



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**PEDRO ARNALDO HENRIQUES SERRA PINTO**

**EU, O OUTRO E NOSSAS CIRCUNSTÂNCIAS:  
O LEGADO DE STANISLAVSKI PARA UMA FORMAÇÃO TEATRAL  
ETICAMENTE COMPROMETIDA.**

Salvador  
2013

**PEDRO ARNALDO HENRIQUES SERRA PINTO**

**EU, O OUTRO E NOSSAS CIRCUNSTÂNCIAS:  
O LEGADO DE STANISLAVSKI PARA UMA FORMAÇÃO TEATRAL  
ETICAMENTE COMPROMETIDA.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

**ORIENTADORA: PROFa. Dra. CATARINA SANT'ANNA.**

Salvador  
2013

SIBI/UFBA/Faculdade de Educação – Biblioteca Anísio Teixeira

Pinto, Pedro Arnaldo Henriques Serra.

Eu, o outro e nossas circunstâncias : o legado de Stanislavski para uma formação teatral eticamente comprometida / Pedro Arnaldo Henriques Serra Pinto. – 2013.

197 f. : il.

Orientadora: Profª. Dra. Catarina Sant'Anna.

Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Salvador, 2013.

1. Stanislavski, Konstantin - 1863-1938 – Crítica e interpretação. 2. Teatro – Estudo e ensino. 3. Teatro – Aspectos morais e éticos. 4. Representação teatral. I. Sant'Anna, Catarina. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD 792.071 – 23. ed.

**PEDRO ARNALDO HENRIQUES SERRA PINTO**

**EU, O OUTRO E NOSSAS CIRCUNSTÂNCIAS:  
O LEGADO DE STANISLAVSKI PARA UMA FORMAÇÃO TEATRAL  
ETICAMENTE COMPROMETIDA.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

**BANCA EXAMINADORA**

Catarina Sant'Anna – Orientadora

---

Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, Universidade de São Paulo.  
Pós-Doutorado em Teatro e comunicação pela ECA-USP, Universidade de São Paulo  
Pós-Doutorado em Estudos Teatrais na Université de la Sorbonne Paris III  
Professora-Associada IV na Escola de Teatro da UFBA, Universidade Federal da Bahia

Antonia Pereira Bezerra - Membro 1

---

Doutorado em *Lettres Modernes* pela *Université de Toulouse Le Mirail*.  
Pós-Doutorado em Dramaturgia pela *Université du Québec à Montréal*.  
Professora-Associada I na Escola de Teatro da UFBA, Universidade Federal da Bahia

Custodio Luís Silva de Almeida – Membro 2

---

Doutorado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.  
Professor-Associado I no Instituto de Cultura e Arte da UFC, Universidade Federal do Ceará

Eliene Benício Amancio Costa - Membro 3

---

Doutorado em Artes pela USP, Universidade de São Paulo.  
Pós-Doutorado em Artes pela UNESP, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Fº.  
Professora-Associada II na Escola de Teatro da UFBA, Universidade Federal da Bahia

José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos - Membro 4

---

Doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia.  
Professor-Assistente IV na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA,  
Universidade Federal da Bahia

Sergio Nunes Melo - Membro 5

---

Doutorado em Teatro pela *University of Toronto, UofT, Canadá*.  
Professor-Adjunto II na Escola de Teatro da UFBA, Universidade Federal da Bahia

Aos meus pais, Pedro e Rosa, os maiores professores de ética que tive em minha vida; cada qual com métodos e abordagens próprias, porém sempre dotados das duas ferramentas pedagógicas mais efetivas: o amor e o exemplo.

Queridos pais, a vocês, minha gratidão por terem construído, juntos, a família na qual pude me constituir enquanto sujeito.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu bom Deus, pela graça da vida e por me propiciar a possibilidade de uma plena dedicação ao ofício que tanto amo.

À minha querida esposa, namorada, mãe de Helena e companheira nas batalhas diárias, Carol Vieira, minha gratidão por todo o apoio nesta jornada, por dividir comigo as angústias a cada dificuldade inesperada. Obrigado, sobretudo, por criar as condições necessárias para que este trabalho fosse escrito - mesmo quando isto tanto a sobrecarregava e você nada dizia - já que o meu prazo acelerava os ponteiros do relógio.

À minha fotocópia reduzida e autenticada, minha filha muito amada, Helena. Alegria que me encanta, motivação que me renova e amor que me reeduca a cada descoberta.

À minha mãe, Rosa Maria, por todo o seu amor e pela grande ajuda na revisão dos originais.

Ao meu pai, Pedro Arnaldo, por ser a certeza do apoio constante em minha vida e por todas as resoluções de “produção” no doutorado do filho.

À minha irmã, Patrícia, a dinda da Helena, a quem devo uma quinzena de muitas transformações na qualidade deste trabalho. Sua ajuda é parte substancial no alcance desta meta.

À minha afilhada, Fernanda, a quem tanto amo, por sua ajuda.

À minha querida Tia Maria Helena, por ser um exemplo de dedicação como educadora e por seu amor.

À minha querida Vó Maria (para quem sempre serei o seu “abacaxi”).

Aos queridos Fábio, Goga, Carlos, Mena, Pedro, Sérgio e Alan, pelo incentivo constante.

À minha orientadora, Profa. Catarina Sant’Anna, por ter confiado em mim, pela leitura atenta e cuidadosa, pela compreensão em meus momentos de dificuldades, pela paz que me propiciou nestes quatro anos e por fazer por mim tudo o que esteve ao seu alcance. Agradeço, ainda, por suas palavras no encerramento de minha defesa.

Ao Prof. Custódio Almeida, por sua generosidade, paciência, delicadeza e pela eficácia e qualidade em suas orientações que tanto contribuíram para o formato final deste trabalho. Mais do que minha gratidão, dedico-lhe a minha admiração.

À Profa. Antônia Pereira, pelo grande afeto, respeito e amizade e por todos os esforços feitos para que pudesse integrar minha banca examinadora.

À Profa. Eliene Benício, por nosso feliz reencontro neste momento tão especial de minha vida.

Ao Prof. José Antonio Saja, pelas palavras ditas em minha qualificação e pela sua atuação enquanto professor na UFBA. Para mim, foi uma honra tê-lo como integrante de minha banca examinadora.

Ao Prof. Sergio Melo, pela generosa troca de e-mails que antecederam a minha defesa.

Ao Prof. Ewald Hackler, meu orientador no mestrado, pelas proveitosas conversas no começo da caminhada do doutorado.

A Duda Bastos, amigo que reencontrei nestes quatro anos de doutorado.

À querida Lilian Santos Silva, cuja atuação ultrapassou, em passos largos, os limites de uma simples revisão, tornando-se um balsâmico e eficaz diálogo. Sou grato por suas palavras, por seu trabalho, mas sou profundamente grato por seu carinho comigo. Como foi bom ter uma “leitora especial” como você, um privilégio ter a presença de alguém que pôde fazer a ligação entre os trajetos de mestrado e doutorado.

À Sônia Vieira, pelo auxílio generoso na construção da ficha catalográfica.

Aos professores Pablo Assumpção, Ricardo Guilherme, Rosa Primo, Sandro Gouveia, Thereza Rocha e Tiago Fortes, colegas do Instituto de Cultura e Arte da UFC que contribuíram, cada qual à sua maneira, com este trabalho.

Aos alunos do Curso de Teatro-Licenciatura da UFC, cujas participações foram fundamentais para o êxito desta pesquisa.

Ao querido amigo, Edvard Passos, ator, diretor e meu irmão de palco (citado nesta tese como o amigo que me cedeu sua máscara sem pensar).

Ao querido amigo Fernando Neves (também citado como exemplo na tese), por sempre aceitar os convites para atuar em minhas produções, tendo como único pagamento a minha amizade. Obrigado por me ensinar como deve ser a generosidade de um ator.

Aos meus amados professores de Curso Livre e graduação, Paulo Cunha e Marta Saback, por me ensinaram, na prática diária, muito do que trata esta tese. A vocês, minha eterna gratidão.

Aos colegas da querida e saudosa turma do XII Curso Livre de Teatro da UFBA.

A todos os alunos/amigos das turmas de 2001 a 2010 do Curso Livre de Teatro da UFBA, pela convivência inesquecível e profunda.

Finalizando este espaço que realiza em si um misto de gratidão e despedida, recordo que a conclusão desta pesquisa de doutorado, encerra, conseqüentemente, meu ciclo de “vida teatral” nesta casa, o “Casarão do Canela”. Definitivamente, me formei, me informei, cresci aqui. A esta casa, a minha gratidão. Se hoje sou ator e diretor teatral, agradeço às pessoas com quem convivi, pois o aprendizado se dá por intermédio das pessoas. É da generosidade (ou da ausência desta) que as reflexões se instalam e as conexões se completam em cada mente atenta. Teatro é fenômeno coletivo, no qual as pessoas são necessárias. Pessoas que trabalham não para satisfazer, exclusivamente, a si mesmas. Com o tempo, o teatro nos ensina tal compreensão. Procuro sempre não me afastar desta rota.

Tudo me é permitido, mas nem tudo convém.

Paulo de Tarso

Com efeito, toda intuição artística autêntica ultrapassa o que os sentidos captam e, penetrando na realidade, esforça-se por interpretar o seu mistério escondido. Ela brota das profundidades da alma humana, lá onde a aspiração de dar um sentido à própria vida se une com a percepção fugaz da beleza e da unidade misteriosa das coisas.

João Paulo II

PINTO, Pedro A. Henriques S. **Eu, o outro e nossas circunstâncias**: o legado de Stanislavski para uma formação teatral eticamente comprometida. 197 f. 2013. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

## RESUMO

Esta tese se justifica no âmbito do aprendizado do teatro, mais propriamente no ensino da interpretação teatral. O *corpus* desta pesquisa é o Sistema Stanislavski, principal método de formação de atores desenvolvido no século XX. A hipótese é a de que em contato direto com os ensinamentos éticos presentes nesse sistema de motivações psicofísicas, o sujeito desenvolve, como condição primaz de sua formação, a capacidade de avaliar, julgar e decidir. A tese parte de conceituações e noções fundamentais da Ética para suscitar uma reflexão sobre comportamentos e ações correntes na prática teatral. Em seguida, ressalta-se a representatividade de Constantin Stanislavski (1863-1938) no cenário teatral do século XX, bem como são expostos seus ensinamentos que preconizam, privilegiam e valorizam um trabalho coletivo eticamente experienciado. A tese levanta e analisa, então, sete princípios éticos defendidos pelo mestre russo, e comenta-lhes a pertinência e vigência no contexto de minhas práticas artísticas e docentes na universidade brasileira. A investigação se inscreve, portanto, em perspectivas práticas e teóricas que foram trabalhadas simultaneamente no decorrer da pesquisa.

**Palavras-chave:** Prática teatral. Stanislavski. Formação de ator. Aspectos morais e éticos.

PINTO, Pedro A. Henriques S. **Myself, the other and our circumstances**: the legacy of Stanislavsky to an ethically committed theatrical training. 197 f. 2013. Thesis (Doctorate) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

## **ABSTRACT**

This dissertation addresses aspects of theatrical training, more specifically those related to acting. The *corpus* of this research is the Stanislavsky System, the main method of actor training developed in the twentieth century. The hypothesis is that, in direct contact with the ethical teachings of this system of psycho-physical motivations, the subject develops, as an essential condition of his/her formation, the ability to evaluate, judge and decide. The thesis draws upon fundamental concepts and notions of Ethics in order to reflect on theatrical practice. Moreover, it emphasizes both the importance of Constantin Stanislavsky (1863-1938) for the theater in the twentieth century and his teachings that advocate, prioritize and value a collective work ethically experienced. The dissertation identifies and then analyzes seven ethical principles defended by the Russian master and calls attention to their pertinence and validity in the context of my artistic and teaching practices within the Brazilian higher education. The investigation is thus inscribed into practical and theoretical perspectives that were interwoven in the research.

**Key-Words:** Theatrical Practice. Stanislavsky. Training in acting. Moral and ethical aspects.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ETUFBA	Escola de Teatro da UFBA
ICA	Instituto de Cultura e Arte
PPGAC	Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
TAM	Teatro de Arte de Moscou
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFC	Universidade Federal do Ceará

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
2	<b>ÉTICA: NOÇÕES FUNDAMENTAIS e PRÁTICA TEATRAL</b> .....	23
2.1	CONCEITUAÇÕES INICIAIS.....	23
2.1.1	<i>Éthos</i> .....	27
2.1.2	<b>Autonomia versus Soberania: Liberdade</b> .....	29
2.1.3	<b>Moral</b> .....	33
2.2	A PROBLEMÁTICA DA ÉTICA: ÉTICA DO FIM e ÉTICA DO MÓVEL... 37	
2.3	ÉTICA, ENQUANTO SABER NORMATIVO.....	39
2.3.1	<b>Dois exemplos hipotéticos</b> .....	43
2.4	CHOQUE DE COMPREENSÕES e DILEMAS ÉTICOS.....	44
2.5	ÉTICA e ALTERIDADE NA PRÁTICA TEATRAL.....	48
2.6	DESAFIOS À AUTONOMIA NA PRÁTICA TEATRAL.....	50
3	<b>STANISLAVSKI</b> .....	53
3.1	SISTEMA STANISLAVSKI: MOTIVAÇÕES.....	57
3.2	BREVE CONTEXTO HISTÓRICO.....	62
3.2.1	<b>A aurora de um teatro moderno</b> .....	64
3.2.2	<b>A herança de um teatro romântico</b> .....	66
3.2.3	<i>Fiat lux: o universo ideal da cena</i> .....	68
3.2.4	<b>Os Meininger</b> .....	71
3.3	SISTEMA STANISLAVSKI: ESTRUTURA.....	76
3.3.1	<b>As anotações de um jovem ator</b> .....	77
3.3.2	<b>A autobiografia e o livro de consulta</b> .....	83
3.4	SISTEMA STANISLAVSKI: UM SONHO PEDAGÓGICO.....	85
3.5	SISTEMA STANISLAVSKI: PRINCÍPIOS ÉTICOS.....	90
4	<b>PRINCÍPIOS NA FORMAÇÃO TEATRAL EM STANISLAVSKI</b> .....	93
4.1	A IMPORTÂNCIA VITAL DO BOM AMBIENTE COLETIVO.....	93
4.1.1	<b>A questão da administração do tempo</b> .....	96
4.1.2	<b>O princípio e o perigo dos “bacilos”</b> .....	97
4.1.3	<b>Os bons bacilos</b> .....	99
4.1.4	<b>A transitoriedade do sucesso</b> .....	100
4.1.5	<b>Os maus bacilos</b> .....	101
4.1.6	<b>Um teatro assim não existe...</b> .....	104
4.1.7	<b>Telhado de vidro, teatro vivido</b> .....	106
4.2	A DIFÍCIL QUESTÃO DAS ESCOLHAS INDIVIDUAIS.....	109
4.2.1	<b>A sala de aula enquanto cozinha: uma pitada de sabor no saber</b> .....	112
4.2.2	<b>O lugar da individualidade: as escolhas morais de cada dia</b> .....	114
4.2.3	<b>Disciplina: ojeriza ou desconhecimento</b> .....	115
4.2.4	<b>O ator pertence ao Teatro ou o teatro pertence ao Ator?</b> .....	118

4.3	O APOIO À AUTORIDADE.....	119
4.3.1	<b>Qual sentido existe em minar a direção?</b> .....	122
4.3.2	<b>Solucionando conflitos</b> .....	126
4.3.3	<b>Outros exemplos de ausência de apoio</b> .....	127
4.4	OS PERIGOS DO ATOR QUE SÓ PENSA EM SI.....	128
4.4.1	<b>A atuação mecânica e a atuação forçada</b> .....	129
4.4.2	<b>Preguiça, negligência e desatenção</b> .....	132
4.4.3	<b>Estrelato <i>versus</i> Conjunto</b> .....	136
4.4.4	<b>Exibicionismo, a exploração da arte</b> .....	139
4.4.5	<b>Um jogo que não se pode jogar sozinho</b> .....	141
4.4.6	<b>Conjunto, também, até com quem não pisa no palco</b> .....	144
4.5	A DISCIPLINA PESSOAL.....	146
4.5.1	<b>A eterna questão dos atrasos nos ensaios</b> .....	147
4.5.2	<b>A preparação individual: disciplina para o ensaio e no ensaio</b> .....	149
4.5.3	<b>A preparação e a disciplina para as apresentações</b> .....	155
4.6	O TREINAMENTO CONSTANTE.....	157
4.6.1	<b>Ator: um intérprete que acredita que não precisa treinar</b> .....	157
4.6.2	<b>Ao jovem ator: o paradoxo do treinamento como base e propulsão</b> .....	161
4.6.3	<b>Treinamentos corporais: ginástica, acrobacia e dança</b> .....	165
4.6.4	<b>Treinamentos vocais: dicção e canto</b> .....	169
4.6.5	<b>O treinamento da observação e o treinamento da linguagem</b> .....	173
4.6.6	<b>Duas provocações: tempo livre e turno de trabalho</b> .....	176
4.6.7	<b>Considerações finais</b> .....	177
4.7	A INICIATIVA CRIADORA DO ATOR.....	178
4.7.1	<b>Imaginação</b> .....	180
4.7.2	<b>Subconsciente</b> .....	183
4.7.3	<b>Um ator não é um fantoche</b> .....	188
5	<b>CONCLUSÃO</b> .....	190
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	194

## 1 INTRODUÇÃO

Esta é uma tese de Teatro. Esta é uma tese sobre o teatro e a sua prática. Esta é uma tese sobre o aprendizado da prática teatral, focada especificamente no ensino da interpretação teatral. Antes de qualquer colocação introdutória é necessário fazer esta ressalva.

A Ética adentra este estudo como condição ímpar das relações humanas. E o Teatro é uma linguagem artística que historicamente nunca permitiu qualquer desenvolvimento desprovido de tais relações. Portanto, esta tese não é um estudo da Ética e de suas possíveis aplicações à arte teatral. Não foi almejado um tratado de “deontologia teatral”, longe disto. O que se intenta é observar quais ensinamentos éticos advêm da própria prática teatral e, ainda, quais deles foram buscados e defendidos pelo principal mestre da interpretação teatral do século XX, o russo Constantin Stanislavski (1863-1938).

Neste sentido, é necessária uma compreensão da ética - aqui abordada pelo tradicional entendimento da reflexão filosófica sobre os costumes e as ações humanas - e de como esta foi presentificada no Sistema Stanislavski para a formação de atores.

Para iniciar nossa análise, partimos de um ponto claro e largamente compartilhado: é impensável realizar práticas teatrais sem que haja relações interpessoais entre os sujeitos envolvidos. Ou seja, não se faz teatro sem relacionar-se com os outros. Do mesmo modo, é impossível também estudar ou ensinar interpretação teatral sem o relacionamento de um(s) com o(s) outro(s). Tempo, convivência e objetivos comuns são condições *sine qua non*; tal entendimento é unívoco ao próprio fazer teatral. Mesmo com o uso dos mais diversos processos teatrais, a inter-relação entre os seus partícipes faz-se condição primordial.

É a partir deste entendimento que enfoco uma pontual definição de ética realizada pelo professor Mario Sergio Cortella<sup>1</sup>, a qual é capaz de traduzir sua abordagem no presente

---

<sup>1</sup> Professor de Filosofia com Mestrado e Doutorado em Educação pela PUC-SP. Professor-Titular da PUC-SP na Pós-Graduação em Educação e Professor-Convidado da Fundação Dom Cabral e da Fundação Getúlio Vargas/SP.

estudo: “a Ética é o que marca a fronteira da nossa convivência. Seja com as outras pessoas, seja com o mercado, seja com os indivíduos. Ética é aquela perspectiva para olharmos os nossos princípios e os nossos valores para existirmos juntos.” (CORTELLA, 2007, p. 105).

Logo, é primordial, já neste começo, afirmar uma configuração reflexiva, a qual se propõe a pensar as relações interpessoais e os sujeitos nelas implicados, bem como as suas escolhas e os seus princípios e valores, os quais marcarão a construção e a consolidação de um processo artístico como realização conjunta. Algo que o professor Cortella nos traduz com o uso da expressão: “existirmos juntos”.

Portanto, é a partir desta compreensão que pautamos como ensinamentos éticos todo e qualquer preceito stanislavskiano, voltado para a formação do ator, mas que - ao mesmo tempo - ultrapasse a mera condição técnica e objetiva do ensino da interpretação teatral e alcance uma condição de pensamento reflexivo sobre seu ofício, uma percepção subjetiva da sua arte; enfim, ensinamentos que preconizem, privilegiem e valorizem as condições necessárias a um trabalho coletivo.

Diante desta compreensão, importantíssimo, também, é ressaltar que tais ensinamentos éticos presentes no Sistema Stanislavski são apresentados e defendidos por seu autor, sempre como um norteamento coletivo, como um pensar nas próprias circunstâncias que possibilitam e potencializam a arte teatral, como orientações para os que virão *a posteriori*; posto que fazemos teatro para continuar fazendo. Juntos. Ensina-se (e encena-se) o teatro para que este siga acontecendo e não para que se finde.

De acordo com este mesmo raciocínio, é necessário também esclarecer algo que só foi compreendido por mim, enquanto pesquisador, com o decurso do tempo. Em seu nascedouro, a presente pesquisa era denominada como “ética teatral”. O tempo, sábio conselheiro, foi apresentando um novo entendimento: a expressão utilizada não se aplicava corretamente à pesquisa. Não era este o recorte, muito menos o escopo pretendido, posto que, em tal denominação, não habitava a real motivação do trabalho, seu objetivo maior. Desta compreensão decorrem as três primeiras frases que impactam a abertura desta introdução.

A pesquisa, portanto, não se fundamenta na tentativa de conceituar ou cogitar, ou ainda, negar ou afirmar, uma ética específica da arte teatral. Mais acertada, demonstrou-se a compreensão de que interessava a reflexão sobre a Ética - enquanto saber que estuda os juízos morais referentes à conduta humana - e sobre a Prática Teatral - o próprio “fazer teatral” - aqui entendido pelo recorte da interpretação teatral.

Ressalte-se, contudo, que tal entendimento não surge como negação de uma ética teatral. Muito ao contrário. Até pelo fato de que esta será, em alguns momentos, inevitavelmente abordada na tese enquanto uma referência clara à ética profissional dos atores. Tal compreensão deveu-se, de fato, a uma condição que a práxis artística nos impõe: a prática teatral possui *modi operandi* diversos. Por conta das diversidades culturais, infraestruturais, estéticas e até de capacitação profissional, o teatro não possui uma padronização mínima de execução. Faz-se o teatro de diversos modos e a partir de formações diversas (e louve-se aqui esta pluralidade).

Afinal, como bem nos alertou Ortega y Gasset<sup>2</sup>:

O que é essa coisa chamada Teatro? A coisa chamada Teatro, como a coisa chamada homem, são muitas, inumeráveis coisas diferentes entre si que nascem e morrem, que variam, que se transformam a ponto de, à primeira vista, uma forma não parecer-se em nada com a outra. (ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 20)

O modo como cheguei ao meu objeto de estudo possui, portanto, uma intrínseca ligação com minha prática artística e acadêmica. Coloco-as assim, lado a lado - a prática artística e a prática acadêmica -, pelo simples fato de que ambas aconteceram para mim dentro de uma mesma casa: a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA). De fato, é da trajetória pessoal deste ator, diretor e professor de teatro que a investigação resulta. A pesquisa se calca na trajetória de um sujeito e nela se funde e se firma para erguer-se.

Para contextualizar a presente pesquisa, resalto que minha prática teatral foi iniciada na década de 1990, como aluno do Curso Livre de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atividade de extensão para formação de atores. Logo depois, no ano de 1997, ingressei na graduação no curso de Bacharelado em Artes Cênicas, com habilitação em Direção Teatral, desta mesma escola. Pouco antes de me formar, no ano de 2001, tive a felicidade de ser convidado a compor o quadro de professores do Curso Livre de Teatro, no qual permaneci por dez anos lecionando, até o ano de 2010. Ali se iniciava a minha experiência de docência.

---

<sup>2</sup> José Ortega y Gasset (1883-1955) - Filósofo espanhol, pensador universalmente conhecido por suas notáveis pesquisas sobre o espírito do nosso tempo. Também atuou como ativista político e jornalista.

Nos primeiros três anos - de 2001 a 2003 -, atuei nas disciplinas de Análise de Textos e Fundamentos da Arte Teatral. Posteriormente, a partir de 2004, passei a responder no mesmo curso pelas disciplinas-eixo na formação de ator: Interpretação e Improvisação.

Além desta docência realizada em um projeto de extensão, tive outras duas experiências como professor contratado por prazo determinado junto à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Lecionei nos cursos de graduação da Escola de Teatro por quatro anos (não consecutivos), cumprindo integralmente os dois contratos para os quais fui selecionado. O primeiro contrato teve início em outubro de 2003 e concluiu-se em outubro de 2005 e o segundo foi realizado entre outubro de 2007 e outubro de 2009. Ministrei, nesses períodos, as mais diversas disciplinas da grade curricular dos cursos de Bacharelado em Interpretação e em Direção Teatral e, também, do curso de Licenciatura em Teatro. Ainda que fosse um profissional voltado, especificamente, para a interpretação e direção, tive a oportunidade de atuar em outras áreas, tais como: dramaturgia, história do teatro, iluminação e, é claro, ética...

Foi deste modo que, no segundo semestre do ano de 2008, recebi a demanda do Departamento de Técnicas do Espetáculo de responder pelo componente curricular “Ética e Organização Social do Teatro”. A demanda se repetiu nos dois semestres subsequentes. Com o decurso das aulas, paulatinamente, fui sendo arrebatado por inquietações que o estudo nesta disciplina me propiciava. Algo substancial ocorria a cada turma: todas me apresentavam possibilidades de rever a questão ética por meio de novos questionamentos. Questionamentos que, normalmente, sempre me tiravam da minha zona de conforto e para os quais, na maioria das vezes, precisávamos recorrer uns aos outros, professor e alunos, para encontrar (ou não) respostas minimamente válidas. As discussões emergidas em cada turma da disciplina me propiciaram momentos ímpares. Atuei por três semestres consecutivos neste componente curricular que refletia sobre a inserção social do teatro enquanto veículo de valores éticos, políticos, sociais e religiosos. O enfoque, atribuído pela ementa, era o estudo do trabalho de atores, diretores e grupos de teatro, sob a ótica do seu significado social e profissional.

A partir das experiências vividas, atuando por dois anos neste componente curricular, trago comigo um crescente interesse pela reflexão da ética na prática profissional do teatro. Tive oportunidade de conhecer muitos pontos de vista referentes aos dilemas éticos que o teatro, enquanto profissão, nos apresenta. Esta vivência me fez ver o fazer teatral com novos olhos.

Deste modo, até mesmo as aulas que eu lecionava em componentes curriculares vinculados à interpretação, à direção e ao estudo de textos dramáticos, também ganhavam

novas reflexões e provocações. Não havia dúvida de que esta era a vereda pela qual eu tinha que prosseguir: investigar proposições éticas presentes nas práticas teatrais, nos métodos de formação e no próprio trabalho do ator.

Porém, o tempo me guardava mais uma surpresa. No ano de 2011, adentro outra casa. Minha nova casa é a Universidade Federal do Ceará (UFC). É nesta casa - e para ela - que esta pesquisa se constrói e se dedica.

Sou professor efetivo do Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC), atuando no curso de Teatro-Licenciatura. O curso, criado no ano de 2010, passou recentemente por uma reforma em seu Projeto Pedagógico, tendo sua nova integralização curricular entrado em vigor no primeiro semestre de 2012. Por ocasião desta reforma, sugeri ao corpo docente que a disciplina Ética, que tinha em sua ementa a abordagem de conceitos e noções fundamentais, passasse também a englobar as relações de tais conceitos com a própria prática profissional do teatro. Assim nascia, nesta nova integralização curricular, a disciplina “Ética e Prática teatral”.

Apesar de ser classificada como uma disciplina teórica, “Ética e Prática teatral” está vinculada diretamente à sequência das disciplinas direcionadas à prática da interpretação teatral. Em nosso curso, o primeiro ciclo de práticas teatrais é dedicado à interpretação teatral e prevê quatro disciplinas, sendo elas: “Improvisação” (primeiro semestre), “Ator: texto” (segundo semestre) e “Ator: corpo/voz” (terceiro semestre), todas estas são disciplinas com seis horas-aula semanais. No quarto semestre, o aluno, já tendo cumprido as disciplinas anteriores, pode cursar “Montagem” que, inclusive, foi alçada à condição de atividade; ou seja, equiparada em importância aos Estágios Supervisionados, contando para tal com doze horas semanais e com exigência de noventa por cento de presença. Deste modo, o curso ratifica o entendimento de que a vivência e a afirmação da prática artística são condições básicas na formação do futuro docente.

Após este primeiro ciclo, tendo passado pela Montagem (que é seu pré-requisito), o aluno pode cursar a disciplina “Ética e Prática teatral” (posicionada na estrutura curricular no sétimo semestre). Além de abordar a ética como reflexão teórica, a ementa da disciplina prevê o estudo dos conceitos e noções fundamentais de ética e moral, e também reflexões sobre questões éticas pertinentes ao exercício da atividade teatral e ao artista enquanto cidadão. A condição do pré-requisito de “Montagem” ratifica o ideal da não separação entre teoria e prática, bem como procura propiciar a reflexão apenas após a substancial vivência de uma montagem em bases profissionais.

Toda esta descrição procura demonstrar o meu vínculo com esta pesquisa. De modo pessoal, acredito que a formação teatral, amadora ou profissional, acadêmica ou em cursos de formação básica, já proporciona aos seus participantes ensinamentos de ordem moral e humana. Acredito, também, que um grupo de pessoas com objetivos comuns para trazer a ética para o dia a dia, precisa manter vivas as reflexões éticas entre os seus pares. Todos os partícipes devem fomentar um comportamento crítico.

Contudo, mesmo diante das aprendizagens que afirmam a força da realização conjunta, inatas da prática teatral, o ensino de Teatro na universidade brasileira não pode encontrar em tal condição um argumento para abster-se da reflexão ética. É com grande tristeza que se percebe o esquecimento de tais debates dentro do ambiente acadêmico.

A melhor forma de combater a ausência de tais debates é dando real valor e espaço à reflexão sobre a prática profissional dentro do próprio projeto pedagógico do curso. Esta é uma maneira de trazer o tema para o cotidiano da formação, para a aplicabilidade prática, buscando e reforçando o respeito para com aquilo que se faz. O modo como se encara o fazer teatral, a função do ator e o domínio do seu discurso são enfoques que não podem passar despercebidos por quem nele quer se engajar. Esta é a motivação maior desta pesquisa. Desta forma, refletir sobre - e a partir de - bases éticas é um modo seguro (ou, pelo menos, um norte) para articular conhecimentos que visam à formação de artistas com maior capacidade crítica e transformadora.

É a partir desta trajetória e de todas as certezas e interrogações que dela derivam que me insiro no universo da pesquisa. Neste contexto, portanto, o objeto de estudo desta pesquisa são os comportamentos e ações - individuais e coletivos - específicos da prática teatral. Contudo, para além desta abordagem geral, necessário se fazia melhor recortar o enfoque da pesquisa. Deste modo, o Sistema Stanislavski, principal método de formação de atores desenvolvido no século XX, foi escolhido como fundamento, de modo que a análise se debruçou, especialmente, sobre os princípios éticos defendidos pelo mestre russo.

Para melhor explicar a motivação do recorte, cabe esclarecer que após a consolidação do teatro moderno, ao longo do século XX, alguns diretores teatrais dedicaram seus esforços a uma ação pedagógica que buscava estruturar a formação para o ator como um esmerado processo de compreensão e domínio do seu ofício. Estes encenadores foram muitas vezes denominados de diretores-pedagogos e, através da ação destes, foram desenvolvidos métodos e técnicas para o trabalho do ator. Sem sombra de dúvida, podemos afirmar que, por sua dedicação e pelo alcance de sua obra, Constantin Stanislavski foi o maior deles.

Como sustentação ao entendimento acima apresentado, citamos aqui as palavras do teatrólogo brasileiro Jacob Guinsburg<sup>3</sup>:

À primeira vista não me parece que haja necessidade de justificar longamente o interesse que pode existir, para os estudos teatrais, numa tentativa de desenvolver um trabalho sobre Stanislavski, mesmo num contexto cultural e numa fase da evolução bastante distantes daqueles que deram origem a suas indagações artísticas e a seu teatro. É ponto pacífico hoje em dia, para quem quer que se ocupe de algum modo com a arte dramática e a contribuição dos seus principais promotores, que Konstantin Serguêievitch Alexêiev se encontra na raiz de algumas etapas, processos e realizações basilares no teatro do século XX. Até certo ponto, poder-se-ia dizer que, se cabe pensar a história da cena moderna como um movimento que se define pró ou contra as idéias e a prática stanislavskianas, é absolutamente impossível pensá-las sem a sua presença. (GUINSBURG, 2006, p. 11)

A representatividade do mestre russo para com o teatro do século XX será abordada de modo preciso no capítulo segundo desta tese. Aqui, nesta introdução, nos cabe, entretanto, salientar que a principal motivação dos seus esforços era a de prover o “novo ator de teatro” de uma técnica sólida, clara e intensa, bem como promover uma reflexão sobre a arte da representação teatral. O grande ideal que move Constantin Stanislavski pode ser metaforizado no desejo de que o ator passe a ser “senhor do seu ofício”. Dotar o ator de técnica e conhecimento sobre os meandros da sua arte é o desejo deste grande artista, forjado na prática teatral.

Devemos a Stanislavski a primeira proposta de uma sistematização da arte do ator. Seu sistema propõe um intenso treinamento psicofísico para o aprimoramento da interpretação. O ator formado na chamada “escola russa” dedica-se ao máximo à construção interior e exterior da sua personagem, tendo como meta chegar o mais próximo possível da projeção que o seu estudo realiza. Isto se dá através do conhecimento das características externas (físicas) e internas (psicológicas/emocionais).

O ator deve ser um atento observador da realidade, da natureza humana e deve, também, ter seu corpo, sua voz e sua mente treinados para interpretar emoções verdadeiras, dando vida à sua criação. Somente o ator que conhece seu ofício pode almejar recriar sentimentos através da ampliação dos seus recursos pessoais.

---

<sup>3</sup> Professor de Estética Teatral e Teoria do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É editor (diretor-presidente da Editora Perspectiva) e crítico de teatro, sendo considerado um dos grandes teóricos do teatro brasileiro.

Outro fator que não pode deixar de ser destacado é a relevância do autor no cenário do ensino da interpretação teatral no Brasil. O recorte, portanto, fundamenta-se também nesta qualidade. O horizonte teórico da pesquisa toma como base, substancialmente, as fontes primárias stanislavskianas; ou seja, obras escritas por Constantin Stanislavski. Somente desta maneira seria possível verificar, com exatidão, os princípios éticos presentes em seu sistema formativo.

Em um grau de importância menor, o horizonte teórico também é complementado por outros pesquisadores no âmbito da formação de atores, tais como: Stella Adler, Eugênio Kusnet, Michael Chechov e Odette Aslan. Já no que concerne à teoria teatral e à história do teatro, é necessário também destacar as contribuições de autores como: Margot Berthold, Bernard Dort, Gerd Bornheim, Jacob Guinsburg, Jean-Jacques Roubine, dentre outros.

Portanto, é justamente a partir de todas as experiências aqui descritas, da trajetória docente que determina o objeto de estudo da pesquisa, que algumas questões se levantaram: partindo de referenciais éticos, que contribuições o teatrólogo escolhido apresenta em seu sistema para a formação de atores? Quais ensinamentos técnicos e éticos são potencializados no referido pedagogo-diretor<sup>4</sup>? Como a percepção dos alunos de uma graduação em Teatro pode tornar-se ampliada e dotada de reflexão a partir da abordagem defendida por Constantin Stanislavski? Como fazer para que o aluno da disciplina “Ética e Prática teatral” compreenda que ele é responsável direto por sua criação e pela manutenção de um ambiente propício para sua prática? Como a discussão dos princípios éticos pode contribuir com a formação do profissional de artes cênicas? E mais: como tal reflexão pode possibilitar que os sujeitos envolvidos em processos teatrais, bem como suas relações com seus pares, sejam itens observados e amadurecidos? E finalmente: qual a contribuição que a reflexão sobre bases e valores éticos pode produzir para a prática da atividade teatral?

Para responder a estas questões, na dimensão teórica, quanto à abordagem no campo da Ética, merecem destaque as substanciais contribuições dadas em suas obras pelo professor Mario Sergio Cortella. Sua abordagem franca, esclarecedora e pedagógica, muito me auxiliou. Necessário, também, é destacar os escritos dos professores Nicola Abbagnano, Henrique C. de Lima Vaz, José Renato Nalini, Otaviano Pereira e Fábio Konder Comparato, presentes nesta pesquisa.

---

<sup>4</sup> Inversão proposital deste autor, a partir de uma percepção própria de que: ao labutar em tais searas, Stanislavski, o diretor teatral adquire para si uma função que acaba por configurá-lo muito mais como “ensinador” do que como encenador.

A tese se inicia com um capítulo dedicado aos conceitos e noções fundamentais que estruturam a Ética. É realizado um estudo sobre as principais conceituações que compõem este campo do saber. Ao final do capítulo, existe uma aproximação das reflexões apresentadas ao universo da prática teatral.

Os capítulos seguintes são dedicados a Constantin Stanislavski e aos princípios éticos defendidos pelo mestre em seu sistema. O capítulo segundo apresenta o homem de teatro contextualizando a sua representatividade no cenário teatral. Nele, é realizada uma análise sobre as motivações que deram origem ao Sistema Stanislavski. Além desta, foi traçado, também, um breve histórico que apresenta as influências do período sobre o desenvolvimento das suas atividades artísticas. Também foi abordada a estrutura literária usada pelo mestre russo e o modo como este articula seu pensamento em sua obra. O capítulo final é dedicado, exclusivamente, às ideias mestras preconizadas no Sistema Stanislavski. Por se constituir como o foco principal desta pesquisa, nele foram definidos e analisados os princípios éticos que são determinados pelos ensinamentos stanislavskianos.

Concluindo esta introdução, cabe salientar que a presente tese alimenta em si uma esperança: a de que possa contribuir com as reflexões acerca da ética na formação de atores e na prática teatral em geral; seja para atores, diretores ou professores de teatro. Espera-se que este estudo possa colaborar com as pesquisas já existentes no campo da atuação teatral e com todos aqueles que venham a se interessar pelo tema. É necessário também dizer que, quanto à nossa comunidade acadêmica, acredito que a realização deste trabalho vem somar esforços na tentativa de deixar frutos palpáveis que poderão auxiliar aos que desejem respaldar eticamente a sua ação no teatro.

## 2 ÉTICA: NOÇÕES FUNDAMENTAIS e PRÁTICA TEATRAL

Ao se estudar ética, o mais importante é fazer com que o ser humano se conscientize da necessidade de desenvolver uma consciência moral cada vez mais convicta e exigente, do que semear erudição.

J. R. Nalini

O presente capítulo pretende uma abordagem concisa sobre conceitos fundamentais para a compreensão da Ética. Este estudo se constitui, portanto, como uma base inicial, a qual será fundamental para as reflexões subseqüentes desta pesquisa.

### 2.1 CONCEITUAÇÕES INICIAIS

Conforme prenunciado na introdução, a Ética será aqui abordada pelo tradicional entendimento da reflexão, científica e filosófica, sobre os costumes e as ações humanas. Segundo o professor Nicola Abbagnano<sup>5</sup>, em seu “Dicionário de Filosofia”, o conceito de Ética pode ser assim apontado: “Em geral, ciência da conduta.” (ABBAGNANO, 2007, p. 442).

Ou seja, Ética é a ciência<sup>6</sup> que estuda os juízos morais referentes à ação e à conduta humana. Note-se, claramente, que esta última assertiva insere uma nova condição ao conceito ultrassintético do prof. Abbagnano: afirma que as condutas e ações humanas estão sujeitas a

---

<sup>5</sup> Professor de História da Filosofia na Universidade de Turim e co-fundador do Centro de *Studi di Metodologici*. Falecido em 1990.

<sup>6</sup> Entenda-se aqui o uso de ciência em sentido *lato*, não se fechando na acepção exclusiva de uma ciência empírica particular, posto que a Ética se funda como uma teoria filosófica. Neste sentido, igualmente procedente é o entendimento de que a ética é uma teoria acerca dos princípios que regem a conduta e a ação do ser humano.

juízos morais (e, portanto, de valor) tanto daqueles que as praticam, como (por consequência) daqueles que a elas estão expostos.

A ampliação aqui proposta ao conceito esclarece uma característica imprescindível deste campo do saber humano: a reflexão. As condutas dos seres humanos são passíveis de reflexão. Ousar falar em ética desprovida desta capacidade humana é, no mínimo, uma ignorância. A própria condição reflexiva do sujeito é o que institui esta compreensão, já que “todo saber humano é reflexivo, sendo esta a condição *a priori* para a afirmação da identidade ativa do sujeito expressa na proposição elementar Eu sou.” (LIMA VAZ, 2002, p. 47).

A afirmação “eu sou” é estrita e absolutamente humana. Ela se traduz em: eu existo, eu penso, eu quero, eu faço, eu concordo ou discordo, eu decido. Portanto, no âmbito da ação humana, elabora-se e realiza-se a ética enquanto um saber prático. Nas palavras do professor Mario Sergio Cortella, esta condição humana é assim comentada:

Não agimos por instinto. Agimos por reflexão, por decisão, por juízo. A ética é o conjunto de princípios e valores da nossa conduta na vida junta. Portanto, ética é o que faz a fronteira entre o que a natureza manda e o que nós decidimos. A ética é aquilo que orienta a sua capacidade de decidir, julgar, avaliar. (CORTELLA, 2007, p. 106)

Para corroborar com o entendimento aqui apresentado, bem como para solidificar sua compreensão, trazemos ainda uma representativa conceituação do professor Adolfo Sánchez Vázquez<sup>7</sup> que determina a Ética como sendo “a teoria ou ciência do comportamento moral dos homens em sociedade” (apud NALINI, 2006, p. 25).

A moral é o principal aspecto do comportamento humano, pois diz respeito à conduta; que só pode definir-se como certa ou errada, conveniente ou inconveniente, se referenciada no outro que comigo convive e se relaciona. É importante elucidar que este vocábulo tem sua origem na tradição latina. A palavra moral é a tradução do latim *moralis*; que etimologicamente tem sua raiz derivada do substantivo romano *mos (mores)*, que tinha como semântica: costumes, como conjunto de normas tácitas adquiridas pelo reiterado hábito de sua prática. Ainda no presente capítulo, o conceito será abordado em análise específica.

---

<sup>7</sup> Filósofo, professor e escritor espanhol, radicado no México - para onde foi em 1939, juntamente com outros companheiros intelectuais da época em busca de exílio, por conta do regime ditatorial fascista do general Francisco Franco. Na Universidade Nacional Autónoma do México, obteve doutorado em Filosofia e conceituou-se como grande nome da ciência ética. Foi também presidente da Associação Filosófica do México e membro do Conselho de Ciências do Governo mexicano (*Consejo Consultivo de Ciencias de la Presidencia de la República*). Falecido no ano de 2011.

Outra acepção importante é a que parte do senso comum, na qual a ética é compreendida como uma virtude que se caracteriza pela orientação dos atos pessoais segundo os valores do bem e da decência pública. Sobre a força e a abrangência desta acepção, vale aqui citar as palavras do professor Fábio Konder Comparato<sup>8</sup>:

Com efeito, o que pode existir de mais valioso na vida, quer dos indivíduos, quer dos povos, senão alcançar a plena felicidade? Pois é disto exatamente que se trata quando falamos em ética. Podemos errar de caminho na nossa vida, e nos embrenharmos perdidamente, como Dante, na selva da escuridão. Jamais nos enganaremos, porém, quanto à escolha do nosso destino: nunca se ouviu falar de alguém que tivesse a infelicidade por propósito ou programa de vida. Ora a felicidade não é uma dádiva, e sim a recompensa por um esforço constante e bem orientado. Daí a importância suprema da investigação sobre o que é bom ou mau para se alcançar esse objetivo, como salientou o filósofo. (COMPARATO, 2006, p. 17)

O filósofo a quem o autor se refere é Sócrates<sup>9</sup>, o qual nos foi apresentado por Platão em seus “Diálogos”. Esta abordagem platônica (e, posteriormente, aristotélica) ainda permanece muito enraizada com o entendimento de que a busca da felicidade é uma meta que tem a ética como principal bússola norteadora. O conceito de felicidade, aqui destacado, deve assim ser compreendido:

Em geral, estado de satisfação de alguém com sua situação no mundo. Por esta relação com a situação, a noção de Felicidade difere de bem-aventurança, que é o ideal de satisfação independente da relação do homem com o mundo, por isso limitada à esfera contemplativa ou religiosa. O conceito de Felicidade é humano e mundano. (ABBAGNANO, 2007, p. 505)

Portanto, conjugando as conceituações aqui apresentadas, opta-se por seguir um passo-a-passo inicial e sistemático, que tem como objetivo somar esforços para melhor amarrar a fundamentação. Diante destas compreensões iniciais, finalmente, conceitua-se aqui, tecnicamente, a ética:

[Do lat. *ethica* < gr. *ethiké*.] **S. f.** *Filos.* Estudo dos juízos de apreciação referentes à conduta humana suscetível de qualificação do ponto de vista do bem e do mal, seja relativamente a determinada sociedade, seja de modo absoluto. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 2009, p. 842)

<sup>8</sup> Jurista com Doutorado pela Universidade de Paris. Professor titular da Faculdade de Direito da USP e Doutor *honoris causa* da Universidade de Coimbra.

<sup>9</sup> Sócrates não nos legou obras escritas, mas seu exemplo de vida: a figura de Sócrates [...] é criação, não do próprio Sócrates, mas daqueles que escreveram sobre ele, sobretudo Platão. É a caracterização que Platão faz do filósofo ideal que nos fascina e inspira desde a sua época até os dias de hoje. (TAYLOR, 2010, p. 09)

O sentido apresentado pelo dicionário Aurélio (2009) consegue compilar todas as conceituações aqui dantes minimamente detalhadas. Pedagogicamente, opto por não apresentá-lo de modo frio e taxativo, mas sim discorrendo com calma para que a fundamentação seja passível de compreensão por aquele que a recebe e não, mera e simplesmente, citada.

Deste modo, após configurar a ética e perceber sua qualidade reflexiva na conduta pessoal, defendo que agir eticamente torna-se uma ampliação na capacidade de percepção<sup>10</sup> do ser humano, já que é a partir de princípios éticos que os indivíduos reconhecem a presença de uma realidade externa, coletiva, social. Fala-se aqui, portanto, de uma realidade que ultrapassa a mera condição do eu (do indivíduo isolado) e que abriga a mim e ao(s) outro(s).

Contudo, partindo do estudo das ações humanas, dos costumes – ou ainda, da própria realização de um tipo de comportamento – a ética também é compreendida como os próprios “limites” que marcam a nossa convivência. É a partir deste foco objetivo – o da convivência humana – que é preciso, também, voltar nossa atenção para outra tradicional acepção de ética que é o sentido deontológico. Por ele, compreende-se a ética como uma ciência normativa, voltada para o dever. Esta compreensão objetiva se estrutura normalmente num conjunto de regras (ou orientações) que apresentam ordem valorativa e moral para indivíduos, grupos profissionais ou de uma sociedade.

Neste sentido, a compreensão ética passa a ser encarada dentro da perspectiva que orienta os membros de determinada coletividade em relação aos seus princípios e valores para construção de uma existência harmônica e próspera. Tal premissa se fundamenta plenamente na compreensão básica de que todo indivíduo se estrutura em uma vida em sociedade e, portanto, não pode argumentar para si o “direito exclusivo” de obedecer somente aos seus princípios individuais ou às regras instintivas de sua “natureza”.

Sobre este entendimento trago as palavras precisas do professor Mario Sergio Cortella:

Ética é aquela perspectiva para olharmos os nossos princípios e valores para existirmos juntos. Quando o seu pai falava “nesta casa não se faz isso”, o que ele queria dizer com isso? Que “neste convívio, neste lugar onde somos

---

<sup>10</sup> Podemos distinguir três significados principais deste termo: 1º um significado generalíssimo, segundo o qual este termo designa qualquer atividade cognitiva em geral; 2º um significado mais restrito, segundo o qual designa o ato ou a função cognitiva à qual se apresenta um objeto real; 3º um significado específico ou técnico, segundo o qual esse termo designa uma operação determinada do homem em suas relações com o ambiente. No primeiro significado Percepção não se distingue de Pensamento. No segundo, é o conhecimento empírico, imediato, certo e exaustivo do objeto real. No terceiro significado é a interpretação dos estímulos. (ABBAGNANO, 2007, p. 876) Para esta tese, percepção é utilizada no terceiro sentido descrito na presente nota.

o que somos, onde temos a nossa família, não se faz isso”. Por isso algumas empresas dizem: “Não fazemos qualquer negócio”. Porque existem outras cujo lema é “fazemos qualquer negócio”. As que sustentam o princípio de “Não fazemos qualquer negócio” são as que têm a capacidade de desenvolver conhecimento e tecnologia para gerar vida, não para diminuí-la. Para gerar proteção de vida. (CORTELLA, 2007, p. 105)

### 2.1.1 *Éthos*

A palavra ética vem: “Do grego *ethos*, que até o século VI a.C., significava ‘morada do humano’. A expressão *domus*, em latim, é uma tradução do grego *ethos*. *Ethos* é o lugar onde habitamos, é a nossa casa.” (CORTELLA, 2007, p. 106).

Estimulado pelas palavras do prof. Cortella, entendo e defendo a “casa” como uma metáfora da “razão<sup>11</sup>” - aquilo que pensamos, acreditamos. Para tanto, pensemos em casa, nesta “morada do humano”, como o elemento fundamental de entendimento do próprio ser. Em uma dedução lógica, observa-se que é por ser assim, por pensar desta forma, que nesta “casa” - este ser, dotado desta razão - age desta maneira e não daquela outra...

