podemos ver. Uma miríade de ações, entretanto, são absolutamente inacessíveis a tal análise: podemos dizer, em parte, como erguemos a mão. No entanto, podemos dizer como/quando decidimos e *bombeamos sangue* para que os músculos *façam* alguma coisa? Quão pouco sabemos sobre essa *obra de arte* que Shakespeare elogia através das palavras de Hamlet!

Existem mais de duzentos ossos em um esqueleto; além de juntas, músculos, ligamentos, cartilagens, o sistema nervoso, metros de intestinos, veias nas quais o meu sangue flui. *Meu sangue*. O que quero dizer com *meu sangue*? Será que a palavra *meu* funciona da mesma forma como em *meus óculos*? *Meus óculos* está certo – eles são extrínsecos a mim. Posso tirá-los, deixá-los, distanciar-me, apontar e dizer isso. Para ser capaz de dizer *meu sangue* nesse mesmo sentido, eu precisaria ser capaz de remover *meu sangue*, distanciar-me e dizer *eu tinha sangue*. *Aquele era o meu sangue*. O sangue que flui através do meu sistema vascular é eu, eu sou ele. Poderia apontar para vinte mililitros desse sangue extraído de mim, dizendo *aquele era meu sangue*, mas esse *eu* simplesmente não pode continuar existindo se todo o sangue que me constitui fosse removido como se fosse um par de óculos. O que permanece nunca poderia dizer *eu*²⁴.

Aprender como o Homem funciona é muito difícil. Um performer precisa “[...] treinar seu material (o corpo), de modo a ser capaz de executar instantaneamente aquelas tarefas ditadas externamente (seja pelo próprio ator, seja pelo diretor)” (Meyerhold, 1991, p. 198): as palavras de Meyerhold em 1922 identificam dificuldades de preparação técnica, proficiência e ductilidade, assim como as de Craig, ao sustentarem que o corpo humano é “[...] *por natureza*, completamente inútil como material para a arte”. Para tornar-me uma obra de arte, como organizo minhas ações de modo belo – deslocando um dedo ou minha totalidade, conseguindo um tom de voz, textura e volume? Essas dificuldades são, em parte, compartilhadas por todos os performers.

Os performers de teatro enfrentam dificuldades únicas e maiores. Meyerhold luta com conceitos na sua fórmula mais famosa (e fortemente dualista): “ $N = A1 + A2$ (onde N = o ator; $A1$ = o artista que concebe a ideia e dá as instruções necessárias para sua execução; $A2$ = o executante que executa a concepção de $A1$)²⁵” (Meyerhold, 1991, p. 198). Aqui, entretanto, a dificuldade não é apenas a proficiência e a ductilidade. Fomos para outro plano. Meyerhold atribui aos atores a tarefa de “[...] conceber a ideia” – o ator atua sobre o Ser Humano. Isso necessariamente implica a geração de significado e sentimento, permitindo que ambos sejam detectados em seu trabalho. Pode-se ignorar isso na música, na dança, no canto, indo a dinâmicas abstratas, puramente formais e atemáticas²⁶. O teatro, no entanto, não acontece apenas por meio do, mas também especificamente sobre

o Homem. Essa é a razão pela qual as palavras de Meyerhold – “[...] *o Teatro é a Arte do Homem*” (1991, p. 129, grifo no original) – são significativas. E é por isso que dizer que *a canção (ou a dança) é a arte do Homem* não pode ser igualmente significativo. O teatro trata do Homem²⁷. Ele o discute, narra, sonda suas profundezas, acompanha suas alturas – e ele o faz através do Homem. Como pode esse *eu* falar com esse *eu* sobre esse *eu*, capturando uma essência? Como tecer lindas narrativas sobre esse *eu* por meio desse *eu*, criando-os, sendo neles, sendo eles?

O Performer diz respeito à consciência.

