



LEMOS, Vitor Manuel Carneiro. A Personagem como Figura: uma perspectiva das Ações Físicas a partir da leitura de Deleuze para a obra de Francis Bacon. Rio de Janeiro: PUC-RJ. Vínculo: Centro Universitário da Cidade – UniverCidade - coordenador do Curso de Teatro do Centro Universitário da Cidade. Diretor teatral.

RESUMO

Esta comunicação fará uma abordagem das Ações Físicas de Stanislavski a partir da leitura de Deleuze para a obra de Francis Bacon, apresentada em seu livro *A Lógica das Sensações*. A noção de Figura como um corpo de sensações que, portanto, resiste à representação, será explorada sobre a perspectiva stanislavskiana a fim de encontrar nela, um recurso de criação da personagem afinado com concepções contemporâneas de arte e teatro. Como suporte para esta reflexão será usado um fragmento da obra *A Criação de um Papel*, em que Stanislavski apresenta a análise de uma cena de *O Inspetor Geral*, de Gogol, realizada através do ator em ação. Para Stanislavski, as ações físicas se manifestam no corpo do ator como transformações, emanações (visíveis e invisíveis) que integram o que se entende por personagem e não estão voltadas exclusivamente ao esforço narrativo. É neste aspecto que as deformações dos corpos em Bacon, através da leitura deleuziana, se tornam uma referência pertinente para pensar a construção da personagem através das ações físicas, mesmo que oriunda da literatura dramática, como um projeto que resiste à dimensão exclusivamente figurativa da cena teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Stanislavski: atuação: ações físicas: Figura.

ABSTRACT

The present work reveals a specific approach of Stanislavski Method of Physical Actions based on Deleuze readings on Francis Bacon from his book "The Logic of Sensation". In order to investigate theatrical contemporary approaches to character creation, the concept of Figure is taken as metaphor of the body of sensation which surpass the frame of representation. A fragment of the book "Creating a Role" in which Stanislavski shows his analyses of "The Inspector-General's" scene based on the Method of Physical Actions is the background for this discussion. According to Stanislavski, the physical actions and its visible and invisible manifestations are itself the character independent of narrative effort. It is precisely this aspect that suggests connections between Deleuze investigations of deformations in Bacon's and the creation of the character through the Method of Physical Actions. This approach crosses the literature dramatic as project of resistance to a figurative dimension of theatricality.

KEY WORDS: Stanislavski: acting: Physical Actions: Figure.

Há na proposta stanislavskiana algo que está fora de qualquer polêmica: o fato de sua trajetória artística ter sido integralmente dedicada ao encontro de caminhos para se alcançar uma verdade cênica. Entendendo esta verdade como vida, podemos afirmar com segurança que o legado stanislavskiano atenderia ainda hoje aos mais instigantes desafios enfrentados pela cena contemporânea. Este é o propósito do presente trabalho: propor uma leitura do Método das Ações Físicas a partir da análise que Gilles Deleuze realizou sobre a obra de Francis Bacon, apresentada em seu livro *A Lógica das Sensações*. A noção de Figura como um corpo de sensações que, portanto, resiste à representação, será explorada como instrumento capaz de abordar as Ações Físicas stanislavskianas sem os preconceitos, reducionismos, equívocos de outras naturezas que ainda podem ser encontradas quando o tema é o método russo.

Ação cênica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está nos movimentos dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores. Vamos, portanto, aprender de uma vez por todas que a palavra “ação” não é a mesma coisa do que fazer “mímica”, não é qualquer coisa que o ator esteja fingindo apresentar, não é uma coisa exterior; é, antes, uma coisa interna, não física, uma atividade espiritual. Decorre de uma sucessão ininterrupta de processos independentes. E cada um desses processos se compõe, por sua vez, de desejos ou impulsos que visam à realização de algum objetivo. (1984, p. 63)

Se a Ação Física para Stanislavski está relacionada com impulsos que, como tal, não podem ser fingidos, podemos afirmar que um movimento, ou uma atividade pode se tornar uma Ação Física desde que manifeste no corpo do ator transformações, emanações visíveis e invisíveis em cena. Essas emanações integram o que se entende por personagem e não estão voltadas a qualquer esforço narrativo. É nesse sentido que as análises de Gilles Deleuze para a obra de Francis Bacon permitem uma abordagem das ações físicas como um caminho para a construção de personagens oriundos da literatura dramática sem reduzi-los a uma dimensão exclusivamente figurativa.

