



ONDE ESTÁ A DIMENSÃO PÚBLICA DO TEATRO?

DONDE ESTÁS LA DIMENSIÓN PÚBLICA DEL TEATRO?

WHERE'S THE PUBLIC DIMENSION OF THEATER?

Tiago Fortes¹

<https://orcid.org/0000-0003-4215-107X>

Resumo

Este artigo pretende aprofundar uma discussão – iniciada em meu livro *A condição do ator em formação* – sobre o que significaria, para o ator, aprender a ser público, se contrapondo a uma premissa stanislavskiana de que o ator precisa aprender a ser privado em público. Para tal discussão, se faz necessário discutir minuciosamente os conceitos de privado e público, e de que maneira diferentes encenadores como Stanislavski, Grotowski e Copeau lidaram com essas dimensões no teatro, especificamente na relação entre ator e espectador.

Palavras-chave: atuação, público, privado.

Resumen

Este artículo pretende profundizar una discusión – iniciada en mi libro *La condición del actor en formación* – sobre lo que significaría para el actor aprender a ser público, oponiéndose a una premisa stanislavskiana de que el actor necesita aprender a ser privado en público. Para tal discusión, es necesario discutir en detalle los conceptos de privado y público, y cómo diferentes directores como Stanislavski, Grotowski y Copeau abordaron estas dimensiones en el teatro, específicamente en la relación entre actor y espectador.

Palabras-clave: actuación, público, privado.

Abstract

This article intends to deepen a discussion – started in my book *The condition of the actor in training* – about what it would mean for the actor to learn to be public, opposing to a Stanislavskian premise that the actor needs to learn to be private in public. For such a discussion, it is necessary to discuss in detail the concepts of private and public, and how

¹ Professor da graduação em teatro: licenciatura e do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

different directors such as Stanislavski, Grotowski and Copeau dealt with these dimensions in theater, specifically in the relation between actor and spectator.

Keywords: acting, public, private.

Neste presente trabalho, pretendo aprofundar uma discussão que inicio em meu livro *A condição do ator em formação*, especificamente no capítulo sobre *o olhar de fora*. A discussão parte de um artigo de Mariana Gardey sobre Lee Strasberg, que se inicia com uma epígrafe do mesmo que diz: “Goethe disse que a carreira do ator se desenvolve em público, mas sua arte evolui no privado. O Estúdio existe para encorajar esse processo privado de criação” (GARDEY, 2014, p. 233). Para encorajar esse processo privado de criação, especialmente em atores “nos quais a resposta emocional não acontece em cena”, Lee Strasberg inventou o “momento privado”, um exercício no qual “o ator escolhe um espaço para viver seu momento de privacidade, criando-o tão plenamente como se não estivesse sendo visto”. A autora explica que esse exercício de Strasberg *teria* partido daquilo que Stanislavski *teria*² identificado como “o problema básico da atuação: ‘aprender a ser privado em público’”. (GARDEY, 2014, p. 239) Não estando de acordo de que esse deva ser considerado “o problema básico da atuação”, eu lanço a seguinte provocação: “E se, ao invés de tentarmos ‘aprender a ser privado em público’, tentarmos aprender a *ser* em público, tentarmos compreender nosso próprio ser como constituído pelo público, muito mais do que pelo privado?” (FORTES, 2020, p. 59). E mais à frente ainda afirmo que, em minha pesquisa, “o querer atuar não é definido por um desejo forte de fazer em público algo que nasce no privado, mas um desejo de fazer algo que só pode ser feito e constituído em público” (FORTES, 2020, p. 61).

