

O ACTOR INCESSANTE¹

The Incessant Actor

KLIMOVITSKAYA, Polina²; GOREN, Jeremy³; TAMEN, Ana (Trad.)⁴

Resumo

Em cada momento da história a humanidade tem procurado trazer à luz do dia determinado aspeto da vida que está presente mas que não foi totalmente apreendido ou identificado: trazer à superfície o inconsciente dessa era. A arte e o teatro em particular constituem uma espécie de laboratório onde os artistas intuitivamente descobrem aquilo que a humanidade necessita que seja trazido à superfície. As técnicas do ator (i.e. a forma como os atores pesquisam) refletem de forma direta aquilo que a sociedade tenta reconhecer e integrar na sua consciência. Neste artigo não pretendo propor uma nova filosofia ou um novo sistema de representação para atores; apenas pretendo partilhar algumas observações sobre o meu trabalho prático.

Abstract

At each moment in history mankind has sought to bring to certain daylight aspect of life that is present but has not been fully seized or identified: bring out the unconscious that era. The art and theater in particular constitute a kind of laboratory where artists intuitively discover what humanity needs to be brought to the surface. The actor's techniques (ie how the actors research) directly reflect what society tries to recognize and integrate into your consciousness. In this article I do not intend to propose a new philosophy or a new system of representation for actors; just want to share some observations about my practical work.

Palavras-Chave: Polina Klimovitskaya; Jeremy Goren; Ana Tamen.

Key-words: Polina Klimovitskaya; Jeremy Goren; Ana Tamen.

Data de submissão: Janeiro de 2015 | **Data de publicação:** Março de 2015.

¹ O presente artigo da autoria da professora, investigadora e encenadora russo/americana Polina Klimovitskaya, redigido na sequência de vários workshops que esta investigadora dirigiu em Portugal entre 2008 e 2010, no âmbito do projecto “O Actor Permanente” - CHAIA/UE e CIAC/UAIG - apoiado pela FCT. Coordenação: Doutora Ana Tamen e Doutora Eugénia Vasques.

² POLINA KLIMOVITSKAYA – Professor in the Theater Department at Brooklyn College, NY, United States of America. Email: polinak2003@yahoo.com.

³ JEREMY GOREN - Terra Incognita Theater. Brooklyn College, NY, United States of America Email: jgoren@gmail.com.

⁴ ANA TAMEN – Professora do Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora. Portugal. Encenadora, professora e atriz. Responsável pela tradução do presente artigo. Correio eletrónico: mtamen@uevora.pt Membro Integrado Doutorado. Universidade de Évora CHAIA/UE [2015] - Ref.ª UID/EAT/00112/2013 [CHAIA/UE 2014]

O ACTOR INCESSANTE - Polina Klimovitskaya com Jeremy Goren

Neste novo século, à medida que o ator se torna cada vez mais um bem transacionável, assistimos a uma necessidade crescente de restaurar a humanidade dos atores. Considero que se trata de uma procura de vida.

O que antigamente era considerado ‘vivo’ em teatro não o é mais nos dias de hoje. O sentido da minha pesquisa com atores e atrizes não reside em novos conceitos mas sim na autenticidade da experiência em cada momento. A forma como os atores têm a experiência de si próprios mudará igualmente a experiência do público. Nada muda e no entanto tudo muda.

Esta não é certamente uma questão nova na área do teatro. Tem sido uma longa luta e continuamos em busca de novas respostas e novas tarefas. Em cada época surgem anseios de respostas, e cada geração é capaz de as encontrar, para, na geração seguinte, serem postas em causa - sendo que hoje o ritmo das mudanças é cada vez mais vertiginoso. Deste modo penso que cada geração deve recomeçar o questionamento desde o princípio.

Neste artigo não pretendo propor uma nova filosofia ou um novo sistema de representação para atores; apenas pretendo partilhar algumas observações sobre o meu trabalho prático.

Em cada momento da história a humanidade tem procurado trazer à luz do dia determinado aspeto da vida que está presente mas que não foi totalmente apreendido ou identificado: trazer à superfície o inconsciente dessa era. A arte e o teatro em particular constituem uma espécie de laboratório onde os artistas intuitivamente descobrem aquilo que a humanidade necessita que seja trazido à superfície. As técnicas do ator (i.e. a forma como os atores pesquisam) refletem de forma direta aquilo que a sociedade tenta reconhecer e integrar na sua consciência.

