

O CORPO É UM INSTRUMENTO DE TRABALHO DO ATOR?

IS THE BODY AN INSTRUMENT OF WORK OF THE ACTOR?

Tiago Fortes

(UFC)

Resumo

Há certos pressupostos que impedem o ator de criar novos dispositivos e reconfigurar seu modo de trabalhar no teatro. A perspectiva filosófica, enquanto funcionamento do pensamento e procedimento estratégico, pode ajudar a romper paradigmas que parecem inquestionáveis por tocarem no que existe de mais sagrado para o ator: seu Eu humano.

Palavras-chave | Ator | Corpo | Stanislavski | o Eu e Verdade

Abstract

There are some presuppositions that block the possibilities to the actor create new gadgets and to reconfigure his way of working in theaters. The philosophical perspective, as a way of working of the thinking, as a strategic procedure, can help to break through some truths that seem unquestionable for touching in what is the most sacred value to the actor: his true self.

Keywords | Actor | Body | Stanislavski | True Self and Truth

O título propõe uma questão a ser discutida, e que vem sendo discutida nos dias de hoje, tornando a relação entre o ator e seu corpo mais complexa. O século XX (no ocidente) foi o século em que se instaurou a necessidade de uma sistematização do treinamento para o ator, o qual não poderia mais ficar entregue a uma suposta inspiração mística. Neste contexto, grandes mestres do teatro começaram a perceber que se deveria focar no principal instrumento de trabalho do ator: o corpo. Isto foi uma expressiva quebra de paradigma na qual se baseou grande parte dos métodos para o ator do século XX. Porém, uma nova quebra de paradigma se impõe nos dias de hoje, mas esta não chega a constituir ainda uma nova corrente. Trata-se de uma difícil questão que a princípio pode parecer um mero jogo de palavras.

Ao ser chamado para dar uma palestra na UNIRIO sobre o *treinamento do ator*, Renato Ferracini começou por perguntar ao público presente se fazia sentido dizer que o corpo é o principal instrumento de trabalho do ator. O público, formado em sua maioria por estudantes de teatro, respondeu prontamente que sim. E eis que, para surpresa geral, Renato diz pensar que não, o corpo não é um instrumento de trabalho do ator, pois o corpo é o ator. Renato não é o autor deste pensamento, na verdade trata-se de uma questão que na filosofia vem sendo discutida a mais de um século, e que pode se instaurar como uma nova crise e uma quebra de paradigma no treinamento do ator.

É uma questão impactante, sem dúvida, e é muito tentador concordar com ela por parecer um pensamento de vanguarda. Mas com o passar do tempo, e depois de muito discuti-la com outros atores, comecei a desconfiar que ela poderia não surtir nenhum efeito e não gerar nenhum acontecimento revolucionário dentro do teatro. Na maioria das vezes reverberava como um jogo de palavras poético e inspirador, mas que não reconfiguraria ou geraria novos dispositivos no ator em seu treinamento.

Num outro contexto, preocupado muito mais em salvar a vida e a existência para si de seu corpo do que em formular hipóteses esclarecedoras para o teatro ou para a filosofia, Antonin Artaud escreve numa carta para um amigo uma frase muito impactante, mas que também pode, à primeira vista, parecer não passar de um mero jogo de palavras, e com isso não ser capaz de gerar novos dispositivos em qualquer atividade humana: "Eu sou meu corpo, mas meu corpo não sou eu" (ARTAUD, 2006).

Como ultrapassar a primeira impressão de encantamento poético que esta frase, assim como muitas outras de Artaud, provoca no espírito artístico? Por outro lado, como escapar do entendimento de que a segunda parte, no final das contas, quer dizer exatamente a mesma coisa que a primeira? A razão para este entendimento acabou se revelando em mim como a mesma que fazia com que a questão colocada por Renato Ferracini acabasse por não gerar mais do que um impacto vazio: a incapacidade de

desvincular o corpo de qualquer identidade configurada como um Eu fixo, um Eu que vive *através, em ou com* este corpo. Comecei a perceber que as grandes revoluções teatrais do século XX, no que tange a uma nova relação entre o ator e seu corpo – e é preciso procurar com muita dedicação para encontrar uma exceção – buscavam aproximar esse Eu abstrato, essa entidade espiritual, da concretude do corpo, rompendo com a separação entre corpo e espírito, entre Eu e meu instrumento de trabalho.

