

Algumas Notas sobre *Living Room e I am America*

Antonio Attisani

Università di Torino – Torino, Itália

RESUMO – **Algumas Notas sobre *Living Room e I am America*** – Depois de delinear brevemente a premissa que move a pesquisa artística e individual dos dois ramos do *Workcenter*, este texto procura contar a experiência do espectador, ou melhor da testemunha, no encontro com *The Living Room e I am America* nas versões de 2009-2012. O apelo crítico dessa forma de arte (somente dessa?) não pode deixar de passar por uma problematização radical do papel do *interpretante*.

Palavras-chave: **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Jerzy Grotowski. Open Program. Mario Biagini. Performance.**

ABSTRACT – **Notes on *The Living Room and I am America*** – After briefly outlining the premise driving the individual artistic research on two branches of the *Workcenter*, this text deals with the experience of the viewer, or rather witness, in watching 2009-2012 stagings of *The Living Room and I am America*. The critical appeal of this art form (only this one?) has to undergo a radical questioning of the *interpreter's* role.

Keywords: **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Jerzy Grotowski. Open Program. Mario Biagini. Performance.**

RÉSUMÉ – **Quelques Notes sur *Living Room et I am America*** – Après avoir posé brièvement les fondements sur lesquels s'appuie la recherche artistique et individuelle des deux branches du *Workcenter*, ce texte cherche à raconter l'expérience du spectateur, ou plutôt celle du témoin dans sa rencontre avec *The Living Room et I am America* dans les versions de 2009-2012. L'appel critique de cette forme d'art (seulement de celle-là?) ne peut pas se passer d'une problématisation radicale du rôle de l'interprétant.

Mots-clés: **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Jerzy Grotowski. Open Program. Mario Biagini. Performance.**

Desde o verão de 2009, após uma atividade de fecundação que durou muitos anos, o *Workcenter* está vivendo uma primavera onde se vê o surgimento de várias e novas obras. Isso significa, também, que o verão da verdadeira colheita ainda deve ocorrer. O trabalho que Richards e Biagini fazem atualmente oferece contínuas surpresas àqueles que aceitam o chamado. Os espectadores de profissão podem apenas relatar suas sensações e – se eles forem capazes e se for possível – as dos demais passantes encontrados no campo. E, no entanto, nada impede que se espere que o sentido (significado e direção) desses eventos possa ser traçado pelo entrelaçamento de diferentes descrições e reflexões. Nesse caso, então, o absurdo objetivo de registrar, através de uma escritura, um fenômeno artístico que se encontra em um estado nascente poderia ser útil para chamar a atenção de alguém para essa *nova, mas antiga* maneira de desenvolver e aprofundar ao mesmo tempo o ofício e a arte do teatro.

Alguém disse que em um teatro que não é exclusivamente consagrado à representação o que conta é “ser si mesmo” (Auslander, 1995, s. p.), mas a filosofia e outras disciplinas demonstraram que ser si mesmo é impossível, já que *ser é uma atividade*, como Aristóteles (2008), o primeiro teórico do teatro ocidental, já explicava. A verdadeira questão é, então, tornar-se si mesmo e podemos fazê-lo somente se executarmos uma atividade o melhor possível. Diferentes são as definições do objetivo final: para Leo de Berardinis, no seu último período, tratava-se de conquistar o verdadeiro *Silêncio*¹, enquanto Carmelo Bene sustentou sempre a necessidade de não ser artista e não criar obras, mas de se fazer de artista e, no máximo, tornar-se sua obra (no caso dele, uma obra-prima).

De Stanislavskij a Grotowski e outros, o teatro definiu-se como um importante laboratório no qual se pode realizar esse fazer-se si mesmo sem fim. Grotowski insistia na ideia de que *conhecer é fazer*, e que uma ação realizada e baseada no respeito à organicidade pode chegar – ou tende – a um fim que toma a forma de uma perfeita quietude e imobilidade (para demonstrar o que era a *presença*, ele mostrava imagens de Ramana Maharshi e de G. I. Gurdjieff): aqui um além de si mesmo é esperado. O mesmo conceito se repete em várias intervenções de Richards. Nesse ultrapassar-se, a vida pessoal se torna simplesmente vida.

O *Workcenter*, obra extrema de Grotowski, é o meio escolhido por certos atores para atravessar o oceano do tornar-se si mesmo. Tho-

mas Richards e Mario Biagini, que o dirigem, empregam de forma diferente um capital de energias naturais para caminhar na mesma direção e à procura dessa abordagem. Nesse momento, como suas obras performativas nos sugerem, Richards parece mais orientado a procurar a serenidade, ou uma plenitude, através de um exercício rigoroso disso que se definiu como *Arte como veículo*, enquanto Biagini está orientando seu próprio percurso, e de seus companheiros, na direção de uma festa poética, cujo ingrediente de base é constituído pela voz de Allen Ginsberg². A *Crazy Wisdom School*³, cada vez mais nômade do *Workcenter*, é, então, composta por duas unidades que são ao mesmo tempo muito especializadas e capazes de realizações multiformes.