Para seguir de modo aprofundado na vereda desta analogia, vejamos:

O *ethos* se apresenta como um fenômeno histórico-cultural dotado de evidência imediata e impondo-se à experiência do indivíduo tão logo este alcance a primeira idade da razão. [...] A experiência primeira do *ethos* revela, por outro lado, uma estrutura dual característica e constitutiva: o *ethos* é, inseparavelmente, social e individual. É uma realidade sócio-histórica. [...] O *ethos* é a morada do animal e passa a ser a “casa” (*oikos*) do ser humano, não já a casa material que lhe proporciona fisicamente abrigo e proteção, mas a casa simbólica que o acolhe espiritualmente e da qual irradia para a própria casa material uma significação propriamente humana, entretecida por relações afetivas, éticas e mesmo estéticas, que ultrapassam suas finalidades puramente utilitárias e a integram plenamente no plano humano da cultura. Do ponto de vista de sua plena auto-realização, o ser humano, antes de habitar no *oikos* da natureza, deve morar no seu *oikos* espiritual – no mundo da cultura – que é constitutivamente ético. (LIMA VAZ, 2002, p. 37-40)

<sup>11</sup> Aqui utilizada no tradicional sentido de faculdade humana que nos distingue dos animais. A razão é um referencial de orientação do homem em todos os campos em que seja possível a capacidade de análise, de investigação ou a própria faculdade da indagação. Através do pensamento cartesiano, a razão - que também é identificada como “bom senso” - é considerada como o guia fundamental do homem, o que pode ser comprovado nas palavras de Descartes da seguinte forma: a capacidade de bem julgar, e distinguir o verdadeiro do falso, que é propriamente o que se chama o bom senso ou a razão, é naturalmente igual em todos os homens; e, assim, que a diversidade de nossas opiniões não se deve a uns serem mais racionais que os outros, mas apenas a que conduzimos nossos pensamentos por vias diversas e não consideramos as mesmas coisas. Pois não basta ter o espírito bom, o principal é aplicá-lo bem. (DESCARTES, 2010, p. 37)

Deste modo, o etos (aqui já devidamente aportuguesado em sua grafia), é aquilo que determina o modo de ser, de agir e de pensar do indivíduo, e que, logicamente, é influenciado pelos costumes e referenciais da sociedade na qual ele está inserido. Justamente por tal condição, individual e social, o etos se revela como um fator que apresenta um surpreendente dinamismo quanto à sua capacidade de adaptação e criação de valores, pois não se configura como uma grandeza cultural imóvel no tempo. Para confirmar esta explanação, é primordial verificar os sentidos apresentados no verbete etos do dicionário Aurélio (2009):

[Do gr. *éthos*, ‘costume’, ‘uso’, ‘característica’.] **S. m. 1.** Modo de ser, temperamento ou disposição interior, de natureza emocional ou moral. **2.** O espírito que anima uma coletividade, instituição, etc. **3. Sociol. Antrop.** Aquilo que é característico e predominante nas atitudes e sentimentos dos indivíduos de um povo, grupo ou comunidade, e que marca suas realizações ou manifestações culturais. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 2009, p. 844)

O etos possui, portanto, esta qualidade que consegue sedimentar costumes (individuais, de grupos e sociais), o que acaba também por determinar as características daqueles que nele se inserem. Logo, etos também deve ser compreendido como “aquilo que marca” ou caráter. Aqui, é necessário frisar que utilizo caráter sob a ótica de uma semântica particular que se refere, exclusivamente, ao “modo de ser ou de comportar-se habitual e constante de uma pessoa, à medida que individualiza e distingue a própria pessoa.” (ABBAGNANO, 2007, p. 133).

Falar em caráter, portanto, é falar de características: justamente aquilo que nos marca. Nossas condutas e comportamentos nos marcam, nos representam. São nossas ações que confirmam (ou não) nossas palavras. Sendo assim, não podemos nos destituir deste elemento reflexivo, pois nossas escolhas deixam “marcas”.

Diante da afirmação acima apresentada, pergunta-se: é possível nos pautar ou obedecer somente às condições convenientes de cada momento? Sim. É até possível. Todo ser humano é livre perante sua vontade. Mas, é importante atentar ao fato de que isto nunca anulará os “rastros da caminhada” - nossas marcas - a construção do caráter. As escolhas nos marcarão e nos caracterizarão. Somos individualizados por nossos atos e hábitos. Por isto, por princípio, devemos agir por reflexão, por juízo, através de decisões que compreendam não somente o imediatismo e o individualismo.

Na esteira desta compreensão, trago um pensamento da professora Adela Cortina<sup>12</sup> que preconiza que “o etos é o caráter impresso na alma por hábito” (apud NALINI, 2006, p. 26). Deste modo, assim como os hábitos são sucessivos no comportamento humano, suas repetições acabam por se configurar como fonte de novos hábitos. São estes que estarão “impressos em nossa alma”, nos caracterizando.

Logo, não é difícil compreender o caráter como uma segunda natureza que adquirimos mediante a reiteração de condutas. É a reiteração de certos hábitos que nos faz virtuosos ou viciados (em maior ou menor grau). Portanto, nosso “modo de ser” está diretamente relacionado com a aquisição de características que resultam da nossa forma de vida. Este é um aprendizado que acompanha o ser humano desde a sua mais remota compreensão da vida em sociedade. A este aprendizado tomo a liberdade de designar aqui como “aprendizado ético”, sendo esta denominação uma escolha que se enquadra quase como uma licença poética deste autor, já que toda aprendizagem traz em si desdobramentos de convivência e, por consequência, éticos. O aprendizado ético se constrói e se transforma com os diversos relacionamentos aos quais estamos expostos. Esta breve alusão permite compreender a tradição consuetudinária<sup>13</sup> do aprendizado ético. A aprendizagem através da observação e da reflexão se aplica ao ser humano para com todos os seus agrupamentos: família, escola, trabalho, Estado...

### 2.1.2 **Autonomia versus Soberania: Liberdade**

Na coletividade, vive-se de modo conjunto: não vivemos sós. Ações, condutas e comportamentos que afetam aos demais não dizem respeito, exclusivamente, ao indivíduo. É a partir desta compreensão que se pauta a seguinte reflexão: “nós, humanos, vivemos em condomínio. Nós temos autonomia, porém não temos soberania.” (CORTELLA, 2007, p. 106).

A sentença proferida pelo professor Cortella é simples e direta. A ideia de que temos autonomia para determinadas ações e que esta seja limitada por um contexto maior é

---

<sup>12</sup> Filósofa espanhola, catedrática de Ética na Universidade de Valencia. Ganhou o Prêmio Internacional “Ensayo Jovellanos 2007”. Diretora da Fundação ÉTNOR (*Ética de los Negocios y las Organizaciones*).

<sup>13</sup> Fundada nos costumes.

inequívoca. Contudo, o que me interessa nesta premissa é justamente sua condição reflexiva, que utilizo para iniciar uma abordagem que pretende discutir a questão da liberdade através da compreensão dos conceitos de Autonomia e Soberania.

Para uma melhor apresentação, opto por caminhar na ordem inversa da sentença, configurando inicialmente a noção de soberania:

Poder preponderante ou supremo do Estado, considerado pela primeira vez como caráter fundamental por Jean Bodin, em *Six livres de la republique* (1576). Segundo Bodin, a soberania consiste negativamente em estar liberado ou dispensado das leis e dos usos do Estado; positivamente, consiste no poder de abolir ou criar leis. O único limite da soberania é a lei natural e divina. (ABBAGNANO, 2007, p. 1079).

Soberania é, portanto, condição de um Estado (de uma coletividade), que não adentra uma esfera individual daqueles que nele habitam. A própria compreensão de estar liberado ou dispensado das leis do Estado é considerada negativamente por Jean Bodin<sup>14</sup>. Retornando à reflexão do professor Cortella - de que possuímos autonomia, mas não soberania -, tal afirmação nos chama atenção para a condição de que não estamos livres das leis, dos costumes e usos do Estado - e ainda bem que não.

Ao traçar um paralelo com um poder referente à organização de todo um povo, evidentemente, o autor salienta a condição de que nenhum indivíduo pode aventar para si a condição de superior à coletividade.

Apresentado o primeiro conceito, passemos ao segundo: a autonomia. Já quanto à autonomia, antes de tudo, cabe esclarecer que este é um termo “introduzido por Kant para designar a independência da vontade em relação a qualquer desejo ou objeto de desejo e a sua capacidade de determinar-se em conformidade com uma lei própria, que é a da razão.” (ABBAGNANO, 2007, p. 111).

A partir da compreensão deste termo, verifica-se que todo ser humano é dotado da capacidade de determinar suas ações através da sua razão; e a ética pressupõe esta capacidade de analisar, avaliar e decidir com autonomia. Para melhorar esta explanação, vejamos três sentidos pontuais apresentados no verbete autonomia do dicionário Aurélio (2009):

---

<sup>14</sup> Jurista francês, membro do Parlamento de Paris e professor de Direito em Toulouse. É considerado o pai da Ciência Política devido sua teoria sobre soberanias (1530-1596).

[Do gr. *autonomía*.] **S. f. 1.** Faculdade de se governar por si mesmo. [...] **3.** Liberdade ou independência moral ou intelectual. **5. É.t.** Condição pela qual o homem pretende poder escolher as leis que regem sua conduta. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 2009, p. 844)

Autonomia, portanto, é uma condição humana que se traduz como a tarefa de conquista e realização de si mesmo. É o que lhe permite refletir e agir. Não é por acaso que os verbos estão assim dispostos: refletir e agir. Normalmente, através do aprendizado ético, o ser humano adquire esta prévia condição de pensar nas consequências de seus atos e, portanto, procura agir segundo este aprendizado. Porém, a mesma autonomia também não impede que a ação venha desprovida da reflexão: “agi sem pensar”, “quando vi, já tinha feito”, ou ainda, “falei sem pensar no momento”. Quantas vezes sentenças como estas fizeram parte de nossos diálogos (muitas vezes soando como mera desculpa), e mais: quantas vezes dizemos isto em nosso foro íntimo?

Logo, dotados da compreensão da junção destes dois parâmetros (que se justapõem enquanto embate interno) da autonomia - vinculada ao indivíduo - com a soberania - vinculada ao coletivo - adentra-se à compreensão do que seria, portanto, a liberdade.

Contudo, a questão da liberdade foi, é, e sempre será complexa; uma vez que acompanha o pensamento humano a cada geração. Isto sem esquecer que a relação dialética entre autonomia e soberania não é alterada unicamente pelo decurso do tempo, mas também possui interferência direta do espaço onde é vivenciada. As circunstâncias locais obviamente influenciam esta relação. Diante da profundidade de tal reflexão, trago aqui as palavras do professor Nicola Abbagnano para auxiliar-me na difícil empreitada que é definir a liberdade:

Esse termo tem três significados fundamentais, correspondentes a três concepções que se sobrepuseram ao longo de sua história e que podem ser caracterizadas da seguinte maneira: 1ª. Liberdade como autodeterminação ou autocausalidade, segundo a qual é a ausência de condições e de limites; 2ª. Liberdade como necessidade, que se baseia no mesmo conceito da precedente, a autodeterminação, mas atribuindo-a à totalidade a que o homem pertence [...]; 3ª. Liberdade como possibilidade ou escolha, segundo a qual a liberdade é limitada e condicionada, isto é finita. Não constituem conceitos diferentes as formas que a liberdade assume nos vários campos, como por exemplo liberdade metafísica, liberdade moral, liberdade política, liberdade econômica etc. As disputas metafísicas, morais, políticas, econômicas etc., em torno da liberdade são dominadas pelos três conceitos em questão, aos quais, portanto, podem ser remetidas as formas específicas de liberdade sobre as quais essas disputas versam. (ABBAGNANO, 2007, p. 699)

“Liberdade, essa palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda.” As palavras de Cecília Meirelles imortalizadas em seu “Romanceiro da Inconfidência” saltam-me à mente. Impossível adentrar nesta seara sem permitir que a poesia nos acompanhe.

Mais do que um simples guia, a voz da poeta nos toca no território da contemplação perante a subjetividade da qual somos feitos. A reflexão de algo tão íntimo, que nos torna o que propriamente somos, ultrapassa a cognição. Desprende-se da mera tentativa de explicação e transborda a capacidade da compreensão. Ouso dizer que Liberdade é, portanto, o que me faz ser humano.

E é por ser livre, um ser dotado de tal condição, que se pode compreender as relações que se constroem a cada dia. Logo, retornando aos três significados fundamentais apresentados pelo professor Abbagnano, pode-se deduzir que as três concepções se sobrepuseram ao longo da história e que, no foro íntimo, ainda se mantêm justapostas. Pois, as compreensões convivem e não se anulam. A ideia de liberdade como ausência de limites, ou da liberdade como uma necessidade do ser humano que se vincula à toda humanidade (e não somente ao indivíduo) e, ainda, da liberdade como medida de possibilidade (portanto, possibilidades de escolhas), convivem em nossa compreensão de liberdade como autodeterminação.

É pela reflexão pessoal que se compreende que há momentos nos quais podemos nos pautar exclusivamente pela ausência dos limites; outros, em que nos vinculamos à necessidade e outros, ainda, em que devemos nos vincular às escolhas limitadas. Todas as escolhas individuais em torno da liberdade são dominadas pelos três conceitos em questão que serão necessariamente vistos como formas específicas de liberdade.

Como se vê, muitas semânticas se aplicam à liberdade e todas convergem no ser: a faculdade de cada um agir segundo sua própria determinação é liberdade assim como o poder de agir, dentro de uma coletividade organizada, segundo a sua própria determinação e dentro dos limites impostos pelas normas é liberdade, bem como a faculdade de praticar tudo o que não é proibido por lei também é.

Enfim, de todos os crimes que se cometem em nome da liberdade, o pior é a retórica.

Luis Fernando Verissimo

### 2.1.3 Moral

“Moral é tudo aquilo (ato, comportamento, fato, acontecimento) que realiza o homem, que o enraíza em si mesmo e, por ele e para ele, ganha sentido humano”. [...] “Imoral é tudo aquilo que desrealiza o homem”, Vale dizer, tudo aquilo que o desenraíza, o desencrava de si mesmo, no marco de sua liberdade responsável: Tudo o que é sempre passível de mau uso ou distorção de seu projeto humano rumo à felicidade. (PEREIRA, 2004, p. 11)

As palavras do professor Otaviano Pereira<sup>15</sup> me parecem traduzir a justa transição entre o conceito da liberdade, trabalhado no tópico anterior, e o da moral, focado no presente tópico. Como todas as escolhas individuais partem da liberdade, o professor Pereira apresenta um entendimento no qual a moral é aquilo que o ser humano realiza e lhe dá sentido humano. Por consequência, tudo aquilo que o afasta de sua liberdade responsável é imoral.

Em termos práticos: é considerada imoral toda negação de um código moral vigente. Imoral é, portanto, algo que retira o homem do seu sentido humano, tudo aquilo que infringe frontalmente uma convenção moral estabelecida. Já amoral seria uma postura de indiferença, de inconstância perante a moral vigente. Amoral é o que não é nem contrário, nem conforme a moral. É aquele que passa “ao largo” das normas, indiferente às valorações morais, portanto, a quem falta moral.

Contudo, observando-se com um pouco mais de atenção, vê-se que as conceituações de moral, imoral e amoral, até agora trazidas à baila colocam os seus significados em uma esfera de qualificação, tal como um adjetivo.

Assim, é moral o que apresenta qualidades (ou qualificações ou potencialidades) morais para realizar o homem, enraizá-lo em si mesmo. A coisa em si (tudo aquilo que o realiza), isto é, o a priori moral torna-se relativizado nessa definição. (PEREIRA, 2004, p. 12)

Então o que seria, propriamente, a Moral? O que seria esta “coisa em si” relativizada nas palavras do professor Otaviano Pereira? Viu-se que a ética é o conjunto de princípios e valores que orienta a nossa capacidade de decidir, julgar, avaliar. E o que seria, então, a moral? A moral é a prática de nossas condutas. Uma prática diária e contínua, um exercício constante.

---

<sup>15</sup> Professor de Filosofia com Mestrado pela PUC-Campinas. Professor da PUC-SP.

A moral é a prática, o exercício das suas condutas. Eu tenho uma conduta no dia-a-dia, chama-se conduta moral. A ética são os princípios que orientam a minha conduta. Do ponto de vista teórico, ética e moral não são a mesma coisa. Estão conexas. (CORTELLA, 2007, p. 110).

Apesar de serem entendidas, muitas vezes, no senso comum como meros sinônimos, moral e ética possuem sentidos específicos. A compreensão do tênue limite de tal separação não chega a ser algo tão difícil de decifrar, mas exige atenção do leitor. Vejamos abaixo duas explicações que intentam o esclarecimento de tal questão:

Um problema de natureza terminológica que ocorre constantemente na linguagem e na literatura sobre Ética, a saber, o problema do uso das denominações Ética e Moral para designar o mesmo domínio de conhecimento. Essa dupla designação tem suscitado alguma dúvida sobre a sinonímia original dos dois termos na medida em que cada um parece exprimir um aspecto diferente da conduta humana em suas componentes social e individual. (LIMA VAZ, 2002, p. 12).

Sob essa vertente, “moral” e “ética” significam algo muito semelhante. Por isso a aparente sinonímia das expressões “valor moral” e “valor ético”, “normas morais” e “normas éticas”. Todavia, a conceituação de ética [...] autoriza distingui-la da moral, pese embora aparente identidade etimológica de significado. (NALINI, 2006, p. 26).

Logo, apesar dos usos linguísticos comuns acima especificados, atente-se que a distinção se explicita por um princípio básico: a moral é o substrato da ética, é o campo das ações e das condutas que podem ser alcançadas e ajuizadas pelas normas éticas. Para melhor delimitar esta compreensão, basta que se recorde o início deste capítulo onde a Ética foi apresentada como a teoria ou ciência que estuda os juízos morais referentes à conduta humana.

Grande parte desta dificuldade semântica advém do fato de que a palavra moral é utilizada tanto como substantivo como adjetivo. E mais, “moral” compreende ainda dois gêneros distintos, enquanto substantivo: a moral e o moral. Entendimentos truncados por conta de tal condição não são raros. Logo, quando nos referimos à Moral (substantivo feminino) estamos tratando da prática de nossas condutas, do objeto de estudo da ciência ética, do conjunto de regras de condutas consideradas como válidas. Esta é a semântica na qual esta tese trabalha.

Entretanto, a moral também pode ser compreendida como substantivo feminino como uma conclusão que se tira a partir de um fato ou de uma obra. Esta semântica, muito utilizada

no cotidiano, evidentemente, é válida, porém menor que a anterior. Do mesmo modo, “moral” também pode ser compreendida como substantivo masculino: o moral, que seria todo o conjunto de nossas faculdades morais, nosso brio - num sentido mais popular, a chamada “vergonha na cara”.

Além destes sentidos, a palavra moral também é utilizada como adjetivo (nos dois gêneros). Sendo assim, “moral” é algo relativo à Moral (e, por consequência, à Ética) que se rege por costumes e normas aceitos, bons costumes.

Este adjetivo tem, em primeiro lugar, os dois significados correspondentes aos do substantivo moral: 1º atinente à doutrina ética, 2º atinente à conduta e, portanto, suscetível de avaliação moral, especialmente de avaliação moral positiva. Assim, não só se fala de atitude moral para indicar uma atitude moralmente valorável, mas também coisas positivamente valoráveis, ou seja, boas. (ABBAGNANO, 2007, p. 795)

Toda esta querela semântica é trazida aqui para esclarecer a condição de ligação, de união que existe entre os conceitos de ética e moral. É a partir da separação destes conceitos que, evidentemente, tratam de uma base comum - a conduta humana (e por ela estão conexos) - que se afirma o *locus* da moral na prática, no exercício individual, no domínio de cada um; já a área de ação da ética se encontra nos princípios e valores que orientam a conduta, portanto, dentro de um domínio coletivo.

A distinção mais compreensível entre ambas seria a de que ética reveste conteúdo mais teórico do que a moral. Pretende-se a ética mais direcionada a uma reflexão sobre os fundamentos do que a moral, de sentido mais pragmático. O que designaria a ética seria não apenas uma moral, conjunto de regras próprias de uma cultura, mas uma verdadeira “metamoral”, uma doutrina situada além da moral. (NALINI, 2006, p. 27).

Por este raciocínio, a sua prática pessoal, a sua conduta, a sua moral lhe pertence, mas não a Ética. A ética pertence sempre ao domínio do coletivo. Logo, é no mínimo ignorância quando alguém afirma possuir a “sua ética”. Um indivíduo simplesmente não pode “possuir” algo que é de um coletivo. Ele tem sim, a sua moral. Por este mesmo entendimento, não se deve falar que alguém “não tem ética”. Se o indivíduo possui a capacidade de analisar, de julgar e decidir, e, mesmo assim, opta por contrariar os princípios e valores, não é a ética que lhe falta – ele possui o entendimento –, mas prefere, propositalmente, a opção por uma conduta antiética.

Sobre este entendimento o professor Mario Sergio Cortella defende uma linha de

raciocínio, bastante significativa:

Existe alguém sem ética, posso falar que alguém não tem ética? Ou eu devo dizer que aquilo é antiético? [...] Posso eu dizer que alguém não tem ética? Não. Por quê? Porque se você tem princípios e valores para decidir, avaliar e julgar, então você está submetido ao campo da ética. Não existe “falta de ética”. Essa expressão é equivocada, talvez o que se queira dizer é: “Isto é antiético”, algo contrário a uma ética que esse grupo compartilha e aceita. [...] Não confunda aético – isto é, aquele a quem não se aplica a questão da ética – com antiético. Existe algum tipo de ser humano que eu posso dizer que é aético? Sim, aquele que não puder decidir, avaliar, julgar. (CORTELLA, 2007, p. 109-110)

As palavras do professor Cortella acabam por completar o ciclo iniciado neste ponto e apresentam os sentidos exatos dos adjetivos: ético, antiético e aético. É interessante e necessário atentar para esta reflexão: todo aquele que, de modo consciente, opta por lesar terceiros; por praticar corrupção (ativa ou passiva); ou, até mesmo, aquele simples motorista que estaciona o seu carro em uma vaga destinada a cadeirantes, idosos ou gestantes; todos estes praticam atos antiéticos. Estes citados senhores hipotéticos não são desprovidos de ética. Todos a possuem. Sabem que lesam, sabem que corrompem ou se deixam corromper, sabem até, que não poderiam estacionar, “mas é tão rapidinho”...

Vejamos, se alguém negocia com terceiros, precisa conhecer as normas e os costumes do mercado onde atua; se está em um cargo ou na condição de zelar por bens materiais ou imateriais, não pode alegar desconhecimento da infração cometida; e, até o motorista apressado, só dirige porque foi aprovado em um centro de formação de condutores, bem como pelo respectivo Departamento de Trânsito.

Todas as hipóteses levantadas (e muitas outras que poderiam aqui ser associadas) partem da afirmação da plena capacidade das pessoas em decidir, analisar e julgar. Todo aquele que possui tais valores (referências) não pode alegar “ausência momentânea” deles próprios. Por isso, vale repetir a defesa do professor Cortella de que não existe “falta de ética”. Ouve-se muito: “Fulaninho tem uma falta de ética danada...”. Não. O “Fulaninho” compreende a ética, sim. Ele tem consigo este entendimento. Ele raciocina, analisa, julga e decide agir de modo antiético por escolha. “Fulaninho” é (ou foi) antiético.

Essa expressão, tão em voga ultimamente - a da falta de ética - e que é equivocada em essência, ainda traz em si uma ideia nebulosa de um “esgarçar no tecido ético”. E por quê? Porque todo aquele que possui plenas condições e opta por violar o código em uma atitude precisa se reconhecer como realizador de uma ação antiética. Não pode simplesmente se

atribuir a condição de “dono de sua ética” (“faço o que bem quero”) ou ser apenas rotulado como “desprovido de ética”. Pois, todos estão inseridos em uma ética compartilhada.

Para melhor compreender o equívoco de tal uso, é necessário lembrar que uma pessoa que não tem ética, é aética; pois ela é desprovida desta capacidade. Todo aquele que não pode gerir sua condição ética, está necessariamente “desprovido de”. Esta não é a condição daqueles que possuem as referências e, mesmo diante destas, optam por violá-las.

É por isso que se pode falar em moral particular, na qual cada indivíduo tem suas condutas morais regidas por determinações pessoais, sendo estas, sujeitas aos desdobramentos consequenciais que a vida em coletividade determina. Mas, é necessário afirmar que uma conduta moral que vai de encontro à ética de um grupo é uma conduta antiética. E o sujeito que decide por esta conduta sabe das reais motivações de sua escolha.

## 2.2 A PROBLEMÁTICA DA ÉTICA: ÉTICA DO FIM e ÉTICA DO MÓVEL

“A ética é daquelas coisas que todo mundo sabe o que são, mas que não são fáceis de explicar, quando alguém pergunta...” (VALLS, 2006, p. 7). A frase do professor Álvaro Valls<sup>16</sup> permaneceu comigo desde os idos de minha primeira graduação. De fato, ela traduz a multiplicidade de abordagens que as teorias sobre a ética apresentam.

Esta dúvida comum diz respeito basicamente às concepções fundamentais da Ética ao longo da história da humanidade, posto que muitos foram os pensadores que se debruçaram sobre ela. No intuito de dirimir esta questão, recorro às palavras objetivas do Prof. Nicola Abbagnano:

Existem duas concepções fundamentais dessa ciência: 1ª. a que a considera como ciência do *fim* para o qual a conduta dos homens deve ser orientada e dos *meios* para atingir tal *fim*, deduzindo tanto o fim quanto os meios da *natureza* do homem; 2ª. a que a considera como ciência do *móvel* da conduta humana e procura determinar tal móvel com vistas a dirigir ou disciplinar esta conduta. Estas duas concepções, que se entremesclaram de várias maneiras na Antiguidade e no mundo moderno, são profundamente diferentes e falam duas línguas diversas. A primeira fala a língua do ideal para qual o homem se dirige por sua natureza e, por conseguinte, da “natureza”, “essência” ou “substância” do homem. Já a segunda fala dos

<sup>16</sup> Professor de Filosofia com Mestrado e Doutorado em Heidelberg, Alemanha. Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

“motivos” ou “causas” da conduta humana, ou das “forças” que a determinam, pretendendo ater-se ao conhecimento dos fatos. (ABBAGNANO, 2007, p. 442)

Realmente, existe uma clara divergência entre tais concepções. Enquanto a primeira se pauta na natureza humana, na condição essencial do homem para determinar os meios (modos) de alcançar sua finalidade, a segunda fundamenta-se nas causas, nas motivações que determinam a conduta humana.

Em uma primeira vista, a diferenciação não é muito clara, o que propicia a confusão apontada pelo Prof. Abbagnano. A confusão entre os pontos de vista - que possuem concepções diferentes - pode ser explicada pelo fato de que ambas possuem definições aparentemente idênticas da noção de bem. Contudo, há uma ambiguidade já que bem pode significar o que é (pelo fato de que é) ou o que é objeto de aspiração, do desejo de. Logo, pode-se compreender que esta mesma diferenciação se faz presente nas concepções da ciência ética, acima apresentadas. São, portanto, concepções distintas.

De fato, na concepção que considera Ética como ciência do fim para o qual a conduta humana deve se orientar (a primeira) é perceptível e característica a noção de bem como realidade perfeita (ou perfeição real). Já na segunda concepção, a que considera Ética como a ciência do móvel da conduta humana, verifica-se a noção de bem como o objeto do desejo humano, do anseio, apetite. A característica desta segunda concepção é que nela o bem não é definido na sua realidade ou perfeição, mas só como objeto da vontade ou das regras que a dirigem.

Assim, enquanto na concepção da ética como ciência do fim as normas e princípios derivam do ideal que se assume como próprio do ser humano (ex: a perfeição da vida racional, para Aristóteles e os estoicos, ou o Estado, segundo Hegel); na concepção da ética como ciência do móvel determina-se primeiro a norma a que de fato o indivíduo obedece, definindo como bem aquilo ao qual o ser humano tende em virtude do que o move (ex: o prazer, para Epicuro; o sentimento de humanidade, para Hume; ou o dever para Kant).

Para melhor exemplificar esta distinção, recorro aqui a afirmações específicas das duas concepções; por exemplo, quando se afirma que “o bem é a felicidade”<sup>17</sup>, a palavra bem possui uma semântica completamente diversa daquela que se encontra na afirmação de que “o

---

<sup>17</sup> No sentido em que utilizou Aristóteles: ora, parece que a felicidade, acima de qualquer outra coisa, é considerada como esse sumo bem. Ela é buscada sempre por si mesma e nunca no interesse de uma outra coisa. (ARISTÓTELES, 2007, p. 25)

bem é o prazer”<sup>18</sup>. Na primeira, é possível deduzir que a semântica apresentada significa: a felicidade é a finalidade (o fim) da conduta humana e, ela advém (ou se deduz) da natureza racional do indivíduo. Já na segunda assertiva significa que: o prazer é o móvel habitual e constante da conduta humana (ou é aquilo que move a conduta racional do ser humano).

Assim como os significados e os alcances das duas concepções são completamente diversos, é necessário reconhecer a distinção entre a ética do fim<sup>19</sup> e a ética do móvel<sup>20</sup>, no que se refere às discussões sobre a Ética. Portanto, é a partir destas duas concepções (do fim e do móvel) que, de certo modo, também dividem a história da Ética, que diversas teorias buscaram afirmar formulações que explicassem a Ética a partir de princípios universais.

Os grandes pensadores éticos sempre buscaram formulações que explicassem, a partir de alguns princípios mais universais, tanto a igualdade do gênero humano no que há de mais fundamental, quanto as próprias variações. Uma boa teoria ética deveria atender à pretensão de universalidade, ainda que simultaneamente capaz de explicar as variações de comportamento, características das diferentes formações culturais e históricas. (VALLS, 2006, p. 16)

Contudo, na filosofia contemporânea, a noção de valor, pouco a pouco veio substituindo a noção de bem. Deste modo, a alternativa de duas concepções completamente diversas, assume uma nova forma, aproximando-as. Pois, a noção de bem pode ser interpretada ou em sentido objetivo (realidade perfeita) ou em sentido subjetivo (vontade, desejo); já a noção de valor possui ambos os sentidos, pois é dada a partir da experiência específica<sup>21</sup>.

### 2.3 ÉTICA, ENQUANTO SABER NORMATIVO

Contudo, que tipo de saber, seria a Ética?

---

<sup>18</sup> No sentido em que utilizou Epicuro: o prazer é a essência duma vida venturosa. A ele conhecemos como nosso primeiro bem inato, por ele nos deixamos guiar em todos os nossos anelos e abstenções e, por ele nos governamos, medindo todos os outros bens pela sua norma. E justamente porque o prazer é o nosso primeiro bem, aquele que recebemos pela própria natureza, não zelamos pela obtenção de qualquer prazer, mas deixamos de lado muitos, dos quais finalmente poderia resultar-nos um mal-estar maior ainda. (EPICURO, 2005, p. 40)

<sup>19</sup> Os principais nomes que se vinculam a uma concepção de ética como uma ciência do fim são: Sócrates, Platão, Aristóteles, os pensadores do estoicismo, Plotino, Tomás de Aquino, Hegel, Rosmini e Henri Bergson.

<sup>20</sup> Os principais pensadores que se vinculam a uma concepção de ética como uma ciência do móvel são: Protágoras, Epicuro, Lorenzo Valla, Thomas Hobbes, Spinoza, Locke, Leibniz, Hume, Kant e Comte.

<sup>21</sup> Os principais pensadores que iniciam uma concepção de ética não mais calcada com ciência do fim ou como uma ciência do móvel, mas como uma ética dos valores, são: Scheler, Hartmann, Nietzsche e Bertrand Russel.

Em se tratando de normas de comportamentos, entende-se ética como um saber normativo – ciência que analisa as normas que regem a conduta humana no que diz respeito aos valores éticos. Já quando se trata de costumes, a ética adquire também a característica de um saber descritivo - ciência que descreve o modo de pensar e agir característicos de um povo ou grupo de pessoas em um determinado tempo e espaço.

Sobre a configuração da Ética como ciência normativa, vale aqui destacar as palavras do Prof. José Renato Nalini<sup>22</sup>:

A ética é uma disciplina normativa não por **criar normas**, mas por descobri-las e elucidá-las. Seu conteúdo mostra às pessoas os valores e princípios que devem nortear sua existência. A Ética aprimora e desenvolve o sentido moral do comportamento e influencia a conduta humana. (NALINI, 2006, p. 27)

As palavras do professor Nalini são bastante elucidativas, sobretudo porque evitam a tradicional confusão de que o campo da ética se vincularia ao da ciência jurídica positiva<sup>23</sup>. Evidentemente, as funções de criação, estabelecimento e do efetivo cumprimento das normas estão ligadas à ciência do Direito. A Ética analisa e pauta reflexões sobre os princípios e valores que orientam tais normas de comportamentos - os quais tendem a estar representados nas normas vigentes em uma sociedade. Tais reflexões necessariamente irão apurar e aprimorar o sentido moral no comportamento do ser humano.

Sobre esta função, a professora espanhola Adela Cortina nos apresenta um entendimento que clarifica o próprio saber normativo. A professora identifica quais seriam as “tarefas da ética”:

Entre as tarefas da ética como filosofia moral são essenciais as que seguem: 1) elucidar **em que consiste** o [comportamento] moral, que não se identifica com os saberes práticos (com o jurídico, o político ou o religioso), ainda que esteja estreitamente conectado com eles; 2) tentar **fundamentar** o moral; ou seja, inquirir as razões para que haja moral ou denunciar que não as há. Distintos modelos filosóficos, valendo-se de métodos específicos, oferecem respostas diversas, que vão desde afirmar a impossibilidade ou inclusive a indesejabilidade de fundamentar racionalmente o moral, até oferecer um fundamento; 3) tentar uma **aplicação** dos princípios éticos descobertos aos distintos âmbitos da vida cotidiana. (CORTINA apud NALINI, 2006, p. 27)

---

<sup>22</sup> Juiz de carreira no Estado de São Paulo. É mestre e doutor em Direito Constitucional pela Universidade de São Paulo. Professor de Ética nas Faculdades Padre Anchieta e FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado). Integra a Academia Paulista de Letras, a Academia Paulista de Direito e a Academia Paulista de Magistrados.

<sup>23</sup> Ciência cujo campo de estudo tem como objeto as normas jurídicas positivas. Possui em Hans Kelsen - filósofo e jurista austríaco, posteriormente naturalizado estadunidense – autor da obra “Teoria Pura do Direito”, escrita em 1934, o cânone maior da escola juspositiva, onde Kelsen sustenta a sua teoria científica do direito.

Ao apresentar as tarefas da ética, Adela Cortina sistematiza quais seriam as contribuições que este saber apresenta. Vale destacar que, dentre as três tarefas citadas, todas se interligam e formam uma ordem sucessiva. A primeira destaca uma missão de elucidar - tornar compreensível, conhecido, claro e lúcido – os pilares nos quais se sustenta o comportamento moral. A pesquisadora salienta ainda que, apesar de estar conectado aos saberes práticos (definições específicas do campo jurídico, político, religioso e outros), o campo de atuação da ética se distingue por estar baseado numa reflexão teórica *a priori*. É interessante perceber como a compreensão desta primeira tarefa da ética se afina com a abordagem feita sobre a moral no tópico anterior.

A segunda tarefa destacada pela professora Adela seria a de buscar a fundamentação do comportamento moral. Esta função é decorrência natural da primeira, posto que só pode ser fundamentado aquilo que é conhecido e compreendido. Importante também é a ressalva de que os diversos modelos filosóficos podem abordar tal condição da fundamentação em duas possibilidades; a primeira: modelos teóricos que irão fundamentar racionalmente a conduta moral; a segunda: modelos teóricos que afirmam a impossibilidade desta ação (e, portanto, fundamentam a impossibilidade).

A terceira tarefa apresentada é também decorrente da segunda, pois parte da ideia de que os princípios elucidados e fundamentados servem de parâmetros (referencial) para outras áreas de atuação do ser humano. Esta tarefa se apoia no princípio de que a ética, por ser um saber normativo, se fundamenta na busca do conhecimento para a melhoria do ser e do meio que o cerca. Por isto, pode-se afirmá-la como uma teoria do valor do bem e da conduta humana que pretende realizar este valor.

Sobre o sentido de bem (ou valor do bem, acima utilizado), é importante sinalizar tal uso a partir da seguinte fundamentação teórica:

Em geral, tudo o que possui valor, preço, dignidade, a qualquer título. Na verdade, bem é a palavra tradicional para indicar o que na linguagem moderna, se chama valor. [...] Bem também é beleza, dignidade ou virtude humana, bem como uma ação virtuosa, um comportamento aprovável. [...] Pode-se recortar a esfera do significado específico em que a palavra se refere particularmente ao domínio da moralidade, isto é, dos *mores*, da conduta, dos comportamentos humanos intersubjetivos, designando, assim, o valor específico de tais comportamentos. Nesse segundo significado, isto é, como bem moral, o bem é objeto da ética. (ABBAGNANO, 2007, p. 121)

A partir da fundamentação do professor Nicola Abbagnano, podemos compreender que as normas éticas se fundamentam em valores e que tais valores são tradicionalmente

designados como valores do bem (ou valores do bom). Isto ocorre porque os princípios éticos normativos fundem aquilo que possui valor (portanto, valioso) com a compreensão do dever (o que deve ser feito). Tal ação se constrói e se mantém pelo costume (*mores*).

Em uma abordagem singela e cristalina, as palavras do Prof. Nalini explicitam esta vinculação:

Pois à pergunta **o que devemos fazer?** Só se poderá responder depois de saber a resposta à indagação **o que é valioso na vida?** Toda norma pressupõe uma valoração e, ao apreciá-la, surge o conceito do bom – correspondente ao valioso – e do mau – no sentido de desvalioso. E **norma é regra de conduta que postula dever**. Todo juízo normativo é regra de conduta, mas nem toda regra é uma norma, pois algumas das regras de conduta têm caráter obrigatório, enquanto outras são facultativas. [...] A norma exprime um **dever** e se dirige a seres capazes de cumpri-la ou de violá-la. Sustenta-a o suposto filosófico da liberdade. (NALINI, 2006, p. 28-29)

Na conclusão do prof. Nalini, ao valorizar a compreensão da liberdade perante a compreensão do dever, é perceptível uma ponte que a reflexão ética possibilita para além das qualidades normativas e descritivas. A Ética possui uma condição ímpar enquanto saber humano; afinal, qual outro campo estuda a liberdade humana? E mais, estuda a própria liberdade, também, em suas realizações práticas. Portanto, falar em liberdade é falar em consciência ética. Não se pode falar em liberdade sem considerar o coletivo. É por isto que associadas às questões da liberdade humana, aparecem sempre questões referentes às condutas, questões da consciência moral e da exigibilidade das leis.

Sobre esta vinculação da liberdade humana com a Ética, trago alguns questionamentos do professor Álvaro L. M. Valls que muito bem sintetizam a relação dos conceitos:

Onde se situa o estudo que pergunta se existe a liberdade? E como ela deveria ser definida teoricamente, e como deveria ser vivida, praticamente? Ora, ligado ao problema da liberdade, aparecerá sempre o problema do bem e do mal, e o problema da consciência moral e da lei, e vários outros problemas deste tipo. (VALLS, 2006, p. 8)

Didaticamente, é um procedimento normal abordar de modo separado os problemas teóricos da ética em dois campos. Em um primeiro campo estariam os problemas gerais e fundamentais (tais como: liberdade, consciência, conduta, valor, bem, lei e outros) e num segundo campo estariam os problemas específicos – aqueles referentes a uma aplicação concreta (tais como: a ética profissional, ética política, ética ambiental e outros).

Entretanto, é necessário ressaltar que este é um procedimento acadêmico, didático por essência, porque na vida real os dilemas éticos não se apresentam de modo separado: a realidade sempre é um conjunto de fatores. Logo, mister se faz afirmar que a ética sempre se distinguirá dos outros campos do saber (mesmo de estudos que recaiam sobre comportamentos humanos - tais como: o direito, a psicologia, a história, a economia, a estética, a teologia, dentre outros). Isto se dá por conta da sua complexidade e das suas dimensões simultâneas. Um questionamento ético geralmente abriga traços em comum com outras áreas do comportamento humano.

### 2.3.1 Dois exemplos hipotéticos

Após tantas palavras, um bom exemplo sempre vem ajudar a dirimir as dúvidas. Vejamos: suponha-se hipoteticamente, que dois funcionários públicos possuem, por atribuição de seus cargos, a condição de contratar assessores remunerados. Porém, tais servidores estão impedidos legalmente de contratar parentes (sob o claro princípio de se evitar o nepotismo). Eis que um propõe ao outro que ambos contratem o parente favorecido oposto; assim, eles não infringem a norma. O raciocínio aproveita uma lacuna legal, já que a chefia A contrata o parente de B e a chefia B contrata o parente de A. Em teoria, não há ilegalidade, mas questiona-se: tais atitudes pactuadas são morais? Para a tristeza coletiva, eis que o “acerto” se concretiza. Pois bem, na hipótese aqui apresentada, a situação revela um problema apenas ético, apenas legal, apenas econômico, apenas psicológico ou possui todos estes múltiplos aspectos?

Vejamos agora outro exemplo, também hipotético, porém inserido no universo teatral. Suponha-se que está aberta a audição para um determinado espetáculo teatral. A direção está realizando o processo seletivo, ao mesmo tempo em que a produção está trabalhando na captação de recursos. Ocorre que uma determinada empresa resolve patrocinar o citado espetáculo através de uma lei de incentivo baseada na renúncia fiscal. Porém, o diretor de marketing da empresa, responsável direto por tal definição, também é namorado de uma jovem aspirante à carreira de atriz e, sabendo da audição em curso propõe à produção que o patrocínio está garantido, desde que a “jovem estrela” seja contratada para fazer o papel de seus sonhos...

Não há qualquer impedimento legal em questão. A produção leva o caso à direção com o claro argumento: “conseguiamos!”. Apesar de certa relutância, mesmo com o “sofrimento da arte”, eis que o “acerto” também se concretiza e a senhorita adentra ao elenco. Questiona-se: tal pacto é moral? Evidentemente que não, e trará consequências para aqueles que aceitaram tal imposição. Em um primeiro momento, não há como se considerar uma ilegalidade, mas analisando a questão mais a fundo, questiona-se: e os recursos advindos da renúncia fiscal não pertenciam à coletividade? A verba em questão não é um investimento do Estado em política cultural? A empresa que patrocina (no caso, aqui representada só na figura de um diretor moralmente questionável) pode interferir neste nível? E mais: como era de se esperar, os integrantes do processo iniciam uma corrosiva “conversa de bastidores” que pouco a pouco vai minando o trabalho.

Acertos antiéticos possuem a enorme capacidade de estragar possibilidades de realizações coletivas. Neste exemplo, a situação nos revela um problema apenas ético, apenas artístico, apenas institucional, apenas psicológico ou possui todos estes múltiplos aspectos?

Como se pode ver, as questões éticas nos aparecem a cada dia e nas mais diversas relações sociais. Sei que os dois exemplos por mim utilizados são “clichês”. Porém, o tom excessivo auxilia na reflexão e na compreensão. Pode ser que em nossas questões particulares, não vivamos dilemas éticos tão grandiosos ou histriônicos como os apresentados aqui; mas, com certeza, vivemos outros dilemas que, em essência, se assemelham.

## 2.4 CHOQUE DE COMPREENSÕES e DILEMAS ÉTICOS

Decidir o que fazer, antes de fazer, para poder fazer bem.

Custódio Almeida

É impossível pensar em Ética destituindo-a da convivência humana e dos seus naturais desdobramentos. Pois, a Ética pressupõe o encontro de um ser humano (seus desejos, vontades, ações) com outro(s) ser(es) humano(s). Muitas vezes, este encontro não é harmônico por natureza; ou seja, nem sempre há uma exata concordância neste “encontro de

vontades”. Diante desta desarmonia, existe uma grande possibilidade de se instalar um dilema ético.

Logo, é primordial ressaltar que um questionamento ético não surge do conforto entre as relações, mas sim de um estado de desconforto. Ele surge de um pequeno “estupor interno” que nos leva ao tradicional questionamento de foro íntimo - aqui, retratado de modo bastante informal - “como devo agir agora?”.

Sobre este encontro de vontades em desarmonia entre dois ou mais seres humanos, prefiro denominá-lo de outro modo: agrada-me muito mais a ideia de um “choque de compreensões”. Não se trata aqui somente de uma mudança de nomenclatura, a ideia de choque se liga a uma metáfora de abalroamento, de acidente, de forças que vêm em direção contrária e se chocam. Os desejos e manifestações de vontade dos seres humanos advêm das suas compreensões, do modo como eles conseguem perceber as pessoas com quem convivem, as coisas ao seu redor, os fatos vivenciados, o tempo e suas relações; enfim, de como cada um “compreende o mundo”.

Na maioria das vezes, um indivíduo consegue conviver com o(s) outro(s) - mesmo que este(s) não partilhe(m) exatamente das suas mesmas compreensões. É a ordem natural. Contudo, há momentos nos quais as compreensões se chocam em pontos que são considerados vitais para aqueles que participam da divergência. Neste quadro, nenhuma das partes considera possível que o outro proceda de acordo com a sua compreensão daquele fato ou ato e, julga, portanto, que o outro deva ceder. Este enfrentamento - que não permite ajustes ou concordâncias - revela um impasse criado a partir das vontades daqueles que não se ajustam, e, tradicionalmente, leva os seus partícipes a um dilema ético.

As situações em que você tem de decidir “sim ou não” o colocam num conflito. Uma palavra que designa conflito ético é [...] “dilema”. Dilema é quando você quer os dois, por isso é que seu prefixo é “di”. Os dois podem ser escolhidos, mas apenas um é eticamente correto. Se você tem autonomia e liberdade, vive dilemas éticos. Não tem como não vivê-los. E você a eles vai sobreviver melhor quanto mais tiver claro quais são seus princípios e valores. (CORTELLA, 2007, p. 111)

As palavras do professor Cortella nos sedimentam a constatação de que é impossível relacionar-se com o(s) outro(s) sem viver situações de questionamentos éticos. Tal como a máxima popular diz: “não dá pra agradar a todo o mundo”. É evidente que “choques de compreensões” existirão nas relações e, para tanto, as condutas precisam estar balizadas por princípios éticos.

Ainda sobre este entendimento, apresento, também, a metáfora do “semáforo moral” desenvolvida pelo professor José Renato Nalini:

A figura do **semáforo moral** é elucidativa. Cada pessoa dotada de um mínimo de consciência já se defrontou com esse fenômeno íntimo. Em oportunidades múltiplas da existência, a pessoa sabe que precisa se definir e optar. Sente-se e identifica-se um sinal **verde** a indicar a passagem livre, um sinal **amarelo** a determinar precaução e uma luz **vermelha** com o significado de vedação. Cada pessoa sabe que tanto pode observar como deixar de atender os sinais. Basta atentar para a sua **consciência estimativa**, onde reside o seu **sentido de valor**. (NALINI, 2006, p. 32)

Apesar de simplista, a metáfora de um semáforo moral sempre foi plena em êxito por sua qualidade de fácil associação e compreensão, quando por mim utilizada junto aos alunos. Ao recorrer, em sala de aula, a esta ideia de uma sinalização mental figurativa - mesmo tomando o cuidado de deixar explícita a argumentação de que nem sempre a “compreensão das cores do semáforo” é a mesma para cada ser humano -, impressionante era perceber que, em todos os debates, apesar das mais divergentes argumentações, todos os alunos sempre defenderam a compreensão de que todos que “avançam” o sinal sabem o que fazem e desprezam as consequências.

Dentro deste mesmo entendimento, sigamos com a reflexão, potencializando-a com mais uma provocação do professor Cortella:

A ética é um conjunto de princípios e valores que você usa para responder as três grandes perguntas da vida humana: Quero? Devo? Posso? [...] Nós vivemos muitas vezes dilemas éticos. Há coisas que eu quero, mas não devo. Há coisas que eu devo, mas não posso. Há coisas que eu posso, mas não quero. Quando você tem paz de espírito? Quando tem um pouco de felicidade? Quando aquilo que você quer é o que você deve e o que você pode. Todas as vezes que aquilo que você quer não é aquilo que você deve; todas as vezes que aquilo que você deve não é aquilo que você pode; todas as vezes que aquilo que você pode não é aquilo que você quer, você vive um conflito, que muitas vezes é um dilema. (CORTELLA, 2007, p. 107)

As palavras do professor Cortella podem até transparecer, numa leitura mais desatenta, um tom excessivamente paternal. Contudo, a eficácia de suas colocações é imensa. Atente-se, também para o constante uso de três verbos (portanto, três ações) associados como elementos de reflexão. Aliás, diria eu, como um tripé que possibilita a “sustentação do plano da reflexão”. Primeiramente os verbos usados eram: avaliar, julgar e decidir; agora os verbos são: querer, dever e poder. Há uma clara complementaridade em tais indagações internas

traduzindo um solilóquio que todos nós já experimentamos em nosso foro íntimo. Não por acaso, o semáforo moral também possui três cores.

O estudo dos dilemas éticos pode ser configurado, atualmente, como uma região difícil para à qual o pensamento humano a cada dia se vê menos preparado. A autonomia e a liberdade são constantemente solapadas por comportamentos que desprivilegiam a observação e a reflexão. A valorização exacerbada do imediatismo e do hedonismo, a ganância do lucro a qualquer custo, a desvalorização do conhecimento e o descarte de valores parecem não encontrar adversários. As poucas ações individuais ou sociais contrárias nos parecem meros paliativos. Chegamos ao quadro atual, não foi à toa.

A ética está em todos os discursos. A propósito de qualquer acontecimento, levantam-se as vozes dos moralistas a invocar a necessidade de reforço ético. Ética, infelizmente, é moeda em curso até para os que não costumam se portar eticamente. Por isso, compreensível que muitos já não acreditem no termo ética. Trivializou-se o chamado à ética, para servir a qualquer objetivo. Além disso, a utilização excessiva de certas expressões compromete o seu sentido, como se o emprego frequente implicasse em debilidade semântica. [...] A invocação exagerada a tais palavras, em contextos os mais diversos, conseguiu banalizar o seu conteúdo. [...] Ante seu pronunciamento, os ouvidos se amparam de certa insensibilidade, pois acredita-se não mais haver necessidade dessa reiteração. (NALINI, 2006, p. 23)

Na realidade, a ética simplesmente como discurso é muito fácil de ser esvaziada. A própria prática relativista ou parcial a partir de interesses próprios acabará por confirmar o esvaziamento do discurso. E tal qual a fábula da “Roupa nova do Rei”<sup>24</sup>, logo aparecerá um olhar sincero (metaforizado através do olhar da criança) para perceber que “o Rei está nu”. Ética demanda exemplo, referência e, sobretudo, coerência.

Pautar-se por ela não é missão fácil ou infalível. Diversas são as situações nas quais, muitas vezes, não encontraremos uma resposta plena. Ou que não cause prejuízos a nenhum dos interessados. Porém, ela sempre é necessária, como referência, exemplo, continuidade. A caminhada nem sempre é fácil, muitas vezes é árdua, mas caminhamos melhor se conhecemos nossos princípios e valores.

A ética é uma questão dirigida ao mundo em todas as épocas. Inclusive, a atual.

José Antonio Saja

---

<sup>24</sup> Fábula escrita pelo dinamarquês Hans Christian Andersen.

## 2.5 ÉTICA e ALTERIDADE NA PRÁTICA TEATRAL

Para que se faz teatro? O ator precisa responder a esta pergunta a cada dia, com sinceridade de coração. Isso terá uma força determinante no efeito de sentimento de verdade da cena. Este aspecto presente no sentimento de verdade é muito sutil, mas perceptível aos sensíveis.

Meran Vargens

A compreensão das conceituações anteriores é de fundamental importância para a continuidade desta jornada. Nela, traçamos como meta fazer um cruzamento entre as temáticas já apresentadas com o universo prático do teatro.

