DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210613

A fronteira entre o olhar e o agir

Tiago Moreira Fortes[1]

Abstract: This article is about the difficult relation between theory and practice in Theater, about how theory is historically taken for granted or even considered an obstacle for practice. What we ignore, by naturalizing the perspective that Theater or acting is defined as action, is that Theater is etymologically related to theory as an activity installed by a look that beholds a phenomena that appears before it.

Keywords: *Theater; Theory; Action; Acting*

É muito difícil, nos dias de hoje, que um pesquisador ou artista de teatro defenda uma separação entre teoria e prática em nossa área. No entanto, sempre que escuto alguém dissertar sobre a importância da relação entre estas duas instâncias, aguardo sem surpresas o frequente "porém", aquela ressalva que irá colocar a teoria em seu devido lugar, partindo da premissa que o teatro é, antes e acima de tudo, uma atividade prática. Stanislavski (1995, p. 134), há um século, aconselhava aos atores em formação que usassem seu tempo de escola "para aumentar seus conhecimentos científicos e para aplicar na prática a teoria que aprendem, à medida que forem conhecendo peças e papéis". Ele postulava que, "antes de tudo, o ator deve ser refinado, e deve apreciar e entender o gênio da literatura" (*apud* GUINSBURG, 2015, p. 46), acreditava que a força de seu teatro residia no fato de que sua companhia consistia de "gente de universidade", e por isso se imbuía da tarefa de "purgar a família dos atores, eliminando ignorantes, semiletrados..." (*Ibid.*, p. 45). No entanto, junto a esta apologia ao conhecimento teórico e refinamento intelectual do ator, há sempre a ressalva. Ao falar do lugar da análise intelectual na arte, Stanislavski (1995, p. 24) considerava que "suas qualidades matemáticas e secas tendem a esfriar o impulso do élan artístico e do entusiasmo criador. Em arte, o sentimento é que cria, e não o cérebro". Por isso, o papel do intelecto, em arte, deveria ser "apenas auxiliar, subordinado"[2].

Tendo feito minha graduação em *Interpretação Teatral* e me fascinado pelas disciplinas teóricas, sendo hoje um professor universitário de atuação que também leciona disciplinas teóricas, nunca aparecem as tais ressalvas quando penso na relação entre teoria e prática. Eu sei que elas existem, e que muitas vezes não posso refutá-las. Contudo, diante delas meu sentimento nunca é o de resignação, mas de lamento e inquietação. Lamento e me inquieto em ler Van Manen (2008, p. 14) dizer, em relação à pedagogia, que "a natureza da ação prática torna uma parceria com a teoria impossível", pois "o professor não tem tempo para se distanciar do momento particular para

1 Professor Adjunto da Universidade Federal do Ceará

2 Segundo Flaszen (2015, p. 233), Grotowski "costumava dizer que o computador intelectual (ele gostava desse termo tecnológico) podia ser útil e até necessário, mas somente quando encontrasse seu lugar auxiliar adequado na hierarquia dos poderes criativos".

deliberar (racionalmente, moralmente ou criticamente) o que deve fazer ou dizer em seguida". Lamento, me inquieto e me questiono se isto condiz com minha prática de professor. Lamento e me inquieto em ler Merleau-Ponty (2006, p. 176) dizer que, quando um filósofo como Bergson pensa sobre a Ciência, trata-se de "dar significações ontológicas para as dificuldades práticas com que o cientista se defronta, de compreendê-lo melhor do que ele próprio se compreende, sendo próprio do filósofo compreender melhor do que aqueles que fazem aquilo o que eles fazem". Repito: não sei se posso refutar tal afirmação, mas posso lamentá-la e me inquietar com a realidade que coloca, de um lado, aquele que faz sem pensar sobre, e de outro, aquele que pensa sobre sem fazer. É natural, portanto, que este lamento se converta em admiração e alegria quando, num seminário em Tandil, na Argentina (2017), escuto Vida Midgelow falar sobre *Practice as Research* enquanto uma metodologia que requer uma revisão no status – e na relação entre – dos processos de fazer e dos processos de teorizar. Em sua palestra, ela faz um traçado histórico deste modo de pesquisar em arte[3]: nos anos 1990, segundo Vida, a teoria aparecia apenas como um estímulo para a prática. Nos anos 2000, Vida e seus colegas de pesquisa intercalavam: enquanto uns faziam a prática, outros teorizavam, e depois trocavam de lugar. Não havia mais hierarquia, mas permanecia a separação entre duas disciplinas distintas. De alguns anos para cá, Vida passou a se perguntar: "E se a prática roubasse as roupas da teoria? E se a teoria se inclinasse em direção à prática? Isso poderia formar um novo ser? Teoria como prática e prática como teoria?".