Para poder aprofundar essa reflexão sobre o que pode significar, para o ator, ser *em público* (ou ser público), farei agora algo que não faço em meu livro, por não ter sido ali esse o escopo: uma discussão conceitual sobre as noções de público e privado. Segundo Hannah Arendt (2014, p. 61), “o termo ‘público’ denota dois fenômenos intimamente correlatos, mas não completamente idênticos”. Em primeiro lugar, o sentido de aparição, daquilo que aparece em público, ou seja, daquilo que pode ser visto e ouvido por todos. O interessante é que a filósofa alemã afirma que “a presença de outros que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos” (ARENDR, 2014, p. 62). Ou seja, se vejo ou ouço algo que aparece apenas para

² Apesar de colocar entre aspas, a autora não nos dá a referência de onde Stanislavski *teria* dito tal frase.

mim, que os outros não podem ver ou ouvir, isso seria irreal. É a dimensão pública das coisas que nos oferece o senso de realidade.

Como nos mostra Arendt, isso era verdade para os gregos antigos, mas não necessariamente para nós, sujeitos modernos. É no contexto histórico da Grécia Antiga que ela está discutindo os conceitos de público e privado. E nesse contexto, se a dimensão pública era o que garantia “a realidade do mundo e de nós mesmos”, o termo privado possuía a acepção de privativo, de “estar privado de coisas essenciais a uma vida verdadeiramente humana: estar privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros” (ARENDR, 2014, p. 72). O homem privado é aquele que se priva da presença dos outros, que não aparece para os outros e, portanto, “o que quer que ele faça permanece sem importância ou consequência para os outros, e o que tem importância para ele é desprovido de interesse para os outros” (ARENDR, 2014, p. 72). Repito, isso era verdade para os gregos antigos. “Hoje não pensamos mais primeiramente em privação quando empregamos a palavra ‘privatividade’, e isso em parte se deve ao enorme enriquecimento da esfera privada por meio do moderno individualismo” (ARENDR, 2014, p. 47)

Mas o que acontece na modernidade para se dar essa inversão no valor existencial que define nossa realidade, nossa subjetividade? Muitas coisas. Mas quero chamar a atenção para um aspecto arquitetônico da questão, o surgimento, no fim do século XVII, desses “ambientes nos quais era possível se retirar da visão do público” (SIBÍLIA, 2016, p. 86), esse espaço privado dentro do espaço privado da casa: o quarto, ou melhor, um quarto só para si, algo bem raro antes do século XVII³. “Era necessário dispor de um local próprio, separado do âmbito público e da intromissão de outrem por sólidos muros e portas fechadas [...] para poder *ser alguém*. Isto é, para se tornar um sujeito moderno” (SIBÍLIA, 2016, p. 86). É para esse sujeito moderno – e apenas para ele – que precisa se separar do âmbito público, se privar da presença dos outros para poder *ser alguém*, que Lee Strasberg teve que elaborar um espaço privado no qual o ator pudesse criar “como se não estivesse sendo visto”, pudesse “aprender a ser privado em público”. Porque, enquanto para os gregos antigos – e tantas outras culturas não-ocidentais –, o que define nossa humanidade, o que garante a realidade do mundo e de nós mesmos é a presença de outros que veem e ouvem o que vemos e ouvimos, o que define a humanidade do sujeito

³ Não podemos ignorar que, ainda hoje, a existência de um quarto só para si é muito mais comum para as classes médias e ricas, não tanto para as classes mais pobres.

moderno é a existência privada, é o privar-se da presença de outros para afirmar quem ele é: “um ser especial, alguém dotado de um caráter singular e radicalmente distinto de todos os demais seres humanos, devido à sua individualidade excepcional, fora dos padrões, habitada por uma opulenta vida interior” (SIBÍLIA, 2016, p. 201). E quando esse sujeito moderno decide tornar-se ator, quando se coloca nesse espaço onde só faz sentido aquilo que aparece para os outros, ele se sente ameaçado, busca se proteger. Como diz Stanislavski (1996, p. 314), “quando pisamos no palco, perdemos nosso dom natural” devido à “condição de ter de criar alguma coisa à vista do público”.