Neste sentido, muitas vezes a própria redação utilizada se estrutura a partir da primeira pessoa do plural. Tal condição não decorre do uso de um plural majestático (ou de modéstia). Ao contrário disto, o seu uso decorre unicamente do reconhecimento à alteridade, caráter plural que o estudo da ética reivindica. Em debates éticos, o uso do pronome “nós” precisa sempre se antecipar ao do pronome “eu”.

Sobre este caráter plural, de reconhecimento da presença do outro, é interessante apresentar uma analogia do professor Cortella que valoriza a alteridade na própria grafia da primeira pessoa do plural existente no idioma espanhol; dado que, infelizmente, fica subentendido em outros idiomas, como o português, o inglês ou o francês, por exemplo.

Colombo precisa ser lembrado como a pessoa que permitiu a nós, falantes do inglês, do francês ou do português, que tivéssemos contato com uma língua que, do México até o extremo sul da América, é capaz de nos ensinar a dizer “nosotros” em vez de apenas “we”, “nous” ou “nós”, afastando a arrogante postura do “nós” de um lado, “vocês” do outro. Pode parecer pouco, mas “nós” é quase barreira que separa, enquanto “nosotros” exige perceber uma visão de alteridade, isto é, ver o outro como um outro e não como um estranho. Afinal, quem são os outros de nós mesmos? O mesmo que somos para os outros, ou seja, outros! (CORTELLA, 2005, p. 60)

Logo, reconhecer a existência do outro não é, simplesmente, constatá-lo, reconhecê-lo como algo destacado, mantendo-me em minha “ilha de certezas”. Este posicionamento intenciona nos retirar de um estado de percepção onde apenas as próprias experiências do sujeito são capazes de dar conta das circunstâncias relacionais.

O ideal maior, portanto, é a afirmação do princípio ético da alteridade, uma compreensão de que precisamos nos ouvir, recorrer uns aos outros para encontrar as respostas (ou, ao menos, seguir tentando encontrá-las).

Dialogar não significa simplesmente dar voz ao outro; mas, sobretudo, dar-lhe os seus ouvidos para que seja possível, de modo inteiro, afirmar o nós, o nós outros. Pois, assim como a ética é aquilo que orienta a capacidade de cada indivíduo em analisar, julgar e decidir suas condutas; esta também está obrigatoriamente vinculada a um conjunto de valores, costumes e normas que determinam as nossas relações. Na prática teatral, isto se dá da mesma maneira. Sobretudo, por uma condição básica do fazer teatral: a coletividade.

Não há teatro solitário. Não há teatro desprovido de relacionamento humano. Não se verifica prática teatral exclusivamente individualizada, pois a presença do público e do ator é condição *sine qua non* para a realização da representação. “Só existe efetivamente arte dramática quando há ao menos um espectador olhando para ao menos um ator.” (ROUBINE, 1990, p. 87).

Mesmo quando se parte de uma concepção na qual todo o fenômeno cênico está centrado em um único ser humano (idealizador, criador e atuante), este não executa a função de plateia para si mesmo. Ele está humanamente desprovido de tal condição e, portanto, as relações interpessoais estão preconizadas; e, em todo sistema que abriga relacionamentos de pessoas há uma base - ainda que tácita - que disciplina e orienta as condutas destes integrantes.

Quando pensamos nos problemas específicos, de aplicação concreta, referentes à prática teatral, adentramos este campo. Neste sentido, as questões podem se referir a uma ética profissional (quando exclusiva àquelas partes que integram a atividade profissional) ou a uma ética política, social e até comercial (quando os limites de ação se estendem aos que se vinculam direta ou indiretamente a esta prática).

Logo, é justamente por conta de sua própria natureza coletiva que o teatro exige atenção à relação com o outro, sendo, portanto, campo da ética; porém, isto não é um privilégio exclusivo do Teatro já que muitas são as artes e atividades que somente se realizam coletivamente. Não se trata, portanto, de destacar algo específico da prática teatral, mas sim de reconhecer sua condição de “laboratório explícito de ética”. Usamos aqui o adjetivo explícito para traduzir o necessário e indispensável reconhecimento do outro como legítimo participante deste jogo no qual as regras devem ser claramente discutidas e acordadas.

A ideia de jogo é muito potente para a compreensão da ética, pois ele traz consigo o “ambiente” propício para a aprendizagem da ética. É justamente neste sentido essencial, no qual se configuram as relações entre a ética e a prática da arte teatral - em suas mais diversas formas de realização e experimentação -, que retornamos ao claro ideal de que a Ética marca a fronteira da nossa convivência. E não seria redundante repetir que o teatro precisa de convivência para se estabelecer. Para existir, o fenômeno teatral precisa de pessoas que construam juntas. Para seguir acontecendo, o teatro não pode se afastar da perspectiva ética. Na introdução desta tese, cunhei uma frase que bem traduz este entendimento; utilizo-a aqui novamente: ensina-se (e encena-se) o teatro para que este siga acontecendo e não para que se finde.

## 2.6 DESAFIOS À AUTONOMIA NA PRÁTICA TEATRAL

A arte também levanta problemas para a ética? Também provoca questionamentos quanto à autonomia do sujeito? Sim. Sempre levantou. Um bom exemplo sobre tal questão poderia ser o seguinte questionamento: o poder de atração, sedução, de encantamento, que a arte possui pode ser usado para condicionar o comportamento das pessoas? Se nos pautamos por uma consciência moral desenvolvida e exigente, evidentemente que não. Porém, quantas vezes nos deparamos com tal ação nas opções de um artista ou grupo de artistas? Eles são livres para este tipo de conduta? São.

Variando um pouco o foco, mas ainda dentro desta mesma reflexão, deveríamos nos questionar se uma prática de lucros exorbitantes para produtos artísticos - ainda que pseudojustificada pela “lógica” capitalista - poderia ou deveria estar situada acima dos princípios éticos. O mesmo questionamento repete-se: há liberdade para este tipo de exploração? Há. As respostas para tais questões sempre passarão pelas escolhas morais de cada indivíduo.

Porém, é preciso recordar que múltiplas são as linguagens artísticas e esta tese somente pretende refletir o universo da prática teatral. Portanto, as questões aqui trabalhadas se limitarão ao campo do teatro e abordarão princípios e valores éticos que fazem parte da sua prática.

As escolhas daqueles que labutam no fazer teatral estão submetidas a conflitos, tanto quanto as daqueles que desenvolvem qualquer outra atividade coletiva. Sendo assim, suas escolhas podem ser diversas, afirmadas por sua individualidade, constituindo-se sempre como desafios à sua autonomia e à liberdade.

Em cada instante se abrem diante de nós diversas possibilidades de ação e não temos outro remédio senão escolher uma, senão decidir neste instante o que vamos fazer no instante seguinte sob nossa exclusiva e intransferível responsabilidade. [...] Todo ponto do espaço e todo instante de tempo é para o homem encruzilhada, é não saber bem o que fazer. Por isso mesmo, é ter que decidir-se e, para tanto, escolher. Mas porque a vida é perplexidade e é ter que escolher nosso fazer, isso nos obriga a compreender, isto é, a tomar de fato a nosso cargo a circunstância. (ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 52-53)

As palavras de Ortega y Gasset revelam, com muita clareza e simplicidade, como as diversas possibilidades de ação, inevitavelmente, nos encaminham para uma escolha. E a ética foi aqui afirmada, exatamente como este aprendizado da autonomia que toma como base os princípios e valores éticos. É dotado desta capacidade de autonomia que o sujeito realiza suas práticas cotidianas. Os desafios à autonomia vão se construindo em uma caminhada formativa no teatro. Caminhada esta que é uma responsabilidade exclusiva e intransferível, como nos alerta o filósofo espanhol.

Sendo assim, o escolher, obrigatoriamente, desaguará numa ação de decidir e as repetições destas ações vão construindo um compreender do próprio sujeito. Por este processo é que a Ética se constitui como teoria da ação e da conduta.

O teatro sempre cumprirá a função de refletir a própria sociedade que o produz. Isto é válido, não somente no domínio da realização cênica, a encenação - a acepção principal desta premissa -, como também para o próprio coletivo que o realiza. Aliás, esta função da arte teatral, traduzida pelo verbo refletir, proporciona uma fantástica compreensão em nosso idioma. No português, o simples uso do verbo refletir nos permite a leitura de que ao teatro cabe a digna missão de revelar, mostrar o ser humano e sua sociedade, bem como outra missão - mais digna ainda - que é a de propiciar uma reflexão sobre este homem e sua sociedade para todo aquele que o pratica e o assiste.

O verbo refletir, portanto, propicia uma dupla designação semântica: uma que deriva de reflexo; outra que advém da reflexão. Ver refletido para pensar e ver-se para refletir. Fazer pensar. Este é o desejo que deve elucidar verdadeiramente o lugar do artista de teatro e que deve considerar, também, todas as suas relações com os sujeitos envolvidos na atividade

teatral.

Neste sentido, a própria formação do artista de teatro deve resultar também em uma aprendizagem da sua autonomia. O sujeito deve desenvolver junto com sua formação, com a sua vivência na prática teatral, a sua capacidade de avaliar, julgar e decidir. Contudo, a partir deste ponto, é necessário afirmar que para esta pesquisa, no que concerne à atuação profissional no teatro, esta passa a ter como recorte, a partir de agora, apenas a interpretação teatral. E mais: a interpretação será analisada a partir do Sistema Stanislavski, principal método para a formação de atores, desenvolvido no século XX. Este é o limite que nos propomos e sobre o qual nos debruçaremos.

Esta tese se propõe a demonstrar, portanto, que a formação do ator a partir dos ensinamentos stanislavskianos resulta em uma aprendizagem da autonomia, da liberdade e, conseqüentemente, da ética. Para tanto, objetivamos sistematizar quais os princípios éticos foram buscados e defendidos por Constantin Stanislavski com a finalidade de orientar aqueles que procurem neles um referencial para a sua prática.

O próximo capítulo contextualiza a relevância do mestre russo no teatro moderno. A análise nele proposta busca apresentar suas motivações, seu contexto histórico, o desenvolvimento de suas obras e a sua disponibilidade pedagógica.

Para concluir este capítulo, bem como para consolidar a reflexão presente neste tópico, novamente busco nas palavras do professor Mario Sergio Cortella, a exata tradução do pensamento aqui sustentado:

Educação escolar, familiar ou no trabalho, precisa estar ligada muito mais à ideia de emancipar alguém. É necessário educar uma pessoa em qualquer idade para que se torne livre, isto é, autônoma, capaz de fazer por si mesma. A palavra “emancipação” – se quisermos uma tradução literal – significa “tira a sua mão de mim, ou me deixa livre, me deixa sozinho”. *Ex manus capere* que gerou “emancipar”, significa deixe suas mãos fora de mim, não me capture. Educação se propõe a fazer a pessoa crescer, para que consiga atuar por conta própria, gerando autonomia e não dependência. [...] Educar é, acima de tudo, ajudar a emancipar alguém nas suas capacidades e ideias. (CORTELLA, 2013, p. 27)

### 3 STANISLAVSKI

Ler Stanislavski é tomar conhecimento da “aventura do homem em busca de si mesmo e do seu semelhante”.

Mariano Torres

Este capítulo é dedicado ao homem de teatro que mais influenciou os trabalhos sobre o ofício do ator durante o século XX, em todo o mundo. Seus escritos e os desdobramentos teóricos e práticos deles decorrentes continuam a produzir resultados na contemporaneidade, mantendo-se como um paradigma vigente que gera novos resultados cênicos até os dias de hoje.

Quando falamos em Constantin Stanislavski (1863-1938) é necessário, antecipadamente, destacar o entendimento de que a sua prática teatral, bem como as suas obras, o configuraram como uma pedra fundamental para a construção de uma epistemologia própria da interpretação teatral.

Com Stanislavski, essa arte ganhou forte impulso no rumo que lhe daria um *status* próprio. [...] as definições estéticas e éticas stanislavskianas desempenharam um papel nodal nessa cristalização e nas concepções e concorrentes que dela brotaram e que continuam atuando com plenitude, e é fácil constatá-lo, na teatralidade atual. (GUINSBURG, 2006, p. 12)

As palavras do teatrólogo brasileiro Jacob Guinsburg ratificam a representatividade dos ensinamentos deste mestre do teatro, bem como salientam a sua valia ainda nos dias atuais. Contudo, mais do que afirmar a sua importância no teatro do século XX (algo já conhecido), interessa-nos aqui ressaltar o seu caráter fundante para uma episteme do ofício do ator.

Pois, de fato, antes de Stanislavski, nenhum outro praticante da arte teatral havia se debruçado, com tamanha dedicação e objetivos pedagógicos, à extenuante labuta de organizar e registrar técnicas de atuação teatral e conhecimentos teóricos e práticos necessários a esta profissão. É diante desta qualidade, que o teórico teatral francês, Bernard Dort<sup>25</sup>, considera “o grande projeto de Stanislavski, o mais ambicioso que um encenador jamais concebeu: redigir uma Suma que pudesse abranger totalmente sua experiência na realização e na pesquisa.” (DORT, 1977 p. 103).

Naturalmente, todo este alcance universal do seu sistema deveu-se a diversos fatores, dentre os quais gostaríamos de destacar: a paixão que Constantin Stanislavski dedicava à sua trajetória artística; a pesquisa detalhada nos meandros sensíveis da interpretação; o cultivo de uma necessária disciplina que fornecerá ao ator o pleno domínio de técnicas corporais e vocais; o combate incansável a uma interpretação rotineira, autômata e mecanizada; o estudo de todas as circunstâncias dadas que o texto, o contexto da obra, a observação, a imaginação e a experimentação prática podem fornecer à construção da sua personagem, e, finalmente, mas não menos importante, a necessidade de um constante espírito de reflexão ética e estética do ator sobre sua prática artística. Sobre tal condição, vejamos o que diz o francês Jean-Jacques Roubine:

Stanislavski foi sucessiva ou simultaneamente ator e diretor, diretor de companhia e pedagogo. Aperfeiçoou um “método”, o “Sistema”, que revolucionou a arte do ator e as técnicas de interpretação dos papéis. Sua influência será notável no teatro ocidental [...] Ao mesmo tempo empírico e pragmático, Stanislavski inventa todo tipo de técnicas de treinamento do ator. Todas têm um objetivo comum: eliminar o formalismo e a mecanização da representação, romper com as rotinas, aniquilar estereótipos. A seus olhos não há interpretação digna deste nome senão irradiada por uma intensa vida interior. [...] No mesmo espírito, explora todas as possibilidades expressivas que emanam do próprio corpo do ator. É o motivo de dar tanta importância à questão do contato: uma parte essencial da arte do ator consiste em tirar partido de tudo que pode sugerir a relação do personagem com seu ambiente, sua maneira de olhar, de escutar, de evoluir em um espaço dado, de utilizar um objeto familiar, de se aproximar ou se afastar dos outros etc.[...] A dificuldade maior, no trabalho do ator, diz Stanislavski, é que ele deve lutar a cada noite contra tudo que ameaça o frescor, o aflorar de sua interpretação, contra tudo que faz disso uma coisa morta: a rotina, o automatismo, a insinceridade etc. [...] Eis porque Stanislavski exige de seus atores uma autodisciplina aprofundada, um domínio de todas as técnicas corporais e vocais. (ROUBINE, 2003, p. 116-118).

---

<sup>25</sup> Bernard Dort (1929 – 1994) – Tradutor, ensaísta e teórico de teatro francês. Foi professor do Instituto de Estudos Teatrais da Paris III, sendo titular da cátedra de Estética e Ciência da Arte (Teatro) e do Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris.

Evidentemente, a história da atuação não se inicia com Stanislavski. Impossível seria determinar quando e onde se dá seu começo (nem isto nos interessa aqui). Contudo, é a partir das reflexões stanislavskianas e da sua busca por um profissional de teatro consciente do seu ofício que se fundamentam conceitos e uma sistematização metodológica e de investigação da atuação no teatro.

Os ensinamentos de Konstantin Stanislavski e seus discípulos mudaram não apenas a minha vida, mas todo o teatro do século XX. Assim como a nossa compreensão do comportamento humano e da física moderna ainda estão baseadas nas revelações de Freud e de Einstein, também o nosso conhecimento do ofício do ator está ligado às descobertas de Stanislavski feitas há cem anos. Possivelmente nenhum outro nome, além do de Shakespeare, é tantas vezes citado no teatro. Mesmo assim, Stanislavski e suas obras, continuam sendo o centro de uma discussão frenética e freqüentemente errônea sobre os problemas e o treinamento do ator. Como a Bíblia, os textos básicos de Stanislavski podem ser citados para servir a qualquer fim. (STRASBERG, 1990, p. 65)

As palavras do ator norte-americano Lee Strasberg<sup>26</sup> dão a exata dimensão da representatividade de Stanislavski para o universo do teatro. O sistema de motivações psicofísicas de Constantin Stanislavski não permite uma leitura morna ou indiferente do leitor. Ele nos revolve por dentro. Há na leitura dos escritos stanislavskianos um constante diálogo entre “aquele que lê” e “o ator que ele próprio ambiciona ser”.

Logo, é compreensível a hipérbole de Strasberg que associa os escritos de Stanislavski aos versos bíblicos. É o preço a ser pago por ser uma referência. Esta condição, inclusive, sempre acaba por desvirtuar compreensões sobre o sistema e os ensinamentos stanislavskianos.

Contudo, normalmente, os autores que alcançam este patamar de “santificação”, aqueles que são alçados a uma condição mítica, somente se tornam “santos” ou “mitos” depois de mortos (quando já não podem defender-se). E mais, seus escritos ficam à mercê de diversas interpretações que, evidentemente, são feitas a partir do *locus* de pensamento e interesse daqueles que o citam, gerando muitas vezes distorções em seu sentido original.

---

<sup>26</sup> Lee Strasberg (1901-1982) foi ator, diretor, produtor e professor de arte dramática nos Estados Unidos. Nasceu na Ucrânia e emigrou criança com a família para os Estados Unidos, onde se naturalizou cidadão dos Estados Unidos em 1936. Strasberg é considerado o patriarca do “método”, um sistema de representação construído a partir de leituras próprias e específicas dos conceitos stanislavskianos. Foi um dos fundadores do Group Theatre e, em 1949, começou uma longa carreira de professor no Actor's Studio, onde se tornou diretor artístico.

O teórico teatral Bernard Dort assim repercute o “mito” Constantin Stanislavski:

Stanislavski é uma espécie de santo, herói, sábio ou louco; basta citar religiosamente o seu nome em toda ocasião solene e ficamos quites com ele. Em resumo, escamoteamos Stanislavski debaixo de seu mito. [...] Mas então, como conhecer Stanislavski? É preciso confessar que não é fácil. Ele sem dúvida escreveu, escreveu muito. Para Stanislavski, fazer teatro não era natural. Suas primeiras experiências como ator e encenador, tanto na Sociedade Moscovita de Arte e Literatura como no Teatro de Arte de Moscou, que fundou em 1898 com seu amigo Nemirovitch-Dantchenko, convenceram-no imediatamente: o teatro não é uma arte se não preencher a condição de questionar, incessantemente, seus próprios processos – caso contrário, cai na categoria de um “conjunto de efeitos convencionais” ou se degrada como “imitação pura e simples”. (DORT, 1977, p. 101-102)

De fato, há no legado deixado por Stanislavski um ambicioso projeto. Este projeto é claramente direcionado para os novos atores do teatro, aqueles que desejem tomá-lo como fundamento. Não é a toa que *Kostia Nazvanov*<sup>27</sup> é apresentado em “A Preparação do Ator” – o romance que inicia a trilogia - como um aspirante ao ofício; e mais: este novo método de ensino do teatro, um novo modo de compreensão da interpretação, estaria calcado, construído, alicerçado no melhor que a experiência dos grandes atores anteriores pôde promover.

Sobre este projeto pedagógico que é direcionado a uma nova interpretação teatral, mas que, ao mesmo tempo, remete e se relaciona com os grandes profissionais da atuação do passado, cabe aqui, apresentar a argumentação de Martim Gonçalves<sup>28</sup>:

Coube a Stanislavski a importante tarefa de sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e de explicar ao ator contemporâneo como agir no momento da criação ou da realização. O seu sistema não é uma continuação das idéias expostas nos velhos manuais. É antes uma quebra da tradicional maneira de ensinar. O trabalho do ator, segundo o sistema de Stanislavski, não é uma simples imitação, ou a repetição do trabalho de outros atores. Será sempre o resultado de uma criação original. O sistema de Stanislavski não equivale a um estilo de representação. É como qualquer técnica, um meio e não uma finalidade. (GONÇALVES *in* STANISLAVSKI, 1995b, p. 10-11)

<sup>27</sup> Personagem que é o autor dos registros nos diários, um híbrido de narrador e protagonista. As anotações pessoais de um ator em processo de formação em seus diários são a estrutura ficcional utilizada nos romances stanislavskianos.

<sup>28</sup> Eros Martim Gonçalves, diretor teatral pernambucano (1919 - 1973). Em 1955, então radicado no Rio de Janeiro, o diretor teatral aceita o convite do reitor Edgard Santos para criar e dirigir a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, fundada em 1956. Radicou-se na Bahia onde dirigiu a Escola até 1962. Em 1958, fundou o Teatro Santo Antônio, espaço de apresentações da Escola de Teatro. Marcou sua atuação por unir todas as atividades em prol de uma prática artística. Sua presença foi determinante para a história da ETUFBA.

### 3.1 SISTEMA STANISLAVSKI: MOTIVAÇÕES

Diante deste quadro, é natural nos questionar, portanto, sobre qual seria a real motivação de Stanislavski? Por que não se dedicar, exclusivamente, às realizações cênicas? Afinal, alguém capaz de desenvolver tamanha empreitada, fatalmente, é também capaz de supor a imensa quantidade de ruídos que sua comunicação pode causar. O mestre russo sabia dos riscos:

Temia, ainda, que o seu registro escrito pudesse assumir o aspecto de alguma inalterável gramática, de regras rígidas, de uma espécie de Bíblia. O que finalmente o convenceu a compartilhar seus resultados com os artistas do mundo inteiro por meio da palavra escrita foi o argumento de que outros poderiam receber desses resultados algum estímulo para enveredar por novos e pessoais caminhos. (HAPGOOD *in* STANISLAVSKI, 1996, p. 12)

Sobre suas motivações interiores, não posso responder por ele. Só posso apresentar o entendimento próprio, a partir da minha leitura. Há na experiência humana situações e questionamentos que conseguem se repetir independente da época vivida. O fazer artístico evidencia isto. A filosofia e a religião também. Logicamente, não é de se estranhar que a prática teatral traga em seu íntimo questões que ultrapassam a barreira de uma determinada temporalidade.

Mais do que falar para um “novo” homem de teatro, Stanislavski buscava chegar à percepção sensível daquele que se coloca a serviço da arte teatral. Seus escritos buscam abranger totalmente esta experiência da realização prática do teatro, através de sua própria ação pesquisadora. A motivação maior da empreitada stanislavskiana passa necessariamente pela afirmação de aprendizados teatrais advindos da própria prática; ou seja, o sistema reivindica uma autoanálise que parte da compreensão do ator com relação às técnicas de atuação e como estas se evidenciam em sua capacidade e possibilidade de ampliação dos seus limites técnicos e artísticos, independente de estéticas ou estilos de interpretação.

Convinha, portanto, acrescentar à prática uma reflexão sobre esta prática. E também comunicar o resultado dessa prática aos demais. Pois se é impossível suscitar o aparecimento de criadores, é possível e mesmo

indispensável indicar aos homens de teatro, sobretudo aos atores, os caminhos através dos quais poderão atingir este “estado criador”, fora do qual não existe a arte do teatro. (DORT, 1977, p. 102)

Entretanto, é inegável não reconhecer que existiram (e ainda existem) algumas tentativas de vincular o Sistema Stanislavski com uma estética ou com um estilo de interpretação, exclusivamente, naturalistas. Neste sentido, muitas associações e alusões errôneas já foram feitas. Contudo, a grande maioria dos teóricos e pesquisadores do teatro reconhece a amplitude do sistema para além de opções estilísticas. Para exemplificar esta situação, trazemos uma categórica afirmação de Robert Lewis<sup>29</sup>:

Nunca será bastante repetir que o método de Stanislavski não é um estilo nem se aplica a um estilo particular de teatro, mas é, isto sim, a tentativa de encontrar uma atitude lógica em relação ao treinamento de atores para qualquer peça, e um modo artístico de preparação para qualquer papel. [...] Quer concordando, quer discordando, do todo ou de algumas partes, é impossível não nos sentirmos estimulados e enriquecidos por ele. (LEWIS *in* STANISLAVSKI, 1995a, p. 11)

Portanto, é baseado no contexto acima exposto que defendo que as motivações stanislavskianas não se vinculam a questões de ordem, exclusivamente, estéticas. Muito menos se limitam por tais preceitos. O sistema é superior a tais delimitações, pois “estabelece um processo de educação, não um código estético.” (DORT, 1977, p. 110). Não é coerente, portanto, associar as correntes dominantes e características do período à ação pedagógica do sistema e ao objetivo fundante do seu criador.

Além disto, a própria prática artística de Stanislavski foi rica em produtos cênicos com fundamentações estéticas diferenciadas, tanto em dramaturgias e estilos como em linguagens artísticas; seja em suas atuações no palco (como ator) ou nas encenações que assinou (como diretor). Aos que insistem em vincular o sistema apenas a um estilo naturalista de interpretação; ou ainda, como uma base de única possibilidade estética, parece faltar a simples leitura do mestre russo que, em seus escritos, nos esclareceu que: “a verdade cênica não é a pequena verdade exterior que leva ao naturalismo. [...] O segredo da arte é converter uma ficção numa bela verdade artística.” (STANISLAVSKI, 1989a, p. 165)

---

<sup>29</sup> Robert (Bobby) Lewis - ator, autor, diretor e professor de teatro norte-americano (1909 - 1997). Foi um dos idealizadores e fundadores do Actors Studio, em 1947.

Contudo, não se deve “idealizar” o sistema como se este fosse algo aplicável a toda e qualquer base dramaturgica. Isto seria tomar como verdadeira a já citada “visão mítica” de um Stanislavski infalível e onipotente. Algo de que o mesmo sempre procurou distanciar-se. Evidentemente, como todo conjunto de conhecimentos e técnicas sistematizadas, o modelo stanislavskiano também apresenta os seus limites. Mesmo que este se baseie numa contínua preparação que visa à ampliação da capacidade dos limites artísticos do ator.

Neste sentido, permito-me não concordar inteiramente com a defesa do ator Robert Lewis (já aqui apresentada) que acredita que o sistema se aplica a qualquer peça ou qualquer papel. Talvez seja possível afirmar até que o sistema assim se manteve, com maior ou menor aproximação, com os diversos estilos - passados e presentes - vivenciados ao seu tempo. Contudo, diversas experimentações dramaturgicas posteriores investiram em desconstruções ou explosões de conceitos estruturais da dramaturgia.

É por conta do surgimento de tais novas formas teatrais que, por sua própria estrutura formal, se afastam das bases stanislavskianas, que prefiro concordar com o posicionamento do teórico teatral Gerd Bornheim<sup>30</sup> que, em seu livro “O sentido e a máscara”, defende que:

Toda a teoria do ator, todos os seus métodos de trabalho, são relativos no sentido de que se aplicam a um determinado tipo de dramaturgia ou de direção cênica. Dentro dessa relatividade, o método de Stanislavski tem uma amplitude máxima, o que quer dizer que ele pode abranger uma extensão dramaturgica muito grande. Mas seu método não deve nem pode ser aplicado indistintamente a todo tipo de dramaturgia. (BORNHEIM, 2004, p. 14)

Evidentemente, alguns destes experimentos textuais não requisitam do ator toda uma preparação para a composição de uma personagem, já que a própria ideia de personagem talvez nem mais se suporte no tradicional entendimento de ser ficcional. Resumidamente, podemos dizer que sem uma construção dramaturgica - aqui entendida em seu sentido ampliado, já considerando dimensões dramáticas (texto dramático) e cênicas (texto cênico) - que apresente circunstâncias de contexto psicofísico, histórico e social das personagens, o sistema, simplesmente, não precisa ser aplicado.

---

<sup>30</sup> Gerd Alberto Bornheim (1929 - 2002) - Professor e crítico de teatro brasileiro. Lecionou filosofia inicialmente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo sido cassado pela ditadura militar em 1969. Exilado alguns anos na Europa, retornou ao Brasil em 1976 e, três anos depois, a lei da anistia lhe permitiu retomar as atividades no magistério superior. Em 1979, foi convidado a lecionar de filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde permaneceu de 1979 a 1991, quando se aposentou e passou a lecionar na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Porém, ainda de acordo com este raciocínio, é importante ressaltar que o próprio Stanislavski defendia um estado mutante das demandas do palco e que desejava, ele também, novas pesquisas que trouxessem à interpretação um diálogo com as necessidades de cada época:

Dificuldades várias e uma certa relutância da parte de Stanislavski em fixar termos definitivos, o que ele considerava uma busca sempre ativa de novas formas e pontos de vista, adiaram a realização deste projeto. Ele não queria escrever uma gramática inalterável, pois o sistema não tem como finalidade criar uma espécie de receituário para a interpretação de certos papéis. Temia estabelecer regras que pudessem parecer rígidas. (GONÇALVES *in* STANISLAVSKI, 1995b, p. 11)

Outro grande exemplo deste modo de pensar do mestre russo, temos na introdução do livro “A Construção da Personagem”, no testemunho do ator norte-americano Joshua Logan<sup>31</sup>. O relato narra algumas orientações reveladoras ocorridas no primeiro encontro de uma dupla de jovens atores norte-americanos com Constantin Stanislavski, na residência do mestre, em janeiro de 1931, em Moscou. Os jovens conseguiram uma bolsa de estudos para estudar diretamente com Stanislavski e, na ocasião, manifestavam a sua vontade de reproduzir o Teatro de Arte de Moscou nos Estados Unidos. Contudo, para a surpresa dos jovens, Stanislavski sentenciava:

Não devem reproduzir o Teatro de Arte de Moscou. Devem criar algo próprio. Se tentarem copiar estarão apenas seguindo uma tradição, sem progredir. [...] Aprendemos por experiências, mudanças, tomando qualquer conceito de realidade gasto e substituindo-o por alguma coisa nova, algo cada vez mais próximo da verdade. Vocês devem fazer o mesmo. Mas ao seu modo e não ao nosso. O método que usamos em 1898 quando foi fundado o Teatro de Arte de Moscou já foi modificado mil vezes. Alunos meus, ou atores da nossa companhia se impacientaram e romperam conosco. Formaram novas companhias e hoje acham o teatro de Arte de Moscou antiquado, fora de moda. Talvez eles descubram algo mais próximo da verdade do que nós descobrimos. [...] Vocês estão aqui para observar e não para copiar. Os artistas têm de aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca devem contentar-se com o que outro fez. (LOGAN *in* STANISLAVSKI, 1996, p. 16-17)

---

<sup>31</sup> Joshua Logan - ator, autor, roteirista, diretor de cinema e teatro norte-americano (1908 - 1988). Foi um dos fundadores do grupo University Players. Seu interesse pelo teatro levou-o a conseguir uma bolsa de estudos, junto com o ator Charles Leatherbee, e ambos viajaram para a União Soviética onde estudaram com Stanislavski, durante oito meses.

Ou seja, as motivações do mestre russo passaram necessariamente por um desejo de conscientização e de aprendizagem para o profissional de teatro. Neste sentido, podemos afirmar sem medo que os anseios mais coerentes são aqueles que se aliam à busca por uma revolução no próprio teatro. Revolução, porém, que é determinada através de um viés pedagógico, social e de pensamento. O homem de teatro, para Stanislavski, precisava ser transformado, mas de modo sensível e consciente, pois somente assim o próprio Teatro poderia chegar à mesma transformação.

Sobre a defesa deste anseio por uma ação pedagógica, vale destacar as palavras de Jacob Guinsburg:

É indubitável que desde o início Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko se propuseram alvos que transcendiam à simples apresentação de bons espetáculos. [...] Na verdade, tratava-se de renovar organicamente a arte praticada nos palcos da Rússia, dotando-a nada mais e nada menos do que de “novas leis” e, ao mesmo tempo, abrindo-a a novas camadas de espectadores, o chamado público “popular”. Um projeto de tal envergadura, no âmbito de um empreendimento privado, era no mínimo ambicioso, senão utópico e inviável, como pareceu a muitos. [...] E foi com devoção e entusiasmo que aquele grupo de gente jovem se pôs a dar realidade a esse ideal. [...] Stanislavski chamou o projeto de “revolucionário”. E o era. Não tanto, talvez, pelos serviços que se propunha a prestar à causa da cultura e da arte, à educação do povo, à discussão dos problemas da sociedade moderna e à expressão do espírito nacional russo, nem pela ética artística e nem sequer pela ideologia estética de que pretendia ser paladino na vida teatral, quanto pela verdadeira “depuração” e transformação que desejava promover nos procedimentos e padrões cênicos estabelecidos. (GUINSBURG, 2006, p. 37-40)

Logo, é a partir deste raciocínio que defendo que as motivações da empreitada stanislavskiana são muitas, diversas, mas todas comungam de anseios que podem ser traduzidos em fatores como: a afirmação da prática teatral e da consequente reflexão desta prática; a conscientização do ator das necessidades de seu ofício; a construção de uma epistemologia de interpretação teatral muito mais objetiva e não mais baseada em encantos pessoais ou calcada na simples inspiração; a ação pedagógica de um sistema que se pretende revolucionário e transformador; a busca de uma autonomia artística que se comprove pela pesquisa de um discurso próprio dos seus realizadores.

Todos estes fatores somados podem ser metaforizados em uma expressão que aqui tenciona um sentido maior: a construção de uma consciência ética do trabalho do teatro<sup>32</sup>.

Portanto, volto a frisar que, em minha compreensão, o sistema stanislavskiano buscou se estabelecer como um processo de educação e conscientização. Sua meta nunca foi o estabelecimento de regras ou modos fixos para a atuação. Isto sim, é que poderia subordinar seus adeptos. Não é o caso. Sua simples leitura já permite este entendimento, pois os conceitos não são apresentados como padronizações, mas sim como ideais de pesquisa e percepção a serem buscados pelo ator. O que o sistema exige é a participação de quem o busca, o desejo de mover-se na procura e não na repetição, não na mera cópia naturalista.

O próprio formato literário escolhido - uma ficção criada a partir das anotações diárias de um ator em processo de formação, juntamente com seu grupo - agrega aos romances um claro cunho pedagógico que sempre acaba por aproximá-los de um ideal reflexivo sobre a própria formação e atuação profissional. Porém, sobre sua estrutura falaremos mais à frente, após a necessária contextualização histórica, que ora segue.

### 3.2 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO

A consolidação do teatro moderno, ao longo do século XX, deve muito a Constantin Stanislavski, não somente por sua atuação como ator e diretor teatral, mas, principalmente, por sua dedicação à construção de uma estrutura para o trabalho do ator. O encenador russo foi, ao longo de sua trajetória artística, transmutando-se em um diretor-pedagogo. Sua longa pesquisa se inicia ainda em fins do século XIX e se consolida a partir da fundação do Teatro

---

<sup>32</sup> É impossível discorrer sobre o tema e não rememorar fatos que com ele se relacionam. Falando de condutas e da compreensão ética advinda da minha vivência no sistema stanislavskiano, recordo-me de um fato especialmente marcante em minha trajetória enquanto pesquisador. Quando da minha entrevista na seleção para ingresso no mestrado, fui questionado por um membro da banca: “qual sentido existe em estudar Stanislavski em pleno século XXI?” Em minha resposta, ainda sob o efeito da estupefação com o que tinha ouvido, procurei afirmar a condição de busca interior que o sistema apresenta e respondi que não via sentido no estudo das artes cênicas (para a minha pessoa) desvinculado deste referencial teórico. Contudo, procurei deixar claro que esta era apenas a “minha verdade”, desenvolvida a partir da minha prática e que revelava aquilo no qual eu acreditava. Não seria digno me candidatar a uma pesquisa para focar algo em que eu não possuísse conhecimento anterior, ou ainda, em que eu não acreditasse. Este era o meu pensamento, minha percepção enquanto candidato a pesquisador, em suma: minha consciência moral assim me direcionava.

de Arte de Moscou (TAM) em outubro de 1898. O TAM é o resultado direto do encontro artístico de Constantin Stanislavski com Vladimir Nemirovitch-Dantchenko<sup>33</sup>.

Em julho de 1897, houve um encontro, num restaurante de Moscou, entre o escritor Vladímir Ivanovitch Nemirovitch-Dantchenko e Stanislávski, o jovem teatrômano filho de um industrial de Moscou. A conversa durou dezoito horas - das duas da tarde até às oito da manhã seguinte. O resultado foi a fundação de um novo empreendimento teatral privado: o Teatro de Arte de Moscou. (BERTHOLD, 2001, p. 462)

Sobre o surgimento desta parceria artística e pedagógica com Nemirovitch-Dantchenko, assim fala Constantin Stanislavski em sua autobiografia “Minha Vida na Arte”:

Como eu, ele via com desespero a situação do teatro em fins do século passado, quando as brilhantes tradições do passado haviam degenerado numa técnica de representação simples e hábil. [...] Sonhando com um teatro assentado em princípios novos, procurando as pessoas adequadas para criá-lo, há muito tempo nós buscávamos um ao outro. (STANISLAVSKI, 1989b, p. 239)

É justamente das pesquisas e dos trabalhos oriundos do TAM que surge a primeira proposta de uma sistematização da arte do ator. O sistema se baseia em um intenso treinamento psicofísico para o aprimoramento da interpretação. Além disto, é necessária a compreensão do próprio ator (ou aspirante a) de que é imprescindível laborar em si mesmo para que, assim, adquira um aprimorado processo da plenitude do seu ofício.

Contudo, o sistema não se fecha na busca exclusiva de um desempenho pessoal, individual. Paradoxalmente, o sistema apresenta uma vertente de compreensão e participação coletiva que é superior às demandas individuais. Às técnicas de pesquisa e treinamento do ator, soma-se um necessário desenvolvimento de percepções coletivas desta prática artística. O trabalho do ator é um trabalho de equipe: ele é um membro, um integrante da obra artística que ganha vida a cada encenação da peça.

Sendo assim, sua atuação não se encerra em suas falas, deixas ou movimentações (como tradicionalmente preconizava o teatro do passado). O ator é como um elo na corrente, como uma engrenagem de um sistema preciso; portanto, precisa saber reconhecer, compreender e relacionar-se com todos os elementos que compõem a obra cênica:

---

<sup>33</sup> Vladimir Ivanovitch Nemirovitch-Dantchenko (1858-1943) - dramaturgo e diretor teatral que juntamente com Stanislavski funda o Teatro de Arte de Moscou.

Foi no decurso desses trabalhos que começaram a aflorar e a sintetizar-se técnicas e formas que, desenvolvidas e acentuadas a seguir, haveriam de compor o que veio a ser considerado o *modus operandi* e o estilo característicos do Teatro de Arte de Moscou. [...] Uma das principais inovações foi, sem dúvida, a que adveio do princípio do *ensemble* artístico, a equipe que materializava a peça como uma produção conjunta. [...] Cada ator tinha de encontrar o seu lugar específico e pertinente na função cênica, de forma a compô-la por um desempenho altamente individualizado e, no entanto, absolutamente indispensável para a conformação do conjunto. (GUINSBURG, 2006, p. 42-43)

### 3.2.1 A aurora de um teatro moderno

As próprias circunstâncias que envolviam o teatro europeu no período dão conta das causas que determinaram esta “revolução” no trabalho do ator. Para tratar deste momento de afirmação do que viria a ser denominado como teatro moderno, é importante nos pautar pela ideia de que “quando pensamos no teatro moderno [...] não é possível formar uma imagem unívoca e precisa. Se nos perguntam o que é o teatro moderno, será preciso um tempo, sem dúvida, para selecionarmos experiências...” (BERNSTEIN, 1994, p. 159).

As experiências às quais a autora se refere, dizem respeito à pluralidade de encenações e textos dramáticos que advém da virada do século XX. Portanto, ao falar de teatro moderno uma ideia específica e necessária nos pauta obrigatoriamente: amplitude, abrangência e convivência de estilos antagônicos. A cena moderna converteu-se num verdadeiro “campo de batalha” para o debate de numerosas facções.

A realidade teatral vivida na Europa à época de Stanislavski é múltipla, tal qual um mosaico que se constituía de uma pluralidade de teorias, práticas e estilos. Diante deste mosaico, para uma análise mais criteriosa se faz necessário buscar algum denominador comum: um princípio que nos permitiria colocar esta ou aquela experiência sob o signo da modernidade.

Em diversas manifestações cênicas do período, este princípio definidor que associava as experiências do palco com a ideia de moderno foi buscado através da linha de trabalho definida pela direção (definitiva consolidação da função do encenador) ou ainda, através dos textos dramáticos. Contudo, para o TAM, nas práticas teatrais orientadas por Stanislavski, tal princípio se deu pela pesquisa de novas linguagens de interpretação, por novas possibilidades de atuação.

O conceito de moderno no teatro europeu, portanto, aplicou-se às formas teatrais que resultavam basicamente de duas tendências: a do teatro realista (e sua ampliação naturalista) e a do teatro anti-naturalista. A tendência realista se traduzia na intensificação da ilusão teatral<sup>34</sup>, que se convencionou chamar de ilusionismo cênico, no uso de objetos sólidos e na simplificação ou eliminação do proscênio<sup>35</sup>. Já a tendência anti-realista cunhou-se de um modo mais complexo, sempre atrelado às manifestações vanguardistas (um momento especial na história do teatro quando antigos conceitos teatrais foram atacados, destruídos ou reorganizados).

As manifestações que buscavam a quebra com o princípio do real derivaram tanto no anti-naturalismo subjetivo - que desaguou nas manifestações expressionistas e surrealistas - quanto no anti-naturalismo objetivo (nova objetividade) que possibilitou o surgimento de um teatro épico-político.

Evidentemente, para Stanislavski, o cunho moderno configurou-se pela consolidação de formas teatrais que derivaram na tendência de um teatro realista. Neste sentido, de fato, a partir de que momento se pode começar a falar de um teatro moderno? Academicamente, a resposta mais aceita assim determina: “a maioria dos manuais de história do teatro é unânime em afirmar que a modernidade no teatro instaura-se com Antoine<sup>36</sup> e a fundação do Teatro Livre, em 1887.” (BERNSTEIN, 1994, p. 159).

Para muitos, Antoine é considerado o primeiro encenador da história do teatro. A proposta cênica de André Antoine se caracteriza como uma ampliação máxima da representação do real, o que acabou por configurar o chamado estilo naturalista. De fato, tamanha obstinação na reprodução exata do real - na busca de apresentar não uma reprodução, mas a própria realidade -, acabou por dotar a encenação de uma autonomia.

Contudo, outros dois fatos históricos anteriores são também inegavelmente determinantes, possuindo ambos uma condição estruturante nesta transformação; de modo que podem também requisitar esta mesma primazia. Estamos nos referindo, especificamente, à

---

<sup>34</sup> Há ilusão teatral quando tomamos por real e verdadeiro o que não passa de ficção, a saber, a criação artística de um mundo de referência que se dá como um mundo possível, que seria o nosso. A ilusão está ligada ao efeito de real produzido pelo palco; ela se baseia no reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos já familiares ao espectador. (PAVIS, 2005 p. 202)

<sup>35</sup> Nos teatros com palco à italiana, a parte do palco localizada entre o fosso da orquestra e a plateia. (...) Com a evolução de uma tecnologia que aperfeiçoou as possibilidades de criação da ilusão cênica, a área de cena propriamente dita passou a abrigar todo o espetáculo, e o proscênio perdeu então sua importância. (VASCONCELLOS, 2009 p. 193)

<sup>36</sup> André Antoine (1858-1943) - foi ator, autor, diretor de teatro, cineasta e crítico francês. É considerado o inventor da moderna *mise en scène* francesa e o pai do naturalismo. Antoine fundou o *Théâtre Libre* em Paris em 1887. Seu trabalho teve enorme influência na cena francesa, assim como em companhias similares em outros pontos da Europa. O Teatro Livre serviu de modelo para que surgissem diversas pequenas salas de teatro independentes em diferentes países da Europa e América.

criação, em 1866, da companhia dos Meininger e à entrada em cena da “personagem” mais revolucionária da história do teatro: a luz elétrica, em 1880.

O escurecimento da plateia e a iluminação do palco abrem um vasto campo que revolucionará o imaginário dos diversos realizadores: encenadores, autores, cenógrafos e atores, e que, por consequência revoluciona também a qualidade e o modo de expectativa até então conhecidos. O público também estava sendo “alterado”.

Logo, não é possível falar deste momento, vinculando-o, exclusivamente, a um único encenador. Ao menos isto é o que entende este pesquisador, o qual não está sozinho em seu pensamento. O quadro acima apresentado é assim descrito nas palavras do teatrólogo Jean-Jacques Roubine:

Aos olhos do historiador a encenação firma-se como arte autônoma – “em pé de igualdade com as outras”, poderíamos dizer – somente numa época recente: convencionou-se adotar como ponto de partida o ano de 1887, quando Antoine fundou o Théâtre-Libre. Por diversas razões, outros anos poderiam ser fixados como inaugurais – simbolicamente – de uma nova era no teatro, a da encenação no sentido moderno do termo: 1866, por exemplo, data da criação da companhia dos Meininger; ou 1880, quando a iluminação elétrica é adotada pela maioria das salas europeias... O fato é que as três últimas décadas do século XIX constituem, para nós, os primeiros 30 anos de uma nova época para a arte teatral. Época nova em função da transformação das técnicas, da formulação dos problemas, da invenção de soluções... (ROUBINE, 1998, p. 14)

### 3.2.2 A herança de um teatro romântico

No entanto, é a partir do próprio conceito de modernidade e das dificuldades que nele se ensejam e que por ele são trazidas, que, para compreender as circunstâncias vividas no período, precisamos recuar até o século XIX para analisar a situação da prática teatral do período. Pois, foi das diversas formas de negação de tais práticas que se originou um dos momentos mais fecundos da história do teatro ocidental. São nas características que marcaram o teatro no século XIX que encontraremos os motivos que impulsionaram o modernismo no teatro. Do mesmo modo, a revolução proposta pelo sistema stanislavskiano está diretamente ligada ao combate às características dominantes da interpretação teatral que advém de uma herança romântica.

Para brevemente configurar o teatro do período que antecede ao moderno, antes de tudo, é necessário lembrar que o espetáculo de teatro não era encarado, exclusivamente, como um fenômeno artístico; ou seja, gerado para a fruição artística. Ele era, também, um acontecimento social, um local de encontros políticos, sociais e de divertimento.

Estamos falando de um período no qual a plateia permanecia iluminada durante a representação; ou seja, disputando com o palco o foco das atenções. O espaço consagrado é a sala à italiana, com plateia e galerias, onde os lugares são determinados de acordo com a posição social e econômica do espectador. Os espetáculos são grandiosos, ricos, providos de um luxo excessivo. De modo que se possa deduzir que a qualidade do produto artístico está diretamente ligada à riqueza e ao luxo dos elementos que integram à representação.

O ponto crítico da representação teatral, era a cenografia que poderia ser melhor traduzida como uma “decoração teatral”. Não havia preocupação artística, ao contrário, os “cenógrafos-decoradores”, em sua maioria pintores, não eram sequer considerados artistas, apenas artesãos cujo trabalho era encomendado e cobrado a metro<sup>37</sup>... Era costume também o aproveitamento de cenários já prontos, retocando-os e misturando-os aos novos (o mesmo procedimento utilizado em relação aos figurinos). Os cenários eram descritivos, imperando a perspectiva frontal ou oblíqua e o *trompe-l'oeil*<sup>38</sup>.

Apesar das contradições que apresentava, este era considerado um elemento essencial do espetáculo e se destinava a conferir-lhe o máximo “realismo”. Diante deste quadro - literalmente -, não se pode ainda falar em relação entre cenário e atores. O coitado do ator era obrigado a manter-se nos limites do arco do proscênio - isolado do fundo do palco - já que o cenário pintado em perspectiva ia diminuindo à medida que ele se aproximava... O que por si só já quebrava a ilusão pretendida. Ou seja: representa-se diante do cenário e não no cenário, num constante conflito entre o cenário bidimensional e a tridimensionalidade dos atores.

Paradoxalmente, portanto, é a soma destes elementos disparatados que tinha como objetivo final resultar em um cenário verossimilhante e convincente. Pois, durante todo o século XIX, o teatro foi progressivamente invadido por um desejo sempre mais intenso de realidade. Tudo deveria girar em torno desse ideal, como a substituição de decorações pintadas por objetos sólidos, com portas e janelas reais. Assim, o palco foi transformando-se em um “ambiente”, não mais somente uma simples plataforma onde se atua.

<sup>37</sup> Exemplo: era cobrado um metro de pintura de mar, de céu, florestas ou espaços internos.

<sup>38</sup> Técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que mostre objetos ou formas que não existem realmente. Provém de uma expressão em língua francesa que significa “engana o olho” e é usada em pintura ou arquitetura.

É claro que este ideal, a princípio, não chegou a se configurar em um estilo consolidado de realismo; pois, se é verdade que o predomínio de uma vontade do real vai se expressar em diversos aspectos do teatro europeu, também é verdade que, em outros, no século XIX, ela vai passar longe: como é o caso, por exemplo, do trabalho dos atores.

Diante do contexto acima descrito, é que se pode afirmar que a ação de Stanislavski se traduz como um duro golpe nas bases da “representação estilizada” de tom declamatório que caracterizavam, até então, a interpretação teatral. O foco da atuação no teatro pré-realista está claramente calcado em uma comunicação direta que se estabelecia entre ator e público; seja em apartes ou em tons estilizados de sugestão ao espectador. É por isto que os maiores expoentes do teatro romântico, seus verdadeiros representantes, foram os grandes atores da época<sup>39</sup>. Eles eram as “estrelas” que atraíam o público, que compunham o eixo central da apresentação e dominavam, com a força da sua presença, a existência das personagens. Aliás, neste período, a personagem está sempre submetida ao intérprete; não o contrário.

Não importava que personagens Sarah Bernhart ou “La Duse” iriam representar; o que importava era o fato de que elas fariam o papel. O valor maior estava na pessoa e na presença do artista. Mais ainda, tamanha inversão (característica do período) acabava por denotar outra perda considerável para a afirmação de uma arte coletiva: não interessava muito como a estrela interpretaria o seu papel - a sua atuação, de antemão, sempre seria divina, genial, radiante -, posto que o destino de uma estrela sempre será o brilho, mesmo que isto implicasse em incongruências inacreditáveis para o contexto representado na peça, tais como, uma atriz que interpreta uma criada, usando um traje suntuoso. Naturalmente, não é difícil perceber que tal parâmetro levava ao conseqüente desejo de subir a um patamar onde o brilho deveria, fatalmente, ofuscar os demais.

