



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v21i2p4-26

Artigos

O fetiche da experiência no teatro

The fetish of experience on theater

El fetiche de la experiencia en teatro

Tiago Fortes

Tiago Fortes

Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Ator, diretor de teatro e professor do curso de Teatro – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará (UFC).



Resumo

Este artigo analisa o discurso de uma série de formadores de atuação – focando principalmente em Stanislavski – para decifrar os valores que aparecem com recorrência, e os modos como a experiência de atores e atrizes são subsumidas, ou seja, se adequam, se encaixam nesses valores. Será demonstrado como singularidade, verdade, organicidade, natureza e vida se tornam valores universais, princípios inquestionáveis que servem de parâmetro para deslegitimar certas experiências e converter outras em imperativo e fetiche, como elucida Jorge Larrosa.

Palavras-chaves: Experiência, Atuação, Formação, Valores, Natureza.

Abstract

This article analyzes the discourse of a series of acting teachers – focusing mainly on Stanislavski – to decipher the values that recur, and the ways in which the experience of actors and actresses is subsumed, that is, adapted, fitted to these values. It will be demonstrated how singularity, truth, organicity, nature, and life become universal values, unquestionable principles that serve as a parameter to delegitimize certain experiences and convert others into an imperative and a fetish, as Jorge Larrosa explains.

Keywords: Experience, Acting, Training, Values, Nature.

Resumen

Este artículo analiza el discurso de una serie de formadores de actuación – centrándose principalmente en Stanislavski – para decifrar los valores que aparecen con frecuencia, y las formas en las que se subsume la experiencia de los actores y actrices, es decir, se adaptan, encajan en estos valores. Se demostrará como la singularidad, la verdad, la organicidad, la naturaleza y la vida se convierten en valores universales, principios incuestionables que sirven de parámetro para deslegitimar ciertas experiencias y convertir otras en imperativo y fetiche, como explica Jorge Larrosa.

Palabras clave: Experiencia, Actuación, Formación, Valores, Naturaleza.

Introdução

Em seu artigo “A experiência e suas linguagens”, Jorge Larrosa (2015, p. 38) apresenta sua discussão como uma “reivindicação” do conceito de experiência. Acrescenta, contudo, que não é o bastante reivindicar, que é preciso ainda “fazer soar de outro modo a palavra experiência.” E para isso, ainda segundo o autor, é preciso tomar algumas precauções no emprego deste conceito, para “tirar da experiência todo o dogmatismo, toda a pretensão de autoridade” (LARROSA, 2015, p. 41). A precaução que me interessa investigar aqui é a quinta, por perceber o quanto seu alerta toca, ainda hoje, a condição de atores e atrizes em formação, por perceber que nesta área sobre a qual me debruço há bastante tempo – a formação de atores e atrizes – também não basta reivindicar a palavra experiência – pois esta já se faz muito presente em nossas discussões sobre atuação –, é preciso “fazer soar de outro modo a palavra experiência”, para que ela não se coloque a serviço de valores que não potencializem essa multiplicidade de corpos, que desejam se constituir como atores e atrizes. O que seria, então, a quinta precaução feita por Larrosa?

A quinta precaução consiste em evitar fazer da experiência um fetiche [...] vamos ver se agora também nos vão implantar uma experiência e todos vamos ter que começar a procurá-la, a reconhecê-la e a elaborá-la [...]. E vamos ver se agora vão mandar que identifiquemos e elaboremos nossa experiência pessoal. Isso seria converter a experiência em um fetiche e em um imperativo, como são um fetiche e um imperativo [...] a alma [...] a ideia de homem [...] o inconsciente e todas essas coisas que nos dizem que temos embora não saibamos, que nos dizem que deveríamos ter mesmo que nunca tenhamos sentido a necessidade, e que nos dizem que temos que aprender a buscar, a reconhecer e a elaborar. (LARROSA, 2015, p. 44-45)

O que farei ao longo deste artigo é analisar valores que aparecem com frequência no discurso de alguns formadores de atuação, convertendo a experiência num fetiche e num imperativo, valores nos quais as experiências de atores e atrizes acabam tendo que ser subsumidas, ou seja, “todas essas coisas que nos dizem que temos embora não saibamos, que nos dizem que deveríamos ter mesmo que nunca tenhamos sentido a necessidade, e que nos dizem que temos que aprender a buscar, a reconhecer e a elaborar.”

Será preciso mostrar que o que está em jogo é uma confusão entre juízo de valor e juízo de fato – muito bem exemplificado na problematização de Nietzsche sobre os estoicos – que faz com que escolhas artísticas e valorações estéticas sejam impostas como fundamentos técnicos, princípios que não devem ser questionados por atores e atrizes em formação. É neste sentido, como será mostrado, que o encenador polonês Tadeuzs Kantor (2008, p. 87) defende uma “autonomia do método artístico”, para que a criação artística não tenha que se submeter, ser interpretada ou legitimada nos termos deste ou aquele valor. Ou seja, devemos desconfiar de valores que sejam colocados como um imperativo para toda e qualquer criação artística – como veremos ser o caso da vida e da natureza no discurso de Stanislavski.

Como será demonstrado, o perigo reside nesses valores que não parecem ser valorados por ninguém, como se sempre estiveram aí como princípios da natureza. Assim, se concluirá que o problema não reside, de forma alguma, em um artista buscar um valor que legitime suas próprias experiências. O que se torna um problema pedagógico para atores e atrizes em formação é quando, não sendo vislumbrado por professores e diretores tal ou qual valor em determinada experiência, que esta venha a ser deslegitimada.