Qual seria então a mudança que esta questão – o corpo não é um instrumento de trabalho do ator, o corpo é o ator – instauraria na relação entre o ator e seu corpo? Faz todo sentido pensar que o ator, como sujeito, não veria seu corpo mais como um objeto distante de si mesmo, mas como parte de si, podendo enfim afirmar: meu corpo sou eu. Mas isto parece ser exatamente o contrário do que Artaud afirmava para si: Eu sou meu corpo, mas meu corpo não sou eu. A meu ver, com esta lógica Artaud não aproxima o corpo de si mesmo. O que parece fazer é mostrar que a identidade-Eu é uma parte das produções do corpo, uma criação sua, mas que o corpo não se confunde com ela, e que misturar indissociavelmente corpo e Eu é reduzir o corpo a uma parcela ínfima de seus fenômenos produzidos. Artaud, assim, encontra-se em grande confluência com o pensamento de Nietzsche: “‘Eu’ – dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior – no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu” (NIETZSCHE: 51). É como se houvesse um estágio espiritual em que o homem valoriza a alma em detrimento do corpo; um estágio humanista em que o homem, ainda compreendido como alma, pretende se reaproximar do corpo, devolvendo o valor que este merece; e um estágio *outro*, em que o homem, cansado desta tal fábula da alma, quer se redescobrir enquanto um corpo livre, um corpo ateu, um corpo criador, um corpo.

Mas como este entendimento (que parece antes de tudo filosófico) pode gerar novos dispositivos para o ator no teatro? Antes de tudo, penso que ninguém melhor do que o ator para se perceber como um corpo sem que este se represente um Eu que percebe o corpo. Ou mesmo que este se necessariamente represente um Eu, e que a percepção só seja considerada possível pela constituição deste Eu, o ator pode experimentar sensações que escapam à percepção de seu Eu, e que se produzem independente dela.

Mas me parece que a história da construção dos métodos para ator, desde a passagem do século XIX para o século XX até os dias de hoje, circunscreveu o ator num conjunto de pressupostos onde a questão supracitada não encontra as condições necessárias para germinar e contaminar seu trabalho. Ela evapora assim que toca a superfície deste solo infértil. Para fazer o teste de fertilidade, irei à base desta história, tentarei compreender como o sistema de Stanislavski influencia a relação do ator com seu corpo, e como aí parece já se consolidar a raiz da incompatibilidade entre os métodos

teatrais de formação do ator e esta questão que se coloca como uma nova tentação que não encontra pontos de contato para se disseminar. É claro que seria preciso analisar todos os métodos existentes para se poder afirmar tal incompatibilidade, mas acredito – e isso não poderá ser desenvolvido aqui – que o problema se encontra na própria estrutura de método que transforma toda experimentação em experiência a ser passada a diante, que funciona como um veículo que abarque o ser humano de maneira geral, fazendo com que as singularidades se diluam ou se adaptem à universalidade de um modelo.

Assim, se o ator pode ser uma potência a experimentar questões filosóficas num espaço mais completo do que a folha em branco, penso também que a perspectiva filosófica – não enquanto visão de mundo, mas enquanto funcionamento do pensamento – pode desemaranhar o ator de uma certa teia de pressupostos para a qual ele não possui olhos para ver como aquilo foi parar ali ou mesmo para detectar sua presença que conduz todo percurso.

Por que o ator precisa ter fé?

É muito comum desvalorizarmos Stanislavski por ele dar mais importância aos processos psicológicos do ator do que ao seu corpo em ação. De fato, numa primeira fase (1898-1918), quando trabalhava no Teatro de Arte de Moscou, ele propunha que o ator se empenhasse em trabalhar o que ele chamava de Forças Motivais Interiores (BONFITTO, 2007). Sem tal estímulo, segundo Stanislavski, o ator não poderia começar a trabalhar em cena, pois seus sentimentos não estariam motivados, e ele acabaria atuando por atuar, sem objetivos claros e precisos, e sem estar verdadeiramente envolvido com a vida do personagem (STANISLAVSKI, 1999). Mas o próprio Stanislavski chegou a um impasse. Percebeu que, por um lado, não se pode fixar os sentimentos, que era preciso ter uma base mais sólida na qual basear o trabalho do ator, que não seria possível reviver a cada apresentação aqueles sentimentos simplesmente a partir da Linha das Forças Motivais com seus elementos estimulantes mentalmente. Por outro lado, se o ator só pode agir quando seus sentimentos estiverem motivados, não haverá espetáculo se isso não acontecer?