Assim sendo, quando um elemento ou uma ideia é aceite e reconhecido como parte da nossa ‘maquilhagem psicológica’, já não nos preocupamos mais com ele; faz parte de nós e temos de passar ao seguinte, sob pena de ficarmos presos ou paralisados.

Isto não significa que devamos ignorar o passado: os princípios básicos e estruturais permanecem; os atores devem redescobri-los permanentemente, de modo a renovar a sua perceção e a sua expressão, dando-lhes novas formas. Por outras palavras: aprender, e em seguida esquecer; e depois redescobrir novamente cada momento de verdade, de cada vez que se trabalha. Um sistema de atuação não pode estar pré-determinado, antes deve ser contínua e repetidamente recriado à medida que o ator trabalha.

A verdade não importa tanto quanto o ato de procura e descoberta que cada artista pratica em cada momento particular. Melhor, apenas conhecemos a ‘verdade’ através da experiência direta

e não através do reconhecimento racional ('conhecer' algo ou alguém é algo mais íntimo do que hoje em dia se imagina.)

Quaisquer princípios organizados num sistema, independentemente da sua 'verdade' e da forma como refletem a experiência daqueles que os conceberam, quando separados dessa experiência de descoberta pessoal, tornam-se conceitos abstratos. De cada vez que um artista trabalha deve esquecer esses conceitos e procurar incessantemente aquilo que é vivo e a forma como isso o afeta. Através dessa experiência poderá chegar à mesma verdade objetiva. Porém, neste caso ela já não será abstrata: é agora a sua própria 'verdade', o resultado da sua própria personalidade e não uma generalização que esteja a ser incarnada.

Constatamos que mesmo as ideias válidas do passado podem perder a sua vitalidade quando se transformam em conceitos; apesar disto, parece-me muito importante voltar às nossas tradições, neste caso para as poder redescobrir e aprender com elas, fazendo explodir a sua forma petrificada, soltando e revitalizando os seus conteúdos – a sua substância viva, a sua verdade mais profunda e fundamental.

Trabalhamos nesta tensão dinâmica entre saber e não saber. O processo de aprendizagem constitui-se no beber de fontes antigas de sabedoria – absorvendo-as e incorporando-as no nosso sistema, de modo a que não sejam apenas um imperativo racional e exterior, libertando-nos daquilo que aprendemos e deixando 'explodir' as formas mortas para redescobrir a antiga sabedoria que reside em nós.

Stanislavski foi capaz de retirar ensinamentos das grandes individualidades artísticas do século XIX, tais como Schepkin, Ermolova e Lev Tolstoi. No entanto criou também algo completamente original que nasceu da sua pesquisa e esforço individuais. Artaud revolucionou o teatro através da sua aprendizagem com a antiga tradição de *performers* balineses; os pintores de vanguarda Europeia inspiraram-se na arte tribal africana, Meyerhold foi beber à *Commedia dell'Arte* e à tradição acrobática chinesa.

Recebemos o conhecimento através de conceitos, mas precisamos de reencontrar a verdade através da experiência (tal como ter um conceito sobre a personagem, não permite representar as nossas ideias sobre essa personagem, assim a personagem só ganha vida através de uma experiência artística específica.) Volto a frisar esta questão, porque podemos compreendê-la intelectualmente; mas quando trabalhamos, acabamos por não a aplicar. Nos ensaios ou nas aulas quase nunca seguimos este caminho, pois ele implica um maior esforço: mais suor, coragem e incerteza. Nesta luta, um qualquer sistema de treino não deverá ser usado como um escudo (um objeto que bloqueia o fluxo de entrada e saída). A 'verdade' não pode ser um escudo. Nenhum

sistema, seja o de Stanislavski, sejam os *Plastiques* de Grotowski, pode ser usado para nos proteger da experiência da nossa própria realidade. Temos de redescobrir as verdades dos nossos predecessores através do nosso suor pessoal. É assim que aprendemos com eles, e não na imitação das suas ideias e exercícios.

Intuir e apreender uma verdadeira questão do nosso tempo é mais importante do que preocuparmo-nos ou mesmo encontrarmos a resposta – esta última, de qualquer modo, irá continuar a evoluir e desenvolver-se com o tempo. A ansiedade em obter respostas impede-nos de dar atenção às perguntas. As respostas para: “Ser ou não ser?” têm sido inúmeras e a maior parte já foram esquecidas; aquilo que se mantém e resiste, é a própria pergunta. Quem, ou o quê, nos interpela e chama a atenção? Em que consiste hoje o desafio?