Também Grotowski se preocupava com a influência perigosa da presença do espectador sobre o trabalho do ator. Considerava que o “pior inimigo do ator” era o “publicotropismo [...] que significava a orientação do ator na direção do público”. (LIMA, 2012, p. 342). Esse ímpeto de proteger o ator da influência do espectador o levou a compreender que “não era o ator que trabalhava em relação ao espectador, mas a encenação que permitia ao espectador ter acesso à experiência do ator sem que ela fosse por isso, pela presença do espectador, maculada ou transformada” (LIMA, 2012, p. 346). Assim Grotowski encontrou os meios necessários para o ator aprender a ser privado em público. O que já podemos compreender – a partir das definições dessas duas noções – que se trata de um curioso paradoxo, algo como: privar-se da presença dos outros na presença dos outros. Ou ainda: proteger-se do olhar do outro diante do olhar do outro. Esse é o paradoxo do ator moderno⁴: atuar como se não estivesse sendo visto, no teatro, que etimologicamente é o lugar de onde se vê.

É importante que nos demoremos sobre esse paradoxo e o modo como Grotowski se deteve sobre ele, modificando sua compreensão da questão diversas vezes ao longo de sua trajetória artística. Não à toa, em seu extenso livro sobre Grotowski, *Palavras Praticadas*, Tatiana Motta Lima dedica um capítulo inteiro para *O percurso da noção de espectador em Grotowski*. Se, numa primeira fase em seus espetáculos, “o ator trabalhava

⁴ Podemos pensar em inúmeros registros de atuação que não caem nesse paradoxo. Mas apesar de não se tratar da totalidade de registros de atuação, trata-se de um discurso dominante ao longo de todo o século XX, nas suas mais variadas formas de discurso. Percebo uma certa linha discursiva da performance que se contrapõe de forma incisiva ao teatro, por este se basear no falso, no tornar-se outro, enquanto o performer apenas se apresentaria ali como ele mesmo. Ou seja, um certo apelo à verdade, ao real, que também podemos encontrar de modo diverso no cinema, principalmente em preparadores de elenco como Fátima Toledo, que se afirma como uma destruidora de atores que ensina como não ser ator em cena. Em contraponto a toda essa formação discursiva em suas mais variadas formas, temos o palhaço que, como afirma Ana Elvira Wuo (2005, p. 26), “começa a existir [...] no olhar do outro que o vê”. Ou seja, para o palhaço a presença do espectador jamais será vista como algo que corrompe seu trabalho, pois este só pode se dar se houver alguém olhando.

visando a provocar uma determinada reação no espectador”, e a influência deste, “tanto sobre o espetáculo quanto sobre o trabalho do ator, era considerada parte integrante, e importante, do fenômeno teatral”; mais tarde, ainda na fase dos espetáculos, “quanto mais o processo criativo do ator ganhava centralidade, mais a participação do espectador e sua influência [...] eram colocados sob suspeita” (LIMA, 2012, p. 342). Isso acabou por levá-lo a abandonar a construção de espetáculos. Suas *Actions*, por exemplo, eram trabalhos que não eram destinados aos espectadores. No entanto, mesmo aí, ele ainda percebia que “a presença de testemunhas pode ser necessária; de um lado, para que a qualidade do trabalho seja comprovada e, de outro, para que não seja uma questão puramente privada, inútil aos outros” (GROTOWSKI, 2007, p. 240). Trata-se aqui de algo que nasce no privado, mas que o ator deve ter a coragem de desvelar, de deixar aparecer na presença dos outros. Como diz Tatiana Motta Lima (2012, p. 394), “para que o ator pudesse encontrar o outro, pudesse encontrar o espectador, era necessário permitir que o olhar do outro se colocasse sobre ele. Era necessário não se fechar ou se proteger desse olhar [...] porém, oferecer-se inteiramente (e intimamente) a esse olhar”. Não devemos encarar como um mero detalhe, apenas uma letrinha, que se esteja dizendo que o ator precisa saber encontrar *o* outro (espectador) e não *os* outros (público). Porque, efetivamente, aqui não se trata de “fazer algo que só pode ser feito e constituído em público”, mas tampouco se trata de “fazer em público algo que nasce no privado” (FORTES, 2020, p. 61). Porque nessas experiências realizadas por Grotowski, isso que nascia no privado jamais alcançava a dimensão pública. Ou, pelo menos, não era esse o intuito.