Sabe-se que, para a maior parte das pessoas de teatro e dos espectadores, o teatro é hoje algo que se assemelha à leitura; ou seja, uma atividade antes de tudo discursiva, também emocional, mais caracterizada por uma dimensão racional e intelectual. Essa atitude implica a ideia de que certa distância entre a obra teatral e o espectador seja necessária para uma liberdade recíproca e para a interpretação. Naturalmente, nessa dimensão, pode-se passar da banalidade a uma compreensão do mais alto grau. Aqui, ao contrário, há algo diferente: nesse caminho traçado por Grotowski, o evento teatral é o lugar de uma experiência compartilhada que diz respeito à modificação do estado de consciência. Em um corpo-espírito normal, a consciência é *uma alta função emergente*, um processo, e não uma substância – como William James precisou há mais de um século – que não é separável do corpo e das leis físicas, um conjunto de transformações que envolve o pensamento, a percepção e a emoção e, é claro, o nível dos neurônios (ainda que seja difícil saber em que medida como causa e como efeito): uma contingência psicofisiológica e cultural (Camilla, 2008). Somente através de uma plena consciência o ser humano pode responder à necessidade de ir além de si mesmo. Enquanto o espírito ordinário limita-se a interpretar, a questão aqui é uma compreensão que vai muito além do que ouvimos. A técnica é somente um interruptor. Era esse o significado da *mimesis* e da *catarse* segundo Grotowski, se não me engano. O diretor polonês escolheu o teatro porque é uma atividade coletiva capaz de realizar e inferir uma transformação não superficial dos atores e dos espectadores. A mesma coisa acontece em várias tradições, como ele mesmo demonstrou utilizando-as de uma forma livre. A necessidade de acompanhar tal

prática com uma teoria conveniente encontra, no entanto, até hoje, poucas respostas na cultura teatral.

Aquele que escreve esteve desde sempre engajado, ainda que com resultados muito frágeis, em salientar a sincronia e as contradições entre novo pensamento e novo teatro (Attisani, 1997). Ele já tentou dar conta das primeiras fases da atividade do *Open Program* (Attisani, 2009), enquanto que, nesses meses, a crescente participação pública no *Living Room*, como é chamada a obra proposta pelo *Focused Research Team on Art as Vehicle*, permite partilhar as primeiras impressões sobre a outra componente do *Workcenter* e de compará-las com as performances em plena evolução que o *Open Program* está propondo. Talvez, então, uma nova fase vá começar.

Pode acontecer de se encontrar na casa de Thomas Richards sobre as colinas que contornam Pontedera, ou na sala de estar do apartamento da diretora de Villa Romana, em Florença, ou em qualquer lugar não rigorosamente teatral, capaz de acolher as dez ou doze pessoas que os performers convidaram. Após as saudações e um pouco de conversa, com café e chá, bandejas de frutas e de bolinhos, os seis acomodam-se entre os convidados e começam a cantar, depois invadem todo o espaço com suas ações. A performance dura quase uma hora. Qualquer um pode reconhecer no começo alguns cantos africanos (Yoruba) ou do Haiti, propostos numa lógica que não é sincrética, mas de comparação de fontes e de ativação de seus potenciais. Como os habituados ao *Workcenter* já sabem, na *Arte como Veículo*, esses cantos são utilizados como *instrumentos de viagem*. Por intermédio desses cantos, os membros do *Research Team* se confrontam com o tema essencial para aqueles que fazem teatro contemporâneo, isto é: com a necessidade de dar prosseguimento a certas tradições e, ao mesmo tempo, de se engajar num perpétuo novo começo. Para eles, o performer é como um barco a velas: deve *compreender* o vento, e sua técnica é saber utilizá-lo para preservar sua própria rota, ou descobri-la.

Esses antigos cantos vibratórios e o desenvolvimento do *Método das ações físicas* de matriz stanislavskiana constituíam o protocolo de trabalho de Grotowski em Pontedera, eles eram o eixo de uma investigação que dizia respeito às fontes das técnicas de trabalho orgânico, a exploração de si mesmo em contato com os outros. Aqui, os corpos transformam-se nas *bases* através das quais *algo terceiro* é evocado (como se explica em vários textos, por exemplo, Richards, 2008).

Os cantos fazem nascer ações individuais e corais, apresentam-se de maneiras diferentes daquelas nas quais os havíamos encontrado em ocasiões precedentes, porque os performers são diferentes, mas, também, porque essa fase é concebida como um começo alegre para os quatro jovens recrutados há dois anos (Benoît Chevelle e Jessica Losilla Hébrail vêm da França, Teresa Salas do Chile, Philip Salata dos Estados Unidos). A performance é proposta numa atmosfera convivial e íntima, insólita e, de todo modo, numa atmosfera muito diferente do *monastério* de Vallicelle.

A situação muda ainda mais quando os cantos e a recitação em inglês começam, pois agora estamos lidando com um material cujo conteúdo literal é tão importante quanto o significante. Pode-se reconhecer, se não me engano, algumas composições poéticas de Ramprasad sobre Kali e os cantos dos Bauls de Bengala. É uma celebração, ao mesmo tempo séria e alegre, dos diferentes aspectos da vida, os mais terríveis e incompreensíveis.