### 3.2.3 *Fiat lux*: o universo ideal da cena

Contudo, voltemos às décadas finais do século XIX e ao desejo/ideal de realidade que adentra aos palcos teatrais. Esta condição deu início ao que se configurou com o uso de cenários que compunham uma ambientação cênica e não mais um suporte bidimensional à cena. Todo este movimento ganha extrema potência - literalmente - com a entrada da luz

---

<sup>39</sup> Ex: Tommaso Salvini (1829-1915); Ernesto Rossi (1829-1896); Eleanora Duse (1859-1924); e a maior de todos: Sarah Bernhardt (1844-1923).

elétrica em cena. Ao se apagar a luz da plateia, deixando a sala na escuridão e iluminando apenas o palco, a partir deste momento, cria-se a possibilidade da existência de um “universo ideal da cena”, que se materializa em contraposição ao universo real do público. O palco ganhava assim sua autonomia.

Em outras palavras, as condições para uma transformação da arte cênica achavam-se reunidas, porque estavam reunidos, por um lado, o instrumental intelectual (a recusa das teorias e fórmulas superadas, bem como propostas concretas que levavam à realização de outra coisa) e a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: a descoberta dos recursos da iluminação elétrica. [...] A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar enriquece a teoria do espetáculo com um novo polo de reflexão e de experimentação, com uma temática da fluidez que se torna dialética através das oposições entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade e a irisação etc. Em suma, aparece pela primeira vez, sem dúvida, a possibilidade técnica de realizar um tipo de encenação liberto de todas as amarras dos materiais tradicionais. (ROUBINE, 1998, p. 20-23)

Desta maneira, todo o teatro feito em fins do século XIX é projetado de modo que a atenção do espectador esteja totalmente voltada para a cena, eliminando todo e qualquer elemento que possa distrair o público ou romper a ilusão. Além disso, a luz possibilitou explorações em variações de cor, direção e intensidade. Assim o foco se voltava cada vez mais para a importância desta ambientação cênica que conduzia a um novo tipo de relação com o público - mais sugestiva e hipnótica - o que levou ao desuso da comunicação direta que se estabelecia anteriormente.

Portanto, tais mudanças no “universo da cena” se desencadeiam a partir do momento em que o próprio palco passa a ser definido como um “universo fechado” com “vida e luz próprias”. É o término dos recursos de prosa e a definição exata do local da ação, apresentado ao público pela existência de uma quarta parede imaginária através da qual o espectador tinha acesso à “realidade da cena”. Logicamente, o trabalho dos atores seria afetado.

O ator deve, portanto, concentrar-se na execução de sua personagem, relacionando-se unicamente com os outros atores (evidentemente, investidos de suas personagens). Contudo, a fala no palco ainda mantinha “ecos” de épocas passadas: a retórica, o verso, a alta expressão verbal do Romantismo, etc. Em fins do século XIX, o palco era um espaço que formalizava a fala do ator ainda mais do que todo o rigor do texto.

Era, portanto, coerente e necessário que esta nova realidade cênica exigisse um novo método de atuação. Se o palco valoriza cada vez mais o ambiente da cena, o universo da

ficção, a interpretação deve conduzir a esta mesma compreensão. Pouco a pouco, a “estrela” perde sua relevância perante a existência da personagem, perante a primorosa construção desta. Valoriza-se o trabalho do ator, sua qualidade de interpretação que pretende provocar a emoção interna, o ator treinado no sistema do mestre Stanislavski.

Contudo, uma ressalva importantíssima é necessária: este novo modo de interpretação não é um ato de revolta, de manifesto ou de conflito estilístico. O que o Sistema Stanislavski combate é uma forma teatral antiga, exibicionista e exagerada. Antes de ser um ataque às “estrelas” românticas (ou, ao Romantismo, enquanto estética de um período), o sistema se insurge quanto um estilo de interpretação forçado, declamatório, porque não dizer, caricato.

A simples leitura dos escritos stanislavskianos demonstram diversas citações respeitadas e de admiração aos grandes atores do período (sobretudo, a Tommaso Salvini). Seu foco era, portanto, destinado às más interpretações, frágeis, falsas, convencionais, heranças deturpadas que se faziam presentes nos palcos russos do período:

A formação do ator, a concepção da atuação por Stanislavski se rebelam contra os princípios tradicionais, as banalidades e o exibicionismo em voga nos teatros russos. [...] o ator punha o público a par de seu estado afetivo e depois se exprimia com gestos demonstrativos. Por exemplo, para traduzir a cólera “rasgava as vestes, ia e vinha como uma fera enjaulada, virava os olhos”. O escasso número de ensaios incitava os atores a usarem estereótipos. [...] Stanislavski, por sua vez, combateu a rotina (nada de clichês convencionais), o cabotinismo (nada de vedetes, nada de efeitos fáceis) e a mentira teatral. (ASLAN, 2007, p. 71-72)

Ainda sobre esta revolução contra um “falso e estereotipado teatro”, vale apresentar aqui as duras palavras de Stanislavski, presentes em sua autobiografia “Minha Vida na Arte”, que bem traduzem esta insurreição:

O programa da atividade que se iniciava era revolucionário. Nós protestávamos contra a velha maneira de representar, contra a *teatrada*, contra o falso *pathos*, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, as decorações e o *estrelismo* que prejudicava o conjunto, contra toda a estrutura dos espetáculos e o repertório deplorável dos teatros daquela época. [...] Naquele momento estava em jogo todo o nosso futuro artístico. [...] Tínhamos pela frente um grande trabalho em todas as partes do complexo aparelho teatral: no campo artístico, na direção de cena, na confecção dos trajes, na decoração, em administração e finanças, etc., etc. (STANISLAVSKI, 1989b, p. 264-265)

### 3.2.4 Os Meininger

A importância histórica da companhia dos Meininger para o teatro ocidental é inegável. Criada pelo duque de Saxe-Meiningen, este príncipe herdeiro foi levado ao trono de seu ducado em 1866, com o nome de Georg II, e dedicou o seu principal interesse ao próprio teatro da corte. O duque desenvolveu o seu teatro em uma instituição rígida e modelar, onde optou por abdicar totalmente da vertente operística para se concentrar, exclusivamente, no drama. Em sua trajetória artística, o duque foi assistido especialmente por dois grandes parceiros: sua esposa, a atriz, Ellen Franz (que posteriormente, recebeu o título de Baronesa von Heldburg, quando do seu casamento com o duque, em 1873) e o diretor de cena da companhia, Ludwig Chronegk, responsável direto pelas definições artísticas e estéticas dos Meininger.

Todo o realismo e historicismo, toda a arte da cenografia, direção de cena e de palavra que havia amadurecido nos teatros da Europa atingiram seu último grande ascenso no estilo dos Comediantes de Meiningen, cuja fama e influência se espalharam por todo o Continente e a Grã-Bretanha, e até mesmo os Estados Unidos. Esta *troupe* mostrou ao mundo, em 2591 espetáculos em *tournée*, apresentadas em 38 cidades, o que um trabalho teatral metódico havia conseguido em termos de qualidade cênica na pequena capital do ducado de Meiningen. (BERTHOLD, 2001, p. 446)

A companhia teatral dos Meininger se diferencia da prática teatral do final do século XIX, por apresentar algo único: uma preocupação com a unidade do trabalho cênico em relação ao todo do espetáculo. Seus processos advinham de longos ensaios onde todo e qualquer detalhe da produção era elaborado nos mínimos detalhes. As cenas eram preparadas pensando numa máxima harmonia entre si, fossem estas cenas solas, com dois ou poucos atores, ou ainda, cenas de multidão. Tão precisos como a atuação deveriam ser os elementos da cena. O próprio duque desenhava os cenários e os figurinos.

Para o Duque de Meiningen e para Chronegk, uma peça era um todo artístico, cuja tradução no palco devia obedecer ao poder unificador de alguém que a dirigisse e a quem o elenco tinha de submeter-se para desempenhar-se devidamente na obra comum. Consideravam, ainda, que os papéis precisavam ser entendidos como personagens vivas, e que tudo quanto formasse a parte visual do espetáculo devia receber tratamento minucioso. (GUINSBURG, 2006, p. 17)

Os espetáculos desenvolvidos pelos Meininger tinham um interesse exacerbado por um realismo histórico, o que se revelava em uma pesquisa minuciosa das condições históricas do local e da época representados em cena. Toda esta minúcia se revelava em cenários, figurinos e demais elementos da cena.

Mas o que impressionava especialmente na companhia dos Meininger era o realismo histórico e mesmo etnográfico que fazia de cada peça uma obra significativa de reconstituição ambiental e de cada montagem uma execução cuidadosamente planejada. (GUINSBURG, 2006, p. 17)

Uma das grandes inovações trazidas pela companhia era a adoção de uma disciplina rígida (sem precedentes anteriores na história do teatro), a qual se submetiam todos os atores da companhia: foi banido todo e qualquer estrelismo. Uma máxima dos Meininger era a de que uma personagem caberia ao ator que melhor a desempenhasse. Todo ator trabalha a composição de sua personagem por menor que seja sua função na trama.

Os Meininger nunca permitiriam que um figurante recrutado durante uma *tournée* pisasse o palco de suas representações, sem primeiro treiná-lo. [...] Mesmo papéis mudos eram individualmente escalados, porque cada papel era um dos elementos criadores da atmosfera das grandes cenas de multidão realisticamente movimentadas. O astro de hoje poderia ser o figurante de amanhã. (BERTHOLD, 2001, p. 449)

Outro dado relevante trazido pela companhia: o cenário passa a integrar o drama, existindo em função dele, de modo que ficou abolido o uso do proscênio. A relação entre ator e cenário é pensada pela primeira vez: o cenário precisa dar ao elenco condições necessárias ao seu trabalho, do mesmo modo que o ator precisava ser capaz de usar os recursos que o cenário lhe possibilitava. Todos os elementos de cena passam a ser vistos como fatores de interpretação, sendo escolhidos em função da sua necessidade.

Dito isto, porém, necessário também é esclarecer que os Meininger não romperam totalmente com a tradição do teatro no século XIX no que se refere à cenografia enquanto decoração. Contudo, sem a menor sombra de dúvidas, aperfeiçoaram a relação espacial presente na cenografia sensivelmente.

A relevância de sua contribuição está na visão de conjunto, no desejo de que tudo estivesse a serviço do drama, nas palavras do próprio duque, trazendo para a cena uma certa racionalidade e apontando mudanças que serão levadas a cabo, efetivamente, por Antoine e Stanislavski. (BERNSTEIN, 1994, p. 164)

Logo, são os caminhos abertos pela companhia dos Meininger que somados à revolução estética propiciada pela chegada da luz elétrica ao contexto teatral, que afetam de modo fundamental os trabalhos de Stanislavski. Os princípios éticos introduzidos e as sementes da constante disciplina defendida pelos Meininger encontram terreno fértil no Teatro de Arte de Moscou.

Quanto à influência determinante da companhia dos Meininger na formação do jovem Stanislavski, melhor do que qualquer afirmativa, muito mais representativas, são as descrições que se encontram em sua autobiografia “Minha Vida na Arte”. Cabe aqui, portanto, apresentar uma breve compilação de tais relatos:

Seus espetáculos mostraram pela primeira vez a Moscou uma nova modalidade de montagem com fidelidade histórica à época, cenas populares, magnífica forma externa de espetáculo, uma admirável disciplina e toda a estrutura de uma excelente festa de arte. Não perdi uma única apresentação, não só assistindo como estudando todas. [...] Apreciei o que de bom nos havia trazido o pessoal de Meiningem [...] por isto lhes sou profundamente grato, e essa gratidão será eterna em minha alma. O pessoal de Meiningem criou uma etapa nova e importante na vida da nossa sociedade e particularmente na minha. (STANISLAVSKI, 1989b, p. 176-179)

Contudo, os relatos também revelam que nem todos os aprendizados foram apenas repletos de efusiva admiração. O texto demonstra claramente que o jovem Stanislavski procurou fazer a devida reflexão sobre as diversas facetas que aquela *tourné* da companhia dos Meininger lhe possibilitava observar e refletir sobre a prática cênica da célebre companhia alemã, e como isto podia contribuir com sua formação artística:

Diziam que a companhia não contava com nenhum ator de talento. Uma verdade. [...] Com meros recursos de direção, montagem, sem contar com artistas de grande talento, o conde de Meiningem conseguia mostrar em forma artística muitas das idéias criadoras de grandes poetas. [...] (o espectador) já não percebe o trabalho dos atores. O talento do diretor de cena o empanava com frequência. O diretor de cena pode fazer muito, mas nem de longe tudo. O principal é dispor de atores, que precisam de ajuda, que devem ser dirigidos em primeiro lugar. Parece que foi com essa ajuda ao ator que os diretores da companhia de Meiningem não tiveram a devida preocupação, razão por que o diretor de cena estava condenado a criar sem a ajuda dos atores. O plano de direção era sempre amplo e profundo em termos de sentido espiritual, mas como realizá-lo sem os atores? [...] A necessidade de criar por todos criava um despotismo direcional. (STANISLAVSKI, 1989b, p. 176-177)

Interessante perceber uma clara preocupação do mestre russo com o esvaziamento da capacidade criadora dos atores. A esta percepção de Stanislavski, a de uma grande distância entre o trabalho dos atores e do diretor de cena na prática teatral dos Meiningers, é primordial, também, somar a análise correlata da historiadora do teatro, Margot Berthold:

Quando os Meiningers foram a Moscou em 1885, Stanislávski, então com vinte e dois anos, não perdeu nenhum de seus espetáculos. Ele admirava a “espantosa disciplina revelada nesta grande festa teatral”, mas os métodos “despóticos” de direção de Chronegk levaram-no à sua primeira ponderação crítica de prós e contras do poder do diretor e seus possíveis efeitos tirânicos. O próprio Stanislávski nunca foi um diretor tirânico. Nunca se cansou, muitas vezes ao longo de centenas de ensaios, de apelar para a compreensão de seus atores. Nunca lhes imputou suas próprias concepções, mas sempre se empenhou em sintonizá-los com as exigências de seus papéis – este seria a base de trabalho sobre o qual mais tarde construiria o “método Stanislávski”. (BERTHOLD, 2001, p. 462)

Para este pesquisador, é importantíssimo perceber e grifar o contexto ético presente no trabalho de Stanislavski aqui chancelado pelas palavras da historiadora de teatro, Margot Berthold: “o próprio Stanislavski nunca foi um diretor tirânico. [...] Nunca lhes imputou suas próprias concepções...” Ao travar contato com estas linhas, uma pergunta ecoou em minha mente: por que, então, tantos diretores e professores de teatro, em nome de práticas stanislavskianas (e mais, justificando suas ações como se nelas estivessem suportadas), propiciam aos seus atores e alunos, processos de tirania?...

Aqui vale uma associação direta com outra citação trazida no início deste capítulo, de Lee Strasberg, que diz: “Como a Bíblia, os textos básicos de Stanislavski podem ser citados para servir a qualquer fim.” Assim, a deturpação do seu próprio sentido é um risco que sempre pode existir. Conforme já dito aqui anteriormente, é o preço a ser pago por ser uma referência. Sobretudo, numa área que se fundamenta na subjetividade.

A plasmação a partir da realidade - “representar significa viver” - é um dos ingredientes do muito gabado (e igualmente pouco entendido) método de Stanislávski. Isto lhe valeu a crítica de que subestimava a capacidade da imaginação. Na verdade, porém, Stanislávski pretendia que seu “método”, tão amiúde mal interpretado como um abracadabra da arte do ator, fosse um guia flexível que levasse à colaboração entre diretor e ator. (BERTHOLD, 2001, p. 463)

A teatróloga Margot Berthold nos alerta, portanto, para tal condição do Sistema Stanislavski: muito gabado, pouco entendido. Não é a toa que a autora insiste na afirmação de que o método é mal interpretado.

Objetivamente, portanto, o que me motiva nessa digressão é a seguinte constatação: muitos estudantes de teatro não travam contato com os conceitos stanislavskianos por uma via direta, por uma experiência própria, através da sua leitura; mas sim através de experiências atravessadas por “pseudo-tradutores” de Constantin Stanislavski. Deste modo, eles acabam nunca conhecendo as reais provocações trazidas por Stanislavski, mas sim formando visão estereotipada, apressada e datada do sistema. Abordagens assim normalmente derivam em uma compreensão equivocada. Traumatizados com Stanislavski, sem nunca o terem lido, se multiplicam, infelizmente.

Outro ponto que deve integrar esta mesma digressão parte de uma constatação individual deste pesquisador: os conceitos stanislavskianos são percebidos, de modo muito mais substancial, quando a leitura do sistema é acompanhada de uma vivência prática formativa. Ou seja, quando um jovem aspirante a ator tem a oportunidade de vivenciar um processo de investigação, em grupo, de práticas formativas da interpretação teatral - semelhante ao narrado nas obras stanislavskianas -, as suas associações e compreensões são potencializadas. Deste modo, muitas das vivências na sala de aula/sala de ensaio são relacionadas ao material escrito.

Evidentemente, nem sempre esta condição favorável é possível. Muitas vezes, a leitura acontece antes das experiências formativas ou ainda depois destas. Também aqui não está se afirmando que a concomitância das fontes precisa ser absoluta. Porém, um fato claro é que a leitura acompanhada da experimentação prática permite respostas muito mais sensíveis às proposições de Constantin Stanislavski.

Tal constatação se determinou através das diversas observações que a experiência docente me propiciou. Invariavelmente, os cursos de formação continuada, calcados em experiências práticas, somados à leitura do sistema e a avaliações e partilhas periódicas, acabam por gerar uma melhor qualidade na absorção dos conceitos. A troca das percepções, o debate de dificuldades e vivências e, sobretudo, referenciais comuns a partir da leitura, fazem com que os conceitos saiam de um plano distante e racional e passem para a proximidade e o calor da vivência.

### 3.3 SISTEMA STANISLAVSKI: ESTRUTURA

Conforme já dito aqui anteriormente, o sistema stanislavskiano nasceu de anseios transformadores, revolucionários. Contudo, a prática teatral do Teatro de Arte de Moscou e as detalhadas pesquisas no campo da interpretação do seu fundador fizeram com que o sistema acabasse, também, por se estabelecer como um processo de educação. Falamos aqui de educação no seu sentido mais amplo, como um fenômeno que engloba os processos de ensinar e aprender.

Estes dois verbos, o ensinar e o aprender, são aqui propositalmente destacados. Esta via de mão dupla marca substancialmente a estrutura formal do Sistema Stanislavski. Enfatizar seu caráter pedagógico não é exagero: sua literatura existe como suporte para uma formação do ator, bem como para a apresentação (e conseqüente vivência) dos conceitos aplicados à interpretação teatral.

Para contextualizar de modo claro a estrutura à qual nos referimos, é necessário, previamente, discorrer um pouco sobre as obras que consolidam o seu sistema. Em seus livros: “A Preparação do Ator”, “A Construção da Personagem” e “A Criação de um Papel”, Stanislavski desenvolve uma trilogia que se utiliza de um formato literário próprio: a ficção é cunhada como anotações de um ator em processo de formação.

Ou seja, os livros são os “diários de bordo” de um estudante de teatro, aspirante a ator profissional. Nestas anotações diárias, estão presentes diversas reflexões sobre o seu curso, seus colegas de turma, as dificuldades e os aprendizados decorrentes da sua vivência no sistema. Algumas vezes, este formato se dissipa, desvanecendo no decorrer dos capítulos, através do uso de diálogos que dão um claro teor dramático à escrita; porém, a estrutura romanceada é a base mantida ao longo da trilogia.

O ensinar e o aprender estão intrinsecamente amarrados nesta literatura como um processo de busca. Partindo do verbo ensinar, Stanislavski, demonstra ao seu leitor que, antes de tudo, é necessário “ensinar-se” para a prática da atuação. Ou seja, é necessário aprender e “aprender consigo mesmo”, já que o ator possui a si próprio como instrumento único para a realização de seu trabalho: sua mente, seu corpo, sua voz.

A estrutura literária do sistema também apresenta uma característica diferenciada: apesar de ser, evidentemente, escrita a partir do registro de um autor, ela busca apresentar

pontos de vista diversos. O que acaba por trazer um cunho dialógico ao texto, pois muitas vezes os pontos de vista sobre as temáticas apresentadas são até antagônicos (ou, pelo menos, não totalmente similares). Isto acontece porque os registros apresentam aprendizagens vinculadas a muitas personagens que, apesar de ficcionais, são claramente relacionadas aos muitos atores que integraram e vivenciaram o Teatro de Arte de Moscou.

Neste sentido, podemos afirmar que o sistema parte das ideias de Constantin Stanislavski sobre a prática teatral, porém também buscando conjugar o grupo que constituiu aquele processo. É, portanto, uma estrutura que procura o esclarecimento, a manutenção e a perpetuação de bases sólidas para o estudo da interpretação teatral para as gerações que viriam; um estudo técnico, sensitivo e reflexivo que leva em conta toda a cultura da arte teatral, bem como as compreensões necessárias à convivência coletiva.

### 3.3.1 As anotações de um jovem ator

“A Preparação do Ator”, “A Construção da Personagem” e “A Criação de um Papel” compõem a trilogia que constitui o Sistema Stanislavski. Algo em comum une estes três romances pedagógicos: o leitor somente tem acesso aos fundamentos e conceitos stanislavskianos por intermédio dos comentários registrados por um jovem ator chamado *Kostia Nazvanov*. Estas anotações buscam, portanto, registrar todas as atividades que compõem o universo da formação de *Kostia* e seus colegas de turma.

Sendo assim, Constantin Stanislavski opta por apresentar ao leitor suas considerações/orientações a partir de um feixe duplo: tanto através das reflexões do jovem ator *Kostia Nazvanov*, como pelas orientações e provocações do diretor/professor *Tórtsov*. Na realidade, esta é uma dupla presença de Stanislavski. Evidentemente, as falas da personagem *Tórtsov* possuem um tom mais direcionado à configuração dos conceitos stanislavskianos. Contudo, extraordinário é perceber o equilíbrio buscado por Stanislavski ao apresentar os dois lados do processo, sobretudo, ao valorizar intensamente as percepções do aluno.

Ainda quanto a este jogo de presença nestas personagens, interessante perceber que o prenome da personagem: *Kostia* é um diminutivo afetivo de *Konstantin*. Além disto, outras coincidências se verificam, como a abordagem da personagem Otelo de William Shakespeare

realizada tanto pelo ator *Kostia* no universo ficcional, como por Stanislavski em sua carreira de ator. O mesmo jogo se verifica com a personagem *Tórtsov* que é o professor de interpretação da turma, mas mantém suas atividades como diretor teatral. Além do que, inúmeras vezes, *Tórtsov* recorre a exemplos de sua carreira como ator. Em seus exemplos, voltamos a verificar totais coincidências com a carreira artística de Stanislavski, tais como sua iniciação no canto ou exemplos com a personagem Satin, da obra “No fundo”<sup>40</sup> de Máximo Gorki (outro célebre trabalho de Stanislavski em sua carreira de ator).

Outras personagens<sup>41</sup> compõem o grupo em formação e também trazem muitas contribuições reflexivas, traçando, cada qual, características profundamente recorrentes das *personas* que habitam o universo teatral. A leitura dos romances pedagógicos de Stanislavski é a única via de acesso ao seu sistema psicofísico e desencadeia uma experiência de profunda reflexão, projetando o leitor dentro daquele círculo de alunos/atores, falando diretamente ao coração daqueles que vivenciam a prática teatral.

Um detalhe muito interessante é a justificativa que Stanislavski cria para dar um cunho crível às anotações registradas por *Kostia Nazvanov*: como um aluno consegue a proeza de realizar anotações tão detalhadas e precisas na rapidez do processo das aulas? Simples. Stanislavski fez de *Kostia*, um ex-estênógrafo, que, por conta de sua habilidade com a escrita, consegue registrar os acontecimentos vividos por sua turma.

Para melhor contextualizar os motivos que levaram o autor à escolha deste formato para seus romances, é interessante trazer aqui algumas palavras de Elizabeth Reynolds Hapgood, tradutora norte-americana dos seus livros:

Como por em livro esse processo prolongado e difícil? O Sr. Stanislavski sentiu que precisaria de uma liberdade de expressão - principalmente quanto aos defeitos que afligem os atores - que não teria se usasse os nomes reais de seus intérpretes [...] Resolveu, portanto, adotar uma forma semifictícia. Que ele mesmo aparece, com o nome de *Tórtsov*, é coisa que não escapará ao leitor arguto nem será difícil perceber que o discípulo estudioso que faz um registro das aulas é o Stanislavski de há meio século, tateando em busca dos métodos mais adequados para refletir o mundo moderno. (HAPGOOD *in* STANISLAVSKI, 1995b, p. 16)

<sup>40</sup> Clássico texto dramático de Gorki que no Brasil teve seu título traduzido para “Ralé” por Fernando Peixoto e José Celso Martinez Corrêa. O texto também pode ter seu título associado aos nomes “Bas Fond” ou “Albergue Noturno”.

<sup>41</sup> *Paulo Chustov, Leão Puchchin, Gricha Govorkov, Vânia Viuntsov, Sônia Veliaminova, Maria Maloletkova*, jovens aspirantes - atores em formação - que integram a turma de *Kostia; Rakhmanov*, o Assistente de direção; dentre outros.

Seguindo com a presente análise da estrutura literária, existe um ponto significativo que muito contribuiu para “ruídos” na compreensão do sistema e que, portanto, precisa ser abordado. Diz respeito à imensa lacuna temporal que existiu entre as publicações da primeira e da segunda obra de Stanislavski nos Estados Unidos. Mesmo que este grande decurso de tempo - provocado pelo hiato de comunicações gerado pela Segunda Guerra Mundial - já tenha sido objeto de diversas explicações anteriores, relevante é esclarecê-lo, novamente, ainda que de modo breve.

Stanislavski inicia a escrita do sistema no ano de 1930, quando esboça seus dois primeiros livros: “A Preparação do Ator”, mais voltado para a preparação interior (a ação que parte do interior para o exterior) e “A Construção da Personagem”, mais voltado para a preparação exterior (aproveitamento de técnicas exteriores para a criação interior). Para o autor, estas duas obras são complementares e o seu desejo era que ambas fossem editadas ao mesmo tempo. Ele seguiu trabalhando em seus escritos até a sua morte, em 1938. Ocorre que, por força de contrato, o primeiro original de “A Preparação do Ator” foi enviado para os Estados Unidos em 1936, onde foi traduzido e editado no mesmo ano. Na própria Rússia, a obra só foi editada dois anos depois, em 1938, após a morte do autor.

Por conta da Segunda Guerra, o segundo romance pedagógico, “A Construção da Personagem”, só foi editado em língua inglesa em 1949. Portanto, treze anos após “A Preparação do Ator”. Este enorme decurso de tempo gerou, para muitos, um entendimento errôneo do sistema. A primeira obra acabou revestida de uma falsa representatividade completa do trabalho.

Em solo norte-americano, “A Preparação do Ator” teve profunda aceitação no meio teatral e na crescente indústria do cinema. Isto acabou gerando distorções na compreensão do sistema. Muitos enxergaram apenas uma vertente psicológica absoluta e, mais do que isto, que esta pesquisa interior bastava ao ator, fechando-se em si própria. De fato, a concentração exclusiva no conteúdo do primeiro livro (pesquisa interior) pode levar o praticante a um desprezo sobre o trabalho em termos físicos, de voz e gestual, do tempo-ritmo; ou seja, da compreensão total de uma peça ou personagem. Sobre todo este quadro, assim se posiciona o teórico francês, Bernard Dort:

Durante muito tempo, *A Preparação do Ator* foi considerada a expressão completa de reflexão de Stanislavski sobre a arte do ator. Ignorou-se ou negligenciou-se o fato de que o volume era apenas a primeira parte de *O Trabalho do Ator sobre Si mesmo*: a parte onde Stanislavski trata do que

denominava “o processo criador de reviver” (que, aliás, é o título exato da edição soviética desta obra). A segunda parte, *A Construção da Personagem* [...] se não modifica radicalmente a imagem que se poderia ter (a partir da leitura de *A Preparação do Ator*) do ator segundo Stanislavski, ao menos a completa e enriquece de maneira decisiva. Sobretudo é um desmentido categórico às interpretações abusivas, oriundas de uma leitura ao mesmo tempo demasiado literária e parcial de *A Preparação do Ator*. Refiro-me principalmente à imagem de um Stanislavski preocupado apenas com “o instrumento psíquico interior” do ator, desprezando tudo aquilo que é forma e expressão exterior da personagem. (DORT, 1977, p. 104-105)

O próprio Bernard Dort salienta esta situação, criticando as traduções realizadas e comentando que na França também houve um grande decurso de tempo entre as publicações stanislavskianas. Para dar uma ideia deste atraso, o teatrólogo argumenta, por exemplo, que “A Preparação do Ator” só foi editada em língua francesa, no ano de 1958.

Os conceitos stanislavskianos são apresentados ao leitor, portanto, dentro da estrutura acima mencionada. O primeiro livro se concentra na pesquisa interior para o intérprete. Nele, são apresentados conceitos que determinam um estado de prontidão para a atuação, partindo de buscas interiores que determinarão sua forma exterior. Optamos por trazê-los seguindo a mesma base disposta em suas obras. É importante salientar que, apesar de não fazer parte do recorte desta pesquisa, os conceitos estruturantes do Sistema Stanislavski precisam ser aqui registrados já que serão relacionados com os pontos que integrarão o próximo capítulo. Contudo, por não ter a condição de temas primários, os conceitos serão apresentados no formato de notas de rodapé em razão da sua condição complementar à pesquisa.

Dentre os conceitos que partem da ação interior, destacam-se: Circunstâncias dadas ou circunstâncias propostas<sup>42</sup>; Ação física com justificativa interior<sup>43</sup>; Mágico Se<sup>44</sup>;

<sup>42</sup> O enredo da peça, os fatos, eventos, tempo e local da ação, condições de vida [...] enfim, todas as circunstâncias dadas a um ator, que deve levá-las em conta ao criar seu papel. (STANISLAVSKI, 1989a, p. 37) Podemos também defini-las como sendo as circunstâncias determinadas pelo autor na construção do texto dramático. Elas envolvem as personagens e acompanham sua “vida ficcional” no universo da obra. Além destas, cabe destacar que Stanislavski também considerava as circunstâncias dadas pela encenação (texto cênico) tais como: cenário, iluminação, figurino, etc.

<sup>43</sup> Aprenderam hoje que no teatro toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 73) Em cena, um ator sempre precisa estar representando algo, mesmo que esteja num estado de imobilidade, ele precisa de justificativa interna. Stanislavski lembra que normalmente os estados de imobilidade física de uma pessoa são o resultado direto de uma profunda intensidade interior, portanto, em cena, é necessário dispor do conceito da ação, em toda a execução de uma personagem.

<sup>44</sup> O *se* atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação. [...] Essa palavra tem uma qualidade particular, uma espécie de poder que os seus sentidos captaram e que produziu em vocês um estímulo interior, instantâneo. [...] Com essa qualidade especial do *se*, ninguém os força a crer ou descreer de coisa alguma. É tudo claro, franco, evidente. [...] O segredo do efeito do *se* repousa, antes de tudo, no fato de não empregar o temor ou a força, nem compelir o artista a fazer coisa alguma. Pelo contrário, tranquiliza-o com sua franqueza e lhe inspira confiança numa situação imaginária. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 73-74)

Imaginação<sup>45</sup>; Círculos de atenção<sup>46</sup>; Unidades<sup>47</sup> e Objetivos<sup>48</sup>; Fé cênica e Sentimento de Verdade<sup>49</sup>; Memória das Emoções<sup>50</sup>; Comunhão<sup>51</sup>; Linha contínua<sup>52</sup> e Superobjetivo<sup>53</sup>.

Já o segundo livro, “A Construção da Personagem”, está voltado para a pesquisa exterior. Nele, temos a apresentação de conceitos que se vinculam ao uso de técnicas que

<sup>45</sup> Cada movimento que vocês fizerem em cena, cada palavra que disserem, será resultado da vitalidade de sua imaginação. [...] Esta é a razão pela qual a fantasia criadora é um dom fundamental e absolutamente necessário para um ator. [...] Todas as invenções da imaginação do ator devem ser plenamente desenvolvidas. Devem ser capazes de responder a todas as perguntas – quando, onde, por quê, como – que ele mesmo se faz quando está estimulando suas faculdades inventivas para criar um quadro cada vez mais definido de uma existência fictícia. (STANISLAVSKI, 1989a, p. 84-86)

<sup>46</sup> O ator deve ter um ponto de atenção e que esse ponto de atenção não pode estar no auditório. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 102) O ator de hábitos disciplinados pode manter sua atenção dentro dos limites de um círculo de atenção, bem como concentrar-se em qualquer coisa que entre nesse círculo e ouvir [...] tudo o que se passa além do círculo. Ele pode, inclusive, restringir o círculo para criar um estado que podemos chamar de solidão em público. Este círculo de atenção geralmente é flexível, podendo ser ampliado ou diminuído pelo ator. (STANISLAVSKI, 1989a, p. 14)

<sup>47</sup> A divisão de uma peça em unidades, para estudar sua estrutura, tem um propósito. [...] Existe outra razão, interior, muito mais importante. No cerne de cada unidade há um objetivo criador. Cada objetivo é parte orgânica da unidade ou, noutros termos, ele cria a unidade que o rodeia. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 142)

<sup>48</sup> A vida, as pessoas e as circunstâncias, constantemente erguem barreiras. Cada uma destas barreiras coloca-nos frente ao objetivo de transpô-la. [...] Cada objetivo deve trazer, em si, a gênese da ação. Vocês não devem tentar exprimir o significado de seu objetivo em termos de um substantivo, mas devem sempre empregar um verbo.[...] Tal objetivo provoca o afloramento de desejos que se voltam para a ânsia de criar. (STANISLAVSKI, 1989a, p. 113)

<sup>49</sup> Para nós não tem importância: a realidade da vida interior de um espírito humano em um papel e a fé nessa realidade. Não nos interessa a existência propriamente naturalística do que nos rodeia em cena, a realidade do mundo material! Esta só nos é útil na medida em que fornece um fundo geral para os nossos sentimentos. O que chamamos de verdade no teatro é a verdade cênica. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 153) A verdade cênica não é a pequena verdade exterior que leva ao naturalismo. [...] O segredo da arte é converter uma ficção numa bela verdade artística. (STANISLAVSKI, 1989a, p. 165)

<sup>50</sup> Esse tipo de memória que faz com que você reviva as sensações que teve outrora [...] é o que chamamos memória das emoções ou memória afetiva. Do mesmo modo que a sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também a sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar, trá-los de volta em plena força. [...] O tempo é um esplêndido filtro para os nossos sentimentos evocados. Além disto, é um grande artista. Ele não só purifica, mas também transmuta em poesia até mesmo as lembranças dolorosamente realistas. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 187-192)

<sup>51</sup> Sem absorver dos outros ou dar de você aos outros, não pode haver intercâmbio no palco. [...] Os olhos são o espelho da alma. O olhar vago é o espelho da alma vazia. É importante que os olhos do ator, o seu olhar, reflitam o profundo conteúdo íntimo da sua alma. [...] E o tempo todo que estiver no palco, deve compartilhar esses recursos espirituais com os outros intérpretes da peça. [...] Quando o espectador presencia uma dessas trocas emocionais e intelectuais, é como se testemunhasse uma conversa. Participa em silêncio da troca de sentimentos e se deixa emocionar com a experiência dos dois. [...] Se os atores deveras querem prender a atenção de uma grande plateia, devem fazer todo esforço possível para manter, uns com os outros, uma incessante troca de sentimentos, pensamentos e ações. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 213-215)

<sup>52</sup> Só quando alcança uma compreensão mais profunda do papel e concebe seu objetivo fundamental é que, pouco a pouco, vai emergindo uma linha, que forma um todo contínuo. [...] Em cena, quando a linha se interrompe, o ator deixa de compreender o que se está dizendo ou fazendo e passa a não sentir qualquer desejo ou emoção. Ator e papel, humanamente falando, vivem por meio dessas linhas contínuas. É isso que dá vida e movimento ao que está sendo representado. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 268-269)

<sup>53</sup> Toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do superobjetivo da trama. O elo comum deve ser tão forte que até mesmo o detalhe mais insignificante, se não tiver relação com o superobjetivo, salientar-se-á como supérfluo ou errado. [...] O tema principal deve estar firmemente plantado no cérebro do ator durante toda a representação. Foi ele que fez com que a peça fosse escrita; deve, também, ser ele o manancial da criação artística do ator. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 285-287)

incidem diretamente na criação da vida interior da personagem. A obra é um claro complemento ao livro anterior. Dentre os conceitos que partem da ação externa para a interna, destacamos: Caracterização física<sup>54</sup>; Maneirismos<sup>55</sup>; Clichês em personagens e tipos<sup>56</sup>; Corpo expressivo; Plasticidade dos movimentos; Contenção e Controle; Dicção e Canto<sup>57</sup>; Subtexto<sup>58</sup>; Pausas lógicas e psicológicas<sup>59</sup> e Tempo-ritmo<sup>60</sup>.

Ainda quanto à trilogia, vejamos agora, o terceiro e último volume, denominado “A Criação de um Papel”. Neste livro, Stanislavski salienta a importância da análise do texto dramático, bem como a relação do trabalho direto no texto para a interpretação do ator.

<sup>54</sup> Sem uma forma externa, nem sua caracterização interior nem o espírito da sua imagem chegarão até o público. A caracterização externa explica e ilustra e, assim, transmite aos espectadores o traçado interior do seu papel. [...] Tirando-a da vida real ou imaginária conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros. Tirando-a da sua própria experiência da vida ou da de seus amigos, de quadros, gravuras, desenhos, livros, contos, romances, ou de um simples incidente, tanto faz. A única condição é não perder o seu eu interior enquanto estiver fazendo essa pesquisa exterior. (STANISLAVSKI, 1996, p. 27-32)

<sup>55</sup> Você pode pensar que os seus gestos, seu modo de andar e de falar são seus. Mas não são. São maneirismos universais e generalizados, amoldados em férrea forma permanente por atores que trocaram a arte pelo negócio. Agora, se alguma vez lhe ocorresse mostrar-nos em cena algo que nunca vimos, se nos mostrasse você mesmo, tal como é na vida real, não o *Ator Gricha Govórkov*, mas o homem, seria esplêndido, pois o ser humano que você é, é muito mais interessante e talentoso que o ator. Deixe-nos vê-lo, porque o ator é uma pessoa que já vimos a vida inteira em todos os teatros. (STANISLAVSKI, 1996, p. 47)

<sup>56</sup> Para demonstrar com mais clareza quais são os caminhos certos e quais os errados para a criação de uma personagem, vou dar um breve esquema da variedade das facetas do ator com as quais já nos familiarizamos. [...] É possível retratar em cena uma personagem em termos gerais: um mercador, um soldado, um aristocrata, um camponês, etc. Para a observação superficial de uma série de categorias em que as pessoas foram outrora divididas não é difícil elaborar maneirismos remarcáveis e tipos de postura. Por exemplo, o soldado profissional em geral se mantém rigidamente ereto, marcha em vez de andar como uma pessoa normal, mexe com os ombros para exibir as dragonas, bate os calcanhares para fazer tinir as esporas, fala em voz alta, aos arrancos. O camponês cospe, assoa o nariz sem lenço, anda desajeitadamente, fala de modo desconexo, enxuga a boca na ponta do seu gibão de pele de carneiro. O aristocrata está sempre de cartola, luvas e monóculo, fala afetado, gosta de brincar com a corrente do relógio ou com a fita do monóculo. Tudo isto são clichês generalizados, visando representar personagens. São tirados da vida real, existem de fato, mas não contêm a essência de uma personagem, não são individualizados. (STANISLAVSKI, 1996, p. 49-50)

<sup>57</sup> Conceitos que se relacionam com o princípio do treinamento constante e que serão amplamente tratados nesta tese no próximo capítulo.

<sup>58</sup> O que é que se esconde por trás e por baixo das palavras textuais de um papel? É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. [...] É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça. [...] Isto indica que a palavra falada, o texto de uma peça, não vale por si mesma, porém adquire valor pelo conteúdo do subtexto e daquilo que ele contém. [...] Sem ele, as palavras não têm nenhuma desculpa para se apresentarem no palco. Quando são faladas as palavras vêm do autor, o subtexto vem do ator. (STANISLAVSKI, 1996, p. 137-139)

<sup>59</sup> A pausa lógica modela mecanicamente as medidas, frases inteiras de um texto, contribuindo assim para que elas se tornem compreensíveis. A pausa psicológica dá vida aos pensamentos, frases, orações. Ajuda a transmitir o conteúdo subtextual das palavras. Se a linguagem sem a pausa lógica é ininteligível, sem a pausa psicológica não tem vida. [...] A pausa lógica serve ao nosso cérebro, a psicológica aos nossos sentimentos. (STANISLAVSKI, 1996, p. 163)

<sup>60</sup> O tempo-ritmo de fato, possui o condão de afetar nossa disposição interior. [...] Por isso é um erro pensar que o tempo-ritmo significa apenas um compasso e velocidade. Precisamos dele em combinação com as circunstâncias dadas que criam uma disposição de espírito, precisamos dele por causa de sua própria substância interior. [...] Quando um ator acerta intuitivamente na percepção do que está sendo feito e dito em cena, o tempo-ritmo correto estará criado espontaneamente. Ele distribuirá as quotas de palavras acentuadas e não-acentuadas e os pontos de coincidência. Se isto não ocorrer, a gente não tem outro recurso senão o de determinar o tempo-ritmo por meios técnicos, adotando o modo comum de agir, de fora para dentro. Para isto, devemos bater para nós mesmos o ritmo necessário. (STANISLAVSKI, 1996, p. 214-223)

Em “A Criação de um Papel”, cabe uma ressalva sobre sua estrutura: o livro é composto de três partes. Em cada uma delas, o enfoque é direcionado à análise de um texto dramático específico. A primeira parte da obra, parte do estudo do texto “A desgraça de ter espírito” uma comédia clássica do dramaturgo russo Aleksandr Griboyedov. Este estudo foi redigido entre os anos de 1916 e 1920, e possui um formato diferente, pois Constantin Stanislavski ainda não havia criado a estrutura ficcional dos seus romances pedagógicos: os registros do aluno *Kostia Nazvanov*.

Deste modo, nesta primeira parte do livro, todas as orientações são direcionadas diretamente ao leitor. Já suas duas partes seguintes foram escritas na década de trinta, quando o formato já havia sido estabelecido. Assim, os já conhecidos personagens voltam à cena. A segunda parte da obra toma como base o estudo de “Otelo”, tragédia clássica de William Shakespeare, e a terceira realiza uma análise a partir do texto “O Inspetor geral”, outra comédia clássica de um dramaturgo russo, Nikolai Gogol.

É interessante perceber como muitos dos conceitos trabalhados em “A Preparação do Ator” e “A Construção da Personagem” são abordados neste primeiro estudo com o texto “A desgraça de ter espírito”. Podemos dizer que esta primeira parte de “A Criação de um Papel” é como um material em “estado bruto”. Não que isto diminua sua qualidade; mas, evidentemente, lhes dá um tom mais direto, incisivo; o que o formato posterior, dotado de maior cunho reflexivo, suaviza.

### 3.3.2 A autobiografia e o livro de consulta

Além da trilogia, duas outras obras stanislavskianas merecem destaque na presente tese: “Minha vida na arte” e “Manual do Ator”.

“Minha vida na arte” é o primeiro livro escrito por Constantin Stanislavski e acabou tendo o formato de uma biografia. O livro foi publicado em 1925 e reúne diversas passagens de sua vida entre a infância, a juventude e a maturidade artística. Um dado substancial marca a obra: ela foi escrita durante as viagens do Teatro de Arte de Moscou à Europa e aos Estados Unidos entre 1922 e 1924. Deste modo, sua primeira edição aconteceu em Boston por

intermédio do casal Hapgood<sup>61</sup>, amigos norte-americanos. Em suas palavras, o mestre russo diz que: “isto modificou consideravelmente o meu plano inicial e me impediu de expor muito do que eu gostaria de dividir com o leitor.” (STANISLAVSKI, 1989b, p. 11).

Ou seja, apesar de sua grande importância histórica, por se tratar de uma biografia (que dispõe de dados pessoais), e, ainda por cima editada em outro país, a obra acabou circunstanciada de condições que não permitiam um grande nível de exposição de reflexões e conceitos stanislavskianos. Esta condição só seria alcançada com a trilogia dos romances pedagógicos.

O próprio Stanislavski diz que a obra não dá conta dos seus anseios em “escrever um livro sobre o trabalho criador do Teatro de Arte de Moscou e o trabalho que eu mesmo desenvolvi como um de seus integrantes.” (STANISLAVSKI, 1989b, p. 11). Contudo, isto não diminui sua relevância já que muitos dos relatos descritos se relacionam diretamente com os fundamentos do sistema. Inclusive, nas obras da trilogia, muitas vezes a personagem *Tórtsov* faz menção a fatos descritos em “Minha vida na arte”, deixando tácita uma sugestão de leitura.

Já o “Manual do Ator” é o livro mais conhecido de Constantin Stanislavski e apresenta, em minha opinião, alguns paradoxos.

O primeiro seria o fato de se intitular como manual, um livro que, de fato, não possui esta característica. O segundo é que esta não é uma obra originalmente escrita por Stanislavski. A obra é um cotejo de fragmentos dispostos em seus outros livros que foram associados na tentativa de sintetizar as principais linhas que melhor apresentam cada conceito stanislavskiano, através das próprias palavras do autor. O terceiro seria o fato de que, na realidade, o formato escolhido acaba por tornar a obra uma espécie de “mini-enciclopédia” ou pequeno dicionário, onde cada um de seus ensinamentos se apresenta seguindo a ordem alfabética dos conceitos. Os paradoxos se intensificam se ainda levarmos em conta o fato de que diversas obras em formato de manuais surgiram a partir do sistema stanislavskiano. Contudo, este não é um deles.

O livro surgiu como uma homenagem de seu editor, em 1963, como mais uma das comemorações ao seu centenário de nascimento. Há por trás desta obra um desejo nítido: apresentar ao público interessado os conceitos desenvolvidos por Stanislavski, sem “atravessadores”, ou seja, por meio de suas próprias palavras. Isto decorre das inúmeras

---

<sup>61</sup> Elizabeth Hapgood, norte-americana especialista em literatura russa, e Norman Hapgood, seu marido, crítico de teatro e editor.

distorções que o sistema propiciou (como já abordado nesta tese). Neste sentido, mesmo sendo um apanhado de seus escritos, a abordagem acaba por congregiar momentos diversos sobre os conceitos em cada obra e os agrupa na tentativa da construção de um sentido único.

Evidentemente, não se nega a sua validade, nem se contesta a sua condição de fonte primária de autoria. Longe disto. Inclusive, a obra é muito útil se usada com esta função. Porém, julgo que este esclarecimento é necessário, sobretudo, por uma condição que este pesquisador vivenciou em sua própria caminhada enquanto ator. Muitos dos conceitos lidos de forma esquemática no manual não conseguem dar conta da dimensão que estes apresentam no universo lúdico e pedagógico da estrutura romanceada. A leitura de uma conceituação concentrada auxilia objetivamente os trabalhos de pesquisa - tanto é que muitos conceitos aqui abordados foram buscados nesta obra, pelo seu poder de síntese - porém, não se mostram plenos quando a busca é a vivência do sistema.

O manual é uma colagem de retalhos do sistema. É bem feita, coerente, mas não deixa de ser uma colagem. Ou seja, é dotada daquele espírito de pressa que todas as consultas preconizam. Não é possível dar conta do tecido inteiro só por um retalho. É por esta percepção que oriento meus alunos a realizar a leitura da trilogia profundamente e, de preferência, antes do manual; senão este será sempre uma “bula” Stanislavski, ao invés do retorno a algo conhecido/vivido/experenciado.

É extamente esta a minha tentativa semântica ao denominá-lo de “livro de consulta”. Não o faço desmerecendo o trabalho ou o menosprezando. Mas, apenas, para salientar que só é possível recordar aquilo que antes foi gravado no coração. Caso contrário, é mera consulta ao dicionário.

### 3.4 SISTEMA STANISLAVSKI: UM SONHO PEDAGÓGICO

Constantin Stanislavski é um apaixonado, um sonhador, um utópico; muitos já disseram e outros ainda dirão. Prefiro vê-lo, antes de tudo, como um educador. Revolucionário como todo educador deveria ser. Revolucionário por causar uma revolução em si mesmo.

Todo educador deveria refletir sobre a dialética a que se propõe, ao tomar para si sua missão. Uma dialética estranha em um mundo de vaidades, conquistas e afirmações. A

dialética do educador deve ser fundada no desejo de que aqueles que com ele partilhem da educação, adquiram a possibilidade de se tornar seres humanos e profissionais melhores do que ele próprio. Esta é a meta do educador - aquele que trabalha para o outro e para os que virão. E isto Constantin Stanislavski possuía. E muito, transbordava-o. Tanto que até os que criticam seu sistema, reconhecem esta sua qualidade:

Contentemo-nos em notar que efetivamente existe um sistema, pois se trata de encontrar um método que, ao mesmo tempo possa abranger completamente a atividade teatral e permitir regularizá-la. Mas que este Sistema “não é como uma roupa feita com que podemos passear assim que a vestimos”; não possui valor em si, não proclamam mandamentos estéticos absolutos. Não existe senão para ser superado, [...] Isto é, para permitir ao ator chegar à sua liberdade e à sua verdade. (DORT, 1977, p. 110)

Em um mundo onde somos tentados, a todo instante, a diminuir o outro e a desvalorizar o esforço alheio, esta lógica nos causa espanto. Mas, tal espanto não impediu este homem de buscar a paixão por sua arte e de buscar a conscientização dos seus praticantes. O viés pedagógico, social e de pensamento, presente no Sistema Stanislavski encanta e arrebatava até hoje. Muitos foram os que se sentiram convidados a somar forças nesta batalha sensível que o ensino de teatro pode suscitar: o encontro do ser humano com o ser humano, um entendimento/sensação/potência que ultrapassa os limites da explicação racional e material.

