

O Silêncio Conceitual na Formação do Ator

The conceptual silence in actor education

Tiago Fortes*

* Tiago Fortes é professor adjunto do Curso de Teatro-licenciatura da Universidade Federal do Ceará. Doutor em Artes da Cena pela UNICAMP e Mestre em Teatro pela UNIRIO. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4215-107X>.

Resumo |

Parece-me haver uma despolitização histórica da formação do ator, devido a uma espécie de olhar religioso para sua experiência. Isso se manifesta por preconceito ou desconfiança da razão, da mente, da reflexão, da teoria, de toda e qualquer tentativa de nomear com precisão uma experiência que parecemos preferir manter em silêncio, resguardada em sua pureza. Isso está diretamente ligado ao lugar central que a Natureza (em suas diversas manifestações e denominações) possui – ainda hoje – em nossas atividades. E a Natureza, como disse Heráclito, gosta de se ocultar, de manter seus segredos intactos. Qual é o lugar que resta, portanto, para discutir abertamente o que está em jogo na experiência do ator?

Palavras-chave: Atuação. Natureza. Teoria da interpretação.

Abstract |

It seems to be an historical unpolitization of the actor's learning process, because of a kind of religious eye for his experience. It is manifested by a prejudice or distrust of reason, mind, reflection, theory or any attempt to name precisely an experience that we prefer to keep in silence, remained pure. This is directly connected to the central place that Nature (in its multiple manifestations and denominations) has – even today – in our activities. And Nature, as Heraclitus once said, likes to hide itself, to keep its secrets protected. What's the space left, then, to discuss openly what's going on in the actor's experience?

Keyword: Acting. Nature. Theory of acting.

Ao estudar o método de Stanislavski, parece-me bastante emblemático que este tenha surgido fundamentalmente de sua experiência como espectador, como observador do que faziam os grandes atores em cena. Como afirma Raul Serrano (2004): “Não é o método o que cria bons atores, mas foi, isso sim, a observação do que faziam os bons atores o que possibilitou a elaboração do método” (SERRANO, 2004, p. 226, tradução nossa)¹. E complementa Toporkov (1998), ativo na fase final do sistema: “Por qual caminho esse grande artista chegara a resultados tão brilhantes permanecia um segredo. Era para este ‘segredo’ que o olhar investigador de Stanislavski estava voltado” (TOPORKOV, 1998, p. 32, tradução nossa)².

Não se tratava simplesmente de registrar os resultados brilhantes dos atores e imitá-los, ou seja, não se tratava de produzir um modelo ou fórmula, a partir da observação. Tratava-se de investigar o “segredo” da fonte oculta que os levava a produzir tais resultados brilhantes para, a partir daí, elaborar um caminho para que qualquer ator pudesse – com muito trabalho, sem depender da inspiração – aproximar-se de tal fonte da criação. O que pretendo investigar aqui é a natureza desse segredo que é apresentado como o segredo da natureza, a qual é colocada como aquilo que fundamenta o trabalho do ator, fonte exclusiva de sua criação. O que será investigado é a lógica do segredo, em seus diversos aspectos, enquanto o que se oculta à vista e ao conhecimento, enquanto aquilo que não deve ser dito por ninguém, que não deve pertencer ao território do dizer, enquanto aquilo a que poucos têm acesso, ou seja, a medida na qual o segredo segrega.

¹ No original: “No es el método el que crea buenos actores, sino que há sido la observación de lo que hacían los buenos actores lo que permitió la elaboración del método”.

² No original: “By what Road that great artist had come to such brilliant results remained a secret. It was to this ‘secret’ that the searching eye of Stanislavski was turned”.

Em que medida e como o segredo se tornou questão fundamental do trabalho do ator? O segredo – aquilo que nos diz respeito e a respeito do qual nada podemos dizer – fundamentaria o trabalho do ator pela própria natureza deste trabalho? Vejamos como a "natureza do segredo da natureza" aparece para aquele que teria sido o primeiro homem de teatro a sistematizar o trabalho do ator. Para Stanislavski (1995):

[...] a essência da arte e a fonte principal da criatividade se ocultam nas profundezas da alma do homem. Aí [...] no reino de nossa inacessível supraconsciência, existem o nosso misterioso 'Eu' e a própria inspiração. É esse o armazém do nosso material espiritual (STANISLAVSKI, 1995, p. 94).

