

Tiago Fortes > **Onde está a experiência do ator?**

Resumo

Não se trata aqui de pensar nos modos, nos procedimentos, enfim, em *como* se dá o trabalho do ator, mas de pensar em *onde* se dá sua realização. Ou melhor, coloquemos assim a questão: ao realizar seu trabalho de um determinado modo, qual o lugar existencial, onde o ator se localiza em termos de experiência? É preciso, portanto, discutir a questão da técnica, não apenas o *como*, mas também o *com o que* o ator realiza seu trabalho, as condições que tornam sua experiência cênica experienciável. No entanto, é preciso não confundir condições com fundamentos ou princípios. Não se trata de algo dado a ser descoberto, mas de escolhas, construções, invenções, estratégias que acabam por construir um território onde uma experiência pode se dar.

Palavras-chave: Técnica. Sentimento. Ator. Experiência.

Abstract

It's not about the ways, the procedures, the *how* goes the work of an actor. It's about *where* it goes. Let's put it this way: doing it in a certain way, what's the existential place, where does the actor find himself in terms of experience? It is necessary, then, to discuss about technique, not only *how*, but also *with what* the actor works, the conditions that make his experience experiencible. However, we must not confuse conditions with fundamentals or principles. It is not about discovering what is already there. It's about choices, creations, inventions, strategies that help to build a territory where an experience can happen.

Keywords: Technique. Feeling. Actor. Experience.

> Tiago Fortes é ator e diretor de teatro, professor de interpretação no curso de teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC), e tem doutorado em Artes da Cena pela UNICAMP, pesquisando na área de formação do ator, realizando um atravessamento entre teatro, filosofia e educação. E-mail: tiagomoreira.fortes@gmail.com

Pensemos a experiência humana como um território a ser habitado. Para Heidegger (2012, p. 127), existe uma coincidência etimológica entre habitar e ser: “A antiga palavra *bauen* (construir) a que pertence ‘*bin*’, ‘sou’, responde: ‘*ich bin*’, ‘*du bist*’ (eu sou, tu és) significa: eu habito, tu habitas. [...] A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*”. E o autor especifica que este habitar que define o ser se caracteriza por um “permanecer, ‘de-morar-se’”, um de-morar-se sobre a Terra, fazendo dela seu lar, seu abrigo, lugar de resguardo, de pertencimento. Mas qual seria exatamente o modo pelo qual esse demorar-se, essa permanência dos homens sobre a Terra, a torna um abrigo, um lugar de pertencimento? Apenas na medida em que esse demorar-se sobre a Terra se dê sob o modo de um demorar-se junto às coisas. Como diz Heidegger (2012, p. 136): “Os espaços abrem-se pelo fato de serem admitidos no habitar do homem. Os mortais *são*, isso significa: *em habitando* têm sobre si espaços em razão de sua de-mora junto às coisas e aos lugares”.

Pensemos no recém-nascido, naquele que acaba de chegar, naquele que ainda não pertence ao espaço que o cerca, naquele que se encontra sem espaço pois acaba de ser expulso do espaço ao qual pertencia, naquele que ainda não conseguiu tornar a Terra seu útero. A mãe é seu lugar, ele pertence a seu colo, a seu seio, e estes pertencem a ele. Depois de se ter demorado nove meses num lugar que era ele mesmo, habitando e sendo aquele lugar, não é nada fácil, para não dizer que é desesperador, admitir este outro espaço que o cerca sem ser ele. Os espaços apenas se abirão para ele à medida que ele for se tornando capaz de abrir-se para os espaços que o cercam. Mas ele não pode tocar no espaço, como pode tocar na mãe. O que ele pode tocar são as coisas. Não apenas tocá-las, mas devorá-las para que elas possam sê-lo, para que ele possa sê-las. Mas para que ele possa demorar-se sobre essas coisas, para que possa habitá-las, para que possa sê-las, é preciso que elas se repitam, é preciso que elas se apresentem sob a forma da **reprodutibilidade**. E quem garante isso são as palavras da mãe: “é a bola, filho!”. Eu toco a coisa com minhas pequenas mãos, e as coisas me tocam através daquelas palavras que as tornam coisas tangíveis, coisas experienciáveis, coisas habitáveis. E as palavras também precisam da coisa **bola**, as palavras também precisam ser tocadas através da coisa para que ela possa demorar-se em mim, para que possa se formar em mim uma experiência de palavra. É curioso que Deleuze e Guattari (1992, p. 137) digam que “se adquire um conceito habitando, plantando sua tenda, contraindo um hábito [...] Há conceito em toda parte onde há hábitos”. Não é lendo ou sendo apresentado pela primeira vez a um conceito que iremos compreendê-lo ou, como dizem os autores, adquiri-lo. É lendo e relendo, voltando a ele no dia seguinte

e no outro, demorando-se sobre ele, falando sobre ele a outrem, resgatando-o para relacioná-lo a situações diárias que ficam em suspenso, pedindo para serem pensadas, enfim, plantando minha tenda sobre ele. É por isso que os autores dizem que “o conceito não é objeto, mas território” (*Ibid.*, p. 131). Não se trata de um conteúdo a ser apreendido e colocado em minha bagagem de conhecimentos, mas um território a ser habitado, percorrido, por onde devemos circular para ver se ali podemos plantar algo de onde poderão brotar experiências inusitadas que me chegam sem que eu esteja pronto para receber, para hospedar.