Das muitas leituras que fiz de profissionais que trabalharam com Stanislavski e que, posteriormente, seguiram seus passos no ensino da arte de interpretar, dois relatos sobre o claro cunho ético que o mestre lhes deixou, merecem destaque. O primeiro é do ator russo, posteriormente naturalizado norte-americano, Michael Chekhov:

No processo de apreensão de todos os seus princípios através da prática, o ator não tardará a descobrir que eles foram planejados a fim de tornar seu trabalho criativo cada vez mais livre e de dar uma amplitude cada vez maior às suas atividades. [...] Além disso, numa época como a nossa, em que a tendência da vida, do pensamento e dos desejos é tornarem-se cada vez mais materialistas e insípidos, a ênfase recai, infelizmente, sobre as conveniências físicas e a padronização. Em semelhante época a humanidade é propensa a esquecer que, para progredir culturalmente, a vida e, em especial, as artes devem impregnar-se de toda a sorte de poderes e qualidades intangíveis; que aquilo que é tangível, visível e audível constitui apenas uma pequena parte do que são as nossas condições ótimas de existência e não tem grande direito à posteridade. Receosos de abandonarmos o chão firme sob nossos pés, ecoamos eternamente: “Sejamos práticos!” [...] E depois, notemo-lo ou não, e talvez tarde demais, cansamo-nos de ser práticos; sofremos colapsos,

corremos para psicanalistas, buscamos ansiosamente panaceias e estímulos mentais ou procuramos escapar periodicamente para emoções baratas, sensações superficiais, modas que mudam rapidamente, diversões passageiras e até drogas. Em suma, pagamos caro por nossa recusa em reconhecer a necessidade de equilibrar saudavelmente os tangíveis práticos com os intangíveis artísticos. E a arte é uma esfera que sofre agudamente e com a maior facilidade em resultado desse desequilíbrio. [...] “Organize e ponha por escrito seus pensamentos a respeito da técnica de representar”. Disse-me Stanislavski. “É seu dever e o dever de quantos amam o teatro e zelam devotadamente por seu futuro”. (CHEKHOV, 1996, p. 194-197)

O segundo relato, muito mais pessoal, é da atriz norte-americana, Stella Adler:

Stanislavski e eu estabelecemos a maior intimidade de diretor e atriz e, muito em breve, éramos simplesmente ator e atriz! Trabalhamos juntos todos os dias durante muitas semanas. [...] Sentia-me como se tivesse trabalhado com ele por toda a vida. Ele era gentil e “completamente teatro”; nada além de teatro lhe despertava a atenção. Generosidade e interesse – um mestre com uma aluna. [...] Havia trabalhado com o maior professor do mundo, o homem cujas palavras iam inundar o teatro com a verdade. Esse sentido ele tinha, de como era preciso ser verdadeiro; esta era sua herança, isto é o que ele passou adiante. Eu nunca poderia agradecer-lhe o bastante. Lembro-me que enquanto descia a rua, ia dizendo: “Sr. Stanislavski, não posso agradecer-lhe pessoalmente, mas, durante toda a minha vida, dedicar-me-ei às outras pessoas, para dar-lhes o que o Senhor me deu”. (ADLER, 1992, p. 140-141)

Ainda quanto aos profissionais que se dedicaram ao ensino da arte de interpretar, não poderia deixar de trazer o nome de Eugênio Kusnet<sup>62</sup>, um ucraniano de nascimento e brasileiro de coração, que, apesar de não ter estudado diretamente com Stanislavski, teve a oportunidade de atuar por sete anos no teatro soviético em um período no qual a influência do Teatro de Arte de Moscou era preponderante. Em seu livro “Ator e Método”, Kusnet consegue, em um único relato, sintetizar os princípios éticos stanislavskianos que serão objeto de análise no próximo capítulo desta tese:

Entre todas as artes, a arte dramática talvez seja a única que só em casos de absoluta exceção poderia ser exercida por apenas uma pessoa. Ela é sujeita ao resultado do trabalho de conjunto, de equipe. Quanto maior for a

---

<sup>62</sup> Eugênio Kusnet (1898-1975). Ator, diretor e professor de teatro. Numa feliz coincidência, Kusnet nasceu no mesmo ano de fundação do TAM. Após a Revolução Russa, o jovem ator trabalha por sete anos na Letônia, Lituânia e Estônia, onde sofre a influência da escola stanislavskiana. Em 1926, chega ao Brasil. Inicialmente trabalha no comércio e somente estreia em palcos brasileiros em 1951. Porém, logo se destaca como ator de formação stanislavskiana e passa a ser professor de teatro. Participou do Teatro Oficina e do Teatro de Arena e lecionou teatro na Escola de Arte Dramática da USP.

harmonia existente entre os elementos da equipe, [...] quanto maior for o ESPÍRITO DE COLETIVIDADE no trabalho, tanto melhor será o resultado. Entre parênteses: a palavra “elenco” na União Soviética é traduzida por “coletivo”. Por isso, as palavras do escritor Anton Tchekov sobre a coletividade em geral, podem ser perfeitamente aplicadas ao trabalho de equipe teatral: “Se cada um de nós aplicasse o máximo de sua capacidade no cultivo de seu terreno, em que belo jardim se transformaria nossa terra!” E isso só é possível quando se trabalha com muito amor. Esse amor pelo trabalho coletivo em teatro nunca deve ser superado pelos anseios e vaidades pessoais. Nós, gente de teatro, somos vaidosos por excelência, pela própria natureza de nossa arte que é exibicionista, mas o essencial é que a nossa vaidade seja construtiva e não prejudicial ao trabalho ao trabalho coletivo. [...] Mas o amor que todos nós temos à nossa arte, ao teatro, não pode ser abstrato. A famosa frase: “Arte pela arte” não passa de um absurdo e de uma mentira. O ator que durante o processo de criação artística, o espetáculo, tem a sua frente seres humanos, os espectadores [...] não pode ignorá-los, pois espectadores fazem parte orgânica da sua arte. Como então poderia o artista de teatro fazer “arte pela arte?” Não, a nossa arte é realizada, como disse Stanislavski, “para o homem, pelo homem e sobre o homem!” [...] Sim, devemos amar a nossa arte, mas não apenas pelos triunfos e pelo prazer que ela nos proporciona, mas principalmente pelo direito de nos comunicar com o espectador, com o nosso semelhante. [...] Por isso é necessário que o ator responda a duas perguntas: “Por que você faz teatro?” e “Por que você faz hoje este espetáculo?” (KUSNET, 1992, p. XIX-XX)

Os relatos daqueles que se tornaram mestres de interpretação a partir do exemplo stanislavskiano corroboram não só as reflexões éticas em uma caminhada em prol do próprio teatro, mas também do próprio ser humano. Até mesmo profissionais que não endossam a proposta stanislavskiana, que possuem críticas severas aos recursos técnicos utilizados no sistema - como é o caso da atriz francesa Odette Aslan - reconhecem a busca ética na leitura dos escritos stanislavskianos:

Jovem ator, Stanislavski se pergunta sobre o seu *métier*, observa seus professores, os atores famosos, seus companheiros de elenco e, mais tarde, seus alunos. Tenta compreender apaixonadamente o processo interior do jogo teatral. [...] Procura assiduamente um meio de progredir, de ajudar os outros a progredir. Consciente, trabalhador, lembra-se do rigor dos Meiningers, instaura uma disciplina estrita, exige qualidades morais: na vida particular e profissional, o aluno, o ator, deve ser probo, simples e modesto. [...] Stanislavski não quer recrutar os que consideram a carreira teatral somente como meio de tirar proveito de sua beleza ou de ganhar dinheiro. Proíbe rivalidades mesquinhas. [...] Não quer analfabetos e desenvolve a cultura geral de seus alunos. Seus atores devem apresentar qualidades de imaginação e personalidade, mas na atuação precisam fundir-se ao conjunto. [...] Stanislavski é aberto, generoso. Crê no bem. Quer produzir um teatro acessível a todos e difundir a beleza. [...] Essa caminhada rumo à austeridade jamais se desviou. (ASLAN, 2007, p. 73-75)

A simples leitura do fragmento acima nos permite verificar o quanto esta análise de Odette Aslan é fortemente influenciada por “Minha vida na arte”. Em sua autobiografia, Stanislavski narrou muitos dos fatos vividos em sua trajetória artística, bem como descreveu os valores semeados e colhidos no Teatro de Arte de Moscou. Sendo assim, tais relatos influenciaram consideravelmente esta visão mais focada no homem Constantin Stanislavski: o ator, o diretor, o professor e o diretor de companhia. Percebe-se no relato da atriz francesa, claramente, que as reflexões dos conceitos stanislavskianos ficam esquecidas, valorizando-se muito mais uma vertente da sua própria pessoa do que da sua pedagogia.

Contudo, isto não pode ser considerado um erro já que muitos dos escritos de “Minha vida na arte” corroboram esta visão. O tom utilizado por Stanislavski em seu primeiro livro, que apresenta registros factuais, facilita este tipo de leitura. Como no caso da citação aos diversos aforismos registrados por ele e Dantchenko no protocolo de criação do TAM, que indicavam esta preocupação moral desde o nascedouro da instituição que acabaria por gestar o sistema:

Naquela ocasião falamos também de ética artística, e inscrevemos as nossas deliberações no protocolo com frases e aforismos, da seguinte maneira: “Não há papéis pequenos, há artistas pequenos”. Ou: “Hoje Hamlet, amanhã, figurante, ele deve ser um artista...” [...] “O poeta, o artista, o pintor, o alfaiate, o operário servem a um único fim, tomado pelo poeta como base da peça”. “Toda perturbação da vida criadora do teatro é um crime”. “O atraso, a preguiça, o capricho, a histeria, o mau caráter, o desconhecimento do papel, a necessidade de repetir por duas vezes a mesma coisa são igualmente prejudiciais à causa e devem ser erradicados”. (STANISLAVSKI, 1989b, p. 244-245)

O registro dos fatos de uma vida sempre dá um tom mais determinista. Não que isto não sirva de referência, mas o que se argumenta aqui é, justamente, a qualidade reflexiva que apenas os livros que integram a trilogia evidenciaram na estrutura do Sistema Stanislavski. Frutos de uma maturação maior, estes livros redigidos durante toda a década de trinta (até sua morte em 1938), devem ser encarados como o real resultado do esforço deste apaixonado.

Stanislavski sabia que as relações humanas (e todas as bombas emocionais que delas estouram) eram a principal base de estudo para o teatro. Se o teatro se alimenta, reflete e possui como meta principal as próprias pessoas, as relações nele vivenciadas precisam de parâmetros éticos. Neste sentido, a prática teatral é apenas um microcosmo da própria sociedade.

Um microcosmo, cheio de especificidades, é bem verdade. Mas, ainda assim, um grupo de pessoas que fatalmente ensinará relações entre pessoas que precisam de valores e princípios claros para sustentar esta convivência. Convivência esta que se espera harmônica, plena, verdadeira e, sobretudo, perene, contínua.

### 3.5 SISTEMA STANISLAVSKI: PRINCÍPIOS ÉTICOS

Tendo sido apresentada a importância de Stanislavski no contexto da interpretação teatral, bem como uma longa reflexão sobre as motivações para a construção do seu sistema; tendo sido feita a devida contextualização histórica das condições e influências que determinaram a consolidação de seu trabalho, tanto quanto configurada a estrutura literária utilizada pelo autor para alicerçar seu sistema formativo, é possível, então, abordarmos diretamente os princípios éticos presentes em seus escritos.

Neste sentido, necessário se faz, desde já, esclarecer que o intuito do próximo capítulo, é realizar um estudo detalhado da maneira como a ética foi presentificada no Sistema Stanislavski para a formação de atores. Em seus romances pedagógicos - sempre dotados de ponderações reflexivas -, Stanislavski procurou nortear as escolhas artísticas daqueles que desejam uma percepção coerente da sua arte e que se proponham a trabalhar em uma realização conjunta, coletiva. Tais aprendizados teatrais se sustentam nas necessidades da própria prática teatral; portanto, fazem parte da própria natureza do teatro.

Para esta análise, utilizo - como objeto primaz - uma substancial base estabelecida por Constantin Stanislavski em seu livro “A Construção da Personagem”. Neste livro, o capítulo XIV, denominado “Para uma Ética do Teatro”, é dedicado ao próprio enfoque desta pesquisa. Diante de um fundamento tão seguro, pareceu-nos evidente que as ideias estruturadas neste capítulo deveriam ser tomadas como um norte nesta tese.

Desse modo, as reflexões e orientações ali descritas foram analisadas e identificadas na pesquisa como princípios éticos apresentados e defendidos por Stanislavski para a formação de atores, bem como para uma convivência salutar e profícua entre todos os envolvidos na prática teatral. A partir disto, a presente pesquisa identificou sete princípios éticos stanislavskianos.

São eles:

- o princípio da vital importância da manutenção do bom ambiente coletivo para a prática teatral;
- o princípio do cuidado com as escolhas individuais que interferem na prática coletiva;
- o princípio do apoio à autoridade da direção no processo artístico;
- o princípio da força do conjunto;
- o princípio da disciplina pessoal;
- o princípio do treinamento constante;
- o princípio da iniciativa criadora do ator.

Tendo sendo identificada a base para essa construção, optamos, também, por agregar ao material outras contribuições presentes em reflexões éticas desenvolvidas por Stanislavski ao longo de toda a sua obra. Neste sentido, a análise que se iniciará no próximo capítulo, ultrapassou vivamente os limites do seu objeto primaz (o capítulo XIV, “Para uma Ética do Teatro”, de “A Construção da Personagem”) e associou a ele diversas menções ao enfoque desta pesquisa identificadas no Sistema Stanislavski.

Ainda como esclarecimento, é necessário dizer que optamos por adequar as citações escolhidas sempre a um dos princípios acima identificados. Contudo, é importantíssimo salientar, também, que o leitor perceberá a recorrência de abordagens com temática aproximada ou, até mesmo, simultânea, em alguns dos princípios. Isto ocorre, pois princípios éticos sempre refletem condições complexas e naturalmente interligadas no comportamento humano.

Sendo assim, ao invés de valorizar separações objetivas e estanques, procuramos na análise valorizar cada possibilidade reflexiva que os princípios permitiam. Em nosso entendimento, as variações sobre os temas conexos constituem um ganho, já que sedimentam reflexões. Neste sentido, vimos cada interligação de pensamento como uma riqueza e não como mera repetição.

Uma característica que o próximo capítulo apresenta em alguns tópicos é o diálogo constante entre o recorte e a experiência docente deste pesquisador. A análise não podia negligenciar tal condição, já que é a partir dela que se funda este trabalho. O uso de tal recurso justificou-se pelo fato de que este foi rico em traduzir inquietações, dúvidas,

contestações e indagações oriundas dos debates sobre o objeto primaz, na própria sala de aula. O uso deste recurso nos permitiu dialogar, sobretudo, com a diversidade das percepções dos estudantes. Um dado relevante a ser aqui destacado é que em todas as turmas (independente do curso de origem, semestre ou se na UFBA ou UFC), sempre foram levantados questionamentos recorrentes. Evidente que não exatamente os mesmos, mas questões muito próximas através de novos pontos de vista.

Outro ponto que merece destaque é o fato de estarmos diante de uma condição íntima na abordagem que ora segue. Neste sentido, peço licença à formalidade acadêmica para apresentar os princípios éticos stanislavskianos no mesmo tom utilizado no seu registro; ou seja, seguindo a linguagem coloquial que perpassa todo o registro das aulas e dos pensamentos do jovem ator.

Em sua trilogia, Stanislavski nos fornece reflexões (centradas na personagem *Kostia*) e orientações (focadas na personagem *Tórtsov*) com uma natureza própria: a fala direta, calorosa, íntima. Em nossa análise dos princípios éticos stanislavskianos, este “espírito” acabou se fazendo presente. Por conta de todo envolvimento que os princípios nos propiciam, adotar um tom semelhante, foi consequência natural.

Talvez este entusiasmo tenha maculado, vez por outra, o rigor acadêmico solicitado a uma tese. Mas, a coloquialidade é também uma estratégia de aproximação já que visa à diminuição de espaços e barreiras entre aqueles que se comunicam. Espero que a busca por esta proximidade consiga contagiar todo aquele que se interesse pelas análises.

## 4 PRINCÍPIOS NA FORMAÇÃO TEATRAL EM STANISLAVSKI

O ator deve trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu caráter; jamais deverá desesperar e nunca renunciar a este objetivo primordial: amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo.

Constantin Stanislavski

### 4.1 A IMPORTÂNCIA VITAL DO BOM AMBIENTE COLETIVO

Chegou a hora de falar mais sobre um elemento – começou hoje Tórtsov – que contribui para estabelecer um estado dramático criador. É produzido pelo ambiente que circunda o ator no palco e pelo ambiente da plateia. Nós, o chamamos de ética, disciplina e também de senso de empreendimento conjunto em nosso trabalho no teatro. (STANISLAVSKI, 1996, p. 273)

Com estas palavras, Stanislavski inicia sua abordagem sobre o princípio da vital importância do bom ambiente coletivo para a prática teatral. Antes de tudo, é fundamental compreender que o autor, ao tratar do coletivo, se refere especificamente à manutenção de um ambiente propício à criação - ou seja, aquele que permite, possibilita - e que, para manter-se constante e trazer benefícios palpáveis ao trabalho cênico, depende de três outros fatores: ética, disciplina e vontade de construir coletivamente.

Logo, é primordial verificar que, ao descrever esta condição básica que propicia o estado criador, bem como os fatores que promovem tal condição, Stanislavski não se utiliza de nenhum dado intangível, transcendental ou mágico. Muito ao contrário, afirma com

simplicidade e clareza que para se conquistar este ambiente é preciso trabalhar com a compreensão do empreendimento conjunto (partilhado), com disciplina e com ética.

Determinar tais condições pode - para muitos - ser entendido como pieguismo ou ingenuidade. Normalmente argumentos irrefutáveis, diante da sua própria condição de indiscutíveis, só podem ser atacados por argumentos mal-intencionados.

Contudo, o princípio precisa ser encarado com sinceridade por quem deseja trabalhar com a arte teatral. Não se trata de uma proposta stanislavskiana específica, é uma necessidade processual. Neste sentido, o princípio revela uma prévia conscientização e não um simples pedido ou determinação de um gestor maior do processo. A questão vai muito além, solicitando de todos os envolvidos, dignidade intelectual para a reflexão sobre este e os demais princípios que, quando aplicados, não permitem posturas de escapismo.

É simples e cristalino: para criar um ambiente propício à prática teatral não se pode “dar espaço” ou “alimentar” vontades individualizadas, indisciplina e atitudes antiéticas. É isto que, sem rodeios, Constantin Stanislavski afirma.

Ressalte-se aqui a palavra que traduz exatamente o sentido pretendido: ambiente. Atenemos ainda ao fato de que Stanislavski frisa que tal ambiente envolve as condições que circundam o palco e a plateia; ou seja, todos os partícipes do fenômeno teatral (os que atuam e os que assistem). De modo geral, compreende-se ambiente como o conjunto de circunstâncias ou condições em que ocorre/existe determinada ação/fenômeno. Evidentemente, o termo ambiente possui significados específicos em diversos contextos, tais como: meio ambiente, ambiente social, ambiente profissional, dentre outros. Porém, a ideia de conjunto de circunstâncias e condições se aplica muito bem para esta análise.

Quando Stanislavski fala de ambiente, claramente está alertando a todos que participam do processo que é uma responsabilidade e um compromisso seu para com o coletivo, o primar pela manutenção do ambiente positivo. Pois, os comportamentos interferem em todos que com ele coabitam a casa denominada “processo teatral”. Afinal, como já frisado aqui, não há como produzir teatro sem interação daqueles o realizam. Tal compreensão se desnuda quando o mestre assim justifica:

Todas essas coisas reunidas, criam uma animação artística, uma atitude de disposição para trabalhar juntos. É um estado favorável à criatividade. [...] Não é o próprio estado criador, mas é um dos fatores principais que contribuem para ele. Ele prepara e facilita esse estado. Chamá-lo-ei de ética do teatro, porque representa um papel importante a preparação prévia para o

nosso trabalho. Tanto o próprio fator, como o que ele produz em nós e para nós mesmos são importantes, por causa das peculiaridades da nossa profissão. (STANISLAVSKI, 1996, p. 273-274)

É bom lembrar que as “coisas reunidas” a que Stanislavski se refere são: a ética, a disciplina e o senso de empreendimento conjunto. A junção destas cria o que ele chama de “atitude de disposição para trabalhar juntos”. Pois, a criação desta arte (o teatro) é coletiva, e qualquer indisposição para trabalhar conjuntamente tornará a criação impossível.

A colocação acima expressa pode parecer, num primeiro momento, determinista demais; porém é necessário analisar a questão sob a ótica da especificidade teatral: a construção da cena é sempre coletiva e conjugará em si ações, intenções e vontades daqueles que a realizam. Sendo assim, a disponibilidade criativa e de ânimo para o trabalho dos partícipes é condição fundamental para o teatro. Como criar junto com alguém de quem se quer distância?

Um detalhe fundamental é a distinção entre o estado criador e o ambiente que o propicia. O princípio ético do bom ambiente coletivo não é o estado criador, mas dá sustentação a este já que é nele que a criação vai florescer; por isso, a preparação desse campo é tarefa de todos os envolvidos. Numa analogia simples, ousou associar o estado criador a uma semente que possui toda a possibilidade criativa, mas que pode dar em nada se cair em solo infértil ou se for roubada por um “pássaro” que dela se aproveite para se alimentar.

Muitas vezes, processos teatrais que poderiam resultar em algo substancial e rico em qualidade artística são interrompidos (abortados) ou diminuídos em suas possibilidades artísticas (cumpridos como mera obrigação) por desgastes advindos do ambiente coletivo.

Porém, mantendo a mesma analogia, é necessário que se diga que o princípio ético do bom ambiente é a terra propícia, mas não é a semente. Logo, ele por si só não representará a criação; a semente sempre se fará necessária. Sobre tal condição, voltaremos a abordá-la, mais detalhadamente, na análise do princípio da iniciativa criadora do ator.

Após configurar o que seria o princípio ético da atenção constante ao bom ambiente coletivo, Stanislavski optou por denominá-lo de “ética do teatro”, numa clara defesa de que falhar quanto a esta manutenção e compromisso seria uma falha ética para com a atividade profissional em razão das especificidades que o teatro apresenta. A defesa para esta argumentação está estruturada nos sub-itens que a partir de agora são expostos.

#### 4.1.1 A questão da administração do tempo

Stanislavski afirma que determinados artistas não trabalham sob a pressão do tempo para concluir suas obras. Para ele, artistas como escritores, compositores, escultores e pintores podem trabalhar onde, quando e como quiserem. Estes seriam artistas que podem determinar de modo individualizado o tempo destinado à sua criação. Contudo, tal privilégio não se aplica ao ator. O ator é um profissional que precisa estar pronto para produzir em um tempo específico. Esta condição se aplica tanto aos ensaios, como às apresentações. O ator não pode aventar para si a regalia de “não ter vontade de produzir” ou de “não estar inspirado” na hora em que todos os demais o esperam para ensaiar; ou ainda, a plateia aguarda pela encenação.

A questão é simples, direta, cristalina; mas como gera desvios e justificativas... Enfim: como o ator pode se autoadministrar para estar pronto para a criação coletiva no tempo determinado para tal?

Ele precisa de ordem, disciplina, de um código de ética, não só para as circunstâncias gerais do seu trabalho, como também, e principalmente, para seus objetivos artísticos e criadores. A condição primordial para acarretar esta disposição preliminar é seguir o princípio pelo qual tenho me norteado: amar a arte em nós e não a nós mesmos na arte. (STANISLAVSKI, 1996, p. 274)

“Amar a arte em vocês e não a vocês mesmos na arte”. Esta é, sem sombra de dúvida, a citação mais conhecida (e também, a mais utilizada) de Constantin Stanislavski. Não só em livros, como em foyers de teatros espalhados pelo mundo inteiro.

A fala é de *Tórtsov*, o diretor (que neste momento está investido muito mais como professor). Ela é tão representativa que foi determinada por Constantin Stanislavski como um princípio geral, uma máxima que o ator deve guardar consigo tal como uma “chave” que abrirá as trancas das armadilhas individualistas que muitas vezes nos impomos. Este é, sem dúvida nenhuma, um aforismo que deve ser respeitado e mantido por aqueles que são dedicados à carreira teatral. Pois, para Stanislavski, o ator deve compreender seu ofício e enxergá-lo “sob um prisma verdadeiro” (STANISLAVSKI, 1996, p. 274).

#### 4.1.2 O princípio e o perigo dos “bacilos”

Ainda neste diálogo de *Tórtsov* com seus pupilos, um dos alunos questiona ao diretor o que aconteceria se um determinado ator optasse, simplesmente, por não reconhecer para si o princípio. A resposta de Stanislavski, através da personagem *Tórtsov* nos demanda profunda reflexão:

Será uma pena, pois isto o incapacitaria como ser humano. Se o teatro não puder enobrecê-lo, transformá-lo numa pessoa melhor, você deve fugir dele. [...] Porque há uma porção de bacilos no teatro, alguns bons e outros extremamente prejudiciais. (STANISLAVSKI, 1996, p. 274)

Há nesta resposta muito do que Stanislavski acredita e sonha para o teatro: uma prática artística que enseje o crescimento daqueles que dela participem. É baseado nisto que o autor defende que se a prática teatral não ative o crescimento humano para aquele que nela se insere, este deve deixá-la – até como uma maneira de buscar tal crescimento. Estas são palavras de difícil compreensão e aceitação. Múltiplos entendimentos se fazem presentes. É impressionante como sua leitura tira o leitor de um estado de tranquilidade e provoca nele inquietações.

Em minha experiência docente, muitos alunos se insurgiam contra tal afirmação. Dúvidas e argumentos contrários sempre choviam. Aqui vão alguns exemplos:

- “Como assim? O teatro é uma profissão como outra qualquer, não é um caminho de elevação humana ou espiritual.”
- “Como alguém deve sair do teatro se não alcançar crescimento?”
- “Ele está se referindo à qualidade cênica do ator?”
- “Esta é uma posição opressora que determina que uns podem fazer teatro e outros não podem fazer.”
- “Minhas escolhas, tudo aquilo que eu aceito e acredito não dizem respeito ao teatro. Tenho minha vida fora dele...”

Interessante era perceber que o princípio ético da manutenção do bom ambiente coletivo, a questão da administração de um tempo pré-determinado e, até mesmo, o valor maior de “amar a arte em si e não a si mesmo na arte”, eram aceitos e compreendidos sem discussões. Ou seja, eram navegados sempre em mares de calma, com aprovação ao menos tácita; porém, bastava a presença da afirmação em questão, o enfrentamento com a realidade pessoal, para que o mar ficasse revolto.

Evidentemente tais reações são normais, pois as palavras tocam em questionamentos pessoais e profundos de todo praticante do teatro. Afinal de contas, por que é que eu faço isto? Por que é que eu passo por isto? Onde quero chegar com isto? E mais, ainda: quem é você, senhor Stanislavski, para me dizer que eu devo deixar isto?

Aqui se revelam muitos dos traumas e das incompreensões que as experiências marcam no íntimo das pessoas. Sempre procurei salientar aos alunos que, se lermos com a devida atenção, sem nos deixar contaminar pela indignação latente, veremos que em nenhum momento a personagem *Tórtsov* faz aos seus alunos qualquer menção a uma ideia de amputação, de expulsar alguém, de “corte”. Ele diz que se o próprio ator consegue alcançar esta percepção, ele mesmo, o ator, deve decidir por deixá-lo.

E por que deveria fazer isto? Pois aquele que consegue enxergar que suas motivações são egoístas e exibicionistas precisa combater este comportamento autorreferenciado e primário. Se o ator compreende que a sua vontade de integrar a arte teatral é sempre condicionada à sua conveniência, conseqüentemente, ele percebe que ama muito mais a si mesmo do que à sua arte. O teatro não é a sua finalidade, mas sim apenas um meio para alcançar outras compensações. E isto impede, inclusive, seu crescimento artístico no teatro.

É uma reflexão complexa que demanda tempo e um bom diálogo consigo mesmo. Muito mais fácil, para nós, são as compreensões que impõem ao outro as causas e as decisões que deveriam partir do nosso autoconhecimento. Até porque é preciso ser franco: como muitos são os teatros e os processos teatrais, alguém que é retirado ou cortado de um, sempre pode adentrar outros processos. Ou seja, mesmo que o sujeito tenha passado por tal experiência (o corte), caso ele queira seguir tentando a prática teatral, sempre acabará encontrando uma forma de permanecer nela. Não é desta percepção que Stanislavski fala. Ele fala de um ator que busca a reflexão da própria existência na arte teatral, não aquele que quer permanecer inerte, desprovido de tais buscas.

Outro ponto que deve ser percebido é o de que o diretor fala em uma elevação humana, em um desejo de crescimento na arte teatral e para a arte teatral. Não há qualquer menção à elevação espiritual ou de um plano de transcendência. Já a confusão com uma possível referência à qualidade cênica do ator é compreensível, porém também não há nada dito neste sentido.

Outra questão que criava contendas era o uso das expressões “bacilos bons” e “bacilos maus”. Muitas vezes, o uso da palavra bacilos gerava uma incompreensão semântica. Mesmo não sendo tão frequente, aconteceram ocasiões nas quais o entendimento foi apenas associado à ideia de uma bactéria ou microorganismo nocivo que estaria presente em “atores doentes”. Ou seja, o uso de tal expressão automaticamente transformava Stanislavski, para alguns, em um sanitarista opressor dotado de princípios de Eugenia.

O entendimento é hiperbólico e, além disto, errôneo. O fato de designar “bacilos bons e maus” é uma clara metáfora, numa alusão a comportamentos. Além do que estes “bacilos” se aplicam ao ambiente teatral e podem afetar a todos que nele habitam. Mesmo o artista mais experiente e vivido pode, em determinada ocasião, “contaminar-se”. Por isso o homem de teatro precisa estar consciente e vigilante. Logo, a associação de que os bacilos são os sujeitos ou determinam “doenças” nos sujeitos é inadequada.

Contudo, evidentemente, o uso do substantivo “bacilo” incomoda. Neste sentido, há considerações que precisam ser feitas. Temos que levar em conta as circunstâncias culturais que influenciam o período em que Stanislavski escreve. Sua época e a influência do positivismo científico em toda circunstância social do período. É importante lembrar, também, que esta fala parte de uma personagem – o diretor – em busca de um novo modo de atuar no palco. Se considerarmos a época em que o autor formula o sistema, sua atitude, por vezes entendida como radical, se torna compreensível.

#### 4.1.3 Os bons bacilos

Os bacilos bons estimularão em vocês a paixão por tudo que é nobre, que eleva, pelos grandes pensamentos e sentimentos. Eles os ajudarão a comungar com os grandes gênios como Shakespeare, Pushkin, Gogol, Molière. As suas criações e tradições vivem em nós. No teatro, vocês também trarão conhecimento com escritores modernos e os representantes

de todos os ramos da arte. [...] Essa companhia seleta lhes ensinará a compreender a arte e o sentido essencial que ela tem no seu âmago. Isto é a coisa principal da arte, nisto reside o seu maior fascínio. (STANISLAVSKI, 1996, p. 274)

Portanto, para Constantin Stanislavski a prática do teatro pode ensejar ao seu participante uma possibilidade de autoconhecimento. Esta condição se associa a uma compreensão de arte que “edifica” o ser humano. Aliás, para Stanislavski, esta sim deveria ser a meta do ator: compreender e “estudar sua arte, suas bases, seus métodos e técnicas de criatividade” (STANISLAVSKI, 1996, p. 275).

O fascínio da arte do teatro está justamente em tal condição reflexiva. Tais aprendizados se vivenciarão através dos sofrimentos e das alegrias da criação cênica, que Stanislavski salienta, são sempre sentidos e vividos em grupo. Além destes, contam também as alegrias da própria realização (apresentações) que revigoram a vontade. “Até mesmo nas dúvidas e fracassos, pois também eles encerram um estímulo para novas lutas, dão força para o novo trabalho e novas descobertas” (STANISLAVSKI, 1996, p. 275).

#### 4.1.4 A transitoriedade do sucesso

Ainda na abordagem sobre os bons bacilos, um encabulado *Kostia*, vence sua timidez e se permite perguntar a *Tórtsov* sobre o sucesso. Seria o sucesso um bom bacilo no teatro? Seria o sucesso um fator determinante na carreira teatral? O diretor aproveita a questão para esclarecer aos seus alunos sua opinião sobre o sucesso:

O sucesso é transitório, fugaz. A paixão verdadeira está na pungente aquisição de conhecimentos sobre todos os matizes e sutilezas dos segredos criadores. Mas não se esqueçam dos bacilos maus, perigosos, corruptores do teatro. Não é de surpreender-se que aí floresçam. Existem muitas tentações no nosso mundo do teatro. (STANISLAVSKI, 1996, p. 275)

*Tórtsov* aproveita o questionamento sobre o sucesso para transitar dos bons para os maus bacilos. Stanislavski não afirma que o sucesso é um mau bacilo, mas deixa

subentendido que sua busca desenfreada, a qualquer preço, fatalmente levará o ator a uma condição de amar o sucesso no teatro por si próprio, ao invés de amar o teatro. Isto claramente é uma inversão do princípio.

A vaidade e a presunção levam o ser humano a muitas armadilhas pessoais. A busca do sucesso como meta única e cega leva o ator a ficar refém desta situação, trazendo consigo o desconhecimento da própria técnica e da sensibilidade de sua arte. Muitas vezes, tais posturas evidenciam uma opinião exagerada sobre si mesmo, sobre sua qualidade artística e, conseqüentemente, se apoia em princípios que negam a força do coletivo e valorizam apenas a figura do ator.

Ao afirmar a transitoriedade do sucesso, Stanislavski retira deste a condição de única valia em uma vida teatral. Se apenas o sucesso fosse a meta, como poderiam as inovações e superações encontrar espaço nos palcos?

#### 4.1.5 Os maus bacilos

O ator se exhibe todos os dias perante uma platéia de mil espectadores, de tantas e tantas horas a tantas e tantas horas. Está cercado pelos adornos magníficos da produção, valorizado pela eficaz moldura do cenário pintado, freqüentemente trajando roupas opulentas e belas. Diz as palavras sublimes dos gênios, [...] produz impressões de surpreendente beleza, que, muitas delas, são obtidas por meio da arte. Estando sempre sob o olhar do público, exibindo sua melhor aparência, quer o ator, quer a atriz, ovacionado, recebendo louvores extravagantes, lendo críticas entusiasmadas – todas essas coisas e muitas outras da mesma ordem constituem tentações incalculáveis. Estas tentações criam no ator o sentido da voracidade por uma constante e ininterrupta excitação da sua vaidade pessoal. Mas se ele viver apenas destes estímulos e de outros do mesmo gênero, estará destinado a rebaixar-se e tornar-se banal. Uma pessoa séria não pode se interessar muito tempo por esse tipo de vida, mas as pessoas superficiais ficam fascinadas, degradam-se e são destruídas por ele. É por isto que no mundo do teatro temos de aprender a controlar-nos muito bem. Temos de viver sob rígida disciplina. (STANISLAVSKI, 1996, p. 275-276)

Inúmeros fatores me chamam atenção nesta longa réplica de *Tórtsov*. Eles serão analisados individualmente em instantes, mas uma percepção em especial se faz maior e precisa inaugurar esta análise: ao salientar as circunstâncias trazidas pelos maus bacilos,

Stanislavski se antecipa e revela ao ator uma série de percepções que muitas vezes, irracionalmente, tentamos não enxergar em nosso ambiente (já que o amamos tanto). Contudo, elas existem e aí estão no teatro. E não é inteligente negá-las.

Reafirme-se: tais circunstâncias existem e todos aqueles que atuam estão sujeitos a elas. Fingir que isto não existe ou afirmar-se superior sem tê-las vivenciado, é mera infantilidade. Somente supera tais situações aquele que as vivencia e as combate.

Agora, o ator que afirma o seu direito a tais ilusões, que propaga sua alienação como uma opção pessoal digna, ou ainda, aquele que não as apregoa, mas as alimenta em seu foro íntimo, colocando-as como motivações à sua dedicação ao teatro; ambos não podem esconder de si mesmo a sua banalidade e o esvaziamento de sua atuação artística.

Volto agora aos demais fatores impulsionadores de reflexão que estão presentes nesta réplica. Impressionante é perceber as mudanças de paradigmas no teatro em cada momento. Stanislavski nos fala de um ator que “se exhibe todos os dias perante uma platéia de mil espectadores”. Quanta diferença para nossos paradigmas atuais, não? Seja na quantidade de dias como na de espectadores diários.

O ator que hoje consegue se apresentar em uma temporada de três dias semanais já é um afortunado. Os tradicionais quatro dias na semana de apresentações (de quinta a domingo) já são uma lembrança remota do século passado. Atualmente, as temporadas, de um modo geral, cumprem apenas duas apresentações semanais e já se dão por satisfeitas (seja por condições financeiras – pagamento de pauta – ou por estratégia de mercado – evitando dispersão de bilheteria). O trabalho do ator, portanto, tem de se submeter às novas circunstâncias. Isto quando o espetáculo não é anunciado em um único dia semanal, quase ombreando a condição de exibição única da *performance*.

Outro fator que revela tal disparidade é o número de espectadores citados. Alguns alunos perguntam: “mil espectadores, professor, é?” É. Houve um tempo em que este era o padrão. Atualmente, algumas encenações com absoluta consistência artística não chegam a ter tal público em toda temporada. Logo, todo cuidado é importante para perceber aquilo que é peregrino no teatro e aquilo que é mutável<sup>63</sup>. Pois mesmo que o ator de hoje não esteja cercado

---

<sup>63</sup> Recentemente em um contato com um gestor cultural, ouvi uma colocação que me soou inusitada e surpreendente, disse-me ele: “o nosso teatro tem uma acústica ótima. Os atores não precisam de microfones para falar...” Estaquei. Tremi em cima dos sapatos (ou melhor, em cima do meu par de tênis, para ainda parafrasear Nelson, mas mantendo a veracidade do fato). Isto me era dito para uma sala de pouco mais de 150 lugares...

pelos “adornos magníficos” citados, ele ainda se mantém como possível presa de sua própria vaidade.

Outro detalhe significativo é o fato de Stanislavski falar em algo que o ator vaidoso dificilmente admite: a importância do texto na criação da personagem. Para o ator egocêntrico (e, por conta disto, cego) a sua criação é magistral, exclusivamente, porque ele a desempenha daquela maneira. Ele é o gênio! Lógico que tal percepção não nega a inerente condição do ator em presentificar a personagem, mas é importante que ele próprio reconheça sua função de intérprete e compreenda a importância do signo palavra como um dos constituintes da personagem (não sendo o único, evidentemente). Tal trava perceptiva chega a constituir desconhecimento das estruturas da sua própria arte. Afinal, mesmo que muitas pessoas nas plateias brasileiras ainda desconheçam tal condição, ao ator tal argumentação pessoal chega a ser esdrúxula.

Logo, os bacilos ruins do teatro estão aí, vivos ainda (mesmo que latentes), e assim seguirão. Mesmo que queiramos ou não, gostando ou não da denominação escolhida por Stanislavski; o ator e a atriz podem se escravizar aos louvores recebidos, aos encantos do transitório na profissão ou às tentações da mesquinharia humana. Existe uma frase de Stela Adler que muito revela esta condição e chama o ator a uma atenção especial sobre a diversidade de motivos que geram comentários em nossa profissão: “muitas opiniões sobre teatro e arte são meras formas de falar da vida alheia.” (ADLER, 1992, p. 26).

Ser movido exclusivamente pela vaidade pessoal é uma escolha que o jovem ator terá de enfrentar. Com certeza, sua escolha deixará rastros visíveis em sua caminhada profissional. Esta pode ser a grande fragilidade artística de um profissional, caso ele prefira fechar os olhos à situação.

O grande risco para o ator que alimenta tal condição é transformar cada contracena em que atua num embate em que ele tem de ser o vencedor; ele tem de ser o melhor da cena. E assim, se fecha para a troca, pois seu objetivo é atuar de modo soberano. Em seu íntimo, perguntas veladas aos espectadores o corroem: “você viram como eu me saio bem? Sou melhor que os outros, não?...”

E como o ator pode resolver isto? Definindo para si mesmo quais princípios e valores o pautarão profissionalmente. Agindo com ética. Por isso, é primordial conhecer e definir a nossa moral e colocá-la muito a frente da nossa vaidade, da nossa ganância. É triste reconhecer tais comportamentos no teatro, mas eles são recorrentes. O maior prejuízo é

sempre coletivo, pois atitudes destrutivas normalmente causam danos irrecuperáveis tanto para o processo de criação, como para temporadas. O homem de teatro precisa tomar cuidado com estas armadilhas que o ego pode lhe armar.

Por isto não é piegas ou ingênuo afirmar que o ator precisa trabalhar a generosidade, a capacidade de se doar em cena; precisa, enfim, não alimentar a disputa dos egos. Pequenas brincadeirinhas, a princípio inofensivas, podem ser o começo de futuros desafetos gritantes entre os membros de um elenco. A falta de entrega do ator se revela em tudo: na indisciplina diária, na falta de confiança com a direção, na falta de sintonia e entrosamento com os demais atores. Todos estes maus bacilos precisam ser “administrados”, pois podem acabar gerando uma crise tamanha a ponto de inviabilizar a realização do próprio espetáculo (que, nesta altura, já demonstra não ser a meta principal do coletivo). É por isto que Stanislavski, através de *Tórtsov*, alerta e afirma: “uma pessoa séria não pode se interessar muito tempo por esse tipo de vida, mas as pessoas superficiais ficam fascinadas, degradam-se e são destruídas por ele”. (STANISLAVSKI, 1996, p.276).

Se mantivermos teatro livre de todos os males, proporcionaremos, por isso mesmo, ao nosso próprio trabalho, condições favoráveis. Recordem-se deste conselho prático: nunca entrem no teatro com lama nos pés. Deixem lá fora sua poeira e imundície. Entreguem no vestiário suas pequenas preocupações, brigas, dificuldades, junto com seus trajes de rua; e também todas as coisas que arruínam a nossa vida e desviam nossa atenção da arte teatral. (STANISLAVSKI, 1996, p. 276)

#### 4.1.6 Um teatro assim não existe...

Contudo, findada a preleção do diretor, eis que *Gricha Govorkov* (sempre *Gricha*) se desculpa por chamar a atenção, mas o interrompe para constatar que “um teatro assim não existe em lugar nenhum do mundo”... E, para surpresa do leitor, *Tórtsov*, confirma: “infelizmente, você tem razão”.

Ou seja, novamente, Stanislavski não se nega a reconhecer o caráter utópico de um teatro desprovido das mazelas humanas. Mas, é evidente, pois se o teatro é feito por pessoas, ele possui o que elas também possuem. É nisto que se fundamenta a necessidade da

autovigilância de cada membro. Pois não é porque um referencial é difícil de ser alcançado que devemos desistir dele. É uma busca diária pela melhor condição. É justamente diante de tal constatação que o diretor *Tórtsov*, mostando-se também humano (e um pouco transtornado), externa sua indignação com este tipos de comportamento:

As pessoas são tão estúpidas e sem fibra que ainda preferem introduzir intriguinhas, despeitos, implicâncias, no local que deveria ser reservado à arte criadora. Parece que são incapazes de limpar a garganta antes de transporem o limiar do teatro. Entram e escarram no assoalho limpo. É incompreensível, como podem fazer isso! Maior razão ainda para que vocês sejam os descobridores do significado certo, elevado, do teatro e sua arte. Desde os primeiros passos que derem a serviço dele, habituem-se a entrar no teatro com os pés limpos. (STANISLAVSKI, 1996, p. 276)

No desabafo de *Tórtsov*, fica evidente a preocupação de um autor que escreve para um novo tipo de ator. A personagem do diretor se humaniza ao demonstrar toda sua indignação com comportamentos mesquinhos. Assim como nós nos sentimos diante de uma injustiça absurda (ou, ao menos, deveríamos).

Este é um trecho forte, pois a metáfora do escarro proposital em um chão limpo dá bem a dimensão da mesquinharia humana. A imagem é tão nojenta quanto uma reiterada manutenção de condutas antiéticas. E a pergunta martela dentro de nossas cabeças: “por que cuspir em um assoalho limpo?”

Ouso ampliar a reflexão, a melhor pergunta seria: por que eu ainda cuspo no assoalho limpo? Se eu sei que é tão difícil limpar, se sei que é tão difícil conseguir as condições para fazer o teatro, por que eu ainda “cuspo no chão”? Por que eu sou estúpido e alimento intriguinhas, falta de respeito e pequenas implicâncias? Por quê?

Para criar teatro, o chão precisa estar limpo e certamente chegará a hora em que os outros se cansarão de limpar minhas “escarradas”. E não adianta você retrucar: “ah, mas eu não cuspo, nunca cuspi, nunca cuspiria”. Todos cuspimos, infelizmente. Em maior ou em menor grau, com mais ou menos constância ou, ainda, de acordo com as circunstâncias que nos cerquem ou pressionem. Se não tivermos ética e disciplina, nós “cuspimos” e o nosso “pseudo direito individual” respinga nos outros. Não adianta negar a lama; necessário, sim, é mantê-la afastada.

É evidente, portanto, que Stanislavski dirige seus esforços a um novo profissional de teatro. Ou busca falar ao profissional de um teatro renovado. Para isto é fundamental que este

novo ator seja consciente dos caminhos do seu ofício, que além de conhecer os conceitos do sistema (enquanto metodologia de sua prática) conheça as bases éticas da investigação de um novo paradigma da atuação no teatro.

Por isto, defendo que o sistema de motivações psicofísicas de Constantin Stanislavski não permite uma leitura morna ou indiferente do leitor (como já dito nesta tese). Na esteira desta compreensão, afirmo que os escritos stanislavskianos promovem o diálogo entre “aquele que lê” e “o ator que ele próprio ambiciona ser”, procurando com isto fundamentar a construção de uma consciência ética do seu ofício.

Ao final da abordagem do princípio ético do bom ambiente coletivo, Stanislavski nos apresenta uma citação em que promove uma livre associação do ofício do artista da cena com o sacerdócio. Tal invocação se fundamentaria, segundo o autor, em nossos antepassados ilustres na arte de representar:

O verdadeiro sacerdote tem consciência da presença do altar durante todos os instantes em que oficia um ato religioso. Exatamente assim é que o verdadeiro artista deve reagir no palco durante todo o tempo que estiver no teatro. O ator que não for capaz de ter este sentimento nunca será um artista verdadeiro! (STANISLAVSKI, 1996, p. 276)

#### 4.1.7 Telhado de vidro, teatro vivido

Para concluir esta análise, trazemos agora alguns fragmentos escolhidos no sistema que vêm somar esforços com as reflexões aqui propostas. Mais do que ilustrar comportamentos, estes “pedaços das aulas” de *Tórtsov* nos ajudam a perceber a importância do respeito e da generosidade mútua para com um profissional (o ator) que realiza um trabalho no qual precisa se dedicar ao sentimento desconhecido, à aventura humana, tendo somente a si mesmo como instrumento. Esta condição de “voo cego” impinge ao ator uma grande dose de entrega para a criação.

Contudo, para toda entrega é necessária uma confiança anterior. Nós atores, como somos o próprio suporte de nossa arte, lidamos com um difícil modo de trabalho. Quando estamos na direção certa da construção de uma personagem, nos animamos e nos enchemos de confiança e podemos até pensar que somos os melhores neste desempenho. Contudo,

quando vivemos a situação inversa e fraquejamos nas buscas criativas para um papel, automaticamente somos levados a uma profunda desconfiança, seja consigo mesmo ou com os demais partícipes do processo.

Alguns exemplos de “maus bacilos” atingem o próprio ator, outros atingem, propositalmente ou não, os outros. Nós os conhecemos em sua triste multiplicidade e eles não são privilégio do trabalhador do teatro. O fato é que ao artista que precisa se doar, o mau bacilo causa um estrago muito maior. Ele, muitas vezes, impede a doação. Cada ser humano reage de modo diverso. Nunca, porém, indiferente. O comportamento desagregador é uma ferrugem no ambiente coletivo e, infelizmente, muitos dos que os alimentam, parecem também se “alimentar” deles.

O fragmento abaixo localiza-se no primeiro capítulo de “A Preparação do Ator”, quando *Kostia* desce do palco após a primeira prova de interpretação, um exercício proposto, no qual o jovem acredita ter se saído bem:

Com ares de astro em *tournee*, com fingida indiferença, desci para a platéia, no intervalo. Escolhi um lugar de onde podia ser visto facilmente pelo diretor e seus assistente e sentei-me, na expectativa de que me chamariam para tecer-me elogiosos comentários. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 38)

A postura de *Kostia*, prejudicial para o próprio ator, pode parecer um erro exclusivo dos que estão se iniciando no teatro, mas infelizmente é muitas vezes recorrente. Constantemente, o ator fica refém da desesperadora espera por um elogio. Refém da aprovação do professor (ou da direção). Não nos damos conta de que, acostumados que somos com os mecanismos inconscientes de recompensa e punição, acabamos transferindo este mesmo nível primário à nossa criação. O que isto acaba por determinar é uma entrega condicionada do ator: “só atuo se elogiado”, criando-se uma estranha dependência para a interpretação.

Ainda de “A Preparação do Ator”, trazemos outro exemplo. Este mais direcionado ao fato de como a interferência externa pode, muitas vezes, “travar” a capacidade criativa do ator:

Maria não respondeu e ele, então, pegou-a pelo braço e a levou para o palco, sem dizer palavra, enquanto nós todos dávamos risadas. O diretor voltou-se e disse tranqüilo: “Meus amigos, vocês estão numa sala de aulas. E Maria está atravessando um momento importantíssimo de sua vida de artista. Procurem aprender quando se deve rir e do quê”. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 62)

O exemplo dos risinhos destinados ao trabalho da jovem Maria é, até certa medida, simplório. Contudo, as críticas ao trabalho alheio é um triste fator alimentado por muitos atores. Isto acontece de modos diversos: comentários maldosos, sorrisos velados, conversinhas de corredor, olhares recriminadores... Eles demonstram uma competição não assumida, algo como um veneno que é destilado, pouco a pouco, buscando fragilizar o outro e que vai minando o ambiente.

A crítica ao trabalho do outro volta a ser destaque numa passagem importantíssima desta obra:

Quando Tórtsov voltou, pouco depois, falou-nos de um artista, dotado de refinadíssimo senso de verdade para criticar o trabalho dos outros atores. Entretanto, quando ele mesmo atua, perde completamente esse dom. É difícil acreditar [...] que a mesma pessoa, num momento demonstre possuir tão agudo senso de discriminação entre o verdadeiro e o falso na atuação de seus colegas e, um momento depois, suba ao palco para perpetrar erros piores. No caso dele, a sua sensibilidade para a verdade e a falsidade, como espectador, está completamente separada dessa mesma capacidade como ator. É um fenômeno muito difundido. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 155)

As palavras do professor permanecem conosco. Sobretudo, quando nos recorda que a prática é tão difundida por nós, atores. A reflexão nos leva a um enfrentamento significativo: como seria bom se todos nós pudéssemos nos ver, convivendo, distanciadamente. O processo da percepção de um indivíduo em relação a si mesmo e na sua convivência com os outros é um desafio difícil, mas é um exercício possível.

A conduta do ser humano é algo difícil de compreender. Ao mesmo tempo em que possui um caráter constante, fixo, também possui uma faceta mutante, circunstanciada, passível de alterações. Isto se dá pelos muitos meandros que compõem o ser humano, e, ainda mais, este acrescido de suas relações com os outros. Nem todos os comportamentos que desenvolvemos em nossas relações interpessoais são racionalmente percebidos por nós. Existem atitudes que são percebidas por aqueles que convivem com a pessoa, porém que esta, geralmente, não detecta. E é justamente neste ponto que somos mais críticos com os outros sem nos dar conta da nossa própria realidade.

Ainda dentro desta reflexão, trazemos outro ensinamento stanislavskiano que assim preconiza: “o ator é chamado a criar uma imagem quando está em cena e não simplesmente se

pavonear perante o público.” (STANISLAVSKI, 1996, p. 53). Sempre achei o uso do verbo “pavonear”, uma metáfora precisa, já que, muitas vezes a preocupação é apenas esta: exibir as pseudoplumagens de uma cauda volumosa. Neste sentido, a própria sabedoria popular nos manda um recado antigo: “Pavão, olha o teu pés”...