Este é o primeiro ponto: a fonte da criação está oculta e inacessível nas profundezas da "supraconsciência"³, que aparece como um "armazém" do nosso material espiritual. A questão a ser, então, colocada – e assim Stanislavski prossegue sua reflexão – é: como alcançar esta fonte inacessível? Segundo o mestre russo, isso só pode ser feito com o auxílio da natureza, pois só ela possui "[...] as chaves dos locais secretos do superconsciente criador [...]", só ela conhece os "[...] segredos da inspiração e os inescrutáveis caminhos que levam a ela [...]" Em suma, a natureza é, no mundo, o único criador que tem a capacidade de promover a vida" (STANISLAVSKI, 1995, p. 95).

Esse é o segundo ponto, que pode ser definido pela fórmula socrática tão repetida por Stanislavski: *só sei que nada sei*⁴. Quem sabe é a natureza. Meu papel é confiar e me entregar a ela. É nesse sentido

³ O termo aparece como sinônimo, em Stanislavski, tanto de "superconsciente" quanto de "inconsciente".

⁴ Nos termos do autor: "...confesso que no campo da intuição e do subconsciente eu nada sei, senão que estes segredos estão abertos para a grande artista Natureza. Por isto meu louvor se dirige a ela" (STANISLAVSKI, 1996, p. 326).

que Stanislavski afirma que seu sistema não pode fabricar a inspiração; e aconselha que o ator deixe de correr atrás dela: “[...] deixe-o por conta daquela fada miraculosa, a natureza, e dedique-se àquilo que está nos domínios do controle humano consciente” (STANISLAVSKI, 1999, p. 331).

É aí que entra o terceiro ponto, da relação necessária, porém delicada e perigosa, entre a consciência e o inconsciente. Pois o ator não pode simplesmente sentar e esperar que a natureza faça, por conta própria, o trabalho criativo. Não se trata de esperar a inspiração aparecer a seu tempo. O trabalho do ator tem hora e lugar marcado. Stanislavski se pergunta, então: “[...] o que leva a natureza a fazer esse trabalho [...]”, e responde: “[...] meu método de criar a vida da entidade física de um papel” (STANISLAVSKI, 1995, p. 251). Não é a consciência que irá realizar o trabalho criativo, este “[...] está além de nossos poderes [...]” e “[...] é realizado pela própria natureza em lugar de nós” (STANISLAVSKI, 1995, p. 251). Mas há um método consciente para levar a natureza a fazer este trabalho, para induzi-la a agir. Isso não significa, no entanto, que a natureza possa ser “constrangida” a agir, ou que esteja “sujeita ao cálculo”. Muito pelo contrário, Stanislavski (1995) não cansa de alertar que “[...] a conscientização poderia destruir a sua eficácia” (STANISLAVSKI, 1995, p. 220).

Em relação ao primeiro ponto – no qual o inconsciente aparece como um “armazém” onde se oculta o material espiritual do trabalho do ator –, Jorge Eines (2012, p. 62) identifica uma influência direta de Théodule Ribot, fundador da psicologia experimental na França e autor do livro *A herança psicológica*. Sua teoria – questionada e superada por Freud – pode ser, *grosso modo*, definida pela ideia de que “[...] nossa mente é uma espécie de biblioteca na qual se encontram armazenadas

todas as nossas experiências” (EINES, 2012, p. 63, tradução nossa)⁵. Do mesmo modo, Stanislavski (1995) considerava que o “[...] alimento para seu superconsciente [...]” (STANISLAVSKI, 1995, p. 96), o “material da criatividade” era constituído por “[...] todo o material acumulado e armazenado em nossa memória [...]” (STANISLAVSKI, 1995, p. 96), e que por isso “[...] o ator deve estar constantemente abastecendo o armazém de sua memória” (STANISLAVSKI, 1995, p. 96).