Singularidade como fetiche

Começemos por analisar como a singularidade – conceito que pode abrir portas para outros modos de percepção do corpo no pensamento de filósofos como Gilles Deleuze¹ – pode acabar se tornando um fetiche, um imperativo no qual a experiência de atores e atrizes deve ser convertida. A encenadora francesa Ariane Mnouchkine, considerando a máscara como “uma exigência terrível e irrefutável” (FÉRAL, 2010, p. 61), a compreende como essencial para a formação do ator porque “não permite a mentira e revela todas as suas fraquezas [...] expõe aquele que não quer entrar no jogo e que se serve dela para se esconder” (FÉRAL, 2010, p. 65). Ao falar sobre o trabalho específico com a máscara neutra, Gaulier (2016, p. 55) diz algo parecido: “o divórcio entre as exigências do neutro e as anomalias (ou singularidades) nas quais o aluno se

¹ Este conceito perpassa toda sua obra, mas indico aqui, como referência onde ele aparece, a meu ver, de modo emblemático os volumes 3 e 4 de *Mil Platôs*, escrito junto com Félix Guattari.

esconde é algo que salta aos olhos. É a máscara que as denuncia. A máscara desvenda espaços contraídos, agressividades, medos, vergonhas”. Ambos falam sobre o poder das máscaras de denunciar ou expor o ator sempre que ele tentar se esconder. Porém, enquanto na fala de Mnouchkine fica dúvida se as “fraquezas” que a máscara revela são singularidades preciosas do ator ou defeitos a serem corrigidos, na fala de Gaulier, as singularidades são colocadas como sinônimo de “anomalias” que se divorciam das “exigências do neutro”. Isso me chama a atenção porque, em relação ao trabalho com outra máscara que é o nariz de palhaço, Ana Elvira Wu (2005, p. 58) afirma que o trabalho do professor se aproxima de uma “tarefa de detetive”, pois deve descobrir onde o aluno “realmente guarda ou esconde seu lado frágil”. E complementa: “saber se o aluno está sendo ele mesmo é uma tarefa muito difícil” (WUO, 2005, p. 87).

Afinal, a singularidade do ator é uma fragilidade que ele esconde e que o professor ou a máscara deve ajudar a revelar, ou são anomalias “nas quais o aluno se esconde”, e acabam por impedir o ator de revelar a máscara? Conhecendo o trabalho com máscaras, é a primeira alternativa que me parece estar em jogo. De qualquer forma, é este funcionamento, de algo que se esconde e que deve ser buscado e revelado com a ajuda de um professor-detetive, que me parece colocar a singularidade como um fetiche a ser buscado. Para o argentino Raul Serrano (2004, p. 331, tradução nossa), “alcançar essa unicidade, essa singularidade pessoal é a meta de um longo trabalho de rechaço dos estereótipos e modas herdadas. Tornar-se quem se é não é o ponto de partida da práxis: é o de chegada². Compreendo a preocupação de Serrano em não colocar como condição do trabalho aquilo que só poderá ser alcançado trabalhando. Mas esta preocupação apenas aparece na medida em que a singularidade é colocada como um valor, um fetiche, um imperativo a ser buscado através da experiência do ator, e não como a própria realidade do ator, ou seja, enquanto suas condições singulares de existência, aquilo que aparece em sua experiência concreta. Quando falamos de singularidade na formação do ator, estamos falando de suas condições concretas e históricas que o fazem ser o que é, ou estamos colocando tais condições como

2 No original: “Lograr esa unicidad, esa singularidad personal es la meta de un largo trabajo de rechazo de los estereotipos y modas heredadas. Ser uno mismo no es el punto de partida de la praxis: es el de llegada”.

bloqueios que escondem e o impedem de acessar a singularidade como um valor, como uma **experiência essencial** a ser encontrada a partir de “um longo trabalho de rechaço dos estereótipos e modas herdadas”?

É muito diferente quando a singularidade é colocada como uma meta e quando se compreende que ela está presente desde sempre enquanto *modus operandi* de cada aluno ou ator. É muito comum para um ator em formação³ ter um professor ou diretor diante de si dizendo-lhe que o que vê ali em cena não é sua verdadeira singularidade. Uma professora de palhaço argentina – com quem conversei em minha pesquisa de doutorado em 2017 – também problematiza esta exigência de que o ator fique “reafirmando que eu sou o tempo todo. O que não tem nenhum sentido, ficar reafirmando o tempo todo que você é, porque você já sabe quem é: ‘Eu sou Tiago! Eu sou Tiago!’”⁴. Perguntei então a ela se também havia escutado muito em sua formação de palhaça feedbacks como “muito boa esta ação, mas e o Tiago?”. Ela responde que sim, e disse se distanciar desta abordagem porque para ela “o pessoal sempre está. [...] Está aqui. [...] Há como que uma busca da verdade, que não é importante para mim, porque não me interessa a vida do outro”⁵. Podemos dizer, portanto, que a busca da singularidade – enquanto um imperativo que converte a experiência – se confunde com uma busca pela verdade: o verdadeiro eu, que estaria escondido e precisaria ser revelado através de um longo processo de escavação.

Verdade e organicidade como fetiche

Para o diretor argentino Marcos Rozenzvaig (2016, p. 137, tradução nossa), “a verdade cênica, aclamada e exigida aos quatro ventos, parece

3 Falo a partir de minha própria experiência, mas também a partir de inúmeras entrevistas que realizei com atores e atrizes em formação em minha pesquisa de doutorado, que culminou no livro *A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate*, publicado pela editora Paco em 2020.

4 Citação tirada de uma entrevista que realizei em minha pesquisa de doutorado e consta em meu diário de bordo. No original: “[...] reafirmando que yo soy todo el tiempo. Lo que no tiene ningún sentido, estar reafirmando todo el tiempo que uno es, porque uno ya sabe quién es: ‘¡Soy Tiago! ¡Soy Tiago!’”

5 Citação tirada de uma entrevista que realizei em minha pesquisa de doutorado e consta em meu diário de bordo. No original: “Lo personal siempre está. [...] Está acá. [...] Hay como una búsqueda de la verdad, que no es importante para mí, porque no me interesa la vida del otro.”

agir como uma obsessão que fecha os caminhos do pensamento do ator”⁶. O que lhe parece problemático é que os alunos de teatro “tenham o costume de abordar os exercícios buscando ações e objetivos que os levem a uma almejada verdade”⁷ (ROZENZVAIG, 2016, p. 137, tradução nossa). Outro diretor argentino, Jorge Eines (2012, p. 74, tradução nossa), problematiza que “Stanislavski morreu, mas tem revivido em algumas transcendências não muito férteis para a arte do ator”⁸. O diretor se refere à “transcendência que tem adquirido a organicidade condicionada ao emocional [...] o sentimento acaba sendo o grande valor por excelência. Como se a emoção avalizasse tudo [...]. Um ato de implicação religiosa que garante sua ascensão ao Olimpo”⁹ (EINES, 2012, p. 74, tradução nossa). Ao denunciar esta transcendência, Eines parece estar tentando salvar a organicidade enquanto valor fundamental para o ator, desvinculando-a da emoção enquanto valor que avaliza tudo. Esta mesma postura pode ser percebida em Serrano, que não apenas tenta desvincular a organicidade da emoção, mas também da verdade. Para Serrano (2004, p. 348, tradução nossa), a organicidade é “uma valorização do próprio eu do ator”¹⁰ e “por consequência, a luta por esse valor se converteu no essencial para nosso enfoque pedagógico, para além, ou melhor, aquém de toda proposta estilística”¹¹. O curioso é que, tendo defendido a organicidade como um valor que está “aquém de toda proposta estilística”, o autor afirme, logo em seguida, que “a postura de identificação” – nitidamente uma proposta estilística – “se revela básica para conquistar o valor de que estamos falando”¹² (SERRANO, 2004, p. 348, tradução nossa).

