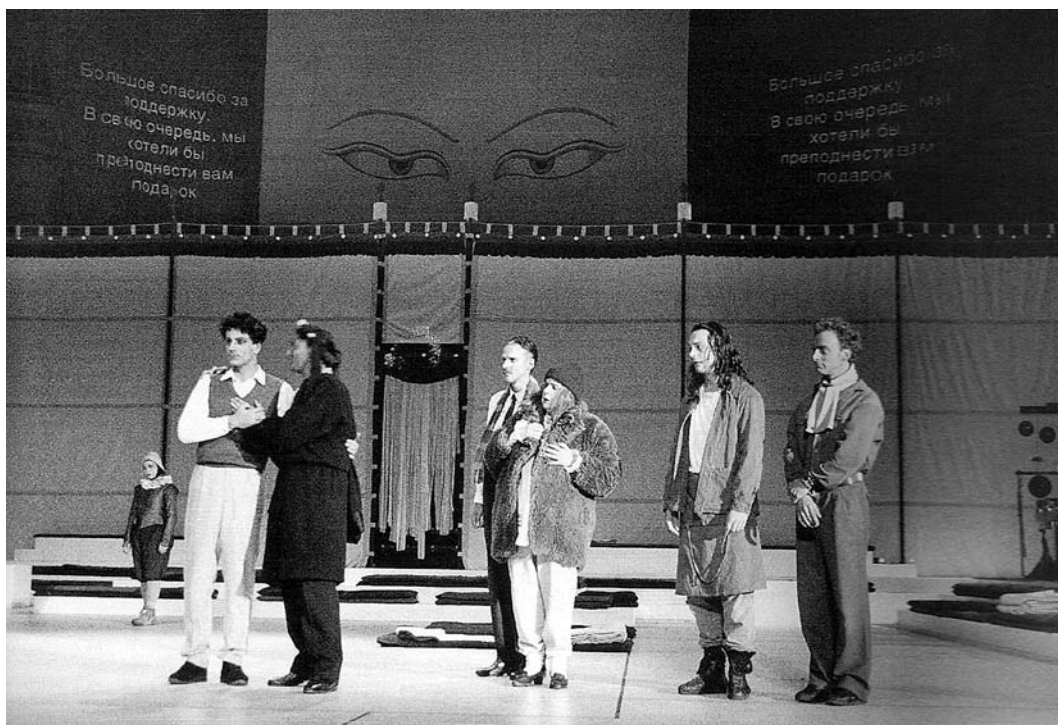


>
*Et soudain,
 des nuits d'éveil,*
 enc. Ariane Mnouchkine,
 Teatro do Exército Russo,
 Moscovo, 1998,
 fot. Viktor Bajenov.



Por um actor europeu...

Georges Banu

Para Patrice Chéreau

Certamente ninguém duvida da existência de uma "ideia" europeia de teatro! Constituída no tempo e declinada geograficamente, deixa-se identificar, situar, deixa-se mesmo formular.

Esta evidência não é nenhuma verdade do Senhor de Lapalisse porque hoje, depois dos processos tentados e dos empréstimos operados, volta a confirmar-se. A hibridação oriental, por exemplo, muitas vezes encarada e eventualmente praticada, pareceu útil num dado momento, mas não conseguiu abalar ou melhorar no essencial esta "ideia europeia" de teatro. A emergência da encenação acabou por alargá-la ou até moldá-la de maneira diferente sem afectar por isso as bases que herdara. Apesar das reservas, dos enxertos, dos reajustes, continua a ser, aqui, no Velho Continente, o termo de referência que alimenta o movimento crítico e mantém o processo dialéctico. Oriunda do Ocidente, ela admite - exige - o Novo, mesmo que à custa da conservação defeituosa, imperfeita, das formas, que lhe será tão fortemente censurada. O que a identifica é propor uma definição prévia que, hoje mais do que nunca, integra o seu trabalho perpétuo de reformulação das expressões, das soluções, das opções.

