

REPERTÓRIO
LIVRE

NÃO PENSA, FAZ!

DON'T THINK IT, DO IT!

NO PIENSES, LO HACE!

TIAGO MOREIRA FORTES

FORTES, Tiago Moreira.
Não pensa, faz!
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **242-258**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

Gostaria de discutir aqui o que me parece um dos termos mais frequentes em aulas de atuação – mas também em processos criativos – uma expressão que usamos sem pensar, uma espécie de hábito gramatical. Trata-se do famoso *não pensa, faz!*, um exemplar linguístico ou modelo enunciativo emblemático da separação entre teoria e prática no teatro. Como se trata de uma moeda que circula automaticamente entre nós, algo que falamos sem pensar, é raro que algum usuário seu, defenda aquilo que a sentença realmente diz. O mais frequente é que se explique: “você entendeu o que eu quis dizer”. Tentarei aqui, portanto, compreender o que se costuma *querer dizer* quando se *diz* a um ator: *não pensa, faz!* Para tanto, me apoiarei bastante na obra do argentino Raul Serrano sobre Stanislavski. A conclusão de que ao ator se faz necessário pensar fazendo – ou fazer pensando – só fará sentido se analisarmos a fundo a visão de Copeau (a partir de uma fala de Hamlet) de que o ator é aquele que tem o poder de forçar a alma sobre um conceito. Para esclarecer o que se está chamando de conceito, ou seja, qual o conceito de conceito, trarei a reflexão de Nietzsche sobre a formação de um conceito filosófico e seu parentesco com a metáfora, o que nos permitirá compreender em que sentido que o conceito é parte constituinte da experiência do ator.

PALAVRAS-CHAVE:

atuação; prática; conceito; teoria.

ABSTRACT

I'd like to discuss here what seems to be one of the most frequent expressions on acting classes – but also on creative processes –, an expression that we use without thinking about it, a kind of grammatical habit. It's the famous *don't think it, do it!*, a linguistic copy or emblematic enunciative model of the separation between theory and practice on theatre. Since it is a currency that circulates automatically between us, something we speak without thinking, it isn't common for one of its users to defend what the sentence is really saying. We usually find the explanation: “you understand what I'm trying to say”. So I'll try here to understand what we are trying to say when we say to an actor: *don't think it, do it!*. For that, I'll base my discussion on the work of Raul Serrano about Stanislavski. The conclusion that an actor thinks it doing it – or does it thinking it –, will only make sense if we deeply analyze the vision of Copeau (based on a speech of Hamlet) that an actor is someone who has the power to force his soul on a concept. To clarify what is being called a concept, that is, the concept of concept, I'll bring the analyses of Nietzsche of the constitution of a philosophical concept and its relation with the metaphor, what will allow us to understand in which way the concept is a constituent part of an actor's experience.

KEYWORDS:

acting; practice; concept; theory.

RESUMEN

Me gustaría comentar aquí lo que me parece uno de los términos más frecuentes en las clases de actuación – pero también en los procesos creativos – una expresión que usamos sin pensar, una especie de hábito gramatical. Trata-se del famoso *no pienses, lo hace!*, un ejemplo lingüístico o modelo enunciativo emblemático de la separación entre teoría y práctica en el teatro. Como es una moneda que circula automáticamente entre nosotros, algo de lo que hablamos sin pensar, es raro que alguno de sus usuarios defienda lo que realmente dice la frase. La mayoría de las veces se explica: “entendiste lo que quise decir”. Trataré aquí, por tanto, de comprender lo que se suele decir cuando uno le dice a un actor: *no pienses, lo hace!*. Para tanto me apoyaré mucho en el trabajo del argentino Raúl Serrano sobre Stanislavski. La conclusión de que es necesario que el actor piense haciendo – o hacer pensando –, sólo tendrá sentido si analizamos profundamente la visión de Copeau (a partir de un discurso de Hamlet) de que el actor es quien tiene el poder de forzar el alma sobre un concepto. Para esclarecer lo que se está llamando concepto, es decir, qué es el concepto de concepto, traeré la reflexión de Nietzsche sobre la formación de un concepto filosófico y su parentesco con la metáfora, lo que nos permitirá comprender en qué sentido el concepto es parte constituyente de la experiencia del actor.

PALABRAS-CLAVE:

actuación; práctica;
concepto; teoría.



INTRODUÇÃO

NÃO HÁ COMO SEPARAR TEORIA E PRÁTICA, mas não se deve enxergar em tal unidade uma identidade. Ao mesmo tempo, não se deve enxergar na diferença entre teoria e prática uma hierarquia. Tão problemático quanto considerar que a teoria deve determinar os rumos da prática, é considerar que a prática vem sempre na frente da teoria. Assim como a prática não deve ser uma mera aplicação da teoria, esta não deve simplesmente justificar ou explicar uma prática. Teoria é o modo como nomeamos e lidamos com as coisas com as quais vivemos. Teoria é o modo como vivemos. Teoria é o modo como praticamos. Não há prática pura, pois toda prática se dá necessariamente de um determinado modo. E este modo é a própria teoria.

