O ator sem espetáculo

Patricia Leonardelli

A busca por tradição parece ser um comportamento relativamente comum em estudantes de artes cênicas. Acredito não se tratar apenas da ‘solidão dos órfãos’, da busca por possíveis ‘ascendências’ cujo registro de trabalho, já legitimado, possa orientar suas práticas, pois tal necessidade é própria do *estudante*, em qualquer área do conhecimento. Há uma angústia maior para aqueles que escolheram o Teatro como projeto de vida: a urgência na apreensão das experiências; o registro científico de procedimentos e resultados para se reter minimamente uma atividade que existe na contramão de tais princípios, erguendo suas especificidades e natureza sobre as brasas da dança de Shiva. Uma vez jogados em tal fogueira, restamos procurar por oferendas que agradem ao Deus da energia implacável e inapreensível, para que nos permita viver um pouco mais e escrever uma pequena linha na história. Assim, me coloco diante da grandeza do Teatro: como quem pede um minuto de reflexão antes do sacrifício. Um minuto para observar aquele que, ao término dos sessenta segundos, já não é mais

de quem falo. Minha pesquisa é o esforço para escrever com as eternas cinzas vivas do Teatro; para tentar lograr Shiva, roubando-lhe uma ínfima amostra de sua energia, e oferecer aos meus colegas; a fim de que a queimem, novamente, e entreguem-na mais intensa a seu criador.

Iniciei as atividades na pós-graduação em 1999, mas creio que muitas das questões fundamentais que alimentaram a elaboração de meu projeto nasceram de vivências anteriores, ainda em Porto Alegre, minha cidade natal. Como grande parte dos atores contemporâneos, iniciei a formação pelas metodologias de Stanislavski e seus discípulos mais divulgados no Brasil (Kusnet, Boleslavski, etc.): trabalho essencialmente comprometido com a dramaturgia do texto escrito¹, ainda que exercitado em diferentes estéticas. Por muito tempo, tal aprendizado me pareceu suficiente, pois proporcionava a garantia de estar fazendo *Teatro*, e não absurdos amadorismos e experimentalismos esquisitos. O ‘amparo’ do diretor, do texto, da encenação, os aplausos de um público que sempre ‘entendia’ o que queríamos dizer, deixavam-me feliz como

Patrícia Leonardelli é mestranda em Interpretação Teatral pelo CAC-ECA-USP.

¹ O leitor observará, em alguns momentos do texto, o emprego das expressões *texto escrito* e *dramaturgia do texto escrito*, que podem parecer redundantes. A utilização dos adjetivos pretende diferenciar os textos e dramaturgias do escritor (*escritos*) dos *textos* e *dramaturgias do ator*, compostos por *ações físicas* e *vocais orgânicas* articuladas em sequência (*partituras*). A noção de um *texto do ator* é, desde as contribuições de Artaud, uma das diretrizes fundamentais em boa parte das pesquisas sobre interpretação, representação e treinamento modernas.

uma criança quando recebe o alimento de seus pais. Claro, eu só comia o que meus pais determinavam, não fazia coisas que eles não autorizassem (como ‘gestos excessivos e artificiais’ em cena) nem ia a lugares aos quais eles não permitissem. Mas, para uma criança, isso não parece importante, contanto que se seja amada e protegida.

Minha amorfa e estática tranquilidade mudou quando conheci o professor, ator e pesquisador gaúcho Roberto Birindelli. Dono de uma generosidade sem limites e profundo conhecedor da Antropologia Teatral, Birindelli ministrou uma série de laboratórios na sede de sua companhia, por meio dos quais conheci o que para mim se tornaria uma genuína orientação filosófica para quem decide ser ator: os registros bibliográficos de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Enquanto tentava absorver a complexidade e abrangência de seus tratados, vivenciava, nas aulas práticas, a destruição de minha frágil arquitetura artística e humana de então. Os exercícios de *treinamento* ministrados por Birindelli e seus atores levaram-me ao limite da sustentação energética, técnica e ética, destruindo a lógica de raciocínio que eu considerava única e definitiva para a criação. Os recursos que julgava refinados e eficientes não conseguiam ser acionados, pois não havia alguém para me dizer *como* fazer, *por onde* ir. Eu não imaginava que pudesse existir artisticamente independente dos contextos dramáticos do texto escrito, das concepções estéticas do diretor, dos limites espaciais em que ocorriam as encenações. Porém, durante as aulas, na miséria e solidão a que meu corpo se reduzia após intermináveis e exaustivas atividades físicas, algo nascia, literalmente, dos escombros. Percebi, então, que passara muito tempo morando em um castelo de vento.