Certas passagens são particularmente tocantes, sobretudo para aqueles que conhecem a história do *Workcenter*, uma ponte que põe em contato os vivos e os mortos. Pensemos, por exemplo, no momento em que Thomas Richards calça velhos sapatos Timberland dos anos 1980, com os quais deu seus primeiros passos em direção a – e com – seu mestre Grotowski. O signo assim criado é, também, uma linha que separa histórias diferentes e duas gerações. Reconhecer esse fato ajuda a afirmar as diferentes magnitudes da empreitada e, além disso, a distinguir entre o passado e o presente que dançam juntos diante dos nossos olhos, mas, ao mesmo tempo, ele deixa entrever um futuro imprevisto e possível. Em tudo isso, é preciso acrescentar, Cécile Richards age como uma espécie de discreto subdiretor, enquanto Chevelle, Losilla, Salas e Salata são discípulos que já manifestam individualidades diferentes. Se tudo funcionar como deve, cada um deles escreverá seu próximo capítulo pessoal da mesma história.

Living Room, a sala de estar, é o lugar onde todos os membros da casa e os hóspedes se encontram. A precisão lexical de Richards é rica de consequências. Nesse caso, o procedimento teatral originário do domínio da Arte como veículo é oferecido para ser apreciado em um contexto doméstico. Nenhuma relação com o *teatro de apartamento* ou com a instância naturalista, trata-se somente de uma quente, simples e laica celebração. A relação dos performers (*atuantes*, segundo o vocabulário deles) com o espaço não tem o sentido de uma conquista

ou de uma ocupação. Os conteúdos estão envolvidos, contidos pela aura da obra, que se desdobra em uma miríade de movimentos (no sentido físico, mas, sobretudo, musical) e de interações: solos, duos, trios, homens e mulheres justapostos etc. Atrás da simplicidade aparente há um imenso trabalho de criação que se despoja de todos os adereços normalmente considerados como teatro. Quem assiste pode ver personagens, assimilar conteúdos e, também, uma história, tudo isso é previsto pelo autor, mas o ponto de chegada é um teatro interior, ou melhor, uma infinidade de *teatros*, a cada vez sem paralelos, para aqueles que fazem e para aqueles que assistem.

Tudo é cheio de luz. A verticalidade dessa performance mergulha suas raízes e projeta seus galhos em questões aparentemente elementares, como as sugeridas pelo título alegórico, questões na verdade profundas e complexas. O tema principal, aqui, é o encontro, o contato entre os indivíduos (mais profundo que aquele entre as pessoas), no quadro de uma escuta da deusa Kali, de seu senso de humor terrível, da demanda por responder a seus enigmas sobre o *jogo do mundo*, resposta possível somente a partir da exploração de si mesmo.

Quando se diz que o teatro do século XXI será provavelmente muito diferente daquele do século XX, creio que se faz referência a algo desse gênero. Já que outras mídias se apropriaram de várias funções já realizadas pelo teatro, um teatro atual não pode senão redefinir sua própria particularidade de evento artístico coparticipativo, não exclusivamente logocêntrico, nem baseado na ilustração ou na crítica de um texto, mas baseado na criação de uma relação entre seres humanos diferentes, um lugar onde se encontram as duas extremidades de um egoísmo que tende a se autodestruir (da parte daqueles que trabalham sobre si mesmos), e na necessidade de *associação*, isto é, admitir uma parada e um confronto entre viajantes que percorrem caminhos díspares. Diz-se *extremidades*, no sentido utilizado por Grotowski, já que aqui Arte como veículo e Arte como apresentação novamente se encontram: para a equipe de Richards, em uma sala de estar doméstica e, para a de Biagini, no espaço de um café cheio de gente (que se pense, por exemplo, no *Bar planetário*, texto de Grotowski que Biagini colocou no começo da recente antologia italiana do mestre (Grotowski, 2007-2008)⁴, mas também nos breves textos penetrantes de Riccardo Facco, que aparecem nos libretos do *Open Program*).

Para Richards e os seus, os cantos são, como já foi dito, uma maneira de operar sobre o *bios*, através de formas vocais e de formas de ação, enquanto que o *Open Program* utiliza também canções: essas composições poéticas são o eixo da performance, não só pelas energias que elas põem em movimento, mas, também, por seus conteúdos e significados originários. A primeira abordagem da equipe guiada por Biagini é a composição poético-musical. Ninguém ainda pesquisou o alcance dessa modalidade coletiva de composição que conseguiu sonoridades inéditas e uma maneira de cantar que nada tem a ver com os cantores comuns que usam o microfone ou com os executores de música ou mesmo de musical; aqui ocorre algo semelhante a um encontro de rock ou rap, mas fertilizado com repertórios arcaicos da tradição oral, desconhecidos de todo mundo e reconhecíveis por todo mundo. Nos dois casos, seu canto é diferente daquele dos cantores folk e dos profissionais que se adaptaram aos registros da sociedade do espetáculo.