Como diz Foucault (1982, p. 71), “a teoria não totaliza; a teoria se multiplica e multiplica. É o poder que por natureza opera totalizações”, e a teoria “luta contra o poder, luta para fazê-lo aparecer e feri-lo onde ele é mais invisível e mais insidioso”. A teoria se expõe e expõe qualquer discurso que se oculta, que se silencia e que extrai seu poder daí. A teoria faz aparecer, por detrás do discurso dominante, uma série de teorias, perspectivas e ideologias que o constituem.

Michel de Certeau (2012, p.134-135) coloca em questão um “saber sobre o qual os sujeitos não refletem”, a respeito do qual “não se pergunta se *há* saber (supõe-se

que *deva haver*)”, trata-se de um “saber não sabido”, ou melhor, um saber “*sabido* apenas por outros e não por seus portadores” que “são afinal os locatários e não os proprietários do seu próprio saber-fazer”. Isto traduz perfeitamente o que diz Eugenio Barba (2014, p. 30) sobre o ofício do ator: “Cada um de nós que faz teatro possui um monte de termos que filtram a própria intuição e o próprio saber profissional. Esses termos se acumulam sozinhos em nossos bolsos, quase sem passar por nossa vontade”.

O que pretendo fazer aqui, portanto, é teoria, no sentido de tirar dos bolsos esses “termos” que filtram nossa intuição e nosso saber, termos que circulam entre nós como um saber não sabido, como algo que impregna na pele, mas escapa ao olhar, termos dos quais somos locatários que jamais chegam a se apropriar deles. Para tanto, vou me ater ao que me parece ser um dos termos mais frequentes em sala de aula – mas também em processos criativos – uma expressão que usamos sem pensar, que acumulamos em nossos bolsos sem nem perceber, uma espécie de hábito gramatical que sai direto do bolso para a boca, e desta para outros bolsos. Trata-se do famoso *não pensa, faz!*, um exemplar linguístico ou modelo enunciativo emblemático da separação entre teoria e prática no teatro. O mais frequente é que se explique: “você entendeu o que eu quis dizer”. Tentarei aqui, portanto, compreender o que se costuma *querer dizer* quando se *diz* a um ator: *não pensa, faz!* Para tanto, irei trazer tanto depoimentos de atores, atrizes, professores, professoras, diretores e diretoras, quanto contribuições de teóricos da atuação como Stanislavski, Grotowski, Barba, entre outros, consciente de que estes foram também atores, diretores e professores.

GENEALOGIA DA EXPRESSÃO

Quando lemos o livro de Toporkov (1998, p. 85, grifo do autor, tradução nossa¹) sobre a fase final de Stanislavski, podemos testemunhar com frequência o mestre russo dizer: “Não *pense*, tente *agir* imediatamente”. Apesar de encontrarmos aí um grifo na palavra “*agir*”, é para a palavra “imediatamente” que eu gostaria de chamar

1 “[...] do not *think*, try to act immediately”.

a atenção em tal frase, e o farei através de uma citação de Thomas Richards. Tentando compreender a expressão “sementes da ‘organicidade’” empregada por Grotowski, Richards (2014, p. 73) faz uma associação com o movimento de um gato, cujo corpo, segundo ele, “pensa sozinho. O gato não possui uma mente *discursiva* que bloqueia a reação orgânica imediata, que atua como obstáculo”, ou seja, o termo “imediato” não deve nos levar a pensar apenas em termos temporais, de velocidade da reação, mas enquanto algo que não passa por uma mediação (i-mediado)². Segundo Richards, a organicidade também pode ser encontrada no homem, mas está quase sempre “bloqueada por uma mente [...] que tenta conduzir o corpo, pensando rápido e dizendo a ele o que fazer e de que forma”, melhor dizendo, se não fosse pela interferência da “mente discursiva”, se daria uma “reação orgânica imediata” do corpo. Mais adiante, Richards diz que “o corpo tropeçava na mente” (RICHARDS, p. 75), isto significa que a mente se coloca no caminho do corpo como um obstáculo, uma pedra no meio do caminho.