É então que o Método das Ações Físicas surge como uma saída para este impasse (BONFITTO, 2007). É se focando na realização de suas ações que poderá se desencadear processos interiores no ator. A Ação Física age portanto como catalisadora das Forças Motivais Interiores. E, por outro lado, ao agir, o ator sentirá a necessidade de justificar para si esta ação, não poderá simplesmente agir por agir, é preciso haver um sentido que preencha e justifique esta ação. E são exatamente os elementos da Linha das Forças Motivais que irão preencher e justificar estas ações. Há portanto uma via de mão dupla entre o corpo e os processos interiores do ator, que na verdade aproxima o corpo de processos interiores a um Eu. Não há mais que separá-los.

Pois bem, não há como discordar que Stanislavski pensa o corpo do ator como fundamental a seu trabalho, que não adianta se focar apenas em processos psicológicos pois o teatro é ação. É possível perceber também a atualidade e pertinência deste problema de, como ator, ter que justificar minhas ações, que é muito difícil “sentir tesão” em realizar ações que não me preenchem ou não fazem qualquer sentido para mim. Posso até me sentir estimulado a agir segundo a proposta de um encenador genial, mas depois de um tempo sentirei a necessidade de justificar estas ações para mim e por mim mesmo. Mas é preciso estar atento às palavras. Faz sentido e é pertinente a questão da necessidade de justificar as ações para si, mas esta é a forma que *eu* colocaria *para mim* este problema pertinente? Por uma lógica que aceitamos com uma certa facilidade, esta necessidade de *justificar* minhas ações em cena passa a ser colocada como uma necessidade de *acreditar* na verdade daquilo que realizo: a famosa fé cênica (STANISLAVSKI, 1999). Não se trata de uma verdade abstrata que acabaria por me afastar da ação concreta que realizo. Também não se trata da verdade daquilo que existe realmente, como na vida real. Em cena, a verdade “consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer.” (STANISLAVSKI, 1999: 168). Aristóteles, em sua *Poética*, propunha o mesmo raciocínio para o que acontecia no enredo das Tragédias Gregas.

E como o ator poderá acreditar naquilo que não aconteceu com ele, e nem está acontecendo, de fato, neste momento? Um dos principais elementos do método constitui-se de duas letrinhas mágicas: *se* – como eu agiria se isto acontecesse comigo na vida real. Ao me colocar na situação do personagem, aproximo-me de sua lógica, e posso então criar associações com experiências já vividas por mim outrora. Transito assim entre uma realidade ficcional e uma realidade passada (mas ainda viva em minha memória). O acontecimento cênico presente é, portanto, justificado por um jogo de realidades ausentes. As ações de meu corpo são preenchidas por experiências de outrem, seja pelas circunstâncias dadas do personagem, seja pelas experiências vividas por um Eu de outrora. Acontecerá com o corpo exatamente aquilo que se processar nestas instâncias que agem sobre ele como uma entidade ausente que produz toda e qualquer presença. O que chamamos de presença do ator, neste caso, é fruto do trabalho de elementos ausentes. Neste caso, portanto, realmente é preciso ter fé, fé na Presença da Ausência. Para quem tem facilidade de acreditar em Deus e sua força onipresente, este trabalho não será muito difícil, mas como proceder se ainda tenho esperança num fazer teatral laico?

Devo me esforçar para não raciocinar com precipitação. Não digo que Stanislavski coloca o texto, ou melhor, o papel a ser interpretado e incorporado pelo ator, como uma onipresença que irá gerar a presença do ator. Parece se tratar mesmo do contrário. Ele sabe que o personagem é um pedaço de papel inerte e sem vida, e que é o ator quem irá instilar sua vida humana ali gerando a presença do personagem. É o ator o responsável pela

presentificação do personagem, e não o contrário. Este irá apenas direcionar a vida do ator para uma composição particular, pois o ator não irá representar ele mesmo.

O que quero dizer, na verdade, é que isto que se chama “vida humana do ator” é que age como uma ausência presente sobre o corpo. Em consonância com Artaud, Nietzsche e Ferracini, afirmo que o *Eu* ou esta vida humana foi acrescentada ao corpo e considerada como sua verdadeira natureza. Assim como se considera o personagem um papel inerte sobre o qual o Eu do ator instila vida, considera-se o corpo do homem também como algo morto e inerte no qual Deus instilou vida humana. Ao passar a valorizar o papel do corpo no teatro, não se deixou de ter a alma como o valor supremo. O corpo é aparência, a alma é o ser que o preenche. Meu Deus! Trata-se de Platão ou Stanislavski? Há diferenças, claro. Para Stanislavski, a aparência (o corpo) é um instrumento necessário. A Verdade e o Ser não estão mais num mundo das Idéias, mas numa Natureza orgânica. Este é o novo Modelo. E para alcançá-lo, Stanislavski (p. 199) nos deixa um conselho: “Evitem a falsidade, evitem tudo o que for contrário à natureza, à lógica e ao bom senso.”

