

Um monge estranho

Entrevista com Alejandro Tomás Rodríguez e Robin Gentien ¹

Chavannes Péclat ²

Alejandro Tomás Rodríguez (Argentina):

Ator licenciado em Teoria da Arte. Durante os últimos oito anos dedicou-se ao trabalho sobre o canto, a ação, o comportamento orgânico e a exploração do potencial humano dentro do ofício de ator levado a cabo no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Alejandro tornou-se membro central da equipe do Open Program, grupo coordenado por Mario Biagini, Diretor Associado do Workcenter. Suas capacidades criativas, bem como sua larga experiência de trabalho e sua relação artística e profissional com Mario Biagini o levaram a ensinar e a participar como seu assistente em numerosos programas de estudo de prestigiosas instituições de ensino em artes na Europa, Ásia e Américas: Stanford University, Yale University, York University, Shanghai Theater Academy, University of Toronto, Association de Recherche des Traditions de l'Acteur - A.R.T.A, New York University, TNB (Centre Theatral et Choreographique), entre outros. Alejandro, desempenhou um importante papel na criação dos seguintes espetáculos produzidos pelo Open Program: *I Am America*, *Electric Party Songs*, *Not History's Bones – a Poetry Concert*, *The Nightwatch*, *The Hidden Sayings*. Alejandro Tomás Rodríguez, hoje é diretor do programa de estudo e criação em artes vivas da Casa Talcahuano (Buenos Aires), assistido por Robin Gentien.

Robin Gentien (França):

Músico. Fez parte da equipe do Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards entre 2013 e 2015. Ali conheceu Alejandro Rodríguez onde iniciaram uma fértil colaboração artística no campo da música e do teatro. Atualmente Alejandro e Robin estão trabalhando juntos em numerosos horizontes criativos pela Europa e América Latina, dentre os quais se destacam o concerto de rock ENGINE e o novo programa artístico e pedagógico sobre as artes vivas no grupo de investigação Casa Talcahuano (Buenos Aires).

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Tradução/transcrição: Chavannes Péclat e Andressa Aycha Rodrigues Carollo. Agradecimento especial a Lloyd Bricken pela revisão do texto na língua inglesa.
² Mestrando em Artes da Cena (UNICAMP). Ator contratado pelo INSTYTUTEM IM. JERZEGO GROTOWSKIEGO (Wrocław - Polónia) no projeto Dynamika Metamorfozy (2012-2013). Pesquisador CNPQ PIVIC/PIBIC (2010/2011). chavannespp@hotmail.com



Alejandro Tomás Rodríguez e Robin Gentien
Foto: Malik Derdek

A entrevista com os artistas Alejandro Tomás Rodríguez e Robin Gentien – ambos antigos membros da equipe do Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – compõe parte da dissertação de mestrado: *O Canto como Linguagem: escavações de encontros com o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e Adyacências*, em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP. Neste depoimento, realizado em abril de 2016 em Buenos Aires, os artistas, falam sobre diversos aspectos de seu trabalho, no que diz respeito à criação cênica pautada em uma linha de ações físicas e cânticos tradicionais. Trata-se de um importante material que contribuir com as reflexões de artistas e pesquisadores, que estudam o trabalho com o canto e as ações físicas realizado no Workcenter, bem como para aqueles que buscam entender o movimento de continuidade do legado deixado por Jerzy Grotowski, levado adiante pelos seus principais colaboradores, Thomas Richards e Mario Biagini, e desdobrado por artistas como Alejandro Rodríguez e Robin Gentien, que tiveram sua formação artística constituída neste contexto.

Estou ciente que ambos estiveram trabalhando no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, e recentemente decidiram seguir o seu próprio caminho. Portanto, eu gostaria de começar perguntando a vocês justamente sobre esse assunto. Em que consiste o trabalho que estão desenvolvendo agora? Basicamente, eu gostaria de saber se poderiam descrever ou mesmo comentar sobre o que temos feito durante essa semana no workshop na Casa Talcahuano.