Poder-se-ia objetar que tal visão do inconsciente diz respeito apenas à primeira fase de Stanislavski, ou seja, ao trabalho com a “memória emotiva”, e que teria sido superada na fase das ações físicas. No entanto, segundo Raul Serrano (2004), Stanislavski continua, mesmo em sua última fase, atribuindo “[...] a eficácia da ação física ao fato de lembrar, mesmo em seus mínimos detalhes, essa mesma ação em seu funcionamento na vida” (SERRANO, 2004, p. 233, tradução nossa)⁶. Mesmo em sua última fase, a memória continua sendo concebida em seu poder de “evocação”, e não enquanto “produção de conteúdos psíquicos”.⁷ Não se concebe a memória ou o inconsciente em seu poder de produzir experiências, mas apenas como um armazém de experiências já vividas. O inconsciente permanece escondido numa profundidade de difícil acesso, não pode ser encontrado, como em Lacan, na superfície de nossas palavras.

O problema de todas essas imagens de “chaves dos locais secretos” e “inescrutáveis caminhos” que só a natureza é capaz de percorrer, ou seja, o problema da ideia de segredo da natureza – não apenas em Stanislavski – é que ela “[...] supõe sempre uma oposição entre o visível que aparece, o fenômeno, e o que se esconde por trás

⁵ No original: “...nuestra mente es una especie de biblioteca en la que se encuentran almacenadas todas nuestras experiencias”.

⁶ No original: “...la eficacia de la acción física al hecho de que recuerdan, aún en sus mínimos detalles, a esa misma acción en su funcionamiento en la vida”.

⁷ É neste ponto que Serrano se afasta daquele que considera seu mestre.

dessa aparência, o invisível” (HADOT, 2006, p. 53). Uma oposição na qual a balança sempre pesa para o lado do que se esconde por trás da aparência, para a essência que a aparência supostamente oculta. Diante de tal platonismo, o olhar investigador do artista está sempre querendo ver mais, ver além daquilo que aparece. Isso fica bem claro no modo como Stanislavski (1995) trata a análise do texto dramático, sempre preocupado em “[...] descobrir o que jaz sob [...]” os fatos, “[...] o que se esconde atrás deles” (STANISLAVSKI, 1995, p. 34), entendendo que é preciso penetrar nos “fatos” da peça para chegar “até sua essência interior, indo da periferia para o centro, da forma para a substância” (STANISLAVSKI, 1995, p. 49). Mas, eis que este platonismo assume o caráter de um cartesianismo às avessas. E isto está diretamente ligado ao ponto em que a lógica do segredo da natureza faz a consciência (a mente) aparecer como uma espécie de “mal necessário” para acessar o inconsciente. Vejamos a seguir.

Para Stanislavski (1995), o que interessa no começo da análise de um texto dramático não são os sentimentos, sempre difíceis de definir e tocar, mas os fatos e as circunstâncias exteriores “[...] capazes de despertar sentimentos” (STANISLAVSKI, 1995, p. 28). É neste sentido que ele considera a mente (ou a razão) como “[...] a auxiliar e conselheira mais próxima das emoções [...]” (STANISLAVSKI, 1995, p. 26), com a vantagem de que “[...] o cérebro não é tão melindroso como os sentimentos e admite uma pressão mais direta” (STANISLAVSKI, 1995, p. 274). Ele aconselha, portanto, que se comece a análise com a mente (a razão) que, “[...] como um soldado de vanguarda, abre novas trilhas para que nossos sentimentos possam fazer novas prospecções” (STANISLAVSKI, 1995, p. 167).

No entanto, por mais que a mente (razão) tenha um papel importante de abrir caminhos para o sentimento, Stanislavski entende que “[...] só por meio da experiência emocional autêntica se pode

penetrar até os mananciais secretos da natureza humana de um papel” (STANISLAVSKI, 1995, p. 167). A mente (a razão) tem um papel “estritamente limitado” neste caminho que visa um fim que são “[...] as coisas invisíveis que se escondem na alma das pessoas, essas coisas inacessíveis ao ouvido, à vista, ou à abordagem consciente” (STANISLAVSKI, 1995, p. 167). É aqui que entra a já comentada lógica do “mal necessário”: não se trata simplesmente da mente (razão) ter um papel “estritamente limitado”, mas dela ser perigosa, pois, “[...] devido à sua natureza consciente, muitas vezes avassala e esmaga sentimentos” (STANISLAVSKI, 1995, p. 167). Por isso, Stanislavski aconselha a “[...] usar a mente com o máximo cuidado e cautela” (STANISLAVSKI, 1995, p. 167).