Penso que o mundo precisa de encontrar hoje formas de ultrapassar o dualismo entre corpo e mente, considerados até há pouco, como substancialmente diferentes; esta é uma questão antiga que surge em novas circunstâncias e como tal requer uma nova investigação. De que forma poderemos conseguir coexistir connosco?

Hoje em dia é-nos mais fácil distanciar de nós próprios. Vivemos o conceito do ‘eu’; um ‘eu’ objectificado. A humanidade é ameaçada por uma mente coletiva intelectual e abstrata que nos transforma em máquinas biológicas, meras funções do coletivo. As nossas mentes e corpos são arrastados para as teias dessa rede, deixando-nos estupidificados e petrificados; bombardeados por um tipo de terrorismo tecnológico e intelectual. Somos apagados (esta não é uma ideia minha original; encontramos tudo isto na ficção científica e na linguagem política de inúmeros movimentos contemporâneos de protesto civil à escala mundial.)

Os conceitos psicológicos dominam a experiência; tingem-na. Os atores estão assim continuamente a tentar reproduzir essas cores psicológicas e não a experiência em si. Estas descrições psicológicas tornam-se muitas vezes num guia rígido para a representação (ex: ‘Ricardo III é psicótico’, ou a Sónia do *Tio Vânia* é insegura por não ser bonita’). Este tipo de visão conduz a uma representação artificial das personagens e das suas emoções de cena. O encenador que propõe este caminho vai de encontro ao ego dos atores; trata-se no entanto de um recurso demasiado limitado e restritivo.

Acredito que o impulso criador de que fala Stanislavski, e que se reconhece nas sociedades pré-Freudianas, não estaria tão rigidamente agarrado ao racionalismo dos nossos dias. Estaria porventura mais ligado à intuição, que tal como Jung referia, ao contrário da mente, que apenas revela uma verdade parcial, consegue apreender o todo.

É agora mais urgente apropriarmo-nos da nossa natureza humana, colmatar a brecha, o dualismo - e permitir que a mente reentre em nós e penetre em cada célula do nosso ser. A lógica é diferente: tenho a minha mente e tenho o meu corpo, mas apesar de um mais um ser igual a dois, neste caso, uma mente e um corpo são um – um só ‘eu’.

A minha pesquisa vai no sentido de não querer nem livrar-me da minha mente, nem ser escrava dela; em vez disso quero permitir que a minha mente penetre em cada célula do meu ser e que cada célula penetre na minha mente. Trata-se simplesmente de consciência, da presença que necessitamos na vida e no palco.

Note-se que a linguagem descritiva e não poética tal como é usada neste artigo se limita a descrever e a explicar; não permite capturar ou transmitir a experiência. Ao descrever a técnica do ator, digladiamo-nos com a tentativa de traçar um processo no tempo, quando na realidade ele se encontra fora do tempo; a transformação permanente que se opera nos atores durante a representação, ou a encarnação contínua dessa entidade chamada ‘personagem’, tem lugar como um todo e em simultâneo. Por isso qualquer descrição do processo só poderá ser aproximativa. Quando usamos a técnica de Stanislavski e o seu método confrontamo-nos com uma contradição em termos: os atores necessitam de usar linguagem e conseqüentemente de descrever cronologicamente algo que acontece instantaneamente e fora do tempo. O perigo reside no risco de quebrar a natureza imediata do impulso criativo. A técnica é como a gramática: é simultaneamente necessária e constrangedora; reconhecer esta tensão - que não é nem negativa nem positiva – permite desenvolver-nos e crescermos.

Assim sendo, a descrição das explorações que irei propor não constitui receita para o treino do ator mas apenas uma reflexão sobre as minhas tentativas de lidar com o apuramento da consciência dos atores. É uma mera descrição de atividades que os atores poderão usar como veículos para as suas próprias intuições criativas; um catalisador para as suas buscas. Será apenas um registo do meu trabalho, não um manual de instruções. Não existe uma forma certa ou errada no fazer; apenas devemos permitir que o fazer aconteça em nós e sejamos capazes de o ir reconhecendo, desenvolvendo assim em cada um de nós, em cada ator, uma ‘testemunha interna’ (um tópico que por si só decerto mereceria um outro artigo). Espero que o meu testemunho se venha a revelar útil. Farei aqui a descrição de algumas atividades de treino básico que tenho vindo a explorar com estudantes em Nova Iorque e também em Portugal⁵.

