

NUNES, Alexandre Silva. **Míticas e mística da ação física**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás; professor adjunto. Encenador e ator.

RESUMO

O presente artigo busca refletir acerca do conceito de ação física, questionando algumas de suas premissas e problematizando outras. Para isso, ele analisa as definições basilares do conceito, recorrendo ainda à etimologia dos termos que compõem a expressão. A partir destes dados elementares, busca identificar os aspectos simbólicos e metafóricos que tanto a expressão quanto o conceito abrigam, inspirados por referenciais técnicos e científicos, de modo a revelar os aspectos míticos que estão implicados neles. Num segundo momento, o artigo irá assinalar a ocorrência de diversos elementos de caráter místico que se relacionam ao nascimento do conceito.

Palavras-chave: ação física. mito. técnica. poesia

ABSTRACT

This article aims to reflect on the concept of physical action, questioning some of its assumptions and questioning others. For this, it examines the basic definition's concept even resorting to the etymology of the terms that comprise the expression. From these basic facts, seeks to identify the symbolic aspects and metaphorical that both expression and concept contains, inspired by scientific and technical references in order to reveal the mythical aspects that are involved in them. Secondly, the article will indicate the occurrence of various mystical elements that relate to the concept's birth.

Keywords: physical action. myth. technique. poetry

RÉSUMÉ

Cet article cherche la réflexion concernant le concept d'action physique et il interroge certaines de leurs prémisses et il problématise autres. Pour cela, il analyse les définitions fondamentales du concept, en faisant appel encore à l'étymologie des termes qui composent l'expression. À partir de ces données élémentaires, il cherche identifier les aspects symboliques et les métaphoriques que tant l'expression comme le concept abritent, inspirés par des référentiels techniques et scientifiques, afin de révéler les aspects mythiques qui sont impliqués avec eux. Dans un deuxième temps, l'article ira désigner la présence de beaucoup d'éléments de caractère mystique qui se rapportent à la naissance du concept.

Mots-clés: action physique. mythe. technique. poésie

O presente artigo praticará algumas formas de aberração em relação a ideias já solidificadas no campo da arte de ator. E, enquanto monstruosidade, ele pretende revelar as belezas ocultas da feiura. Algumas ideias se tornaram feias, no meio teatral contemporâneo, e este artigo irá ao inferno com elas: como a bela desce ao inferno com a fera, torne-se ela príncipe, Hades ou

ambos. Neste percurso, pretende-se também elogiar o absurdo: do absurdo de falar em espiritualidade, no harém das bacantes de Dioniso, ao sacrilégio de questionar o conceito basilar de ação física. Começemos pelo último.

A noção de ação física tornou-se das principais referências para o teatro contemporâneo, tanto no que se refere à arte de ator, quanto ao aprendizado dela, em suas diversas matizes. Quando estudamos o conceito, percebemos que ele guarda o rastro de longas discussões acerca da natureza e práxis das artes da cena, envolvendo polêmicas que, embora se refiram à experiência artística dos últimos dois séculos, reencenam as antigas discussões que o enciclopedista Denis Diderot resumiu em seu controverso *paradoxo sobre o comediante*. Como não poderia deixar de ser, o conceito norteou o pensamento e o trabalho de diversos encenadores que sucederam sua origem, balizando enorme quantidade de experimentos teatrais. Ele está alicerçado numa forte ideia de imanência, procurando enfatizar que os elementos com os quais o ator deve lidar, em seu trabalho artístico, não podem ser operados de outro modo senão pela concretude do corpo, por meio daquilo que o indivíduo, enquanto matéria enformada, executa no tempo e no espaço que lhe é destinado para atuar.

É oportuno, neste sentido, lembrar que Stanislavski chegou ao método das ações físicas no final de sua carreira. E que lhe pareceu oportuno enfatizar a física da ação ante o risco das interpretações equivocadas acerca das funções da interioridade. Entretanto, uma má interpretação da concretude da ação pode vir igualmente a ocorrer, se não dermos atenção devida a outra face de seu trabalho que, apesar de apontar para a importância da materialidade do ato, afirma a necessidade de uma abertura para aquilo que transcende seu dado físico. Olvidar este axioma é esquecer que não se pode falar de corpo sob um prisma estritamente físico, pois a física das ações não pode ser destacada, sob qualquer hipótese, daquilo que faz mover¹ (a vontade, o desejo), desencadeando a ocorrência de imagens, atos, palavras.