O que Vida Midgelow está propondo me parece ser o que Rancière (2012, p. 23) chama de "embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham". No entanto, não seria próprio da fronteira um embaralhamento entre territórios vizinhos? Não seria exatamente isso o que difere *fronteira* e *limite*? Neste, é apenas quando termina um território que outro pode começar. Já a *fronteira* seria este limiar onde não dá para dizer onde termina um território para começar outro. É um território de hibridismo. No entanto, não devemos enxergar aí um encontro harmonioso que visaria uma unidade, mas uma tensão de multiplicidades. O desafio a ser pensado aqui, portanto, é uma relação entre territórios que se dê por fronteiras e não por limites.

É bastante antigo o estabelecimento de limites que separam o *olhar* e o *agir,* a teoria e a prática, a figura do intelectual e a do ator. Em seu estudo sobre os menestréis medievais, Victoria Eandi (da Universidad de Buenos Aires) diz que, quando estes acederam à escrita, se iniciou um processo de "superação deles como atores para se transformar numa figura diferente e nova, a do trovador, poeta, intelectual, operador da cultura, mas que já não é mais ator, senão que se confundiria com o que hoje pensamos como dramaturgo" (DUBATTI, 2014, p. 52-53 – tradução minha[4]). Sendo privado do dom da palavra[5], quando o ator acede à escrita já não é mais ator, passa a assumir outra função e "toma bruscamente distância daquele que permaneceu apenas executante". Trata-se aqui de uma desvalorização da figura do ator em relação à figura do intelectual ou do dramaturgo, que provém de uma milenar desvalorização do *agir* em relação ao *olhar*. Contudo, a partir do fim do

3 Vida é oriunda da dança, mas o *Practice as Research* vem sendo utilizado como metodologia de pesquisa em todas as áreas de artes na academia (e fora dela).

4 "...superación de ellos como actores para transformarse en una figura diferente y nueva, la del trovador, poeta, intelectual, operador de la cultura, pero que ya no es más actor, sino que se confundirá con lo que hoy pensamos como dramaturgo"; "...toma bruscamente distancia del que ha permanecido solo ejecutor".

5 Desde meu mestrado – há dez anos –, quando comecei a estudar filosofia a sério, percebo o estranhamento de outros atores diante de meu manejo de conceitos complexos, estranhamento que costuma vir acompanhado de comentários como: "Você não é ator, né!". Como se o dom da palavra necessariamente viesse acompanhado de uma inabilidade corporal que descartaria a possibilidade de se tratar ali de um ator.

século XIX começamos a presenciar uma inversão de tais valores.

Em seu livro *O espectador emancipado* Rancière (2012, p. 8) expõe como os reformadores teatrais do século XX começam a problematizar a passividade do espectador, o que resulta no que nomeia como "paradoxo do espectador": ser espectador é um mal porque olhar é uma condição passiva. Mas como não pode haver teatro sem espectador, é preciso converter a passividade em atividade. Desvaloriza-se o *olhar* em relação ao *agir*. "Os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, mas o essencial é a permanência da estrutura que opõe duas categorias: os que têm uma capacidade e os que não a têm" (*Ibid.*, p. 17). É preciso, portanto, romper esta oposição para encontrar a fronteira entre o *agir* e o *olhar*. E o teatro me parece o lugar mais propício para fazer isso.

Se etimologicamente teatro é o *lugar de onde se olha*[6], podemos dizer que o ator que faz teatro é aquele capaz de se colocar no lugar de onde se olha, ou melhor, que fazer teatro é se colocar no lugar de onde me olham enquanto sou visto fazendo algo. Isso é muito bem trabalhado num treinamento como o *Viewpoints*[7], que faz o ator entrar e sair de cena várias vezes, cambiando incessantemente o lugar do ator e do espectador, o lugar onde é visto e o lugar de onde se olha. Assim se fecha um círculo onde o ator, para que se torne capaz de constituir sua experiência com o olhar de fora, com o lugar de onde se olha, precisa, antes de tudo, já ter se colocado neste lugar, já ter sido um olhar de fora para um outro. Resumindo, todo ator é também um espectador, ou melhor, não é possível ser ator sem ser, antes de tudo, espectador. Isto se funda na própria etimologia da palavra teatro[8] que possui uma origem comum com teoria. É a importância do olhar que aproxima teatro e teoria, ambos relacionados à *thauma*[9]. Teoria é *thaumatzein*, que Hannah Arendt (2014, p. 345) define como "a mirada contemplativa do espectador que se interessa pela realidade aberta diante de si e a acolhe". De acordo com Heidegger (2012, p. 45), teoria provém do verbo grego θεωρείν.