⁵ Este artigo foi realizado a partir de uma série de workshops que orientei em Portugal entre 2008 e 2010 para o projecto ‘O Actor Permanente’ organizado pela professora, investigadora e encenadora Ana Tamen, no âmbito dos centros de investigação CHAIA da Universidade de Évora, CIAC da Universidade do Algarve apoiados pela Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT) e ainda pelo Centro Internacional de Teatro CIT/Cassefaz.

A minha prática não é constituída por exercícios; chamo-lhes antes “explorações”, o que para mim constitui uma grande diferença. Com efeito, na “exploração” não existe uma forma certa nem errada no fazer, mas apenas um fazer.

Cada ‘exploração’ avança por etapas. Pode começar de forma muito literal, orientada para a ligação corpo-mente, mas avançar progressivamente até se tornar numa experiência criativa total, que terá potencial para se tornar numa metáfora através da qual se revela um estado de ‘presente verdadeiro’ de nós próprios e por fim, a própria personagem. Desta forma, os atores apercebem-se de que qualquer técnica de treino é válida desde que conduza a esse estado criativo: a uma consciência exacerbada.

Para alcançar essa consciência tenho observado que no caso dos grandes intérpretes existem algumas qualidades que qualquer ator precisa de aprender a exercitar continuamente.

Dou um exemplo daquilo que de há muito venho observando: quando vejo grandes intérpretes a atuar tenho-me apercebido de que não existe espaço entre interior e exterior; tal como - usando uma imagem - na fita de Möbius. Estes espaços distintos formam um tecido contínuo e, apesar da sua interioridade e exterioridade, existe uma continuidade no espaço (como se se tratasse de uma verdade ‘subatômica’ de vida). Outra dessas qualidades é a existência de um fluxo ininterrupto da própria presença – a vida a processar-se – que a mente racional está sempre a analisar, com uma consequente quebra na continuidade do tempo. Evidentemente, estas duas realidades são inseparáveis; porém, por razões metodológicas, analisamo-las separadamente.

Começamos com a gravidade: a gravidade conduz-nos à estrutura primordial e à relação com o mundo através da nossa própria natureza. Por sua vez também releva de uma das mais determinantes capacidades do ser humano – o movimento dinâmico que vai da horizontal para a vertical: o facto concreto de compreender a diferença entre estar na horizontal e estar na vertical; a experiência da tensão harmoniosa entre gravidade e anti gravidade.

Quando pergunto aos atores quais são as suas maiores necessidades, a grande maioria diz que está demasiado “presa à cabeça”. Esta é uma experiência literal que tem origem no mecanismo de controlo da mente que faz com que se perca a conexão com o centro gravitacional do corpo.

Assim a primeira exploração com que inicio o trabalho, consiste em estar verdadeira e simplesmente de pé. Chamo-lhe ‘A árvore’ (não confundir com o exercício de Stanislavski ou outros exercícios de visualização – não vou imaginar que sou uma árvore ou deixar-me levar pela fantasia de uma imagem). A ‘árvore’ é simplesmente um exemplo de como o processo de gravidade e anti gravidade existe na natureza: o corpo, tal como o tronco de uma árvore, é um eixo e um canal entre gravidade e anti gravidade. Usamos esta ideia como sugestão e em seguida largamo-

la; abandonando esta imagem final, mas encontrando nela uma experiência pessoal, o ator poderá continuar a emanar a sugestão inicial dessa imagem.

Estou de pé. O meu pensamento foca-se nos pés, assentes no solo como raízes, sentindo-os cinética e energeticamente no seu contacto com o chão e em seguida ‘enterrando-se gradualmente na Terra’, de forma contínua. Os pés extraem simultaneamente energia de baixo, a qual (tal como o pensamento) vai alastrando gradualmente a todo o corpo e até à zona da ‘coroa’ da cabeça. A tensão entre gravidade e anti gravidade é muito importante. Os pés são como raízes crescendo para baixo, o corpo como um tronco - uma conduta de água vinda de baixo deixando subir a energia – e a cabeça como uma coroa de ramos e folhas que sobem e se abrem para cima. Este processo cria uma circulação contínua de energia como uma fonte a brotar, num círculo que vai da cabeça aos pés e dos pés à cabeça, não cortando a pessoa mas criando o fluxo contínuo de um ser vivo – um único ciclo de *continuum*. Liga-nos física e mentalmente, conectando o todo da nossa existência.