Todo mundo, aqui, age no interior de uma estrutura muito detalhada. Se algo não ocorresse perfeitamente bem, uma performance do *Open Program* poderia nos parecer *somente* como um magnífico musical. Isso aconteceria se a coreografia, o canto e a recitação, ou seja, a relação entre estrutura e fluxo orgânico, não funcionassem como deveriam e os impulsos fossem substituídos por um *método*. Nesse caso, a supremacia do fator técnica revelaria uma paradoxal carência de precisão técnica. É justamente por isso que o horizonte dessa operação ultrapassa o espetáculo, mesmo se ela o implica. Admitindo que as definições podem ajudar, seria possível dizer que, no caso do *Open Program*, o que se realiza é uma espécie de *contact-poetry*, enquanto que o *Research Team* propõe uma *autopoesis em público*.

Richards é, ao mesmo tempo, um conservador e um revolucionário, no sentido de que mesmo continuando a obra iniciada com Grotowski, está indo sempre mais fundo e mais longe. Enquanto introduz seus companheiros no conhecimento do artesanato performativo, o líder do *Workcenter* – fiel ao princípio grotowskiano segundo o qual *a técnica está na realização* – elabora liturgias emocionantes que estão sempre mais distantes do ponto de partida. Seu ensinamento está, também, baseado na imitação, no *sentido* autêntico da *mimesis*, como *conhecimento através da ação* (um fazer, então, e não um dizer), ou *imitação da natureza*, frequentemente mal compreendida, não tem

nada a ver com uma narração realista, sendo, ao contrário, descoberta e consciência dos protocolos orgânicos.

Estamos, então, no começo de uma nova etapa, e ninguém, nem mesmo eles, pode prever exatamente o que acontecerá no futuro (a própria *Living room* muda constantemente: numa versão precedente, por exemplo, havia alguns fragmentos de Gertrude Stein, e Philip Salata era o protagonista de uma sequência hilariante). Há seis pessoas nesse caminho, três mulheres e três homens. Suas histórias pessoais estão se entrecruzando e compõem uma história; esse parece agora o objetivo da *focused research*. E tudo isso é, do meu ponto de vista, a motivação pela qual essa aventura diz respeito ao devir do teatro do século XXI. Sempre mais atrizes e atores estão se distanciando da tranquilizante representação e avançam em direção ao encontro com os outros, naturalmente cada um em seus próprios termos. Pensemos, por exemplo, na recente guinada do húngaro Árpád Shilling, do belga Jacques Delcuvellerie ou mesmo do Théâtre du Radeau (três nomes que se referem a formações cosmopolitas), e creio que cada pessoa que ama o teatro poderia dar outros exemplos. A diferença em relação às grandes experimentações das décadas passadas, como as de Ariane Mnouchkine ou Peter Brook, consiste no fato de que aqui as formas do teatro são investidas da necessidade de um face a face com o público anestesiado pelos hábitos, mais um sonhar junto do que um fazer sonhar.

É preciso destacar que a relação proposta por esse tipo de performance restabelece uma função decisiva nos assim chamados espectadores. Certas ideias lhes são certamente apresentadas e os textos são escolhidos com grande cuidado, mas o que é decisivo é um inflamar, acompanhado do *sacrifício* de todas as pessoas que se reúnem. Aqui, o espectador é antes de tudo o ar necessário à chama: sem uma cocelebração, o fogo se apagaria, mas quando nessa pequena associação temporária todo mundo aceita estar onde está, eis que aparece, não um queimar, mas sim um *ser ardente* coletivo, não em um quadro conceitual, mas numa contiguidade integral e não superficial entre seres humanos (percebo que essas palavras podem parecer vagas àqueles que não frequentam esse tipo de evento, mas quem tem tal experiência poderia – creio –, sem dúvida, confirmá-las). Novamente: os conceitos são importantes, mas são somente os conteúdos de uma dramaturgia que consiste em uma troca de ener-

gias, algo que não é comparável com uma confrontação de opiniões ou crenças individuais, algo que pode ultrapassá-las e, ao mesmo tempo, dar sempre lugar a uma nova experiência coletiva. Tudo isso acontece fazendo parte de um jogo – com frequência autenticamente infantil – muito sério e, ao mesmo tempo, alegre, e esse tipo de jogo é uma espécie de treino para um assalto ao céu que deveria ser ao mesmo tempo individual e coletivo. A aura da obra de arte, que com Walter Benjamin considerava-se perdida no mundo da representação e da reprodutibilidade, é aqui reencontrada sob a forma de uma luz essencial produzida por esse fogo, uma chama que dura muito, mas que não é (romanticamente ou religiosamente) inextinguível, uma vez que tende ao objetivo supremo de consumir a barreira ilusória entre o vazio interior e o vazio exterior da condição humana.

As duas equipes do *Workcenter* são de certa maneira similares. O quadro comum é uma espécie de corpo grotesco (um corpo no qual coexistem, sem, no entanto, se confundir, vários opostos extremos), uma montagem em perpétua evolução (com recurso às sofisticadas técnicas, como sínteses, fusões encadeadas, contrapontos, fugas etc.). Mas são, também, muito diferentes, pois Biagini, sempre preservando uma forte tonalidade de comédia, aprofunda o lado trágico, enquanto Richards, explorando o trágico de uma dimensão íntima, busca e encontra uma serenidade sempre mais intensa. E não há em ambos nenhuma pesquisa consoladora de conclusões essencialmente ideológicas.