---

6 Costuma-se apresentar tal definição como *lugar de onde se vê*. Parece-me necessário, portanto, fazer uma distinção entre os verbos ver e olhar, para explicar porque prefiro definir o teatro enquanto lugar de onde se olha. José Gil (1996, p. 48), em seu artigo *Olhar e Visão*, coloca que "para ver, é preciso olhar; mas pode-se olhar sem ver". Para este filósofo, o "ver" implica em receber estímulos e descodificá-los, transformar aquilo que me chega num objeto discernível da paisagem, numa figura que se destaca do fundo. Já no olhar, "pomo-nos em posição não apenas de ver, mas de participar no espetáculo total da paisagem. Quando olho os barcos que passam, os barcos de certo modo 'passam em mim', entro numa atmosfera". Isto leva Gil a distinguir no olhar uma atitude do corpo que rompe a distância que o ver estabelece com aquilo que é visto. Ou seja, para Gil, a diferença entre olhar e ver é a diferença entre a aproximação e a distância do sujeito para o objeto. Mas gostaria de propor uma inversão nesta distinção. Parece-me que o que constitui o *ver* não é a distância entre aquele que vê e a paisagem, mas uma aproximação que intervêm na paisagem para decodificar, para arrancar daí um objeto. Ou seja, ao ver um objeto na paisagem, considero que isto que vejo é exatamente o que estava aí, perdendo a consciência da distância ou diferença que há entre o lugar de onde se vê e o lugar onde se vê algo. Já o *olhar* me parece partir exatamente da consciência desta distância, do tempo dado para que a paisagem possa sutilmente começar a revelar o que ela traz. Ao *ver* a paisagem, posso pegar algo dela e virar-lhe as costas. Ao *olhar* a paisagem, não espero conseguir nada dela, apenas permito que ela me despose e me tome em sua atmosfera que o tempo me permitirá experimentar. Seguindo esta lógica, em vez de nomear o teatro como lugar de onde se *vê*, prefiro nomeá-lo como o lugar de onde se *olha*. Ao *olhar* deste lugar, tenho consciência de não estar *vendo* exatamente aquilo que está sendo feito na "paisagem" cênica, tenho consciência de que existe uma diferença, uma distância entre aquilo que olho e meu olhar.

7 Criado pelas norte-americanas Anne Bogart e Tina Landau, ao trazer para o teatro um olhar e elementos bastante comuns na dança. A principal referência é o livro *The Viewpoints Book* de autoria de ambas.

8 Esta questão do teatro como lugar de onde se olha é discutida com mais profundidade em meu livro *A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate* - mais especificamente no capítulo *O olhar de fora* publicado pela editora Paco.

9 Ver SCHECHNER, 2012, p. 134.

O substantivo correspondente é θεωρία. O verbo nasceu da composição dos étimos θεα e θραω, sendo **θεα** a fisionomia, o perfil em que alguma coisa é e se mostra, a visão que é e oferece, e **θραω** significa ver alguma coisa, tomá-la sob os olhos, percebê-la com a vista[10]. Para Kantor (2008, p. 202), fazer teatro é "fazer renascer o impacto original do instante em que o homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores)". Esta é a "significação essencial" que Kantor atribui à relação ator / espectador e que, segundo ele, define o teatro: o instante em que o homem aparece, se mostra e se oferece enquanto fenômeno diante do olhar admirado de outro homem.

É neste sentido que a realidade do teatro, enquanto lugar de onde se olha, se desfaz quando, por exemplo, Grotowski propõe através da *Arte como veículo* que o foco do acontecimento cênico se desloque do espectador para o próprio ator. Com isso, a experiência do ator deixa de se constituir pelo olhar de fora e passa a se constituir pelo seu próprio fazer. Mesmo quando Grotowski trabalhava o teatro ainda como arte do espetáculo, ele considerava que "fazer a montagem na percepção do espectador não é tarefa do ator, mas do diretor. O ator deve antes procurar *libertar-se* da dependência com relação ao espectador, se não quiser perder a própria semente da criatividade" (2007, p. 234).