Nas primeiras aulas, simplesmente não conseguia elaborar quaisquer ações, sequer me mover. A criação sem o suporte do texto escrito parecia algo ridículo, um exercício de abstração e expressão corporal pura que poderia ser útil a dançarinos, mas nunca a *Atores*. Eu não sabia ainda, mas não produzia porque não ha-

via *quem* me dissesse *o que* fazer, *para onde* me deslocar e *com que intenção*, e que sugerisse o meu comportamento expressivo. Meus recursos vocais eram razoavelmente desenvolvidos e os músculos mostravam-se alongados e fortes para o trabalho, porém o corpo parecia desintegrado do processo, como se não compreendesse a própria inteligência. Ausentes diretor e dramaturgo, ele estaria a serviço de quê? De quem? O que, sozinha, eu poderia dizer com meu trabalho, minha energia, meu corpo-mente, minha voz? Silêncio completo. Eu não existia como atriz se não existisse o espetáculo.

Iben Nagel Rasmussen, atriz-fundadora do grupo Odin Teatret, em um dos mais belos artigos que já li, intitulado *As Mudanças do Passado* (Rasmussen, p. 22), pergunta: “se os espetáculos parecem falar a língua dos diretores, qual é a língua independente dos atores?”. Em que momento dos estudos pesquisamos e descobrimos a nossa linguagem e *o que* dizermos? E qual é esta linguagem? Ambas as respostas chegaram a mim pela mesma disciplina: o *treinamento do ator*.

Treinamento é a rotina de práticas do ator sobre si mesmo; anterior e independente à construção cênica imediata (ao olhar e opções do diretor, iluminador, cenógrafo e, principalmente dramaturgo). É o ambiente em que se efetua a pesquisa pura de recursos técnicos e humanos e avalia-se o estágio de qualidade e envolvimento geral do artista com sua formação e, por extensão com a profissão. No *treinamento*, cada ator combina os exercícios conforme sua disponibilidade, interesse e domínio de execução, definindo um perfil exclusivo e pessoal para cada rotina. Ele refletirá um grau de qualidade e diversidade técnica tão mais ricos quanto forem o comprometimento pessoal do ator na manutenção da disciplina e no investimento para aquisição de novos conteúdos. Estabelece-se um compromisso global com a formação; e o aprimoramento dos recursos técnicos e humanos torna-se uma questão de auto-gestão e autoconsciência. Impõe-se uma nova postura do ator na relação com o conhecimento: quando

treina, ele não o faz para um diretor ou professor, senão para si próprio (ainda que as atividades possam ser coletivas, o compromisso primeiro é com a disciplina e integridade pessoais diante do que se faz).

Não significa que o ator que treina não precise mais participar de cursos, oficinas *workshops*, palestras e seminários ou demais estudos em ambiente acadêmico; ou que se torne maduro o suficiente para suprimir o olhar dos professores, pelo contrário. A disciplina do *treinamento* objetiva a reflexão das vivências, e deve levar à descoberta de novas inquietações e elementos insuficientemente trabalhados no histórico individual (ou coletivo, no caso de se optar por um *treinamento* em grupo). Dessa forma, pode-se orientar com maior objetividade o sentido da busca por experiências que incrementem o repertório, cuja conclusão definitiva só acontece com o encerramento das atividades do ator. O *treinamento* permite encontrar algumas respostas, mas deve conduzir a um volume ainda maior de perguntas. Não se trata de uma *escola*, mas de uma *proposta filosófica* para o ator.

O confronto de tais experiências abriu espaço para que eu encontrasse o caminho de incertezas que me permitiria um novo começo nos estudos. A tradição de Stanislavski, que julgara definitiva até então, revelou-se um segmento (ainda que de enorme importância) no universo de possibilidades que as pedagogias de Grotowski, do Odin Teatret e de grupos de pesquisa a estes alinhados apontavam. Eu queria alcançar a genealogia da pesquisa sobre trabalho pré-expressivo para encontrar aqueles que, muito antes de mim, envolveram-se, cada um à sua maneira e com as particularidades de seus contextos, na busca pela autonomia de criação para o ator. Pretendia encontrar o fio da identi-

dade, buscar as vozes dos mestres que me tornariam um pouco mais convicta de que era possível, também, escutar minha própria voz. Nem sempre estamos preparados para o peso macio da liberdade, pois pode ser divertido e confortável termos alguém a quem culpar.