Entre os atores e os espectadores há um fenômeno de indução e o mesmo acontece entre os atores. Seria possível dar vários exemplos. Em *I am America*, é possível se referir ao diálogo entre Davide Curzio e Alejandro Tomás Rodríguez⁵, um diálogo feito de impulsos, contatos, reações, que mostra como a mesma ação é realizada por individualidades diferentes; em *Living Room* esse procedimento é particularmente evidente nas interações entre os solistas e o *coro*.

O baricentro desse teatro é constituído por dois fenômenos aparentemente distantes, como a morte e o nascimento, dois *mistérios* que nas *Actions*⁶ encontramos em sua *essencialidade* e que se apresentam através de antigas formas poéticas revitalizadas. Em *Living Room* há, além disso, mais do que no passado, uma espécie de delicadeza interior, enquanto que *I am America* é uma meditação partilhada sobre o que significa hoje *América* e em que sentido cada

um de nós pode, ou deve, dizer-se *americano*, projetado, então, em um horizonte político. Morte e nascimento declinados – e interrogados – em duas dimensões.

As *operatividades* dos dois laboratórios estão evidentemente interligadas. O grupo de Biagini procede a partir de formas pré-existentes que através de uma nova elaboração pessoal criam novas formas, enquanto que o de Richards procede dos processos individuais e interiores à forma da performance. A interação entre os dois líderes e as duas equipes não é planejada, é natural, intensa, mesmo se não é declarada, como em uma fraternidade. Eles se distinguem dos ensinamentos de Grotowski ao ultrapassar a separação entre Arte como veículo e Arte como apresentação. Cada um deles procede com cuidado, um passo após o outro. Richards e seus companheiros de ação eram absolutamente duas entidades diferentes em *Downstairs Action* (de 1987 a 1990): depois, como se viu na *Action* seguinte (de 1995 a 2006), documentada no filme *Action in Aya Irini* (2003), emerge o binômio Richards-Biagini, sua relação com a alteridade feminina e a *coralidade* dos outros; depois houve *The Letter* (*Ações* propostas de 2004 a 2008), lugar de transmissão e, então, de diferenciação entre Richards e a geração seguinte; hoje, com Cécile Richards e aqueles que chegaram nos anos seguintes, as duas equipes partem dos fundamentos, os antigos cantos vibratórios, mas os grãos originários brotam em novos terrenos e os resultados são surpreendentemente diferentes daquilo que se conhecia. Richards, em particular, está sempre avançando e, ao mesmo tempo, disseminando seu conhecimento em um ensinamento marcado pela leveza e pela ironia. Seria possível dizer que sua *Action* é na verdade uma só, no sentido de que, dos anos 1980 até hoje, seu modo de trabalho não teve nenhuma solução de continuidade, e implica uma verificação *performativa* constante com Biagini.

Talvez vários dos convidados (espectadores) de hoje não conheçam o *Workcenter*. Nesse sentido, certos cantos tradicionais e o passo chamado *yanvalou*, que fazem, desde sempre, parte da prática cotidiana em Pontedera, podem ser uma descoberta para alguém, mesmo que – insisto – em *Living Room* haja uma diferença substancial em relação às *Actions* precedentes: aqui cada coisa possui uma leveza particular, não é jamais repetida muito tempo e os cantos são entrelaçados com partituras físicas muito elaboradas. É preciso

notar, também, que, no caso do *Open Program*, Mario Biagini não está quase nunca em cena, ocupando-se mais em *lançar* seus jovens companheiros. Além disso, durante esse período, os dois irmãos eletivos estão em contato no mesmo *acting*, ainda que numa dimensão que não é aberta aos observadores. O nome da equipe dirigida por Richards esclarece que, nesse caso, parte-se do núcleo da arte como veículo. Uma consequência, nesse caso, é que o observador não pode dizer aquilo que realmente se passa nos atores, ou ainda qual é a gramática da montagem e qual é o efeito que ela tem sobre eles.

Nesse ponto, uma pequena digressão parece necessária. Carlo Sini⁷ deixou claro que as imagens não existem. Elas são como a *psyche*, a alma – uma invenção conceitual dos gregos. Mas se as imagens não existem, o que são as imagens? O que se vê aqui? De fato, o contato é antes de tudo um fenômeno sonoro, entre indivíduos e corpos vibrantes, e cada membro do público é solicitado e conduzido a diferentes graus de vibrações subjetivas. Nesse caso, a obra e a pesquisa estão profundamente ligadas, implicando uma mudança contínua ainda mais evidente, pois é realizada no interior de uma estrutura muito detalhada. Há quem a chame de *teatro experimental*, definição ambígua e frequentemente utilizada com malícia para indicar uma vocação minoritária ou autorreferencial; mas, de certa forma, a definição é correta, porque um teatro que quer habitar o contemporâneo não pode ser senão *também* experimental, como ato da encarnação no *hic et nunc*. Os cantos e os textos preexistentes são utilizados por esses homens e mulheres como um meio para olhar o rosto do passado e do futuro. Poderíamos dizer, então, que um teatro que não é experimental não é um teatro vivo. E deveríamos reconhecer que o *performing* é sempre a atividade de uma *criança*, de um ser humano que *ainda não fala* e que tenta tornar-se adulto, ou *rei* (como nas fábulas e nos mitos), já que é o único modo de fazer algo de bom e ter algo a transmitir aos demais, antes de se retirar.