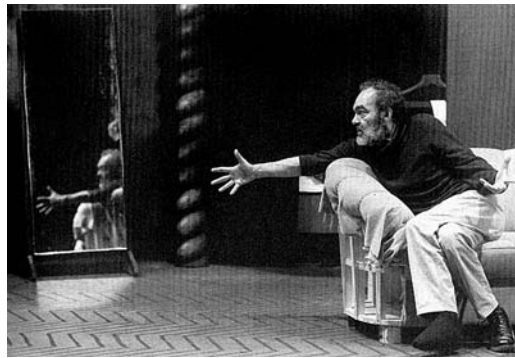
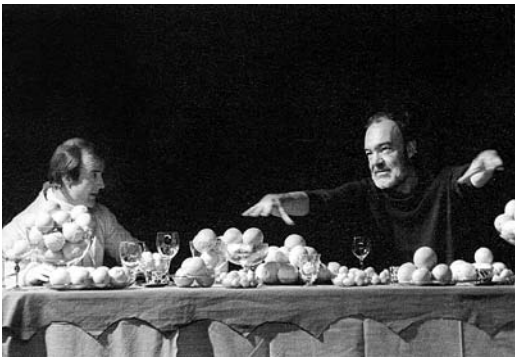
O teatro europeu assenta em fundamentos indefectíveis mas que, periodicamente, permitem a tomada de distâncias e a metamorfose passageira. Abandona-se o lugar teatral para mais facilmente se voltar a ele, a personagem é posta em crise, mas perdura, a fábula ora é posta de lado ora é reivindicada; todos estes ataques constantes, esta postura crítica nunca abandonada, impedem "a mineralização" oriental, fascinante e não

menos perigosa, em proveito duma fluidez refractária à constituição dum repertório de sinais, à elaboração dum capital mnemónico, à transmissão correcta dum legado.

Aqui, a preservação do "mesmo" é acompanhada pelas variações do "diferente", reclama-as mesmo e, em última instância, é na base do seu cruzamento que se afirma o inédito da "ideia" europeia de teatro. O princípio global consiste na existência de um modelo de liberdade que tem como premissa a inexistência de formas e de respostas cénicas imutáveis, que deverão ser reinventadas, re-imaginadas de cada vez. Para uma obra - toda a gente está de acordo neste ponto - não existe uma resposta definitiva, há que inventar uma abordagem nova e reinventar soluções diferentes. É este o desafio. E ele é indissociável desta dinâmica "europeia" cuja força consiste em revelar linhas de força sem por isso as erigir em lei absoluta nem em catálogo dos sinais. Isso engendra o desconhecido, incita à descoberta e evita a uniformização. Sempre em movimento, a "ideia" nasce das combinações dum *puzzle* permanentemente recomeçado.

A unidade pedagógica

Haverá um actor "europeu" capaz de encarnar a evidência desta "ideia" sobre a qual, tacitamente, todos estão de acordo? As bases de um tal consenso existem e os programas de ensino confirmam-no. Situa-se todos, explicitamente ou não, na senda do sistema de Stanislavski ao qual se acrescentam disciplinas de formação que variam pontualmente sem porem em causa a finalidade primordial. De país para país, a formação revela-se habitada por uma expectativa comum em relação ao actor; de resto, espera-



se que conduza a esse resultado. Para lá das distinções locais, as escolas de teatro, segundo os seus programas, afirmam de maneira implícita a intenção de formar intérpretes que se conformem com uma espécie de – expressão, sem dúvida agressiva – retrato-robot. Pelo menos no papel! É verdade que isso não tem nada a ver com uma formatação uniforme, mas temos de admitir a existência de um denominador comum como ponto de partida do ensino europeu. A vocação de qualquer pedagogia teatral institucional consiste em assegurar-lhe à partida os fundamentos. Inicialmente, as escolas, temos de admitir, mais do que os teatros depois, orientam-se na direcção dum horizonte de expectativas, horizonte incerto, é verdade, mas mesmo assim integrado no objectivo pedagógico da formação. Essa intenção inicial será corrigida, mas não infirmada, pela prática subsequente!