A partir de então, minhas investigações têm se voltado para a observação e avaliação dos registros de procedimentos de trabalho para o ator autônomos à produção linguística. Superada a análise histórica geral, concentrei-me no período a partir do qual a atividade passou a ser considerada *profissional* – no Ocidente, com o surgimento da *Commedia dell'Arte*, enquanto no Oriente algumas danças teatrais já eram consideradas profissão regular, e respeitadas como tal, em épocas consideravelmente mais antigas e variadas, conforme cada país e região. A abrangência do tema obrigou-me a grande rigor na delimitação dos períodos, enquanto amadurecia a idéia de documentar cientificamente o material estudado. Finalmente, quando concebi o projeto, abarquei somente as referências ocidentais do século XX, pois eram bastante satisfatórias para uma dissertação.

A abordagem vertical sobre as metodologias modernas revelou um conceito que me parece estratégico para o entendimento mais completo do ator contemporâneo: o de *ator-dançarino* (ou *performer*², conforme definição de Grotowski). A expressão é amplamente utilizada para classificar os artistas da cena na maior parte das tradições espetaculares orientais, e sua aplicabilidade e legitimação no glossário das artes cênicas do Ocidente ganhou sustentação à medida que evoluiu o diálogo transcultural entre artistas dos dois hemisférios, ao longo do século passado.

Não é necessário ressaltar os riscos que envolvem a aplicação do termo *oriental* quando

² “Termo inglês usado, às vezes, para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete de teatro falado. O *performer*, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (*to perform*) num palco de espetáculo.” (Pavis, p. 284)

se tratam de países cuja cultura tem riqueza e diversidade em proporções continentais, como Índia ou China. O olhar ocidental parece, algumas vezes, insistir na pasteurização mágica de tudo o que se produz no outro lado do mundo, fixando-lhe os rótulos de ‘exótico’ e ‘transcendental’ e neutralizando as especificidades que envolvem a produção artística em cada região. Se a variedade interna de manifestações espetaculares e orientações técnicas para o ator, em tais países, pode compor um painel heterogêneo e contrastante, o que dizer quando se tenta alinhar culturas tão distintas como a japonesa e a balinesa, a indiana e a chinesa, a fim de encontrar sua ‘orientalidade’ comum? Somente pelo profundo conhecimento e respeito às particularidades não apenas técnicas, mas históricas, étnicas, religiosas, culturais e sociais que definiram a construção de cada tradição de *performance* oriental, é que poderemos, de fato, nos despir da postura colonialista e olhar para tais referências sob a perspectiva genuína da troca, sem o risco de nos tornarmos ‘piratas culturais’.

Nem todos os pesquisadores do Ocidente importaram-se com a *abordagem* em suas expedições ‘culturais’ aos colegas orientais, porém, aqueles que o fizeram abriram um canal de interlocução essencial para a formação do ator moderno. Acredito que um dos primeiros a realizar tal empreitada, com responsabilidade, no século passado, tenha sido Vsévolod Meyerhold. As investigações sobre os teatros Nô, Kabuki e a Ópera de Pequim (entre outros) conduzidas em seu estúdio da Rua Borodínskaia, a partir de 1913, mostraram-se pioneiras no esforço para o estabelecimento de um intercâmbio efetivo e equilibrado de princípios de trabalho que transcendessem as implicações estéticas de cada linguagem. Ainda que, naquele momento, o foco de seu interesse residisse menos em documentar e analisar cientificamente as técnicas do ator, e mais em solidificar o substrato artístico que legitimasse seu projeto teatral, Meyerhold permitiu uma experiência de trocas culturais além do estranhamento mútuo ou do culto ao exotismo estético que pontuava as relações en-

tre orientais e ocidentais no período. Poucas vezes, até então, mestres orientais haviam tido a oportunidade de apresentar sua história e prática, à luz da investigação científica, para um grupo de *colegas de profissão*, que pretendia o conhecimento objetivo das implicações em cada processo de trabalho. Portanto, não é exagerado afirmar que as experiências no laboratório de Meyerhold *sugeriram* a observação do comportamento e formação dos atores-dançarinos orientais como *procedimento científico* para a construção de pedagogias no Ocidente, influenciando toda uma *linha de pesquisa para o trabalho do ator* no teatro moderno.