Esta provocação sintetiza bem a presente abordagem. Nunca é demais lembrar que o comportamento alheio é facilmente percebido por nós; a real dificuldade está em reconhecer sua presença em nós mesmos.

#### 4.2 A DIFÍCIL QUESTÃO DAS ESCOLHAS INDIVIDUAIS

Stanislavski opta por iniciar a abordagem deste princípio a partir do ponto de vista de um caso específico. *Kostia* narra em suas anotações os comentários a partir de um escândalo que houve com um dos atores da companhia. O citado ator havia sido severamente reprimido e alertado de que seria expulso caso repetisse a intolerável infração.

Na ficção, *Gricha Govorkov*, um dos jovens atores, se pronuncia sobre o fato e acreditando que em seu entendimento não acha que a “administração tenha qualquer direito de se imiscuir na vida particular do ator!” Diante da sua colocação, os demais atores pedem a *Tórtsov* seu ponto de vista. O posicionamento do diretor assim se configura:

Vocês não acham que é uma coisa insensata derrubar com uma das mãos aquilo que, com a outra, vocês estão querendo construir? Entretanto, muitos atores agem exatamente assim. (STANISLAVSKI, 1996, p. 277)

A partir daí, o diretor *Tórtsov* ilustra a situação narrando um fato que lhe ocorreu em sua mocidade. O diretor diz que manterá o nome do grande ator em sigilo para não ofuscar aos jovens atores, o brilho da sua glória. A narrativa conta que o então jovem *Tórtsov* presenciou uma interpretação inesquecível de um célebre ator de teatro em excursão. O encantamento por tamanha beleza o impactara de tal modo que ele não se sentia capaz de voltar pra casa sem conversar com alguém sobre aquela experiência. Então, o jovem *Tórtsov* e um amigo vão a um restaurante para discutir sobre o espetáculo. Quando eles estavam no

meio do assunto, eis que adentra o restaurante ninguém menos que o “gênio” motivo da longa conversa. Os jovens não se contêm e vão falar com o ator “abrindo as comportas do seu entusiasmo”. A partir deste ponto melhor do que roteirizar, é apresentar as palavras da personagem:

O grande homem nos convidou para ceiar com ele num salão reservado e ali, diante dos nossos olhos, passou a beber até chegar a um estado de bestialidade. Por sob o verniz se ocultava tamanha corrupção humana, uma vanglória tão revoltante, dissimulação, maledicência, todos os atributos de um vulgar fanfarrão. Além de tudo isso, negou-se a pagar a conta do vinho que bebera. Levamos muito e muito tempo para saldar essa dívida inesperada. E o único prazer que tiramos disso foi o privilégio de levar o nosso anfitrião, que urrava e arrotava, até o seu hotel, onde manifestaram a maior relutância em recolhê-lo naquele inconveniente estado de embriaguez. Misturem todas as impressões boas e más que nós tivemos daquele homem extraordinariamente talentoso e procurem verificar o resultado obtido. (STANISLAVSKI, 1996, p. 277-278)

Para muitos, a história de *Tórtsov* é, simplesmente, uma ficção criada só para convencer os jovens atores a se comportar direito, a ter uma conduta pacata e padronizada. Será mesmo? Não encontramos paralelos em nosso tempo, apesar da distância de quase um século? Neste sentido, é novamente importante perceber aquilo que é perene no teatro e aquilo que é mutável.

Para demonstrar o paralelo, me permito apresentar aqui, rapidamente, uma historinha bastante parecida, só que esta acontecida nos tempos atuais. Soube deste caso através de uma colega, professora acadêmica do curso de dança. A coincidência é gritante e, tal qual o diretor *Tórtsov*, mantereí o nome dos protagonistas em sigilo.

Dois jovens dançarinos (em formação) tinham ido assistir a uma apresentação de uma famosa e aclamada companhia de dança nacional. A muito custo, tinham conseguido dois convites e, ao final do espetáculo, ambos estavam extasiados. Conversando com alguns conhecidos, os jovens foram ficando no foyer em animadas conversas até que, eis que surgem, saindo dos camarins, a companhia e seus fundadores. Os jovens mal conseguem acreditar que estavam ali junto com aqueles monstros sagrados e, para surpresa maior ainda, alguém do grupo os convida para esticar o papo em um restaurante. Um misto de euforia e pânico percorre suas mentes. O restaurante é muito caro e eles têm o dinheiro da bolsa acadêmica contadinho para passar o mês... Mas, como recusar e perder esta oportunidade de jantar com eles? (pausa dramática) Eles aceitam (falha trágica). No restaurante, ambos dividem um prato

individual (o mais barato do cardápio) e uma garrafa de água mineral, entre sorrisinhos de “não, não tá tudo bem, estamos sem fome”. E como era de se esperar eles ficam, evidentemente, escanteados. Ao final da refeição, um lauto e caríssimo jantar, no qual todos da companhia pediram a vontade e sem cerimônias, a conta é apresentada. Alguém fala: “e agora vamos fazer como?” Os jovens se olham de modo tenso e quando vão se dispor a pagar sua parte são interrompidos por um dos fundadores que impassível diz: “vamos dividir!” Sem acreditar os jovens se vêem inclusos numa divisão “por cabeça” e, sem conseguir a menor reação, acabam por entregar um dinheiro que muito lhes faria falta...

Apesar das diferenças entre as histórias, o questionamento de *Tórtsov* permanece: “misturem todas as impressões boas e más (...) e procurem verificar o resultado obtido”. Outros exemplos similares, infelizmente, existem e seguirão existindo (afinal, como diz a sabedoria popular: enquanto houver cavalo, São Jorge não anda a pé...)

Mas, deixemos a realidade e voltemos à ficção. Concluindo sua história, *Tórtsov* alerta seus jovens alunos-atores a tomarem cuidado para que eles não repitam este tipo de comportamento quando forem atores profissionais. O princípio que os deveria mover seria, portanto, a consciência de que mesmo tendo direito à individualidade, a profissão do ator o obriga a se policiar em sua vida pessoal, pois muitos seriam os fatores que adentram nesta complicada equação. Adotando um rígido e inflexível referencial de postura, o diretor categoricamente orienta seus atores:

Porque o seu papel não acaba de ser representado com o baixar do pano. Ele ainda tem a obrigação de carregar em sua vida o estandarte da qualidade. De outro modo poderá apenas destruir o que tenta construir. Lembrem-se disto desde o início do seu período de serviço artístico e preparem-se para esta missão. Desenvolvam em vocês próprios a necessária capacidade de controle, a ética e a disciplina de um servidor público destinado a levar ao mundo uma mensagem que é bela, elevada e nobre. O ator, pela própria natureza da arte a que se dedicou, torna-se membro de uma organização vasta e complexa: o teatro. [...] Milhões de pessoas lêem diariamente nos jornais notícias sobre seu trabalho e atividade na instituição da qual ele faz parte. O seu nome está ligado ao do seu teatro tão intimamente que não é possível distinguir um do outro. Depois do seu nome de família, o nome do seu teatro também lhe pertence. (STANISLAVSKI, 1996, p. 278)

Novamente estamos diante da defesa de um princípio que revela muito daquilo que Constantin Stanislavski deseja para o novo homem de teatro. Afinal, é preciso lembrar que

para o diretor-pedagogo russo, a prática artística se destina também ao crescimento humano daqueles que a ela se dedicam.

Não é difícil imaginar que a defesa de um princípio que busque levar o aluno/ator a refletir sobre as consequências diretas dos seus atos individuais sobre a sua própria arte acabe por gerar nos estudantes inquietações e contestações. Novamente, buscando ilustrar a diversidade das percepções dos alunos, opto por trazer aqui os exemplos colhidos em minha experiência docente. Desta vez, não era só o mar que ficava revoltado, a terra tremia em um terremoto de indagações, pois tal questão sempre nos levava a rumos inesperados:

- “Isto é um absurdo! Minha a vida fora do palco me pertence.”
  - “O que ele diz na história do ator bêbado, tudo bem. Mas, depois toda esta rigidez me faz pensar se alguém pode se escravizar a uma situação, seja ela profissional, familiar ou pessoal.”
  - “Todas as nossas escolhas nos acompanham, logo não tem jeito: eu acabo carregando comigo tudo aquilo que optei.”
  - “Eu não sou aquilo que a sociedade me rotula.”
  - “Mas se ator deve tamanha obediência ao “teatro”, onde ficaria a sua liberdade?”
- (e a que eu mais me surpreendi ao ouvir...)
- “Uma coisa sou eu-ator; outra coisa sou eu-pessoa!”

#### 4.2.1 A sala de aula enquanto cozinha: uma pitada de sabor no saber

As múltiplas e intensas reações, normalmente, aumentavam o fogo da “panela de pressão”. E agora? Como agir enquanto docente?

Em minha caminhada nas veredas da docência, tive a felicidade de travar contato com as ideias do mestre Rubem Alves<sup>64</sup>. Recorro então, à analogia do estômago e da mente

---

<sup>64</sup> Pedagogo, poeta, Doutor em Filosofia, cronista, contador de histórias, teólogo, escritor de livros para crianças e psicanalista. Professor emérito da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É um dos intelectuais mais respeitados do Brasil na atualidade.

disposta por Rubem Alves em seu livro espetacular “Entre a ciência e a sapiência. O dilema da educação”. No livro, Rubem desenvolve uma parábola que aproxima a educação da culinária, nos mostrando como, muitas vezes, os excessos teóricos podem engessar o prazer da educação.

Essa é uma parábola que dedico aos que ensinam, porque ensinar é igualzinho a cozinhar. O professor é um *chef* que prepara e serve refeições de palavras a seus alunos. Durante anos consecutivos, nossos professores têm aprendido teorias científicas sobre a educação, achando que é assim que se formam professores. Existe, de fato, uma ciência da educação, como também existe uma ciência do piano. Mas a ciência da educação não faz um professor, da mesma forma como o conhecimento da ciência do piano não faz um pianista. Muitos professores maravilhosos nunca estudaram as disciplinas pedagógicas. Se os alunos refugam diante da comida e se, uma vez engolida, a comida provoca vômitos e diarreia, isso não quer dizer que os processos digestivos dos alunos estejam doentes. Quer dizer que o cozinheiro-professor desconhece os segredos do sabor. A educação é uma arte. O educador é um artista. Aconselho os professores a aprender seu ofício com as cozinheiras. (ALVES, 2005, p. 38-39)

Há momentos em que o cozinheiro-educador precisa ter consciência de que é prudente abrandar a fervura e fazer um “banho-maria” para não perder o (prato) principal. A defesa de Stanislavski é rígida, firme e tem, para muitos, um gosto amargo. Por quê? Pois, inevitavelmente, muitos a identificam como sendo uma castração. Uma concepção que associa o princípio a uma ideia de liberdade vigiada, controlada. Como torná-lo saboroso? Missão difícil, já que qualquer menção a disciplina ou controle parece ser sinônimo de autopunição. A este cozinheiro pareceu, portanto, ser primordial a entrada de um ingrediente com um sabor mais adocicado, para que com um “molho agridoce”, o princípio se tornasse mais palatável.

Antes de começar este relato, é importante, também, frisar que muitos são os alunos que leem a defesa stanislavskiana com perfeita aquiescência. Posso dizer, sem chance de erro, que estes são a maioria. Ou seja, existe um grande número de estudantes que travam contato com o princípio na mais absoluta paz interior, posto que este apenas corrobora um entendimento que o aluno já trazia consigo.

Existem também alguns que concordam no início, mas que diante das contestações expostas, começam a “repensar”; outros também, simplesmente não têm opinião formada ou preferem ficar alheios ou omissos ao debate; há ainda os que não concordam e dentre estes, os que se revoltam.

#### 4.2.2 O lugar da individualidade: as escolhas morais de cada dia

Pois bem, primeiro de tudo, é preciso resgatar o ingrediente que suavizaria o sabor; ou seja, é preciso reconhecer, efetivamente, o lugar da individualidade. Até porque todo e qualquer sujeito age (ou deixa de agir) pautando-se por ela, pelo que ele sente, entende, deseja, pensa, intui, avalia, reflete.

Logo, é bom lembrar que toda e qualquer questão moral é, necessariamente, movida por uma análise ética, como já visto anteriormente. Neste sentido, apesar de “pertencer” ao indivíduo, a moral também está conexa a uma ética e está sujeita à ela. A moral, portanto, pode ser rígida, frouxa, circunstancial; seja lá qual for o adjetivo que você queira associar à sua moral. Mas, de um entendimento básico, todos partimos: o sujeito age, vive e se relaciona, segundo ela.

Do mesmo modo que todas as escolhas individuais partem da liberdade, a questão da individualidade se origina, exatamente, do mesmo ponto. Somos senhores de nossas escolhas. Logo, mesmo que a sua ação/conduta seja entendida pela coletividade como imoral por representar a negação de um código moral vigente, ela é uma escolha sua. Portanto, a escolha da ação/conduta é sempre do sujeito.

Fechado isto, é possível, finalmente, retornar ao exemplo trazido por *Tórtsov*. Na narrativa do diretor, ficou claro, portanto, que a escolha de se embriagar e não pagar a conta foi do referido ator. Ele assume o seu ato. E assume como? Não assumindo. Pouco se importando com os jovens (e muito se importando com ele). Pouco se importando, também, com os rastros da sua vida, com as manchas deixadas.

Da mesma forma, vejamos o exemplo dos jovens dançarinos: claro que o ato é bem menos danoso, podendo até ser questionado se a ação dos membros da companhia foi de má-fé (proposital) ou fruto da simples incapacidade em perceber - por sempre olhar o próprio umbigo - que aqueles dois jovens não tinham condições de arcar com a divisão; e pior, não estavam obrigados a pagar pelo que não tinham consumido<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> É impressionante ver que mesmo diante do debate, ainda existem argumentações em defesa dos membros da companhia: “mas eles não foram lá por suas pernas? Não sentaram na mesa e comeram? Não queriam estar lá do lado? Tem mais é que aprender”. Mesmo considerando a jocosidade do fato, a falta de comisseração e a aprovação expressa ao comportamento leviano impactam.

Porém, tais exemplos só foram usados para acender uma luz sobre a questão da individualidade. E por mais gritantes ou suaves que sejam os exemplos, a nossa tendência é pensar: “não foi comigo. Comigo seria diferente”. E é este que me parece ser o foco exato de Stanislavski: “E aí, amigo, como será quando for contigo? Como você pensa a prática das suas condutas?” Esta, sim, é a real questão da individualidade.

Pois, apesar de serem suas, as suas condutas também estão inseridas num contexto maior, coletivo (ético) e é primordial atentar para esta reflexão. Mesmo que as palavras de Stanislavski lhe pareçam amargas, elas farão parte das suas escolhas - que são suas na origem (é claro); mas as consequências, os resultados, são nossos...

Deste modo, é prudente rever com calma as considerações de Stanislavski e refletir que: sim; o trabalho do ator se encerra quando a cortina desce. Evidente. Tanto é assim que o agradecimento é recebido pelo ator e não pela personagem! Não se trata de misturar personagem e pessoa. Este, aliás, é um deslize que a escrita stanislavskiana apresenta - por conta desta ser uma fala também de uma personagem - e que torna o seu entendimento realmente dúbio.

Porém, tal hipérbole chama atenção ao fato de que, uma vez ator da companhia tal, do grupo tal, do espetáculo tal, do curso tal, você passará a ser reconhecido assim. E suas condutas, querendo você ou não, se associarão aos seus pares. Ainda que não diretamente, mas indiretamente. O equívoco se amplia quando são associadas as qualidades, artística e moral, na frase: “Ele ainda tem a obrigação de carregar em sua vida o estandarte da qualidade”. Tal colocação acaba por ampliar uma confusão que não deveria ocorrer de forma alguma. O entusiasmo stanislavskiano tem aqui um exemplo de claro excesso.

#### **4.2.3 Disciplina: ojeriza ou desconhecimento**

Este excesso acaba, infelizmente, colaborando com outro entendimento errôneo: a semântica da palavra disciplina. É assustador como algumas pessoas têm aversão imediata à simples menção da palavra disciplina, que é associada automaticamente à ideia de castigo ou punição, conjugada a uma condição de obediência cega ou subserviência. A palavra soa, para muitos, como um ruído irritante, que abre as comportas da aversão e da completa ausência de

vontade. É aí que o educador-cozinheiro precisa se esmerar ainda mais no preparo do “molho” que buscará desatar os nós e derrubar as travas da rejeição.

Sobre este quadro, é válido apresentar uma reflexão do professor Mario Sergio Cortella, na qual esta situação é assim comentada:

A palavra “disciplina”, em algumas situações, aparece como sinônimo de castigar alguém; outras vezes, e bastante presente na área escolar, disciplina é o nome que se dá a uma matéria. Esse antepositivo *dis-* significa “aquilo que é ensinado”. Neste sentido, disciplina também é o conteúdo organizado dentro de uma estrutura. Por outro lado, disciplina tem também o sentido de ser aquilo que organiza, que faz com que haja um ordenamento do nosso modo de convivência. Não se deve confundir disciplina com castigo. É muito comum se ouvir dizer que se vai disciplinar alguém. Nestes termos é utilizada até em relação a outros animais: “Vou disciplinar o cão, disciplinar o cavalo”. Mas, em relação a humanos, não pode ter esta validade. (CORTELLA, 2013, p. 26)

Logo, primeiro de tudo, é preciso se desarmar. Sobretudo, é necessário desvincular-se deste “álibi semântico” que sempre vincula disciplina a um sentido negativo. A palavra disciplina tem a mesma etimologia da palavra discípulo, que significa “aquele que segue”. Sendo assim, ter disciplina é saber exatamente o quê você segue. “Eu sigo a mim mesmo, aos meus conceitos, meu pensamento, minha decisão.” Certo. E quais são os seus conceitos, seus valores e princípios? Pois são eles que vão determinar o seu pensamento e as suas decisões, não é mesmo?

Qual o problema em examinar os valores que pautarão suas ações antes delas ocorrerem? Eles não são os seus valores? Por que se negar a uma análise ou reflexão sobre eles? Ou os seus conceitos se moldam a partir das situações, dos momentos? Neste caso, assim como os valores são circunstanciais, relativos; a sua disciplina também sempre será relativa. É simples: no que você acredita? Isto transparecerá em suas ações.

E tudo isto é também um tipo de treinamento. Algo que se constrói a cada dia. Que pode ser alcançado passo a passo. De fato, é doloroso perceber que não somos exatamente aquilo que dizemos ou pensamos que somos. É fácil apenas dizer: acredito no compromisso, na dedicação, na generosidade, no respeito, na ética. Difícil, duro mesmo, é ter condutas que presentifiquem tais valores.

Vejam: se você acredita no compromisso com seu trabalho, por que não honra seus encontros profissionais? Ou se permitirá só honrar quando for possível e conveniente? Neste

caso, será que o seu valor é mesmo o compromisso? Ou o seu valor é a conveniência? Se você acredita no respeito, por que se permite recorrentemente chegar atrasado nos encontros profissionais? Se acredita na dedicação ao processo do teatro, por que só se dedica a ele quando está junto dos outros, ensaiando? Ou, o pior, por que, muitas vezes, se permite ensaiar sem um real desejo artístico, desprovido de uma vontade criadora?

Atentemos juntos: estas é que são, substancialmente, as questões da individualidade! Ou afirmar a individualidade é simplesmente ter o direito de dizer “não quero”, “não gosto”, “não vou”? O que é realmente a individualidade? Todo questionamento ético só é eficaz se feito com sinceridade pelo próprio sujeito. Nisto se funda a individualidade e não no escapismo.

Toda disciplina se funda na dedicação pessoal<sup>66</sup> e na construção de um modo próprio de agir/fazer/organizar-se. Neste sentido, é muito mais do que uma motivação; é um modo racional de compreender nossos métodos pessoais, nossa estrutura de operar o trabalho. Além de nos permitir conhecer “o caminho das pedras”, justamente por nos fazer refletir, conhecer e reconhecer nossa prática.

Disciplina é algo ligado ao campo do método, da dedicação. Uma criança, um jovem ou um adulto que não tiver disciplina para o estudo, esvazia seu potencial de eficiência. Faz com que haja uma perda de energia. Em primeiro lugar, disciplina é algo que ajuda imensamente a ganhar tempo, pois se trata de fazer algo de forma estruturada para se chegar aos objetivos desejados. Em segundo lugar, a sofrer menos com o que se faz. Como diziam nossas avós, “quem não planeja faz duas vezes”, ou, de outro modo, “quando a cabeça não pensa, o corpo padece”. Uma das maneiras de fazer com que a cabeça pense é sermos disciplinados. Disciplina é sinônimo de método, dedicação e aplicação. (CORTELLA, 2013, p. 26)

Ter disciplina é difícil, é preciso que se tenha paciência consigo mesmo, pois é algo que se constrói. Porém, não se deve adiar eternamente o encontro com aquilo que você segue e acredita. Isto apenas demonstraria que o seu real valor é a procrastinação. E a pior de todas as formas de procrastinação é a pessoal - o adiamento do encontro de você com aquilo que acredita, quer, deseja. É adiar o encontro consigo mesmo. Pois ser ator é uma escolha sua. Ninguém o força a isto. Ser um ator com tais condutas também é uma escolha sua. O fundamental é ter calma, paciência consigo mesmo e perseverar na disciplina.

---

<sup>66</sup> Ainda sobre esta mesma temática, novas reflexões e orientações stanislavskianas serão apresentadas no princípio ético da disciplina pessoal, abordado em tópico próprio nesta tese.

Por isso, devemos ter paciência, também, com o nosso mestre russo. Paciência com a cultura do seu país – um lugar onde, na comunicação interpessoal, o imperativo é uma marca registrada – e, assim, perceber que não é por castração que Stanislavski salienta a necessidade do desenvolvimento da capacidade de controle, da ética e da disciplina para o ator.

#### 4.2.4 O ator pertence ao Teatro ou o teatro pertence ao Ator?

Pois mesmo que soe um tanto quanto piegas/melodramático/gongórico ser chamado de “um servidor público destinado a levar ao mundo uma mensagem que é bela, elevada e nobre”; tais palavras refletem algo que ele acredita: o ator é um servidor público<sup>67</sup>, pois está a serviço de uma arte (o teatro) que se destina a um público. Aos desavisados cabe um lembrete: o espetáculo de teatro não se dedica aos que o realizam, mas sim aos que o assistem. E, nunca é demais lembrar, na compreensão stanislavskiana, esta arte busca sempre elevar-se para, em consequência disto, elevar o seu participante e, evidentemente, também elevar o seu público.

Por isso, a ideia de que o ator - pela própria natureza do teatro -, fatalmente, se torna integrante de um coletivo *sui generis*: os diversos realizadores teatrais. Neste sentido, há que se reconhecer o mérito do mestre russo, quando não tenta trazer esta compreensão para um campo reducionista. Nas palavras de Stanislavski esta é uma “organização vasta e complexa: o teatro”.

Logo, para este debate precisamos, preliminarmente, reconhecer com clareza que os integrantes desta vasta e complexa classe - a teatral -, possuem com ele, o teatro, vinculações diferenciadas. Vejamos: existem atores que têm seu nome, exclusivamente, vinculado à sua individualidade e à sua profissão (um ator de teatro). Esta condição é algo que o mercado acabou por denominar como *freelancer* (em mais um claro exemplo de americanismo); ou seja, aquele que se vincula ocasionalmente a alguma produção<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Aqui recaem também todas as desgastadas semânticas que a expressão compreende em nossa realidade cultural.

<sup>68</sup> Particularmente prefiro o tradicional entendimento materialista dialético que vê em tal condição apenas a condição de força de trabalho; ou seja, a mão-de-obra disponível que não possui os meios de produção.

Contudo, existe um grande número de atores que se vinculam a diversos tipos de coletivos de realizadores teatrais, tais como: companhias, grupos de teatro, escolas de teatro e outros exemplos de pessoas reunidas com tal finalidade comum. Tais profissionais de teatro trazem consigo a condição apresentada por Stanislavski: a de ter o seu nome vinculado ao coletivo teatral de modo íntimo. Pois é da atuação destas pessoas que se constrói a história daquele coletivo. A fusão é natural e é condição estruturante do agrupamento. Sendo assim, evidentemente, cada integrante responde individualmente por seus atos, mas é inegável, também, que a conduta de um membro afeta o coletivo. Há um “aval tácito” que incide sobre o membro, em maior ou menor grau a depender do coletivo, evidentemente. Mas, é preciso reconhecer que nossa individualidade afeta também ao outro, membro da coletividade.

Outro dado relevante nesta questão é a presença do olhar externo (público) que inevitavelmente invade as circunstâncias de trabalho do ator. Aliás, em nosso tempo, tal condição se espalha por quase toda a coletividade, numa necessidade desenfreada de publicizar toda e qualquer circunstância vivida, o que acaba tornando as pessoas reféns da própria exposição. Contudo, as redes sociais catapultadas à condição de meio de comunicação (e os excessos delas decorrentes) não são objeto desta análise, mas sim a análise das consequências das condutas dos membros da coletividade teatral.

Para o público, a sua vida artística e a vida particular estão inextricavelmente ligadas. Portanto, se um ator do Teatro de Arte, do Teatro Maly, ou de qualquer outro teatro, praticar uma ação repreensível, um crime qualquer, envolver-se em qualquer escândalo, por mais desculpas que possa apresentar, por mais que os jornais publiquem desmentidos ou explicações, ainda assim será incapaz de limpar a nódoa, a sombra, que projetou sobre toda a sua companhia, sobre o seu teatro. Isto, portanto, obriga o ator a portar-se com dignidade fora dos muros do teatro e a proteger sua boa reputação tanto em cena como na vida particular. (STANISLAVSKI, 1996, p. 278)

#### 4.3 O APOIO À AUTORIDADE

Neste princípio, Stanislavski opta por apresentar as reflexões como anotações soltas do jovem ator *Kostia*. Algumas podem ser deduzidas como sendo anotações a partir de falas do diretor, mas a ideia de reflexão coletiva é que marca a estrutura literária:

Uma das medidas que visam garantir a ordem e o ambiente sadio no teatro é a de reforçar a autoridade daqueles que, por um motivo ou outro, foram incumbidos de realizar o trabalho. (STANISLAVSKI, 1996, p. 279)

Logo, o apoio àquelas pessoas que estão incumbidas da função de comando é proposto, inicialmente, como uma garantia de manutenção do princípio do bom ambiente coletivo. Antes de qualquer coisa, é necessário esclarecer o contexto do qual parte esta afirmação. O contexto que cerca estas reflexões é o de uma companhia teatral. Algo que poderia ser associado a uma empresa que congrega funcionários que executam, a cada projeto, uma determinada função. Esta é a referência para Stanislavski. Tanto que em seus escritos, ele fala da possibilidade de escolhas, designações e/ou candidaturas para os postos de comando.

Tradicionalmente, a gestão dos processos teatrais não ocorre desta maneira, ou seja, com rodízio de pessoas na função de comando. A prática mais usual e reconhecida é a de que a gestão seja desempenhada pelo diretor teatral. Mesmo que de modo bastante resumido, é necessário fazer aqui um parêntese para explicar um pouco desta função para a abordagem deste princípio.

O teatro moderno experimentou uma série de facetas de diretores teatrais. Falar de um modo único de ser e agir dos encenadores é no mínimo desconhecimento do ofício. De tiranos a sábios; de pedagogos a titeiros; de reis a decaptados (na criação coletiva); de meros guardas de trânsito (“ande pra cá, vá para ali”) a gurus espituiuais; todas as associações e todos os adjetivos já recaíram sobre os diversos diretores de teatro espalhados pelos quatro cantos. Viu-se de tudo, até a sua ausência meramente física, no caso da criação coletiva. Parodiando a estrutura dramática, poderíamos dizer que esta foi uma dramaturgia que apresentou diversos personagens: de arquétipos a caricaturas.

Atualmente, o teatro contemporâneo apresenta uma certa instabilidade quanto à designação de tal função. Por enquanto, a maioria dos processos ainda mantém a assinatura do encenador/diretor, mas não se pode negar que há uma parcela significativa que demonstra uma certa dificuldade em nomear o responsável pela autoridade nos processos teatrais.

É um fato: o contemporâneo tem calafrios e comichões com determinados conceitos; autoridade é só mais um deles. Neste contexto, explodem novas denominações para a função, tais como: condução, orientação de cena, coordenador, mediador ou organizador cênico, enfim... Criatividade não falta. De fato, o denominado processo colaborativo - aquele que

mantém a assinatura da direção, permitindo uma maior liberdade de sugestões processuais aos integrantes -, desponta como vertente mais acolhida.

Contudo, seja com uma acepção mais controladora ou com uma filosofia mais flexível, o fato é que os processos teatrais, como todos os demais processos coletivos, demandam liderança, precisam de definições. O caos até pode ser uma via de abertura criativa; mas, definitivamente, não é uma rota, não é um fechamento. Isto para não voltarmos a falar das especificidades da arte teatral.

Portanto, autoridade é aqui entendida como a base de qualquer tipo de organização. E nunca será demais repetir que um processo teatral demanda método, planejamento e organização por conta dos sujeitos nele envolvidos. Autoridade também deve ser entendida como fonte de poder hierarquizada, e, numa associação micropolítica, podemos afirmar que: estando o sujeito investido da autoridade e sendo apoiado pelos seus subordinados, este constitui-se como legítimo.

É este, portanto, o enfoque trazido pelo princípio do apoio à autoridade da direção no processo artístico. Legitimar e fortalecer a condução que foi estabelecida. No caso do teatro, aqui simplificado no apoio e confiança no trabalho da direção.

E qual a importância deste apoio? Por que devemos mantê-lo? Simples. Pois um ator sabe que estar inserido em um processo teatral que tenha a direção minada diariamente é como viver uma sabotagem em doses homeopáticas. Caso o ator não confie, não aceite, não concorde ou não queira se submeter às decisões daquele que assina a direção (o que, evidentemente, pode acontecer), o mais digno é se retirar do processo.

Entretanto, muitas vezes não é isto que ocorre. Há quem prefira permanecer, pelas mais diversas razões, e guardar dentro de si a célula do descontentamento. Como pode a criação teatral coletiva, então, alcançar a plenitude?

Porque se não lhe conferirmos nenhuma autoridade estaremos paralisando a principal força motriz do grupo. O que acontece com um empreendimento coletivo, quando é privado do líder que inicia, estimula e dirige o trabalho comum? (STANISLAVSKI, 1996, p. 279)

Evidentemente, também não se deve abordar a questão de modo tão simplista, pois diversos são os fatores que interferem nesta falta de apoio. Alguns atores podem permanecer por conta de necessidades pessoais: dinheiro; exposição no “mercado”; vaidade de

contabilizar mais uma montagem na carreira; afinidade com outros membros do elenco; certificados de conclusão ou notas; uma eventual desarmonia gerada em uma data muito próxima da estreia (o que geraria uma sobrecarga de trabalho para todos do elenco). Enfim, os motivos podem ser os mais variados e alguns podem ser até dignos e coerentes. Contudo, a participação maculada por tais condições fatalmente esbarrará na qualidade do que é apresentado.

No começo de minha formação como ator, um professor certa vez me falou de um trabalho seu como ator, no qual ele tinha vergonha de se apresentar, que nem dizia aos amigos que estava em cartaz, contando os dias para a temporada acabar. Para alguém que estava tão apaixonado pelo teatro, aquilo parecia incompreensível. “Como um processo teatral pode ser assim?”, pensava eu. Para que se submeter a isto, então? A pureza daqueles dias guarda uma íntima ligação com o princípio trazido por Stanislavski. Neste sentido, mil vezes a pureza do jovem do que a maturidade do apoio condicionado.

Sendo assim, verificando-se que não se pode analisar a questão de modo radical, chegamos à percepção de que existem diferentes abordagens para o fato. Contudo, uma compreensão se faz imprescindível: sem apoio e concordância não há como se falar em direção em um processo. O ator que simula concordância, não a simula somente para os outros, simula também para si. Logo, não é difícil compreender que tal ato apresenta, em si mesmo, uma semente de contradição.

#### **4.3.1 Qual sentido existe em minar a direção?**

Importante agora, seria questionar-nos, sinceramente, sobre qual seria o valor que daria fundamento, que justificaria, este amotinamento gratuito de um ator. Pois, aquele que permanece no processo, mesmo que simule, fatalmente externará, vez por outra, em doses maiores ou menores, pulsões do seu descontentamento.

O ganho artístico trazido pelo valor da confiança e do respeito para com a condução do processo é uma unanimidade. Raro é o ator que não possui exemplos positivos de direção. Profissionais, aos quais ele reconhece como importantes, valiosos, estruturadores da sua

caminhada no teatro. Porém, é importante perceber que não estamos falando de profissionais idealizados, infalíveis, perfeitos. Muitos dos que reconhecemos como valorosos têm ou tiveram senões em seu processo de direção, debatidos em nosso fôro íntimo, em alguns dos momentos vividos. Isto é o normal.

Até porque (ou como já foi frisado aqui), as direções são diferentes. Até mesmo quando partem da mesma pessoa. Não é raro reconhecer processos inteiramente diferentes conduzidos por um mesmo diretor, estando este sujeito a circunstâncias diferentes.

Para seguir com esta reflexão, trago uma percepção que pode dar a exata dimensão de tal postura silenciosa. Ela também parte de uma compreensão stanislavskiana, gerada a partir de sua metodologia. Com a prática teatral, alguns atores adquirem uma compreensão que é fácil de explicar; mas muito, muito difícil de se compreender, vivenciando-a verdadeiramente: o objeto de trabalho do ator é a personagem. Não somente realizá-la, exibi-la, dizer suas falas; mas criar e executar todo o complexo sistema de signos propiciado pela personagem em suas relações. O campo de atuação do ator aí está e por ela é determinado. É nele que o ator deve permanecer com seu foco para que o execute na maior precisão possível.

Ao contrário do que muitos pensam, o campo de atuação do ator não é o palco. O palco é o campo de atuação da encenação (pausa). Por favor, perceba-se a sutileza proposta: o palco aqui, metaforiza as relações entre todas as personagens, bem como todos os signos concebidos no processo de ensaio, para se revelarem no decorrer da encenação. O objeto de trabalho do diretor teatral é, portanto, o texto cênico. Claro que este texto cênico só se realiza mediante a atuação dos atores. Mas há uma visão do todo que conjuga cada fator envolvido na montagem.

Por mais que se dedique, um ator sozinho não “resolve” uma montagem. Quando somos calouros no palco, ainda pensamos que mesmo que a encenação “não seja lá essas coisas”, eu posso me sair bem e, quem sabe, salvar o espetáculo (ou, ao menos, a minha apresentação). Atente-se que uso a expressão “calouro” não como uma condição temporária - pelo fato de alguém ser neófito em uma área -, mas a utilizo como que a revelar um estado de espírito. Só os calouros pensam que ser calouro é uma condição determinada pelo tempo. Muitos têm anos de prática e permanecem calouros.

Um ator, digo, um ator mesmo (aquele que se sabe e se reconhece assim), compreende que não existe “a minha apresentação”. O que se apresenta é a encenação. O ator se reconhece

como uma engrenagem de um motor que é posto para funcionar e regulado pela direção<sup>69</sup>. Portanto, é preciso estar em paz com esta compreensão processual da sua arte. Côncio dessa condição, não há como um ator sabotar processos. Pois ele não vê o diretor como um inimigo ou opositor; ele o vê como parceiro de construção. Talvez muitos acreditem que isto é utópico e que o elemento humano sempre tenderá para a disputa. Mas o elemento humano (a moral de cada um) é irresolúvel; se o sujeito consciente ou inconscientemente quer a divergência, a discórdia, lamenta-se.

Ainda aprofundando esta reflexão, salientamos que a percepção acima defendida não implica, de forma nenhuma, em um desmerecimento ou uma diminuição da importância do ator para o fenômeno teatral. Nunca. Quando se afirma que o objeto de trabalho do ator é a personagem, afirma-se, também, toda a indispensável capacidade criadora que o artista precisa dedicar a esta construção. Sobre tal condição, adentraremos particularmente na análise do princípio da iniciativa criadora do ator, nas próximas páginas. Contudo, o apoio suscitado nesta abordagem precisa ser verificado, também, na própria execução do trabalho do ator. Afinal, somente o ator pode executar o seu trabalho. Por mais que se descabele, um diretor nunca entra em cena.

Sobre esta situação, vejamos um fragmento da primeira parte de “A Criação de um Papel”:

Será preciso analisar que, enquanto o ator está em cena, todos esses desejos, aspirações e ações devem pertencer a ele, como artista criador [...] Não ao dramaturgo, que está ausente durante a atuação, e tampouco, ao diretor, que fica nos bastidores? [...] O ator pode submeter-se aos desejos e às indicações de um escritor ou de um diretor, e executá-los mecanicamente, mas, para sentir seu papel, é preciso que use seus próprios desejos, engendrados e elaborados por ele mesmo, e deve exercer sua própria vontade e a de outros. O diretor e o dramaturgo podem sugerir ao ator seus desejos, mas, depois, esses desejos devem ser reencarnados na natureza do próprio ator, de modo a que ele seja inteiramente possuído por eles. (STANISLAVSKI, 1995a, p. 64)

---

<sup>69</sup> Alguns diretores podem ficar chateados com a minha analogia de comparar a sua profissão com a de um simples mecânico. Perdoem-me, não é uma ofensa, é, antes sim, um elogio. É uma prova de profunda inteligência saber compreender o exato funcionamento mecânico de um motor e, mais ainda, saber regulá-lo. Que belo diretor teatral é aquele que conhece realmente as engrenagens do motor teatral e o ajusta, detalhadamente, em seu funcionamento estético. Me encanta a sabedoria das coisas simples na vida, haja vista a já citada comparação entre educadores e cozinheiros. A arrogância do mundo contemporâneo nos fez ver como menores algumas sabedorias de profunda dedicação. Consideramo-as hoje, como artes menores e, no entanto, não sabemos mais nem cozinhar, nem como funcionam os motores. Hoje em dia, apertamos os botões e temos a ilusão de que conhecemos a tecnologia. Que sabedoria inversa, não?

O fragmento escolhido é retirado dos escritos realizados entre 1916 e 1920. Nele, se percebem duas características: a primeira, é o formato direto ao leitor, já aqui citado enquanto estrutura; e, a segunda, é uma deferência especial ao dramaturgo (típica do período) que, muitas vezes, acompanhava o processo artístico.

Outro exemplo correlato é verificado em outro fragmento de “A Criação de um Papel”: Sendo que este já é referente à segunda parte do livro, esta sim escrita no final da década de trinta, no formato conhecido. Nele, assim fala *Tórtsov*, aos seus atores que concluíram a primeira fase da formação e agora passam a trabalhar com um texto dramático escolhido:

Todo diretor tem sua maneira individual de abordar a preparação de um papel, e o seu próprio programa para a execução desse trabalho. É uma coisa para a qual não é possível estabelecer regras fixas. Entretanto, as etapas fundamentais, os métodos psicofisiológicos<sup>70</sup> de executar esse trabalho, devem ser rigorosamente observados. Vocês têm de conhecê-los, e eu devo demonstrá-los a vocês na prática. Devo fazer com que os sintam e ponham os ponham à prova em suas próprias pessoas. [...] O diretor fará variações segundo as necessidades, o desenvolvimento do trabalho, as suas condições, as peculiaridades individuais dos atores. (STANISLAVSKI, 1995a, p. 125)

Já neste fragmento é possível perceber uma busca por um entendimento, por um diálogo maior entre direção e atores no processo. Sempre, contudo, valorizando as responsabilidades criativas dos atores. Tais responsabilidades são valorizadas na busca por ações propositivas e uma autonomia do ator. A crescente deste pensamento atinge o máximo quando o *Tórtsov* chega a dizer aos seus atores para que estes demonstrem maior domínio nas convenções do palco: “lembrem-se que eu já lhes disse, mais de uma vez, que todo ator tem de ser seu próprio diretor.” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 147)

Ao final do livro “A Criação de um Papel”, em sua terceira parte, *Tórtsov* nos dá uma dica que chega a se constituir quase um aforismo, e que indica aos diretores teatrais como estes devem se portar para que o princípio do apoio à direção seja continuamente observado: “O diretor deve saber como estimular no ator o apetite por seu papel.” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 254)

---

<sup>70</sup> Erro crasso de tradução, o correto seria psicofísicos.

### 4.3.2 Solucionando conflitos

Ainda quanto a este princípio, existe um ponto que, também, é preciso que seja reconhecido: as possibilidades de divergências que surjam entre ator(es) e diretor num processo teatral. Neste caso, obviamente, vamos nos restringir a divergências que ocorram a partir de indicações, proposições ou determinações da direção para o(s) ator(es) em uma encenação, deixando de fora questões relacionais particulares.

Diante de tais dilemas, mesmo que divirja de alguma escolha da direção, o ator precisa, antes de qualquer coisa, buscar o diálogo sincero e aberto para compreender os porquês de quem dirige a montagem. Contudo, saliente-se que sempre há um sentido (ou, ao menos, deve existir) no que está determinando a direção.

Para a solução dos citados dilemas, é, justamente, o esclarecimento do sentido, da meta, do objetivo que permitirá a leitura que deve ser esclarecida e justificada a todos os integrantes do processo. Com o esclarecimento do sentido, normalmente, a situação se dissipa e o processo volta a correr sem danos. Ou então o sentido apresentado é completamente inviável para um ou mais membros do processo e precisará ser repensado. Ou ainda, o sentido (ou a ausência deste) é algo do qual aquela direção não aceita “abrir mão” e quem deve repensar a sua participação são aqueles que discordam.

Uma coisa, porém, é certa: a única opção que não deve ser escolhida é a de “varrer a sujeira para debaixo do tapete”. Pois, para nós, o tapete é o próprio espetáculo<sup>71</sup>.

Todo o esforço desta análise vai no sentido de que se compreenda esta questão: se a divergência permanecer muda, escondida, dotada de uma falsa adesão (adesão condicionada), o próprio processo será o maior prejudicado. Este é um dos grandes equívocos que podem existir em processos teatrais e ele não é um privilégio só dos atores ou só dos diretores, pois sempre acontecem em via de mão dupla. Tal ausência de sincronia é péssima e tende a redundar em profundos desgastes.

É um erro tanto o diretor que dirige pensando em atuar, como o ator que atua pensando em dirigir.

---

<sup>71</sup> Um jogo de palavras, mas, também, uma sincera homenagem a Peter Brook.

### 4.3.3 Outros exemplos de ausência de apoio

Ainda abordando este princípio, porém aumentando o enfoque da questão, Stanislavski, através de suas personagens, cita outros exemplos de ausência de apoio entre os integrantes do teatro. Para isto, retorna aos relatos diretos sobre situações vivenciadas na prática teatral:

Nos teatros, com poucas exceções, dão-nos vívidos exemplos desse fato. A disputa da prioridade entre os atores, diretores; a inveja do sucesso alheio, as ciúmes causadas por diferenças de salário e tipos de papel, tudo isso se desenvolve grandemente em nosso tipo de trabalho e constitui seu pior mal. Disfarçamos nossa ambição, inveja, nossas intrigas, com toda espécie de frases altissonantes, como, por exemplo, “concorrência esclarecida”, mas o tempo todo o ambiente está carregado com os gases venenosos das intrigas de bastidores. Por temor a qualquer concorrência e devido à sua inveja mesquinha, os atores recebem qualquer recém-chegado com as baionetas em riste. Se tiver sorte, ele resiste à prova. Entretanto, quantos se atemorizam, perdem toda confiança em si e soçobram. (STANISLAVSKI, 1996, p. 279-280)

Os exemplos citados parecem um claro retorno aos “maus bacilos” determinados por Stanislavski. A concomitância das temáticas já foi aqui ressaltada. A reflexão sobre tais posturas sempre é válida, entretanto, me parece que as mesquinhas relatadas pelo mestre russo pertencem muito mais ao próprio ser humano do que, especificamente, ao ator. Ou seja, pertencem a todo e qualquer ramo de atividade. Mas, o retorno às bases do primeiro princípio aqui possuem um sentido: um ambiente teatral onde os maus bacilos são alimentados será terreno livre para que as ervas daninhas invadam o jardim. Por isto, o teatro deve ensejar o crescimento humano.

Os exemplos trazidos no texto prosseguem apresentando comportamentos completamente desprovidos de um mínimo de bom senso. Tais comportamentos são sempre associados a um teatro antigo ou menos profissional.

É justamente esta forma de psicologia bruta que infelizmente se cultiva em todos os teatros, com poucas exceções, e tem de ser destruída. [...] Já ouvi duas grandes atrizes se desacatarem, não só nos bastidores mas até mesmo durante a representação, em termos que fariam inveja a qualquer lavadeiras. Já presenciei o comportamento de dois atores célebres e talentosos que se

recusavam a entrar em cena pela mesma porta ou passagem. [...] Por que é que pessoas tão talentosas se dispõem a destruir o belo trabalho que elas mesmas criaram? Por causa de mal-entendidos e insultos pessoais, tolos e mesquinhos? A tais abismos suicidas descem os atores que não são capazes de vencer a tempo seus maus instintos profissionais. (STANISLAVSKI, 1996, p. 280)

#### 4.4 OS PERIGOS DO ATOR QUE SÓ PENSA EM SI

Stanislavski recorrentemente chama atenção do ator para o verdadeiro cunho coletivo do teatro. Pois imaginar que o teatro é coletivo apenas porque é feito por um grupo de pessoas é uma compreensão muito rasa. Um grupo de pessoas sem uma real sintonia com o processo será apenas um amontoado.

Contudo, o coletivo pode ter, substancialmente, um grande número de membros em busca desta sintonia e, um ou mais membros do coletivo pode(m) insistir em momentos de desgarrada da meta, numa justificativa interior de afirmação da(s) sua(s) individualidade(s), mantendo-se distante(s) das metas coletivas. O mestre russo nos salienta que isto ocorre muitas vezes e, mais, nos relembra que esta também pode ser uma tentação constante na caminhada.

Por conta disto, o ator precisa, verdadeiramente, trazer para si a plena compreensão de que ele é um membro do conjunto. E, ainda mais do que isto, precisa compreender que o teatro não constrói a sua potência através de forças exclusivas, isoladas. A força da arte teatral reside (e sempre residiu), especificamente, neste sentido de comunhão. Este é o princípio da força do conjunto.

A questão supera as salas de ensaio e palcos e adentra o âmago de cada ser. Na vida, sempre nos debatemos neste tipo de percepção: onde está o “lugar do eu” e onde é o “lugar do nós”? O grande desafio para o ator está em perceber de modo sensível que, na prática teatral, a afirmação do conjunto (nós) não significa a extirpação do indivíduo (eu). De fato, as circunstâncias que envolvem as percepções do eu são infinitamente menores do que as circunstâncias que envolvem a percepção do coletivo. Na maioria das vezes, é impossível para qualquer indivíduo dar conta das percepções coletivas como um todo. Elas transbordam.

O princípio do conjunto está diretamente ligado ao valor que cada membro dedica ao compromisso. Compromisso com os outros que trabalham com ele, compromisso com a arte que escolheu abraçar, compromisso consigo mesmo, com seu crescimento individual enquanto ator. Esta não é uma percepção fácil de ser absorvida. Ela é fácil de ser entendida, mas demanda esforço para ser posta em prática. Desestímulos menores, normalmente, nos desfoam da sua plena vivência. No teatro, todo aquele que se pauta pelo coletivo geralmente consegue a superação dos seus limites. Este é um tipo de percepção que só as salas de ensaio presenciam. Não há como explicar isto racionalmente, aqui; não se trata de algo matemático, positivista, passível de ser demonstrado. Infelizmente, não há fórmulas nem garantias para os céticos de plantão.

Porém, o compromisso pede vigilância, pede desejo, pede amor, intensidade e inteireza com o coletivo. O indivíduo muitas vezes quer afirmar este princípio, mas ainda não consegue. Ou então, fraqueja em momentos do processo. Para aquele que derrapa, existe a técnica que resgata o ator. Para aqueles que insistem na negligência, resta o verdadeiro enfrentamento ético.

Suponhamos que um ator de uma produção cuidadosamente bem preparada, por preguiça, negligência ou desatenção, afaste-se de tal modo da verdadeira interpretação de seu papel, que venha a cair numa rotina puramente mecânica, terá ele o direito de fazer isso? Afinal de contas não foi só ele que encenou a peça, não é ele o único responsável pelo trabalho que ela consumiu. Neste empreendimento, um trabalha por todos e todos por um. (STANISLAVSKI, 1996, p. 281)

#### 4.4.1 A atuação mecânica e a atuação forçada

Todo ator sabe o que é uma atuação mecânica. Elas nos visitam muito quando do início da caminhada teatral; mas, infelizmente, também teimam em retornar mesmo quando dispomos de muito tempo de estrada. Treinamento e compromisso são fundamentais para combatê-la. Até porque o ator pertence a um tipo de profissão na qual o sujeito não é: ele está. Muitos dizem que atuar é como andar de bicicleta, você nunca esquece. É verdade. Mas é verdade, também, que a volta à bicicleta demanda o treinamento dos reflexos e a mesma

qualidade de atenção que dedicamos quando abandonamos as “rodinhas”. Isto sem esquecer que sempre temos que pedalar. Pedalar muito.

Sendo assim, os motivos que levam à atuação mecânica (que aqui pode muito bem ser associada a uma pedaladinha morosa e desprovida de vontade) seguem os mesmos descritos por Stanislavski. Preguiça, negligência e desatenção permanecem como as causas fundamentais de uma atuação descomprometida, forçada e, portanto, frágil.

A atuação mecânica traz, contudo, uma condição diferenciada. Ela não é algo que se deva à fragilidade ou incapacidade cênica daquele que atua. Ela não ocorre porque o indivíduo não consiga. Muito ao contrário, o ator pode; mas, por algum dos motivos citados, não realiza. Esta distinção é muito importante: a diferença entre a atuação mecânica e a atuação forçada, pois é justamente nela que reside a compreensão que o ator precisa ter para combatê-la. Muitas vezes, podemos pensar que estamos diante de uma mera atuação mecânica, mas o que o sujeito possui mesmo é fragilidade cênica (atuação forçada).

Para melhor esclarecer as diferenças entre as atuações mecânica e forçada, voltemos às orientações de *Tórtsov*. O primeiro fragmento se concentra no que seria a atuação forçada, quando o diretor comenta com *Kostia* o resultado de um exercício cênico:

É o que chamamos de atuação forçada. [...] quando se atua como você atuou, há momentos isolados em que, de repente e sem esperar, a gente se alça a grandes culminâncias artísticas, empolgando os espectadores. Nesses momentos, o ator está criando de acordo com sua inspiração, improvisando, por assim dizer. Mas será que você se sente bastante capaz e forte – quer física, quer espiritualmente – para interpretar os cinco grande atos de Otelo com o mesmo *élan* com que, por acaso, representou parte daquela única e rápida cena? [...] Para atingir nosso objetivo precisamos contar, além do auxílio da natureza, com um enorme talento e com grandes reservas físicas e nervosas. Você não tem essas coisas todas, como tampouco as têm os atores *de personalidade*, que não admitem a técnica. Eles, como você, confiam inteiramente na inspiração. Se essa inspiração não aparece, nem você nem eles têm coisa alguma para preencher as lacunas. Você, na sua interpretação, tem longos trechos de queda nervosa, de total impotência artística e um tipo de atuação amadora e ingênua. Nesses períodos a sua representação é empertigada e sem vida. Por conseguinte, os momentos de elevação alternam-se com os de exagero. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 46)

Na explicação de *Tórtsov* sobre a atuação forçada, Stanislavski aproveita para configurar uma série de parâmetros necessários ao ator.