Em minha pesquisa de doutorado, entrevistei, ou melhor, conversei com dezenas de atores, professores e diretores do Brasil e da Argentina. Em conversa com uma atriz e palhaça de Buenos Aires, esta me disse ter escutado bastante a expressão *não pensa, faz!*, mas que não está de acordo, pois, para ela, “o pensamento sempre está presente”.³ Portanto, “em vez de apagá-lo e de dizer para não pensar, é uma questão de como alguém se faz amigo do pensamento”,⁴ ou seja, trata-se de certa cumplicidade entre pensamento e ação na qual para agir melhor, devemos pensar melhor. Ela ainda acrescenta que, quando alguém lhe diz *não pensa, faz!*, ela compreende que se está *querendo dizer* “não pense, esteja aqui! Não se vá, volte, venha!”⁵ no sentido em que precisa haver mais concentração no trabalho. É neste sentido que Raul Serrano (2004, p. 241, tradução nossa⁶) emprega as expressões “fazer pensando” e “pensar fazendo”. O que lhe parece problemático é “pensar primeiro e agir depois”, pois “o ator não deve dar tempo para seu cérebro evadir da situação”. Isto é, haveria uma tendência da mente em levar o ator alhures e outrora, enquanto seu corpo precisa estar presente aqui e agora. É desta forma também que outra atriz argentina compreende o *não pensa, faz!*: “você não está presente no que está fazendo”, “tente se concentrar nas pequenas ações” ou “não atue *em geral*”.⁷ Esta última expressão é uma referência direta a Stanislavski (1995, p. 84) e sua crítica aos atores que atuavam em geral: “tais atores amam ‘em geral’, enciúmam-se ‘em geral’, odeiam ‘em geral’”,

2 Toda comparação do corpo do ator com o corpo dos animais me parece infeliz, pois o modo de agir dos animais é inteiramente determinado por sua fisiologia e por seus instintos (inteiramente determinados pelo ambiente natural), enquanto o homem vive uma lacuna de informação genético-intintual que é preenchida por concepções simbólicas extraídas do ambiente cultural, ou seja, diferente dos animais, o modo de agir do homem é sempre *mediado* por elementos culturais.

3 “El pensamiento siempre está”.

4 “En vez de borrarlo y decir para no pensar, es como uno se hace amigo del pensamiento”.

5 “No pienses, estarte acá! No te vayas, volver, venir!”

6 “Hacer pensando”; “pensar haciendo”; “pensar primero y accionar luego”; “[...] el actor no le debe dar tiempo a su cerebro para evadirse de la situación”.

7 “‘No estás presente en lo que está haciendo’, ‘intente concentrarse en las acciones pequeñas’ o ‘no actúe en general’”.

melhor dizendo, há uma tendência da mente em generalizar, em extrair o geral do particular, que impede o ator de se focar nos detalhes que constroem uma ação cênica, nas “pequenas ações”.

Grotowski (1987, p. 174) esclarece que, “quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com o corpo”. Ele então explica que “pensar com a cabeça” significa pensar no resultado, calcular o resultado das ações, aonde elas me levarão. Numa conferência em Santarcangelo, Grotowski (1988 apud RICHARDS, 2014, p. 93) considera *o que fazer depois?* “a pergunta que torna qualquer espontaneidade impossível”. Diz ainda que é neste sentido que Stanislavski insistia que, para serem livres, as ações deviam ser “completamente absorvidas (aprendidas, memorizadas)”, para que o ator não precise se perguntar: *o que fazer depois?* É neste sentido também que Stanislavski (1995, p. 94) afirmava que “a dúvida é inimiga da criatividade”. O ator não deve duvidar, não deve hesitar⁸ em relação ao que fazer em cena, não deve se perguntar: e agora? Segundo Serrano (2004, p. 175, tradução nossa⁹), o que o mestre russo propunha com o *não pensa, faz!*, era: “atue e assim encontrará o sentido”.

Ao que parece, quando se diz a um ator *não pensa, faz!*, dificilmente se está solicitando que ele realmente pare de pensar. Assim, estaríamos mais próximos do que queremos dizer se, ao invés da expressão “*não pensa, faz!*”, disséssemos algo como “*pensa, mas faz*” ou “*faz para pensar*”. É neste sentido que Serrano (2004, p. 204, tradução nossa¹⁰) afirma ser preciso “fazer para compreender, e não compreender para então fazer”. O problema é que vivemos uma cultura na qual somos treinados a parar de fazer para pensar.¹¹ Por isso me encanta a expressão “pensar em experiência” que uma professora do Rio de Janeiro sugere em lugar de *não pensa, faz!*

Antes de tudo, precisamos nos perguntar se é sequer possível agir sem engajar o pensamento. Refletindo sobre a relação entre o intelecto e os “processos psicológicos superiores” em Vygotsky, Van der Veer e Valsiner (2014, p. 264), vão buscar a filosofia de Spinoza,¹² para a qual, “agir, no verdadeiro sentido da palavra, implica compreender intelectualmente o que se está fazendo”. O próprio Stanislavski insistia que “assim que você começa a atuar, imediatamente terá consciência da necessidade de justificar suas ações”. (TOPORKOV, 1998, p. 161,

8 Uma das grandes qualidades que se atribuíam a Ryszard Cieslak, ator de Grotowski em *O Príncipe Constante*, era exatamente que nele “não havia hesitação, seu corpo pensava durante o próprio processo do fazer”. (RICHARDS, 2014, p. 16)

9 “Actúe usted y de ese modo encontrará el sentido”.