Passemos agora da situação do recém-nascido para a de um homem (ou mulher) de 18 anos que resolve começar a dedicar-se ao teatro como a principal atividade de sua vida. Ele entra numa espécie de habitat já existente, já dado, condicionado por uma série de circunstâncias que foram, por sua vez, condicionadas por todos os homens que fazem ou fizeram teatro, muito antes de ele sequer tomar a decisão de torná-lo algo seu, algo que ele também quer fazer. Pensemos o teatro como um mundo que queremos habitar, um mundo específico com sua própria lógica de habitação. Mas eu não havia dito que um espaço experiencial só passa a existir na medida em que o homem o ocupa? Exatamente; outros homens já ocuparam este espaço que se chama teatro, já o fizeram passar a existir muito antes de minha chegada. Percebam que estou querendo pensar o teatro não enquanto um *o que* eu faço, mas enquanto um *onde* estou, *onde* habito. Mas este *onde* não é simplesmente físico. Ele é composto por um complexo ideológico, imaginário, social, cultural etc. Este *onde* não é apenas composto de tudo aquilo que foi feito pelos homens que aí habitaram antes de mim, mas também por tudo aquilo que foi pensado, sonhado, desejado. Assim, para habitar este *onde*, não basta simplesmente chegar com meu corpo; é preciso chegar com meus pensamentos, meus sonhos e meus desejos. Meus pensamentos, meus sonhos e meus desejos, ao chegarem neste *onde*, deparam-se, ou melhor, já se encontram completamente envolvidos e condicionados por um complexo de pensados, sonhados e desejados. Ou seja, o teatro não é simplesmente *o que* eu decido fazer, mas *onde* eu decido estar, *onde* eu decido instaurar minha própria vida, *onde* minha vida, a partir de agora, irá de-morar-se. É por isso que Mirella Schino (2012, p. 144) fala em “vida teatral” como “a parte da vida de um ator condicionada pelo teatro”. E serei redundante em dizer que esta “vida teatral” não é simplesmente constituída pelos espaços onde se *faz* teatro, mas também por todos os outros espaços onde estou pensando, sonhando e desejando teatro. É nesse sentido que me parece importante oficializar as conversas de corredor, ou seja, deixar de considerar as conversas de corredor como uma coisa extraoficial que não faz parte da formação do ator. Não apenas as conversas de corredor se dão em torno daquilo que fazemos, como também aquilo que fazemos é condicionado por todas as conversas que se dão nos corredores, nos bares, nos festivais, nos congressos, ou seja, em todas as conversas que se dão na “vida teatral” de um ator. Tendo dito isso, passarei a discutir o fazer do ator, ou seja, passarei do *onde* não exatamente para *o que* se faz, mas para o *como* se faz, *como* se constitui o fazer do ator.

O fazer do ator como um acionar mediante coisas

Segundo Burnier (1994, p. 18), “[...] a questão do como é muitas vezes antecedida pelo com o que, com quais instrumentos: a mímica, a dança, o canto, a dicção...”. Mas eu gostaria de pensar este *com o que* não enquanto instrumentos, mas enquanto *coisas* com as quais entramos em contato. Lembremos que, segundo Heidegger, o que define o habitar do homem sobre a terra é o de-morar-se junto às coisas. Ou seja, são as coisas que fazem do planeta Terra um mundo humano que podemos habitar, que podemos chamar de casa, de morada onde nos de-moramos. As coisas são, portanto, um *com o que* que constitui um *onde* a ser habitado. Segundo Hannah Arendt (2014, p. 64), “[...] conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que o possuem em comum”. Arendt usa então o exemplo da mesa para dizer que esta, enquanto um “espaço-entre”, ao mesmo tempo separa e reúne aqueles que estão sentados ao seu redor. E nos convida a pensar que, se esta mesa que as separa de repente desaparecesse, “[...] já não estariam separadas, mas tampouco teriam qualquer relação entre si por meio de algo tangível” (*Ibid.*, p. 65). Temos então que a coisa “mesa”, enquanto “algo tangível”, condiciona a “relação entre si” dos homens, ou seja, atua como condição de possibilidade da experiência do encontro. Torna o encontro uma experiência propriamente humana. Torna a simples proximidade de corpos uma experiência humana que chamamos de encontro. Mas esta mesa, enquanto coisa que se interpõe entre os homens e, assim, condiciona a experiência do encontro, é, por sua vez, condicionada pelos próprios homens. “Claro, a mesa é um objeto produzido pelos homens”, poderíamos dizer, mas se usássemos o exemplo de uma pedra (coisa não produzida pelo homem) enquanto coisa que se interpõe entre os homens e, assim, condiciona a experiência do encontro, também teríamos que dizer que esta só pode fazê-lo na medida em que os homens se sentam em torno dela. Ou seja, a coisa só pode condicionar o fazer do homem na medida em que o homem faz algo com ela, demora-se junto a ela.