O problema do falso, para Stanislavski, é não podermos acreditar nele. E o valor da verdade não está nela mesma. Stanislavski rejeita a verdade pela verdade, como um fim. Para ele a verdade é um meio necessário ou um critério (Senso de Verdade) para que possamos acreditar no que vemos ou vivemos em cena, e assim nos envolvermos com sinceridade. Isto serve tanto para o ator, naquilo que ele faz ou vive em cena, quanto para o espectador naquilo que ele vê em cena. O importante é que o ator possa justificar sua ação para si mesmo. O que se busca é a tal sinceridade. É por isso que o sistema de Stanislavski continua se revelando de uma pertinência inquestionável, pois ele lida com problemas muito concretos do trabalho do ator, e que continuam se mostrando sem solução. Mas é preciso estar atento ao invólucro religioso, não-laico, e mesmo um tanto quanto catequizador que se encontra emaranhado como parte constituinte do problema.

De onde surgiu esta necessidade de *acreditar* nas coisas? Será o fato de se trabalhar com coisas que não são produzidas em ato, de não oferecer ao espectador acontecimentos, mas fantasmas, emoções geradas no “Reino da Imaginação”? Esta necessidade não surge de uma lacuna que existe entre o Modelo e a Cópia? A interpretação stanislavskiana me parece ser uma tentativa de se aproximar o máximo possível do Modelo: a Natureza. Por isso é preciso fé, fé na legitimidade da cópia enquanto pretendente a ser escolhido e aprovado pelo Modelo e seus critérios (com o detalhe de que estes são interiorizados enquanto Senso de Verdade, esta é a dica do próprio Stanislavski) (STANISLAVSKI, 1999).

Outras propostas fora do pensamento religioso do teatro

Se não há Modelo, não é preciso fé, pois não haverá Juízo de Deus. A potência do Simulacro ou do falso não precisa de fé, mas de poder de engendramento ou de produção. É o Juízo que obriga o ator a ser convincente. E eis que o ator afunda cada vez mais num círculo vicioso (ou virtuoso, já que é o Juízo que nos inclina para a virtude): é preciso fé para embarcar neste mundo psicológico, e para desenvolver esta "fé orgânica" é preciso criar raízes cada vez mais profundas no interior deste mundo psicológico. Por isso tudo deve ser *pessoal*, pois é o único vínculo que ainda resta, já que não se pode mais desencadear devires ou produzir acontecimentos puros. Não trabalhando mais com as produções do corpo, é preciso então não se perder das raízes da delicada alma. O que acontece é que as ações físicas perdem sua autonomia, tornando-se dependentes da alma e sua fé. Se Eu não acredito nas produções do corpo, restam duas soluções:

. Tornar estas produções convincentes para o Eu.

. Eliminar o Eu e seu critério de convencimento e exigência de credibilidade. Assim não haverá ninguém para convencer, devolvendo a autonomia às produções do corpo.

A segunda me parece ser mais interessante, mas por algum motivo Stanislavski insiste na primeira. Por que será? Minha hipótese se baseia na proposição de que ele ainda é assombrado por pressupostos metafísicos, pois, apesar deles, ele detecta fenômenos e propõe procedimentos que poderiam ser eficientes para alcançar a solução que me interessa.

Se dissermos a um ator que seu papel está cheio de ação psicológica, profundidades trágicas, começará logo a se contorcer e exagerar sua paixão, fazê-la em pedaços, escavar a alma e violentar seus próprios sentimentos. Mas se lhe dermos algum simples problema físico para resolver e envolvermos esse problema em condições interessantes, comovedoras, ele tratará de executá-lo, sem se alarmar ou sequer preocupar-se muito em saber se o que faz resultará em psicologia, tragédia ou drama (STANISLAVSKI, 1999: 188).