Há dois níveis de discurso nisso: 1) há o estado do performer trabalhando somente por intermédio de e sobre si próprio com uma única intenção – a de refinar-se e reprojeter-se constantemente para tornar-se uma força disciplinada, sentindo-se razoavelmente seguro de que, quando quer que o deseje, ele conseguirá gerar uma atividade criativa de excelente qualidade estética – dependendo apenas de seu potencial Humano; 2) há o estado do performer que trabalha por intermédio de e sobre si mesmo com a intenção de constantemente refinar-se e reprojeter-se em uma força artística que canaliza a si própria em um fazer estruturado que é acessível (em momentos e espaços definidos com precisão) à percepção de outros que a veem como uma ação significativa que é totalmente sobre o Homem. Em outras palavras, o que chamamos de *performance*.

A *criação coletiva* refere-se ao segundo estado, no qual a força chamada *performer* é – por analogia –, ao mesmo tempo, a tinta e a tela, a tinta que é deliberadamente espalhada na tela, em sintonia como parte da obra em processo de criação, em conjunto e dentro da força que a gera, incapaz de se distanciar de e fora dela, compondo e recompondo a si mesma a cada instante, sem ser vista e sem ver, e ainda assim gerando um ato supremo por meio de, sobre e com a própria tinta. Uma impossibilidade – a tinta não pode realizar tal coisa. No Ser-Humano-Performer, esse é um evento marcante de suprema reflexividade e ação, recursivo para além do que é normalmente considerado possível – para além do que, por milhares de anos, foi considerado impossível.

O segundo estado desafia qualquer definição.

Ele marca a suprema obtenção de consciência, na qual se é, ao mesmo tempo, (ou melhor: *tempo* não faz sentido), a satisfação

da intenção em ação, assim como avaliação daquela ação. Não um resultado – o que seria muito menos difícil, uma questão de aprendizagem, trazendo o *tempo* de volta.

Nem julgamento – o evento é desprovido de juízo (apesar de envolver avaliação constante até certo ponto). Ele está mais para um ato supremo de *fê*. Ele é a *crença* de que aquilo que ansiamos pode realmente ocorrer. Ele é a *crença* de que tudo o que foi aprimorado e tornado possível pelo *outro* (primeiro) estado do performer pode agora gerar frutos. Ele é a obtenção de consciência na qual todas as fronteiras arbitrárias – aquelas existentes entre objeto e sujeito, entre a forma e o conteúdo, por exemplo – deixam de ter importância. Ele é uma maneira de ser e devir cujo espaço permeia e é permeado, cujos inícios e finais fluem até que não tenham mais definição.

***Criação Coletiva* – um termo inadequado?**

A *criação coletiva* surge como um termo claramente inadequado que não consegue articular o que os mestres buscavam e nem descrever o objetivo de sua busca.

A análise que está sendo feita aqui também define um fenômeno da pesquisa teatral que é emblemático dos conceitos da documentação do colóquio²⁸: a performance solo. No entanto, não se pode, manifestamente, chamar uma performance solo de *criação coletiva*.

Embora a criatividade que os mestres buscavam para o performer não dependa do trabalho de outros artistas, ainda assim o teatro é, sem dúvida, fruto da colaboração entre artistas. São os seus feitos e suas ações, no entanto, que precisam buscar uma confluência no tempo e no espaço e não os seus pensamentos e conceitos.

Além disso, essa confluência deve assegurar que as condições que os mestres combateram não se infiltrem no contexto libertador que eles desenvolveram especificamente para desafiar as mesmas. Abuso de poder e autoridade, arrogância, atitudes dominadoras, imposição – esses elementos estão tanto nas raízes das tragédias humanas de agora quanto na época em que eles explodiram nos cataclismas do início do século XX. Eles também são – tanto quanto eles o foram na mente de Stanislavski, quando, com o coração pesado, ele os listou em seu livro inacabado sobre Ética – “[...] egoísmo, dissabor, teimosia, ressentimento, impaciência”, em outro momento adicionando a afeta-

ção e o narcisismo. As metodologias dos mestres, afetando tanto sua estética quanto sua ética, tinham a intenção de contornar esses tipos de câncer, que eles listam para nós assiduamente (e dolorosamente).

Os mestres de hoje enfatizam que se deve permitir que as *intenções* sejam manifestadas, acessíveis às leituras do observador, abertas à construção de significado – seja por meio de *testemunhas* (como os espectadores começam a ser chamados) ou por outros performers. O desejo é por uma crescente devolução da autoridade, poder – diametralmente oposta às normas nefastas do nosso *ethos*, segundo o qual o nivelamento da diferença e a banalização do significado estão entre os instrumentos de dominação e abuso de poder mais insidiosamente escondidos, pelos que acreditam ser (ou que querem que outros acreditem que eles são) superiores.