As fracturas culturais

O que une não deve camuflar o que diferencia. E se a Europa pode existir como modelo, este, ninguém o ignora, forma-se com base nas culturas, seguramente aparentadas por um certo número de parâmetros, mas igualmente divergentes. Elas diferenciam-se pelas diferentes respostas que dão à questão do verdadeiro e do falso, da ordem e da desordem, do baixo e do alto do corpo... e as suas particularidades impregnam os actores que acabam por ser os seus reveladores. Por exemplo, o trabalho feito sobre o repertório nacional não os deixa indemnes, porque formar-se no confronto com Racine e Marivaux, Büchner e Kleist, Goldoni ou Myckiewicz não pode deixar de ter consequências. Eles confrontam os alunos-aprendizes, futuros actores, com códigos de representação diferentes, impõem predeterminações complexas que estão na base dum identidade cultural, com tudo o que ela supõe de diferença no plano intelectual e físico.

Como é que se pode não admitir que um actor formado com os textos de Racine e de Marivaux e visualmente educado pelos quadros de Poussin e de Chardin tenha

uma relação com o corpo diferente da do actor familiarizado com Bosch e com os "mestres menores holandeses" onde as posturas reenviam para o comportamento quotidiano focalizado sobretudo no "baixo do corpo"? Do mesmo modo que, onde reina a estética do artifício, não se encontrarão os mesmos actores que se encontram nos sítios onde são formados segundo as regras do realismo e do seu culto do verdadeiro. As mesmas observações podem ser estendidas a outros domínios, a continuidade ou o carácter fragmentário dos textos, a organização sintáctica, a relação com a língua e com os dialectos...

A marca deixada por esses sinais de memórias afectam o jogo do actor que transporta consigo o marcador de uma pertença de que nunca é bom dissociar-se. O jogo de actor "europeu" está sempre matizado por uma "cor local", e assim o actor se diferencia sem ter que sacrificar o modelo global. Para ele não se trata duma dilaceração – como, por exemplo, para o actor oriental que representa no estilo "europeu" –, mas de uma tensão necessária. O êxito depende da presença simultânea dos dois termos no jogo, porque, se um se sobrepõe ao outro, o desequilíbrio resultante torna o actor ou demasiado "europeamente" anónimo ou demasiado localmente enraizado.

Histórias contrastadas

Depois da Segunda Guerra Mundial, a Europa encontrou-se dividida – divisão que teve múltiplas consequências e às quais o teatro não escapou. A Leste como no Ocidente, foram-lhe cometidas vocações diferentes e essa oposição teve consequências não só na escrita e nos temas impostos, nas opções de encenação, mas, mais profundamente ainda, no jogo dos actores. E assim, às fracturas culturais herdadas acrescentaram-se outras, históricas e políticas.

Isso conduziu, sobretudo sob o reinado do comunismo, à emergência dum estilo de representação, dito do "Leste", que se define por um forte envolvimento, visto como excessivo por alguns visitantes do Ocidente, porque os

<

Na solidão dos campos de algodão,
de Koltès,
enc. Patrice Chéreau,
1995 (Patrice Chéreau
e Pascal Gregory),
fot. (ensaio) Pos Ribas.

<

Fénix,
de Tsvetaeva,
enc. Klaus Michaël Grüber,
Schaubühne, 1990
(Udo Samel
e Klaus Michaël Grüber),
fot. (ensaio) Ruth Waltz.

Klaus Michaël Grüber,
1988, fot. Ruth Waltz.

>

>

Não voltarei nunca mais,
 texto e enc. T. Kantor,
 1988 (Tadeusz Kantor
 e Marie Vayssière),
 fot. Brigitte Enguerand.

>

Peter Stein,
 1995,
 fot. Ruth Waltz.