Alejandro Rodríguez: O que fizemos foi uma espécie de investida, uma investida prática, para tocar em alguns elementos básicos da atuação. Abordamos estes elementos através do trabalho com cantos tradicionais e de cenas curtas criadas pelos participantes. O trabalho realizado nestes cinco dias foi desenvolvido em torno dos campos que considero a base do ofício de um ator: ações físicas e comportamento crível. A maioria dos participantes eram atores, mas também tivemos participantes que não se consideravam "atores". No entanto, dentro de seu próprio campo particular performativo, eles sabem, ou sentem que precisam dominar o trabalho com ações físicas, sentem a necessidade de saber o que é uma ação, porque, por exemplo, querem ser críveis no palco.

Para mim, o principal objetivo deste curso foi individualizar o potencial humano e atuante em cada participante, ajudando ele ou ela a descobrir os caminhos pelos quais podem fazer algo real ou, em outras palavras, algo que lhes seja *vivo*. Por real, eu quero dizer, uma ação que esteja conectada ao momento presente e ligado as suas motivações. Meu papel é trabalhar como um guia, observando cada participante e proporcionando-lhes algumas ferramentas, de maneira que eles possam acessar algum tipo de *campo*: o campo do comportamento orgânico em função da vida do corpo, da mente, e dos sentimentos. Como atores e *performers*, isto é em que trabalhamos, e de onde trabalhamos. Como um ator você deve ser crível. Você não consegue ser crível se você não construir uma linha de ações físicas. Isto não tem nada a ver com o estilo de teatro em que se escolhe trabalhar. Por exemplo, alguém pode trabalhar em um estilo grotesco, embora um personagem grotesco não seja somente a exageração física de uma determinada pessoa. É de fato algo muito mais complexo. Sempre tem que haver algum componente crível. Quando se acredita no que um ator faz no palco é porque, naquele momento, este ator fazia uma ação ou série de ações ligadas a uma intenção precisa. Talvez até saibamos que nunca iremos encontrar uma pessoa com essa fisicalidade grotesca na vida real, contudo, podemos reconhecer neste personagem algo orgânico e real, algo de humano.

Deste modo o trabalho que fizemos no *workshop* não esteve relacionado a um gênero de teatro específico ou estilo de atuação, foi orientado para a descoberta de linhas de ações e, portanto, a um processo orgânico relacionado a algo que a pessoa que está fazendo deseja realizar.

Também trabalhamos em cenas. Se você olha para as cenas que estivemos trabalhando durante estes cinco dias, perceberá que elas pertencem a diferentes estilos, uma vez que os atores possuem diferentes potências de ação e abordagens. Creio que não seja certo dizer: "nós não trabalhamos com este ou aquele gênero de teatro". Pois prefiro me esforçar para ver o potencial verdadeiro de uma pessoa em um esboço de cena. Pode ser que este ator ou atriz seja muito bom em composição e ele ou ela possa fazer algo bastante articulado e vivo através desta abordagem. Falando esquematicamente: uma abordagem composicional é o oposto de uma estrutura baseada em uma linha orgânica de ações. No entanto, a chave é aceitar o que cada pessoa propõe e ajudá-la a entender o que ela está fazendo. Em seguida, a partir deste

ponto, ajudar a pessoa a perceber certas coisas, como por exemplo: os clichês. “Aqui, o que você está fazendo é um clichê” ou “isto aqui é banal”. Esta é uma das principais coisas que um participante deve compreender. O que são clichês? Um jovem ator normalmente é cheio de clichês, portanto é preciso ajudá-lo a deixar de lado todos esses clichês o mais rápido possível, e a partir desta nova abertura, mover em direção a alguma outra coisa, algo mais orgânico, mais ligado a um desejo real e aspiração que este ator pode estar expondo, o que é sempre único.

Mesmo que tenhamos um tempo muito curto, podemos ajudar as pessoas a realizar algo significativo. É claro que não posso saber o que é significativo para alguma pessoa, mas, por outro lado, posso ver o que não está funcionando. Através da eliminação destes aspectos que não estejam funcionando podemos ver algo que permanece. Neste momento, o verdadeiro trabalho começa; outra verdadeira etapa.