Percebe-se que em grande parte das tradições orientais o artista comumente desempenha as funções de músico e narrador, enquanto articula o ritmo e a intensidade de suas ações, passos, saltos e deslocamentos para corporificar as histórias. Ele pode viver diversas personagens ao longo da apresentação, alternando apenas a composição gestual e, em alguns casos, o figurino e maquiagem: não está comprometido tanto com o texto escrito quanto com seu texto de ator para a cena. O controle das tensões e do olhar criam um impacto sensorial além da interpretação dos conteúdos semânticos da narrativa, elemento central nos processos de criação a partir do texto escrito. Tal princípio questionaria o perfil do ator ocidental e sua relação com os demais elementos da cena e com o próprio domínio e utilização dos recursos expressivos. Ele alimenta diretamente a corrente de pesquisadores que, desde Artaud, já não concebia o ator somente como camaleão do cotidiano ou belo orador do discurso alheio, mas como comunicador cujo organismo age na catalisação e multiplicação de linguagens, se compreendido e exercitado para a plenitude de suas possibilidades energética e técnica.

As experiências de Grotowski e Cieslak, de Barba e do Odin Teatret, a partir do final da década de 1950, representam, para mim, a maturidade na reflexão e aplicação de tal perspectiva na criação de metodologias de trabalho atoriais no Ocidente.

O trabalho de Grotowski divide-se, grosso modo, em três períodos: a *arte como representação*, o *parateatro* e a *arte como veículo*, estando o estudo sobre o *treinamento* melhor detalhado na primeira fase, quando Grotowski podia contar com a colaboração mais efetiva do ator-pesquisador Ryszard Cieslak. Desde o início, Grotowski direcionou suas investigações para a busca da essência (fundamento de inúmeras filosofias e religiões orientais, principalmente o *Zen*), pelo desapego a quaisquer elementos que não fossem imprescindíveis para a realização do fenômeno teatral, e chegou à sua raiz: o encontro entre duas pessoas (um espectador e um ator) e a relação que, a partir de então, se estabelece. Fez o mesmo com o ator, arrancando-lhe figurinos, maquiagem, objetos de cena, até chegar nas muitas máscaras que sustentam o comportamento cotidiano e oprimem o artista. Entretanto, estas se mostravam mais resistentes e precisavam de uma estratégia para ser eliminadas. Essa estratégia seria o *treinamento* que construiu com seus atores, iniciado já no *Teatr 13 Rzedow* (na pequena Opole), mas desenvolvido plenamente no *Teaterlaboratorium* de Wrocław, cujos procedimentos estão, em grande parte, reunidos na obra de referência *Em Busca de um Teatro Pobre* (Grotowski 1992).

Como uma navalha, o *treinamento* de Grotowski e Cieslak ataca, esgota, dissolve o corpo e a mente cotidianos pelo movimento contínuo, pela energia elevada das atividades, pelas posturas desconfortáveis que destroem nossos mecanismos de proteção e revelam o ser *desnudo*, renascido pelo sacrifício e conectado a seus impulsos naturais.³ Não é um trabalho de

acumulação de técnicas, senão precisamente o oposto: a técnica de cada ator reside nos elementos ocultos de sua natureza, na expressividade dos impulsos orgânicos e em sua livre manifestação em um corpo despidido das tensões físicas diárias, resultantes de todo tipo de constrangimento e coibição a que somos submetidos durante o crescimento. O *treinamento* de Grotowski pretendia matar esse corpo automatizado, adestrado nas normas da educação formal e padronizada, comprometida com uma série de valores com os quais o Teatro, enquanto encontro de revelação e relação transparente entre seres humanos, não podia compactuar. Sua função era contrária: revelar a humanidade genuína, os aspectos mais antigos e ancestrais do espírito humano que nos irmanam enquanto raça. Eis a síntese da integridade e da utopia para o trabalho autônomo do ator que não teme a investigação e o autoconhecimento, tampouco a honestidade de se posicionar política e filosoficamente diante da sociedade. Mais do que um treino sobre a *técnica*, Grotowski realiza um treino sobre o *homem*.