Da mesma maneira no espaço cênico: como diz Raul Serrano (2004, p. 185, tradução minha¹) em relação ao fazer do ator, “[...] os objetos que vai ‘criando’ mediante seu acionar, atuam, por sua vez, como ‘estímulos’ e condicionantes de sua própria atividade”. E Serrano leva tão a sério a expressão “mediante seu acionar” que, algumas páginas depois, chega a definir o trabalho do ator como um “acionar mediante” (*Ibid.*, p. 201). Ou seja, o ator não é simplesmente aquele que atua ou vive experiências em cena. O ator é aquele que atua mediante coisas que ele próprio cria através de seu atuar. Mas seu atuar não se dá de modo i-mediato. Ele precisa ser estimulado e condicionado pelas coisas que ele próprio cria. O *como* o ator atua é definido pelo *com o que* atua. E este acaba por constituir um *onde* se dá sua experiência, um território experiencial que o ator habita de-morando-se junto às coisas. Mas Serrano não diz “atuar”, e sim “acionar”. E se “atuar”

1 “[...] los objetos que va ‘creando’ mediante su accionar actúan a su vez como ‘estímulos’ y condicionantes de su propia actividad”.

diz agir, “acionar” diz fazer agir, pôr em ação, tornar ativo. O ator seria, então, aquele que põe em ação as coisas que o põem em ação. Eis a lógica cíclica da mediação.

Lembremos agora que Burnier, ao falar da questão dos “com o que” se dá o trabalho do ator, refere-se a “instrumentos” e enumera a técnica da mímica, a técnica do canto, entre outras técnicas. Proponho, então, que pensemos também a técnica dentro dessa lógica cíclica da mediação com a qual as coisas foram pensadas. Teremos, assim, que o ator aciona uma técnica que aciona seu corpo, que aciona estados afetivos ou experiências em seu corpo. O ator põe em ação uma técnica que o põe em ação. É nesse sentido que o diretor argentino Marcos Rozenzvaig (2016, p. 85, tradução minha²), citando Jean-Luc Nancy, que diz que “o homem é um animal técnico”, explica que “[...] a técnica não é algo exterior ao homem, é mais o prolongamento de seu sistema nervoso e de seu imaginário”. Isso nos convida a pensar que não apenas o trabalho do ator, mas todas as instâncias da vida humana são acionadas por técnicas que as tornam possíveis: a técnica necessária para aprender a andar, técnica para pensar, técnica para falar, técnica para existir no mundo, de-morando-se junto às coisas. Vygotsky considera que mesmo “[...] as funções psicológicas humanas são ‘artificiais, sociais, técnicas’” (VAN DER VEER; VALSINER, 2014, p. 83).

A experiência humana não é algo que simplesmente se dá, mas algo que se dá sob certas condições que a tornam possível, que a sustentam, que a suportam. É neste sentido que a professora – que irei chamar aqui de *Q* – me diz em relação a seu trabalho de atriz: “Eu sempre precisei de um pouco de técnica, de um suporte”. E sentindo essa necessidade enquanto atriz, ou seja, para si mesma, é inevitável que, ao se colocar para a experiência do outro, enquanto professora, “eu tento dar o maior suporte possível pra que a pessoa tenha autonomia. Porque eu acho que ele tem que ter autonomia”. Poder-se-ia denunciar aqui uma contradição entre “dar o maior suporte possível” e querer que “a pessoa tenha autonomia”. Mais ainda: “dar o maior suporte possível” é colocado como condição da autonomia, como um “para que” que possibilita que “a pessoa tenha autonomia”. No entanto, apenas enxergaremos aí uma contradição se considerarmos a autonomia enquanto autossuficiência. Se desconstruirmos esse modo de encarar tal conceito, veremos a importância da professora *Q* tratar a autonomia como algo que demanda um treinamento, uma técnica da autonomia: “às vezes esse ator não está treinado, não está preparado para ter essa autonomia. Então não vai se levantar e fazer. Ele vai precisar de coordenadas para fazer”. Ou seja, para que o aluno possa construir sua própria metodologia de aprendizagem, é necessário um “ponto de partida”, um “gatilho”, ou seja, um suporte para sua autonomia.