No cartesianismo às avessas⁸ de Stanislavski, a oposição entre emoção e razão não implica numa simples exclusão da última, mas em atribuir a ela um papel “[...] apenas auxiliar, subordinado [...]”, e ao sentimento, o papel de “[...] penetrar no reino do subconsciente, que constitui nove décimos da vida de uma pessoa [...]”, enquanto “[...] só um décimo resta para a mente” (STANISLAVSKI, 1995, p. 24). Mais do que isso, trata-se de colocar um juízo de valor no qual temos, de um lado, a mente – fria, seca, racional, teórica, suspeita, perigosa, pretensiosa, produtora de excessos supérfluos – e de outro, a experiência emocional – viva, calorosa, autêntica, simples, intuitiva, prática, confiável.

⁸ Trata-se de uma reação, uma resposta crítica ao cartesianismo clássico, que eu também critico. No entanto, invertê-lo não me parece uma solução satisfatória, uma vez que a dicotomia permanece intacta, apenas invertida (ao invés de sobrevalorizar a mente em detrimento das emoções ou dos sentidos, sobrevalorizam-se estes em detrimento da mente). Para sair da dicotomia, é preciso compreender que tudo é corpo e que, assim como os pensamentos, as emoções se produzem no cérebro, que é um órgão do corpo. Tudo é muito mais misturado, conectado e “con-fundido” do que o senso comum faz parecer. É preciso reforçar ainda que a racionalidade é apenas um modo de funcionamento da mente, apenas uma possibilidade do pensamento. Não devemos confundir pensamento com racionalidade ou cientificismo.

Hora e lugar apropriados para discutir

Diante de tanta desconfiança sobre a mente e o intelecto – que deve ser usado “[...] com o máximo cuidado e cautela [...]” (STANISLAVSKI, 1995, p. 24) –, qual o espaço para o debate na formação ou no trabalho do ator? Stanislavski (1995) valoriza os debates por considerá-los “[...] a melhor forma de despertar o interesse, de chegar aos pontos essenciais e esclarecer mal-entendidos [...]” (STANISLAVSKI, 1995, p. 176), e lamenta que seus atores “[...] discutam e conversem tão pouco sobre a peça, uns com os outros [...]” (STANISLAVSKI, 1995, p. 176). No entanto, assim como os estudos devem ser feitos “[...] em suas horas vagas [...]” (STANISLAVSKI, 1995, p. 84), não se permitia que as discussões fossem feitas “prematuramente” (STANISLAVSKI apud SERRANO, 2004, p. 158).

Grotowski, por sua vez, considerava as discussões “[...] atividades não silenciosas [...]” que precisavam acontecer, mas “[...] na hora e lugar apropriados e nunca [...] misturadas com o trabalho prático” (SLOWIAK e CUESTA, 2013, p. 184). Isso era explicado como um princípio de trabalho referente ao comportamento dos participantes nas oficinas conduzidas por Grotowski e por seus discípulos. Segundo Flaszen (2015), “[...] tudo começou com a proibição de qualquer barulho, de qualquer comportamento barulhento e de quaisquer discussões de questões particulares na sala de exercícios, ensaios e espetáculos” (FLASZEN, 2015, p. 236). Tratava-se de transformar o espaço de trabalho num santuário, isolado e silencioso, o que não era fácil, uma vez que “[...] os atores são um bando muito tagarela” (FLASZEN, 2015, p. 236). Inicialmente, mesmos os atores de Grotowski “[...] entendiam essa proibição como um regulamento administrativo ou como o passatempo autoritário do chefe [...]”

(FLASZEN, 2015, p. 236), mas, com o passar do tempo, foi se tornando evidente que “[...] o silêncio era uma das condições básicas de garantia do teatro, do respeito à sua vocação, da higiene do trabalho criativo” (FLASZEN, 2015, p. 236).

Esta questão de “higiene do trabalho criativo” é esclarecida por Slowiak e Cuesta (2013) no sentido de que “[...] o espaço interior do ator precisa esvaziar-se de trivialidade” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 184). Eles sugerem que isso pode ser realizado da seguinte maneira: “[...] proíba qualquer tipo de conversa social no espaço de trabalho; restrinja qualquer discussão entre os observadores, ou melhor, não permita observadores!” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 184). O espaço para discussão existe, mas possui hora e local apropriado:

Se algo não está claro, continue a fazê-lo, até que o instrutor esclareça ou você descubra por si mesmo a solução, a maneira de proceder. Nunca pare um exercício ou interrompa um processo para fazer uma pergunta, comentário [...] (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 183).