Mas por que este "simples problema físico para resolver" deve funcionar como um instrumento, um catalisador, uma isca para aquilo que é considerado o santo graal do ator: a sinceridade de sua alma, sua verdadeira natureza, e esta nunca é o corpo, mas é sempre através dele que se poderá encontrá-la? Stanislavski percebe que não se pode abordar diretamente os sentimentos pois isso seria violentá-los, e então ele elabora uma técnica psicofísica. Percebe ainda que sem as ações físicas não é possível fixar os sentimentos. Mas como afirmar que as ações físicas possuem autonomia em seu sistema, se elas servem como uma *finalidade* de expressar sentimentos, e precisam sempre estar *envolvidas* "em

condições interessantes, comovedoras”? O corpo e a técnica parecem surgir como um mal necessário que deve interferir o mínimo possível na verdadeira criadora: a Natureza, que age sempre como um modelo a ser perseguido, e que serve assim como parâmetro para aquilo que é ou não verdadeiro, é ou não uma expressão *sincera* dos sentimentos.

Para que o corpo assuma uma autonomia a partir da qual não seria mais preciso ter fé ou acreditar em suas produções, é preciso desvincular-se, por um lado, do modelo da natureza que serve como parâmetro para a verdade, e de outro, do Eu que necessita de uma justificação para aquilo que não surge dele, que surge do corpo do qual ele faz parte. O problema é que meu Eu precisa criar associações de causa e efeito para que esta ação pareça proveniente de uma intenção sua. E é isso que parece ser eficiente em preencher e justificar a ação: *a intenção de um Eu*, verdadeiro e sincero em sua expressão. É o Eu quem usará seu senso de Verdade para legitimar e verificar se a ação está ou não conectada ao Modelo da Natureza.

E que *outro* modo existiria para lidarmos com nossas ações físicas em cena? O importante é pensar que devem existir múltiplas, mas quero investigar aqui um modo que me interessa e que poderíamos chamar da construção de um corpo sem órgãos. Deleuze e Guattari citam e refletem sobre um procedimento do artista plástico Vladimir Slepian:

[...] Slepian tem a idéia de utilizar sapatos, o artifício dos sapatos. Se minhas mãos estão calçadas, seus elementos entrarão numa nova relação donde decorrem o afecto ou o devir procurados. Mas como eu poderia amarrar o sapato em minha segunda mão, já estando a primeira tomada? Com minha boca que, por sua vez, encontra-se investida no agenciamento e que torna-se cara de cachorro à medida que a cara de cachorro serve agora para amarrar o sapato. A cada etapa do problema, é preciso não comparar órgãos, mas colocar elementos ou materiais numa relação que arranca o órgão à sua especificidade para fazê-lo devir “com” o outro (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 44).

Ao executar este simples problema físico (amarrar os sapatos nas mãos) não se desencadeia em Vladimir Slepian associações com experiências de outrora ou sentimentos pessoais e sinceros. Muito pelo contrário, desencadeia-se devires para os quais estas associações e sentimentos, exatamente na medida em que são pessoais, agiriam como âncoras que interromperiam o processo. O que se dá é uma reconfiguração do funcionamento de seu corpo, seus órgãos passam a exercer funções para as quais não estariam destinados, e então o devir surge como uma linha de fuga do organismo e de sua subjetividade fixa. Neste processo pode-se chegar a experimentar um corpo sem órgãos.

Enquanto Stanislavski propõe ao ator: “Nunca se perca no palco. Atue sempre em sua própria pessoa, como artista. Nunca se pode fugir de si mesmo... Assim, por mais que atue, por mais papéis que interprete, nunca conceda a si mesmo uma exceção à regra de usar

sempre os próprios sentimentos” (STANISLAVSKI, 1999: 216); Deleuze e Guattari propõem: “vamos mais longe, não encontramos ainda nosso corpo sem órgãos, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação” (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 11). Se quisermos falar em termos de ações físicas no processo de construção de um corpo sem órgãos não podemos considerá-las como catalisadoras de processos interiores a um Eu, mas antes como desfazedoras de qualquer liame entre um corpo e um Eu, com seu organismo hierarquizado por um cérebro. O Eu traz de volta toda experimentação do corpo sem órgãos para a apreensibilidade das experiências pessoais. Talvez deveria dizer que as ações-experimentações do corpo sem órgãos não são “ações físicas” a serem preenchidas e justificadas por forças motivas interiores. Sim, há um processo de *preenchimento* do corpo sem órgãos, mas este não funciona como *justificação* para suas experimentações. Estas não são ocas como um continente a ser preenchido por um conteúdo. O preenchimento não é uma finalidade, mas um acontecimento produtor do próprio tipo de corpo sem órgãos.