6 No original: “La verdad escénica, declamada y exigida a los cuatro vientos, parece oficiar como una obsesión que cierra los caminos del pensamiento del actor”.

7 No original: “tienen por costumbre plantear los ejercicios buscando acciones y objetivos que los lleve a una pretendida verdad”.

8 No original: “Stanislavski há muerto pero há revivido en algunas trascendencias no muy fértiles para el arte del actor”.

9 No original: “trascendencia que ha adquirido la organicidad condicionada a lo emocional. [...] el sentimiento acaba siendo el gran valor por excelencia. Como si la emoción lo avalara todo [...] Un acto de implicación religiosa que garantiza su ascensión al Olimpo”.

10 No original: “una valorización del propio yo del actor”.

11 No original: “En consecuencia la lucha por este valor se convirtió en lo esencial para nuestro enfoque pedagógico, más allá, o mejor dicho, más acá de todo planteo estilístico”.

12 No original: “La postura de identificación [...] resulta básica para conquistar el valor del que hablamos”.

Temos aí uma confusão entre escolha estética e supostos fundamentos que diriam respeito à própria realidade do corpo do ator e do teatro de maneira geral. É bastante raro e improvável ver um artista defender o valor da organicidade e, ao mesmo tempo, assumir que se trata de uma escolha estética entre outras possíveis. Thomas Richards (2014, p. 74), afirmando se tratar de “um termo de Stanislavski”, define organicidade como um “viver de acordo com as leis naturais”. Apesar de não encontrarmos o termo organicidade sendo empregado com tanta frequência por Stanislavski quanto os termos verdade ou emoção, a expressão “agir de acordo com as leis naturais” ou “agir de acordo com a natureza” é com certeza uma das mais empregadas por ele para discutir o trabalho do ator. Para mostrar que mesmo este “agir de acordo com a natureza” é uma questão de escolha estética e valorativa – que acaba por se confundir com um fundamento básico para qualquer ator –, quero trazer uma problematização feita por Nietzsche em relação à filosofia estoica.

Natureza e vida como fetiche

Vocês querem viver ‘conforme a natureza’? Ó nobres estoicos, que palavras enganadoras! Imaginem um ser tal como a natureza [...] sem intenção ou consideração [...] imaginem a própria indiferença como poder – como *poderiam* viver conforme essa indiferença? Viver – isto não é precisamente querer ser diverso dessa natureza? Viver não é avaliar, preferir, ser injusto, ser limitado, querer ser diferente? E supondo que o seu imperativo ‘viver conforme a natureza’ signifique no fundo ‘viver conforme a vida’ – como poderiam não fazê-lo? Para que fazer um princípio do que vocês próprios são e têm de ser? – Na verdade, a questão é bem outra: enquanto pretendem ler embevecidos o cânon de sua lei na natureza, vocês querem o oposto, estranhos comediantes e enganadores de si mesmos! Seu orgulho quer prescrever e incorporar à natureza, até à natureza, a sua moral, o seu ideal, vocês exigem que ela seja natureza ‘conforme a Stoa’, e gostariam que toda existência existisse apenas segundo sua própria imagem – como uma imensa, eterna glorificação e generalização do estoicismo. (NIETZSCHE, 2005, p. 14-15)

Nietzsche está mostrando haver nos estoicos uma confusão entre juízo de fato e juízo de valor, entre natureza e cultura, uma projeção de ideais de uma determinada cultura ou escola filosófica sobre a realidade tal como

ela supostamente é. “Viver ‘conforme a natureza’” é exigir ou acreditar que a Natureza seja de acordo com nossos valores. Defender as leis da natureza como fundamento desta atividade cultural que é o teatro implica uma pretensão em “ler embevecidos o cânon de sua lei na natureza”.

Mas que associação se pode fazer entre Stanislavski e os estoicos, que tinham como grande valor a racionalidade, que defendiam, como o estoico Crísipo, “que a racionalidade humana funda-se na racionalidade da Natureza” (HADOT, 2006, p. 209), que viam, portanto, por todos os lados, os valores racionais da lógica e da coerência; como associá-los a Stanislavski (1995, p. 167), que tanto denunciou que “a razão seja seca” e que “avassala e esmaga sentimentos”, expondo assim ideais bastante distintos dos estoicos? Basta lembrarmos de quando ele afirma que “a lógica e a consecutividade dessas ações físicas conduzirão à veracidade e à fé” (STANISLAVSKI, 1995, p. 264). Como esclarece Natacha Koss (2014, p. 335, tradução nossa), “a verdade aparece em cena quando se seguem as regras da natureza; mas, segundo a visão stanislavskiana, ‘na natureza tudo é lógico e coerente, e assim deve ser também o que inventa a imaginação’”¹³. Discutindo o conceito de ação física, Jorge Eines (2012, p. 104, tradução nossa) afirma que “Stanislavski sempre está preocupado com os porquês e os para quês”¹⁴. Marcos Rozenzvaig (2016, p. 33, tradução nossa) problematiza que “os atores enclausurados, prisioneiros da lógica da vida, não podem caminhar dois passos sem se perguntar o ‘por quê’ e o ‘para quê’ das condutas de seus personagens”¹⁵. Para o autor, é “como se a verdade estivesse aderida à lógica ou fosse a prostituta da racionalidade”¹⁶ (ROZENZVAIG, 2016, p. 137, tradução nossa). O próprio Raul Serrano (2004, p. 233, tradução nossa) – cuja escola está fundamentada no **método das ações físicas** – crê “que seja preciso se distanciar das explicações que dava o próprio Stanislavski, em seus últimos escritos, no que diz

13 No original: “La verdad aparece en escena cuando se siguen las reglas de la naturaleza; pero, según la visión stanislavskiana, ‘en la naturaleza todo es lógico y coherente, y así debe ser también lo que inventa la imaginación’”.