Ana Elvira Wuo (2005) relata sobre um aluno de sua oficina que lhe perguntava muitas coisas e queria “[...] discutir o ‘porquê’ de cada exercício [...]” (WUO, 2005, p. 90). Preocupada que assim ele mostrasse apenas “[...] uma parte sua muito racional, a qual parecia bloquear a passagem para o mundo dos clowns [...]” (WUO, 2005, p. 90), Wuo dizia-lhe: “Faça, não pense, deixe que eu guardo o seu pensamento [...]” (WUO, 2005, p. 90). De modo semelhante, nas oficinas do LUME Teatro (grupo criado por Luis Otávio Burnier nos anos 1980 em Campinas), solicita-se aos participantes que não comentem ou discutam sobre as experiências durante o curso, principalmente fora da sala de trabalho. A ideia é que se compartilhe qualquer coisa apenas no fim do processo, para que as experiências possam ser vividas antes de qualquer explicação conceitual. Os professores costumam comentar que as

dúvidas que aparecem nos primeiros dias tendem a se resolver pela própria prática, ao longo do processo.

Por mais óbvia e natural que possa parecer a lógica de que a conversa atrapalha o trabalho prático do ator, é preciso sempre lembrar que há outras lógicas, outros modos de proceder, e outras culturas. Conversando com um pesquisador que investiga a trajetória de Sotigui Kouyaté, ele conta como foi difícil, no começo, para este ator malinês se acostumar com o modo de trabalho do grupo de Peter Brook. Habitado a um processo de trabalho que tinha a conversa como parte constitutiva do processo, estranhou a cultura do silêncio e a ideia de que o ator devia se *concentrar* no trabalho (sendo a conversa uma dispersão). Para não irmos tão longe, lembro-me das aulas na UNIRIO com José da Costa que, tendo investigado o teatro de José Celso Martinez Corrêa, contava que, no processo de criação do Teatro Oficina, havia ensaios em que os atores passavam horas lendo *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, bebendo vinho, conversando e, é claro, experimentando tudo no corpo. Em minha estadia em Córdoba (Argentina), conheci o trabalho de Paco Gimenez que, em muitos aspectos, me fez lembrar o trabalho de José Celso. Ao perguntar-lhe sobre seu processo, ele respondeu que “não há ensaios, mas sim conversas, comida”. Perguntei-lhe então o que lhe interessava na conversa dos atores: “gosto muito da bobeira [...] que as pessoas se soltam, dizem coisas, riem e, bem, eu vou encontrando o que se dá”, ele afirmou. Ao que lhe respondi que me parecia muito raro encontrar num processo criativo esta liberdade de podermos conversar o quanto quisermos, pois ainda temos muita dificuldade em compreender que a conversa é um trabalho prático, que não estamos parando de praticar para conversar.

Mesmo estando de acordo com uma série de problemas aqui expostos, não posso concordar com as soluções, e muito menos com as

premissas que sustentam as mesmas. Dependendo do contexto, também peço silêncio aos meus alunos; também peço para não pararem um exercício no meio, mas isto não significa, de forma alguma, que eu esteja buscando criar uma “zona reservada”, um “santuário de silêncio”, muito menos uma “higiene do trabalho criativo”.⁹ Não posso concordar com o cartesianismo às avessas, que separa e coloca o corpo e as emoções acima do intelecto, ou que coloca a prática acima da teoria, como se isto fosse uma espécie de condição ontológica ou biológica do trabalho do ator. Não posso concordar com Stanislavski quando alerta seus atores “[...] contra uma abordagem intelectual e fria da criatividade [...]”, dizendo-lhes que “[...] ação vem da vontade, da intuição; discussão vem da mente, da cabeça” (STANISLAVSKI apud TOPORKOV, 1998, p. 159, tradução nossa)¹⁰. Mas, é preciso entender o que está em jogo nesta desconfiança e preocupação com o intelecto do ator, encarado sempre como racionalidade.