Talvez não faça sentido dizer que um corpo sem órgãos é um corpo em ação, pois sua ação é sempre a de fabricar *um* corpo (sempre no artigo indefinido, alertam Deleuze e Guattari) (1996). Portanto, não há um corpo que faz alguma coisa simplesmente, mas um tal que, ao fazer, se faz. Fazer é sempre se fazer. Então se eu disser que o corpo é a matriz geradora da ação física, devo dizer juntamente que a ação (experimentação) é a matriz geradora do corpo.

Temos assim um procedimento, que é a fabricação do CsO, e os elementos da ação, que é tudo aquilo que *passa* pelo corpo sem órgãos preenchendo-o, sendo que os procedimentos já implicam que algo será produzido, sem podermos saber o quê. Não há como desvincular uma coisa da outra. Mas a questão não é de saber se aquilo que percorre o corpo sem órgãos irá *justificar ou não suas ações*, mas simplesmente de saber se algo passa ou não. Com isso surge ao invés da necessidade de justificar a ação, a necessidade de elaborar estratégias que desfaçam aquilo que impede a circulação. O que circula? Intensidades que não assumem o caráter de sentimentos ou experiências apreensíveis. O que bloqueia a passagem? Entre outras coisas, o Eu e seu esforço em tornar tudo pessoal, íntimo e sincero (ou seja, crível porque verdadeiro).

Então o corpo sem órgãos é um lugar ou um suporte onde acontecem tais intensidades? Não, é ele próprio quem acontece ao ser atravessado por elas. Para a experimentação do corpo sem órgãos não importa que *algo* aconteça ou se manifeste através dele, só importa a experimentação que irá construí-lo e a construção que permitirá experimentá-lo. Nada de experiências vividas antes da produção-ação. Estas não são nem as matrizes geradoras e nem aquilo que passa pelo corpo sem órgãos. Se insistirmos muito

nelas, acabarão por agir como aquilo que bloqueia a circulação e o desencadeamento de devires.

Ao invés de pensar o corpo como uma casa ou um templo, parece-me mais interessante pensá-lo como uma porta ou um corredor. Não que ele possua portas que ao se abrirem, algo passará preenchendo-o. Ele mesmo é a porta pela qual as intensidades passam, e que só sente preenchido quando estas *atravessam* seu limiar, e não quando elas *ficam ali*.

Mas se não importa as experiências vividas outrora, a memória deve ser abandonada? Não, mas ela funcionará exatamente pelo recurso do esquecimento, como virtuais que atravessam o corpo sem precisarem se identificar como esta ou aquela experiência desta ou daquela fase da vida. É como a memória involuntária de Proust (DELEUZE, 1964). Ela não acontece se nos esforçarmos pela anamnese. Nada a ver com conteúdos guardados num sótão e que devem ser acessados, despertados e rememorados. A memória não é necessariamente a repetição do mesmo, pois a própria repetição já é outro modo de acontecer, de viver a coisa, e assim a própria coisa já se torna outra. É quando tento interpretar que acabo por reconhecer e identificar como sendo “aquele” acontecimento que retorna. E isto, ao invés de desencadear devires em meu corpo, irá sempre convencê-lo de que não importa os trajetos e vôos que ele tente alçar, estes nunca deixarão de ser apreendidos e identificados como experiências pessoais de um *si* sempre o mesmo.

Tentei portanto discutir a necessidade e as possibilidades que se abrem ao desvincular o corpo de um suposto Eu que se expressa através dele. Sobre a questão “O corpo não é um instrumento de trabalho do ator, o corpo é o ator” colocada por Ferracini, tentei mostrar a diferença radical entre encará-la como uma necessidade de se aproximar corpo e espírito, meu corpo de mim mesmo, sujeito e objeto, e encará-la como uma necessidade de afastar de vez o corpo da tutela do Eu, pois o corpo é muito maior do que este ínfimo Eu que foi inventado pelo próprio corpo, por mais que se tente convencê-lo do contrário.

Referências

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes*. França: Gallimard, 2006.

BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. França: PUF, 1964.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Como Construir para Si um Corpo sem Órgãos*. IN: Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo : Ed. 34, 1996.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro S.A.

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

TIAGO FORTES é Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO e Prof. Assistente da Graduação em Teatro da UFC.

TIAGO FORTES is Master in Artes Cênicas by UNIRIO and Prof. Assistant of the Graduation in Theater of the UFC.