>

Woyzeck,
 de G. Büchner,
 enc. Mathias Langhoff,
 Schauspiel de Bochum,
 1969.

actores se implicam, combatem, encaram a sua actividade como algo de predominantemente útil. São quase sempre refractários às virtudes do lúdico, à ligeireza ou à fragmentação tão valorizadas no Ocidente. O jogo de actor que se pratica nas duas partes da Europa constituiu-se a partir do objectivo atribuído ao teatro em cada uma delas, de tudo o que ele exige e implica. No Leste, representar em força define tanto o estilo militante oficialmente imposto, como o estilo, digamos, "dissidente". Trata-se, portanto, sempre de um combate em que o actor se sente como um soldado. Os actores, salvo raras excepções, adaptam o seu modo de representar às tarefas que o teatro, em determinado contexto, tem que assumir. E assim, ao considerar-se responsável – sobretudo em relação ao poder instituído e às suas exigências –, o actor do Leste distinguir-se-á do seu camarada do Ocidente e, através dos seus modos de representar, será possível reconhecer as linhas de ruptura que dividem a Europa. As sequelas ainda hoje persistem.

Representar na sua própria língua

Se a língua, como diz Lacan, estrutura o inconsciente, o mesmo se passa com o jogo do actor. O actor apoia-se no génio da sua língua integrando os seus dados sintácticos, fonéticos e... do calão! Karl Kraus confessava num dos seus aforismos: "eu não domino a língua, mas a língua domina-me completamente... tenho com ela uma relação que me faz conceber pensamentos e ela faz de mim o que quer. A língua é uma amante e mestra dos pensamentos" (1998: 43).

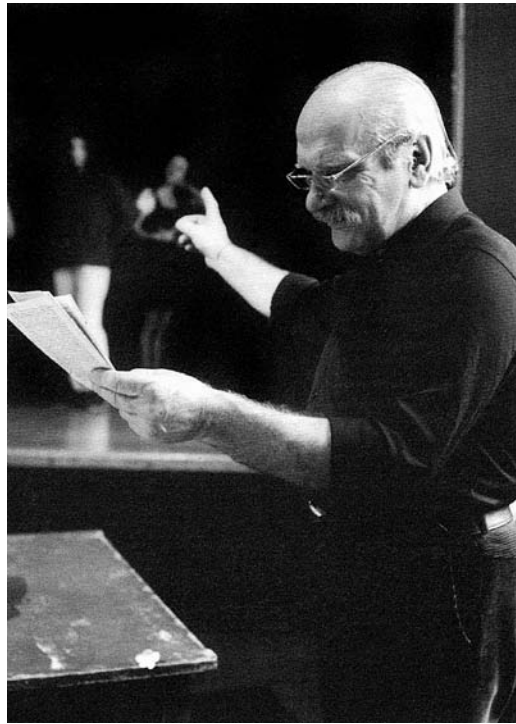
Este pensamento de escritor aplica-se também ao actor. A língua impõe ao jogo do actor uma organização e um ritmo, assume um passado e reenvia para uma condição social, cultural... ela liga o actor a uma identidade inscrita na sua arquitectura como no seu vocabulário. Ela predetermina o jogo do actor. Há que reconhecer! Esta asserção diz respeito apenas ao "teatro em prosa" porque, pelo contrário, o "teatro de ópera", como se dizia



antigamente, apesar da diversidade dos libretos, fala a língua comum do... canto! De certo modo, é ele que incarna a unidade da Europa... se bem que, mesmo aí, as "fracturas culturais" do continente se manifestem muitas vezes.

O actor, apesar de europeu, só se realiza na sua língua. Ele entende-a e dá-a a entender e a ouvir, segue-a, liberta-se dela, prisioneiro apaixonado ou rebelde insatisfeito. Jogar com as suas próprias palavras é gozar duma liberdade que se não conhece noutro lugar, revelar ressonâncias ocultas ou proceder a rupturas, a espasmos que só a familiaridade com uma sintaxe permite. A língua isola o actor ao mesmo tempo que lhe dá a latitude de se perder, de se reencontrar, em total segurança. Ele não é seu prisioneiro, é o seu legatário vivo.