Nós também trabalhamos com antigos cânticos tradicionais de diferentes culturas e comunidades da América Central e do Sul. O que estávamos fazendo lá? Tivemos uma sequência de cânticos e algumas ações articuladas em torno de alguns desses cânticos, que haviam sido descobertas pelos membros da nossa equipe. Houve participantes que vieram pela primeira vez, assim como outros participantes que já tinham vindo a oficinas anteriores. Sem explicações complexas e anteriores, convidamos as pessoas a cantar e dançar, a participar; a encontrar o seu caminho para a situação e simplesmente participar. Nesta situação nós não forçamos ou insistimos para que algo aconteça; todavia se alguém percebe algo acontecendo e gostaria de participar, será muito bem vinda. Portanto, o que aconteceu foi um tipo de interação. Em termos teatrais: tratou-se de uma improvisação estruturada. Através deste tipo de dispositivo teatral, vi surgir um encontro. Além do mais, em vários momentos, devido a um esforço individual e coletivo para manter uma atenção constante, eu percebi que algo especial começou a circular entre as pessoas. Estes momentos são como ondas, ondas energéticas. Ao longo dos anos em que trabalho com estas canções, eu vim a entender que no corpo humano existem padrões energéticos. Agora eu posso percebê-los como uma espécie de circuito, quando alguém está cantando e começa a encontrar a canção, esses circuitos começam a se tornar ativos, literalmente palpáveis, mesmo a pessoa estando ciente disso ou não! Neste momento uma circulação acontece dentro e em torno da pessoa, e esta circulação começa a tocar as outras pessoas ao redor. Isto é o que Grotowski, Thomas Richards e Mario Biagini se referem quando eles têm falado sobre “indução”. Eu tenho evitado falar sobre isso, pois é um assunto delicado, e alguém pode facilmente cair em uma armadilha mental.

Nós também trabalhamos em alguns jogos físicos. De um modo geral existe toda uma mitologia sobre o treinamento do ator e, em particular, sobre o “treinamento de Grotowski”, e uma vez que as pessoas sabem, ou imaginam algo sobre o nosso histórico no Workcenter, acabam por fixar algum tipo de ideia sobre como nosso trabalho deve parecer. Provavelmente esta ideia provém do que Grotowski havia descrito no livro *Em busca de um Teatro Pobre*. Muitos pensam, por exemplo, que deveriam fazer algo muito duro e difícil, e não é realmente assim. Na verdade,

estamos sempre *desenvolvendo* nossa maneira de “treinar”. Isso ocorre porque, durante os anos as mudanças no corpo humano acontecem, a mente muda, as antigas dificuldades desaparecem e novas começam a surgir. Quando os problemas são resolvidos, você deve *mudar* a perspectiva, e seguir em frente. Um “treinamento” deve ser sempre uma espécie de desafio em desenvolvimento. Um dos objetivos consiste em encontrar através de jogos físicos simples uma fluidez que surge quando você está totalmente envolvido com algo. Portanto, se deve começar com uma tarefa muito simples e concreta, por exemplo, você segue outra pessoa, apenas andando, correndo, pulando, indo para cima e para baixo a partir do chão, brincando como se você fosse um animal. Todavia, você deve sempre seguir o tempo-ritmo e não a forma, sempre deve permanecer junto ao líder! Através destas tarefas simples, pode-se notar que algo que se parece muito simples, é na verdade bastante complexo, porque imediatamente a mente quer conduzir o corpo. Neste caso, uma pessoa quer entender mentalmente o que ele ou ela deve fazer, para que em seguida faça com o corpo. Desta maneira esta pessoa sempre vai estar “atrasada”, então aqui, ao invés de uma fluidez o que se pode observar é um comportamento em *staccato*. Um participante deve, antes, fazer o oposto: colocando sua atenção em outra pessoa e delicadamente deixando o corpo seguir o que está acontecendo fora de si. De forma a conquistar este objetivo, uma pessoa deve primeiramente *ver*, por que sempre o líder estará mudando de ritmo, e então este indivíduo deve fazer com que seus impulsos correspondam com os do líder. Isto requer sustentar um estado de atenção complexo, um contínuo esforço para manter-se enxergando. Tempo-ritmo não consiste na forma de um movimento, mas em um fluxo de impulsos que estão em constante mudança. No início através da *imitação* da forma, alguém pode começar a capturar o tempo-ritmo. A pessoa deve então encontrar uma maneira para que a mente desça em direção ao corpo, o que estou dizendo aqui é apenas uma metáfora, embora possa ajudar. Todos nós podemos perceber isso por momentos em nossas vidas, é como se a mente começasse a se tornar passiva, parando de controlar o corpo, deixando de lhe dar instruções como uma pequena voz dizendo: “coloque o seu braço aqui, agora bote o seu pé ali”. Alguém deve encontrar uma maneira de parar de ouvir essa voz, caso contrário, sempre vai estar atrasado, porque nesta situação, o corpo sabe se portar melhor do que a mente e reage muito mais rápido do que os pensamentos.