O que está em jogo aqui é saber se iremos corroborar com a manutenção de limites precisos entre o *olhar* e o *agir*, ou se descobriremos como instaurar nossas atividades numa fronteira que hibridiza esses territórios. No âmbito da criação do teatro contemporâneo, principalmente nos processos colaborativos, presenciamos com bastante frequência uma fronteira indefinida entre atuação, encenação, dramaturgia, iluminação, cenografia, etc. Mas no âmbito da formação, os limites permanecem muito bem preservados. Trata-se de uma premissa muito antiga que funda a própria ideia de trabalho. Para Platão, numa comunidade bem organizada "cada um deve fazer uma única coisa" (RANCIÈRE, 2012, p. 23). Os artesãos, por exemplo, "não têm tempo de estar em outro lugar que não o seu lugar de trabalho e de fazer outra coisa que não o trabalho conveniente às (in)capacidades que lhes foram outorgadas pela natureza" (*Ibid.*, p. 24). O que se configura aí é a ideia de uma "partilha do sensível" que encarcera o artesão no espaço-tempo privado de sua ocupação, excluindo-o da partilha do espaço público onde os cidadãos deliberantes discutem e decidem os rumos das coisas. Para Rancière (Idem, 2009, p. 64-65), a figura do ator, enquanto "fazedor de *mímesis*", perturba esta partilha, ou melhor, provoca uma "re-partilha do sensível", por ser o "homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo", por conferir "ao princípio 'privado' do trabalho uma cena pública", por constituir "uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar". No entanto, por mais que o ator possua – pela própria natureza de seu trabalho – um potencial de produzir uma "re-partilha do sensível", o modo como o ator se insere num processo criativo – distinguindo seu trabalho do trabalho do diretor e dos técnicos da cena –, a lógica na qual se dá sua formação – distinguindo seu trabalho do trabalho do teórico –, me parece revelar uma manutenção de limites precisos entre o *agir* e o *olhar*, típica de uma comunidade bem organizada do trabalho onde "cada um deve fazer uma única coisa".

10 Em seu texto *Ciência e pensamento do sentido*, Heidegger (2012, p. 48) mostra a transformação histórica pela qual a noção de teoria passou, até chegar no pensamento científico da Era Moderna, onde se tornou uma "representação processadora, que assegura e garante todo e qualquer real em sua objetidade processável". É este modo de encarar a teoria – que em nada se assemelha com sua origem entre os gregos – que acaba por torná-la tão suspeita para artistas de teatro.

1. Teatro é ação? Atuar é agir?

Com o *método das ações físicas*, Stanislavski parece ter conseguido determinar ontologicamente o teatro enquanto *lugar onde se age*[11]. Se, por um lado, isto implica numa valorização da figura do ator que é colocado enquanto cerne da atividade teatral, por outro, há uma manutenção de limites nos quais a *ação* aparece como função do ator, o *olhar* (concepção e escolhas) como função do diretor e o *dizer* (discurso) como função do dramaturgo. Mesmo que se postule a ação como aquilo que define o trabalho do ator – colocação com a qual não concordo –, seria necessário fazer uma análise mais precisa de tal conceito.

Segundo Hannah Arendt (2014, p. 275), Platão instaura um abismo entre dois modos de ação que, para os gregos, eram interconectados: *archein* (começar) e *prattein* (realizar ou executar). O intuito de Platão era colocar o governante como um iniciador que "'não precisa em absoluto agir (*prattein*), mas governa (*archein*) aqueles que são capazes de executar'. [...] a ação, como tal, é inteiramente eliminada, e passa a ser a mera 'execução de ordens'" (*Ibid.*, p. 276). Platão emprega a separação entre pensamento e ação como justificativa para o abismo que separa governantes de governados. Ou seja, quem pensa não precisa fazer e quem faz não precisa pensar[12]. Isto me remete à fala de Júlia Varley, atriz de Eugenio Barba (2014, p. 122), que coloca que, na medida em que o diretor "assume a responsabilidade do resultado diante dos espectadores", o ator pode se "recolher no trabalho" sem se preocupar com o resultado final. Ou seja, a escolha é função do olhar de fora, do diretor.

