

ATOR, SATOR, SATORI

Alexandre Nunes (Universidade Federal de Goiás)

GT: Territórios e Fronteiras

Palavras-Chave: Ator, Performer, Ritual.

“*sator arepo tenet opera rotas*”

(adágio medieval)

Nos últimos dois séculos, foi possível observar pelo menos duas grandes mudanças de perspectiva que determinaram profundamente o rumo das reflexões e da práxis teatral. Na verdade, seria possível observar uma quantidade maior de reviravoltas, dada a realidade cada vez mais plural e multifacetada da chamada *cena contemporânea*, mas vou ater-me inicialmente a apenas duas, de um ponto de vista histórico e focal. A primeira delas foi o advento do encenador, e quando se fala neste tema há de se ter em conta o fato de que, mesmo antes de se pensarem como tais, muitos foram os profissionais que desempenharam esta função, apesar de não o fazerem com a consciência que, nos dias de hoje, se tem acerca dela, por meio da figura do *metteur en scène*. Foi a partir desta conscientização e da conseqüente gênese do encenador, como tal, que as questões ligadas à operacionalização do espetáculo, de acordo com leituras e releituras específicas, das obras literárias de suporte, solidificaram-se como campo específico de trabalho, na *oficina* da cena teatral, gerando novas ferramentas metodológicas. Dito de modo sintético, foi este advento que, aliado à gênese da teoria dos signos, a semiótica, possibilitou a formulação do que hoje se entende por *texto cênico* ou *escritura da cena* (cf. PAVIS, 1999).

A referência a estas ferramentas metodológicas nos leva à segunda grande mudança a que me referi; que se não tem o status de uma gênese, como foi o caso da do encenador, pode ser considerada como um *renascimento*, um *ponto de mudança*. Trata-se da atenção sobre o ator e seus meios de expressão cênicos. É que, antes dos estudos sistemáticos de homens como Stanislávski e Meierhold, é praticamente e somente em Diderot que encontraremos, no mundo ocidental, alguma reflexão teórica mais elaborada sobre a arte do ator, desconsiderando, neste caso, as tradições populares orais, as didascálias gregas e as rubricas medievais, que embora apresentem alguns indicativos no que tange ao assunto, não constituem uma teoria estruturada e sistematizada. Se foi com Aristóteles, em sua poética, que a estrutura dramática da palavra poética recebeu a atenção devida, foi apenas muitos e muitos séculos depois, através destas duas reviravoltas mencionadas, que a reflexão sobre o teatro, enquanto linguagem específica, atingiu plena maturidade, pondo no centro de suas reflexões os poetas da ação no tempo e no espaço, e seus processos específicos de objetivação do espetáculo.

Embora muitos tenham sido os encenadores que focalizaram, de modo pioneiro, este artesão da cena, como foi o caso de Louis Jouvet, Jacques Copeau e Charles Dullin, foi reconhecidamente o diretor do Teatro de Arte de Moscou, Constantin Stanislávski, quem melhor organizou e sistematizou um arsenal de estudos sobre o assunto, vinculado diretamente à sua experiência prática. É em Stanislávski e, em especial, na relação antitética que este desenvolveu com um de seus pupilos, o ator e encenador Vsevolod Meierhold, que o ensaísta teatral Jacó Guinsburg entrevê o mais significativo estudo sistemático do ator já desenvolvido, só encontrando paralelos anteriores no *Paradoxo* de Denis

Diderot, embora com uma perspectiva metodológica ainda insuficiente, se comparada à obra deixada pelo mestre russo (cf. DIDEROT, 1985).

Em seu estudo, Stanislávski estabeleceu inicialmente, através da linha das *Forças Motivadas Interiores*, princípios-chave para o exercício da performance de cena do ator, tendo posteriormente acrescentado dois outros elementos, que se tornaram fundamentais ao conjunto total de sua obra (o *ritmo* e o *impulso*); quando finalmente denominou seu trabalho de *Método das Ações Físicas* (cf. KUSNET, 1978, TOPORKOV, 1961 e BONFITTO, 2002). Embora alguns autores insistam em identificar certa dualidade na pesquisa de Stanislávski, um de seus derradeiros atores, Toporkov, nega tal dualidade, entendendo que “não se pode afirmar que Stanislávski, em seus últimos exercícios [...], tenha acrescentado algo realmente novo ou contraditório aos princípios anteriores de seu método (...) Embora, hoje em dia, o sistema do mestre esteja mais acabado, mais sólido e se defina como ‘o método das ações físicas’” (TOPORKOV, 1961: 172 – livre tradução).