14 No original: “Stanislavski siempre está preocupado por los porqués y los para qués”.

15 No original: “Los actores encerrados, prisioneros de la lógica de la vida, no pueden caminar dos pasos sin preguntarse el ‘por qué’ y el ‘para qué’ de las conductas de sus personajes”.

16 No original: “como si la verdad estuviera adherida a la lógica o fuese la prostituta de la racionalidad”.

respeito à ação. Neles, o mestre atribui a eficácia da ação física ao fato de lembrar [...] essa mesma ação em seu funcionamento na vida”¹⁷.

Serrano (2004) considera que o problema da memória emotiva não teria sido totalmente abandonado por Stanislavski em sua fase final, no sentido de ainda trabalhar sob a ideia de “evocação” e não de “produção de conteúdos psíquicos”. Serrano (2004, p. 233, tradução nossa) conclui então que “uma metodologia ruim – a busca inútil de causas – o leva a tirar falsas conclusões”¹⁸. Podemos comprovar esta atribuição da eficácia da ação física ao fato de lembrar esta mesma ação na vida pela frequência com que Stanislavski (1995, p. 93) empregava a expressão “no palco, como na vida real...”

Mas se, para Serrano, trata-se de um problema metodológico, para Julia Lavatelli trata-se de uma questão de valores, de uma visão de mundo que lhe parece “absolutamente hegeliano, no sentido da postulação ‘tudo que é real é racional’”¹⁹ (LAVATELLI, 2014, p. 152, tradução nossa). Para a autora, “mesmo no ‘método das ações físicas’, Stanislavski crê na lógica e na coerência do natural”²⁰ (LAVATELLI, 2014, p. 152, tradução nossa). Lavatelli discorda de Serrano quanto à possibilidade de distinguir os elementos técnicos das escolhas poéticas. Para ela, “a conexão da técnica stanislavskiana com a poética realista reside no embasamento racional do real que ambas sustentam”²¹ (LAVATELLI, 2014, p. 152, tradução nossa).

Para Stanislavski, e tantos outros, contudo, não se trata de um vínculo com uma poética específica, mas com a própria lógica da vida. Stanislavski (1999, p. 51) critica, por exemplo, a assim chamada “escola da representação”, por compreender que esta baseia o trabalho do ator na premissa de que “a arte não é a vida real nem sequer o seu reflexo. A arte é, por si só, criadora,

17 No original: “que hay que distanciarse con respecto a las explicaciones que daba el mismo Stanislavski en sus últimos escritos, acerca de la acción. En ellos el maestro atribuye la eficacia de la acción física al hecho de que recuerdan [...] a esa misma acción en su funcionamiento en la vida.”

18 No original: “una mala metodología – la búsqueda inútil de las causas – lo lleva a sacar falsas conclusiones.”

19 No original: “absolutamente hegeliano, en el sentido de la postulación ‘todo lo que es real es racional’.”

20 No original: “Aun en el ‘método de las acciones físicas’, Stanislavski cree en la lógica y la coherencia de lo natural.”

21 No original: “La conexión de la técnica stanislavskiana con la poética realista reside en el basamento racional de lo real que ambas sostienen.”

cria sua própria vida.” Para o encenador russo, “não podemos concordar com um desafio tão pretensioso a essa artista perfeita, ímpar e inatingível que é nossa natureza criadora” (STANISLAVSKI, 1999, p. 51). Muitos outros, no entanto, defenderam esta mesma lógica criticada por Stanislavski. Kantor (2008, p. 87), por exemplo, defendia a “autonomia do método artístico que, longe de reproduzir a vida, visa eliminar os princípios e as normas da vida, por consequência não admite ser interpretado nos termos da vida e segundo sua escala de valores”. Meierhold, aluno mais importante de Stanislavski, também defendeu que “as leis da vida e da arte são diferentes” (SANTOS, 2009, p. 400). Não apenas diferente, mas que “o teatro é superior à vida, em todo caso, ele deve dar mais do que ela” (PICON-VALLIN, 2013, p. 505).

Mas de que vida se está falando, seja para defendê-la enquanto valor fundamental do teatro, seja para considerar este superior a ela? Artaud (1999, p. 8) já havia postulado nos anos de 1930: “[...] quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”. Curiosamente, pode-se postular que este modo de valorar a vida esteja de acordo com a afirmação de Meierhold de que “o teatro é superior à vida”. Pois, para Artaud (1999), a função do teatro era exatamente devolver à vida fora do teatro o que ela havia perdido, ou seja, a “vida reconhecida pelo exterior dos fatos” havia se desconectado desse “centro frágil e turbulento”. O teatro, portanto, poderia dar mais do que a vida real, poderia devolver a esta o que havia perdido e que não saberia reencontrar sozinha. Peter Brook (2000, p. 10) também, de modo semelhante, considerava a vida um valor fundamental para o teatro: “O que importa é a centelha, que nessa peça surge muito raramente. É uma prova de que a forma teatral é terrivelmente frágil e exigente, pois essa centelhazinha de vida tem que estar presente a todo instante”. A questão que eu colocaria a Peter Brook é: como podemos esperar ou exigir que algo que “surge muito raramente” esteja “presente a todo instante”?

Quando Kantor defende a “autonomia do método artístico” em relação aos “princípios e as normas da vida”, o que me parece estar em jogo não é simplesmente uma recusa da vida enquanto valor para o teatro. “Autonomia do método artístico” implica, seja qual for o valor – singularidade, verdade, emoção, organicidade, natureza ou mesmo a vida –, que ele seja assumido

enquanto valorado por um artista com uma determinada visão estética ou existencial; implica que este valor seja, portanto, interpretado nos termos da arte, e não que a arte seja interpretada nos termos deste ou daquele valor; que se possa realizar o exercício contínuo do verbo valorar ao longo de toda criação, e não que toda criação tenha que perseguir este ou aquele valor para que possa ser considerada válida ou legítima. Como diz Serrano (2004, p. 198, tradução nossa) em relação a seu teatro: “o valor essencial perseguido é a vida”²². É quando a vida, ou qualquer outro valor, se torna um imperativo para toda e qualquer experiência artística que devemos começar a desconfiar deste valor como uma ameaça para a “autonomia do método artístico” defendida por Kantor.