A consciência desta dinâmica aumenta a presença dos atores no palco ou diante das câmaras. Manter-se presente nesta posição de pé, o maior tempo possível, ensina-lhes uma presença - sem estar ‘ocupado’- conferindo poder à sua mera aparência. Também requer que o cérebro como órgão se aproxime da gravidade do corpo e possa sincronizar-se mais profundamente com o ritmo do corpo. O cérebro toma consciência do seu próprio peso ao, por assim dizer, experienciar a gravidade. Se assim não fosse, o ator não conseguiria manter a simples posição de pé. Ao fazê-lo, a unidade da verdadeira presença e o grande fluxo de energia emergem.

Através de uma repetição constante desta exploração, e de mais alguns exercícios, os atores acabarão por ter consciência da gravidade como uma sensação avassaladora ou como uma condição que se torna metáfora para certas situações psicológicas das personagens que terão de encarnar em palco. Tal como em ‘a árvore’, o aprofundamento de cada exploração move-se literalmente a partir do anatómico/biológico em direção a uma integração progressiva das diferentes camadas do nosso ser, tornando-se deste modo numa metáfora que alastra para os estados psico-emocionais da personagem.

Passamos em seguida para o foco na relação mente-corpo, que constitui uma parte fundamental do meu trabalho. A exploração de base – ‘corpo-pensante’, mente sensível’ – pode ter inúmeras variações consoante aquilo que o líder e os participantes precisem de explorar. O propósito desta exploração tem como objetivo o alinhamento do corpo com a mente, ou melhor, permitir que a mente se sinta como uma parte do corpo. A mente torna-se mais experiencial e sensual – visceral – e o corpo torna-se mais lúcido e clarividente. É um alinhamento passo a passo.

É também uma técnica do tipo ‘foco de laser’, que aumenta a qualidade da concentração, o que é fundamental para a arte dos atores.

O ator deita-se de costas no chão, estabelecendo uma relação total com a gravidade, deixando que o peso de cada célula do seu corpo se entregue ao solo. Gradualmente vai focando a mente, como um ‘foco de laser’ que irradia sobre cada ínfima parte do seu corpo; começando nos pés e subindo lentamente através de cada músculo, ligamento, osso, nervo, órgão. Este processo deve ser orientado pelo líder. À medida que a mente progride nesta exploração não deve perder a consciência das partes por que foi passando (por exemplo: enquanto se explora o tecido que envolve a rótula, mantemos a consciência dos pés, unhas, tornozelos, calcanhares, etc...) Através deste processo atingimos uma escala tão minimal quanto possível – até às células individuais -- chegando a um ponto em que a extrema quietude e o movimento externo se tornam num só.

Através deste processo a mente satura e fica saturada com o processo vivo da totalidade do corpo; o mesmo se passa com o corpo. Isto cria uma dupla presença do corpo/mente como uma experiência total, una e contínua.

Uma vez familiarizados com esta realidade, - um corpo vivo constante – apercebemo-nos de que somos movimento. A química, a eletricidade no corpo é tudo movimento. O próprio pensar é um movimento que convoca cada partícula do nosso ser. Quando o corpo fica saturado com a mente e a mente não consegue produzir um pensamento sem convocar cada célula (estimulando e sendo estimulado), o ator só pode exprimir a profundidade e as sutilezas da sua experiência, irradiando-as. Assim o pensamento torna-se movimento e é instantaneamente manifestado pelos atores. O maior inimigo do ator é a fração de segundo entre o pensamento e a expressão. Quando, como nesta exploração, o corpo e a mente se saturam mutuamente não existem hiatos entre o pensamento e a sua expressão. Neste processo a temporalidade muda. A mente localiza-se e movimenta-se ponto por ponto; e manifesta-se na presença irradiante dos atores através de um movimento interno, lento e constante.

Uma vez conseguida a fluidez necessária desta etapa, a fase seguinte será a de permitir que o movimento se torne o mais consciente possível, e, como que em câmara lenta, abranja o espaço exterior. Isto eleva os ‘círculos de concentração’ de Stanislavski a um nível mais visceral. Chamo a esta fase a ‘exploração da aranha’.