Sem entrar em considerações psicanalíticas, temos de admitir que o actor mantém com a língua materna uma relação erótica, que se entrega a ela de corpo e alma e que nunca poderá libertar-se inteiramente dela. Razão profunda, inultrapassável, que explica por que nunca



<
Reigen,
 de Philippe Boesmans,
 Théâtre Royal de la
 Monnaie,
 1993 (Luc Bondy e Renate
 Krössner),
 fot. Ruth Waltz.



Piotr Formencko, 1994,
 fot. Sophie Steinberger.

semelhanças no jogo dos actores "latinos" que se distinguem dos seus colegas anglo-saxónicos ou eslavos? Como não evocar aqui *Wielopole, Wielopole* onde o "coro" dos soldados era representado por actores italianos cujas silhuetas e cujos movimentos se opunham ao grotesco corporal desenvolvido pelos polacos da companhia Cricot 2? E os actores nórdicos não dão mostras duma presença concreta, física, que os outros não têm? Estas ilhotas identitárias dão conta de uma abordagem do jogo do actor que ultrapassa o mero contexto nacional. A Europa permite, por causa da sua constituição, identificar tais especificidades territoriais com tudo o que comportam de incidências culturais e... teatrais. Somos assim obrigados a abordar o actor tendo em conta a multiplicidade da Europa, não só nacional mas, de forma mais vasta, regional.

Estas "zonas identitárias" distinguem-se por um tipo de jogo do actor que pode seduzir os encenadores que se interessam por contactar com ele, como por exemplo Jacques Lassalle ou Ghabor Zsambeki que se confessam fascinados pelos actores noruegueses, sem falar de Declan Donnellan que adora trabalhar na Rússia. Constituem, no entanto, excepções porque, a maior parte das vezes, os encenadores queixam-se da mediocridade dos actores dos países de acolhimento, considerados sempre de qualidade inferior à dos do seu país de origem. Razão pela qual alguém como Warlikowski decide hoje só fazer teatro na Polónia, para, no estrangeiro, se dedicar apenas à ópera. Mesmo se os encenadores circulam mais facilmente que os actores, também eles ficam prisioneiros do seu território e se exprimem melhor graças aos actores a que estão habituados desde o começo. Eles sentem, e até cultivam, tanto a saudade dos "seus" actores que por vezes, demasiadas vezes, se entregam a comentários depreciativos em relação aos actores estrangeiros com quem trabalham: o encenador não sabe até que ponto, apesar das veleidades da mobilidade, ele se revela assim dependente do "seu actor", actor das origens. Os casos raros em que semelhantes mal-entendidos não ocorrem, com Strehler

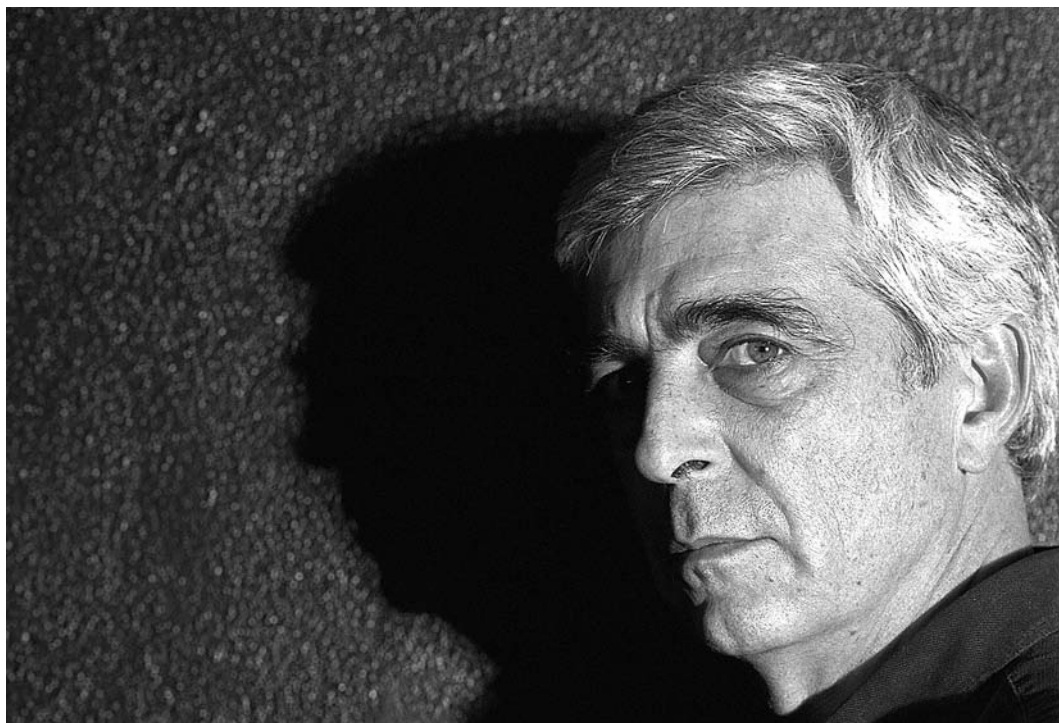
<
O homem difícil,
 de Hoffmannsthal,
 enc. Jacques Lassalle,
 Théâtre de la Coline,
 1995 (Andrei Se,
 Océane Mozas
 e Jacques Lassalle),
 fot. (ensaio)
 Emmanuel Robert.