Aí reside um ponto nevrálgico de distinção entre ensino e educação. Segundo o pedagogo Herbart (2003 [1806], p. 179 *apud* NOGUERA-RAMÍREZ, 2011, p. 193), do princípio do século XIX, enquanto na educação o foco do educador está totalmente

2 “El hombre es un animal técnico”; “La técnica no es algo exterior al hombre, más bien es la prolongación de su sistema nervoso y de su imaginario”.

voltado para o educando como o ser sobre o qual deve agir, “[...] no ensino há sempre qualquer *coisa de terceiro*, com que professor e aluno estão simultaneamente ocupados”. Ou seja, trata-se de ensinar *mediante coisas* ou, dito de outro modo, a aprendizagem é o “resultado do encontro das coisas com a ‘alma’” (NOGUERA-RAMÍREZ, 2011, p. 196).

Jacques Rancière (2012, p. 19) também se utiliza dessa noção de uma “terceira coisa” para se referir ao livro como aquilo que garante a “lógica da emancipação”, ou seja, a autonomia da aprendizagem do aluno em relação ao ensino do professor. E isso só é possível por esta terceira coisa ser estranha a ambos, uma coisa “de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles...”. Posso dizer, então, que essa terceira coisa é também o que possibilita a instauração da diferença, da distância entre o olhar do professor e a experiência do aluno, entre a metodologia de ensino de um e a metodologia de aprendizagem do outro. E paradoxalmente, é a distância que garante a igualdade. Como diz Rancière (2013, p. 55) em outro livro: “A materialidade do livro mantém a igual distância os dois espíritos”. E mais adiante: “O livro é a igualdade das inteligências” (*Ibid.*, p. 63, grifo do autor).

O livro é apenas um exemplo de terceira coisa como aquilo que caracteriza o ensino. Walter Benjamin (2009, p. 113, grifo do autor), para falar não da distinção entre ensino e educação, mas entre educação proletária e educação burguesa, afirma que, se esta última “[...] necessita de uma ideia *para a qual se educa*”, a primeira “[...] necessita de um contexto, um terreno objetivo *no qual se educa*” ou, poderia dizer, *mediante a qual se educa*. A terceira coisa aqui não é mais simplesmente um objeto como o livro, mas um “contexto”, um “terreno” que pode ser, como diz o próprio Benjamin (*Ibid.*, p. 117), uma encenação teatral, a qual pode ser considerada como “lugar de autonomia do aluno”, em contraposição à “construção pedagógica, lugar da sabedoria do professor”.

É curioso que tanto se critique o ensino como mera transmissão de conteúdos, e tanto se valorize a educação como uma atividade mais ampla que abarca a existência do aprendiz como um todo, como um ser humano, e não como um mero receptor de conteúdos. No entanto, pelo modo como o ensino está sendo aqui pensado, o conteúdo – enquanto terceira coisa – não é a meta do aprendizado, não é *o que se aprende*, mas *onde se aprende*, a coisa mediante a qual se torna possível uma experiência de aprendizagem. É nesse sentido que aparece para o pedagogo John Dewey “a noção de ‘ambiente’ como elemento central na experiência e, portanto, na aprendizagem e no desenvolvimento” (NOGUERA-RAMÍREZ, 2011, p. 248). Para Dewey, “educar não é uma ação direta do educador sobre o educando”, mas “uma ação indireta, não uma ação sobre o indivíduo, mas sobre o ambiente [...] O educador age já não mais sobre as condições subjetivas, mas sobre as condições objetivas”³ (*loc. cit.*).

3 O que torna confusa a distinção entre ensino e educação é que nem todos a fazem, ou nem todos a fazem da mesma maneira. Nogueira-Ramírez, autor que havia citado a distinção feita por Herbart entre ensino e educação, ao discutir o pensamento de John Dewey, acaba por utilizar novamente o termo educação para exprimir aquilo que Herbart definia como ensino: o foco não mais sobre o educando, mas sobre uma terceira coisa, que englobaria a noção de ambiente de Dewey.