O primeiro é o de reconhecer na atuação forçada um mínimo de valor artístico. Este valor ocorreria em momentos isolados, geralmente involuntários ao ator, quando algo específico que acontece em seu desempenho cênico tem a capacidade de revelar sua inspiração, atraindo a atenção dos espectadores.

O segundo parâmetro é a constatação de que somente estes poucos momentos não são, nem de longe, suficientes para a interpretação de uma personagem em toda a trama dos fatos que constituem uma peça. Uma coisa é alcançar momentos inspirados em uma rápida cena, outra, a sustentação de uma personagem.

O terceiro é a afirmação de que muitos ainda insistem em acreditar que apenas a natureza (o dom, como outros preferem denominar) é a única sustentação para um praticante da interpretação teatral. A atuação forçada é fruto de alguém que poderia colocar seu talento conjugado à técnica, mas que opta por não se disponibilizar à ação da técnica criativa. Ironicamente, estes atores são chamados de atores *de personalidade*. O próprio que grifo na expressão revela a errônea aceção de personalidade associada à afirmação das vontades pessoais em detrimento da técnica profissional. É a já tradicional ideia de que para ser ator a pessoa somente precisa ser desinibido ou inspirado.

O quarto parâmetro (e o mais importante) é a constatação de que, quando tais momentos de “felicidade cênica” não ocorrem, a pessoa fica destituída da sua condição de “ator”. Ou seja, ele não conduz sua atuação, é conduzido por ela. Repete mecanicamente suas falas, se movimenta de modo impotente pelo palco, tal qual qualquer atuação amadora. Normalmente, termina a apresentação dizendo: “hoje não fui bem, alguma coisa me aconteceu”, sem perceber que o hoje se repete numa constância desestabilizante à qual só ele não se atenta.

Vejam, agora, a diferença deste tipo de atuação (forçada) para a atuação mecânica. No fragmento escolhido, o diretor volta seus comentários ao desempenho de *Gricha* no mesmo exercício cênico:

Não pode haver arte verdadeira sem vida. Ela começa onde o sentimento assume os seus direitos. A atuação mecânica começa onde a arte criadora acaba. Na atuação mecânica não há lugar para um processo vivo e quando este ocorre é só por acaso. [...] Para reproduzir os sentimentos há que saber reconhecê-los pela experiência própria. Não os experimentando, os atores mecânicos são incapazes de reproduzir os seus efeitos externos. Com o auxílio do rosto, da mímica, da voz e dos gestos, o ator mecânico apenas oferece ao público a máscara morta do sentimento inexistente. [...] Alguns destes clichês estabelecidos ficaram tradicionais e são transmitidos de geração a geração [...] Outros são tomados, já prontos de atores

contemporâneos [...] Alguns outros caracterizam épocas [...] Mais ainda, os clichês muitas vezes se antepõem ao sentimento e lhe barram a passagem. É por isso que o ator precisa proteger-se com o máximo de consciência contra esses recursos. Isto se aplica até mesmo aos atores bem dotados, capazes de verdadeira criatividade. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 52-53)

Ao tratar da atuação mecânica, Stanislavski, já inicia a abordagem instituindo aquilo que ele considera primordial para a atuação. No teatro, não há como se falar em interpretação desprovida de vida, de sentimento, das trocas humanas. Interpretar demanda esta busca, este esforço, esta entrega do ator. Sobretudo, nos momentos em que se apresenta.

Neste sentido, o primeiro sintoma do reconhecimento da atuação mecânica se localiza numa indisposição para o esforço que a atuação exige. Para Stanislavski, a verdadeira arte criadora exige uma disponibilidade do ator para o alcance de um valor artístico, sensível. O desempenho cênico, portanto, não pode estar fundado na ausência de energia/vida (preguiça/negligência), ou no simulacro da energia/vida (clichê).

Quando Stanislavski afirma que o ator precisa reproduzir os sentimentos, reconhecendo-os pela própria experiência, ele afirma a necessidade do ator de “reviver” a experiência. Evidentemente, o reviver da experiência não é a própria descrita *ipsis litteris* na ficção, mas sim um sistema de signos gestuais, corporais e vocais que propiciam ao espectador uma comunicação com a “re-presença” da experiência vivida pela personagem. O sentimento inexistente é, realmente, o maior inimigo da atuação.

Tendo sido analisados estes dois diferentes modos de atuação, centremos nosso foco, agora, nos motivos levantados por Stanislavski como causas das atuações descomprometidas e forçadas.

#### 4.4.2 Preguiça, negligência e desatenção

A preguiça, a negligência e a desatenção podem se apresentar de modo isolado no sujeito ou associadas entre si. Além de trazerem malefícios para aquele que as apresenta, também têm um imenso poder de contagiar os outros. Apesar de parecer que possuem exclusivamente um cunho negativo, elas nos servem de excelentes sinais de alerta. Todos nós

temos dias melhores e dias “não tão bons assim”; somos humanos e com o ator isto não seria diferente.

Então, como tais causas poderiam adquirir cunho positivo para o ator? Sendo sinais de alerta para o retorno à prontidão. O ator consciente as identifica e, revertendo-as, acaba por transformá-las em estimulantes do compromisso. Quando o ator percebe a preguiça, a negligência e a desatenção e se permite permanecer nelas, fatalmente, estará negando o compromisso e abrindo as cortinas para uma triste atuação mecânica. Seja nos ensaios ou nas apresentações. Ao fim e ao cabo, quem paga por isto é o coletivo: o próprio processo ou, pior ainda, quando a conta é “cobrada” durante a própria apresentação.

Neste sentido, mesmo que soe rocambolesco o chavão mosqueteiro de “um por todos e todos por um”, trazido por Stanislavski, é uma boa meta para o compromisso, podendo muito bem ser encarado como lema. Para aqueles que o diminuem, vindo nele um resquício de pensamento romântico na arte, gosto de dizer que o seu claro oposto é o famoso “eu por eu e todos por mim”. Cabe a você, enquanto ator, analisar as suas condutas na sua prática e perceber se, na recorrência de suas posturas, você ajuda a carregar o peso ou se coloca como um peso a mais para o grupo carregar.

Contudo, visando ampliar a abordagem stanislavskiana, creio que é fundamental não colocar a preguiça, a negligência e a desatenção como meros sinônimos. Elas são irmãs, é verdade, mas não são gêmeas. Cada uma tem seus meandros. Para ampliar o diálogo do ator consigo mesmo, é interessante que ele analise cada uma destas causas e perceba como elas se demonstram em suas percepções. É em busca deste esforço que nos dedicamos a abordá-las como possibilidades de alerta.

A preguiça é, para o ator, o sinal de alerta mais fácil de ser percebido. Ela é um estado de cansaço ou de ausência de vontade. A preguiça é uma pequena falha na potência criativa. Pois criar, atuar, interpretar, demanda esforço, potência. Contudo, surpreendentemente, ela pode ser combatida pela própria ação cênica. Quantas vezes nos reanimamos, abandonando a preguiça, pela contagiante dedicação e vontade demonstradas por um colega de cena? O teatro tem dessas coisas.

Já a negligência é um alerta mais sutil, difícil de ser percebido tanto pelo ator (pois, adormece sua percepção individual), como por aqueles que estão ao seu redor. A negligência é muito mais complicada porque se evidencia em uma postura recorrente. A preguiça pode ser eventual, motivada pelo simples cansaço; já o negligente é um preguiçoso contínuo. Ele se

acostumou a tal condição e nem mais a percebe, pois vive um constante estado de esforço diminuído. A negligência é uma das piores companheiras porque sempre nos deixa aquém do que podemos alcançar; e o pior: sempre nos faz pensar que o esforço demandado é desnecessário, exagerado. Um ator precisa de duas coisas para vencê-la: primeiro, reconhecê-la; segundo, combatê-la, verdadeiramente, com muita entrega e alimentando o prazer que seu ofício lhe proporciona.

A desatenção é um sinal de alerta paradoxal. Ela é facilmente percebida pelos outros e é quase imperceptível para o ator que está desatento. O ator acaba dependendo muito do auxílio dos seus pares para combatê-la; e o pior: alguns se chateiam quando são alertados deste estado. Tudo se resume a uma questão de trato; mas, evidentemente, é muito bom que o ator reconheça que a sua desatenção afeta ao coletivo e, antes de qualquer melindre pessoal, coloque-se a serviço da prontidão. O ideal é que o próprio ator perceba a desatenção como alerta, assim tais desgastes são evitados.

Outro paradoxo: até mesmo um ator profundamente concentrado e compromissado pode ter momentos de desatenção. Afinal, a desatenção é uma circunstância e afeta a todos. Por isso, encará-la como sinal de alerta é uma meta para manter a qualidade da interpretação. E os atores que sempre estão desatentos? A primeira pergunta é: seriam atores mesmo? E mais: aqueles que estão constantemente presos a esta condição, não são somente desatentos, são negligentes com seu trabalho. A desatenção continuada é também uma forma de negligência.

Ainda nesta abordagem, me permito narrar um destes presentes de percepção que a vida no palco nos proporciona. Faço isto com o claro intuito de demonstrar como o valor que cada membro dedica ao compromisso é a base para o princípio do conjunto. Pois, como já dissemos, o verdadeiro cunho coletivo do teatro demanda sintonia.

Certa feita, numa das muitas apresentações de um espetáculo que participei como ator, estava eu à espera da hora de entrar em cena. O espetáculo era um musical e, em muitas das cenas de canção, apenas compúnhamos uma figuração que ilustrava um cenário em movimento da temática abordada na canção. Algo típico em musicais, mas nem por isto menor. Esta era, portanto, a circunstância que antecedia a minha entrada. Tendo já colocado o figurino (nesta peça, os figurinos geravam incontáveis trocas) e checado meus elementos, dediquei-me à nobre ação que todo ator faz, enquanto aguarda sua deixa de entrada: conversar amenidades na coxia com os colegas.

Claro que estou ironizando, pois o fato é que toda a tensão de conhecer e reconhecer todas as movimentações de troca já estava por nós, após tantas apresentações, mais do que assimilada. Ao ponto de, cada um, saber exatamente quantos segundos dispúnhamos para cada situação.

Todos os atores usavam na referida cena de canção uma enorme máscara que cobria toda a cabeça, o que nos incomodava por limitar bastante a visão. Eu já havia posicionado a minha máscara - no local que tradicionalmente eu deixava - e estava tranquilo, pronto para ouvir a canção, colocar a máscara, e entrar em cena; porém animado na conversa. Um prato cheio para a desatenção. Eis que chega o momento, se inicia o prefixo musical e (pânico) a máscara não estava no lugar! Eu tinha de entrar, qualquer atraso meu desconfiguraria toda a marcação. Numa fração de segundo, dialogo só com o olhar com meu amigo: “minha máscara sumiu!” E para minha surpresa, ele me dá a sua máscara e diz: “vai!” Sem pensar coloco a máscara e entro em cena e, só então, me dou conta de que, agora, era ele quem não tinha como entrar em cena! A movimentação que eu realizava não permitia que eu me virasse para ver se ele tinha entrado ou não, em sua deixa, que acontecia cinco segundos depois da minha entrada. Foram os cinco segundos mais longos que já vivi num palco. A consciência de que a minha desatenção tinha gerado um prejuízo para o companheiro de cena me matava por dentro. Quando, finalmente, me virei lá estava meu amigo em cena usando a minha máscara! Num diálogo silencioso seu olhar me dizia: “calma, estamos juntos”.

Sempre guardei esta passagem como uma prova real da força que o conjunto pode alcançar no teatro. Concluída a cena, nas coxias, perguntei: “irmão, você é maluco? Como foi que você me deu a sua máscara! Como é que você ia entrar?” Meu amigo me respondeu: “eu te conheço, sabia que você não teria esquecido a máscara, que algo de errado tinha acontecido. Logo depois de você entrar, vi sua máscara caída mais pra frente. Alguém passou e, sem querer, a chutou e nós não vimos. Coloquei a sua máscara e ainda entrei no tempo certo.” Ainda sob o efeito de todo transbordamento, mas ao mesmo tempo, também preso ao meu racionalismo, perguntei: “sim, mas como é que você pôde ter calma e pensar tudo isso?” Ele responde: “eu não pensei, velho, apenas confiei que daria certo...”

Compromisso e confiança. Aprendi com um ator que quando se cuida do outro, de alguma maneira, cuidamos do nosso e todos nós ganhamos. Mais do que ganhar meu respeito

e admiração para sempre, meu irmão me ajudou a entender o real sentido do princípio da força do conjunto no teatro<sup>72</sup>.

#### 4.4.3 Estrelato *versus* Conjunto

A despeito de minha grande admiração pelos esplêndidos talentos individuais, não creio no sistema do estrelato. Nossa arte tem raízes no esforço criador coletivo. Isto requer uma atuação de conjunto e todo aquele que prejudicar este conjunto comete um crime, não só contra seus colegas, como também contra a própria arte de que é servidor. (STANISLAVSKI, 1996, p. 281)

Na análise do princípio do conjunto, esta é a abordagem que mais caracteriza a mudança de paradigma que Stanislavski almeja para a compreensão do ofício do ator. Particularmente defendo, inclusive, que esta é a principal, a mais substancial, para o mestre russo; pois, ela é uma indicação direta, sem rodeios. É um partido tomado.

Outra consideração: a partir desta defesa stanislavskiana, entendemos que se o ator, verdadeiramente, se dispuser a tomar esta orientação - este valor - como uma compreensão basilar, somente por este simples fato, dele decorrerá uma alteração pessoal que o facilitará no ofício e caminhará *pari passu* com os demais princípios éticos.

Já foram analisados aqui os múltiplos motivos que acarretam a não observância do princípio do conjunto. Além disto, é primordial esclarecer que isto pode ocorrer de diversas maneiras: menores ou maiores, mais sutis e facilmente corrigidas ou mais pesadas e que inviabilizem a convivência com os demais. Ou seja, é bom salientar que os excessos cometidos por um ator ou uma atriz consagrado(a) não são a única maneira de fragilizar o

---

<sup>72</sup> Neste mesmo espetáculo, diversas foram as aprendizagens sobre o coletivo no teatro. Como no dia em que uma atriz quebrou a perna no palco e, por conta do contexto da cena, conseguimos retirá-la sem que o público desconfiasse do acidente. Lembro-me de carregando-a nos braços, entregá-la ao contrarregra que partia com a produção para o pronto atendimento. O elenco, sem que a peça fosse interrompida, organizou soluções para suas participações e fizemos o espetáculo até o final. Perto do final, chega uma ligação telefônica. A produção dizia que ela já estava no hospital, que fora atendida e que a fratura, apesar de grave, não trazia mais qualquer risco para ela. Quando nos agradecemos revelamos o ocorrido, a comoção tomou conta de todos no palco e na plateia. Claro que nem todos os aprendizados foram tão positivos e bonitos como estes dois exemplos. Há também os aprendizados por vias mais negativas e sofridas - que também não deixam de se configurar aprendizados-, mas, sobretudo, neste princípio, creio que o melhor é recordar o que fez bem ao coração.

princípio. Esta não é uma condição exclusiva do estrelato; mas, também, é digno reconhecer que ele implica diretamente na fragilidade do princípio.

Stanislavski ataca diretamente uma questão atávica que insiste em fazer parte do nosso ofício e que mina, substancialmente, a percepção do coletivo. Antes, porém, devemos ter o cuidado em pormenorizar o que o termo designa. Estrelato é a supervalorização de um ator ou uma atriz, em contraponto a uma silenciosa (e cínica) diminuição de valor artístico do restante do elenco.

A coragem de Constantim Stanislavski em afirmar tal mudança de paradigma, no período em que vive, é prova incontestável de que o autor deseja e trabalha por um teatro que se pautasse pelo princípio da força do conjunto. Pois, dentro de um projeto que se direciona para uma nova orientação dos atores do teatro, não pode existir espaço para a manutenção de tal quadro. Pois o ator da escola russa se coloca a serviço da arte teatral e não usa a arte teatral como autopromoção de sua pessoa.

Mais do que a defesa do coletivo, Stanislavski ataca o estrelato, negando frontalmente uma situação tão vigente na atividade teatral do seu período. Esta seria a mais revolucionária proposição do sistema stanislavskiano, que se materializou à época no combate a referências românticas no modo de atuar e na ruptura com a manutenção da primazia do “endeusamento” de alguns atores. Esta postura stanislavskiana é reflexo direto da influência da companhia dos Meiningers sobre sua nova concepção do trabalho do ator. Como já aqui anteriormente frisado, a estrutura disciplinar dos atores Meiningers banuiu todo e qualquer estrelismo da companhia. Afinal, o ator responsável pelo papel principal de um espetáculo, poderia ser o figurante de outro, tudo isto em uma mesma *tourné*.

Note-se, portanto, que tal posição firme é advogada em prol do fortalecimento do princípio conjunto. É por conta das características próprias do processo teatral, por conta do seu necessário “esforço criador coletivo” que não se deve alimentar o egocentrismo, já que pela visão “estelar” todo espetáculo acontece unicamente pela presença da grande estrela, cabendo aos demais apenas “orbitar” ao seu redor<sup>73</sup>.

Diante do contexto acima descrito, é necessário também ressaltar que Stanislavski não é contrário aos grandes atores. Longe disto. Apenas os dotados de uma compreensão rasa confundem as expressões e as entendem como sinônimo. Verdadeiramente, o problema não é

---

<sup>73</sup> A descrição não é meramente figurativa, pois chegava à própria materialidade já que o centro do palco era local de privilégio da grande estrela, que do centro apenas se deslocava ao proscênio para apartes ou por conta de suas saídas. Muitas histórias sobre o estrelato (ou posturas de estrelato) criam um rol extenso no anedotário teatral. Contudo, opto por não citar nenhuma aqui, pois não apresentariam sentido com o enfoque da pesquisa.

a denominação “estrela”, mas sim os excessos das condutas de estrelismo. Logo, até pela própria condição de treinamento, formação e consciência de qualidade artística, todo ator que se pautar na prática da escola russa, deveria trazer em si tal compreensão. A questão do estrelato não se pauta na qualidade artística, mas nos excessos individuais daqueles que deformam a condição de membro para a postura de astro.

A chave da questão reside no tradicional espírito instalado de que o grande astro não é mais um: ele é melhor, e, portanto, muitos devem servi-lo. Ele teria direito a privilégios, pois considera (e, infelizmente, muitos dos que estão ao seu redor, consideram isto junto com ele) que a sua própria presença ali já é um privilégio para o processo. Entrando num devaneio egocêntrico, a grande estrela crê que não participa, ela brilha; ela salva o espetáculo; o público a deseja. Tal condição, evidentemente, entra em choque com a compreensão do esforço coletivo.

Interessante, também, é retornar agora rapidamente à ponte com a docência para constatar, com alegria, que a questão não provoca nenhuma alteração nos alunos. Mesmo aqueles que talvez a alimentem em sigilo, demonstram profundo respeito quando confrontados com uma pergunta, na qual procuro problematizar com os estudantes: você quando opta por trabalhar como ator, tem como meta a busca por ser um grande ator ou quer ser uma grande estrela? Pois não é defeito reconhecer que alguns atores conseguem por seu esforço, talento e dedicação, alcançar a condição de “grandes”. Mas, sabem estes que são sempre atores. Humanos; não deuses. Ainda que façam o mais belo dos monólogos, contracenando simbólica ou esteticamente com a plateia; ainda assim, atores.

Já a “estrela” é sempre pequena. Porque ela própria, em seu desejo de grandeza, se apequena. Mesmo que exaltada, alardeada, paparicada... Ela opta por guardar para si todo encanto e perde, fatalmente, a beleza do olhar direto nos olhos que a cumplicidade e o companheirismo, gerados pelo esforço criador coletivo, propiciam ao ator.

Terminada a reflexão, na qual muitos expõem suas visões, sem deixar o tema esfriar, retorno com outra pergunta para os alunos. Até agora estávamos falando de um universo um tanto quanto distante, pois na academia - normalmente - não temos a presença de tais monstros sagrados em nossas turmas. Porém, será que o estrelismo é condição exclusiva destes? Será que é preciso ser ator para ser uma “estrela”? Será que mesmo entre nós, muitos não são aqueles que mantêm posturas próximas? Mesmo em processos formativos? Será que agir como “estrela” não é algo que precisa ser encarado por nós todos os dias? Peço, então, que nenhuma colocação personalizada seja feita, pois o motivo da pergunta não é “lavar roupa suja”, mas que cada um reflita sobre aquilo que alimenta em si enquanto estudante.

Você será um ator (se é que já não o é – muitos são os profissionais que estão nos cursos superiores) gerado, alimentado, criado a partir disto. Esta será a escolha de sua referência. Por isto tanta repetição de Stanislavski para que o jovem ator se comprometa com esta decisão. Ele sabe do que fala e de como podemos, num deslize, até sem perceber, agir como se fôssemos uma estrela (aquela que tanto criticamos). Portanto, a opção pelo coletivo deve ser renovada a cada dia, a cada trabalho, a cada ensaio.

#### 4.4.4 Exibicionismo, a exploração da arte

A reflexão sobre posturas de estrelismo vividas por atores em formação, nos leva a outro fator determinado por Stanislavski como um grande entrave para o desenvolvimento de um ator: o exibicionismo.

A publicidade que envolve as atuações do ator, a dependência em que estamos do público para nosso êxito e o desejo - decorrente dessas condições - de recorrer a qualquer meio para impressionar [...] não concorrem para melhorar sua atuação; antes o impelem para o exibicionismo e os métodos estereotípicos. [...] Um princípio consciente que não é nada fácil de modificar ou de arrancar do artista pela raiz: a exploração da arte. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 57)

Em diversos momentos de seus livros, Stanislavski aponta para este perigo. Para nortear este ponto, escolhemos dois fragmentos - um de “A Preparação do Ator” e outro de “A Construção da Personagem” -, não só pela representatividade de ambos, mas também, para sintetizar a abordagem. No primeiro fragmento, o diretor volta seus comentários ao desempenho de *Sônia Veliaminova*:

Você nos mostrou as suas mãozinhas, os seus pézinhos, toda a sua pessoa, porque no palco ficava melhor exposta. [...] Você namorou a platéia e não interpretou Katherine. Sabe, Shakespeare não escreveu a *A Megera Domada* para proporcionar a uma estudante chamada Sônia Veliaminova a oportunidade de mostrar, lá do palco, o seu pézinho à platéia ou de flertar com seus admiradores. Shakespeare tinha em vista outro fim, ao qual você se manteve alheia e o qual, por isto, nos permaneceu desconhecido. Infelizmente, nossa arte é, muitas vezes, explorada com finalidades pessoais.

Você o fez para exibir sua beleza; outros, para alcançar popularidade ou sucesso exterior, ou para fazer carreira. São fenômenos comuns em nossa profissão e apresso-me em refreá-los em relação a eles. E agora recordem com firmeza o que lhes vou dizer: o teatro, pela publicidade e pelo seu lado espetacular, atrai muita gente que quer apenas tirar proveito da beleza própria ou fazer carreira. Valem-se da ignorância do público, do seu gosto adulterado, do favoritismo, das intrigas, dos falsos êxitos e de muitos outros meios que não têm relação alguma com a arte criadora. Esses exploradores são os inimigos mais mortíferos da arte. [...] Você tem que decidir de uma vez por todas: veio aqui para servir a arte e fazer sacrifícios por ela ou para explorar seus próprios fins pessoais? (STANISLAVSKI, 1995b, p. 58)

Novamente estamos diante de um *Tórtsov* que se mostra firme, imperativo, taxativo na defesa do princípio que acredita. É impossível ler estas linhas e não associá-las a algumas das reflexões já aqui apresentadas. O aforismo “amar a arte em vocês e não a vocês mesmos na arte”, encontra aqui outro pilar de sustentação. Aqui, Constantin Stanislavski, novamente, revela sua indignação com o que não concorda e, ao mesmo tempo, busca abrir os olhos do ator para esta condição mesquinha, a qual podemos nos escravizar.

Mas, como fazer para combater o exibicionismo? Vejamos duas orientações baseadas nos conceitos de ação e de objetivos, que esclarecem (e muito), o fundamento técnico do sistema:

O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito, um propósito especificado e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público. Temos de ganhar o nosso direito de estar ali sentados. E isso não é fácil. [...] A auto-exibição os afasta dos domínios da arte viva. Em cena, vocês têm sempre de por alguma coisa em ação. A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue. [...] Em cena, não corram por correr, nem sofram por sofrer. Não atuem de um modo geral, pela ação simplesmente, atuem sempre com um objetivo. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 63-67)

Objetivos interiores ativos. Eles orientam o ator no rumo certo e o impedem de atuar falso. O objetivo é que lhe dá confiança em seu direito de entrar em cena, e lá permanecer. [...] Achamos em cena inúmeros objetivos e nem todos são necessários ou bons. Muitos deles são até prejudiciais. O ator deve aprender a distinguir a qualidade, a evitar o inútil e selecionar objetivos essencialmente certos. [...] Devem dirigir-se aos outros atores e não aos espectadores. [...] Não de ser criadores e artísticos pois sua função deve ser a de cumprir o principal objetivo de nossa arte: criar a vida de uma alma humana e transmiti-la sob forma artística. Devem ser verdadeiros, para que vocês mesmos, os atores que contracenam com vocês e o público possam acreditar neles. Devem ser reais, vivos e humanos e não mortos, convencionais ou teatrais. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 143-144)

Vejamos agora, o segundo fragmento que trata do exibicionismo, descrito no livro “A Construção da Personagem”. Nele, Stanislavski fala de um “tipo de ator” que, ao contrário do que prevê o sistema, não fundamenta sua atuação na personagem; mas, sim, a vê apenas como uma oportunidade de demonstrar seu desempenho:

Há atores [...] que não sentem necessidade de preparar caracterizações ou de se transformarem noutros personagens, porque adaptam todos os papéis a seu encanto pessoal. Edificam o seu êxito exclusivamente sobre essa qualidade. Sem ela ficam mais desamparados do que Sansão depois que lhe tosquiaram as madeixas. Há uma grande diferença entre procurar e escolher em nós mesmos emoções que se relacionem com um papel e alterar esse papel para que sirva aos nossos recursos mais fáceis. Qualquer coisa que se possa interpor entre a sua própria individualidade humana, inata, e o público, parece alarmar tais atores. [...] Para que nos transformarmos noutra personagem quando ela nos torna menos atraentes do que na vida real? O caso é que você de fato gosta mais de você no papel do que do papel em você. Isso é um erro. [...] Seu único objetivo ao pisarem o palco é exhibi-los aos espectadores. Por que iriam ter o trabalho de se transformarem noutras personagens quando isso não lhes daria a oportunidade de mostrar o seu *forte*? [...] Espero que entre vocês, os que se sentem inclinados a trilhar esse perigoso caminho do menor esforço sejam advertidos a tempo. (STANISLAVSKI, 1996 p. 45-47)

As próprias palavras expressam tudo. A sinceridade é o ponto que importa nesta reflexão. Não adianta Stanislavski, ou um professor de teatro, ou qualquer diretor o advertir sobre esta condição. É você mesmo que precisa verificá-la. O exibicionismo, que pode ser calcado no narcisismo ou num impulso desesperado em agradar a plateia, no fundo, é um peso preso aos pés do ator que o impede de alçar voo. É também, como afirma Stanislavski, uma traição à arte, pois dotado de interesses travestidos, ataca, na surdina, o princípio do conjunto. Amar a arte não é servir-se dela.

#### 4.4.5 Um jogo que não se pode jogar sozinho

Outro perigo que adentra esta reflexão sobre posturas que fragilizam o princípio do conjunto diz respeito a uma condição que pode decorrer tanto do simples exibicionismo,

como também de uma incapacidade perceptiva do aluno. Falamos do ator que, consciente ou inconscientemente, joga o jogo do teatro sozinho.

Ou seja, ele acredita que só “interpreta quando possui suas réplicas”. De modo consciente ou não, este ator, após dizer seu texto, apenas “representa” estar em cena - quase como em uma metalinguagem - onde ele adentra ao seu papel apenas nos seus “momentos de visibilidade”. Inconscientemente, esta postura reflete um pouco do conhecido comportamento do avestruz que escondendo a cabeça, pensa que esconde o corpo.

Por estar cego a esta fragilidade, muitas vezes estes atores defendem-se, inclusive, afirmando a sua inteireza no jogo. Porém, basta o jogo recomeçar para que ele, em poucos momentos, retorne ao seu estado de única preocupação interior. Existem pessoas que atribuem esta condição a um estudo exclusivo do psicologismo da personagem feito pelo ator. Erro crasso. Pois, mesmo que estivesse apenas determinado em sua atuação pela vida interior de uma personagem, o ator viveria as relações concretas decorrentes deste psicologismo. Ou seja, seguiria os impulsos psicológicos em todos os momentos, não somente enquanto fala.

O que ocorre, realmente, é que o ator preocupa-se com cada réplica, como se elas fossem, uma a uma, obrigações das quais ele precisa se libertar. Assim, se esforça em repeti-las com esmerada preocupação formal, atuando em um jogo coletivo - de troca - como se este fosse um jogo individual - contra si mesmo. O teatro é um “baralho” que não serve para jogar contra os outros. As cartas do teatro jogam juntas. Por isto, devemos refletir sobre este erro primordial: não descartar as réplicas.

Não é fácil manter com exatidão, em cena, todos os objetivos físicos e todos os objetivos psicológicos simples, de forma a que eles correspondam às aspirações e ações da personagem interpretada. O problema é que o ator tem uma tendência a só se identificar com a vida interior de seu personagem quando está dizendo suas falas. Logo que pára de falar [...] o fio interior de seu papel se rompe. O ator recai em sua própria vida e sentimentos, como se apenas estivesse à espera de sua deixa para renovar a vida interrompida do papel. Quando isto acontece, quando o ator quebra a concatenação lógica dos objetivos físicos e psicológicos e a substitui por outras coisas, está mutilando a vida. Todos os momentos de um papel que não são preenchidos com objetivos e sentimentos criadores representam uma tentação para que o ator caia nos chavões, no convencionalismo teatral. (STANISLAVSKI, 1995a, p. 70)

E qual seria a chave que solucionaria esta tendência do ator a jogar sozinho? O reconhecimento da alteridade. Reconhecer o lugar do outro. Reconhecer outras realidades. Preocupar-se com o outro, além de si mesmo. Caso contrário, a consequência natural será

tornar-se refém de uma concepção na qual a sua atuação é um fardo do qual precisa se livrar ou um luxo que precisa exibir.

O jogo é de troca, não é seu. Saia daí. O primeiro reconhecimento que precisa ser feito é do personagem que você realiza. O personagem é também outro, não é você. Reconheça o espaço dele e, saia daí. Como é que você pode ficar pensando em si, nas suas preocupações quando está sendo outrem? Como conseguirá executar seu trabalho se está preocupado em aparecer bem, em se lembrar para onde vai, em se recriminar por não ter dado a última réplica naquele tom que você gosta tanto? A ordem mental é simples: saia daí. Você fica nu quando está assim. Todos estão vendo que você “representa” num vai e vem esquisofrênico. Se você se predispõe a ser o outro, então seja!

O segundo reconhecimento que precisa ser feito é do(s) seu(s) parceiro(s) de cena. Ele(s) existe(m). Estão aí com você. O mundo interior deve se alimentar destas presenças e não o contrário. Para atuar, você precisa deles, precisa trocar com eles, precisa construir em conjunto. Reconheça o espaço e a importância deles. Saia daí do centro do palco do seu umbigo. Como é que você quer atuar somente pensando em si?

Há ainda um terceiro reconhecimento que é o do outro que o assiste, o público. O público está no teatro para ser reconhecido, é para ele que trabalhamos. Não dê a ele o espetáculo da sua arrogância ou o do seu desespero.

E como o sistema resolve a questão? Vejamos:

O importante é que você se dirija para um objetivo e procure realizá-lo, como você atua, ou para ser mais exato, como você procura atuar sobre Maria, sobre a visão interior de Maria, que é o que você está visando neste caso. [...] Se estivesse mesmo decidido a lhe transmitir suas palavras, você não as teria recitado como um solilóquio, sem olhar para ela, sem se adaptar a ela, como fez, e teria havido alguns momentos de simples espera para verificar o efeito de suas palavras. Estes últimos são essenciais para a pessoa que contracena com você, para que ela possa absorver o subtexto das suas imagens mentais. (STANISLAVSKI, 1996, p. 144-145)

As orientações de *Tórtsov* revelam como, na cena trabalhada, o ator não reconhecia a presença nem a importância de sua colega de cena. Existe, inclusive, uma ingenuidade naqueles que praticam esta ação, pois consideram que chamando para si ou para as suas palavras, o interesse dos que o assistem, estão realizando bem a sua atuação.

Contudo, isto nem sempre é fruto da ingenuidade. Em todo caso, o prejuízo para a cena será sempre percebido. Ainda na mesma abordagem, Stanislavski usa um recurso interessante. O relato acima ocorreu com o jovem Paulo, um estudante que possui um tio que é um ator experiente. Interessado nos progressos do sobrinho, vez por outra, a personagem do tio aparece na trama. Sobre este caso, assim se posiciona, o entusiasmado ator:

Isso! Acertou bem em cheio! [...] Contagie a pessoa com quem estiver contracenando! Insinue-se até na sua alma e fazendo assim você mesmo se sentirá ainda mais contagiado! E se você estiver contagiado, todos os outros o ficarão ainda mais! E então as palavras que você pronunciar serão mais estimulantes do que nunca. [...] Falar é agir. Esta ação nos determina um objetivo: instilar em outros aquilo que vemos dentro de nós. [...] Nossa tarefa é querer induzir nossas visões interiores em outras pessoas e esse desejo origina a ação. Uma coisa é aparecer diante de um bom público, despejar alguns trá-tá-tás e dar o fora. Outra coisa, muito diferente é subir ao palco e representar! A primeira forma de dizer é teatral, a outra é humana. (STANISLAVSKI, 1996, p. 147-148)

#### 4.4.6 Conjunto, também, até com quem não pisa no palco

Todos os que trabalham no teatro, desde o porteiro, o vendedor de ingressos, a moça do vestiário, o “vagalume”, todas as pessoas com as quais o público entra em contato quando vai ao teatro, até os diretores, a equipe e, finalmente, os próprios atores, todos eles são co-criadores [...] Todos eles servem e estão sujeitos ao objetivo principal de nossa arte. Todos participam da produção. [...] O espectador, tanto como o ator, é também um participante ativo da representação e, portanto, ele também precisa ser preparado para a sua atuação, precisa ser posto na devida disposição de espírito para bem receber as impressões e os pensamentos que o autor lhe deseja comunicar. Esta absoluta dependência de todos os funcionários do teatro em relação ao objetivo final da nossa arte permanece em vigor não só durante as apresentações mas também durante os ensaios e até mesmo noutras horas. [...] Qualquer pessoa que perturbe essas condições mostra-se desleal para com a sua arte e para com a sociedade à qual pertence. (STANISLAVSKI, 1996, p. 290-291)

Em minha experiência docente, os debates surgidos a partir desta provocação eram dotados de uma característica interessante: a irrestrita pluralidade de opiniões. A diversidade era tão gritante que, muitas vezes, estavam conjugadas, no discurso de um mesmo sujeito, visões de crédito e descrédito em relação a esta afirmação.

Se por um lado este valor era facilmente reconhecido e aceito (até com unanimidade), por outro era considerado o mais “idealizado” apresentado por Stanislavski; e, ainda, por um terceiro viés, também era considerado como algo que não poderia ser resolvido, caso não existesse uma real adesão por parte dos realizadores das demais funções citadas. Ou seja, reinava um enorme relativismo.

Iniciemos pela unanimidade. Todos concordavam com a validade da extensão do princípio da força do conjunto sendo aplicado a todas as demais funções. E mais: era reconhecido isto em espetáculos que conseguem apresentar harmonia de desempenho entre todos os profissionais envolvidos. Além disto, alunos discorrem também sobre vivências próprias em espaços teatrais que apresentam esta exata sensação: a de que a plateia estava sendo acolhida para o melhor resultado artístico possível. Além da educação e cordialidade, um dado chamava a atenção: o reconhecimento de que em alguns teatros, todos os profissionais envolvidos (assim como fala Stanislavski) demonstravam uma alegria (ou um orgulho) em fazer parte daquela equipe.

Contudo, apesar deste reconhecimento e da clara concordância de que esta era uma meta importante e digna de ser buscada; normalmente, na mesma reflexão, muitos alunos apresentavam os dois “poréns” que acima destacamos.

Primeiro: em nossa realidade profissional atual, a meta se torna um tanto quanto irreal ou idealizada, já que na maioria esmagadora das situações, os realizadores apenas “alugam” o espaço, pagando a pauta do teatro e não interferindo em quesitos administrativos.

Segundo: mesmo que o receptivo ao público ou o trabalho de um dos profissionais ligados aos elementos da cena não fosse o ideal, a dedicação e a qualidade da execução dos atores no espetáculo poderia reverter toda e qualquer circunstância contrária presenciada pelo público e tornar o encontro artístico válido/especial/arrebatador para a plateia.

As colocações conduziam o princípio para dois lugares distintos: para alguns, novamente, estaríamos diante de um paradigma datado, pensado a partir da realidade teatral do período, e, para outros, mesmo que existam condições desfavoráveis a montagem pode superar tudo.

Novamente, este professor-cozinheiro era chamado à cozinha. Pois, se um princípio “vale, mas não vale tanto”, ele não vale. Neste caso, nem seria necessário perder tempo com ele, não? Para tais posturas de descrédito, sempre procurei apimentar o debate com novas provocações: se todos concordam com o princípio, mesmo que alguns somente num plano

ideal, porque será que todos nós temos exemplos na memória da validade deste princípio? E mais: já que alguns espaços conseguem alcançar a meta, por que insistimos em dizer que ela é mera idealização? Qual seria o segredo de ter pessoas se sentindo como integrantes de uma equipe? Mesmo considerando que os teatros possuem profissionais já contratados, como será que é nossa relação com estes técnicos? Como será que a nossa equipe trata esta outra equipe: como parceiros ou como “empregados alugados”? Qual a qualidade da atenção e do respeito que dedicamos?

Outro ponto: não se pode negar o fato de que o texto é datado em um período quando, artistas e técnicos, eram todos vinculados à mesma instituição. Porém, mesmo assim, Stanislavski não seria revolucionário ao estender, ainda mais, os limites do princípio da força coletiva do teatro? Falar em um espectador participante ativo da encenação não parece uma condição do nosso tempo? E defender a comunicação de um espetáculo com um público que o receberá? Por que nestes pontos não falamos que esta é uma referência datada?

#### 4.5 A DISCIPLINA PESSOAL

Nesta narrativa, os alunos da turma procuram *Rakhmanov*, o Assistente de direção, para lhe pedir conselhos sobre um ensaio que eles deverão fazer. Ocorre que este ensaio acontecerá em uma das salas por trás dos bastidores, onde os atores oficiais da companhia transitam e recebem pessoas próximas. Para surpresa da turma, o próprio *Tórtsov* é quem aparece para falar-lhes, dizendo estar muito satisfeito com a atitude de seriedade da turma para com o ensaio.

Com a insistência dos alunos, o diretor apresenta uma orientação geral. É notório como em sua fala se encontram todos os princípios até então trabalhados, como em um rápido resumo, que tem na disciplina a chave para abrir as portas do resultado:

Vocês todos vão produzir em conjunto, ajudar-se-ão uns aos outros, dependerão todos uns dos outros, mas serão dirigidos por uma só pessoa: o seu diretor. Se houver ordem e uma boa distribuição do trabalho o seu esforço coletivo será produtivo e agradável [...] Mas, se houver desordem e um mau ambiente para o trabalho, então seu empreendimento coletivo poderá transformar-se numa câmara de tortura. [...] Portanto, está claro que

vocês todos devem concordar em estabelecer e manter a disciplina. (STANISLAVSKI, 1996, p. 281-282)

Porém, a insistência dos alunos permanece e eles querem que o diretor diga como e o quê, exatamente, eles devem fazer para manter a disciplina quando estão num ensaio sem o professor/diretor.

É justamente a partir deste recurso narrativo simplório, que Stanislavski estrutura o princípio da disciplina pessoal. Aproveitando-se desta situação - um ensaio sem a presença da liderança - para reforçar seu cunho pedagógico e demonstrar ao ator, aquilo que ele considera mais relevante como base estruturante do seu sistema: a disciplina.

#### 4.5.1 A eterna questão dos atrasos nos ensaios

Antes de mais nada, chegando ao teatro a tempo, meia hora ou quinze minutos antes da hora marcada para o ensaio, a fim de repassarem os elementos necessários para o estabelecimento do seu clima interior. Mesmo o atraso de uma pessoa pode perturbar todos os demais. E se todos se atrasarem, as suas horas de trabalho perder-se-ão na espera em vez de serem aplicadas em benefício de vocês. Isto enfurece o ator e o deixa em tal estado que ele fica incapaz de trabalhar. Mas se, pelo contrário, cada um de vocês agir corretamente em função da responsabilidade coletiva e chegarem ao ensaio bem preparados, criarão assim uma agradável atmosfera, tentadora e estimulante para vocês. (STANISLAVSKI, 1996, p. 282)

O primeiro destaque vai para a questão dos atrasos. Como bem frisa Stanislavski, esta preocupação o ator deve ter consigo mesmo (por conta do tempo necessário para que prepare seus elementos, se aqueça e coloque-se em prontidão para a prática coletiva) e, também, com os demais participantes, pois aquele que a cumpre e está pronto, não pode trabalhar na ausência do atrasado. Em outra frase muito conhecida nos processos teatrais, dita neste mesmo texto, Stanislavski afirma: “Sete não esperam por um, lembrem-se disto”. (STANISLAVSKI, 1996, p. 283)

A questão é tão relevante para Stanislavski que marca, inclusive, um dos primeiros registros do jovem *Kostia Nazvanov* em seu diário de anotações presentificado no livro “A Preparação do Ator”.

Nesta anotação, *Kostia* comenta os motivos pelos quais se entreteve imaginando e experimentando sua participação como Otelo no seu primeiro ensaio e, com isso, acabou acordando mais tarde e chegando atrasado justamente no primeiro encontro de trabalho da turma:

Quando entrei na sala de ensaio, onde já estavam à minha espera, fiquei tão encabulado que, ao invés de pedir desculpas, observei, displicentemente: “parece que estou *um pouquinho* atrasado”. Rakhmanov, o Assistente de Direção, lançou-me um demorado olhar de reprovação e disse, afinal:  
 - “Aqui ficamos nós, sentados, à espera, enervados, irritados e “parece que estou *um pouquinho* atrasado”. Nós todos chegamos aqui cheios de entusiasmo pelo trabalho que nos aguardava e, agora, graças ao senhor, todo esse ânimo destruiu-se. É difícil despertar a vontade criadora; matá-la é fácil. Quando interfiro no meu próprio trabalho, isso é comigo, mas que direito tenho eu de atrasar o trabalho de uma equipe inteira?  
 [...] Com meu desleixo, estraguei o ensaio de hoje. Esperemos que o de amanhã seja digno de nota. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 31)

O ponto é simples, todos compreendem; mas o fato é que é raro encontrar - mesmo entre os profissionais - aqueles que o mantêm em alerta. Normalmente, todo encontro para ensaio começa sempre quinze minutos ou meia hora, “pontualmente” atrasados. Ou seja, ouvimos Stanislavski de modo inverso! Fico imaginando que se fosse alemão ou inglês, talvez Stanislavski não tivesse a necessidade de ter alertado os jovens atores para tal condição. Para nossa sorte, ele era russo, um povo que lembra muito o brasileiro, conforme demonstra a literatura.

O atraso para ensaios tem normalmente duas ordens: a primeira - aqueles que sempre chegam atrasados. Sempre têm imprevistos, sempre isto, sempre aquilo... Este caso é mais simples para o diretor/professor, pois possui um foco definido. É preciso sentar e resolver a questão com o(s) causador(es), esclarecendo que entre ele(s) e o processo, a escolha digna e correta é pelo processo. O condutor precisa passar a responsabilidade para quem está causando o problema, mostrando que ele próprio, com sua atitude, está impedindo a harmonia do coletivo e “pedindo” sua exclusão. Logicamente, aquele que está na condução também não poderá agir diferente disto. Tem de dar o exemplo.

A segunda - quando os atrasos são salteados, distribuídos entre os participantes (todo dia um dos componentes chega atrasado). Este segundo caso é o mais complicado e leva o diretor/professor à beira da loucura. A única saída é reforçar a consciência da disciplina pessoal, pois mais a frente, fatalmente, o processo requisitará mais horas de encontros, por conta das horas desperdiçadas e todos sairão perdendo com a sobrecarga de trabalho e o não cumprimento de prazos.

#### 4.5.2 A preparação individual: disciplina para o ensaio e no ensaio

Também é importante que tenham a atitude certa para com o objetivo de cada ensaio, individualmente. A grande maioria dos atores tem uma idéia completamente errada sobre a atitude que deve adotar nos ensaios. Achem que só precisam trabalhar apenas nos ensaios e que em casa estão liberados. Quando o caso é completamente diferente. O ensaio apenas esclarece os problemas que o ator elabora em casa. Por isto é que eu não tenho confiança nos atores que falam muito durante os ensaios e não tomam notas para planejarem o seu trabalho em casa. Alegam que podem se lembrar de tudo sem tomar notas. Tolice! [...] Eles estão lidando não com fatos definidos mas com sentimentos armazenados na memória afetiva. Para compreender, abranger e evocar todos esses sentimentos, o ator tem de achar a palavra certa, a expressão, o exemplo, algum meio de descrição com o auxílio dos quais ele possa evocar, fixar a sensação que está sendo discutida. Terá de, em casa pensar nela, antes de poder encontrá-la outra vez e evocá-la no íntimo do ser. É uma tarefa dura. (STANISLAVSKI, 1996, p. 282-283)

Existe uma máxima anônima no teatro que diz que para todo aquele que participa verdadeiramente de um processo teatral, todo ensaio sempre começa antes da hora marcada. É uma verdade cristalina. As descobertas processuais dos ensaios nos acompanham durante o decorrer de todo o dia - seja racionalmente ou através de pequenos devaneios -, e, invadindo, inclusive, nossos sonhos. Porém, mais do que as revelações ou *insights* que surgem no momento inesperado, Stanislavski nos chama atenção para o preparo individual que cada integrante precisa destinar ao ensaio coletivo.

A justificativa é simples: por trabalhar num processo de criação e construção coletiva, todo integrante precisa se comprometer na manutenção de estado de um prontidão que o processo demanda. E o que é a prontidão, senão estar pronto, preparado, para este processo. É

por isto que a regra vale tanto para o ator como para o diretor, nenhum dos dois começa o ensaio na hora marcada - ambos o começam antes -, em suas projeções e preparações para aquela atividade.

Cada ensaio é uma pequena parte do processo. Como a colocação de blocos de concreto (trabalho físico/suor/experimentação) que construirão o “muro de arrimo”<sup>74</sup> que dará suporte ao espetáculo. É por isto que a prática teatral demanda atividades (ensaios, encontros, laboratórios e outros) que, juntas, constituirão um trabalho em processo. Sobre a configuração do ensaio, assim define o teórico teatral Patrice Pavis: “trabalho de aprendizagem do texto e do jogo cênico efetuado pelos atores sob direção do encenador” (PAVIS, 2005, p. 129).

Opto por trazer a breve a definição de Pavis, sobretudo, pelo uso da palavra trabalho. Nisto deve estar o centro das atenções de quem está vinculado a um processo teatral: no trabalho, na criação deste. Sendo assim, preparar-se individualmente (saber trabalhar sozinho) acaba por se tornar uma condição para o bom rendimento coletivo, já que isto se revela como uma forma de ter responsabilidade conjunta sobre o processo.

A ausência desta percepção, a do esforço individual anterior, é uma forma de fraquejar em sua disciplina de ator. E quando falamos de disciplina, falamos de compromisso: com o elenco, com a direção e, acima de tudo, consigo mesmo.

Pois há neste ponto uma provocação crucial que Stanislavski levanta: este compromisso, o do trabalho individual antes da sala de aula (de ensaio), desencadeará a conduta futura do ator. Muitos atores acreditam firmemente que o seu local de trabalho é apenas a sala de ensaio; e, simplesmente, não se permitem - por pura preguiça - experimentar a preparação individual, o treinamento que antecede ao ensaio. É esta participação ativa que é buscada por Stanislavski. Vale dizer que esta não é uma percepção fácil de ser absorvida pelo sujeito. É fácil de ser entendida, compreendida na cabeça, mas demanda muito esforço para ser posta em prática na sua vida.

No livro “A Criação de um Papel”, Stanislavski lança mão de uma estratégia interessantíssima para abordar esta questão. Tendo a turma de *Kostia* concluído a primeira fase de formação, eles começam a trabalhar na montagem do texto “Otelo” de Shakespeare. Ocorre que, para a primeira cena da peça – na qual Rodrigo e Iago vão, em plena madrugada, acordar Brabâncio para informá-lo do rapto de Desdêmona -, é necessária a presença dos criados de Brabâncio que participam, em figuração, da cena. Para a montagem, *Tórtsov*

---

<sup>74</sup> Jogo de palavras proposital com a histórica montagem homônima, o monólogo de Carlos Queiroz Telles, com atuação de Antonio Fagundes e direção de Antônio Abujamra.

convida um grupo de estudantes iniciantes que trabalharão compondo estes criados, na cena de multidão. O impacto da postura dos alunos sobre a turma de *Kóstia* é assim registrado:

Alguns aprendizes do teatro, que haviam assistido discretamente aos ensaios anteriores, sentados nas últimas fileiras da platéia, foram transferidos para as primeiras filas. Desde o início, eles nos haviam surpreendido por sua disciplina, e agora ficamos não somente atônitos, mas também humilhados com sua atitude para com o trabalho. Era evidente que *Tórtsov* achava fácil e agradável trabalhar com eles – e com toda razão, pois compreendiam o que se devia fazer. O diretor ou professor só precisava apontar entre os erros e clichês que deviam ser eliminados, ou trechos bons que deviam ser conservados e fixados. Esses aprendizes fazem o seu trabalho em casa e o trazem à aula para ser conferido e aprovado. (STANISLAVSKI, 1995a, p. 157)

A partir deste relato, segue uma série de diálogos nos quais *Tórtsov* checa com o grupo de iniciantes seus objetivos e ações fundamentais para a cena. Todos os atores da turma ficam impressionados com a disciplina e eficácia demonstradas. Num comentário pessoal, *Kóstia* murmura para seu amigo Paulo: “Não é assim que nós fazemos...”