Em seu último espetáculo, *Apocalypsis cum Figuris*, muito antes da fase das *Actions*, Grotowski havia encontrado, “em uma parcela mais jovem da audiência, uma fraternidade até então desconhecida” (LIMA, 2012, p. 386). Começou a se referir a esses espectadores como “irmãos”, como “os nossos” (LIMA, 2012, p. 393). Ou melhor, o termo espectador foi, aos poucos, sendo substituído por “visitante, irmão, participante”, mesmo que “ainda houvesse ‘algo’ de espectador naquele que chegava para o espetáculo” (LIMA, 2012, p. 384). Os espetáculos anteriores “se colocavam contra o mundo – ilusório, banalizado, cego – do espectador” (LIMA, 2012, p. 386). O diagnóstico que Grotowski fazia do espectador não era dos melhores: uma pessoa que “gosta de verdades fáceis”, “não gosta de enfrentar problemas”, e “cujos tabus permitem ignorar a verdade sobre si mesmo” (LIMA, 2012, p. 344).

Por isso, por querer que seu último espetáculo fosse “um lugar de encontro de almas esfomeadas por um mesmo desejo” (LIMA, 2012, p. 389), Grotowski começa a tentar selecionar os espectadores que poderiam assisti-lo. Ou seja, não abrir mais seu espetáculo para o público em geral, mas apenas para um público selecionado, ou melhor, para um grupo privado. Isso me remete imediatamente aos clubes privados que começam a aparecer na metade do século XVIII – para oferecer uma alternativa aos espaços públicos abertos a todos – e que, como nos mostra Sennett em seu livro *O declínio do homem público*, “baseavam-se na ideia de que o discurso traria maior prazer quando se tivesse selecionado a plateia, excluindo-se aqueles cujas vidas pessoais eram desagradáveis ou alheias” (SENNETT, 2018, p. 128). Esses clubes eram privados no sentido de serem um “local onde se podia controlar com quem se falava”, e seus membros se referiam a “suas associações como ‘aparentadas à companhia da família’ (SENNETT, 2018, p. 139).

Como nos mostra Hannah Arendt (2014, p. 71), “a subjetividade da privatividade pode prolongar-se e multiplicar-se na família e até tornar-se tão forte que o seu peso se faça sentir no domínio público”. Ou seja, posso até querer compartilhar publicamente algo que nasce no âmbito privado. Mas não podemos chamar um evento de público simplesmente por haver um encontro ou interlocução entre muitas pessoas. O simples fato de haver testemunhas para um ato teatral não configura aí um ato público. Para isso, é preciso entrar em jogo o segundo significado do termo público. Sendo o primeiro – como vimos – aquilo que aparece diante dos outros, aquilo que assume um aspecto de realidade porque pode ser visto e ouvido por todos, o segundo significado de público é ser ele “o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que privadamente possuímos nele” (ARENDR, 2014, p. 64). E a condição para que convivamos num mundo comum não é garantida pela “‘natureza comum’ de todos os homens que o constituem, mas antes pelo fato de que, a despeito de diferenças de posição e da resultante variedade de perspectivas, todos estão sempre interessados no mesmo objeto” (ARENDR, 2014, p. 71). É isso que define a dimensão pública do teatro: não é, como queria Grotowski, “um lugar de encontro de almas esfomeadas pelo mesmo desejo”. A dimensão pública do teatro não implica uma unidade do desejo, daquilo que é íntimo e diz respeito a cada indivíduo, com suas próprias perspectivas, ideologias e visões de mundo. A dimensão pública do teatro implica em atrair todos os olhares e ouvidos para um mesmo acontecimento, tornando-o comum. Lembrando que “o mundo comum acaba

quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite apresentar-se em uma única perspectiva” (ARENDDT, 2014, p. 71). É nesse sentido que Richard Sennett vai dizer que público significa “uma vida fora da vida da família e dos amigos íntimos”, e que, “na região pública, grupos sociais complexos e díspares teriam de entrar em contato inelutavelmente. E o centro dessa vida pública era a capital” (SENNETT, 2018, p. 35). E o que é uma capital ou cidade grande senão “um assentamento humano no qual estranhos irão provavelmente se encontrar” (SENNETT, 2018, p. 66)?

Discutindo os dois sentidos da noção de público, tal como apresentados por Hannah Arendt, Cornelius Castoriadis sustenta que apenas esse segundo sentido, o do mundo comum, pode ser considerado efetivamente público, ou melhor, uma “esfera pública/pública”, a esfera da “*ekklésia*, o lugar ‘onde são deliberados e decididos os assuntos comuns’” (DARDOT e LAVAL, 2017, p. 490). Para Castoriadis, no primeiro sentido de público, daquilo que aparece para os outros, da “publicidade das interações”, da *ágora*, trata-se de uma “esfera público/privada”: “há esfera pública na *ágora* no sentido de que ‘discuto com os outros’, mas esse espaço público é ao mesmo tempo privado, uma vez que ‘nenhuma decisão política [...] pode ser tomada ali’”. (DARDOT e LAVAL, 2017, p. 490). Castoriadis problematiza que Arendt estaria trazendo uma confusão para a definição do conceito de público ao tentar fazer caber aí esses dois sentidos distintos: “convém perguntar em que sentido a esfera pública/privada merece ser reconhecida como ‘pública’. Será que podemos nos contentar com a tese de que ela é pública por ser o lugar das interações, portanto de discussão entre os cidadãos?” (DARDOT e LAVAL, 2017, p. 492)

Da mesma maneira, o teatro sempre terá uma certa dimensão pública pela simples presença de outros que veem e ouvem o que fazemos e dizemos em cena. Da mesma maneira, Grotowski nunca abandonou inteiramente a necessidade da “presença de testemunhas” para que o trabalho não caísse numa “questão puramente privada, inútil aos outros” (GROTOWSKI, 2007, p. 240). Mas isso que não devia manter-se puramente privado, jamais deixava de ser privado, ou melhor, algo que nascia no privado, mas que era feito em público: uma publicização do privado. Ou, como disse Flazsen: “um ato de confissão pública”. (GROTOWSKI, 2007, p. 117). E o que está em jogo aqui é descobrir em que sentido o teatro pode ser o espaço para “fazer algo que só pode ser feito e constituído em público” (FORTES, 2020, p. 61). Não o espaço da publicização do privado, mas da constituição de um mundo comum.

Nesse sentido, é interessante que Óscar Cornago (2019, p. 20 – tradução minha⁵), em seu artigo *La escena como marco público*, afirme que “a condição pública de um ato não se limita à presença ou ausência de um olhar de fora, materializada na figura do público”, e que “o fenômeno do público não se esgota nesse momento de projeção pra fora”. Até mesmo porque, se falamos em termos de “projeção pra fora”, é porque se trata de algo que nasce no privado e se exterioriza em direção ao público. E novamente: o que está em jogo aqui é descobrir em que medida podemos no teatro fazer surgir algo em público. E isso não deve ser algo que me é próprio, mas comum.