É pela experiência subjetiva – se é que podemos chamá-la assim – se dar sempre sob condições objetivas, que não precisamos agir diretamente sobre ela. Por isso sempre me espanta quando escuto, no campo do teatro, um ator ou diretor se referindo aos suportes do ator como muletas. Por isso também desconfio da ideia tão valorizada de esvaziar o espaço cênico para que a experiência do ator possa se dar livre de muletas. Toporkov (1998, p. 43, tradução minha⁴), relatando sobre o trabalho da fase final de Stanislavski, confidencia que, “[...] percebendo-me numa situação incomum para um ensaio, privado do suporte da encenação, face a face com o próprio Stanislavski, fiquei de certo modo confuso”. Parece-nos bastante natural e por isso raramente paramos para discutir por que uma sala de aula de atuação deve ser um espaço neutro com paredes brancas e o mínimo de informação possível. Por isso fiquei bastante surpreso ao observar uma oficina do diretor argentino Ricardo Bartís: não havia ali um espaço neutro. Havia uma luz específica, havia como que uma atmosfera. Não era uma luz fria, numa sala com paredes brancas. Era um espaço que já trazia muitas coisas. Tendo passado por Bartís em sua formação, a atriz argentina – que irei chamar aqui de C – disse que a atmosfera a ajudava a “ter vontade de atuar. O ator tem que se apoiar nas coisas, e não apenas em si mesmo”⁵. Isso me parece muito importante: ter autonomia em sua experiência não significa que o ator deve se apoiar só em si mesmo. Pelo contrário, como disse Benjamin, a encenação é exatamente o lugar de autonomia do ator. Fora desta e dos suportes que ela oferece, ele se torna muito mais dependente de um outro sujeito que o oriente, que aja diretamente sobre ele. O trabalho do ator sobre si mesmo passa por um trabalho sobre as coisas enquanto condição ou suporte para sua experiência. E o trabalho do professor ou encenador não é nunca diretamente sobre o aluno ou ator, mas sobre a própria encenação, atmosfera ou ambiente pedagógico. Meierhold, ao propor a técnica da biomecânica para o ator, pensou também na necessidade de uma “encenação biomecânica que deverá ocupar-se de criar o contexto cênico, a carcaça em que o ator poderá desenvolver uma construção física exata, condição necessária de uma justa construção psíquica”. O trabalho do encenador, então, é “[...] encontrar a melhor organização do tempo e do espaço para fornecer ao ator ‘pontos de apoio’ seguros...” (PICON-VALLIN, 2013, p. 134)

Mesmo Grotowski (2007, p. 235), ao abandonar a atividade teatral enquanto construção de espetáculos, ao trabalhar, em sua última fase, com a *arte como veículo*, nunca deixou de sentir a necessidade de “um suporte para a construção dos degraus dessa escada vertical”. O suporte com o qual os atores trabalharam nesta fase foram os cantos da tradição antiga. Grotowski (*Ibid.*, p. 238-239) chega mesmo a dizer que a necessidade de um suporte na *arte como veículo*, a necessidade de “uma estrutura que pode ser repetida”, é ainda maior do que na construção de um espetáculo. É o que ele chamou de *Action*, uma “estrutura elaborada nos detalhes”. E afirma que “se falta a estrutura tudo se dissolve”.

4 “Finding myself in a situation unusual for a rehearsal, deprived of the support of the mise en scene, face to face with Stanislavski himself, I got somewhat confused...”.

5 “...tener ganas de actuar. El actor tiene que se apoyar en las cosas, y no sólo en uno mismo”.

Ou seja, “não se pode trabalhar sobre si mesmo (para usar um termo de Stanislavski) se não se está dentro de algo estruturado que seja possível repetir”. Ou seja, o ator não pode se apoiar apenas em si mesmo. Mas esse “dentro de algo” pode nos dar a entender que a estrutura ou o suporte dizem respeito apenas a elementos espaciais. É preciso considerar também o tempo como estrutura ou suporte para a experiência do ator. Meierhold (1930 *apud* PICON-VALLIN, 2013, p. 480), por exemplo, considera que “a interpretação do ator é [...] seu duelo com o tempo. E aqui, a música é seu melhor aliado”. Ele fazia os atores trabalharem com a música “para acostumá-los a um rígido controle do tempo”. Para explicar a necessidade de o ator trabalhar com a música, ele compara com a necessidade da música no trabalho do acrobata: “A música dá ao seu número perigoso o suporte de um cálculo fino e preciso na decupagem da execução de movimentos [...] E o menor desvio dele ou uma mudança musical levaria o acrobata à catástrofe” (*Ibid.*). É claro que, no caso do ator, não é sua vida que está em risco. Trata-se do risco de perder a experiência, de que tudo se dissolva, como diz Grotowski. E também, à diferença do acrobata, o ator não precisa necessariamente ter a música durante o espetáculo⁶. Meierhold propõe que o espetáculo seja ensaiado com e interpretado sem música, acreditando que, assim, “[...] cada intérprete a carregará dentro de si” (*Ibid.*).