Em 1972, respondendo a uma pergunta sobre a *criação coletiva*, Grotowski afirmou:

A ideia de um grupo como uma pessoa coletiva deve ter sido uma reação à ditadura do diretor, por exemplo, alguém que dita aos outros o que eles devem fazer, despojando-os de si mesmos. Daí a ideia de 'criação coletiva'. No entanto, a 'criação coletiva' nada mais é do que um diretor coletivo, isso é, uma ditadura exercida pelo grupo. E não há uma diferença essencial se um ator não pode revelar a si mesmo – como ele é – por culpa de um diretor individual, ou da direção de um grupo. Pois, se o grupo dirige, ele interfere no trabalho de cada um dos seus membros de um modo estéril e inútil – ele oscila entre os caprichos, o acaso e as concessões entre diferentes tendências e resultados, em meias medidas (Grotowski, 1972, p. 222).

Eu proponho que a *criação coletiva* poderia ser aplicada (especialmente de modo conceitual) apenas quando os performers individuais possam isoladamente gerar as criações poderosas e reveladoras que estou tentando articular aqui – quando eles possam justapor criações individuais, de modo que o todo se torne infinitamente maior do que a somas das partes. Como no jazz, de certa forma, mas totalmente a respeito de tudo o que o Ser Humano é, de um modo que a música não consegue ser.

Volto à minha analogia: muitas cores – e não uma – decidem se espalhar com e por dentro da obra que surge nessa tela, cada uma penetrando os limites das outras, criando infinitos matizes, sem perder o senso de integridade, mas constantemente compondo e recompondo a si próprias, sem a supervisão de um artista de fora,

que não vê os estágios em constante mudança dessa obra, mas ainda assim gerando esse evento supremo, vibrante de beleza.

O que os mestres desencadearam foi essa jornada empoderadora e espiralada em direção à autopotenciação, desafiando os limites da consciência.

A neurociência revela que nós iniciamos uma ação oito décimos de segundo antes de sabermos que iremos realizá-la. “Não se pode trabalhar criativamente e, ao mesmo tempo, observar-se²⁹” (Stanislavski, 1989, p. 115). Stanislavski antecipou a neurociência em setenta anos quando afirmou isso nas suas palestras no Bolshoi entre 1918 e 1922. O nível mais profundo do trabalho do performer deve ser buscado nisso.

Ao observar suas próprias ações a partir de fora de sua pintura, a consciência de um pintor é atrasada em oito décimos de segundo. Ao criar a obra que ele é, o performer, esse *corpo* da *mente* de ninguém, desafia os limites aparentes do potencial Humano. Ao cristalizar o poder secular que irrevogavelmente impulsiona a pesquisa teatral, as palavras de Grotowski vão para além das fronteiras: “[...] a presença observadora de um professor pode, às vezes, funcionar como espelho da conexão *eu-eu* (quando essa junção ainda não foi localizada). Quando o canal *eu-eu* é localizado, o professor pode desaparecer e o performer continuar em direção ao corpo da essência” (Grotowski, 1997, p. 376).

O Diretor – um interino, projetando-se para a auto exclusão

Os mestres projetaram a si próprios de modo a libertar o performer. Há muito tempo que textos já davam a ele a segurança sedutora de uma compreensão sustentadora – que escondia um inflexível punho de aço. O afrouxamento desse punho envolvia a perda da segurança daquela compreensão. Perder essa segurança significava enfrentar a instabilidade do fluxo. O advento do papel do Diretor é traduzível como o desenvolvimento gradual de uma força estabilizadora, substituindo aquela força duradoura cuja trajetória, em um contexto de mudanças drásticas, foi aos poucos diminuindo.

Os mestres formaram seu papel para servir ao performer como um guia basicamente diferente: não o alimentando com textos para interpretar, como autores o fizeram por milênios, mas *vendo de fora*

e dando-lhe *feedback*, procurando ajudá-lo a *enxergar* a obra nascente que, por estar *dentro dela*, ele não podia ver.