A possibilidade de o ator assumir para si a função do olhar de fora (valorar a partir de fora o que faz), não implica necessariamente que o ator se torne diretor, mas que não esteja alheio ao olhar e à concepção da direção, o que implica em responsabilizar-se dramaturgicamente por suas escolhas e pelas consequências que irão gerar, enquanto efeito, na percepção do espectador[13].

Dito tudo isso, aceito a postulação de que teatro é ação com a condição de que não esteja implicado aí uma partilha do sensível que estabelece um limite entre aquele que age (ator), aquele que olha (diretor) e aquele que diz (dramaturgo)[14]. Como diz Hannah Arendt (2014, p. 279),

11 Na conclusão de seu livro sobre a fase final de Stanislavski, Toporkov (1998, p. 215) pondera que, enquanto a música pode ser definida pelo som e a pintura pela cor, cada artista de teatro definiria nossa arte de modo distinto, e dificilmente alguém daria como resposta "aquela que já é sabida há mil anos como a verdade inquestionável: *Ação* é o elemento chave de nossa arte – 'ação genuína, orgânica, produtiva e expediente', como Stanislavski tão frequentemente insistia". Ao definir a pintura pela cor, o artista plástico acaba sendo definido pela sua habilidade de trabalhar fisicamente este material, ou qualquer outro. Ignora-se, assim, a grande revolução que Duchamp realizou na arte: ao comprar um objeto pronto (readymade) no mercado e colocá-lo no museu, ele realiza um deslocamento ontológico no qual o artista não mais é definido por sua capacidade de fazer ou agir, mas por sua capacidade de escolher ou decidir.

12 É neste sentido que Rancière (2009a, p. 66) considera que o "estado estético de Schiller", ao romper com a oposição entre "entendimento ativo e sensibilidade passiva", arruína uma ideia de arte e de sociedade "fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos manuais".

13 É neste sentido que o diretor argentino Alejandro Catalán considera que "ensinar atuação é ensinar a assumir um poder de manipulação diante da percepção do público".

14 Para Roland Barthes (2007, p. 288), o distanciamento brechtiano implica em "cortar o circuito entre o ator e seu próprio *páthos*, mas é também e essencialmente estabelecer um novo circuito entre o papel e o argumento; é, para o ator, significar a peça, e não mais ele próprio na peça". Trata-se de, com suas ações, suas escolhas, seu posicionamento

a separação entre ação e pensamento (olhar), entre ação e discurso (dizer), destrói o sentido e a validade da própria ação. Para a filósofa alemã, uma "ação muda", ou seja, desacompanhada de discurso e pensamento, "deixaria de ser ação, pois não haveria mais um ator[15]" (*Ibid.*, p. 221). Isto significa que só faz sentido considerar o ator enquanto aquele que age, se estiver implicado aí que o ator é um produtor de discurso (dizer) e – gostaria de acrescentar – um produtor de leitura (olhar). Aquilo que a ação "inicia" é "revelado" pelo discurso. Para Hannah Arendt, o ator não é simplesmente aquele que faz, mas aquele que "anuncia o que faz, fez e pretende fazer" (*Loc. Cit.*). O ator é aquele que anuncia, ou seja, aquele que torna público o que faz, aquele que faz sabendo estar sendo visto, aquele que anuncia saber que está sendo visto enquanto faz. Se pensarmos na perspectiva de Kantor, de que fazer teatro é "fazer renascer o impacto original do instante em que o homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores)", podemos dizer que o ator é aquele que *se* anuncia, que *se* torna público, aquele que é na medida em que se anuncia e se torna público, na medida em que aparece e se oferece enquanto fenômeno artístico para o olhar de fora.