Essa questão do risco de perder a experiência me parece ser algo que constitui o trabalho do ator. Pois sua capacidade técnica – ou a qualidade de sua atuação – não se define pela possibilidade de manter-se o tempo todo imerso na experiência, habitando-a, mas em, ao perdê-la, ao deixá-la escapar, saber recuperá-la por uma consciência das condições que a constituem. Copeau (2013, p. 166), em seu texto *Reflexões de um comediante sobre o paradoxo de Diderot*, problematiza o tal paradoxo segundo o qual o ator emociona a plateia sem estar, ele mesmo, emocionado: “O absurdo do ‘paradoxo’ é opor os procedimentos do ofício à liberdade do sentimento [...] A técnica não só não exclui a sensibilidade: ela a autoriza e a liberta. É seu suporte e sua salvaguarda”. No meu entendimento, o que Copeau está problematizando é que o que Diderot chama de “paradoxo do comediante” não é exatamente um paradoxo, mas uma contradição que opõe, que dicotomiza termos contrários. E Copeau está propondo que não pensemos em termos de contradição, mas exatamente de paradoxo, no sentido em que “os procedimentos do ofício” e a “liberdade do sentimento” não se opõem, mas coexistem na experiência do ator⁷. Ele está propondo – com mais precisão e rigor conceitual que Diderot – um verdadeiro “paradoxo do comediante”. Copeau (*Ibid.*, p. 165)

6 Muitos espetáculos de circo moderno possuem hoje momentos sem música.

7 Contradição é completamente diferente de paradoxo. Antes de tudo, pelo paradoxo ser um jogo assumido conscientemente pelo pensador, que enxerga aí uma potência de um problema que não deve encontrar uma solução. Já a contradição precisa ser esclarecida por se tratar de uma leviandade, por se tratar de um jogo que se dá à revelia do pensador, muitas vezes enquanto uma contradição entre intenção e realidade, ou entre pretensões conscientes e pressupostos inconscientes. Assim, a contradição se dá não enquanto paradoxo, mas enquanto peças que simplesmente não se encaixam, ou se encaixam de maneira a bloquear a ação. Mais ainda, a contradição serve de instrumento de poder, enquanto um jogo que incapacita o interlocutor a jogar, enquanto enunciado a ser deixado intacto. Já o paradoxo está ali para ser mexido e remexido por qualquer jogador do pensamento, sem temor de que sua potência se esvaia através de uma resolução. A contradição funciona então como álibi ao poder.

dá então o exemplo de um ator que “deixa um instante de sentir”, ou seja, que perde a experiência ou, poderíamos dizer, que se perde. Qual a primeira coisa que este ator faz? “Procura um ponto de apoio”. Copeau aposta que ele “vai se recuperar, porque conhece o ofício”. Mais ainda: “É graças ao ofício que podemos abandonar-nos, pois é graças a ele que saberemos reencontrar-nos” (*Ibid.*, p. 166). Seguindo a lógica do paradoxo – não mais da contradição –, o ator perde o sentimento exatamente na medida em que se perde nele. Ao mergulhar no sentimento, perdeu a expressão do mesmo. E, sem expressão, o sentimento escapa, dissolve-se, pois a expressão não é simplesmente um transporte de uma emoção que já existia antes dela. A expressão é o que fez a emoção passar a existir. O sentimento só existe, para o ator, na medida em que é expresso. “Diderot dirá que ‘ele se agitou sem nada sentir’. Se, visivelmente, ele ‘se agitou’, na verdade foi porque não sentia. Era *para sentir*” (*Ibid.*, 163). Ou seja, enquanto Diderot diz que o ator expressa *sem* sentir, Copeau diz que ele expressa *para* sentir. E por isso problematiza a oposição entre a expressão técnica ou o domínio do ofício e a verdade ou autenticidade de um sentimento: “Dir-se-á que o ator nada sente porque sabe servir-se da emoção?” (*Ibid.*, p. 165).

Se a emoção ou a experiência tem, em sua própria natureza, uma tendência a escapar, a escorrer como água pelos dedos daquele que tenta agarrar-se a ela, o trabalho do ator, enquanto aquele que “sabe servir-se da emoção”, não deve ser definido por uma busca incansável pela emoção ou pela experiência. O trabalho do ator deve ser definido pelo próprio trabalho: trata-se de trabalhar a partir das condições e das circunstâncias que se apresentam, daquilo que está ao meu alcance. Como afirma Raul Serrano (2004, p. 142, tradução minha⁸): “Uma regra de ouro para a técnica é considerar apenas aquilo que possa voluntária e conscientemente traduzir-se em conduta”, em comportamento físico, num fazer, num trabalhar. Serrano (2004, p. 332, tradução minha⁹) pensa em Picasso, que havia dito: “Não sei o que é o talento ou a inspiração, mas espero que, quando chegar, me encontre trabalhando”. Mas pensa principalmente em Stanislavski que, segundo ele, marcou “um antes e depois na pedagogia teatral” ao “estabelecer que o ator não pode sentir de acordo com sua vontade” (*Ibid.*, p. 100, tradução minha¹⁰). E este “antes e depois” que marcou toda pedagogia teatral que sucedeu Stanislavski, marcou também sua própria trajetória a ponto de falarmos em um primeiro e um segundo método de Stanislavski, pois “estabelecer que o ator não pode sentir de acordo com sua vontade” implica que “devemos alcançar o estado criativo e não começar com ele. [...] Em consequência o ensino do sistema deve ser modificado” (*Ibid.*, p. 132, tradução minha¹¹). Mas leiamos o próprio Stanislavski (1995, p. 162) falando sobre esta mudança em seu sistema:

8 “Una regla de oro para la técnica es considerar tan sólo aquello que pueda voluntaria y conscientemente traducirse em conducta”.