Há, em Stanislavski, um interesse acerca da profundidade da alma humana comparável àquele que encontramos em Grotowski, muito embora os modos de operação artística sejam distintos. E se os fundamentos místicos inerentes às experiências do último se tornaram relativamente conhecidos, ainda que precariamente, o mesmo não pode ser dito em se tratando do encenador russo. No entanto, uma observação acerca do tema já foi feita, anteriormente, pelo ator e encenador Mark Olsen, que veio a qualificar Stanislavski de *realista místico*: Stanislavski

[Stanislavski] estava tentando entender as forças invisíveis que movem a alma de um ator. De todo modo, seja por meio de um acidente ou designio, ele trouxe à luz idéias que estão em consonância com as práticas das escolas secretas. (OLSEN, 2004, p. 22)

Nesta linha de investigação, Olsen chama atenção para o uso que o encenador fez da expressão *Eu Sou*. Trata-se de expressão corriqueira em

¹ Do latim *motio*, originou-se o verbo francês antigo *motion*, que derivou o verbo *émouvoir*, que substantivado dá origem a *émotion*, raiz etimológica do substantivo português *emoção*.

doutrinas espirituais diversas, carregada de sentidos místicos que, comumente, sinalizam para a vigência de um lócus sagrado em nossa interioridade. No cristianismo, ela deriva da expressão grega “Ego Eimi”, amplamente utilizada nos evangelhos, tanto canônicos quanto apócrifos. Entretanto, seu uso cristão remonta à cultura judaica, sendo “Ego Eimi” uma tradução da expressão “Ehyeh asher Ehyeh”, na qual se vislumbra “a raiz do verbo ‘ser’ (hyh)” que, em hebraico, significa “uma existência, uma presença ativa” (LELOUP, 2000, p. 271). Nos cursos desta vertente mística, a simplicidade da expressão é capaz de, paradoxalmente, acordar-nos para a vigência inalienável do Eterno em nós. O que pode contribuir para outra forma de compreendermos o sentido da espiritualidade, segundo a qual, o sagrado não seria algo exógeno, mas nos habitaria, constituindo abertura para o que se situa além dos limites do espaço-tempo onde pensamos estar circunscritos:

Deste modo, para Mestre Eckhart, a transcendência daquele que é manifesta-se, por assim dizer, em sua presença a tudo o que é. Daí tirará uma importante conclusão para a experiência mística: pelo simples fato de ser, “estamos em Deus”. Inclusive, irá mais longe, dizendo: ‘Somos Deus’. (Ibid., p. 274)

O aprofundamento do indivíduo em sua singularidade levaria portanto à raiz do próprio *ser*, da *vontade criadora* que o faz existir e faz existir o mundo. Entretanto, cada singularidade se define como possibilidade ímpar de manifestação dessa *vontade criadora*, o que também devolve o indivíduo a si. Mas o devolve em sua realidade aberta. A expressão aponta, portanto, não apenas para nossa mais radical realidade, mas também para a Alteridade que nos habita, transcendendo-nos. Por conseguinte, aponta para aquilo que nos permite *uma existência, uma presença ativa – hyh*. E não deixa de ser surpreendente observar como a lógica de Stanislavski, tão associada ao trabalho técnico, também possua parentesco com noções desta espécie. Noções que se aproximam da ideia artaudiana de correlacionar teatro e metafísica: “La creación del estado de ‘yo soy’ es el resultado de la cualidad de aspirar a una verdade cada vez mayor, hasta llegar a lo absoluto”. (STANISLAVSKI, 2007, p. 205)

Noutra passagem, quando perguntado sobre o limite para a eliminação das tensões corporais, respondeu Arkadi Nikoláievich: “Seu próprio estado físico e espiritual lhe dirá o que está certo. Você sentirá melhor o que é verdadeiro e normal quando chegar ao estado que chamamos de *eu sou*.” (STANISLAVSKI, 1994, p. 300). Trata-se de um convite à auto-observação: *a resposta às suas questões não pode vir de outro lugar senão daquele onde nascem suas perguntas*. Verdade é que as respostas permanecem inacessíveis, enquanto o indivíduo não é capaz de abrir-se para aquilo que, apesar de transcendente, também se revela imanente: no limiar do estado de presença, da consciência sobre a própria corporeidade. Porque o corpo, embora constitua o mais imediato de nós, mantém-se alhures da consciência habitual. Quem, ou quando somos capazes de desprendermo-nos da confusão de desejos que nos afastam do óbvio de nós, para ouvir aquilo que o corpo, em sua radical imanência, informa? Quase todos morremos de surdez.

Esta perspectiva de Stanislavski demonstra o quanto seu trabalho não pode ser mal compreendido por uma noção reducionista da física das ações, por mais ênfase que se queira dar às derradeiras ideias que ele legou. Os movimentos da alma participam da física das ações, sendo dirigidos por uma consciência atenta à poesia do corpo. Deste ponto de vista, o segredo do método das ações físicas (sua flor, no dizer de Zeami) não é um dado físico, mas se refere à atitude de *auto-observação*, ao exercício de uma consciência aberta à experiência liminar do *eu sou*.