Óscar Cornago propõe a desconstrução da dicotomia público-privado, entendendo ele que este sistema de oposição valoriza o privado em detrimento do público, associando o privado a uma dimensão mais autêntica e verdadeira, e o público a uma dimensão de relações dissimuladas, falsas e teatrais – no mal sentido que a sociedade vem atribuindo nos últimos séculos a essa palavra. Esse sistema de oposição vem fazendo com que a arte pública tenda a ser identificada com o teatro de rua e de espaços públicos, com propostas de caráter participativo, para plateias numerosas. Para escapar dessa dicotomia que reduziria a dimensão pública a certos protocolos formais a serem atendidos, Cornago (2019, p. 21 – tradução minha⁶) propõe um “novo gênero de arte pública”, propõe “substituir privacidade por intimidade, e reformular o anterior como espaços públicos de intimidade, e vice-versa, a intimidade como possibilidade do público”.

Lendo essa proposta de Cornago, só consigo pensar que *O declínio do homem público*, de Richard Sennett, tem como subtítulo *As tiranias da intimidade*. Pois é essa “ideologia da intimidade” (SENNETT, 2018, p. 373) – que começa a surgir entre o fim do século XVIII e início do XIX com a ascensão da cultura burguesa –, produzindo um ambiente cultural de “intimidade compulsória” (p. 219), que intensificou o processo de declínio do homem público.

Quando Cornago se propõe a romper com a dicotomia público/privado pra pensar na intimidade como possibilidade do público, ele me parece estar fazendo um exercício teórico de diagnosticar o que já acontece na produção de muitos espetáculos contemporâneos que me parecem corroborar com esse movimento histórico de declínio

⁵ “la condición pública de un acto no se limita a la presencia o ausencia de una mirada externa, materializada en la figura del público”; “el fenómeno de lo público no se agota en esse momento de proyección hacia fuera”.

⁶ “nuevo género de arte público”; “sustituir privacidad por intimidad, y reformular lo anterior como espacios públicos de intimidad y, vice-versa, la intimidad como posibilidad de lo público”.

do homem público, de fazer o teatro abraçar esse movimento que vem acontecendo nos últimos séculos na sociedade. E o que me interessa, enquanto pesquisador, é pensar o teatro como um reduto de resistência, onde se pode pensar e experimentar caminhos de reversão desse processo de declínio do homem público. E isso passa, a meu ver, antes de tudo, por assumir o lugar ontológico e político do teatro, em assumir o lugar existencial e social do ator. Pois esse processo de declínio do homem público desencadeado pela ascensão da cultura burguesa vem acompanhado intrinsecamente de um desprezo pela figura do ator e do teatro.

Segundo Hannah Arendt (2014, p. 47), “o primeiro eloquente explorador da intimidade e, até certo ponto, o seu teórico foi Jean-Jacques Rousseau”. Enquanto ideólogo e defensor da intimidade como o valor humano mais precioso, Rousseau encontrou dois inimigos: o teatro e a cidade grande. Ou melhor, um único inimigo na medida em que “a cidade grande é um teatro” (SENNETT, 2018, p. 179), no sentido de que “as condições de vida em Paris forçavam os homens a se comportar como atores, a fim de serem sociáveis uns com os outros” (SENNETT, 2018, p. 101). Segundo Rousseau, numa cidade grande a “pessoa manipula a sua aparência aos olhos dos outros, de maneira a conseguir a sua aprovação, e assim sentir-se bem consigo mesma” (SENNETT, 2018, p. 175). Ou seja, as grandes cidades “corrompem o próprio cerne do ser humano” (SENNETT, 2018, p. 176). Já a cidade pequena “permite maior isolamento, permite às pessoas ignorarem os padrões de comunidade ao procurarem, em seus próprios corações, ‘ver o que quer que seja, apenas ver’” (SENNETT, 2018, p. 180). Não é por acaso que Rousseau atua de forma veemente para impedir que se abra um teatro em sua preciosa cidade pequena, pois o teatro “é o agente da perda de si mesmo” (SENNETT, 2018, p. 176).