haverá um actor completamente realizado, que atinja o mais fundo dos seus recursos, numa língua diferente da sua. Pode haver intentos, habituações, mas para o actor, o grande actor, a dissolução noutra língua, mesmo que desejada, nunca acontecerá. Ele não conseguirá nunca fazer ouvir as palavras nas suas ressonâncias secretas nem enveredar por caminhos aparentemente ilícitos para exaltar ou deslocar as estruturas, nunca conseguirá tornar "estrangeira", portanto como vinda de outro lugar, a sua própria língua! É por isso que a diversidade linguística da Europa mantém a diversidade dos seus actores.

Áreas identitárias

O actor põe a nu não só as fronteiras da Europa, como também as suas famílias culturais e as suas áreas próprias. Assim se opera a ultrapassagem da identidade nacional e a emergência dum parentesco regional assente em proximidades mais ou menos específicas da língua, do corpo, do próprio mundo. Quem não reconhece

>
Luís Miguel Cintra,
2006,
fot. Luísa Ferreira.



ou Grüber em Paris, Donnellan em Moscovo, ou Fisbach em Tóquio, explicam-se pela familiaridade dos encenadores com essas culturas e com os seus actores: são conhecedores informados e ao mesmo tempo têm a atracção pelo estranho... Para eles, não se trata apenas de satisfazer uma encomenda mercenária. Mas, do lado de outros, quantas incompatibilidades tácitas, quantas rejeições recíprocas, quantos diálogos impedidos... em nome duma mesma desconsideração dos actores do país de acolhimento. Por estranho que possa parecer, na Europa, o homem de teatro não se sente facilmente bem fora do seu território. Como prova veja-se Peter Stein, que na Itália nunca conseguiu atingir o nível de jogo de actores a que chegou na Schaubühne, ou Fomenko na Comédie-Française. Cada um carrega consigo a nostalgia do actor de partida, equivalente cénico da língua e dos seus tesouros originários.

Um caso de figura mais particular intervém quando se trata de circular dentro de uma mesma área cultural: neste caso os obstáculos revelam-se menos graves e as rejeições são mais esbatidas. Como se subsistissem as bases dum diálogo possível no seio duma dessas "famílias": Vitez e Chéreau sentem-se à vontade em Itália, Zadek pode mudar sem problemas de Munique para Viena, mas não para Paris. As afinidades linguísticas e identitárias permitem aos encenadores acompanharem e dirigirem actores de países culturalmente aparentados. Uma excepção actual, seguramente porque suíça, Luc Bondy. O seu bilinguismo, a sua cultura familiar – o pai dirigia uma importante revista cultural em Paris –, a sua própria mobilidade interior permitem-lhe passar as fronteiras entre Paris e Berlim e conseguir êxitos de interpretação de actor iguais com Bruno Ganz ou Michel Piccoli, com Jutta Lampe ou Bulle Ogier. Como Strehler, oriundo dessa placa giratória da Europa que é Trieste, Bondy desenha os contornos dum actor europeu que é um dos raros a conseguir revelar para lá das diferenças nacionais e das culturas teatrais. Quem mais? Algumas vezes Grüber, no passado...

