

A Terceira natureza .

Elementos didáticos para a formação do ator-dançarino: uma proposta de educação e cultura brasileiras.

O programa que propomos resulta de considerar a arte popular brasileira, ~~uma linguagem~~ da dança e do teatro, como fontes de criação e aprendizado, voltados para novas formas de arte.

As encenações da dança brasileira, particularmente as danças dramáticas, nascem como representações espontâneas porém estimuladas pela tradição local do compromisso com a festa e o ritual. São a segunda natureza do homem: sua arte, ^o jogo, existencialmente necessário, está presente e é motivador da virtuosidade do intérprete .

A influência da arte na organização ritual, ~~relacionada~~ dos mitos da sociedade ~~de passagem~~ ^{de passagem} local que se renova é decisiva, quando por exemplo consultamos o nosso calendário de festas e não temos dúvidas que o Brasil como se afirma, "para" no carnaval. Quem ensina arte no meio do povo brasileiro? O que na arte se ensina, nos perguntamos transversalmente, diante das crianças dançarinas, dos cenógrafos e figurinistas, maestros e músicos instrumentistas

Onde está e em que consiste o segredo do ensino da arte? Na comunidade popular arte não é arte é simples folguedo ou ^{utilidade} ~~utilidade~~. Sem querer fazer arte, fazendo-a, o "artista popular" contudo é reconhecido como aquele que dá alegria, prazer, que fala aquilo que o outro não fala ou não pode falar: arte que denuncia, anuncia, renuncia, angustia, revela, é revelada pela continuidade, ensino e aprendizado com que é construída uma linguagem poética. Essa é fala comum e particular, sendo de todos é no entanto a de um: a do artista seja plástico, músico, dançarino ou ator; muitas vezes encontramos em uma só pessoa todas as habilidades e sensibilidades necessárias a cada uma das linguagens.

Aprender arte é consequência ~~de uma~~ ^{do que é} ~~de um~~ "arteiro". O espírito arteiro incomoda, desacomoda, cria uma nova moda, modifica, mobiliza, cria artesmanhas para revelar os fatos e verdades ingenuamente absolutas. Ensinar arte ^{particular} como aprender, ~~arte~~ ^{arte} ~~na~~ ^{na} ~~negativa~~ ^{negativa} de incomformar: ~~x~~ jogo dialé

Do texto "Carneval e comédia: Benjamin, Bektine, e Brecht / Terry Eagleton
in Walter Benjamin or Toward a Revolutionary Criticism - Verso Editions- 1981.

Conta-se uma estória, talvez inventada, sobre um operário de uma fábrica de conservas cujo trabalho consistia em baixar um manípulo a cada segundo. Depois de um determinado momento foi descoberto que o manípulo há muito estava desligado da corrente. Tomando conhecimento do fato o operário teve uma grave depressão nervosa. Um dos aspectos mais perturbadores desta estória horrível é que ela é engraçada. Freud não se sentiria mal de explicar porque: nós sorrimos por causa do prazer que nós tira-
mos do contraste entre nossa tendência a economizar nossa energia psíquica e a despesa excessiva que o operário fez. Fosse pensar que Brecht não daria a tal acontecimento uma apresentação trágica. Ele teria tal vez recuperado para outros usos a energia psíquica que nós economizamos numa situação desse gênero: ele teria transformado em piedade e indignação, pelo menos em suas últimas obras, mas ~~mas~~ teria igualmente reorientado nosso divertimento para o absurdo farcesco da produção capitalista, sua ineficácia risível e daí a oportunidade de derrubá-la. Isso significa que o teatro brechtiano se esforça em combinar elementos que Freud chama de comédia e humor. A comédia distancia uma ação, se opõe à toda dependência psíquica intensa e autoriza assim uma economia gratificante que se manifesta sob a forma do riso, ele é incompatível com efeitos fortes. Por contraste o humor é um procedimento de substituição:

" é um meio de obter prazer à despeito de efeitos deprimentes que ele se impõem; ele representa um papel de substituto na produção destes efeitos, colocando-se no seu lugar".

O exemplo mais rude está em "algen humor; humor de potência: o condenado que recusa o último cigarro diante do pelotão de fuzilamento porque ele deixou de fumar. Em Brecht o "distanciamento" cômico é antes de tudo um efeito de estranhamento que inibe a empatia aristotélica e permite assim que a energia psíquica disponível dos espectadores para uma liberação potencial no riso. Mas se a questão brechtiana não é fundamentalmente ~~mas~~ aquela do riso, é em parte porque a energia disponível é deslocada em outra direção: para o pensamento. De qualquer modo os dois estão intimamente ligados para Brecht porque como comenta Benjamin: "o pensamento não tem melhor ponto de partida que o riso; para falar de maneira mais precisa, os espasmos do diafragma são em geral um terreno melhor para o pensamento e

A distensão cômica que permite ao público "pensar em cima de uma ação" implica evidentemente numa despesa psíquica, mas o efeito cômico não é completamente dissipado porque pensar também é um prazer. Além do que o pensamento é mais livre que a piedade ou o medo: o pensamento rodeia, atravessa, ultrapassa a ação dramática; nesta especulação digressiva e distendida ~~se descola~~ a vigilância do amador de futebol que se conhece e a negligência de quem fica consigo. O pensamento não ~~deixa~~ deixa os olhos fixados no umbigo da peça (isto não se vê em Brecht) mas dispõe de um certo jogo fantasmático e pode construir seus próprios mundos ao encontro do texto. A forma dialética do ~~ítem~~ ^{drama} ~~de Brecht~~ ^{permite} porque a energia psíquica é ligada e ~~desligada~~ liberada: o princípio de montagem nos encoraja a nos concentrar e a nos distender ~~xxxxxxx~~ não apenas em sucessão mas também conforme um ritmo complexo no interior do qual nós podemos nos distender durante a ação e nos concentrar durante as pausas ~~xxxxxxxx~~. No espectador brechtiano devem coexistir a reação analítica, sensualidade e humor em que o senso histórico deve se abrir em "verdadeira delícia dos sentidos", combinando o ~~intelecto~~ ^{intelecto} atenuado da prosa de espírito e a liberação psíquica de uma certa indiferença produtiva, que termina por transcender momentaneamente a divisão social entre lazer e trabalho. Como na teoria benjaminiana do cinema, é preciso que o espectador não possa escapar para fantasmas o texto não põe em causa. "O processo de associação do espectador é efetivamente interrompido pela mudança constante e súbita destas ~~as~~ imagens".

O texto (que um certo estruturalismo nos perdoo) exerce suas próprias determinações enquanto é ele o espaço de tais possibilidades e não de outras, mas ao mesmo tempo a imagem do espectador como indivíduo "que segue a ação com todas as fibras de seu ser numa atenção idiota" e ilusão estruturalista do espectador como função do texto) se vê arruinada à favor da imagem de um público que constroi aquilo que ele quer, que é distendido e fácil de seguir a ação sem esforço".

O conceito freudiano de comédia se aplica ainda de uma outra forma ao teatro de Brecht. Falando de um caso de "algenhumor" no qual um condenado dissipa nossas piedades tornando a situação ~~xxxxxxxx~~ favorável a ele por um resgo de espírito Freud sublinha que nós aderimos à indiferença contagiada desta canalha todos sabendo que ela custou um grande trabalho mental. "e mesmo maneira a comédia convencional age para dissimular em nós o custo tornando-se o alvo para nosso esta