Flaszen (2015) descreve, em seu livro *Grotowski e companhia: origens e legado*, uma atividade, realizada em torno do Teatro das Fontes de Grotowski, que se chamava Árvore de Pessoas. Para ele, um dos principais objetivos desta atividade era tornar o homem “menos morto do que o usual” (FLASZEN, 2015, p. 223). Os condutores do processo eram vistos como “especialistas em sintomas de vida. Estamos aqui, uns diante dos outros, e lemos em vocês os sintomas de sua morte [...] a ‘Árvore de Pessoas’ é aquela área em que tentamos intensificar em vocês os sintomas de sua vida” (FLASZEN, 2015, p. 223). O que me parece problemático é que a busca por este valor, enquanto um imperativo da experiência, não se dá apenas enquanto pesquisa obsessiva de um artista consigo mesmo. Ela se dá dentro do território pedagógico enquanto uma exigência profunda para com o outro.

Biagini (2013, p. 178), considerado por Grotowski um dos herdeiros de sua prática (junto com Thomas Richards), reconhece em sua própria condução “um olhar sobre o indivíduo que pode parecer cruel, um olhar que tenta evitar as mentiras”, pois “em cada momento se esconde²³ uma possibilidade, um ato que pode nos abrir como se abre uma porta”. Ele afirma que, muito mais do que um trabalho artístico, trata-se de “um trabalho sobre a vida”. Insiste não se tratar de uma metáfora, mas de um “trabalho sobre a vida no sentido literal”, pois “é como se a própria vida estivesse implorando para ser vivida em outra intensidade. [...] o tempo de que dispomos não é infinito. Não podemos

22 No original: “el valor esencial perseguido es la vida”

23 Mais uma vez retorna esta lógica de um valor que fica escondido e que deve ser revelado.

nos dar ao luxo de desperdiçá-lo.” Eis que a vida se torna uma **experiência essencial** a ser encontrada dentro de cada vida individual.

Mas o que acontece se esses “especialistas em sintomas de vida” identificam uma vida que não está atingindo seu potencial? Vou deixar que o ator paraibano – com quem conversei em minha pesquisa de doutorado – relate sua própria experiência numa oficina com Mario Biagini em 2015. Ele diz que, num determinado momento da oficina, em resposta a uma ação realizada por ele, Biagini interrompeu o trabalho e lhe disse: “Você quer realmente ser um ator? [...] acho melhor você se apressar, você já não tem muito tempo de vida, talvez chegue até os 60, quem sabe 50 anos. Do contrário você vai continuar desperdiçando o resto de vida que lhe resta com um trabalho medíocre.” Diante deste episódio, ele compartilhou comigo a seguinte reflexão: “fiquei pensando que critérios ele poderia ter para concluir que todo trabalho que eu fiz até aquele momento não passava de uma postura medíocre, ou [...] inclusive validar o tempo de vida de um ser humano.” Disse também que Biagini explicou, no início do processo, que estava procurando por “fagulhas de vida” nas ações dos participantes.

Que vida é esta que tanto se procura nas experiências de atores ou estudantes de atuação com um olhar que o próprio Biagini reconhece que “pode parecer cruel”? Já vimos Stanislavski, Artaud, Brook, Biagini, cada um à sua maneira, falando da importância da vida para o teatro. Mas de onde surge este valor? A vida sempre foi um valor a ser perseguido pelo homem? Não, foi principalmente a partir da segunda metade do século XIX que a vida se tornou uma questão central para uma filosofia que passou a ser chamada de vitalista. Merleau-Ponty (2006, p. 98), ao discutir o vitalismo de Bergson, afirma que, numa primeira fase, este filósofo fazia “uma descrição escrupulosa da vida como princípio finito e cego”. É apenas mais tarde que Bergson vai “fazer da vida um princípio indiviso perseguindo uma meta e acessível a uma intuição mística” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 98). Este segundo modo de enxergar a vida me parece bastante próximo daqueles que perseguiram a vida como valor essencial ao teatro. Ou seja, mais do que perseguir a vida enquanto valor, considera-se que a própria vida persegue uma meta que precisamos saber escutar, para que todos nossos esforços criativos sigam nesta mesma direção. Que saibamos ser impulsionados pelo que Bergson chama

de “elã vital”. Como disse Biagini (2013, p. 178): “é como se a própria vida estivesse implorando para ser vivida em outra intensidade”. Eu, particularmente, não posso conceber, nem literal nem metaforicamente, a vida “implorando” pelo que quer que seja. Como disse Nietzsche (2005, p. 14-15) em sua crítica ao desejo estoico de “viver conforme a natureza”: esta, assim como a vida, é “a própria indiferença como poder”. Nietzsche não consegue conceber como se pode “viver conforme essa indiferença”, pois, para ele, viver é “avaliar, preferir”, ou seja, “querer ser diferente”. E ao considerar que “viver conforme a natureza” poderia simplesmente significar “viver conforme a vida”, ele coloca a questão-chave: “como poderiam não fazê-lo? Para que fazer um princípio do que vocês próprios são e têm de ser?”. De onde surge este olhar que percebe que não estamos à altura do que somos, ou que a vida não está à altura dela mesma? É completamente diferente quando Larrosa (2015, p. 74) considera que “a vida é a experiência da vida, nossa forma singular de vivê-la”. Ou seja, a vida não é aquilo que **devemos viver** de um modo ideal, mas aquilo que **vivemos** de um modo singular. Aqui singularidade não surge como um valor que converte a experiência num fetiche, mas como um reconhecimento das condições concretas e históricas que me levaram a estar onde estou. É o que Nietzsche chamaria de *Amor Fati*: orgulhar-se de seu próprio destino enquanto percurso vivido.