Então, eles colocaram em movimento uma poderosa espiral de processos pedagógicos, aparentemente dançando entre dois polos: *formação* e *criatividade*. A neurociência revela que esses *polos* nada mais são do que duas maneiras de ver e descrever uma única coisa: a plasticidade do cérebro, o potencial do Homem de recriar-se criativamente e continuamente.

O conceito de *diretor* foi proposto como um mero interino – uma função que conectava o vazio que obrigatoriamente ocorria entre o performer, rejeitando a segurança do texto, e o fato de que ele começava a criar obras. E isso é a lacuna entre um estado de consciência e outro mais elevado. Que é a lacuna entre um nível e outro de ser Humano.

A questão colocada anteriormente retorna: *como posso acelerar o processo reflexivo de modo a ser capaz de chegar mais rapidamente à alternativa ideal à ação justa com relação ao outro? E, conseqüentemente, com relação a mim mesmo?*

Essa é uma questão feita no nível do fazer teatral: para cada ação do performer, há efeitos nas ações de seus colegas; e, então, no seu próprio trabalho, como consequência. Essa também é uma questão feita no nível da vida: para cada ação minha nos meus encontros, há uma espiral de consequências e efeitos sobre os outros e sobre mim mesmo, de forma recursiva.

A Arte do Homem finalmente tem suas raízes na *dança* recursiva da atenção/intenção/ação. Conseqüentemente, e por causa da plasticidade do cérebro, o ser humano traz seu próprio estado de ser para o nível da obra de arte. O performer vivo é o agente gerador do evento artístico vivo *como sujeito*, portanto, ele gera a si próprio como *objet d'art*. E não é um *artista, meio e produto*, mas um sujeito-objeto – indivisível. Se, portanto, cada manifestação performativa deve ser criativa, uma obra de arte deve permanecer sempre viva, em fluxo contínuo.

Realmente – “[...] o Estúdio é para a Vida”, como afirmou Stanislavski (1989, p. 87).

Ele é *para a vida*: no sentido de que ele é um trabalho sobre si mesmo que deve se dar ao longo de toda a vida.

Ele é *para a vida*: no sentido de que ele não é para a morte, não é para a estase, não é para a fixidez mortal da repetição, não é para “[...] a afetação e o narcisismo”, como Stanislavski rotulou a esterilidade de sua época.

Ele é *para a vida*: no sentido de que a revolução da *Commedia dell’Arte* era *para a vida*.

Um Comentário Sobre a Morte

A praga de nossos tempos não é mais os milhões de corpos apodrecendo em trincheiras, usados como carne de canhão, mas a (igualmente morta) *fixidez da repetição*.

Vilém Flusser, em *Towards a Philosophy of Photography* (1984), traça uma trajetória completa desde a imagem como ferramenta para que o homem consiga enfrentar a realidade até a idolatria da imagem e a escrita simbólica e, gradualmente, à fotografia – que, segundo ele, leva muitos a cometer o erro de “[...] confundir o mapa com o território”, como Bateson afirma, o que os faz sucumbir ao poder da imagem, que, na terminologia de Flusser, apesar da intenção de ser um mapa, torna-se uma tela. É preocupante que ele trace um paralelo entre a câmera (à qual se refere como “o aparelho”) e os muitos “aparelhos de controle” (Flusser, 1984, p. 7-22). O artista-fotógrafo desafia constantemente a câmera, lutando para fazer com certo modelo algo para o qual ele não fora projetado. Apenas para que a indústria então *atualize* o modelo com um programa mais sofisticado e automático, que toma de assalto os usuários não qualificados do mercado, permitindo-lhes obter *automaticamente* o resultado que o artista-fotógrafo obteve criativamente, tornando-os vítimas da ilusão de estarem fazendo algo criativo.