Robin gostaria de dizer algo em resposta à fala de Alejandro?

Robin Gentien: Alejandro disse que nosso trabalho não tem nada a ver com determinado estilo de teatro, e também falou sobre nosso jogo de seguir o tempo-ritmo durante o treinamento. Isso me faz pensar em um elemento muito concreto e possível de ser usado em qualquer situação performativa, uma vez que é compreendido. Tem a ver com o estado de atenção apurado em uma pessoa e como seguir o que essa pessoa faz. Por exemplo: eu me recordo de uma peça de teatro que assisti no passado, na qual todos os atores estavam no palco durante a apresentação inteira. Quando um ator estava fazendo um monólogo, os outros estavam de alguma maneira desaparecendo, não porque estavam se fazendo invisíveis, mas porque estavam apenas esperando por sua parte. No entanto, poderia haver esta possibilidade muito

simples: de realmente estar seguindo o que a outra pessoa está fazendo, e de alguma forma com o todo de si. Este estado de atenção quando aparece possui uma qualidade de verdade. Portanto, isso não tem nada a ver com realizar um trabalho duro como na academia, mas sim com uma elevada qualidade de escuta. Outro dia você havia me perguntado sobre o aspecto físico do treinamento. Bem, a coisa mais difícil de realizar durante os jogos físicos não é a tarefa de manter-se fisicamente engajado, mas, na verdade trata-se de permanecer buscando por uma qualidade elevada de atenção, o que significa: quando você apenas continua a seguir o tempo-ritmo do líder, não deixando, de alguma forma, o seu corpo desconectado de você.

Às vezes, quando vejo exercícios como este, eu entendo que não é o aspecto físico que conta. Mas... Por exemplo, desta vez, tivemos uma mulher em torno de seus cinquenta anos em nosso grupo... Estou muito interessado em saber se é possível para um ator mais velho, ou, mesmo para um ator com qualquer tipo de impossibilidade física treinar da maneira como a que estávamos fazendo.

Robin Gentien: Penso que sim. Quero dizer, talvez alguns exercícios tivessem de ser adaptados! Mas, o objetivo principal, que consiste em trabalhar na atenção e imaginação, pode ser alcançado por qualquer pessoa, não importando quais as possibilidades físicas este indivíduo possua.

Alejandro Rodríguez: O que você viu nessa atriz foi que, por momentos, ela não estava controlando suas reações, de modo que ela estava realmente envolvida nos jogos: ou seja, ela estava realmente buscando descobrir do que se tratavam os jogos. Isso foi muito bom, e pode ser útil para o trabalho criativo. Quando você trabalha em uma cena, você não deve controlar ou observar excessivamente as suas reações. Você deve encontrar a maneira de fazer algo que provoque uma *mudança* em você, e então, não observar as reações provenientes desta mudança. Você não comemora se o que está fazendo está funcionando ou se está livre do autojulgamento. Ou você segue a sua estrutura, ou continua buscando o que venha a ser esta estrutura: sempre em direção ao passo seguinte, aos novos detalhes, a ação seguinte e assim por diante. Esta é uma possível ligação entre o treinamento e o trabalho criativo, todavia trata-se de dois campos diferentes. Aqui, em nosso trabalho, não estamos usando o treinamento para descobrir o material criativo. Nós não estamos interessados nesse tipo de abordagem.