10 “Hay, pues, que hacer para comprender, y no comprender para luego hacer”

11 Vide o sistema escolar no qual as crianças que correm, pulam e brincam no recreio, devem parar, sentar e prestar atenção para a retomada da aprendizagem na sala de aula. Já Nietzsche dizia só levar a sério pensamentos que surgissem enquanto caminhava.

12 Infelizmente os autores citam Spinoza sem aspas e sem fazer referência a nenhuma obra específica.

tradução nossa¹³) Em qualquer atividade humana, é muito frequente que diante de um *faça!*, surja a questão *o que exatamente é para eu fazer?* Não se trata aí de uma recusa, resistência ou desobediência. Não se trata de um fenômeno da vontade, mas de um fenômeno psicomotor. É preciso compreender intelectualmente o que estou fazendo. Ao mesmo tempo, como diz Serrano, o único modo de compreender, é fazendo. Não é possível fazer algo que não faz o menor sentido para mim, ou seja, compreender é uma condição para a ação, mas uma condição que depende daquilo que condiciona. Trata-se, portanto, de uma interdependência entre agir e compreender.

É neste sentido que Serrano (2004, p. 204, tradução nossa¹⁴) diz que o método das ações físicas de Stanislavski “é essencialmente um modo de conhecer, específico do ator. Em primeiro lugar porque o que há para conhecer todavia não existe” – não está dado no texto dramático ou na cabeça do diretor¹⁵ – é preciso criá-lo. E só é possível criá-lo através da ação. Assim, “cada ensaio deve transcorrer como a exploração e colocação em prática de uma hipótese, e não como a tradução cênica passiva de algo já concebido”. (SERRANO, p. 271, tradução nossa¹⁶) Serrano coloca o “não saber” como aquilo que instiga à experimentação do ator, experimentação que funciona como seu modo específico de conhecer, de ir descobrindo aquilo que não sabe, que “não tem nome ainda” embora já seja “entrevisto ou sonhado”. Ou seja, há um mínimo de visão, de escuta de algo difuso, um vislumbre de uma miragem, um aroma que me seduz e que me faz procurar o resto da experiência. Serrano chega a falar em “uma concepção teórica superficial” (SERRANO, p. 235, tradução nossa¹⁷) ou “considerações teóricas iniciais” que permitem “aclarar teoricamente apenas o necessário para empreender a improvisação nos marcos da estrutura”. (SERRANO, p. 193, tradução nossa¹⁸)

Um ator que age sem pensar só é concebível se pressupomos que ele já sabe ou compreende uma série de circunstâncias e dados que envolvam sua ação. No entanto, as complexas implicações de tais circunstâncias nunca estão dadas para o ator, é preciso que ele se lance no processo, que ele aja para poder impregnar-se delas. Por outro lado, sem conceber minimamente o que é isso que ele está fazendo, sem que “se decida os pontos de partida de uma situação” (SERRANO, p. 204, tradução nossa¹⁹), o ator é incapaz de mover um só músculo ou fagulha de sentimento. É neste sentido que o método das ações físicas era

13 “As soon as you begin to act you will immediately become aware of the necessity of justifying your actions”.

14 “El método es esencialmente un modo de conocer, específico del actor. En primer lugar porque lo que hay que conocer ‘todavía no existe’[...]”.

15 “Lembremos que nos encontramos diante de uma investigação: estamos diante do que não conhecemos e não diante da aplicação de algo já conhecido e decidido”. (SERRANO, 2004, p. 206)

16 “Cada ensayo debe transcurrir como la exploración y puesta en práctica de una hipótesis, y no como la pasiva traducción escénica de algo ya concebido”.

17 “[...] un somero planteo teórico”.

18 “[...] consideraciones teóricas iniciales [...]”; “[...] aclarar, teóricamente, pues únicamente lo necesario para emprender la improvisación en los marcos de la estructura [...]”.

19 “[...] decidir los puntos de partida de una situación”.

também chamado de *análise ativa*: trata-se de analisar agindo, de pensar fazendo, de conhecer improvisando: “improvisar é, de algum modo, atuar sem separar pensamento de ação”.²⁰ (SERRANO, p.127, tradução nossa²¹) A análise ativa surgiu para resolver problemas de caráter essencialmente “gnosiológico” do método inicial de Stanislavski, em que “parecia que primeiro o ator deveria saber tudo o que concerne a seu papel e que logo, simplesmente, o único que teria que fazer é transportá-lo para a prática, conseguir uma passiva realização do já decidido intelectualmente”. (SERRANO, p. 146, tradução nossa²²) Serrano relata sua própria experiência com a “antiga formulação do método”, no qual havia um “abismo que separava os ensaios de mesa da prática real em cena”, pois se entrava em cena “cheios de dados”, com todos “aqueles ‘conhecimentos’ livrescos” que acabavam sendo jogados fora, porque “alguns detalhes que pareciam irrelevantes nas ‘leituras à italiana’ [...] nos golpeava de modo imprevisto como problemas insuperáveis quando chegávamos aos ensaios e tentávamos pôr em prática ‘o já sabido’”. (2004, p. 144, tradução nossa²³) Serrano então coloca a importante questão: “Mas era isso o que havia que saber? Que tipo de conhecimento é o que inicialmente requer a prática cênica?” (SERRANO, 2004, p. 144, tradução nossa²⁴)