A variante tecno-era de Flusser sobre o discurso de Weber que trata da burocracia revela que não faz sentido algum falar de *Mestres dos Aparelhos*: embora os aparelhos tenham sido originalmente produzidos e programados para servir à intenção humana, esta última agora está desaparecendo da cena dos aparelhos de *segunda e terceira geração*. Estes agora funcionam *automaticamente*, apenas em serviço próprio, com o objetivo de perpetuar e aperfeiçoar a si mesmos automaticamente. Eles funcionam independentemente da intervenção humana. Ninguém pode dominá-los. Ao contrário. As decisões humanas, agora tomadas com base nas decisões do apare-

lho, degeneraram-se em decisões meramente *funcionais*. A intenção humana dissipou-se.

Essa automação estúpida, involuntária, repetitiva, funcional, é o que constitui a essência real da crítica aos aparelhos. Flusser defende uma Filosofia da Fotografia, identificando a tarefa que se anuncia:

[...] mostrar que não há lugar para a liberdade humana no domínio do aparelho automático, programado e programáveis; e tendo mostrado isso, defender a ideia de que, apesar do aparelho, é possível criar um espaço para a liberdade. A tarefa da filosofia da fotografia é apontar o caminho da liberdade em um mundo dominado pelo aparelho; pensar sobre como é possível dar um significado à vida humana diante da necessidade acidental da morte. Precisamos de tal filosofia, por ser ela, talvez, a única revolução ainda possível (Flusser, 1984, p. 59).

A criatividade coletiva não estava presente no ponto de partida da ávida busca dos mestres. Nem era o ponto de partida. Ela não era o objetivo e nem pretendida. No entanto, ela era inevitável. E também necessária.

“O teatro não me interessa mais. Estou apenas interessado no que eu posso fazer ao deixar o teatro para trás” diz Grotowski, em *Swieto – Holiday, the Day that is Holy* (1973, p. 237).

Se o que está realmente escondido por trás do termo *criação coletiva* um dia deixar de ser considerado necessário, esse seria um sinal da iminência do fim do Ser Humano.

Notas

- ¹ Este texto é uma tradução do original em inglês publicado em Schranz (2007).
- ² Ao citar Eurípedes, Meyerhold apresenta a obra de Mikhail Kuzmin, *Opyt Istorii Teatra* [Uma História Provisória do Teatro], como sua fonte, publicada em Moscou em 1899 pela editora Gauthier.
- ³ Quando o projeto de Craig para a performance de Duse de *Rosmersholm* – construída com suas famosas (e adoradas) telas – foi transferido para Nice em 1906, o palco revelou-se muito pequeno para as enormes telas. Duse, então, resolveu cortá-las. Furioso, Craig correu até Nice, mas Duse ordenou que ele se retirasse do teatro. Esse foi o fim da relação profissional entre os dois. Para mais informações sobre Eleonora Duse, ver *Il Teatro di Eleonora Duse* (Schino, 1992) e *L'Attrice Divina – Eleonora Duse nel Teatro Italiano fra i Due Secoli* (Molinari, 1985).
- ⁴ Minha tradução do italiano.
- ⁵ Minha tradução do italiano.
- ⁶ Minha tradução do italiano.
- ⁷ Nota 3 do livro inacabado de Stanislavski sobre Ética (Cruciani; Falletti, 1989, p. 164-166). Minha tradução do italiano.
- ⁸ Minha tradução do italiano.
- ⁹ Minha tradução do italiano.
- ¹⁰ Considerando-se as disposições da reunião Slavyanski Bazaar em 1898, vale a pena recordar que o papel principal de Nemirovich-Dancenko no Teatro de Arte de Moscou (MAT) foi o de um especialista literário, responsável pela qualidade e valor do texto teatral.
- ¹¹ Palavras de Alexander Blok, citadas por Stanislavski em *Il Lavoro dell'Attore sul Personaggio*, com edição e tradução por Fausto Malcovati (1988, p. xviii-xix). Blok afirma que Stanislavski e Nemirovich-Dancenko também trabalharam dessa forma com um texto de Molière, com os atores inventando diálogos e discursos.
- ¹² Este questionamento é substanciado pelo capítulo que descreve os processos de Tchekhov ao escrever *O Jardim das Cerejeiras*, oferecendo ótimos *insights* sobre as várias forças que contribuem coletivamente com Tchekhov. É esclarecedor o incidente da improvisação da festa do repolho de Moskvin, sobre a primeira versão do discurso de Yepikhodov, que fez com que Tchekhov repensasse e reescrevesse seu trabalho em desenvolvimento. Ver a tradução por G. Ivanov-Mumijev de *My Life in Art* (Stanislavski, 196?), publicada pela Foreign Languages Publishing House em Moscou.
- ¹³ *Hamlet*, de Shakespeare, ato II, cena II.
- ¹⁴ Minha tradução do italiano.
- ¹⁵ Nota 3 em *L'Attore Creativo* (Cruciani; Falletti, 1989, p. 164-166).
- ¹⁶ Trecho citado por Corinne Soum no prefácio elaborado por Marco De Marinis da tradução italiana da obra de Decroux, *Paroles sur le Mime* (2003). Minha tradução do italiano.