Outro ponto importante sobre os jogos é realmente se lembrar de como *jogar*, por que isto é algo que esquecemos. Como atores, pensamos que estar em jogo, trata-se de *mostrar* algo, mas isto não é exatamente o que as crianças fazem, ou o que realmente fazemos quando estamos totalmente engajados em alguma brincadeira ou jogo com outra pessoa ou coisa. Portanto, o treinamento está relacionado com este fluxo real de jogo, há ainda outro aspecto possível: utilizar do treinamento, como uma maneira de resolver certa dificuldade específica, inerente ao trabalho criativo. Suponhamos que você esteja trabalhando em uma cena com uma canção, e então

descobre imediatamente que não consegue manter o cântico, pois sua respiração se esvai muito rápido. Neste caso, durante o treinamento você deve conceber uma seção que seja bastante aeróbica, por exemplo: correr e pular em um único ponto no espaço, sem pausa durante dois minutos inteiros, mas deve-se lembrar de manter durante este intervalo sempre a mesma velocidade. Você pode, por exemplo, inserir este elemento na sequência do treinamento por uma semana, e então poderá comparar com o desenvolvimento do seu trabalho na cena em que está elaborando. Caso você esteja apto a cantar por mais tempo, significa que o que está fazendo durante o treinamento está lhe ajudando e que o exercício é realmente bom, porque funciona. Mas, se após uma semana você não fica melhor, isso significa que o exercício não é bom e que simplesmente deve ser mudado. Há também outro ponto: Se você fizer este exercício apenas no "piloto automático", você estará trabalhando contra si mesmo. Por quê? Pois quando se trabalha devemos evitar tudo o que é mecânico. Portanto, a corrida não deve ser mecânica: deve ser um jogo. E neste ponto você deve trabalhar verdadeiramente com a sua imaginação, com as suas associações. Você corre de um lugar em direção a outro lugar, você corre para pegar algo... Se você *realmente* buscar um jogo, logo vai perceber que poderá correr por dez minutos, e também poderá sentir uma espécie de alegria, ou prazer, proveniente desta corrida. Porque os processos mentais estão relacionados com processos corporais, e os processos corporais estão relacionados com os processos mentais. Desta forma você estará trabalhando em direção a uma unidade... Isto é o que podemos encontrar, também, no trabalho criativo. Nós buscamos por este encontro conosco, reunindo as diferentes partes do nosso ser – que, provavelmente, na vida cotidiana estão indo em direções diferentes – em uma espécie de eixo.

Durante o workshop, quando você estava falando sobre os cânticos e sobre as ações, você disse "Alguém nunca deveria cantar somente por cantar, em vez disso, é preferível cantar para alguma coisa ou pessoa". Como resultado há sempre essa palavra "para", como se fosse "para um outro". Você diz de certa forma que esse outro pode estar aqui nesta sala ou nas associações de alguém, mesmo que seja sempre para alguém ou alguma coisa específica: vai sempre existir este outro para direcionar sua energia ou atenção. Noutra ocasião você mencionou "uma ação é sempre uma reação". Neste momento, acredito que seria muito interessante se você pudesse retornar a estes instantes e comentar novamente sobre todo esse assunto: sobre as ações e também como reagir a este outro.

Alejandro Rodríguez: Claro. Tudo isso está relacionado à pesquisa de Stanislavski. Na vida, apenas "andar" não existe. Nós sempre andamos de um ponto em direção a outro, e é o mesmo para cantar. "Andar" e "cantar" são atividades; a questão é como transformá-las em ações. Quando você realmente canta, você canta para *alguém*, para *alguma coisa*, seja porque você queira algo, ou não, você *pergunta* algo, você *exige* algo, você *chama* por alguém. Estas são ações simples e verdadeiras, e estas ações são elementos em que nós baseamos nosso trabalho, embora, obviamente,

elas sejam muito específicas e individuais para a pessoa que a está realizando. Nos estudos de Grotowski e especialmente no livro de Thomas Richards *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas*, você poderá achar essas questões cuidadosamente explicadas.