Na terceira parte de *A criação de um papel*, que trata do processo de *O Inspetor Geral*, o professor Tórstov manda o aluno Kóstia subir ao palco e representar a cena da “entrada de Khlestakov”. Kóstia, surpreso, faz a seguinte objeção: “Como posso representá-la, se não sei o que tenho de fazer? [...] Não posso fazer nada, porque não sei nada!”. (STANISLAVSKI, 1995, p. 227) Tórstov então coloca em questão a lógica de seu aluno: “A peça diz: ‘Entra Khlestakov’. Então você não sabe entrar num quarto de estalagem? Sei. Pois então, entre. Depois, Khlestakov repreende Ossip [...] Você não sabe repreender? Sei. Depois...”. E assim o professor segue comprovando ao aluno que ele “sabe” o necessário (“o que lhe é acessível”) para subir no palco e representar a cena da entrada de Khlestakov. “Tanto melhor” que ele não tivesse um conhecimento profundo e acesso a uma profusão de dados da peça. No entanto, ainda é com aquilo que “sabe” que ele deve entrar em cena. Em seu artigo *Stanislavski confuso, inatingível*, Julia Lavatelli analisa esta mesma situação entre Tórstov e Kóstia, e conclui dizendo que “esse saber tem um só, mas poderoso, fundamento: a lógica cotidiana [...] um corpo que reconhece e aceita sua participação na organização racional do cotidiano e de toda prática social”. (DUBATTI, 2014, p. 153, tradução nossa²⁵) Lavatelli insiste

20 Serrano (2004, p. 148) considerava ainda que o método das ações físicas “nada mais é do que a teoria que corresponde à improvisação”.

21 “Improvisar es, de algún modo, actuar sin separar pensamiento de acción”.

22 “Parecía que primero el actuar hubiera debido saber todo lo concerniente a su rol y que luego, simplemente, lo único que hubiera debido hacer es volcarlo a la práctica, lograr una pasiva realización de lo ya decidido intelectualmente”.

23 “[...] abismo que separaba los ensayos de mesa con la práctica real del escenario”; “atiborrados de datos”; “todos aquellos ‘conocimientos’ librescos”; “Algunos detalles que resultaban irrelevantes en las ‘lecturas a la italiana’ [...] nos golpeaban de modo imprevisto como problemas insalvables cuando llegábamos a los ensayos e intentábamos poner en práctica ‘lo sabido’”.

24 “Pero era eso lo que había que saber? ¿Qué tipo de conocimiento es el que inicialmente requiere la práctica escénica?”.

25 “Ese saber tiene un solo, pero poderoso, fundamento: la lógica cotidiana [...] un cuerpo que reconoce y acepta su participación en la organización racional del cotidiano y de toda práctica social”.

ainda que se trata de um uso do corpo “distinto do que se desdobra nas práticas teatrais extremo-contemporâneas”. (DUBATTI, 2014, p. 153, tradução nossa²⁶) No meu entendimento, não se trata simplesmente daquilo que o ator deve saber para entrar em cena. Não se trata de saber o necessário para poder agir sem pensar. Trata-se de aprender a pensar em cena.²⁷ E pensar não é o mesmo que saber. Pelo contrário, o pensar possui uma relação profunda com o não saber. O próprio Serrano já havia colocado que o ator precisa apenas de um “entrevisto ou sonhado”, de algo que “não tem nome ainda”, de uma “hipótese” que alimente sua experimentação. Eu diria que o ator precisa de uma *questão*. Uma questão que lhe faça sentir, pensar e atuar.

O CONCEITO COMO PARTE CONSTITUINTE DA EXPERIÊNCIA DO ATOR

Na primeira aula de uma disciplina do curso de teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), a professora perguntou aos alunos qual era a questão que mais aparecia no trabalho de cada um como ator: que questão impregna sua prática de ator? Ela então solicitou que eles transformassem aquela questão numa experimentação cênica. Algumas aulas depois, ela pediu para ver o que os alunos já tinham de material. Duas alunas me chamaram a atenção. A primeira, antes de apresentar o que tinha, disse que tende a “racionalizar demais” e que, portanto, decidiu “não pensar muito sobre o que ia fazer”. A outra explicou porque não tinha conseguido trazer nada: “acho que racionalizei demais, me perdi demais na teoria e não consegui chegar na prática”. Estas falas me parecem complementares como dois lados da mesma moeda: o fantasma da racionalização que acaba por afastar a teoria da prática. Serrano (2004, p. 43, tradução nossa²⁸) coloca como um dos maiores perigos das aulas de atuação a pretensão dos alunos em “realizar ‘o que lhes foi dito’” pelo professor. O que lhe parece problemático é “a racionalização que segue a esta verbalização” do professor.