Com exceção de Richards, todos os outros de seu *team* têm menos de trinta anos. As emoções suscitadas por esses indivíduos em travessia – seu *sucesso* na comunicação – não reforçam o seu egoísmo, mas dão origem a um presente a partilhar com todo mundo. O entusiasmo é o impulso e o conteúdo do trabalho. Mesmo quando nos confrontamos com temáticas terríveis ou questões incompreensíveis, o observador é ajudado pela evidente sinceridade individual de cada atuante, e por seu rigor, pouco importando se sua dramaturgia

interior está completamente legível (como ocorre sempre, acredito, também no teatro tradicional de alto nível). Essa Ação é uma cerimônia do teatro, Deus sem religião, da mesma forma que aquelas que a precederam, mas, dessa vez, como nunca antes, os convidados se sentem necessários e, talvez, decisivos.

A performance é, então, um sacrifício celebrado por muitos. Os membros do público são o oxigênio que alimenta o fogo. A performance, como evento criativo bidirecional, tem uma conclusão lógica própria (isto é, dramaturgicamente) com a catarse, mas isso não significa que o fogo tenha se extinguido. Os atores e os espectadores se separam e cada um preserva seu próprio ardor. O fim e a consumação são partes essenciais de um protocolo performativo que começa muito antes e que se conclui, talvez não para todo mundo, mais tarde: poderíamos dizer que o objetivo final do sacrifício é um vazio, é um vento no qual são dispersas as cinzas do *Humano, demasiado humano* (Nietzsche). Não esqueçamos, ainda assim, que uma imagem como essa que está sendo utilizada ou uma metáfora referindo-se a um processo vivo são coisas muito aproximativas. Na tradição ocidental e cristã tende-se a relacionar essa chama com a sarça ardente, mas poderíamos dar muitos exemplos de outras tradições. O que é preciso sublinhar é que o bom trabalho ensina como suscitar e governar esse processo, ainda que não possa instruir sobre o modo de relacioná-lo com o eixo da nossa vida: para isso cada um deve encontrar sua própria solução, em outros tempos, lugares e maneiras.

Os teatros normais são como casas falsas, cenográficas, são muito decorados, à primeira vista parecem ricos e completos, mas não há vida real no interior. Aqui, ao contrário, após anos de fadiga, podem-se ver alguns edifícios novos, sólidos, concebidos para serem habitados por seres humanos, confortáveis antes de se tornarem belos. Os primeiros espectadores reconhecem sua estrutura, mas apenas através da performance contínua a construção se tornará cada vez mais bela, mesmo se a olhamos de fora; e, na percepção, a estrutura seja gradualmente substituída pelo sentido.

A beleza criada desse modo e sua luminosidade são projeções exteriores do processo. Há uma alegria, obviamente temporária, como a chama, que toca o espectador e deixa um rastro no sorriso dos performers, no brilho líquido de seu olhar, nos seus gestos nunca estereotipados, sempre surpreendentes e verdadeiros ao mesmo tempo, na maneira de usar as roupas e de utilizar objetos, e também

sobre sua pele, que se torna luminosa e que não é mais como antes. Entra-se em contato com um *bem-estar* em processo (a *biologia superior* que tantos autores percebem nos verdadeiros atores) que é a aura do ator, um tipo particular de aura criada pela intensificação e por várias cores cujos pigmentos são gerados por técnicas e por materiais dramaturgicos que foram atirados ao fogo da obra.

Eis porque, se alguém chora, chora de alegria.

***Post scriptum* (Pontedera, 5 de setembro de 2010)**

Ontem à noite os convidados de *Living Room* assistiram a um milagre, ou melhor, a vários milagres. Os milagres não são senão transformações, e somente as testemunhas diretas podem constatá-los; depois, se quiserem, podem também contá-los. Seus ouvintes ou leitores são livres para acreditar ou não, mas trata-se de um conto, não de um acontecimento, de uma possibilidade e de uma interpretação, não do acontecimento original. Em todo caso, pode ser útil partilhar algumas observações com aqueles que não estavam presentes e que leem estas notas, algumas linhas para fazer uma atualização do que foi aqui proposto.