Não estou defendendo aqui que cabe ao ser humano simplesmente viver a vida. Isso não me parece possível: **simplesmente** viver a vida. Isso seria “viver conforme a indiferença”. Assim como Nietzsche, defendo que viver é avaliar, preferir, escolher e, principalmente, pensar a própria vida. Inclusive, é isto que distingue o ser humano dos animais. Como diz Foucault (1999, p. 487), o ser humano “é esse ser vivo que, do interior da vida à qual pertence inteiramente [...] constitui representações graças às quais ele vive e a partir das quais detém esta estranha capacidade de poder se representar justamente a vida”. Os animais simplesmente vivem a vida, mas o ser humano é capaz de escolhê-la²⁴, avaliá-la, pensá-la.

O problema, mais uma vez, é quando confundimos um juízo de valor com um juízo de fato, quando confundimos a vida (uma forma singular de

24 O homem é o único animal capaz de tirar a própria vida (suicídio).

vivê-la) enquanto um valor valorado por alguém e a vida como um princípio que determina seus próprios valores a serem seguidos por quem a vive. A vida é indiferente a quem a vive. Somos nós que a diferenciamos ao vivê-la (a forma singular de cada um vivê-la). A vida, por ela mesma, é um processo natural indiferente a tudo que vive. O processo natural da vida é levar tudo que vive à morte. A vida não implora para ser vivida, ela impulsiona tudo a ser consumido por um processo natural. É o que afirma Hannah Arendt (2014, p. 305): “o período de vida do homem arrastaria inevitavelmente todas as coisas humanas para a ruína e a destruição, se não fosse a faculdade humana de interrompê-lo e iniciar algo novo, uma faculdade inerente à ação”. A faculdade humana de agir é o que interrompe “a lei da mortalidade” enquanto uma das mais certas leis da natureza e da vida. Por isso Hannah Arendt considera a faculdade humana de agir como “um lembrete sempre-presente de que os homens, embora tenham de morrer, não nascem para morrer, mas para começar” (ARENDT, 2014, p. 305).

É exatamente neste sentido que o filósofo marxista Sánchez Vásquez (2011, p. 268) considera que “a criação só existe propriamente como atividade especificamente humana, isto é, como atividade que produz um objeto que não poderia existir sem o homem”. Isso vai de encontro ao que defende Burnier (1994, p. 19) que, mesmo reconhecendo que “a vida e a arte não se confundem”, ao identificar “algo de intrínseco da Natureza” no homem e em seu fazer artístico, coloca este algo como “o responsável pela sensação de uma certa obra estar ‘viva’ ou ter ‘uma determinada vida’, como se ela pudesse tomar as rédeas de seu próprio destino, agir e existir por si só”. Assim conclui que “a arte nasce, portanto, do âmago da vida”. Stanislavski (1996, p. 313) vai ainda mais longe nesta concepção da Natureza ou da Vida como grande responsável pela criação humana, ao afirmar que “o nascimento de uma criança, o crescimento de uma árvore, a criação de uma imagem artística, tudo isto são manifestações de tipo semelhante”. E, seguindo esta lógica, pôde postular, em relação ao seu próprio método de criação, que “a própria força deste método está no fato de que ninguém o forjou nem inventou”.

O que está em jogo aqui não é chegar a um veredito científico, constatar qual fato se aproxima mais da verdade: se a criação é uma atividade intrinsecamente humana ou se em toda criação humana é a Natureza que está

secretamente obrando. O que está em jogo aqui é um juízo de valor que acaba por criar fatos distintos, perspectivas diferentes que interferem no modo como o ator conduz suas experiências e no modo como os professores conduzem as experiências de aprendizagem dos atores em formação. Contudo, de qualquer modo que venhamos a considerar ou valorar a criação, ela necessariamente surgirá como um começo, como a produção de algo que começa.

O problema da lógica do princípio para a criação

Para discutir a criação enquanto começo, Hannah Arendt (2014, p. 220) menciona Santo Agostinho que empregava duas palavras distintas para falar do começo: *initium* designa o começo que é o homem. O homem é um início no sentido de que ele próprio é um iniciador de si mesmo. A outra palavra é o *principium* enquanto começo do mundo pela criação divina. Esta palavra é exatamente o que define o conceito de Natureza enquanto “resíduo daquilo que não foi construído por mim”, enquanto “produtividade que não é nossa, embora possamos utilizá-la”, enfim, enquanto “coisa não começada” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203). A **Natureza** é o princípio não começado pelo homem, é o princípio que sempre esteve aqui antes de o homem chegar, antes de pensar em criar o que quer que seja. “A Natureza está sempre no primeiro dia” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203), o que não implica que ela é necessariamente o princípio por detrás do *initium*, que é a capacidade do homem de começar algo que não poderia existir sem ele. A consideração de Stanislavski de que “o nascimento de uma criança, o crescimento de uma árvore, a criação de uma imagem artística, tudo isto são manifestações de tipo semelhante”, acaba por implicar que a Natureza como princípio ocupa todo o território da criação, não restando muito espaço para o homem enquanto iniciador. Mais ainda: quando a Natureza surge como princípio por detrás de toda criação humana, esta, ao tentar se afirmar enquanto *initium* de algo que não poderia existir sem o homem, acaba sendo colocada como artifício que “se desdobra inteiramente à sombra da ideia de natureza que comanda, de alguma maneira do exterior, o sentido e o valor das realizações artificiais”²⁵ (ROSSET, 2011,

²⁵ No original: “...se déploie tout entier à l'ombre de l'idée de nature qui commande, en quelque sorte de l'extérieur, le sens et la valeur des réalisations artificielles”

p. 91, tradução nossa). Ou seja, considera-se que toda criação humana deve se basear num princípio que alimenta, de dentro, sua vida e suas possibilidades. E sempre que a criação se desviar deste princípio fundamental, consideraremos que ela se perdeu, declinou. É o que acontece no universo platônico onde, segundo Clement Rosset (2011), nada é produzido e tudo preexiste. Para Rosset (2011, p. 233, tradução nossa), por outro lado, “o artifício seria inocente se nada tivesse jamais existido, se nenhum traço traísse, no jogo dos artifícios, a ruína de uma natureza perdida”²⁶.