Nesse momento histórico em que produz esse discurso, Rousseau assiste e celebra à derrocada da tradição clássica do *theatrum mundi*, do mundo como palco, que no início do século XVIII atinge seu ápice com a explosão populacional de Paris e Londres, onde se “equacionou a sociedade com o teatro, a ação cotidiana com a atuação. Essa tradição estabelece, desse modo, a vida social em termos estéticos, e trata todos os homens como artistas, porque todos os homens podem atuar” (SENNETT, 2018, p. 383). Mas não é apenas no espaço social que se passou a desejar que o homem pare de atuar para poder ser verdadeiramente ele mesmo. Também no próprio teatro, a partir do início do século XX, vemos uma proliferação de discursos para que o ator deixe de ser ator para ser

simplesmente um ser humano, ou seja, que o ator pare de atuar, para simplesmente ser. Grotowski (2007, p. 136): “O que é verdadeiramente essencial? Talvez não seja eu, talvez seja o ator, mas não o ator enquanto ator, mas o ator enquanto ser humano”. Copeau (2013, p. 94): “Que o ator volte a ser um ser humano, e todas as grandes transformações no teatro decorrerão daí”. E Stanislavski (1996, p. 315) afirma que seu “*sistema* deve restabelecer as leis naturais” e “devolvê-lo [o ator] ao estado criativo de um ser humano normal”.

O que está em jogo aqui não é atacar aquilo que defendem Rousseau, Grotowski, Copeau e Stanislavski: a intimidade. O que está em jogo aqui é defender aquilo que atacam: o teatro. Como nos mostra Sennett (2018, p. 63), “numa época na qual as relações íntimas determinam aquilo que é crível, convenções, artifícios e regras [...] são obstáculos à expressão íntima”. E o teatro é uma arte constituída por convenções, artifícios e regras de jogo. É isso que faz do teatro uma arte pública. É isso que faz com que o teatro apareça para essa ideologia da intimidade como um obstáculo àquilo que defendem. O problema é que, “à medida que o desequilíbrio entre vida pública e vida íntima foi aumentando, as pessoas tornaram-se menos expressivas [...] tornaram-se desprovidas de arte na vida cotidiana, pois são incapazes de recorrer à força criativa fundamental de um ator”. Esse me parece ser, inclusive, um ponto fundamental para a educação teatral nas escolas: resgatar o fascínio pela atuação na vida cotidiana, reforçar a percepção de que a atuação é um aspecto basilar da vida social, da dimensão pública da existência; e, claro, combater essa ideologia burguesa, essa produção discursiva que conseguiu transformar teatro e ator em termos pejorativos de nosso vocabulário cotidiano. É preciso combater essa ideologia da intimidade e seu “desprezo pelas máscaras rituais de sociabilidade” que “nos tornou, na realidade, culturalmente mais primitivos do que a mais simples tribo de caçadores e catadores” (SENNETT, 2018, p. 32)

Não me parece exagerado afirmar que o teatro e a atuação teatral vêm sendo invadido – ao longo de todo o século XX, e principalmente nesse século que se inicia – por urgências que são muito mais da ordem da dimensão privada e íntima do que da dimensão pública. Tomado por essa inquietação, iniciei em 2022, no curso de teatro-licenciatura da Universidade Federal do Ceará, junto com a professora Renata Lemes, o projeto de pesquisa *A dimensão pública do teatro na prática do Viewpoints*, que integra o projeto de pesquisa integrado interinstitucional intitulado *Atuação teatral: o aqui e agora na cena expandida*, coordenado pelos professores Narciso Teles e André Carrera.