26 “[...] un uso distinto del que se despliega en las prácticas teatrales extremo-contemporâneas”.

27 Para Meierhold, enquanto ator, era importante “pensar representando, estar consciente”, e por isso tomou distância em relação ao trabalho do Teatro de Arte de Moscou (TAM) onde, segundo ele, “falta o pensamento”. Numa carta a Dantchenko (diretor do TAM junto com Stanislavski), Meierhold afirma: “Nós queremos saber *porque* representamos, *o que* representamos e *quem* nós ensinamos ou fustigamos pela nossa representação”. (BANU, 2005, p. 65)

28 “[...] realizar ‘lo que se les ha dicho’”; “La racionalización que sigue a esta verbalización [...]”.

Precisamos admitir, de uma vez por todas, que as aulas de atuação se dão através de enunciados, palavras, conceitos. O problema não é tal verbalização produzir um excesso de pensamento que paralisa o ator. O problema é o aluno pretender “realizar ‘o que lhes foi dito’”. O aluno não deve simplesmente atender a uma suposta demanda do professor. O enunciado do professor não é uma meta ou objetivo a ser atendido, mas, pelo contrário, um ponto de partida que convida o ator a pensar, sentir, agir, se posicionar.²⁹ Não é por pensar que o ator não age. É por pensar mal, por não saber lidar com conceitos, não saber colocar sobre eles seu olhar, produzir uma leitura. Consequentemente, não engaja seu corpo. Mas a questão não é parar de pensar para agir. A questão continua: o que é para fazer?

Em seu texto *Aos atores*, Copeau (2013) faz referência à cena 2, do segundo ato de *Hamlet*, cujo protagonista explica à trupe de atores o que espera deles na encenação de *A morte de Gonzalo*. Hamlet se diz admirado com a capacidade do ator em, partindo de uma ficção, “forçar a alma a sofrer com o próprio pensamento a ponto de empalidecer-lhe a face; lágrimas nos olhos, o aspecto conturbado, a voz entrecortada, e todos os gestos adaptando-se em formas à concepção do espírito”. A partir de tal citação, Copeau (2013, p. 167) chega à definição de que “interpretar é antes de tudo insinuar-se no conhecimento da coisa a representar: é formar um conceito. É em seguida ter o poder de forçar a sua alma nesse conceito”. (COPEAU, 2013, p. 167) E repete a frase de Hamlet: “*force his soul... to his own conceit*”.³⁰ Nenhuma outra definição poderia encontrar maior respaldo em minha experiência como ator: forçar minha alma num conceito que eu mesmo devo ser capaz de formar. Mas este respaldo tem como premissa o contato com a leitura de Nietzsche sobre o que é um conceito. Em *Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*, Nietzsche (1987, p. 67) compreende o surgimento de uma palavra a partir da lógica da metáfora: “transpor primeiro uma excitação nervosa para uma imagem! Primeira metáfora. A imagem transformada de novo em um som articulado! Segunda metáfora”. Uma palavra seria então uma representação sonora de uma excitação nervosa. Ele acrescenta ainda que o conceito, embora “compacto e hexagonal como um dado e, como este, amovível, nada mais é que o *resíduo de uma metáfora* e que a ilusão da transposição artística de uma excitação nervosa em imagens, se não é a mãe é, no entanto, a avó de todo conceito”. (NIETZSCHE, 1987, p. 70, grifo do autor)

29 Em meu diário de campo de observação de aulas de atuação escrevi que, “se o enunciado do professor age como um ponto de partida que necessariamente convida a um posicionamento do aluno – uma espécie de programa de performance para o aluno – isto implica na possibilidade de um “desvio que pode convidar a um contradesvio do professor, mas que não seja um trazer de volta a um suposto rumo certo da proposta”.

30 “forçar sua alma [...] em sua própria concepção”.

Tomando este parentesco do conceito com a metáfora, este percurso que vai de uma excitação nervosa, que desperta no professor ou diretor uma imagem, que se transforma em um som articulado, que chega até os ouvidos de um ator; meu entendimento é que deve se dar exatamente o inverso de tal percurso no ator: o enunciado deve ser transposto em uma imagem que deve despertar uma excitação nervosa que irá produzir ação.³¹ É assim que o ator poderá forçar sua alma num conceito, resgatando *para* e *em* si a excitação nervosa que é a origem de todo conceito. Quando um ator paralisa ou não sabe o que fazer diante de um enunciado, é porque tal percurso de transposições não se deu inteiramente, ou seja, não é porque pensou, é porque não se deu nele o percurso completo do pensamento para alma, e assim não conseguiu, como diz Hamlet, “forçar a alma a sofrer com o próprio pensamento [...] adaptando-se em formas à concepção do espírito”.