¹⁷ Para usar o termo de Decroux, *militância* (citado na página 10), e o constante discurso sobre beleza de que Stanislavski faz uso, sem trégua, nas suas palestras no Bolshoi, como, por exemplo, “[...] ao ter descoberto, em si mesmo, [...] algo novo e belo, você o tornou visível ao público. E o público respondeu com atenção, com senso de beleza, agora desperto até mesmo em seu cerne” (Cruciani; Falletti, 1989, p. 111).

¹⁸ Esta seção é baseada em várias descobertas da neurociência; W. H. Calvin (1994) afirma que, por mais improvável que possa parecer, o planejamento do cérebro de movimentos balísticos (ações rápidas e precisas que, após iniciadas, não podem ser modificadas, por exemplo, ao pregar um prego) pode ter promovido a linguagem, a música e a inteligência. Premack discute a aprendizagem recursiva em *Is Language a Key to Human Intelligence?* (2004). Estruturas gramaticais para a ação voluntária (e, por analogia, as da música e as da fala) são consideravelmente inatas. Subtendendo a memória e a aprendizagem, a motricidade frequentemente se dá sem que estejamos conscientes dela; Rizzolatti (1996) e Gallese (2000) discutem os neurônios espelho: quando observamos ações intencionais, setores pré-motores específicos do córtex tornam-se ativos – os mesmos que estão ativos quando realizamos aquelas mesmas ações –, participamos ativamente em ações que vemos outras pessoas realizando. Schlaug e Steinmetz (1994, 2000) revelaram a plasticidade do cérebro de músicos com ouvido absoluto: o plano temporal esquerdo e o cerebelo aumentam de tamanho (em até 30% e 15%) por causa das exigências técnicas ao cérebro. O assunto é vasto demais para ser abordado aqui.

¹⁹ A discussão sobre os neurônios espelho tem tornado isso mais evidente.

²⁰ *The Presentation of Self in Everyday Life* (Goffman, 1959).

²¹ Bateson, considerando a epistemologia do ponto de vista da cibernética, discute o *aprender a aprender*.

²² Um olhar superficial não revelará a grande complexidade dessas palavras. A temida frase de Stanislavski – “Eu não acredito em você!” –, tão comumente falada em voz alta durante os ensaios para os atores cujas ações não tiveram a qualidade que teriam em situações normais da vida, é muito frequentemente mal interpretada como implicando que ele esperava que eles imitassem a maneira como as coisas acontecem *na vida real*. Aqui, ele insiste na ideia de que caminhar, nossa atividade mais mundana, é algo que não fazemos direito. O que ele quer, que os atores façam as coisas *assim como elas acontecem na vida real* ou que eles as façam melhor (e, portanto, de maneira diferente)? Esse *na vida real* usado por ele é um ponto-chave, que se refere ao milagre da fluidez, mas sugiro que deixemos essa grande complexidade de lado: o que é importante para nossa discussão é sua insistência em afirmar que “[...] na vida real, não caminhamos direito”, que o trabalho do ator deve levar isso em consideração e que, no teatro, os atores precisam “[...] caminhar melhor do que ‘na vida real’” (Toporkov, 1991, p. 36).

²³ Ou, como Stanislavski diz, referindo-se ao estilo antigo de atuação, “arroz com feijão”, “lugar-comum” [“pot luck”] (Benedetti, 1982, p. 37).