A lição não foi ignorada por Barba nos três anos em que atuou como assistente de direção, pesquisador e divulgador do trabalho de Grotowski no início da década de 1960 (período de transição entre os teatros de Opole e Wrocław). O exemplo de integridade e autonomia de trabalho dos colegas poloneses lhe seria útil para perseverar no teatro, diante das inúmeras portas que se fecharam em seu retorno a Oslo.⁴

Toda vez que retorno o estudo sobre a trajetória do Odin Teatret, percebo que ela é exemplar

³ A orientação do *treinamento* de Cieslak e Grotowski sugere uma dinâmica semelhante àquela observada na meditação e no Yoga em suas modalidades mais ativas. O praticante deve se concentrar na atividade física, que geralmente conduz ao esgotamento, para permitir que a *mente* (ou a *mente* da forma como se organiza para coordenar o comportamento cotidiano) também se esgote, repouse e se recolha, abrindo espaço para outro estado de raciocínio e biofuncionamento.

⁴ Eugenio Barba nasceu na cidade portuária de Gallipoli, no interior e sul da Itália, em 1936. Aos 17 anos, saiu em viagem pela Europa, morando provisoriamente em vários países até estabelecer-se na Noruega. Em 1960, partiu para Varsóvia a fim de cursar a Escola Estadual de Teatro. A aproximação

por inúmeras razões. Em parte, evidentemente, pela vasta contribuição que a Antropologia Teatral trouxe para as artes cênicas. Se Grotowski afirmou-se como o grande *filósofo*, Barba figura entre os pesquisadores que mantiveram o rigor científico mais apurado na observação, análise e documentação de experimentos no que se refere ao trabalho do ator. A qualidade de seus registros resulta de uma rigorosa disciplina pessoal perante o trabalho artístico, que se tornou característica nas atividades do Odin e tem suas origens na natureza de seu nascimento.

Como se sabe, Barba tornou-se um imigrante latino em um país de brancos, cuja língua era bastante diferente da sua. Não é difícil imaginar que atividades estavam reservadas para si: trabalhos pesados, como soldador e operário mecânico, que garantiram seu sustento enquanto tentava uma vaga no curso de Teatro da Universidade de Oslo. Graduiu-se não em teatro, mas em Literatura Francesa e Norueguesa e História das Religiões, pois seu parco domínio do norueguês representava uma limitação grave para um candidato a ator (comprometia o trabalho com o texto escrito). Assumindo sua situação de excluído e estrangeiro, Barba procurou alguns estudantes também reprovados no curso de teatro, escolhidos aleatoriamente, e convidou-os a treinar e pesquisar em conjunto, tendo como referências técnicas iniciais as experiências de cada participante e os conteúdos acumulados por Barba em suas vivências na Polônia. Em algumas semanas, quase todos atores haviam partido. Aqueles que ficaram, fundaram o Odin Teatret.

A aridez e conservadorismo do mercado de trabalho teatral na Noruega forçou o grupo a se mudar, em junho de 1966, para a pequena cidade de Holstebro, na Dinamarca, cuja prefeitura ofereceu subsídio para que o Odin ali se

instalasse, como parte de um projeto para revitalizar a vida cultural do município. Fundaram sua sede utilizando as dependências de uma antiga fábrica desativada (à semelhança da *Cartoucherie* de Ariane Mnouchkine), inicialmente chamada Teatro-laboratório Interescandinavo para a Arte do Ator, e logo alterada para Nordisk Teaterlaboratorium, nome que se mantém até a atualidade.

Uma vez fixado, o grupo encontrou a infra-estrutura mínima necessária para desenvolver suas pesquisas e aprofundar a dinâmica de aprendizado que já vinha realizando com sucesso, e que se afirmaria como procedimento pedagógico em seu modelo de *treinamento* do ator: *o intercâmbio de experiências como ferramenta para o desenvolvimento técnico*. Diante da impossibilidade de usufruir o aprendizado sistematizado e formal oferecido por um curso acadêmico, Barba e os atores apoiaram-se nas trocas transculturais como método para aquisição de conteúdos. Iniciaram uma série de expedições pela Índia, Japão, China e demais países asiáticos, e, posteriormente, pela América Latina.

O contato com as culturas asiáticas foi definitivo para que o Odin amadurecesse sua metodologia de trabalho do ator, baseada no esforço para identificação de princípios de trabalho e comportamentos expressivos comuns aos atores dos dois hemisférios e de quaisquer nacionalidades. Os atores experimentavam em si os exercícios de formação das tradições contatadas, repetindo-os até que estivessem apreendidos com o máximo de precisão formal. Seu objetivo não era tentar reproduzir a qualidade estética da linguagem, o que seria impossível para atores adultos e de outra cultura, mas encontrar e extrair de cada técnica seu *princípio de funcionalidade*, para aplicá-lo em seus treinamentos pessoais.

com o trabalho de Grotowski redirecionou sua trajetória: Barba abandonou o projeto acadêmico e passou a se dedicar integralmente ao estágio com o pesquisador polonês, documentando boa parte dos resultados de suas pesquisas, produzindo textos, organizando seminários e atividades teóricas e acompanhando a evolução de seu projeto artístico para o trabalho do ator e para a cena.