Para ser exato e beirar o absurdo, diria que Stanislavski trai a si mesmo quando utiliza a expressão *ação física*, e tenta continuamente corrigir sua auto-traição, afirmando de modo recorrente que a ação física é uma ação psicofísica. Muitas das discussões modernas e contemporâneas sobre o assunto esbarraram num equívoco de princípios que advém desta auto-traição. Stanislavski buscou por toda a vida a *interioridade do ator em cena*, o que significa que o seu objetivo nunca foi apenas a interioridade ou apenas a física da cena, mas o ambíguo processo de encarnação² de fantasias. A posição posterior de alguns estudiosos, entretanto, piorou as coisas, mais precisamente quando interpretou-se equivocadamente a oposição entre *psyché* e *physis*, como se o psicológico fosse o monstro da cena e o físico a panaceia para todos os males.

Para melhor explicar esta posição, farei uso de uma analogia, porque pela analogia é possível reencontrar a poesia, tão cara à compreensão artística. Os alquimistas possuíam uma máxima, segundo a qual, era preciso ter “cuidado com o físico no material” (in HILLMAN, 2010, p. 271). O que isto quer dizer? Sabemos que a alquimia era um procedimento misto entre duas coisas: 1) aquilo que denominamos hoje de química e 2) fantasias imaginais que hoje só vemos no consultório psiquiátrico ou entre os bons artistas. O alquimista nunca lidava com a mera física da matéria (a matéria literal), como os químicos de hoje lidam. Ele trabalhava com a poesia inerente à matéria (como Bachelard fez na filosofia poética dos quatro elementos), de modo que a manipulação de materiais que os alquimistas empreendiam era, tal qual a ação física de Stanislavski, um procedimento psicofísico. É deste modo que entendemos haver uma curiosa similaridade entre a advertência de Stanislavski, sobre o *caráter psicofísico da ação física*, e a advertência dos alquimistas, sobre o *risco do físico no material*. Isto nos leva ao segundo esclarecimento, que abre outras portas de compreensão: o psicológico jamais se opõe à ação física, assim como a psique não se opõe às coisas concretas, donde: as coisas concretas não são meramente físicas, ou seja, literais; elas são poéticas, como a vida se revela:

A alma e o corpo são distintos, mas não necessariamente opostos. Nem são opostos a alma e os eventos concretos. (...) O inimigo da *psyché* é a *physis*. (...) As coisas materiais ou a vida concreta nunca são o inimigo da psique (...) a distinção entre concreto e literal, tão importante para a alquimia, é uma distinção essencial no ritual. O

² Nunca será exagerado lembrar que o termo encarnação é recorrente nos escritos de Stanislavski, tendo sido quase totalmente suprimido apenas das traduções/traições americanas. Onde ele disse: *o processo criador da encarnação*, essas traduções leram: *a construção da personagem*. Trata-se de uma leitura tecnicista sobre uma escrita poética.

ritual do teatro, da religião, do amar e do jogo requer ações concretas que nunca são apenas aquilo que literalmente parecem ser. (HILLMAN, 2010, p. 271)

É por esta razão que tenho insistido nos riscos inerentes à ênfase nas últimas formulações do encenador russo. O termo físico nos leva para o lado científico e literal das coisas, afastando-nos da necessária ambiguidade poética do teatro. E o uso da expressão ação física será sempre precário, porque necessitará da advertência alquímica: é preciso tomar cuidado com o literal na cena, com o físico no material; porque a ação física é uma ação ritual, ou seja, uma ação psicofísica. Digo que Stanislavski trai a si mesmo porque, quando quer falar do *concreto*, usa o termo *físico*; e quando percebe o risco do literal no material, faz referência ao psíquico. O *físico*, em Stanislavski, nunca é exatamente físico, aproximando-se mais da ideia, ainda pouco aceita, de uma física animada, como o querem alguns cientistas atuais. Neste sentido, uma ênfase unilateral nos desdobramentos finais do trabalho de Stanislavski pode vir a se tornar negação daquilo que ele legou. As diferenças entre o início e o final de seu trabalho são mais sutis do que muitas vezes enxergamos. Com o acúmulo de experiências, ele achou oportuno ratificar que as fantasias da psique participam do rito cênico quando estamos despertos para a concretude do instante presente. Notadamente, algo similar àquilo que vemos nos grandes rituais:

“O verdadeiro sacerdote tem consciência da presença do altar durante todos os instantes em que oficia um ato religioso. Exatamente assim é que o verdadeiro artista deve reagir no palco durante todo o tempo que estiver no teatro. O ator que não for capaz de ter este sentimento nunca será um artista verdadeiro”. (STANISLAVSKI, 2004, p. 336)

REFERÊNCIAS

- HILLMAN, James. **Re-vento a psicologia**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- LELOUP, Jean-Yves. **O Evangelho de João**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do buda dourado**: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação teatral. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia**. Barcelona: Alba, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.