²⁴ Linguisticamente, esse uso do possessivo está claramente correto: falamos desse modo para nos referirmos aos nossos corpos e denominadas partes dele. Bateson nos alerta, assim

como o faz o filósofo Roger Scruton: precisamos de uma nova semântica e de uma nova sintaxe para escaparmos das garras de Descartes (1987, p. 190-192). No discurso teatral isso assume grande importância, principalmente na nossa era de fachadas da indústria de imagens, na qual, a partir da formulação linguística do *corpo* como uma posse (*meu corpo*), nós *chegamos* a acreditar que é possível que o *eu construa* qualquer imagem *do corpo que a possui*. O trabalho que Stanislavski desenvolveu durante toda sua vida é diametralmente oposto – ele buscava ajudar o performer a *fabricar* (ou *libertar, descobrir, deixar aflorar*) manifestações de aspectos desconhecidos de si mesmo, que, por sua vez, despertam para a própria cognição e ganham vida, permitindo-se ver-se de novo, além de ser visto de novo.

²⁵ As formulações de Meyerhold são notoriamente dualistas. O discurso científico (poético) de hoje sobre o cérebro ajuda a resolver armadilhas linguísticas que haviam, por um longo tempo, obscurecido as percepções que são tão necessárias para pensar com clareza sobre o trabalho do performer.

²⁶ A performance indiana, subdividida em Natya, Nritya e Nrita, traz isso à tona de forma clara, com Nrita descrita como a dança em estado puro, sem relação a qualquer estado psicológico, os movimentos de várias partes do corpo não sugerindo qualquer estado de ânimo ou significado, seu propósito é apenas o de criar beleza através de padrões e linhas no espaço e no tempo.

²⁷ Embora trate do Homem, ele não foi feito para ser *falado sobre* como mera narrativa em discussões sociais. Sua alma é muito mais profunda. Mas essa já é outra história.

²⁸ O colóquio *The Lives and Deaths of Collective Creation Theatre* [Vidas e Mortes do Teatro de Criação Coletiva] (1960-1985) foi organizado pela Associação Internacional do Teatro na Universidade (IUTA-AITU) na Universidade de Colônia, na Alemanha, nos dias 24 a 26 de março de 2004. A criação coletiva certamente representa uma quebra fundamental com o estilo de teatro que predominava nos anos 1960 e 1970, mas isso não significa que ela não tenha uma história própria. A criação coletiva surgiu das pesquisas realizadas naquela época nas ciências humanas e sociais, principalmente na sociologia, psicologia (e psicanálise) e pedagogia. Nesse sentido, ela precisa ser considerada como parte do enorme ressurgimento teatral que emergiu nos anos 1920 com o teatro didático, o teatro de guerrilha (por exemplo, o *agitprop*), a discussão sobre o poder e o papel do diretor (Jouvet/Copeau) e o uso da improvisação no treinamento do ator. Por isso é difícil entender o teatro de criação coletiva e suas características inerentes, assim como avaliar o tamanho de seu impacto nas dimensões de criação, treinamento e gerenciamento da prática teatral contemporânea, sem explicar as conexões que precisam ser feitas entre criação coletiva e ambos os movimentos teatrais que a precederam e o progresso obtido em outras práticas e disciplinas. Os temas focados no colóquio foram: 1) o movimento da criação coletiva propriamente dito entre 1965 e 1980; 2) as circunstâncias que levaram a seu surgimento; bem como 3) o que resta da criação coletiva; e 4) por que esse movimento desapareceu quase completamente.

²⁹ Minha tradução do italiano.