Num dia desses uma pessoa estava cantando e eu perguntei a ela “O que você está fazendo neste exato momento?” e ela respondeu “Eu estava cantando” e eu disse “Sim, mas isso não é suficiente”, e ela disse “Não, eu estava cantando para esquecer”. Bem... Isso pode estar certo... Mas, quais são as ações vinculadas a sua atual motivação? Porque às vezes pode ser simplesmente uma ideia, algo “em geral” como Stanislavski costumava dizer. Neste caso, acontece dentro da mente da pessoa e não no corpo. Ações físicas estão sempre *ligadas* ao corpo, elas vêm de *dentro* do corpo: *Ação Física*. Elas são enraizadas no corpo, nascidas juntamente a espinha dorsal, no tronco. Elas não vêm, por exemplo, de partes periféricas: das pernas, braços ou cabeça. Uma ação é sempre precedida por um impulso ou uma série de impulsos. Esse é o motivo pelo qual eu disse: uma ação é sempre uma *reação*. Impulsos são difíceis de perceber, pois são muito pequenos, são ações microscópicas dentro do corpo. Na verdade, você não consegue realmente capturar os impulsos, e nem provocá-los. Se você tentar, será falso. Há uma conexão direta entre motivações e impulsos. Se você não trabalhar para traduzir suas motivações em ações não haverá uma possível unidade em seu comportamento. Em vez disso será como um pequeno filme passando somente em sua mente.

Me parece que as motivações são um importante elemento neste trabalho, conseqüentemente me pergunto: O quanto elas são importantes durante o processo?

Alejandro Rodríguez: Motivações são extremamente importantes. Você deveria buscar por elas, porque estão conectadas com uma necessidade, algo que é necessário para você. Elas devem ser o seu segredo. Ninguém precisa saber o que são as suas motivações. Você não precisa dizer ao diretor ou a pessoa que lidera o trabalho quais são suas motivações. Isso é algo especial entre você e você mesmo. Além disso, você viu muitas vezes durante esses dias isso acontecendo, através desta busca – esse tipo de pesquisa *ativa* para pequenas ações relacionadas ao aspecto memorial que acabei de mencionar – um campo incrivelmente rico pode ser aberto na frente da pessoa. Pode ser algo muito especial, muito precioso e único, como um nutriente. Às vezes nós chamamos isso de um *processo vivo*. A pessoa trabalha com precisão, passo a passo, com humildade, como um artesão, indo em direção as suas intenções ou motivações. Você tem também o canto, o qual possui uma estrutura. Esses cânticos são preciosos, muito antigos: eles sobreviveram há séculos, ou até milhares de anos. Eles, talvez, “*chamam*” algo em você. Por exemplo, essa música: “Bring me water”³. Ela tem por si mesma uma demanda, como uma súplica. Traga-me água? O que isso

³ Alejandro se refere a um cântico realizado durante a oficina, nomeado “Bring me Water”, em português: traga-me água.

significa? *Quem* está trazendo a água? O *que* água significa? Água para *que*? Ela também fala sobre uma flor. O *que* é essa flor? *Onde* está? A estrutura repetitiva da música te faz indagar repetitivamente perguntas como estas, mas sempre de uma maneira ligeiramente diferente. Então ao longo deste questionamento, você pode tocar algum tipo de desejo, algum tipo de necessidade, algo em você que não é possível nominar ao certo, mesmo que ainda esteja sempre em você como uma leve cicatriz. Você não consegue achar uma resposta, mas talvez de alguma forma você ouça o eco de uma resposta, algo que conversa com essa necessidade. Então, enquanto você canta, existe algo em você, ou entre você e seu parceiro, que começa a tocar essa necessidade. Isso pode ser um tipo de alimento. Assim, no próximo dia você quer ser tocado novamente por isso. A sessão de canto termina, mas ainda há um tipo de ressonância do que acabou de acontecer. Então você esquece. E vamos dizer que você vai para casa, e enquanto está cozinhando ou lavando a louça de repente vem esse eco do que aconteceu durante o trabalho com o canto, e alguma parte da sua atenção vai em direção a isso, e esse tipo de substância está presente de novo – ou você está presente de novo para encará-la. Então isso se vai e você esquece mais uma vez. Você come com seus amigos ou sua família, todos estão conversando, e por um momento você olha para alguém, e ele ou ela o faz lembrar o que aconteceu durante o trabalho. Essa pessoa vê você recordando algo e entre vocês dois aparece uma espécie de cumplicidade não falada, e essa substância novamente está presente por um momento. Depois você vai dormir, mas ainda tem a sensação em seu corpo. Conforme você dorme ainda se lembra do que aconteceu, talvez, você tenha um sono estranho, um bem vivo. Ao acordar tudo se foi. Você se sente como se estivesse muito pesado. E logo no dia seguinte, vai trabalhar, tentando tocar mais uma vez isso que estava te alimentando.