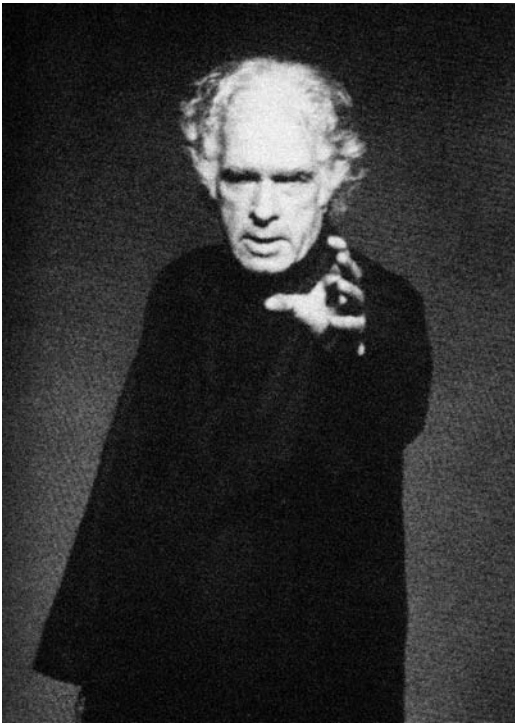
Em nome da ideia que funda o seu teatro, a Europa elaborou um sonho identificável, mas sempre localmente diferenciado. Nós, espectadores, conseguimos ainda assim reconhecer essa expectativa que nos une e detectar a sua concretização para lá de tudo o que a afecta e a contradiz. Nós gostamos de reconhecer o denominador comum, ao mesmo tempo que gozamos a diferença específica tão subtilmente destilada na arte dos actores europeus.

Para lá das diferenças

Os grandes actores são imóveis. Votados à imobilidade. Os actores de teatro – a precisão impõe-se porque estão sujeitos a outras regras e modos de presença, ao passo que o actor de cinema pode circular e integrar-se em elencos internacionais heteróclitos. No teatro, tais agrupamentos são raros e quando acontecem, com Brook ou com Mnouchkine, o projecto tem mais a marca pessoal dos encenadores que entendem afirmar assim a dimensão plural do mundo actual. Pluri-étnico e poliglota, esta impõe-se como figura da cidade moderna, cidade multicultural: aqui, em vez das singularidades do jogo, privilegia-se a aventura comum de uma equipa para que o conjunto possa levar a melhor sobre o individual. A ideia europeia do actor é deliberadamente arredada!

Apesar da evidência das diferenças, por vezes camufladas, por vezes silenciadas, certos actores conseguem ultrapassá-la e realizar-se sem remeterem sempre para os dados identitários do seu teatro. Identificam-se com o modelo do actor-poeta, actor cuja "aura" – para utilizar o termo de Benjamin – o torna exemplar no seio de um colectivo.

O actor-poeta transcende as fronteiras porque, apesar de impregnado pelos dados da sua formação, das suas origens, se destaca como um criador individual, isolado e liberto, único... Gérard Philippe ou Paul Scofield, no passado, e hoje Wutke na Alemanha, Fiona Shaw na Inglaterra, Luís Miguel Cintra em Portugal, Piotr Skiba na Polónia ou Marcel Iures na Roménia... e tantos outros.



<
Giorgio Strehler,
fot. L. Ciminaghi.

>
Les clowns,
criação colectiva,
Théâtre du Soleil, 1969
(Ariane Mnouchkine),
fot. Magnum Photos/
Martine Franck.



<
As bacantes,
de Eurípedes,
enc. Klaus Michaël Grüber,
Schaubühne de Berlim,
1974 (Michael König
e Bruno Ganz),
fot. Helga Kneidl.