A Natureza enquanto princípio seria então a fonte de todos estes valores que não são valorados por ninguém, que sempre aí estiveram, independentes de nossas experiências, e que devem, portanto, servir como critério para validar ou invalidar toda e qualquer experiência. É preciso que tais princípios sejam aplicáveis à experiência de cada um. É preciso que a experiência de cada um confirme a validade incondicional destes princípios. No entanto, o que acontece se uma determinada experiência se mostrar incompatível com tal princípio? O que minha formação como ator me mostrou é que, ao invés de aproveitar tal ocasião para colocar em questão a incondicionalidade de tal princípio, é mais provável que tal experiência seja considerada incompatível com a própria atividade da atuação²⁷. É neste sentido que a formação do ator acaba por se tornar um treinamento da capacidade de subsumir nossas próprias experiências aos valores que já estavam aí antes que começássemos o que quer que seja²⁸.

Esta capacidade de subsunção é colocada por Kant como uma função essencial do julgamento humano²⁹. *Subsumir*, verbo de origem latina, significa “apropriar-se”. Atualmente é usado com o sentido de “1. Incluir em algo mais amplo ou abrangente. 2. Considerar alguma coisa como fazendo parte de um conjunto mais amplo ou como sendo a aplicação particular de algo geral” (SUBSUMIR, c2022). Assim sendo, uma coisa maior subsume uma coisa

26 No original: “L’artifice serait innocent si rien n’avait jamais existé, si aucune trace ne trahissait, dans le jeu des artifices, la ruine d’une nature perdue”.

27 É neste sentido que nos deparamos com frases como a enunciada por Mario Biagini ao ator paraibano: “você quer realmente ser ator?”

28 É por isso que o ator em formação aparece muito mais como um iniciado do que como um iniciador ou mesmo um iniciante. Somos iniciados nos princípios fundamentais que regem esta atividade que se pretende iniciar.

29 Cf. Arendt (2013).

menor, ou uma coisa menor é subsumida em outra maior. É o que os atores em formação aprendem a fazer: tornar suas experiências porosas para que possam ser subsumidas em princípios ou valores que sempre aí estiveram e que não foram valorados por ninguém.

O mesmo processo se dá em relação às Ideias platônicas. Deleuze e Guattari (1992, p. 43) mostram que, para a filosofia platônica, a Ideia não é outra coisa senão aquilo que é. Apenas as Ideias possuem, portanto, uma qualidade pura. Já as coisas – e incluo aqui as experiências ou ações humanas –, estando sempre aquém daquilo que são, só podem aspirar à qualidade na medida em que conseguirem participar da Ideia. O conceito de Ideia tem, portanto, três componentes que os autores descrevem como sendo o pai, a filha e os pretendentes³⁰. A Ideia (o pai) possui uma qualidade (a filha) que será pretendida por todos aqueles que não poderão possuí-la senão secundariamente, enquanto pretendentes a participarem da Ideia, cujas pretensões serão julgadas de acordo com uma menor ou maior proximidade à Ideia original. Participar da Ideia ou do valor é tudo o que posso pretender através de minhas experiências. É preciso que minhas experiências possam caber no princípio, que tudo rege, dessa atividade que pretendo começar; que este princípio possa subsumir as experiências daqueles que pretendem participar dele. Tatiana Motta Lima (2012, p. 302), em seu livro sobre Grotowski, ao refletir sobre este lugar do desafio que os professores lançam aos alunos para gerar experiência de aprendizagem, problematiza o limite em que o desafio acaba gerando uma “estrutura de poder”, um “lugar de autoridade construída exatamente a partir de um julgamento sobre a maior ou menor proximidade de cada um dos seus atores frente ao ‘desafio’ proposto por eles”. Aproximando essa reflexão da discussão de Deleuze e Guattari sobre a Ideia platônica, poderíamos dizer que os participantes das oficinas de Grotowski são vistos como pretendentes que aspiram a participar da Ideia e têm suas pretensões julgadas pela maior ou menor proximidade em relação à Ideia, única que realmente possui a qualidade original. Cumprir o desafio acaba implicando em aspirar à Ideia ou ao Valor que subsume todas as experiências.

30 Não posso deixar de constatar que esta tríade “pai, filha e pretendentes”, que serve de metáfora para os autores discutirem o conceito de Ideia em Platão, parte de uma visão bastante tradicional e misógina dos relacionamentos heterossexuais.

Considerações finais

Não me parece problemático, por si só, que se busque um valor que legitime as próprias experiências. O que me parece problemático é que, quando não se vislumbra tal valor numa determinada experiência, esta venha a ser deslegitimada. Da mesma maneira, ao criticar a conversão da experiência num fetiche, não estou considerando o fetiche algo problemático por si só. Vincular o desejo a um objeto e atribuir a este objeto propriedades mágicas ou sobrenaturais, que poderão potencializar a experiência, não é problemático por si só. O problema é que, quando tal objeto falta, o desejo se perde. E o desejo não precisa de um objeto para ser desejo. Bem como a experiência não precisa buscar algo essencial, não precisa perseguir um suposto potencial, meta ou valor para se constituir enquanto experiência. Para constituir-se, a experiência precisa de condições de possibilidade. Somos nós que sentimos a necessidade de subsumi-la em tais valores, e quando tais valores não aparecem na experiência, dizemos que ela simplesmente não aconteceu, ou que foi pobre, inautêntica, inválida, e que é preciso continuar buscando.

É neste sentido que Flaszen (2015, p. 355) coloca a questão: “o que fazer quando o mundo parece piorar claramente? Como nos salvar e salvar as coisas preciosas para nós ao lermos os signos da inevitável queda à nossa volta?” Diante desta questão, é coerente que afirme sua atividade com Grotowski como uma “restauração dos valores teatrais arcaicos”. É coerente que afirme: “Não somos ‘modernos’ – muito pelo contrário, somos completamente tradicionais. Jocosamente, não somos a ‘vanguarda’, mas a ‘retaguarda’” (FLASZEN, 2015, p. 165). Esta mesma necessidade de salvar os valores autênticos do teatro foi sentida por Stanislavski, que considerava certas abordagens que não podiam ser subsumidas em seus ideais como “falsas buscas e tendências” que “ameaçam as fundações da elevada arte realista”³¹ (TOPORKOV, 1998, p. 119, tradução nossa). Para ele, era preciso se empenhar para “preservar os brotos vivos da nossa genuína, grande arte que estão sendo agora sufocados pelas ervas daninhas. [...] Esta difícil tarefa está conosco. Essa é nossa

31 No original: “false searchings and directions”; “threaten the foundations of high realistic art”.

sagrada responsabilidade, nossa dívida com a arte”³² (TOPORKOV, 1998, p. 119, tradução nossa). Foram muitos os que sentiram a “sagrada responsabilidade” de salvar o teatro. Segundo Josette Féral (2010, p. 38), o que impele Ariane Mnouchkine a todo ano oferecer um estágio gratuito de interpretação para mais de 200 participantes é que “a formação do ator a preocupa muito atualmente, porque a formação em interpretação se perde cada vez mais, e isso a incomoda.” Copeau (2013, p. 204) considerava que, “para salvar o teatro, para renovar a arte do teatro, para lhe devolver a integridade, a força e a grandeza, é preciso começar por banir dele todas as pessoas de teatro.”