Todo mundo gosta de cantar: isso é algo maravilhoso. Talvez sem dizer nada, o que nós realmente queremos é *surf* essa *onda*. Estamos trabalhando juntos para alcançar isso, fazer isso acontecer. Mesmo assim: ainda há a questão do artesanato, porque essa corrente de vida, pode de fato aparecer todo dia, mas como nós a *capturamos*? Isso, penso eu, é a função do verdadeiro artesanato. Nós devemos passar sobre um período de absorção técnica. O que pode ser entediante, e tentar te fazer adormecer. Parece que aquela substância cheia de vida foi embora. Durante essa fase de “frio” trabalho técnico, você sente que não está encontrando essa substância em lugar algum. Mas aí você não deveria parar: não, você continua insistindo, trabalhando nos detalhes do que você fez, lembrando o que foi feito e construindo uma estrutura em volta do cântico. Ademais, talvez, depois de dias ou semanas, você cantará e capturará esse núcleo de pequenas ações, que estão agora indo nesta direção. Você toca o núcleo e a vida começará a fluir novamente, embora agora sua estrutura esteja muito mais elaborada que na última vez e de alguma forma você improvisou menos. A sessão de trabalho termina. Você terá descoberto novos detalhes, e então, precisará passar por uma nova fase de absorção técnica, mas agora em outro nível. De novo e de novo, isso é como um trabalho contínuo e rotativo. Então agora você possui uma estrutura. E porque você tem uma estrutura? Você a tem porque serve a essa corrente de vida. A estrutura é como uma concha vazia, não existe razão para simplesmente

executá-la. Aqui nós temos uma corda esticada: de um lado a estrutura e do outro a corrente de vida, uma corrente de impulsos. A corrente pode ser muito forte! Essa é uma das razões, do porque um ator deve aprender a estruturar os detalhes de forma precisa. Porque o quão forte a corrente de vida é, tão detalhada e precisa a sua estrutura deve ser. Quando a corrente parece se esvaziar por algum tempo, você não deve mudar a música: você deve continuar trabalhando de uma forma quase que teimosa, mas que seja inteligente; lúcida e desperta. “Ah! Eu quero conseguir isso, Eu quero muito conseguir isso!” Não, você deve trabalhar com humildade e paciência, como um artesão...

Ou, de alguma forma, como um monge, certo?

Alejandro Rodríguez: Sim, mas um tipo de monge estranho, eu diria! Porque aqui nós deveríamos aceitar todas as potencialidades e todos nossos recursos. Sua vida sensual deve estar presente, sua vida emocional, e sua imaginação. Todas as suas partes deveriam estar no trabalho. Bom... Eu gosto mais da ideia de um artesão que tem uma pequena oficina. Vamos dizer que ele faz caixas de madeira feitas à mão: ele sabe como cada simples ferramenta trabalha e ele sabe como escolher cada tipo de fibra de madeira. Ele aprendeu isso de outra pessoa, de um professor. Ele não precisa de máquinas. Somente trabalha com suas mãos e com algumas outras pessoas em sua oficina.

Recebido em: 11/09/2016

Aprovado em: 08/11/2016