Pois bem, teatro é ação, atuar é agir. Agir, de acordo com Hannah Arendt, é iniciar, fazer começar algo que não está dado. Ou seja, agir é criar, inventar, conceber. Agir não é simplesmente fazer algo, mas fazer algo a partir de uma concepção, de um olhar sobre o que seja (ou que pode ser) este algo e sobre o que seja fazer. Portanto, ao dizer que atuar é agir, ainda não dizemos nada. Uma pergunta foi feita a Grotowski (1987, p. 171 – grifo do autor): "Você nos deu um certo número de detalhes técnicos, mas que dizer da sua filosofia da arte?". Sua resposta de que "uma filosofia sempre vem *depois* de uma técnica!", é acompanhada de uma provocação: "Você anda na rua com suas pernas ou com suas ideias?"[16]. Minha resposta à sua provocação é a de que andamos na rua com ambos, pernas e ideias. Se andarmos na rua apenas com as pernas, a chance de sermos atropelados é imensa. Há todo um complexo de conhecimentos simbólicos que devemos dominar: a distinção entre o espaço dos pedestres (calçada) e o espaço dos carros (rua), o significado do sinal vermelho (parar) e do sinal verde (avançar), etc. Em qualquer situação cotidiana, não podemos separar experiência e conhecimento, ação e concepção. Como diz Feyerabend (2007, p. 210): "elimine parte do conhecimento teórico de um sujeito perceptivo e você tem uma pessoa completamente desorientada e incapaz de executar a mais simples das ações". Neste sentido, o exemplo da rua não me parece muito bom, porque pode dar a entender uma separação e independência entre uma ação física que se basta a si mesma, e que apenas posteriormente recorre a conhecimentos simbólicos. A relação entre ação e concepção é mais profunda do que isso. Enquanto o modo de agir dos animais é inteiramente modelado por sua fisiologia, o homem tem "uma redução do patrimônio genético-instintual, a que corresponde um excesso de forças pulsionais não definitivamente fixadas, polimorfas, deslocáveis" (GIACOIA JUNIOR, 2014, p. 28). Ou seja, ao modo de agir do homem não basta sua fisiologia ou instintos, ele depende de uma concepção do que seja o modo de sua

e seu olhar sobre a concepção da encenação, dizer a peça, e não simplesmente sentir e agir (física e vocalmente) o dizer do dramaturgo.

15 Ao dizer "ator", Hannah Arendt não se refere a um profissional do teatro, cinema ou televisão, mas ao próprio homem enquanto aquele que age e diz: "a ação e o discurso são os modos pelos quais os seres humanos aparecem uns para os outros, certamente não como objetos físicos, mas *qua* homens" (ARENDT, 2014, p. 218). Ou ainda: "É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano, e essa inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato simples do nosso aparecimento físico original (*Ibid.*, p. 219)".

16 Logo em seguida ele se põe a falar sobre os atores que gostam de travar discussões durante os ensaios, e de como, num ensaio, não há tempo para discutir.

ação e do que seja agir.

Parece-me mais interessante, portanto, dizer que teatro é concepção e que atuar é conceber. Nesta palavra, temos tanto a criação, a invenção – ou seja, temos o agir em seu sentido de iniciar – quanto o olhar, a compreensão, o conceito. Uma concepção é necessariamente teórica e prática. Já a ação faz a balança pesar excessivamente para o lado da prática, de uma prática que se basta a si mesma. Pensemos, por exemplo, na expressão *homem de ação*, aquele que não perde tempo com elucubrações e discussões, aquele que *vai lá e faz*. O filósofo marxista Adolfo Sánchez Vásquez (2011, p. 37), em seu livro sobre a filosofia da práxis, faz questão de desvincular esta da ideia de um "verdadeiro homem prático", o homem da "consciência simples" para quem "a prática é autossuficiente, não exige mais apoio e fundamento que não seja ela própria", para quem "a própria prática proporciona um repertório de soluções". O que sustenta este sentido da prática é o senso comum que lhe permite situar-se passivamente em uma atitude acrítica em relação a ela. "Como não há inadequação entre 'senso comum' e prática, para a consciência simples, o critério que esta estabelece em sua leitura direta e imediata é inapelável" (*Ibid*., p. 242). A impressão de adequação direta e imediata com a realidade faz com que o "homem da prática" não apenas se oponha à qualquer teoria, mas sinta como perturbadora uma intromissão da teoria no processo prático. Ou seja, a teoria aparece sempre como invasora para o "homem da prática", que não consegue perceber que "sua consciência da práxis está carregada ou atravessada de ideias que estão no ambiente". O que está em jogo aí é uma espécie de "adoção inconsciente de pontos de vista surgidos originariamente como reflexões sobre o fato prático. Portanto, a consciência comum não está esvaziada, completamente, de certa bagagem teórica, ainda que nela as teorias se encontrem degradadas" (*Ibid.*, p. 34).