A atriz Else Marie Laukvik relata sobre, junto com outros atores, se sentir paralisada durante os ensaios do espetáculo *Ferai* do Odin Teatret. Ela dá o exemplo de Juha que, diante do enunciado “o arbusto ardente se apagou”, permanece imóvel sem conseguir improvisar. O diretor Eugenio Barba diz-lhe então: “É útil pensar, mas faça isso com todo o corpo. Quatro, cinco minutos de preparação psíquica, e depois se jogue na água. As associações virão sozinhas. Não pare para pensar”. (BARBA, 2014, p. 106) Mas Juha continua imóvel. Então o diretor pergunta: “Juha, qual é o problema?”. Ao que este lhe responde: “Não sei o que fazer”. Ao que Barba retruca: “Se o ator não sabe, quem mais pode saber?”. (BARBA, 2014, p. 107) A meu ver, não se trata de saber o *que* fazer, não se trata de usar o pensamento para extrair um conteúdo, um comando para a ação. Trata-se de, mesmo não sabendo inteiramente *do que* se trata, deixar o pensamento funcionar para produzir uma excitação nervosa no corpo, trata-se de “forçar a alma a sofrer com o próprio pensamento”. É preciso que este som articulado “o arbusto ardente se apagou” – proveniente de uma imagem provocada em Barba por uma excitação nervosa – produza imagens que possam desencadear excitações nervosas no corpo do ator que agirá. Não se trata aí de um passo a passo cronológico, mas de um processo que precisa se completar. Não é por não saber o que fazer que Juha permanece imóvel. É porque “o arbusto ardente se apagou” não produziu nele uma excitação nervosa. O problema não reside em pensar, mas em sentir que é preciso saber o que fazer, para só então fazer. A necessidade do saber é

31 Ver *A potência das metáforas de trabalho* em FERRACINI, 2013, p. 39-47.

um empecilho não apenas para a ação, mas também para o pensamento. Tanto pensamento quanto ação são uma questão de excitações nervosas que realizam seus percursos no corpo, que produzem sentidos, trajetos, ou seja, experiências.

Mas não é inteiramente verdade que os enunciados do professor ou diretor impliquem apenas em produzir excitações nervosas no ator. Se o ator se preocupa tanto em saber *o que* fazer, é porque o enunciado do professor também carrega um *o que* fazer e uma expectativa de sua realização. Este *o que* fazer, contudo, não é algo que simplesmente se realiza, mas algo que se realiza de um determinando *modo*. É deste *modo* que o pensamento se encarrega para encontrar a lógica da ação. Pode ser que o ator se ponha apenas a executar *o que* é preciso fazer, deixando o *modo* ir surgindo com a própria ação, ação que vai se dando de um determinado modo. Mas se a lógica da ação começa a aparecer para o ator, e o professor a modifica no meio do percurso, o ator fica confuso e paralisa. Em conversa com uma atriz de São Paulo, esta fala sobre o problema de o professor cair em contradição no que diz respeito ao enunciado: “é uma coisa de clareza do enunciado mesmo, porque os enunciados se contradiziam”. Ela se refere a uma oficina na qual a professora demandava dos alunos um fluxo de movimento, mas

“Cortava o fluxo para direcionar qual o tipo de qualidade de movimento [...] Então é uma incompatibilidade de condução: ela queria uma coisa que é fluxo e cortava o fluxo dizendo o que era errado. [...] Então era incompatível o que ela estava pedindo”.

A contradição no enunciado do professor paralisa o ator, pois torna impossível que sua ação encontre uma lógica, isto é, que sua ação possa se dar de um determinado modo. O dicionário nos diz que contradição é uma “incompatibilidade entre alegações atuais e anteriores, entre palavras e ações”. Quando o professor demanda algo, e logo em seguida demanda seu contrário, estas palavras contraditórias anulam a possibilidade de ação. Da mesma forma, quando quero dizer uma coisa, mas digo efetivamente outra, um abismo se abre entre mim e meu interlocutor. Este se atém ao que eu disse, e eu insisto que é outra coisa que está em jogo. Este age de acordo com o que o enunciado *disse*, e eu insisto que ele não compreendeu o que eu *quis dizer*. Por isso me parece tão problemática esta fala de Grotowski:

Estou ciente de que me contradigo no que afirmo, mas, por favor, lembre-se que basicamente sou um profissional. E a prática é contraditória. Essa é a sua substância. Assim, se sou contraditório, sou assim como profissional. Não posso teorizar sobre a prática. Posso apenas falar sobre a minha aventura, com todas as contradições que lá estavam e que lá estão. [...] Sempre falo de modo pragmático. E pode ser dito que isso é ilógico? Quando você faz algo, você não se questiona sobre lógica. (GROTOWSKI, 1988 apud SCHINO, 2012, p. 132)