9 “Yo no sé lo que es el talento o la inspiración, pero espero que cuando llegue me encuentre trabajando”.

10 “Establecer que el actor no puede sentir a voluntad...”.

11 “Debemos alcanzar el estado creativo y no comenzar con él [...] Em consecuencia la enseñanza del sistema debe ser modificada”.

Vocês me dirão que o principal objetivo da nossa arte não está em exterioridades, que o que ela procura é a criação da vida de um espírito humano, para informar o que fazemos em cena. Concordo plenamente, mas justamente por isso é que começo nosso trabalho com a vida física de qualquer papel. Deixem-me explicar o motivo desta conclusão inesperada. Vocês sabem que, se um papel não consegue formar-se espontaneamente dentro do ator, este não tem outro recurso senão abordá-lo de maneira inversa, partindo dos aspectos exteriores para dentro. É isso que eu faço. Vocês não sentiam seus papéis intuitivamente e, portanto, eu comecei pela parte física desses papéis. Esta é uma coisa material, tangível, atende às ordens, aos hábitos, à disciplina, ao exercício, é mais fácil de manejar do que o esquivo, efêmero e caprichoso sentimento, que nos foge.

Uma questão que se faz urgente: o que fazer? Por onde começar? Não pelo sentimento que é “esquivo, efêmero e caprichoso” e que sequer está presente quando começo a trabalhar. Então como começar por aquilo que ainda não está? Como começar por algo que, por sua vez, também pede um começo? É preciso começar por esta “coisa material, tangível”, que está ao meu alcance, que pode ser trabalhada consciente e voluntariamente. Thomas Richards (2014, p. 118) entende que Grotowski chegou a esta mesma conclusão de Stanislavski, a de que “as emoções não estão submetidas à nossa vontade. Não se meta nisso! O que nós *fazemos*, isso sim está submetido à nossa vontade”. Diante de uma experiência vivida, portanto, mais importante que se perguntar *o que foi que eu vivi?*, é se perguntar *o que eu estava fazendo que me levou a viver o que vivi?*. A questão toda reside no postulado de que a experiência não é constituinte, mas constituída, que não se parte da experiência para chegar a alguma coisa, mas se parte de uma série de elementos para se chegar a uma experiência. E o modo como o ator lida com essa série de elementos, é fazendo. Não nos iludamos, contudo, com a impressão de que o deslocamento da questão *o que foi que eu vivi?* para *o que eu estava fazendo que me levou a viver o que vivi?* torne tudo mais simples. Em se tratando de atuação, fazer não é nada simples, ou melhor, *simplesmente fazer* não é nada óbvio, exatamente porque estamos sempre mais preocupados em viver ou sentir que em fazer.

Stanislavski (1995, p. 84) criticava a tendência, que enxergava em muitos atores, de uma “atuação ‘em geral’”. Tais atores amam ‘em geral’, enciúmam-se ‘em geral’, odeiam ‘em geral’”. Esta noção de uma atuação “em geral” reaparece no mesmo livro quando, ao falar de uma cena que se passa num quarto, Stanislavski (*Ibid.*, p. 229) afirma que “você me deu a entrada de um ator em cena, mas o que eu quero é a entrada de um ser humano dentro de um quarto [...] Sua entrada ainda agora foi teatral, feita ‘em geral’”. Ou seja, não é simplesmente que Stanislavski considere que alguns atores têm a tendência a uma “atuação ‘em geral’”, mas que esta é uma tendência do ator enquanto alguém que atua como ator, teatralmente, ao invés de simplesmente agir como um ser humano. Trata-se de não atuar, mas simplesmente fazer. Como afirma Richards (2014, p. 75): “A chave reside em fazer verdadeiramente. Não interprete, faça”. Copeau (2013, p. 174)

também problematizou a atuação do ator ao perceber que os carpinteiros e eletricitas que trabalhavam em seu teatro “realmente fazem alguma coisa”. Já “o ator, em cena, nunca faz nada realmente”. E por que “o ator, em cena, nunca faz nada realmente”? Porque seu foco acaba se desviando do *fazer* para o *sentir*. E assim acaba nem sentindo, nem fazendo (realmente). O problema é querer sentir para fazer, ao invés de fazer para sentir. Aqui a ordem dos fatores altera completamente o produto. Mas não se trata exatamente de fazer para sentir, mas de simplesmente fazer, sem se preocupar com o sentir. Pois pode ser que comecemos pelo fazer, mas consideremos que a emoção está tardando a chegar, e assim tentemos acrescentá-la ao fazer. Neste sentido é interessante que Richards (2014, p. 67) afirme que “[...] ação física significava fazer, simplesmente fazer, sem acrescentar mais nada. Não a torne mais intensa. Saiba o que está fazendo – e faça-o”.