Isto diz muito sobre o território da formação do ator, onde ainda se acredita que não devemos perder tempo com concepções do que seja isto ou aquilo, e que deixemos que a prática nos diga o que quer que seja. Mas não é a prática que está nos dizendo nada, são as concepções teóricas do discurso dominante que se ocultam por detrás de um senso comum, um senso da realidade tal como é, que nos diz *como* agir e *o que* fazer. É neste sentido que Ariane Mnouchkine (*apud* FÉRAL, 2010, p. 67) diz que "nós, diretores e atores, 'nós praticamos a prática' e não a teoria". Isto é postulado no contexto de uma pergunta sobre a existência ou não de "teorias da interpretação", expressão que "soa sempre um pouco imperialista e pretensiosa" para Mnouchkine, que prefere empregar a expressão "leis fundamentais" que apenas a prática pode fazer ressurgir. "Não direi, portanto, que não existe uma teoria da interpretação, ao contrário, já houve muitas. Obviamente, o que me interessa nessas várias teorias são as leis essenciais que permeiam todas elas" (*Ibid.*, p. 68). Não importa, portanto, a concepção do que seja fazer teatro, do que seja atuar, não há teoria que possa (ter a pretensão de) se desviar das "leis fundamentais" que já determinaram de uma vez por todas o que sempre esteve dado. Não há diferença que não possa ser subsumida na essência do que seja teatro, do que seja atuar. Não há porque teorizar ou conceber, "basta reler Zeani, Jouvet, Copeau, Dullin", pois "não se inventam mais teorias da interpretação" (FÉRAL, 2010, p. 38). Para Mnouchkine, basta "um certo saber, uma certa consciência a respeito das leis do teatro. Um saber natural, descoberto passo a passo, sobre o qual ela se recusa a escrever, pois tudo já foi escrito sobre o assunto" (*Loc. Cit.*). Podemos perguntar junto com Michel de Certeau (2012, p. 134-135): "Temos aí um saber, mas de quem?". Trata-se de 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): "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".

Eu diria que é aí que entra a teoria: para tirar dos bolsos esses "termos" que filtram nossa intuição e nosso saber, e colocá-los na mesa, na praça pública, transformá-los em discurso, em algo circulável. Pois estes termos já 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. Impregnam nossa prática como "rigorosas *superstições* mantidas em vida por um ambiente de trabalho" (*Ibid.*, p. 95). Segundo Mirella Schino (2012, p. 162), Barba emprega este termo *superstição* como "algo que 'está acima', equilibrado sobre a prática, para fornecer um nome e um valor a ela. É um valor silencioso que não precisa ser compartilhado...". Isto pode ser confirmado pelo próprio Barba (2006, p. 113) quando diz que tanto ele quanto Grotowski possuíam a "missão" de procurar "alguma coisa que está além, e que dá valor àquilo que fazemos. Nosso agir não possui um valor em si". Ou seja, não existe prática pura que prescinda de uma concepção que a oriente[17] (valor, ideologia, superstição).

O que precisamos decidir é se preferimos manter a concepção da prática como algo silencioso, obscuro, inquestionável, ou se nos permitiremos teorizar, discutir, politizar. Stanislavski, por exemplo, considera que seu método não foi inventado nem forjado por ninguém, que se baseia nas próprias leis da natureza, e que por isso "não podemos dizer porque é assim e não de outro modo. É assim porque é, e não pode ser nenhuma outra coisa" (1996, p. 325). O que se ignora aí é que as próprias leis da natureza são criadas por alguém que as teorizou. Com o passar dos anos, deixam de aparecer como teorias (discutíveis) e ganham o estatuto de leis (indiscutíveis). Isto se mantém até que uma nova teoria coloque um novo olhar sobre o fenômeno que tal lei tentava dar conta, e com isso acabe por mostrar a insuficiência da lei. Stanislavski diz que "é assim porque é, e não pode ser outra coisa". Eu diria que as coisas não seriam o que são se as olhássemos de outra forma, por uma perspectiva diferente do discurso dominante.

Ariane Mnouchkine considera que o termo *teorias da interpretação* soa "pretensioso e imperialista", e que por isso prefere o termo *leis fundamentais*. A teoria seria "pretensiosa" por pretender escrever quando "tudo já foi escrito sobre o assunto", por querer inventar o que não pode ser inventado por ninguém, mas apenas encontrado na própria natureza, em nosso próprio organismo ou em nosso inconsciente. Mas como poderíamos considerar que uma teoria seja mais "imperialista" do que *leis fundamentais* – supostamente encontradas na natureza mas realmente projetadas sobre ela –, leis que, como diz Stanislavski (1999, p. 365), "se impõem a todos. Ai de quem as infringir!"?