Uso aqui o exemplo da aranha instalada no centro da sua teia como uma experiência real ou seja, como uma metáfora ativa. O centro gravítico neutro da zona pélvica é a aranha. Este ponto do nosso corpo (entre o umbigo e o soalho pélvico, e a meio caminho entre as costas e o baixo ventre) é considerado a ‘âncora’ da consciência elevada; a sua neutralidade equilibra o corpo e a

personalidade, evitando que os atores se descontrolarem e caiam em histeria ou autohipnose (como Meyerhold lhe chamava). O foco está agora em todo o lado mas não se fixa em parte alguma; tal como a mente situada no centro da teia, irradia consciência para todo o corpo, simultaneamente onnipresente em todo o ser.

Procedo da seguinte forma: continuando incessantemente a partir do corpo pensante e da mente sensível, os atores regressam ao seu centro de gravidade (a aranha) procurando e encontrando um qualquer impulso de movimento (pode ser um salto repentino). Podem então deixar que o impulso alastre lentamente por todo o corpo, envolvendo cada fio da teia, observando (com o seu observador interno) como cada impulso da aranha reverbera por todos os fios da teia (i.e. por todas as células do corpo). Com o tempo, este mecanismo gera um movimento contínuo em câmara lenta que congrega a totalidade do corpo mas não é produzido nem controlado pela mente racional. Esta vibração expande-se gradualmente para o ‘exterior’ do corpo, fazendo com que este entre em contacto e se mova no espaço circundante (pretende-se que não sejam gestos mas apenas um movimento verdadeiro, refletindo uma expressão da totalidade do ser.)

À medida que este impulso se espalha e se desenvolve, a ‘testemunha interna’ do ator continua a observar atentamente a sua incessante transformação. Por outras palavras, à medida que o ator deixa que este movimento evolua, a mente observadora está livre para captar, por assim dizer, a história imagética que o corpo vai contando à medida que vai seguindo a sua lógica não racional. Não se trata de uma história contada pela mente ao corpo: o movimento desenvolve-se até sentir a sua verdadeira forma e plena manifestação, chegando assim à sua realização completa.

A consciência exacerbada que se mantém presente neste movimento contínuo não interfere, não dirige, nem julga. O movimento em si, ao comprometer a totalidade do ser, transforma-se continuamente e transforma o corpo, criando incessantemente padrões inesperados. Neste processo, a mente não é produtora mas sim uma testemunha meticulosa.

Esta exploração é surpreendentemente simples; mas difere inteiramente das práticas em que os atores se deixam levar por impulsos físicos e se rebolam no chão, sentindo-se soltos e livres. Na minha perspetiva, os atores devem fazer uso de um alto nível de disciplina; por isso, independentemente do desconforto psicofísico (que surgirá) por se trabalhar de forma tão lenta e específica – ou por dúvidas mentais e distração – tanto a respiração como o movimento do ator, nunca param. Apenas o fluxo contínuo faz avançar o processo.

O objetivo final da ‘exploração da aranha’ é fazer com que a mente esteja presente em toda a parte, sem se fixar ou localizar num qualquer ponto em particular: onnipresente em cada ínfima parte do nosso ser, mas não se fixando em parte alguma (como um eletrão). Deste modo o ator

consegue atingir fluidez e banir a tensão psicofísica, escapando assim à tendência para durante o espetáculo se agarrar durante demasiado tempo a ideias ou reações emocionais (frações de segundo fazem aqui toda a diferença). O processo conduz também a uma exacerbação da consciência libertando a pessoa para uma espontaneidade verdadeira nas suas respostas psicofísicas. Tem além disso um efeito de estabilização emocional que conduz à clareza; e assim os atores podem verdadeiramente experienciar e expressar-se, sem ficarem esmagados pelas emoções. Além do mais, são deste modo treinados e fortalecidos contra o maior inimigo da performance: as paragens de frações de segundos, por vezes inconscientes, tão destrutivas do fluxo de ação da personagem no espetáculo. Podemos chamar a isto a questão da presença contínua do ator.

A presença é um movimento interior e exterior a um nível ínfimo das nossas células. Estar verdadeiramente presente neste movimento vibrante e subtil, numa consciência alargada deste processo, apaga a noção de interior e exterior - a noção que reflete o acima mencionado dualismo corpo/mente. Isto conduz-nos de novo a uma experiência semelhante à fita de Möbius, a uma experiência de continuidade: a experiência interna é externa e vice-versa, sendo ambas uma e a mesma.