Grotowski (1987) considera que o ator que discute durante o processo está tentando, “[...] através dessas discussões, esconder sua falta de empenho[...]”, entendendo que “[...] se você se entrega totalmente num ensaio, não tem tempo para discutir” (GROTOWSKI, 1987, p. 171). Ao associar ação com “vontade”, por sua parte, Stanislavski também enxerga naquilo que seria seu oposto (a discussão), uma resistência, um sinal de falta de vontade: “Quando o

⁹ Uma coisa que o trabalho com o *Viewpoints* me ensinou foi que a dispersão pode ser muito mais rica para a criação do que a concentração. Mas é claro que é preciso descobrir a chave que faz funcionar a potência criativa da dispersão. Neste sentido, em meus processos com os atores, nunca estamos buscando uma presença cênica extracotidiana, mas uma presença aberta ao mundo, ao cotidiano, ao banal, etc. É preciso distinguir entre juízos de fato e juízos de valor: o fato de que um grupo ou diretor específico coloque a concentração do ator como uma condição de seu trabalho, não significa que a concentração seja uma condição do trabalho do ator.

¹⁰ No original: “...against a cold, intellectual approach to creativity”; “Action comes from the will, from intuition; discussion comes from the mind, from the head”.

ator está relutante em mostrar sua vontade, quando, ao invés, ele hesita em criar e começa a racionalizar muito, é como um cavalo empacado no lugar porque lhe falta força para mover sua carga” (STANISLAVSKI apud TOPORKOV, 1998, p. 159, tradução nossa)¹¹. A discussão é considerada um desvio, uma interrupção da prática, um ponto em que ela “empaca”. Ou, como quer Stanislavski: porque empaca, o ator começa a racionalizar. A discussão acaba sendo compreendida sempre como racionalização, como uma necessidade outra que não a do corpo, como um excedente supérfluo. Grotowski se preocupava bastante com a excessiva racionalização enquanto um “[...] querer compreender pela descrição algo não compreendido pela experiência, ou dito de outra maneira, não querer deixar margem nenhuma para o indizível” (MOTTA LIMA, 2012a, p. 53). A premissa é a de que o corpo sabe, mas a mente, sempre ansiosa e tagarela, não deixa espaço para este saber silencioso. É aí que entra a lógica do segredo.

Ana Elvira Wuo (2005), tendo dado a palavra aos alunos para falarem sobre o processo que haviam vivido, se deparou com o silêncio do grupo, que afirmava não ter nada a dizer. Isto a levou a seguinte reflexão: “[...] o silêncio verbal é uma forma de manter o segredo enraizado no corpo durante um tempo para que ele não escape. Esse tempo vai revelar secretamente às pessoas reflexões valiosas sobre a aquisição de descobertas” (WUO, 2005, p. 174). O verbo aparece aqui como uma espécie de mácula da experiência, algo que pode desapossá-la de mim, sendo a experiência algo que precisa ser preservado e mantido “enraizado no corpo”. Isso faz o próprio corpo aparecer como um tesouro, uma propriedade privada, uma identidade, essência ou natureza que está sempre em risco de ser desapossada por elementos externos e artificiais (por exemplo, o verbo). Um

¹¹ No original: “When the actor is reluctant to show his will, when instead he hesitates to create and begins to reason too much, he is like a horse stamping in place because he lacks the strength to move his load”.

participante de uma oficina de Grotowski relata que, durante o trabalho, chegou-lhe uma “mensagem” acerca de sua vida íntima e de si mesmo. Em seu entendimento, “[...] essa mensagem deve permanecer privada, para continuar verdadeira [...]” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 51). O comportamento do oficiante parece derivar do mestre: Grotowski considerava que o corpo do ator deveria ser protegido, nos termos de Flaszen: “Não o emporcalhe, não o transforme em cortiço [...]” (FLASZEN, 2015, p. 357). Segundo Flaszen, isto foi particularmente verdadeiro no caso de Cieslak: “Grotowski estabeleceu um clima de tabu ao seu redor – também ao redor da cena. Seu corpo era tabu. Ele se tornou intocável [...] como uma espécie de homem santo, ou de vaso sagrado” (FLASZEN, 2015, p. 358).