Ao longo desses dois anos, investigamos modos de improvisação que realmente partam da construção de um mundo comum entre aqueles que jogam, e não de uma relação intersubjetiva. Percebemos a necessidade de problematizar a premissa clássica da improvisação de sempre dizer sim a proposta do outro, entendendo que isso implica que a proposta nasce de um indivíduo privado, e que deve ser aceita por este outro indivíduo privado com quem entra em relação. Ou seja, o foco estaria na proposta individual, de algo que nasce no privado e que deve se tornar público. Nosso interesse reside naquilo que surge no espaço público, naquilo que não é *próprio* a um indivíduo, mas que só pode ser feito *em comum*. Isso é possibilitado pela prática do *Viewpoints*⁷, uma vez que esta propicia aos atores e atrizes basearem sua improvisação apenas nos elementos espaciais e temporais, sem se apoiar num enredo, numa historinha. Neste sentido, sempre que um ator trouxesse um elemento ficcional que surgisse de sua própria cabeça privada, a improvisação era interrompida. A premissa é que já temos todo o necessário no espaço e no tempo pra improvisar. Está tudo aí fora, no espaço entre nós, naquilo que nos é comum. Não é preciso propor nada individualmente, apenas sublinhar, destacar, ampliar, intensificar o que já está aí, aquilo que pode ser visto e ouvido pelos demais atores e também pelo público. Eu vejo aquilo que aparece para todos, e reajo a isso. Ou melhor, qualquer um pode reagir a isso que aparece, inclusive o público que é constituído de atores em potencial. Qualquer um pode entrar e sair da improvisação a qualquer momento. O acontecimento que se dá em cena é público, também no sentido em que não pertence mais àqueles que estão em cena do que àqueles que estão fora. Ou melhor, não há aqueles que estão dentro e aqueles que estão fora. Há o lugar de dentro e o lugar de fora. Pois é isso que constitui o teatro: a divisão entre um dentro e um fora. Mas os agentes circulam livremente entre esses lugares, sempre compreendendo a premissa básica do teatro enquanto lugar de onde se vê: só importa o que chega lá fora, e não o que eu faço aqui dentro. O teatro está sempre lá fora, nos olhos de quem vê, e não aqui dentro, no corpo ou na alma de quem faz. O teatro não está no palco, mas no público. E é por isso que não faz sentido para o ator de teatro aprender a ser privado em público, tentar atuar como se

⁷ Criado pelas norte-americanas Anne Bogart e Tina Landau, ao trazer para o teatro um olhar e elementos bastante comuns na dança. Como o próprio nome diz, trata-se de diferentes pontos de vista a partir dos quais podemos olhar para o fenômeno teatral, diferentes maneiras pelas quais o fenômeno teatral pode aparecer ao nosso olhar e se encarnar em nossa experiência corporal. Estes pontos de vista são tanto temporais (velocidade, duração, repetição e resposta sinestésica) quanto espaciais (relação espacial, topografia, forma, gesto e arquitetura).

não estivesse sendo visto. Pois sua atuação só existe na medida em que é vista. Ou melhor, atuo porque sou visto. Atuo porque estou no espaço público. Atuo porque sou público.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2014.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. Trad. Jorge Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORNAGO, Óscar. **La escena como marco público. Ejercicio de reflexión en tres tiempos**. IN: GUIMARAES, Julia; FERNANDES, Sílvia; CORNAGO, Óscar (org.). O teatro como experiência pública. São Paulo: Hucitec, 2019.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo Boitempo, 2017.

FORTES, Tiago. **A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate**. Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2020.

GARDEY, Mariana. **Lee Strasberg y los frutos de su viaje: la verdad en la Actuación**. IN: DUBATTI, Jorge (org.). Historia del actor: De la escena clásica al presente. Buenos Aires: Colihue, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução Berenice Raulino. São Paulo : Perspectiva; SESC, 2007.

LIMA, Tatiana Motta. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Tradução Lygia Araújo Watanabe. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Tradução Pontes de Paulo Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1996.

WUO, Ana Elvira. **Clown, processo criativo: rito de iniciação e passagem**. 2005. Tese (Doutorado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, 2005.