A mente, separada, está continuamente a criticar e a julgar, quebrando o fluxo contínuo da vida, do tempo/espço. Aprendendo a disciplinar a mente, alinhando-a com o movimento físico e com a respiração, ultrapassamos as discrepâncias do tempo criadas por uma mente separada e racional. O processo dá suporte e garante a presença contínua dos atores durante a performance, resolvendo a dicotomia do interno e do externo. O ator que oscila permanentemente entre fora e dentro, entre o mental e o físico, consegue deste modo uma unidade. Este trabalho de chão em câmara lenta é uma forma simples – apesar de difícil – de pôr em prática aquela disciplina.

A descrição destas explorações dá uma ideia do meu trabalho prático. Devo salientar que ele não é fixo; eu própria estou constantemente a inventar novas formas de investigar estes temas. Poderia descrever muitas mais explorações. A minha abordagem impede-me porém de criar um sistema fixo, e permite-me manter uma experiência de treino vivo e de procura permanente para os atores com quem trabalho.

Chegámos a um ponto na vida e na arte que é parte de um território singular e em constante mudança; criamos simulacros de vida em vez de experienciarmos a vida em si; a vida tende assim a tornar-se um objeto estético. Os atores investem demasiado esforço em reproduzir a vida no palco e no écran (uma adolescente inglesa encantou recentemente milhares de internautas ao transformar-se numa boneca viva).

A sociedade global orientada para o lucro tenta hoje bloquear quaisquer possibilidades de vida espontânea, fazendo com que vivamos numa tensão permanente entre a segurança pessoal de um mundo controlado, asséptico e sem ar, e a necessidade natural do ser humano para viver, que se opõe a esta fórmula e tenta fazê-la explodir. A mente e a alma do ator é um campo de batalha onde esta luta de morte tem lugar; e nós, que nos encontramos neste campo, temos de prosseguir o nosso trabalho com esta realidade em mente.

Para tal, precisamos verdadeiramente de pesquisar, sem nos refugiarmos em questões de técnica. Tendemos a tornar Stanislavski ou Meisner ou Grotowski em mercadoria - as pessoas falam sobre eles como se fossem objetos e não seres humanos - como se fossem uma ementa de ideias e exercícios fixos e desencarnados, tendo-nos deixado apenas fórmulas para repetir que não surgem de nós próprios. Se, pelo contrário, conseguirmos verdadeiramente compreender como e de onde surgiu a necessidade criativa destes indivíduos, a qual resultou nos sistemas codificados que criaram, poderemos aprender e compreender melhor as tendências subterrâneas do nosso tempo e encontrar a técnica necessária para as fazer emergir.

Os nossos antecessores mais importantes souberam procurar aquilo que verdadeiramente os desassossegava interiormente, tendo em vista algo maior que eles próprios. Hoje em dia, porém, os atores chegam às aulas para adquirir ferramentas que lhes garantam o sucesso; não assumem verdadeira responsabilidade pelo seu desenvolvimento, pensando que o segredo reside numa qualquer chave em vez de em si próprios. Considero que o verdadeiro talento é uma paixão que se busca, algo que não dominamos mas que intuímos, algo que nos obriga a investigar até que ‘a coisa’ se manifeste. O grande dom de Stanislavski não era com efeito o seu sistema, mas a sua paixão e a sua ética. Até Tairov, seu contemporâneo, que rejeitou quase integralmente a sua abordagem artística, escreveu: “Esta nova qualidade revelada ao teatro por Stanislavski pode ser definida simples e esquematicamente numa só palavra: verdade. Depois de Stanislavski, diferentes artistas de diferentes gerações e épocas irão com convicção e convincentemente, com persistência e justeza, procurar e afirmar essa verdade, cada um à sua maneira”.

As verdadeiras técnicas de atuação surgiram do sangue que fervilhava nessas pessoas que pesquisaram aquilo que sentiam como uma necessidade; esforçando-se simplesmente para manifestar a vida e salvar a alma humana. A prática de qualquer técnica separada dessa grande urgência de verdade que a produziu é inútil para a humanidade e em última análise acaba por oprimir mais do que libertar. Devemos procurar essa liberdade mesmo que tal signifique aceitar a incerteza. Devemos procurar a vida.