Parece-me pertinente fazer aqui uma distinção entre dois modos de encarar a experiência e sua relação com a palavra: uma que pode ser chamada de religiosa (sagrada, secreta e privada) e outra que pode ser chamada de política (profana, laica e pública). Hannah Arendt (2014), ao falar sobre os mistérios de Elêusis, diz que, embora a experiência que proporcionava fosse comum a todos, ninguém poderia falar sobre ela; era preciso manter “segredo”. Segundo a filósofa, isto torna tal experiência “[...] apolítica e talvez antipolítica por definição” (ARENDR, 2014, p. 77). Há uma história antiga, na qual se conta que um filósofo teria interpretado e desvelado os mistérios eleusianos. Na mesma noite, ele teria sonhado que as deusas de Elêusis, Deméter e Core, estavam se prostituindo num lugar devasso com portas abertas. Perguntando-lhes a razão daquilo, elas teriam dito que, por causa dele, foram “[...] arrancadas com violência ao santuário de seu pudor e entregues indistintamente a todos os passantes” (HADOT, 2006, p. 83). Isto indicaria, portanto, que, assim como a exegese dos mitos deveria ficar reservada a uma elite, os mistérios de Elêusis apenas poderiam

ser revelados a um pequeno número de sábios, jamais podendo ser tornado público, revelado a todos.

A Bíblia também nos alerta para o uso indevido do nome de Deus, ou seja, que não devemos usar o nome de Deus em vão. Trata-se de uma blasfêmia, uma apropriação do inapropriável; uma tentativa de se aproximar daquilo que é infinitamente distante, incomensurável. Por escapar à compreensão humana, Deus não deve ser nomeado, contanto que seja nomeado como convém. Usar seu nome em vão é evocá-lo gratuitamente, da maneira que convém a cada um, e não da maneira que convém: eis o pecado atroz da blasfêmia. Segundo Derrida (2008), nomear é a “[...] violência originária da linguagem [...]” (DERRIDA, 2008, p. 1), que ameaça a “substancialidade” do próprio, de “[...] uma presença a si que nunca foi dada mas sim sonhada” (DERRIDA, 2008, p. 1). Nomear é ameaçar a ideia metafísica de uma experiência muda e silenciosa que se basta a si mesma, que possui um Nome impronunciável, e que, portanto, qualquer tentativa de pronunciá-la é pura blasfêmia. Nomear é macular um suposto Nome original intrinsecamente ligado à coisa em si. Nomear é expor que o Nome oculta um movimento de apropriação das coisas e das experiências por parte de um discurso dominante, criando em seu lugar a ilusão de que não há outras nomeações possíveis – ou pior, criando a ilusão, através de uma suposta indiferença às palavras, de que não importa a nomeação que se faça, a coisa será sempre a mesma. Contudo, o Nome não designa realmente uma substância original da coisa, mas uma história de apropriação da mesma que a faz assumir certos sentidos, e não outros. Ou seja, a Coisa não possui (enquanto propriedade) um Nome (substantivo), ela é sempre nomeada (verbo).

É preciso esclarecer que, ao distinguir entre um olhar religioso (despolitizante) e um olhar político (laicizante) para a experiência, não estou opondo o silêncio (religioso) à palavra (política), mas

distinguindo dois modos de relação entre o silêncio e a palavra perante a experiência. Clément Rosset (2011) distingue entre um "silêncio ideológico", que omite e se cala sobre uma palavra única (o Nome), engendrando um rumor ideológico de amplitude indefinida, uma proliferação de representações em torno de um centro ocupado por seu silêncio; e um "silêncio cético" (que eu preferiria chamar de "laico"), que é preciso, que diz sua palavra e nada mais – aqui o silêncio é laicizado no sentido em que não é mais carregado de transcendência; não se trata mais do inefável que ecoa ao redor de um centro silencioso (ROSSET, 2011, p. 22).

Tatiana Motta Lima (2012b), ao elogiar o silêncio de François Kahn na condução do trabalho dos atores, coloca a seguinte questão: “De que silêncio se trata aqui? Com certeza não é daquele que, por não dizer, cria mitologias, como se houvesse um saber que se esconde para criar adeptos ou seguidores” (LIMA, 2012b, p. 15). Eu diria, então, que o silêncio de François Kahn é um silêncio cético (laico). Trata-se de produzir uma palavra que diz, que se dá pelo que é, que assume sua ação de nomear. Enquanto o silêncio ideológico¹² preenche seu centro de Vazio (silêncio) para que ao redor dele se prolifere especulações sobre o que se *quis dizer*, o silêncio cético *diz* precisamente o que diz, deixando ao redor de si um silêncio que poderá produzir mais palavras que dirão precisamente o que dizem (sem especulações sobre o que se *quis dizer*). Hegel (2014) parece estar comparando estes dois modos de silêncio, ao lamentar que se despreze tanto “[...] uma expressão que