Havia ontem à noite amigos franceses e italianos que nunca haviam visto *Living Room*. E, uma primeira coisa a dizer sem muita esperança de ser convincente, é que eles reconheceram que somente a participação direta permite compreender a significação de conceitos como *verticalidade*, *vibração*, *canto que te canta* etc., em suma, esse glossário grotowskiano e do *Workcenter* que resulta às vezes obscuro ou ambíguo para alguns. Compreender o caráter concreto de um trabalho artístico, feito antes de tudo sobre si mesmo, e que pode ser partilhado depois com os outros, baseado no inesgotável tornar-se si mesmo, baseado na dança das diferenças que, no interior e no exterior de si mesmo, numa interação contínua, significa uma vida vivida ativamente. Mas por que, então, falar de algo que as palavras não podem dizer? Para confirmar um conceito de base da ação cultural e política que está finalmente entrando no bom senso coletivo, isto é: que o pensamento, as ideias e os conceitos encontram sua significação e valor nos efeitos que produzem. Então, é inútil então perder tempo elaborando programas teóricos que deveriam em seguida produzir boas práticas, é melhor evidenciar os princípios e partir daquilo que se pode concretamente fazer experiência. É uma passagem evocada

pelos melhores espíritos do mundo de hoje, mas que está longe de ser assegurada.

Ontem à noite assistimos a uma conferência de filosofia, participamos de um encontro-obra de uma beleza absoluta. O rigor e a graça de atores que sabem prestar atenção uns aos outros, ou seja, rezar juntos, cada um na sua própria biografia singular e no seu próprio devir, cada um encontrando sua própria voz e explorador de um potencial humano-mas-não-demasiado-humano, enterrado pela modernidade, uma possibilidade de ultrapassar a si mesmo e, então, de alimentar um desejo coletivo: a arte-poesia, canto e dança (palavras que se deveria propor entre aspas para diferenciá-las do senso comum) – como possibilidade de conhecimento e de mudança, confrontação com a vida e o sofrimento e prefiguração física disso que se poderia chamar *felicidade*. Esses territórios que chamamos de origens, matrizes ou ancestralidade não indicam a recuperação de improváveis sabedorias preexistentes e dadas de uma vez por todas, mas a construção no aqui e agora de uma normalidade, uma possibilidade de ação que se baseie em fontes que um mundo baseado em lógicas econômicas, de exploração e de prevaricação, e também de aparências vazias (pensemos na noção contemporânea *espetacular* de beleza), havia tornado invisíveis.

Nesse modo de operar, cada indivíduo é uma antropologia historicamente singular, e, nas tradições distantes ou enterradas às quais se faz referência, ele não busca modelos, valores, mas protocolos eficazes que possam ser retomados e adaptados às circunstâncias nas quais se trabalha. Os seis performers de *Living Room* são indivíduos inacreditavelmente diferentes uns dos outros, por procedência, sensibilidade, experiência, desejo e, também, idade. O guia é um pai jovem, mas um pai apesar de tudo, que recebeu um núcleo de conhecimento de Jerzy Grotowski e que o está desenvolvendo com uma grande delicadeza. Sua esposa e mãe de seu filho já é um outro mundo, como cada um dos seus jovens companheiros que, a cada etapa do trabalho, mostram o novo traço do caminho que estão percorrendo.

O teatro, como se sabe, não pode ser senão um conto de si mesmo. Na maior parte dos casos, esse conto é pouco interessante, porque muito direto, ou, ao contrário, inconsciente, não *composto*. Hoje, em *Living Room*, vê-se, se não me engano, que o grupo está criando uma forma feérica para pesquisar e, juntos, propor à consci-

ência coletiva as próprias biografias. São histórias de encontros e de viagens, essencialmente, em que se cruzam pulsões e desejos, medos e impulsos que se tornam percursos individuais através da interação recíproca. Essas histórias não são mais privadas, a intimidade deles, expressa pela ação teatral e pela estrutura feérica, em que os encontros são momentos de iniciação recíproca, não é relacionada a aspectos da baixa psicologia: nem histeria nem êxtase, mas ação poética *desconstrutiva* e ao mesmo tempo construtivista. O que em *Living Room* se começa a *ler* em filigranas – o trabalho com seu próprio mestre, o recrutamento recíproco entre companheiros, os amores e as amizades, as lutas entre pais e filhos, as festas e as viagens de aventura, a interação entre masculino e feminino, a descoberta por cada um de seu próprio corpo e de sua voz, e muito mais ainda, em uma hora apenas – é a descrição de casos específicos que, tornados essenciais sob uma forma feérica, se projetam numa dimensão universal.

O que conta aqui é, então, o fato de perceber e sentir muito antes de formular construções conceituais, entregar-se às emoções sem deriva que, sozinhas, podem levar a uma compreensão de si.

É verdade, há passagens textuais importantes que não devem ser subestimadas. O trabalho de decifrar os signos, todavia, deveria deixar espaço para várias fábulas presentes em *Living Room*, que muito frequentemente se oferecem como evidências sem palavras. Por exemplo, a história contada por – e com – um par de velhos sapatos, ou o bolo de aniversário onde, ao apagar as velas, sobre o rosto e o corpo de Thomas Richards, emerge, em um instante, o alegre mistério do envelhecimento, com toda sua carga inenarrável de significações e de implicações pessoais, coletivas e sociais.