Voltemos, então, ao paradoxo: se, por um lado, trata-se de “simplesmente fazer”, pois não devemos acrescentar uma emoção ou tentar fazer mais intensamente, por outro, não se trata de “simplesmente fazer” sem que se “saiba o que está fazendo”, ou melhor, o que está realmente fazendo. Mas distinguir entre “o que estou fazendo” e “o que estou realmente fazendo” não é distinguir entre o que aparece em meu fazer e o que permanece oculto como uma espécie de essência do mesmo. O próprio Richards (*Ibid.*, p. 72) dá a chave desta distinção: “Eu só precisava fazer o que estava fazendo, e toda vez que repetia a ‘estrutura individual’, devia lembrar, de forma cada vez mais precisa, o modo como eu tinha feito o que tinha feito”. A chave está no “modo”. Não é simplesmente uma questão de *o que* eu faço, mas de *como* eu faço, o *modo* como eu faço *o que* faço. Trata-se, para o ator Thomas Richards, de saber que “me ajoelhei dessa maneira”, que “minhas mãos estavam dobradas dessa forma”, e que “eu *não devia tentar me sentir* orgulhoso. Isso eu não posso fazer, mas posso me perguntar: *nesse momento em que me sentia orgulhoso, como eu caminhava?*” (*Ibid.*, p. 75, grifo do autor). E, o que é mais importante, ter a tranquilidade e a leveza de poder se dizer: “Se não sinto nada, não sinto nada. Minhas emoções são livres” (*Ibid.*, p. 72). E, a partir deste saber, Richards afirma ter começado “[...] a entender na prática o que Stanislavski queria dizer quando afirmava: ‘Não me fale de sentimentos. Não podemos fixar os sentimentos; só podemos fixar as ações físicas’” (*Ibid.*, p. 75).

Para terminar, preciso dizer que apenas coloquei a discussão em termos da relação entre fazer e sentir, porque os autores que eu trouxe para a discussão a colocam nesses termos. No entanto, em meu entendimento, o que está em jogo no trabalho do ator não é a emoção ou o sentimento, mas a experiência. Não é *o que* sinto, mas *onde* estou, em que território experiencial e existencial me encontro ao fazer o que faço num modo específico. Não que eu considere que não haja emoções, ou que elas não sejam parte da experiência. Mas é isso: elas são apenas uma parte daquilo que vivo (a experiência). E a experiência não é uma questão de sentir, mas de estar. Posso, então, dizer que aquilo que sinto contribui para a constituição de uma experiência, mas não no sentido de que o que sinto constitui *quem* sou, mas no sentido de que o que sinto constitui *onde* estou existencialmente. Não é uma

questão de ser, mas de estar¹². E o *modo* como faço o que faço é a ponte entre o fazer e o estar, entre *o que* faço e *onde* estou. O modo como faço possibilita que eu *esteja* naquilo que *faço*. Ao fazer de um determinado modo, abole-se a separação entre um sujeito que faz e um objeto que é feito. É nesse sentido que Raul Serrano (2004, p. 242, grifo meu), tendo definido o trabalho do ator como um “acionar mediante”, pode dizer que o ator “é *o que faz*”. Realizando um sutil deslocamento em tal definição, posso dizer que o ator é aquele que *está onde faz*.

12 Isso traz interessantes implicações para a noção de *estado* afetivo, frequentemente usada na formação de palhaço no lugar das noções de emoção ou sentimento. Estado afetivo não significaria simplesmente aquilo que sinto ou algo que atravessa meu corpo, mas *onde estou* afetivamente, o deslocamento experiencial produzido ao ser atravessado por tais afetos.

Referências

- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1994.
- COPEAU, Jacques. **Apelos**. Tradução de Jorge Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2007.
- _____. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.
- HEIDDEGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.
- NOGUERA-RAMIREZ, Carlos Ernesto. **Pedagogia e governamentalidade ou Da Modernidade como sociedade educativa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Meyerhold**. Tradução de Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Gunsburg e Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante – Cinco lições sobre a Emancipação Intelectual**. Tradução de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROSENZVAIG, Marcos. **Tadeusz Kantor o Los espejos de la muerte**. Buenos Aires: Del Camino, 2016.
- SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa**. Tradução de Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SERRANO, Raul. **Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica**. Buenos Aires: Atuel, 2004.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- TOPORKOV, Vasilii Osipovich. **Stanislavski in rehearsal**. Nova York: Routledge, 1998.
- VAN DER VEER, René; VALSINER, Jaan. **Vygotsky: uma síntese**. São Paulo: Editora Loyola, 2014.