Referências

- BARBA, Eugenio. L'Azione Reale. **Teatro e Storia**, Bologna, Il Mulino, a. VII, n. 2, p. 182-201, oct. 1992.
- BATESON, Gregory; BATESON, Mary Catherine. **Angels Fear**. Towards an Epistemology of the Sacred. New York: Macmillan, 1987.
- CALVIN, William H. The Emergence of Intelligence. **Scientific American**, New York, Macmillan, v. 271, n. 4, p. 79-85, oct. 1994.
- CRAIG, Edward Gordon. 1917 Letter to Ellen Terry. In: WALTON, J. Michael (Org.). **Craig on Theatre**. London: Methuen, 1983. P. 101.
- CRAIG, Edward Gordon. **On the Art of the Theatre**. London: Heinemann, 1980 [1911].
- CRAIG, Edward Gordon. Shakespeare's Collaborators. In: WALTON, J. Michael. (Org.). **Craig on Theatre**. London: Methuen, 1983. P. 155-160.
- CRAIG, Edward Gordon. **The Theatre Advancing**. Boston: Little, Brown and Company, 1919.
- DE MARINIS, Marco. Preface. In: DECROUX, Étienne. **Parole Sul Mimo**. Edition: Clelia Falletti. Roma: Dino Audino, 2003. P. 5-18.
- DECROUX, Étienne. **Parole Sul Mimo**. Edition: Clelia Falletti. Roma: Dino Audino, 2003.
- FLUSSER, Vilém. **Towards a Philosophy of Photography**. Göttingen: European Photography, 1984.
- GROTOWSKI, Jerzy. Performer. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. London: Routledge, 1997. P. 374-378.
- GROTOWSKI, Jerzy. Vacanza [Holiday – the day that is holy]. **Terzoprogramma**, Roma, ERI/Edizioni Rai, n. 2/3, p. 236-237, 1973.
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich. The Actor of the Future and Biomechanics, a report of Meyerhold's lecture on 12 June 1922. In: BRAUN, Edward (Org.). **Meyerhold on Theatre**. London: Methuen, 1991. P. 197-200.
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich. The Fairground Booth. In: BRAUN, Edward. **Meyerhold on Theatre**. London: Methuen, 1991. P. 119-143.
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich. O Teatre. In: CRINO, Giovanni. **La Rivoluzione Teatrale**. Rome: Riuniti, 1975. P. 1-156.
- NOWAK, Martin A.; KOMAROVA, Natalia L. Towards an Evolutionary Theory of Language. **Trends in Cognitive Science**, Cambridge, Cell Press, v. 5, n. 7, p. 288, 01 jul. 2001.
- PREMACK, David. Is Language the Key to Human Intelligence? **Science**, New York, American Association for the Advancement of Science, v. 303, n. 5656, p. 318-320, 16 jan. 2004.

STANISLAVSKI, Kostantin Sergeievich. **Il Lavoro dell'Attore su se Stesso**. Roma/Bari: Laterza, 1991.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergeievich. **Il Lavoro dell'Attore sul Personaggio**. Translation and edition: Fausto Malcovati. Rome: Laterza, 1988.

STANISLAVSKI, Kostantin Sergeievich. Lecture 14. In: CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia (Org.). **L'Attore Creativo**. Florence: La Casa Usher, 1989. P. 84-88.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergeievich. Etica. In: CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia (Org.). **L'Attore Creativo**. Florence: La Casa Usher, 1989. P. 153-180.

TOPORKOV, Vasili Osipovich. **Stanislavski alle prove, gli Ultimi Anni**. Milan: Ubilibri, 1991.

SCHRANZ, John J. Alla Ricerca dell'Uomo non Programmato. Translation: Clelia Falletti. **Teatro e Storia**, Roma, Bulzoni, v. 25, p. 473-502, 2004.

SCHRANZ, JOHN J. The Quest for the Unprogrammed Human Being. In: SCHRANZ, John J. **Performer as Act of Faith**. 1. ed. Malta: Groups for Human Encounter, 2007. P. 47-78.

John J. Schranz foi professor na Universidade de Malta, tendo se aposentado em 2013. Possui graduação em Letras pela Universidade de Malta e doutorado pela Universidade de Bolonha. Dedicou toda sua vida acadêmica a áreas como Pedagogia do Performer, Autodidatismo do Performer e Dramaturgia do Performer com sua companhia teatral, *Groups for Human Encounter* [Grupos pelo Encontro Humano]. Trabalhou com Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, o que eventualmente gerou um projeto de pesquisa em neurociência e performance iniciado na Universidade de Malta, em 1995, em parceria com o professor e neurocientista Richard Muscat e o falecido diretor de teatro sueco Ingemar Lindh.

E-mail: johnschr@go.net.mt

Traduzido do original em inglês por Martin Heuser, revisado por Marcelo de Andrade Pereira.

Recebido em 03 de novembro de 2013

Aceito em 03 de fevereiro de 2014