Em Francis Bacon: lógica da sensação (2007) Deleuze discute arte através da pintura do artista irlandês. Ao distinguir entre o “projeto cerebral” da articulação narrativa e o “projeto físico” da dimensão nervosa do corpo, entre a ação indireta da ilustração (figuração) e a direta da imagem (Figura), Deleuze faz uma defesa da força da sensação contra a fraqueza do pensamento, tanto no plano da execução, quanto no da recepção da obra.

A pintura, assim como a arte, segundo Deleuze, não se faz a partir de um modelo a ser representado ou ilustrado na tela pelo pintor. Para que o artista não caia na armadilha da figuração, haveria dois caminhos possíveis: o primeiro, a composição de formas abstratas e o segundo, o isolamento: rompimento de um corpo com um projeto de representação cujo resultado é a liberação da Figura. Esta ideia ganha contornos ainda mais interessantes para este trabalho com a noção de sensação extraída de Cézanne. “A Figura é a forma sensível referida à sensação”. (p. 42) Portanto, seria privilégio da Figura, enquanto sensação, exercer uma ação direta sobre o corpo, a carne, o sistema nervoso.

Segundo Deleuze, a sensação se manifesta quando uma força é exercida sobre um corpo. Portanto, a Figura é o resultado de uma força. Seria então tarefa da pintura pintar as forças: deixar de apresentar o visível para tornar algo visível. No caso, as forças. Na obra de Bacon, seriam elas os agentes de deformação dos corpos.

É por isso também que Bacon é cezanniano: tanto em Bacon como em Cézanne, é sobre a forma em repouso que se obtém a deformação; e, ao mesmo tempo, todo o meio material, a estrutura, põe-se a mexer ainda mais (...) Tudo está em relação com forças, tudo é força. É isso que constitui a deformação como ato de pintura: ela não se deixa reduzir a uma transformação da forma, nem a uma decomposição dos elementos. (p. 65)

Em Bacon, a recusa do figurativo é feita pela via do trabalho figurativo e este projeto só se torna possível pela ação das forças deformadoras que produzem sensações: Figuras. Este processo depende de um corpo que se desliga do seu organismo para manifestar a presença de outras possibilidades. É nesse sentido que, para Deleuze, a figuração na pintura deverá perder cada vez mais importância para a Figura.

Para demonstrar como a Figura pode se relacionar com o trabalho de Stanislavski, apresentarei o Método a partir de três elementos que considero fundamentais: as “circunstâncias”, o “objetivo” e o “se mágico”. A primeira se bifurca: por um lado diz respeito aos aspectos ficcionais do texto como: enredo da peça, fatos, acontecimentos, tempo e local da

ação, condições de vida das personagens (econômica, política, social, religiosa, etc.). Por outro, os elementos cuja presença no aqui-agora estabelecem o jogo da atuação: espaço, iluminação, música, som, acontecimentos nascidos da relação entre os atores, espectadores, etc.

Em relação ao segundo elemento, Stanislavski afirma “não haver ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo”. (1988. p. 02). Estamos diante de uma concepção de ator que interfere, transforma, modifica ao mesmo tempo em que sofre interferências, é transformado, se modifica. A noção de objetivo torna a circunstância uma zona de forças em que o ator é, simultaneamente, agente e objeto da transformação.

Por fim, o “Se mágico” é o resultado da formulação de uma pergunta feita pelo ator a si mesmo: o que eu (ator) faria se estivesse nesta circunstância? A resposta não pode ser hipotética, alcançada através de um raciocínio lógico e nem vislumbrar uma única possibilidade. O ator deve encontrá-la com o corpo que deve se apresentar através de múltiplas possibilidades ao se deixar levar pela circunstância.

Passarei então aos comentários sobre um pequeno fragmento do estudo romanceado por Stanislavski em torno da criação do personagem Khlestakov de O Inspetor Geral, de Gogol, observando as correlações possíveis entre a perspectiva de criação ali relatada e a noção de Figura aplicada por Deleuze sobre a obra de Bacon.

A aula fictícia é narrada pelo aluno Kostia e tem início com uma provocação feita pelo Professor Tórtsov. Ele defende diante da turma que a abordagem de um papel deve ser feita sem qualquer leitura prévia do texto, nem qualquer conferência sobre a peça. Os acontecimentos mais remotos guardados na memória do ator após uma primeira leitura do texto seriam material suficiente para o início dos trabalhos. Estamos diante de uma proposta que recusa o tradicional “ensaio de mesa”. Stanislavski não descarta o estudo do texto, mas agora, este estudo não dispensará o corpo do ator como instrumento explorador para a construção de um conhecimento sobre a obra. É a este tipo de análise que a aula será consagrada.