Poderia continuar aqui a lista de homens e mulheres de teatro que consideraram, cada um em sua época, que o teatro estava se perdendo e que era preciso salvá-lo. Sempre houve alguém para dizer que o teatro (ou a arte de maneira geral) estava perdido e que era preciso salvar ou resgatar seus valores autênticos. O motivo para tal fenômeno, segundo Tadeusz Kantor (2008, p. 167), é que “a obra de arte sempre foi ilegítima. Sua existência gratuita sempre perturbou os espíritos.” No entanto, ainda segundo Kantor (2008), a arte apenas continuou a ter lugar na sociedade porque, desde o início até os dias de hoje, sempre se encontrou um modo de tirar partido da obra de arte: “fizeram-lhe exigências! Atenderam-nas!” E assim a arte nunca deixou de se submeter a um tribunal que “executava suas interpretações irrevogáveis e seus julgamentos em nome das razões supremas e das instâncias superiores” (KANTOR, 2008, p. 167). A arte, ou melhor, os artistas se propuseram a servir a tais exigências por tantos séculos que “essa servidão pareceu inerente à sua natureza” (KANTOR, 2008, p. 167). O encenador polonês lamenta, acima de tudo, que, diante de séculos de servidão a tantas exigências, não tenha sobrado lugar para

uma só ATIVIDADE TOTALMENTE GRATUITA! O próprio das atividades humanas sancionadas pela comunidade é sua finalidade. Mas tenhamos a coragem de dizer de uma vez por todas: A FINALIDADE NÃO É INERENTE AO ATO CRIADOR. (KANTOR, 2008, p. 169)

32 No original: “take care to preserve the living sprouts of our genuine, great art which are now being choked by the weeds. [...] This difficult task lies with us. This is our sacred responsibility, our debt to art”

Kantor não está propondo que se salve o teatro de sua condição ilegítima, mas que se assuma tal condição e que se abandone todas as exigências, justificações e explicações que tentam dar um caráter legítimo à criação artística.

Brecht (2005) também se colocou contra qualquer exigência que viessem a fazer ao teatro para além do “prazer”. Para este encenador alemão, “o teatro precisa poder continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. E a causa dos divertimentos é, dentre todas, a que menos necessita de ser advogada” (BRECHT, 2005, p. 128). O supérfluo é tudo aquilo que sobra quando nos pomos a perseguir uma **experiência essencial**. O supérfluo é o contingente, aquilo que não consideramos necessário numa experiência. O supérfluo é o que está aí na experiência, enquanto miramos para além dela em busca do essencial. Ninguém jamais exigirá o supérfluo, pois ele já está aí. Só exigimos o que não está aí, o que deveria estar, o que, não estando, nos põe a olhar para além daquilo que está. Não se constitui uma experiência olhando para além daquilo que está. Mas aquilo que está não constitui, por si só, uma experiência. É preciso habitar e demorar-se naquilo que está para que possa se constituir enquanto uma experiência para nós. O resto são valores, princípios, fetiches, imperativos, enfim, como diz Larrosa (2015, p. 45), “todas essas coisas que nos dizem que temos embora não saibamos, que nos dizem que deveríamos ter mesmo que nunca tenhamos sentido a necessidade, e que nos dizem que temos que aprender a buscar, a reconhecer e a elaborar”.

Referências bibliográficas

- ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BIAGINI, M. Desejo sem objeto. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, nº1, p. 176-197, 2013. DOI: 10.1590/2237-266033506.
- BRECHT, B. **Estudos sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, P. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica à representação. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.
- COPEAU, J. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- EINES, J. **Hacer Actuar, Stanislavski contra Strasberg**. Barcelona: Gedisa, 2012.
- FÉRAL, J. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2010.
- FLASZEN, L. **Grotowski e companhia**: origens e legado. São Paulo: É Realizações, 2015.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GAULIER, P. **O atormentador**: minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- HADOT, P. **O véu de Ísis**: ensaio sobre a história da ideia de natureza. São Paulo: Loyola, 2006.
- KANTOR, T. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2008.
- KOSS, N. El actor en el debate Modernidad-Postmodernidad. In: DUBATTI, J. (org.). **Historia del actor**: de la escena clásica al presente. Buenos Aires: Colihue, 2014. p. 333-344.
- LARROSA, J. A experiência e suas linguagens. In: LARROSA, J. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizontes: Autêntica, 2015. p. 35-56.
- LAVATELLI, J. Confuso Stanislavski, inasible. In: DUBATTI, J. (org.). **Historia del actor**: de la escena clásica al presente. Buenos Aires: Colihue, 2014. p. 145-157.
- LIMA, T. M. **Palavras praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. **A natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PICON-VALLIN, B. **Meyerhold**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- RICHARDS, T. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROSENZVAIG, M. **Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte**. Buenos Aires: Del Camino, 2016.
- ROSSET, C. **L'anti-nature**: éléments pour une philosophie tragique. França: Presses Universitaires de France, 2011.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, A. **Filosofia da Práxis**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- SANTOS, M. T. L. **Na cena do dr. Dapertutto**: poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SERRANO, R. **Nuevas tesis sobre Stanislavski**: fundamentos para una teoría pedagógica. Buenos Aires: Atuel, 2004.

- STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- STANISLAVSKI, C. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- SUBSUMIR. *In*: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, c2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/subsumir>. Acesso em: 9 nov. 2022.
- TOPORKOV, V. O. **Stanislavski in rehearsal: the final years**. New York: Routledge, 1998.
- WUO, A. E. **Clown, processo criativo: rito de iniciação e passagem**. 2005. Tese (Doutorado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

Recebido em 31/05/2022

Aprovado em 20/10/2022

Publicado em 20/12/2022