Milagre, nós dissemos, transformação, tornar-se si mesmo ao aproximar-se do grande vazio. Tudo isso ocorre em um acontecimento de arte excepcional, que apresenta uma possibilidade e um trabalho que deveriam ser praticados por cada indivíduo *vivo*.

Notas

¹ “La tentative d’accomplir cette tension ne pourrait être qu’à travers le sacrifice et le martyr; où pour sacrifice on veut dire une sacralisation de la vie comme élimination de ce qui est superflu et de l’ego, et pour martyr, témoignage. La tentative est celle d’achever toutes ses propres potentialités, pour être prêts pour le Silence” (Berardinis, 2009). [A tentativa de cumprir essa tensão não poderia ser senão através do sacrifício e do martírio, onde por sacrifício entendemos uma sacralização da vida como eliminação daquilo que é supérfluo e do ego e, por martírio, testemunho. A tentativa é a de alcançar todas as suas próprias potencialidades, para estar prontos para o Silêncio] (Berardinis, 2009).

² O principal *corpus* de referência que está na base das performances atuais do *Open Program* é constituído a partir da produção poética de Allen Ginsberg (2006).

³ *Crazy Wisdom School* é o nome dado por Ginsberg para a associação dos artistas *beat* e fazia referência ao mestre tibetano Chögyam Trungpa (2001).

⁴ J. Grotowski “Il bar planetario è davvero un luogo interessante”. In: ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario. *Opere e Sentieri*, I: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Bulzoni, Roma, 2007-2008. P. 15-16.

⁵ Curzio e Rodriguez são atuantes do grupo e aqui se faz referência a uma sequência de *I am America*.

⁶ Todas as performances dirigidas por Thomas Richards pertencem à categoria das *Actions* e recebem de tempos em tempos um título específico.

⁷ Carlo Sini é um filósofo italiano com o qual eu colaboro e que segue o trabalho do *Workcenter*. Em relação à sua reflexão sobre teatro, ou melhor, sobre o complexo das “artes dinâmicas” veja Sini (2012).

Referências

ACTION in Aya Irini, de Jacques Vetter, France, 2004. (70 min.). Production ACCAAN - Atelier Cinéma de Normandie. En 2003 la performance a été enregistrée dans l’église de Aya Irini, Istanbul. *Action in Vallicelle*, de Jacques Vetter, France, 2006. (54 min.). Production Tarmak.

ARISTOTELE. **Poetica**. Traduzione e cura di Pierluigi Donini. Turim: Einaudi, 2008.

ART as Vehicle. Film d’une heure environ, 20 min de préparation et 40 de *Downstairs Action*. Les “actants” sont: Thomas Richards (USA), Mario Biagini (Italie), Nitaya Sing-sengsouhahn (France), Piotr Borowski (Pologne), Nitinchandra Ganatra (Angleterre). Suit une intervention de Grotowski.

ATTISANI, Antonio. **Smisurato Cantabile**. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski. Bari: Edizioni di Pagina, 2009.

ATTISANI, Antonio. *Theatrum Philosophicum e Filosofia del Teatro*. **Venezia Arti**, Venezia, n. 11, p. 99-110, 1997.

AUSLANDER, Philip. Just be Yourself. Logocentrism and difference in performance theory. In: ZARRILLI, Phillip. **Acting (Re)considered**. New York: Routledge: 1995. P. 59-68.

CAMILLA, Gilberto. Prefácio. In: LAPASSADE, Georges. **Dallo Sciamano al Raver**. Saggio sulla transe. Milão: Gianni De Martino, Urra, 2008.

DE BERARDINIS, Leo. Teatro e Sperimentazione [1995] In: ATTISANI, Antonio. **Actoris Studium Album #1**. Processo e composição nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2009. P. 251-258.

GINSBERG, Allen. **Collected Poems** – 1947-1997. New York : Harper, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Il bar planetario è davvero un luogo interessante*. In: ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario. **Opere e Sentieri**, I: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Roma: Bulzoni, 2007. P. 15-16.

RICHARDS, Thomas. The Territory of Something Third. In: RICHARDS, Thomas. **Hearth of Practice**. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. London/New York: Routledge, 2008. P. 123-178.

SINI, Carlo. Le Arti Dinamiche (filosofia e pedagogia). In: SINI, Carlo. **Transito Verità, Opere**, v. V. Figure dell'enciclopedia filosofica. Milano: Jaca Book, 2012. P. 773-949.

TRUNGPA, Chögyam. **Crazy Wisdom**. Boston: Shambhala, 2001.

Antonio Attisani foi ator, crítico teatral e diretor do Festival Internacional de Santarcangelo, antes de se tornar, em 1992, professor de História do Teatro. Foi professor na Università degli Studi Ca' Foscari, em Veneza. Atualmente, é professor na Università di Torino.

E-mail: antonio.attisani@unito.it

Traduzido do original em francês por Thiago Mattos (Universidade Federal Fluminense - UFF) e revisado por Dominique Marie Philippe Geneviève Boxus (Universidade Federal Fluminense - UFF). Revisão Técnica de Tatiana Motta Lima (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO).

*Recebido em 29 de setembro de 2012
Aprovado em 30 de novembro de 2012*