Kostia é convidado a improvisar a entrada de Khlestakov no segundo ato da peça. O aluno, surpreso, lamenta não poder atender ao professor uma vez que não sabe o que teria que fazer. A ideia de que haveria um fazer anterior, um fazer-verdade, um “fazer-Khlestakov” proposta pelo aprendiz denuncia a expectativa exclusivamente figurativa da criação do papel que estaria sendo denunciada por Stanislavski e corrigida através do professor, que retoma o convite depois de lembrar junto ao aluno os principais acontecimentos da cena: Khlestakov entra em seu quarto na estalagem, com fome, sem dinheiro e descobre que seu criado mais uma vez esteve refestelado em sua cama. Repreende o criado mandando-o em seguida arrumar comida para o jantar. O que o aluno deveria fazer é subir no palco e percorrer as etapas não como um suposto Khlestakov faria, mas agindo em seu próprio nome nas circunstâncias: “Se não encontrar a si mesmo em seu papel, acabará matando a personagem imaginária, pois a terá privado de sentimentos vivos”. (1984, p. 228).

O fantasma da figuração volta a assombrar a aula. Kostia confessa que ao se preparar para a improvisação, segundos antes de entrar em cena, se imaginou como um “jovem gentil-homem semimorto de fome”. Com a atenção focada para esta tentativa de reprodução, o fundamental a ser encontrado passou despercebido para o aluno, o que obrigou o professor a interromper a investigação: Tórtsov reclama que quem acabara de entrar em

cena não era Kostia, mas um ator. A palavra ator usada em oposição ao sujeito Kostia é uma clara denúncia contra a criação voltada para o esforço organizador de uma situação pressuposta. Por exemplo: a sequência comentada por Tórtsov assim que interrompe a improvisação. O professor adverte Kostia por não ter percebido o criado em sua cama, ou qualquer outro sinal de que esteve ali, antes de repreendê-lo. Ou seja, não foi a atitude do ator-criado se aproveitando da cama do patrão que leva Kostia-Khlestakov a repreendê-lo, mas uma indicação do texto que, uma vez na memória do ator, dispensa qualquer estímulo para a ação.

O novo ator que aqui se apresenta não se submete aos supostos desejos e as indicações de um escritor ou de um diretor. Ele não reconhece nas circunstâncias um conjunto de informações para a ilustração da personagem, nem uma sequência de acontecimentos que devem implicar numa narrativa, mas um conjunto de forças que atua sobre o seu corpo. São as repostas do corpo que configuram a parte vital da personagem.

O ator investiga a circunstância a partir de um desejo. Fundamentalmente, um desejo no outro. O objetivo. O ator que investiga as circunstâncias de Khlestakov tem fome e não tem dinheiro. Precisa fazer com que seu parceiro de cena, o ator que investiga as circunstâncias do criado Ossip, volte da cozinha com o jantar. Ossip, por sua vez, precisa fazer com que o patrão desista da ideia, vislumbrando problemas ainda maiores com o aumento de uma conta que não será paga. Eis o jogo estabelecido: modificar e ser modificado pelo parceiro. A personagem dando visibilidade às forças que constituem a circunstância.

O ator dependerá, portanto, de um corpo liberto para potencialidades sensíveis mais amplas. Um corpo circunstancial, capaz de se articular e se desarticular espontaneamente. Aplica-se aqui a noção de espontâneo defendida por José Gil em *Metamorfoses do Corpo* (1997) como a manifestação da energia num corpo não codificado. (p. 35) Tórtsov pede a Kostia que se permita ser levado pelas sensações a fim de descobrir as desarticulações que elas determinam em seu corpo.

O método das ações físicas, tal como apresentado no estudo acima relatado, aborda o papel originariamente criado como literatura a partir da noção de um corpo que se coloca em determinadas circunstâncias. O levantamento das circunstâncias tem início no material literário, mas se completa no jogo de forças em que se constitui o aqui e agora da ação teatral. Portanto, o reconhecimento do material dramático depende das sensações provocadas pelas forças em jogo, que assim como na obra de Bacon, na perspectiva aqui defendida, deformam o corpo do ator. Se entendermos que a personagem reside também nessas deformidades estamos diante de uma concepção de teatro que entende a atuação como extração de Figura, rompendo com uma perspectiva exclusivamente narrativa para a cena desdobrada de um texto dramático.

Bibliografia

- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'água Ed. 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

STANISLAVSKI, Constantin. Manual do Ator. São Paulo: Martins Fontes, 1988.