¹² O termo silêncio ideológico designa um rumor ideológico em torno de um centro ocupado pelo silêncio, mas designa principalmente que o caráter ideológico deste silêncio é dissimulado, escamoteado, dando sempre a entender que ideológicas são as palavras que tentam quebrar tal silêncio, palavras que, desrespeitosas e tendenciosas, acabam por reduzir a plenitude de sentido de tal silêncio. Ideológico é sempre o outro, aquele que não respeita o silêncio que traduz a realidade tal como ela é.

designa um conceito de maneira determinada, enquanto se prefere outra que envolve de névoa o conceito” (HEGEL, 2014, p. 56).

O segredo da Natureza

O conceito de natureza é, provavelmente, o mais protegido de expressões que tentem designá-lo de maneira precisa e determinada, para manter-se eternamente envolto em névoa. O conceito de natureza produz uma espécie de silêncio conceitual. Segundo Clément Rosset (2011), é aí que reside sua eficácia ideológica: ser silenciosa, imprecisa e obscura. Seu silêncio é fonte para uma fecundidade inesgotável. A bem dizer, a Natureza não existe enquanto ideia ou conceito (silêncio conceitual), mas enquanto um segredo ou mistério protegido e envolto por uma névoa, por um véu pudico que afasta todo olhar inquiridor, todo dizer que tente precisar o que está aí em jogo.

Não sendo nem conceito nem ideia, a Natureza pode ser definida pelo que José Gil (1997) identifica em certas doutrinas religiosas – tal como a Ioga – como “Significante Supremo” ou “Significante Despótico”: seu sentido é inexprimível porque toda linguagem emprega signos. Por ser vazio, o Significante Supremo é pleno de sentido, de um sentido único e absoluto, não dando espaço para outros signos, sempre denunciados como falhos e insuficientes para tocar em sua plenitude incomensurável (GIL, 1997, p. 80-82). A palavra, enquanto signo da linguagem, sempre aparecerá diante de um Significante Supremo e Despótico como uma mácula, uma blasfêmia, uma mancha que banaliza e reduz a plenitude de sentido daquilo que não se diz, daquilo que, segundo Stanislavski (1996), “[...] não podemos dizer porque é assim e não de outro modo. É assim porque é, e não pode ser nenhuma outra coisa. Não se pode criticar o relâmpago, uma tormenta em alto mar,

uma nevasca, uma tempestade, a aurora ou o pôr do sol” (STANISLAVSKI, 1996, p. 325).

E assim se instaura um profundo silêncio conceitual na formação do ator.

Referências

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EINES, Jorge. **Hacer Actuar, Stanislavski contra Strasberg**. Barcelona: Ed. Gedisa, 2012.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski e companhia: origens e legado**. Tradução: Isa Etel Kopelman. 1a. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

GIL José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2007.

_____. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.

HADOT, Pierre. **O véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de natureza**. Tradução: Mariana Sérvulo. São Paulo: Loyola, 2006.

HEGEL, Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Tradução: Paulo Meneses. Petrópolis, Vozes, 2014.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski (1959-1974)**. São Paulo: Perspectiva, 2012a.

_____. A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. In: **ILINX**, Revista do LUME nº 2, p. 1-19, 2012b. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/149>. Acesso em: 27 Nov. 2019.

ROSSET, Clément. **L'anti-nature**. França: Presses Universitaires de France, 2011.

SERRANO, Raul. **Nuevas tesis sobre Stanislavski**: fundamentos para una teoría pedagógica. Buenos Aires: Atuel, 2004.

SLOWIAK, James e CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. Tradução: Julia Barros - São Paulo: É Realizações, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. **A Preparação do ator**. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **A Construção da Personagem**. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

TOPORKOV, Vasilii Osipovich. **Stanislavski in rehearsal**. New York: Routledge, 1998.

WUO, Ana Elvira. **Clown, processo criativo**: rito de iniciação e passagem. 2005. Tese (Doutorado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

Data de submissão: 15/10/2019

Data de aceite: 23/12/2019

Data de publicação: 29/12/2019