Grotowski compreende a lógica em seu sentido racional ou matemático, e assim ignora a importância da lógica de funcionamento de uma ação que a faz funcionar ou não, acontecer ou não. Toda prática se dá de um determinado modo, e é este modo que chama o pensamento para a ação, a teoria para a prática. É isto que implica teorizar sobre a prática: olhar, pensar, sentir, dizer o *modo* como ela se dá. A contradição pode não ter consequências para aquele que a enuncia, mas aquele que a recebe é afetado diretamente em sua prática, no modo como pratica. Do professor se espera a assunção de responsabilidade por aquilo que enuncia, para que o mesmo não se espante ao perceber uma incompatibilidade entre aquilo que o aluno (seu interlocutor) faz (ou não faz) e aquilo que ele propôs. O problema é que aquele que cai em contradição não costuma percebê-lo, mas percebe a incompatibilidade entre seu enunciado e a compreensão do interlocutor, e denuncia aí um equívoco de interpretação. Pensemos este fenômeno a partir de um exemplo prático.

Se eu digo, por exemplo, *salte para frente e para trás ao mesmo tempo*, posso estar propondo um problema paradoxal que, enquanto tal, não espera uma solução, gerando uma possibilidade inusitada de salto que não será nem para frente, nem para trás, nem uma síntese entre ambos. Agora, se demando que se salte para frente e para trás ao mesmo tempo, esperando ver efetivamente, de um lado um salto para frente, e de outro o salto para trás, estou impondo uma contradição no sentido em que realmente espero uma solução para um problema insolúvel.³² Há aí uma incompatibilidade entre o que espero se dar e o que efetivamente pode se dar. Há uma incompatibilidade entre expectativa e realidade que está diretamente ligada a uma incompatibilidade entre o que eu quis dizer e o que eu efetivamente

32 Assim como a professora que demandava fluxo, mas o cortava o tempo todo.

disse. Normalmente o que acontece é que proponho um salto para frente sem perceber que já havia proposto um salto para trás. É o aluno que percebe esta contradição, e fica confuso, paralisado.

A diferença entre uma contradição e um paradoxo está na consciência daquele que o produz. Ninguém cai num paradoxo sem querer, sem perceber. Produzimos conscientemente um paradoxo e o propomos a alguém como aquilo que ele é: um paradoxo. Este é um jogo assumido conscientemente pelo pensador que enxerga uma potência de um problema que não deve encontrar uma solução. 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 incompatibilidade 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. A contradição funciona como álibi ao poder. 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. O paradoxo não demanda uma resolução, mas a contradição sim. Uma resolução de contradições implica num clareamento dos problemas a serem colocados, não em sua solução. Implica na possibilidade de compreender o que efetivamente está em jogo num enunciado, para que possamos formar um conceito – por mais paradoxal que seja – no qual poderemos forçar nossa alma: *force his soul... to his own conceit*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propus-me a analisar esse hábito gramatical que é o *Não pensa, faz!* Por se tratar de uma expressão que dizemos sem pensar, raramente queremos dizer o que ela efetivamente diz, ou seja, que o ator pare de pensar para agir. Por isso se fez necessário tentar compreender o que se costuma querer dizer quando se diz a

um ator: *não pensa, faz!* Para tanto, me pus a analisar diversos usos da expressão, entre diversos encenadores, atores e professores de teatro. O que ficou explicitado é que nenhum deles acredita realmente na separação entre ação e pensamento. A conclusão a que se chega é que, quando um ator paralisa diante de um comando, um estímulo ou provocação de um diretor ou professor de teatro, não é devido a um excesso, mas a uma falha no processo de pensamento. Não é por pensar que o ator não age. É por pensar mal, por não conseguir em dada situação lidar, ou melhor, ser afetado pelo conceito (metáfora) que deveria estimulá-lo, por não conseguir engajar seu corpo no conceito, por não conseguir forçar a alma a sofrer com o conceito que se origina de uma excitação nervosa.

REFERÊNCIAS

- BANU, G. (org.). *Les Répétitions de Stanislavski a Aujourd'hui*. França: Actes Sud, 2005.
- BARBA, E. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CERTEAU, M. de. *A Invenção do Cotidiano*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.
- COPEAU, J. *Apelos*. Tradução: Jorge Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DUBATTI, J. (org.). *Historia del actor: de la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- FERRACINI, R. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. (org.). Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- GROTOWSKI, J. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2007.
- GROTOWSKI, J. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.
- NIETZSCHE, F. *O Livro do Filósofo*. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1987.
- RICHARDS, T. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SCHINO, M. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa*. Tradução: Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

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

TOPORKOV, V. O. *Stanislavski inrehearsal*. New York: Routledge, 1998.

VAN DER VEER, R.; VALSINER, J. *Vygotsky: uma síntese*. São Paulo: Loyola, 2014.