>
1789,
criação colectiva,
Théâtre du Soleil,
1970-1971,
fot. Magnum Photos/
Martine Franck.



>
Hamlet,
de Shakespeare,
enc. Holger Berg,
1985 (Martin Wutke),
fot. Inge Rambow.

Eles são a prova duma ultrapassagem possível dos determinismos locais sem por isso os negarem. Eles incarnam, para um público deslumbrado, a figura do actor europeu. Este surge na fulgurância do actor-poeta, o único que atinge o horizonte de expectativa a que nenhuma sala da Europa pode escapar. É desejado, mas raramente se nos revela. Quando acontece, o espectador tem a experiência fugidia de uma ultrapassagem de barreiras e da realização de uma esperança tão forte e tantas vezes

frustrada. O actor europeu na sua expressão perfeita – que acontecimento! Reconforta o espectador europeu... também ele existe, raramente!

A esta exemplaridade individual junta-se por vezes outra, coral. Exemplaridade dos elencos perfeitamente compostos que, em conjunto, são a versão plural do actor europeu. Reconstitui-se através da união desses actores que, em comum, acabam por impô-la. Esta dimensão de plenitude emanava de espectáculos como *A disputa*, de

<>

Peer Gynt,
de Ibsen,
enc. Peter Zadek,
Berliner Ensemble,
2007,
fot. Epaminontas Stilianis.



Chéreau¹, *Três irmãs* de Krejca, *Il Campiello* de Strehler, *A Oresteia* de Stein, *Terra estrangeira* de Bondy, *Madame de Sade* de Bergman, *Antígona* de Vouyatzis, *Electra* de Vitez, *Como vos aprouver* de Donnellan, *Calígula* de Maniutiu ... Aqui, a identificação nacional esbate-se. Apesar de presente, provoca a impressão única de um teatro que, para lá de um país, só pode nascer na Europa. Estes grandes sucessos não silenciam o seu lugar de pertença, mas ao mesmo tempo integram-no numa visão mais vasta que assim se afirma. Ao mesmo tempo, estes espectáculos definem-se por um sentimento de unidade raramente conseguido noutros domínios e nesse caso, nós, na plateia, experimentamos a satisfação daquelas alianças culturais de que a nossa Europa se poderia orgulhar e que, cada vez mais, vai vendo desfeitas no plano político. O que a Europa falha assim, reconquista-o fugazmente, em cima dum palco. Mas estas *performances* sem par não são o resultado de elencos mistos, internacionais, como se podia pensar; bem pelo contrário, integram a dimensão nacional, ao mesmo tempo que a ultrapassam. É daí que vem o sucesso, dessa afirmação de si tornada não-incompatível com a ultrapassagem de si. Estes espectáculos são igualmente italianos, alemães, franceses, gregos, polacos,

romenos e... europeus. Aqui, "diferente" e "mesmo" associam-se numa relação secreta, continuamente em acção e, por uma vez, não se excluem: coabitam. O palco torna-se então a figura dessa utopia europeia cada vez mais abalada hoje em dia. O teatro e a cultura inspiraram-na, compete-lhes salvá-la! Últimas barreiras contra o cepticismo crescente.

Se existe uma "ideia europeia" de teatro, um "mesmo" unificador, o "diferente", felizmente, surge a todo o momento: da sua relação, do seu tratamento adequado, depende, no fim de contas, o êxito dum actor. Ele situa-se no espaço intermédio e realiza-se quando consegue fazer comunicar os dois extremos e impedir que se afastem. Europeu e local, o grande actor é um passador.

Referência bibliográfica

KRAUS, Karl (1998), *Aphorismes*, ed. Roger Lewinter, Paris, Mille et une nuits.

Tradução de Luís Varela

¹ Os títulos não são acompanhados do nome dos autores, de resto bem conhecidos, porque se trata de assinalar representações exemplares com estes textos, representações assinadas por um encenador que assim revelou, entre outras coisas, a sua visão europeia do trabalho com o actor.