Eles realizaram um profundo e minucioso estudo sobre os processos de preparação dos atores-dançarinos em cada uma das tradições contatadas, confrontando as múltiplas matrizes, até chegar a um quadro de procedimentos gerais para organização do corpo, de forma a se tornar expressivo independentemente da linguagem trabalhada, a que denominaram *presença cênica*. Tais conteúdos são o objeto de estudo e estão contidos na disciplina fundada pelo Odin e pelos inúmeros colaboradores que a eles se agregaram no desenvolvimento de tal linha de pesquisa: a Antropologia Teatral ou *o estudo do comportamento do ser humano quando utiliza a presença física em uma situação organizada de representação e de acordo com princípios diferentes daqueles utilizados na vida cotidiana*.

Entretanto, há algo a ser observado, no trabalho do Odin, além da sistematização de técnicas: a forma como os atores e Barba posicionaram-se perante o conhecimento. As restrições de suas trajetórias impuseram-lhes uma atitude ativa na construção de seu repertório, uma vez que não existia um currículo comum a ser cumprido, como sucede no aprendizado acadêmico. Assim, cada ator precisou tornar-se *responsável pela orientação de seu treinamento*, não apenas no sentido da disciplina pessoal na execução das atividades, mas na *seleção dos conteúdos e técnicas a serem experimentadas*. Quem tiver a oportunidade de estudar com o grupo pode observar que cada integrante desenvolve um perfil de *treinamento* próprio, e ainda que, evidentemente, se possa detectar a identidade de princípios, as diferentes prioridades de estudo conferem um “rostro” particular a cada modelo. Essa liberdade só é possível porque está integralmente associada a uma disciplina que representa, para os atores, sua própria condição enquanto artistas, sua independência e autonomia: sua voz.

A longevidade e a produtividade do Odin representam, para mim, a vitória de uma utopia. Revelam a capacidade do homem de se adaptar à falta de recursos e reverter a pobreza

em abundância, por meio da disciplina, da integridade e da confiança na força dos próprios pés. Por isso, sinto cada vez menos necessidade e vontade de falar sobre técnica quando me refiro ao trabalho do grupo. O mesmo acontece quando reestudo os registros de Meyerhold sobre o *grotesco* e a *biomecânica* – tantas vezes atacada por ser um “sistema incompleto” de trabalho –, e lembro-me da foto de seu rosto na prisão de Boutykri, de onde jamais sairia. Fora torturado e assassinado simplesmente por não abdicar de seu “subversivo” projeto teatral.

Ou mesmo de Stanislavski, que, embora infinitamente mais reconhecido e respeitado como pedagogo do que seu colega russo, tem seu trabalho constantemente reduzido e rotulado em clichês estúpidos. Eu mesma admito que, logo no início do *treinamento*, rompi de maneira infantil com seu sistema, como se ele fosse antagônico às demais metodologias que passava a conhecer. Só retomei a consciência sobre a magnitude de seu legado quando resgatei a trajetória do homem por trás do método no item sobre *treinamento interpretativo* da dissertação. O *olhar* talvez seja o elemento mais difícil de ser trabalhado no *treinamento*.

De todas, essa foi a lição que se fixou mais profundamente e aquela que sinto necessidade de transmitir. Há, sim, uma tradição técnica possível para a formação do ator ocidental. Ela está nos registros de Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, do Odin Teatret, afora as referências teóricas sobre Dança do Ocidente, que abordei na dissertação, mas não pude resgatar no artigo por falta de espaço. Mas, a tradição não está concluída. Não é milenar, clássica, precisa como as artes cênicas orientais, nem chegará pronta a nossas mãos por algum gênio expressivo. Não aconteceu dessa forma com nenhum dos pesquisadores citados e, agora, entendo que foi o vazio que lhes permitiu construir sua genialidade. Antes de iniciar a caminhada, é necessário saber *o que* se procura, na arte e na vida, e se temos coragem, valor e determinação suficiente para merecêmos.

Referências bibliográficas

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

PAVIS, Partice. *Dicionário do Teatro*.

RASMUSSEN, Iben Nagel. As Mudanças do Passado. *Revista do Lume*, n. 2.