Apenas quando uma teoria se dissimula enquanto tal e aparece enquanto lei, enquanto realidade, que seu poder colonizador e imperialista se torna pleno. É exatamente aí que devem aparecer novas teorias, para mostrar que existem outras possibilidades, outras práticas, outras maneiras de fazer diferentes daquelas que o discurso dominante impõe a todos. 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". Uma teoria não tem como ser imperialista ou colonizadora exatamente

17 Flaszen (2015, p. 222) diz que "nossa perspectiva [das pessoas de Grotowski] está acima de qualquer prática".

porque se mostra, se apresenta como aquilo que ela é: algo escrito e criado por alguém a partir de uma perspectiva ideológica determinada. 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, ideologias que o constituem[18]. A teoria busca, enquanto discurso, a praça pública onde encontrará outras teorias, outros discursos. A teoria busca o embate, a divergência, para nos mostrar que "diferentes maneiras de dizer nos colocam em diferentes relações com o mundo, com nós mesmos e com os outros" (LARROSA, 2015, p. 58). Daí o calafrio que sinto quando escuto que estamos todos dizendo ou vivendo a mesma coisa, embora de maneiras diferentes.

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. Para que a teoria não seja uma "mera expressão de uma prática corrente", Sánchez Vásquez (2011, p. 262-263) defende uma "autonomia relativa" da teoria em relação à prática, um "desenvolvimento autônomo de seu próprio conteúdo" em relação às necessidades práticas. É o que permitiu, por exemplo, o aparecimento de "uma teoria nova, como a geometria não euclidiana, pela negação concreta de uma teoria já existente – a geometria euclidiana" (*Loc. Cit.*). O que permitiu a Brecht pensar na possibilidade de um teatro não-aristotélico, foi identificar em toda prática teatral até então um modo aristotélico de pensar e fazer teatro. Ao identificar um discurso dominante que determina nosso modo de praticar, a teoria abre espaço para outras práticas, outros modos. 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.

18 O próprio Flaszen (*apud* Grotowski, 2007, p. 20) problematiza o fato de que Grotowski "afirmava que a prática precede a sua formulação discursiva. Mas foi sempre assim? Não houve talvez palavras que precederam a prática? Palavras-projeto, palavras-intento, palavras sonho?".

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah.
Entre o passado e o futuro. Tradução Mauro W. Barbosa. São Paulo : Perspectiva, 2013.
A Condição Humana. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2014.

BARBA, Eugenio.
Queimar a casa: origens de um diretor. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo : Perspectiva, 2014.
A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba.
Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo : Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland.
Escritos sobre Teatro. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo : Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de.
A Invenção do Cotidiano. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ : Vozes, 2012.

DUBATTI, Jorge (org.).
Historia del actor: De la escena clásica al presente. Buenos Aires: Colihue, 2014.

FÉRAL, Josette.
Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero.
Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo : Editora Senac São Paulo : Edições Sesc São Paulo SP, 2010.

FEYERABEND, Paul.
Contra o Método. Tradução César Augusto Mortari. São Paulo : Editora UNESP, 2007.

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

FOUCAULT, Michel.
Microfísica do Poder. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro : Graal, 1982.

GEERTZ, Clifford.
A interpretação das culturas. Rio de janeiro : LTC, 2008.

GIACOIA JUNIOR,
Oswaldo. *O Humano como memória e como promessa.* Petrópolis, RJ : Vozes, 2014.

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.

GUINSBURG, J.
Stanislávski e o Teatro de Artes de Moscou: do realismo externo ao tchekovismo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HEIDDEGER, Martin.
Ensaios e conferências. Tradução Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.

KANTOR, Tadeusz.
O Teatro da Morte. São Paulo : Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

LARROSA, Jorge.
Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas. Tradução Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte : Autêntica, 2010.
Tremores: escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizontes: Autêntica, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice.
A natureza. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RANCIÈRE, Jacques.
O espectador emancipado. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
A partilha do sensível: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo.
Filosofia da Práxis. Tradução María Encarnación Moya. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

SCHECHNER, Richard.
O que é performance? *In*: Revista *O Percevejo.* Ano 11, Nº12. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

SCHINO, Mirella.
Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa.
Tradução Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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.

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

VAN MANEN, Max.
Pedagogical Sensitivity and Teachers Practical Knowing-in-Action. Peking University Education Review, 2008.