Esta afirmação torna-se importante, para uma adequada apreciação do trabalho do encenador russo, e leva-nos a perguntar qual o ponto central de seu sistema, que permite entrever nele uma coerência interna fundamental. Este ponto *nodal* não poderá ser outro senão a atenção dada à *interioridade* do ator, seus sentimentos, emoções, lembranças, pensamentos e conformação corporal específica, que o habilitam a caracterizar seus personagens com uma poética pessoal e intransferível. Isto se evidencia, caso consideremos não ser casual o fato do mestre russo ter definido, como etapa primeira do processo de aprendizado, *o trabalho do ator sobre si mesmo*, expressão que faz ecoar um adágio da sabedoria grega arcaica, que se tornou célebre na filosofia socrática, *o conhece-te a ti mesmo*. O diferencial, todavia, pode ser detectado já na sutil distinção entre as expressões, onde a primeira, do homem de teatro, enfatiza o trabalho (ação) e a segunda, do filósofo, o conhecimento (reflexão). O que não diminui a força das similaridades, indicando a relevância de reflexões filosóficas (incluindo aí as *idéias psicológicas*) quanto ao modo como o ator instaura suas ações em cena.

A expressão *ação física* aparenta afastar-se de toda e qualquer possibilidade de relação entre ela e uma dimensão imaginal ou metafísica, transcendente à *physis* da cena, embora seja reconhecido que uma idéia renovada de metafísica constituiu princípio básico das teorias formuladas por Antonin Artaud, acerca do teatro (e de seu duplo). Idéias estas que influíram não só no amadurecimento do conceito de *ação física*, mas chegaram a ter influência inclusive em formulações de filósofos como Michel Foucault e Gilles Deleuze, especialmente através da sugestão poética do *corpo sem órgãos*. De modo similar a Artaud, mas fazendo uso de uma sistemática de trabalho estruturada, Jerzy Grotowski, no intento de dar continuidade às pesquisas teórico-práticas de Stanislavski, e concentrando seu enfoque no princípio de *impulso* e no *método das ações físicas*, consolidou idéias de atuação com denominações francamente peculiares a disciplinas místicas: *ator santo*, *transiluminação*, *ato total*, perfazendo estreito parentesco, do ponto de vista ritualístico, com as assertivas do *poeta da crueldade*. O caminho percorrido por Grotowski é, a bem dizer, um caminho sem volta para o teatro, desde que, se levado à frente, acaba por desembocar numa experiência exclusivamente mística e afastada de todas as intenções *puramente* artísticas. Esta constatação tem a conseqüência, entretanto, de conceder ao *poeta do teatro pobre*, do *parateatro* e da *arte como veículo*, cadeira cativa na experiência teatral, especialmente por sua coragem em assumir publicamente a equação que operou entre o trabalho do ator e uma atitude hierática que conecta arte e vida.

Um estudo publicado recentemente no Brasil, traça um outro caminho no que se refere às conexões entre espiritualidade e interpretação teatral, demarcando historicamente vínculos entre um e outro campo, desde as origens do teatro, passando pela Idade Média e pela poética de Shakespeare (notadamente repleta de referências míticas), e desembocando nas experiências mais próximas à contemporaneidade, do naturalismo, simbolismo e surrealismo. Neste estudo, o ator-autor Mark Olsen faz uma associação direta entre a experiência ocidental do ator, as tradições chamadas *secretas*, de conservação de princípios e técnicas de atuação, e procedimentos espirituais advindos da cultura oriental, muitos deles utilizados também como metodologias de treinamento e preparação do ator para a performance de cena. E indica a existência, também na obra de Stanislávski, de diversos princípios que se coadunam a idéias recorrentes no campo do desenvolvimento espiritual do indivíduo, como o conceito de *concentração da atenção* e o estado, por ele denominado de “*eu sou*” - princípio também recorrente em diversas religiões místicas e correntes esotéricas, como é o caso da cabala e da alquimia (OLSEN, 2004: 27).

Este rumo de pesquisa tem me levado a crer na existência de uma conexão, mesmo que não declarada, ou inconsciente, entre o caminho que a reflexão e prática teatral trilhou nos últimos anos, na figura de seus principais expoentes, e o estado de epifania buscado em práticas rituais e disciplinas esotéricas. Não teria tido, portanto, caráter de exceção, a franca atitude de homens como Grotowski ou Artaud, ao referenciar suas idéias em experiências suspeitas para o pensamento positivo. Antes, eles deram indício, como ponta de um iceberg, de todo um movimento subterrâneo que vem impulsionando, já há mais de um século, a busca do ator contemporâneo. O que aproxima, mais do que se poderia crer, a meta de atuação do ator, ainda que sob prismas ortodoxos, daquela objetivada por artistas de fronteira, radicados na performance, que dialogam francamente com formas rituais e substratos míticos de culturas chamadas arcaicas. Talvez as maiores diferenças entre a meta do ator e do performer não residam em aspectos essenciais, mas em arcabouços exteriores de menor monta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DIDEROT, D. *Textos Escolhidos*. Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1985.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KUSNET, E. *Ator e Método*. São Paulo: MEC, 1978.

BONFITTO, M. *O Ator-Compositor: as Ações Físicas como Eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TOPORKOV, V. *Stanislavsky Dirige*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1961.

OLSEN, M. *As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.