A estratégia de apresentar iniciantes ensinando aos concluintes, através do seu exemplo, é profundamente eficaz. É uma bela pancada no ego daqueles que já estavam se elevando aos píncaros do palco. Aliás, perceber e compreender o modo como alguém executa o seu trabalho com dedicação é uma profícua maneira de começar a refletir sobre como você mesmo valoriza a dedicação no seu ofício. Muitos podem ver nisso uma mera ação comparativa, defendendo que cada qual tem “seu jeito” de fazer as coisas. É verdade: cada um possui seu modo, mas isto não é determinante para que o “meu modo” não possa ser melhorado. O exemplo ainda é a maior via efetiva da educação. Ao contrário do que muitos pensam, o fato de admirar e reconhecer o esforço do outro, engrandece muito mais a quem o faz, do que aquele que é reconhecido.

Ainda incluído neste mesmo esforço, que poderia ser traduzido em uma valorização do princípio da disciplina pessoal como base eficaz para a colheita de resultados futuros para o ator, outro dado que é salientado por Stanislavski diz respeito a um compromisso com a disciplina que não acontece antes do ensaio; mas, sim, durante o ensaio: o registro no texto dramático<sup>75</sup> dos detalhes que evocam ou dão lastro às compreensões efetivas do processo.

---

<sup>75</sup> Ou em outro mecanismo criado para dar suporte à criação cênica. Uso aqui o texto dramático, pois este era a base de trabalho do sistema stanislavskiano.

Pois da mesma forma que o trabalho coletivo no ensaio promove a criação, também o retorno à compreensão destes momentos pelo ator, em seus horários extras, resultarão na fixação e na consolidação da criação.

Por isso as duras colocações do mestre russo quando salienta que atores que não registram o processo de criação, acabam por gerar uma desconfiança na direção, pois o fato de não anotar é uma clara prova de que não retornam ao estudo do texto na preparação anterior aos ensaios. Neste sentido, a postura do ator fica clara para quem o analisa, seu subtexto diz: “para que devo anotar se não vou trabalhar com isto? Eu somente trabalho com minha memória e esta é ativada somente durante o horário de ensaio”.

É duro, mas esta é a condição daquele que acumula tais posturas: é um ator que se “despede” do trabalho no fim do último ensaio e somente retorna a este no próximo ensaio. Manter tais posturas é, seguramente, uma forma de irresponsabilidade com o trabalho. Pode até produzir resultados, mas sempre demandará mais tempo e desgaste dos outros membros do processo.

Particularmente, costumo chamar tal postura como a do ator que “bate o cartão de ponto”. Normalmente, ele alardeia aos quatro ventos que se orgulha da sua vida artística, que não conseguiria estar preso a trabalhos com rotinas e burocracias, que precisa do transbordamento da criação para seguir produzindo; mas, incoerentemente, ao chegar no espaço do processo criativo, no seu trabalho, vira um burocrata porque em vez de transbordar pelo excesso da busca, meramente bate o seu cartãozinho de ponto a cada ensaio. Ou seja, é muito mais fácil dizer que “é”, do que “ser”. Ou ainda, afirmar-se “ator” sem a necessária disciplina é simples; difícil mesmo é “ser ator”.

Outra máxima anônima do teatro diz que: quanto mais limpo e cheio de espaços em branco for o texto dramático que o ator usa no processo, menor é o seu estudo e dedicação na processo de criação. Pois um texto limpo, sem marcas do processo, evidencia um mero repetidor de palavras. Um texto desprovido de anotações não é sinônimo de uma memória privilegiada; normalmente, é o contrário. Quer ver um ator em desespero? Roube-lhe seu texto de trabalho. Ninguém quer trocar por um novo, pois o novo não tem as pegadas do caminho, não tem as marcas da criação.

Em minha caminhada no teatro, tive a felicidade de verificar estes ensinamentos no trabalho diário com um grande ator do teatro baiano: Fernando Neves<sup>76</sup>. Quando trabalhei com Fernando, seja dividindo o palco ou o dirigindo, ele já tinha uma longa estrada cênica. Pois bem, Fernando Neves sempre levava o seu texto repleto de anotações (muitas vezes, de um modo que apenas ele próprio conseguia compreender!). Outro dado: sempre o tinha consigo em todas as apresentações; e mais: não era raro entrar no camarim e vê-lo lendo o texto ou repassando momentos do espetáculo que faria em alguns instantes. Enquanto isso, outros atores mais jovens sequer tinham trazido seu material de trabalho...

Sempre relato isso aos meus alunos. A pior coisa que pode existir para um diretor é ver que um ator chega para ensaiar sem o seu texto. Quando o diretor pergunta: “onde está seu texto?”, a gracinha ainda aponta a testa e diz: “aqui!”; sem perceber o atestado de indisciplina que ele próprio assina. Diante desta reflexão, vale aqui apresentar o desabafo da personagem *Tórtsov* sobre tal condição:

Nós os diretores, sabemos melhor do que qualquer pessoa o crédito que merecem as afirmações dos atores desatentos. Nós é que temos de repetir-lhes as mesmas coisas infinitas vezes. Esse tipo de atitude de certos indivíduos para com uma tarefa de conjunto atua como grande freio. Sete não esperam por um, lembrem-se disto. Portanto, desenvolvam para vocês a ética e a disciplina artística corretas. (...) Vocês não têm o direito de esquecer as observações do diretor. É possível que não as compreendam de uma só vez, podem ter de voltar a elas para estudá-las mais a fundo, porém não podem deixar que entrem por um ouvido e saiam pelo outro. (...) No palco as exigências que são feitas a vocês serão muito mais severas do que na sala de aula. (STANISLAVSKI, 1996, p. 283)

O desabafo desta personagem (o diretor) é algo importantíssimo para todo ator ler. Não para encará-lo como uma ofensa, mas para perceber que o ator desprovido de disciplina

---

<sup>76</sup> Ator de teatro, cinema e televisão: belenense de nascimento (1955) e soteropolitano de coração. Fernando Neves iniciou sua trajetória participando de um grupo de teatro amador em Belém do Pará. Após cinco anos, tornou-se profissional indo trabalhar no Teatro da Paz. Na década de 80, Fernando vem para a Bahia, onde cursa direção teatral na UFBA e passa a atuar com destaque no circuito teatral baiano. Em Salvador, podem ser destacadas suas atuações nas peças: “O sonho”, de Strindberg, “Check-up”, de Paulo Pontes e “O grande amor de nossas vidas”, de Consuelo de Castro. Seu primeiro grande prêmio como ator ocorreu em 2005, com sua participação no filme “Eu Me Lembro”, do diretor baiano Edgard Navarro. Fernando venceu o prêmio de melhor ator coadjuvante no tradicional Festival de Cinema de Brasília. Seguindo a coerência desta pesquisa, me permito transcrever um fragmento de uma entrevista de Fernando Neves ao blog Película Virtual em 11/05/2012, que o apresenta melhor do que qualquer descrição: “Agora, o que é importante é colocar como base a palavra respeito em relação à convivência com o colega e com o diretor. É ter a ciência de que, ali no tablado, ninguém é melhor que ninguém. A gente está ali para fazer um trabalho em conjunto. Esse é o desafio. Eu gosto de acreditar que sou, apesar de 57 anos de carreira, um eterno aprendiz. Esse negócio de se achar o mangangão, o melhor de todos, isso é uma estupidez. A palavra de ordem nessa profissão e algo que eu trago para minha vida é a humildade. Aquela do respeito pelo colega em cena”.

somente pode se afinar com um diretor de igual qualidade. Os diretores teatrais sabem que a evolução de um processo artístico não ocorre, necessariamente, através de uma lógica matemática. Muitas vezes, lidam com processos que apresentam resultados lentos, estagnações, retrocessos e, até, evoluções aos saltos. De fato, o trabalho de um diretor depende, substancialmente, do trabalho dos atores. É uma relação de troca constante, de confiança e de empenho mútuo. A disciplina entra como fiel nesta balança.

Um ator, muitas vezes, simplesmente, não percebe a quantidade de repetições que sua ineficácia gera ao trabalho. Ele retorna ao padrão já desconsiderado, simplesmente, porque ele - em seu íntimo - não o descartou. Portanto, a afirmação stanislavskiana de que um ator não tem o direito de esquecer as indicações do diretor, que pode parecer a primeira vista dotada de uma radicalidade excessiva, na verdade não é simplesmente uma norma, uma ordem. É preciso recorrer ao sistema que nos esclarece que, para Stanislavski, não existem “indicações da direção” como um ato de violência, de imposição. Toda imposição obstrui a vontade criativa.

Neste sentido, as orientações externas precisam ser entendidas e absorvidas pelo ator que, obviamente, precisará torná-las coerentes, lógicas e vivas. Só assim elas serão plenamente absorvidas. Senão, elas nunca adentrarão sua linha contínua de ação, posto representam uma quebra, uma ruptura em seu entendimento. Enquanto um ator vê uma indicação como algo “de fora” e não como algo “de dentro”, isto ocorrerá.

Contudo, sem disciplina, toda e qualquer indicação da direção será sempre “algo de fora”, o que acaba por inviabilizar o trabalho. É preciso que o ator retorne, sozinho, à indicação. É preciso saber encontrar seus mecanismos de reensaio solitário (ou com o colega de cena), senão todo o elenco ficará refém da lentidão daquele que não gosta de estudar.

Por isto devemos ter paciência com o mestre, ele não fala para nos atacar, mas para nos melhorar. O ator que lê Stanislavski dotado de revanchismo só pode ter uma certeza: permanecerá no mesmo lugar. Pode ser duro ouvir, mas só aquele que me mostra onde eu fraquejo, me auxilia a ser forte. Pois, pelo menos, me dá outras opções. Aquele que me é indiferente, pode até ser mais simpático, mas não me move.

A disciplina é assim, uma amiga dura, chata e, por vezes, irritante. Mas ela é amiga, quer seu bem e lhe dá futuro. Já a indisciplina, todos nós sabemos onde ela nos deixa.

#### 4.5.3 A preparação e a disciplina para as apresentações

Se o princípio da disciplina pessoal foi aqui evocado para todo o processo de preparação dos produtos teatrais, ele não seria esquecido quando das apresentações destes produtos. Nosso enfoque, agora, recai sobre a atenção que o ator precisa dedicar a hábitos disciplinados que antecedem ao espetáculo.

Aliás, nossas considerações nesta análise poderiam integrar muito bem o estudo do princípio do cuidado com as escolhas individuais que interferem na prática coletiva. Nele, Stanislavski usa uma expressão que nos é de grande valia aqui: “por que destruir com uma mão, o que a outra constrói?”. Trazemos esta alusão para começar lembrando que toda a disciplina para com os dias de apresentação visa justamente não destruir aquilo que foi preparado.

Se toda a equipe teve um imenso trabalho para a criação (inclusive, você) porque o ator (ou qualquer outro membro do processo) deveria, exatamente nos dias dedicados ao contato com a plateia, criar condições contrárias que venham a desestabilizar a criação. A reflexão é, portanto, simples e direta. Resta saber ser disciplinado.

Em seu livro “A Preparação do Ator”, no capítulo XIV, chamado “O Estado Interior de Criação”, Constantin Stanislavski apresenta o seguinte entendimento:

Vejamos o problema de como não cair em hábitos internos de artificialismo e como alcançar um verdadeiro estado interior de criação. Para este problema duplo há uma resposta: uma coisa exclui a existência da outra. Criando uma, vocês destruirão a outra. A maioria dos atores, antes de cada representação, se veste e maquia para que a sua aparência exterior se assemelhe à do personagem que vão representar. Esquecem-se, entretanto, da parte mais importante, que é a preparação interior. Por que dedicam uma atenção assim especial à sua aparência externa? Por que não põem maquiagem e uma indumentária na alma? A preparação interior para um papel é a seguinte: em vez de correr para o camarim à última hora, o ator, principalmente se tiver um grande papel, deve chegar lá e começar a pôr-se em forma duas horas antes de entrar em cena. [...] Para preparar-se, repasse as partes fundamentais do papel. Não é preciso desenvolvê-las plenamente. O que tem de fazer, é perguntar: “estarei seguro da minha atitude em relação a este ou aquele determinado trecho?” [...] Todos estes exercícios preparativos põem à prova o seu aparelhamento expressivo. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 279-284)

Esta análise apresenta duas dimensões: a primeira é a pessoal. Um ator deve, portanto, trabalhar-se para um estado interior de criação, visando encontrar em si os mesmos estímulos processuais que compuseram seu trabalho. A esfera aqui é individual, é um compromisso consigo mesmo e uma humildade de quem sabe que precisa se preparar para executar seu trabalho. A sua arte não é algo banal, simplório, que se faz de qualquer maneira. Exige sintonia e concentração. A disciplina, portanto, não é uma finalidade, é um meio. Através dela chegaremos ao fim: uma atuação de qualidade.

Dedicamo-nos a este estado para atuar melhor. Mesmo que outros advoguem que isto não é necessário, é exagero, excesso - o que for -; ainda assim estará, esta ação preparatória, dentro da esfera da individualidade do sujeito. Ele age assim, pois acredita ser este o seu método.

Diante deste raciocínio, poder-se-ia dizer: “então, aquele ator que não dedica nenhuma atenção ao estado interior de criação (nem acredita nisto!), que encara o seu trabalho como algo que ele já domina, já conhece e não precisa se preocupar, pois pode executá-lo a qualquer hora sem a menor concentração, age segundo a sua individualidade, opta por um método indisciplinado conscientemente”.

É verdade, o ser humano é livre para suas escolhas e este é só mais um triste fato a se lamentar. Porém, é justamente aqui, que entra a segunda dimensão, a coletiva. Será que o sujeito/ator possui realmente este direito? A nossa prática coletiva demanda exigências. Um elenco sempre precisa estar em sintonia antes da realização de um trabalho. Não há apresentação desprovida de uma concentração inicial coletiva. O teatro sempre é um ritual. Aquecimentos vocais e corporais, rodas de concentração de energia, jogos dramáticos de prontidão; enfim, vida que pulsa para iniciar a jornada. Tais momentos coletivos sempre farão parte do teatro. E é justamente neste momento, em que o sujeito está “exercendo o seu direito de se aprontar atrasado” que ele desfalca o grupo, conscientemente. Ou, então, participa como mera rotina compulsória. Não acredita nesta prática, apenas acredita em entrar em cena e ser visto.

Outro fator importante: o ator que se atrasa, deixa todos tensos pensando se o espetáculo será feito ou não. Você pode até achar que as duas horas de antecedência, sugeridas por Stanislavski, são um exagero, mas acreditar que chegar em cima da hora é um direito seu, é levantar, de cara lavada, a bandeira da ignorância para com seu ofício.

Como já sabemos, as nossas atitudes deixam marcas. É sempre bom para um ator, pensar sobre que tipo de companheiro de trabalho ele é. Muitos colegas nos deixam uma imensa saudade e uma vontade de trabalhar juntos novamente. Outros nos dão um enorme alívio ao fim da temporada. Esta é uma bela provocação ética: como você gostaria de ser lembrado?

## 4.6 O TREINAMENTO CONSTANTE

### 4.6.1 Ator: um intérprete que acredita que não precisa treinar

Como é que um cantor, um pianista, um dançarino, começa o seu dia? [...] Levanta-se, toma banho, veste-se, toma o café e, na hora destinada a este propósito, começa seus exercícios. O cantor faz vocalizes, o pianista toca as suas escalas, o bailarino corre para o teatro para exercitar-se na barra, a fim de manter os seus músculos em forma. Isto eles fazem dia após dia, no inverno e no verão. Dia omitido é dia perdido, em detrimento da arte do intérprete. [...] Perguntem a qualquer artista e ele lhes dirá a mesma coisa. [...] Somente o ator, depois de se levantar, vestir e alimentar, pela manhã, corre para a rua à procura dos amigos ou outras ocupações pessoais, porque esta é sua hora livre. Pode ser que sim. Mas, o cantor, o pianista e o bailarino não dispõem de mais tempo do que ele. [...] Apesar disto, o ator que descuida de aperfeiçoar em casa a técnica de sua arte, dá sempre a desculpa de que “não tem tempo”. (STANISLAVSKI, 1996, p. 284)

Neste princípio, Stanislavski chama atenção para uma necessidade básica do trabalho do ator: o treinamento diário. Muitos, ao analisar o sistema stanislavskiano, se esquecem da sua concepção e fundamentação psicofísica. Procuram enxergar apenas o psicologismo presente no estudo do sistema, conferindo-lhe somente um caráter unicamente vinculado a conceitos naturalistas, os quais determinam escolhas de personagens para os atores pelo mero *physique*<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Forma contraída da expressão *physique du role*. Recurso que determina a escolha do elenco simplesmente pelo porte físico dos atores para determinado papel. Ou seja, por uma verossimilhança física entre o ator e a personagem.

Tal equívoco se amplia, tornando-se gritante, quando se verifica a defesa do princípio do treinamento constante. Stanislavski inicia a abordagem fazendo uma comparação entre a rígida disciplina de treinamento dos demais artistas com os atores. Na fala de *Tórtsov*, aparecem citações quanto à disciplina de outros profissionais, tais como escritores e cirurgiões. De fato, para Stanislavski a formação e o treinamento do ator não terminam em sua formatura:

Continuam a ser necessários durante toda a vida de artista. E quanto mais velho a gente fica, mais necessário se torna o apuramento de nossa técnica, e, portanto, a manutenção de um sistema de exercícios físicos regulares. Mas, como o ator “não tem tempo” para esse exercício, a sua arte, na melhor das hipóteses, marcará passo, ou, na pior, irá declinando, pois consiste numa técnica accidental. (STANISLAVSKI, 1996, p. 285)

Ainda quanto esta necessidade perene na vida do artista, o próprio Constantin Stanislavski revela uma rotina de treinamento sua, sobre a qual tomamos ciência, através de uma fala do seu duplo, *Tórtsov*:

Há muitos anos estou no teatro. Pois mesmo assim, todo santo dia, inclusive, hoje, dedico dez ou vinte minutos a esses exercícios, nas circunstâncias mais variadas que posso imaginar, e sempre os faço como eu mesmo, sob minha responsabilidade, por assim dizer. Se não fosse isso, quanto tempo vocês acham que eu teria de gastar para vir a entender a natureza e as partes componentes das ações físicas daquela cena? (STANISLAVSKI, 1995a, p. 241)

Quando da abordagem do princípio da força do conjunto, fiz uma analogia que envolvia a questão do treinamento. Na analogia comparei a eficácia da atuação com a destreza em andar de bicicleta. A analogia é simples e revela a necessidade do esforço contínuo para um corpo preparado para a atuação. Porém, a analogia só se remete ao corpo, não se pode, entretanto, esquecer-se do treinamento vocal:

Quanto às sutilezas da arte de falar, que lhes permitirão transmitir com perícia e beleza todos os intangíveis matizes dos pensamentos e dos sentimentos, isto é coisa em que vocês terão de trabalhar durante toda a sua vida. [...] É preciso começar este trabalho agora, enquanto ainda estão estudando. [...] Quando vocês se tornarem atores profissionais é possível que um falso amor próprio os impeça de trabalhar como um aluno que aprende o alfabeto. [...] Se não fizerem agora este treino, não o farão no futuro e essa

falha será como um freio entavando o seu trabalho em todas as fases da sua carreira criador. A voz será para vocês um poderoso empecilho em vez de ajudá-los. (STANISLAVSKI, 1996, p. 131)

Neste sentido, a frase irônica que intitula este ponto da análise escancara um grave defeito para o qual muitos dos atores insistem em não atinar: o ator é também um intérprete. Sua atuação provém do seu corpo, da sua voz, da sua mente. Sendo assim, este conjunto corpo/voz/mente deve estar treinado/afinado/afiado. Contudo, muitos, ainda que inconscientemente, seguem acreditando que tudo provém de uma capacidade inata, de uma “versatilidade” que pode ser acessada simplesmente por sua vontade. Apenas uma compreensão primária ou pueril da arte teatral justifica a consciente postura de abster do treinamento constante. Infelizmente, muitas vezes somos levados pela própria natureza humana da inércia/cansaço/descaso.

Não seria exagero dizer que o princípio do treinamento constante está pulverizado em todas as páginas da obra stanislavskiana. Dentre os muitos momentos em que é tratado, opto por apresentar aqui um fragmento especialíssimo, onde a orientação do professor/diretor é direta, explícita, clara; não permitindo rodeios ou desculpas pela indisciplina no treinamento dos jovens atores. O incidente é narrado no capítulo VIII de “A Preparação do Ator”, que é denominado: “Fé e Sentimento da Verdade”. Neste episódio, dois dos alunos, *Gricha Govorkov* e *Sônia Veliaminova*, são convocados a se apresentar e o diretor *Tórtsov*, ao final do exercício, sinaliza ao par que a cena carecia de verdade cênica. Buscando esclarecer o ponto, o diretor assim esclarece:

O que fizeram ainda agora foi admirável e certo, do ponto de vista de vocês mesmos [...] Mas os meus sentimentos não puderam acompanhá-los, pois o que eu procurava em arte é algo [...] organicamente criador, capaz de instilar vida humana em um papel inerte. A sua verdade de faz-de-conta ajuda-os a representar imagens e paixões; o meu gênero de verdade ajuda a criar as próprias imagens e a mover paixões verdadeiras. A diferença entre a arte de vocês e a minha é a mesma que há entre as palavras parecer e ser. Eu exijo a verdade real; vocês se contentam com a sua aparência. [...] Do ponto de vista de vocês o espectador é um mero observador. Para mim, ele se torna, involuntariamente, testemunha e participante em meu trabalho criador. [...] O que nos eleva é a fé que temos nelas (as ficções). É uma forte confirmação do ponto de vista de que em cena tudo deve ser real na vida imaginária do ator. Isto eu não senti na atuação de vocês. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 177-178)

A correção do professor, como era de se esperar, não é bem recebida pelo jovem *Gricha*. *Tórtsov* põe-se então a repassar a cena detalhadamente e a corrigi-la. Contudo, após um prolongado trabalho, o jovem ator é tomado por um acesso de raiva e explode. Vale apresentar uma síntese da réplica de *Gricha*:

Há meses que estamos empurrando cadeiras de um lado para o outro, fechando portas, acendendo lareiras! Isso não é arte! Teatro não é circo. No circo as ações físicas têm o seu lugar. [...] Mas o senhor não pode me dizer que os grandes escritores do mundo produziram suas obras-primas só para que seus heróis pudessem entregar-se a exercícios de ações físicas. A arte é livre! Precisa de espaço e não das suas verdadezinhas físicas. Temos de estar livres para grandes vôos em vez de nos arrastarmos no chão como baratas. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 178)

*Tórtsov*, então, espera que o jovem ator termine sua cena de revolta e, tranquilamente, lhe diz:

Seu protesto me espanta. Até o momento eu o julgava um ator que se distinguia pela técnica exterior. Hoje, de súbito, verificamos que as suas aspirações dirigem-se para todas as nuvens! Convenções e mentiras exteriores, isto é que lhe corta as asas. O que sobe alto é: a imaginação, o sentimento, o pensamento. No entanto, os seus sentimentos e a sua imaginação parecem que estão acorrentados bem aqui, na platéia. A menos que esteja envolvido por uma nuvem de inspiração e carregado por ela, em turbilhão, para o alto, você, mais do que qualquer outro aqui, sentirá necessidade de todo o trabalho de base que nós temos feito. No entanto, é justamente isto que parece temer e considera os exercícios como se fossem degradantes para um artista. [...] Nenhum artista está acima da necessidade de manter em ordem seu aparelhamento físico por meio de exercícios técnicos necessários. Por que é que você se erige em exceção? [...] As pessoas que mais falam de coisas elevadas são, na maioria, justamente as que carecem de atributos capazes de transportá-las aos planos superiores. Com falsas emoções, falam de arte e criação de modo confuso e arrevesado. Os verdadeiros artistas, pelo contrário, falam em termos simples e compreensíveis. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 178-179)

Tais palavras de *Tórtsov/Stanislavski* muito me marcaram. Por isto aqui estão. Creio que esta reflexão é algo que todo ator deve mirar e refletir com dignidade intelectual e sensível; pois é fato que, muitas vezes, involuntariamente, nos encarceramos em momentos de representação demonstrativa. O ator precisa compreender na “carne” que esta condição só é rompida através do treino, da experimentação e da imaginação. O treinamento facilita,

inclusive, a ampliação de momentos conduzidos por iniciativas criadoras regidas pela inspiração. O treinamento solidifica a base onde podemos nos pôr de pé.

Há sinceridade nas palavras do diretor quando afirma que muitas vezes consideramos o treinamento algo menor, desnecessário, inútil. Isto ocorre, sobretudo, nos momentos em que o desgaste físico mais nos assalta. Contudo, um artista consciente sabe que nenhuma resposta artística advém da facilidade e compreende que os exercícios o mantêm na prontidão necessária à sua prática teatral. Nenhum artista pode ser exceção para tal regra. E o pior: normalmente os que se pensam acima de tal prática são justamente os que mais precisam.

O teatro possui inúmeros exemplos de arrogância e pseudosuperioridade e não devemos nos deixar levar por tais emoções. Difícil não é falar sobre a criação artística; mas, sim saber presentificá-la. E para isto, a atuação exige treinamento.

#### 4.6.2 Ao jovem ator: o paradoxo do treinamento como base e propulsão

Em seu livro “Técnica da Representação Teatral” a grande atriz e professora de interpretação norte-americana, Stella Adler, que teve aulas com Constantin Stanislavski, também se dirige ao jovem ator numa confirmação do quão importante e diferenciado é o treinamento para o ator:

Somente com um conhecimento verdadeiro de suas qualidades e defeitos e com trabalho diário, ele poderá aprender e libertar-se das atitudes defensivas [...] O jovem ator tem que lembrar-se que seu alcance emocional deve ser estendido ao máximo. Não se pode ocultar alguma coisa e ser um ator. Tudo isso começa com o autoconhecimento. O ator tem somente seu corpo como instrumento. Assim, tome nota do que precisa ser estabelecido. Como ator ele deve trabalhar continuamente com: o seu corpo; a sua fala; a sua mente. (ADLER, 1992, p. 26)

Dentro deste mesmo espírito e, também falando aos jovens atores, o ator John Gielgud<sup>78</sup>, salienta questões da maior relevância no texto de apresentação do livro “A

---

<sup>78</sup> Sir Arthur John Gielgud (1904 - 2000) - Ator e diretor de teatro e cinema britânico. Integrou a companhia Old Vic onde desempenhou o papel de Hamlet, o maior sucesso de sua carreira.

Preparação do Ator”. Além de chancelar as motivações de Stanislavski, Gielgud aborda, de modo direto e contundente, algumas realidades que os atores precisam reconhecer na prática da profissão que abraçaram:

O eterno debate pró e contra as escolas de teatro e o necessário aprendizado da nossa profissão que, infelizmente, jamais pode selar-se com um diploma. A habilidade do ator, pelo menos em seus primeiros anos, é tão difícil de calcular em termos concretos. Mas aqui, neste livro, um ótimo ator e diretor consumado achou tempo para explicar mil coisas que sempre perturbaram os atores e fascinaram os estudiosos, coisas que todos nós, comediantes, temos discutido a vida inteira nos ensaios e entre atuações, à nossa moda egoísta e canhestra, mas que nunca pudemos exprimir de forma simples e prática, em termos construtivos e gerais. Stanislavski, homem já idoso ao escrever este livro, pode rememorar sua vida de artista com uma visão tranqüila e sábia. É uma autoridade. Não tem despeitos a descontar. Não lhe interessa o teatro comercial que conhecemos na Europa Ocidental. [...] É um olímpico, um especialista em cada setor do teatro, amando sua arte com tanta paixão que quer legar algo do seu enorme acervo de conhecimento e experiência a quem quiser ler o que ele anotou. [...] Neste livro [...] sentimos, inevitavelmente, como são universais os problemas, as ansiedades e dificuldades do teatro no mundo inteiro, em qualquer língua, para cada sucessiva geração. [...] Dizem que Karsávina e Nijinski, no auge do talento e sucesso, compareciam diariamente, às aulas do grande mestre Enrico Cecchetti [...] Assim também os grandes *virtuosi* musicais das gerações passadas voltavam todo ano a Paris ou Viena, a fim de estudar com seus professores. Só no teatro é que o astro de fama, seja ele jovem ou de meia idade, trabalha sem constante supervisão disciplinada. [...] Os atores, muitas vezes, só descobrem suas próprias limitações ou possibilidades quando se vêem às voltas com o ensaio de um papel que lhe exige muito. E, aí, não estão preparados: perdem a voz, acham seus trajes pesados demais, a língua se lhes torce ao querer sustentar as grandes falas; cortam as palavras ou ficam sem fôlego. Stanislavski bem sabe de todas estas dificuldades. Descreve-as vividamente. Tentou responder a muitas perguntas. Dirão alguns que o seu método não é prático para o teatro comercial. Mas, este livro não é um rígido compêndio. Apenas discute dificuldades, formula problemas e sugere soluções. [...] Todos os esquemas de treinamento apóiam-se na importância de se encontrarem jovens que sejam deveras talentosos e não preguiçosos ou simplesmente palcomaniacos e que estejam dispostos a seguir cabalmente um curso de treinamento. [...] Todo jovem deve querer que lhe digam, quando ainda bem moço, as coisas de que fala Stanislavski neste livro. (GIELGUD *in* STANISLAVSKI, 1995b, p. 19-23)

Em sua abordagem, Gielgud enfatiza duras e verdadeiras questões referentes à importância do treinamento para a carreira profissional dos atores. A primeira, que se comprova pela própria vivência no teatro, é a de que, de fato, não é um diploma de conclusão de curso o que determinará a permanência (ou a aptidão) de um ator em sua profissão. Dentre

os inúmeros motivos que podem influenciar tal situação, um determinante, para Gielgud, é o desleixo dos atores para com a continuidade do treinamento em seu ofício.

É exatamente neste sentido, que o ator inglês ressalta a relevância das observações do mestre russo que buscou orientar, de modo cristalino, as intempéries de uma jornada dedicada à atuação. Em outra reflexão - necessária para combater aqueles que diziam que o treinamento stanislavskiano somente se aplicava a um teatro russo -, Gielgud defende que as ansiedades e dificuldades do teatro são válidas para todas as suas formas, no mundo inteiro e seu debate interessa a todas as gerações que se dediquem à prática teatral.

Chancelando o princípio do treinamento constante, Gielgud, assim como já o fazia Stanislavski, cita dançarinos e músicos de atuação consagrada que não abdicam da disciplina no treinamento, exatamente, por uma consciência artística e profissional. Em uma lúcida e verdadeira constatação, o ator inglês salienta algo muito importante para a conscientização dos atores: na maioria das vezes, nós só descobrimos impossibilidades ou despreparos quando somos exigidos ou “forçamos a mão” em um processo.

O despreparo do ator não treinado, normalmente, se evidencia na urgência; ou seja, ele adentra em um nível de esforço físico que desconhece e só percebe o quadro em uma “pane física” de sobreesforço. O que, de fato, ocorre é que a maioria dos atores atua sem consciência corporal, se deixando levar por uma falsa consciência corporal intuitiva. Todo treinamento combaterá esta condição, forçando por sua própria constância, o encontro do ator com a real capacidade física do seu instrumento de trabalho.

O princípio do treinamento constante está presente, direta ou indiretamente, em toda obra stanislavskiana. Dentre as diversas menções presentes em seus livros, gostaria de começar destacando uma, em especial, que conjuga o treinamento físico à pesquisa psicológica para a construção de personagens:

Peço-lhes que, sobretudo, reparem que a dependência do corpo em relação à alma é de particular importância em nossa escola de arte. A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada. [...] É por isso que o ator do nosso tipo precisa trabalhar tão mais que os outros, tanto no seu equipamento interior, que cria a vida do papel, como, também, na sua aparelhagem exterior, física, que deve reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 44-45)

A orientação acima apresentada acontece no segundo capítulo de “A Preparação do Ator”; portanto, ocorre exatamente nas primeiras aulas da jovem turma de atores. A orientação do professor/diretor *Tórtsov* nos soa quase como um pedido: compreendam o processo. Aqui o ator trabalhará, com igual afinco, na busca interior e exterior da personagem. O treinamento do corpo/voz/mente existe como subsídio para alma/sutileza/emoção da personagem. Ao frisar tal compreensão, *Tórtsov* busca direcionar estes jovens para um estado de percepção que os capacite a abrir caminho pelos conceitos stanislavskianos.

Contudo, necessário também é atentar para a percepção de que um equipamento físico (corpo/voz/mente) destreinado, despreparado, não conseguirá dar suporte às condições psíquicas sensíveis (alma/sutileza/emoção). Logo, é desta compreensão que decorre a base fundamental para o princípio aqui defendido, por isto o ator precisa trabalhar nas bases interiores e exteriores da criação de seus papéis. A compreensão deste equilíbrio buscado por Stanislaski é fundamental.

Ainda na obra “A Preparação do Ator”, o equilíbrio entre o corpo e a alma - acima descrito como meta - é assim traduzido por *Tórtsov* em uma de suas aulas para a turma de atores:

Porque o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento. Por conseguinte, temos em cada papel um plano interior e um plano exterior, entrelaçados, um objetivo comum liga-os em parentesco e lhes reforça os elos. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 166)

Como se pode perceber, o treinamento corporal e vocal não é visto, portanto, como algo destacado, isolado e solto. Importante também é destacar que o treinamento não é somente vinculado a exercícios de improvisação e interpretação, mas também a outras atividades que complementam e potencializam o trabalho do ator. Mesmo não existindo uma exposição detalhada nos livros de tais práticas, sempre há registros de *Kostia* sobre atividades complementares em sua formação. Vejamos:

No fim da discussão, o Diretor anunciou que, amanhã, além do trabalho com ele, devemos dar início a atividades regulares, cujo objetivo é desenvolver as nossas vozes e os nossos corpos – aulas de canto, ginástica, dança e esgrima. Essas aulas serão diárias, porque o desenvolvimento dos músculos do corpo humano requer exercício sistemático e cabal e muito tempo. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 59)

Esta é a primeira menção em sua obra sobre aulas de outras atividades (artísticas ou esportivas) que agregam potências criadoras, corporais e vocais, ao trabalho dos atores. Nesta citação verificamos a presença de quatro áreas (canto, ginástica, dança e esgrima); porém, ao longo de toda a sua obra, Stanislavski determinou textualmente seis áreas específicas que devem ser treinadas pelo ator para buscar o seu crescimento expressivo e a manutenção da qualidade da sua interpretação. Foram elas: a dicção; o canto (vale destacar a importância que o mestre russo, sobretudo no final de sua trajetória artística, dedicou à ópera<sup>79</sup>); a ginástica (que tinha finalidade de reativar os músculos adormecidos do ator para a prática cênica); a acrobacia (que tinha como finalidade desenvolver a capacidade de decisão e a agilidade); a dança e a esgrima (que além de contribuir para a postura, era útil, fatalmente, para montagens onde a dramaturgia indicasse o seu uso, como nos textos elisabetanos ou do século de ouro espanhol).

Analisaremos agora as referências aos treinamentos corporais e vocais, citados na obra de Constantin Stanislavski.

#### 4.6.3 Treinamentos corporais: ginástica, acrobacia e dança

Em seu segundo livro, “A Construção da Personagem”, Constantin Stanislavski enfatizou a criação partindo da ação exterior para a ação interior. Nele, encontramos capítulos inteiramente dedicados à importância do trabalho contínuo para o trabalho do ator. Começamos por trazer menções diretas feitas no capítulo IV, denominado “Tornar Expressivo o Corpo”. Neste capítulo, o primeiro foco é destinado aos exercícios da ginástica. Nele há uma fala de *Tórtsov* que evidencia sua extremada preocupação com a displicência física dos

---

<sup>79</sup> Em 1918, foi criado o Studio Stanislavski de Ópera, um pequeno teatro, dirigido pelo mestre, que era uma das ramificações do Teatro de Arte de Moscou. Stanislavski envolveu-se com óperas e musicais desde a infância, como espectador e cantor amador. Posteriormente, foi diretor do Conservatório Musical de Moscou e diretor do Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi. No ocaso de sua trajetória artística, Stanislavski ficou fascinado pela busca de conjugar à forma operística ou musical a realidade alcançada no teatro propriamente dito, ou seja, o mestre russo levou para o campo da ópera suas pesquisas, fazendo com que os cantores desenvolvessem aptidões de atuação e buscassem uma maior interação entre os elementos da cena, da voz e da música.

atores. O professor defende que o ator não pode se permitir tal postura, visto que tem seu corpo como instrumento de trabalho:

As pessoas em geral não sabem como utilizar o aparelho físico com que a natureza as dotou. [...] Músculos flácidos, postura má, peito encovado, são coisas que vemos continuamente à nossa volta. Demonstrem insuficiência de treino e inépcia no uso desse aparato físico. [...] Os exercícios diários, regulares, começaram a desemperrar não só os músculos e as juntas que vocês utilizam na vida normal, mas também outros de cuja existência vocês nem sabiam. Sem exercício todos os músculos definham e reavivando as suas funções, revigorando-os, chegamos a fazer novos movimentos, a experimentar novas sensações, a criar possibilidades sutis de ação e expressão. Os exercícios contribuem para tornar a nossa aparelhagem física mais móvel, flexível, expressiva e até mais sensível. (STANISLAVSKI, 1996, p. 61)

Contudo, o próprio *Tórtsov* alerta que o excesso de tais práticas, visando verdadeiras esculturas corporais pode tornar o corpo do ator limitado para a prática cênica. Ou seja: nem tanto ao céu, nem tanto a terra. O ator precisa do corpo como instrumento de trabalho (que lhe permita possibilidades) e não como algo que somente tenha uma leitura definitiva:

Não cabe a mim julgar até que ponto essa cultura física é necessária no reino do esporte. Meu único dever é o de adverti-los de que a aquisição de tamanho superdesenvolvido é, normalmente, inaceitável no teatro. Precisamos de corpos fortes, poderosos, desenvolvidos em boas proporções, bem plantados, mas sem nenhum excesso pouco natural. O objetivo da nossa ginástica é o de corrigir e não o de estufar o corpo. (STANISLAVSKI, 1996, p. 62)

No citado capítulo IV, o segundo foco recai sobre exercícios de acrobacia. *Tórtsov* aparece na sala de ginástica, acompanhado de um célebre palhaço de circo. Ele diz que a cambalhota será acrescentada aos exercícios e, diante do espanto da turma, o professor assim explica:

O motivo é que a acrobacia ajuda a desenvolver a qualidade da decisão. Para um acrobata seria desastroso demais ficar devaneando logo antes de executar um salto mortal ou qualquer outra proeza de arriscar o pescoço! Nesses momentos não há margem para indecisão. [...] Tem de saltar, haja o que houver. É exatamente isso que o ator tem de fazer quando chega ao ponto culminante do seu papel. [...] O ator não pode parar para pensar, duvidar, pesar considerações, aprontar-se e pôr-se à prova. Tem que agir. Tem de executar o salto a todo pano. No entanto, a maioria dos atores tem uma

atitude inteiramente diferente em relação a isto. Apavoram-se com os grandes momentos e muito antecipadamente, com todo empenho, tentam preparar-se para eles. Isto produz nervosismo e pressões que os impedem de largar-se nos pontos culminantes, quando precisam se entregar aos seus papéis. [...] Além disso, a acrobacia pode-lhes prestar outro serviço ainda. Pode ajudá-los a se tornarem mais ágeis, mais fisicamente eficientes em cena. (STANISLAVSKI, 1996, p. 63-64)

Sobre os exercícios de acrobacia, ainda que brevemente, preciso fazer um depoimento pessoal de como esta prática nos possibilita descobertas impossíveis de serem traduzidas em palavras ou em conexões lógicas. Tais descobertas nos são comuns no exercício da atuação.

Nunca fui um ator de exímio trabalho corporal. Bem longe disto. Posso dizer que sofri bastante nesta área em minha formação. Sofri no bom sentido, pois se havia necessidade do trabalho, mais breve se deram as recompensas deste. E assim se dava minha caminhada nesta área. Até que nos anos de 1997 e 1998, tive a oportunidade de ter uma formação de princípios da acrobacia e técnicas de clown com a atriz italiana Nathalie Mentha<sup>80</sup>. Nunca havia feito nada parecido, porém a cada exercício, a cada cambalhota, algo ia se transformando em minha percepção corporal. Muito além do simples ganho em agilidade, a acrobacia me fazia enfrentar a verdade da “procrastinação interior” que eu trazia dentro de mim. Aliás, creio que cada um traz dentro de si este peso acorrentado que sempre adia ações/movimentos/necessidades.

A percepção ia sendo alterada, pois durante meu treinamento, eu conseguia visualizar claramente como eu queria pausar, pensar, esperar. Mas, ela, a acrobacia, não nos permite isto. Enfrente seu medo, ator, segue seu fluxo e se lança. Entende que o desconhecido faz parte do seu caminhar. Pois assim como há a necessidade de pensar, construir e imaginar sua criação, há, também, a busca por um espaço impensado e obscuro, que nos chega pelo moto-contínuo.

Finalizando este relato, é preciso dizer que após esta experiência, continuei não sendo um ator de brilhante preparo corporal. Nunca o seria<sup>81</sup>. Porém, era um ator diferente. Mais “cabriolado”, se é que assim posso tentar me explicar. E mais, fui capaz de usar as bases do treinamento em trabalhos cênicos posteriores, ampliando, inegavelmente, minha capacidade

---

<sup>80</sup> Atriz integrante do Grupo de Teatro Potlach (Itália). A formação citada aconteceu em dois Seminários Internacionais de Teatro, conduzidos pelo Teatro Potlach (Itália). O primeiro promovido pelo Teatro Castro Alves, em 1997, e, o segundo pela Escola de Teatro da UFBA, em 1998. Em ambos os seminários, tive também a oportunidade de realizar formações específicas em direção teatral, com o professor Pino di Buduo, diretor do grupo, de quem trago, também, vívidos momentos guardados no coração.

<sup>81</sup> Sobretudo, agora, aos quarenta e dois anos...

de ação. Por toda esta vivência, que aqui procurei traduzir em palavras, tenho um profundo respeito pelas possibilidades que o treinamento na acrobacia permite ao ator.

Retornando aos focos de treinamento descritos por Stanislavski no capítulo IV de sua obra “A Construção da Personagem”, o terceiro treinamento defendido pelo mestre russo é a dança. Neste ponto, *Tórtsov* aparece também em uma aula de dança e comenta que apesar de ter um papel subsidiário (como a ginástica), a dança possui grande importância no desenvolvimento físico. Vale destacar que, pela própria leitura, é possível perceber que o balé é o grande referencial ao se falar em dança. Entretanto, assim como salientou na ginástica, *Tórtsov* alerta também para os problemas que o excesso desta prática pode provocar no ator. O principal alerta cabe aos gestuais viciados e exagerados. Vejamos:

Entretanto, o balé e a dança muitas vezes levam a um excessivo refinamento formal, a uma graça exagerada, à afetação. Isso é mau. [...] Executando esses movimentos desproporcionalmente amplificados e prolongados os bailarinos de ambos os sexos tentam alcançar mais beleza, mais pompa, do que é necessário. Isso leva às poses, ao sentimentalismo, ao artificialismo, ao exagero inatural e freqüentemente ridículo. Para evitar que isto se repita no teatro propriamente dito, é preciso que se lembrem de uma coisa que eu já repeti muitas vezes: representando, nenhum gesto deve ser feito apenas em função do próprio gesto. Seus movimentos devem ter sempre um propósito e estar sempre relacionados com o conteúdo de seu papel. (STANISLAVSKI, 1996, p. 67-68)

A preocupação quanto ao gestual estereotipado é mais do que justificada. No sistema que toma a observação da natureza como ponto de partida para a criação, todo e qualquer excesso provocado por convencionalismos de outras formas de arte ou expressão, ou ainda, provocados pelo descontrole do ator, acarretará em sensíveis desajustes, algo que será denominado como manchas de afetação ou descontrole do ator. Vale aqui trazer a explicação do diretor que recai sobre tais erros, infelizmente, tão comuns na atuação:

Os gestos excessivos equivalem ao refugio, ao sujo, às manchas. [...] Portanto, antes de empreender a criação exterior da sua personagem, a interpretação física, a transferência da vida interior de um papel para a sua imagem concreta, ele tem de se livrar de todos os gestos supérfluos. [...] Os movimentos irrestritos, por mais naturais que sejam para o próprio ator, apenas embaçam o desenho de seu papel, tornam o desempenho sem clareza, monótono e descontrolado. Todo ator deveria dominar seus gestos de modo a exercer sempre controle em vez de ser controlado por eles. [...] O uso excessivo dos gestos dilui um papel como a água dilui o bom vinho. [...] Os gestos, *per se*, são o recurso de atores preocupados em exibir sua bela

aparência, em posar, em fazer exibicionismo. (STANISLAVSKI, 1996, p. 96-98)

#### 4.6.4 Treinamentos vocais: dicção e canto

Dando sequência aos capítulos dedicados ao treinamento no trabalho do ator no livro “A Construção da Personagem”, abordamos agora as orientações feitas no capítulo VII, chamado “A Dicção e o Canto”. O próprio nome do capítulo apresenta os focos de treinamento defendidos.

Curiosamente, a abordagem apresenta uma nova estratégia usada por Stanislavski: o relato de *Kostia* não é uma anotação direta de suas aulas, mas sim narra uma conversa de bastidores de *Tórtsov* com outros artistas que foi ouvida por *Kostia* no intervalo de uma apresentação, enquanto este fazia a sonoplastia da montagem<sup>82</sup>. Ou seja, é uma conversa do ator maduro *Tórtsov* com outros atores. Um fragmento significativo deste aprendizado indireto é:

Não basta que o próprio ator sinta prazer com o som de sua fala, ele deve também tornar possível ao público presente no teatro ouvir e compreender o que quer que mereça a sua atenção. As palavras e a entonação das palavras devem chegar aos seus ouvidos sem esforço. Isso requer muita habilidade. Quando a adquiri, compreendi o que chamamos a sensação das palavras. A fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera, uma sinfonia. A pronúncia no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino. [...] Como é que os atores podem deixar de perceber toda uma orquestra numa única frase? (STANISLAVSKI, 1996, p. 106-107)

A descrição da conversa de *Tórtsov* com outros atores dá o tom da importância que os exercícios de dicção, o seu domínio e as possibilidades de ganho sensível da voz têm dentro do sistema stanislavskiano. Retornando ao registro das aulas, *Kostia* passa a anotar as orientações sobre o treinamento da dicção:

---

<sup>82</sup> Aliás, a prática de atores em formação desempenhando funções extras, vinculadas ao teatro, é uma recorrência nos livros de Stanislavski e também uma prática verificada nas escolas de teatro da Rússia. Diversos outros momentos narram os membros da turma trabalhando com figuração, contra-regragem e outros. Faço questão de mencionar aqui tal hábito, pois o mesmo demonstra uma escolha de aplicação ética vivenciada durante a formação de atores.

Após muitos anos de experiência como ator e diretor, cheguei à plena constatação, intelectual e emocional, de que todo ator deve se assenhorar de uma excelente dicção e pronúncia, deve sentir não somente as frases e as palavras, mas também cada sílaba, cada letra. A essência destes fatos é que, quanto mais simples é uma verdade, mais tempo levamos para chegar a ela. Não sentimos nossa própria língua, as frases, sílabas, letras e é por isso que a distorcemos com tanta facilidade. [...] Uma dicção má vai gerando uma incompreensão depois da outra. (STANISLAVSKI, 1996, p. 109-110)

A partir destas reflexões, o capítulo VII passa a oferecer uma série de exemplos de erros de dicção, tais como: junção de palavras, troca de consoantes, distorções guturais ou nasais, ceceo, finais engolidos (omissão de letras ou sílabas), falta de ritmo e outros. Estes exemplos são comparados às impossibilidades de comunicação de caligrafias ilegíveis ou impressões mal feitas, o que acaba por gerar o desinteresse do público.

Exercícios de dicção com vogais e consoantes passam a ser apresentados, então, neste capítulo, com a chegada de uma nova personagem: *Mme. Zarembo*, a professora de canto. Interessante, no entanto, é perceber que o treinamento do canto também entra subsidiado à arte da pronúncia, pois o trabalho de *Mme. Zarembo* sempre se dá em conjunto com *Tórtsov* ou algum substituto. A explicação para esta ação parte do próprio diretor:

As vogais não exigirão minha interferência, porque o canto as colocará naturalmente certo. Mas as consoantes têm de ser trabalhadas tanto no canto como no falar. Infelizmente há vocalistas que pouco se interessam pelas palavras em geral e as consoantes em particular. E há professores de dicção que nem sempre compreendem com muita clareza a produção do tom. O resultado é que freqüentemente as vozes dos cantores são impostadas adequadamente para as vogais e inadequadamente para as consoantes; enquanto que no produto dos professores de dicção pode acontecer o oposto, com as consoantes superpronunciadas e as vogais desprezadas. Em tais circunstâncias, as aulas de canto podem fazer ao mesmo tempo bem e mal. [...] O fato é que o trabalho de colocação da voz consiste primordialmente no desenvolvimento da respiração e na vibração das notas sustentadas [...] Que bom seria se os professores de canto ensinassem ao mesmo tempo dicção e se os professores de dicção ensinassem canto! Mas como isso é impossível, vamos ter aqui especialistas dos dois campos cooperando um com o outro. [...] Não estou disposto a apoiar o tipo declamatório de entonação, habitual no teatro. (STANISLAVSKI, 1996, p. 116)

Sobre a revolucionária proposta de conjugar treinamentos de dicção com exercícios de canto, o seu fundamento repousa no fato de que o ator precisa “saber falar”. Esta simples compreensão muitas vezes não é percebida pelos seus atuantes, que, infelizmente, perpetuam

durante longo tempo, dificuldades em uma ordem de primeira grandeza para o trabalho do ator. Para dominar esta área, o ator precisa conhecer e experimentar seu aparelho fonador<sup>83</sup>. Ou seja: conhecer limites e extensões de suas potências vocais. Isto faz parte de um trabalho de pesquisa que a interpretação requisita aos seus partícipes, nunca se destinando a algo estilizado ou “forçado”.

Aliás, a fala que encerra a citação anterior: “não estou disposto a apoiar o tipo declamatório de entonação, habitual no teatro”; dá uma boa dimensão das motivações stanislavsianas de combate a um teatro estilizado, declamatório, convencionado por estilismos exagerados. Stanislavski, em sua cruzada por um ganho estético que se sustenta na beleza das forças da natureza criadora, trabalha por um treinamento focado na arte do ator e não no próprio canto. Suas experiências na ópera deixam claro que o mestre russo sabia separar claramente as bases de trabalho vocal para o ator e para o “cantor-ator”.

Em uma breve reflexão, podemos perceber que há aqui uma crítica de Stanislavski às bases de uma ópera dotada de um “lirismo forçado”, tão arraigada no período e que acabava por influenciar o próprio teatro em uma mistura de referências. O mestre russo vê nesta valorização exacerbada do canto uma inversão que é equivocada desde o nascedouro. Pois, em tal estilização do canto, a música deixava de ser o meio de expressão e acabava por tornar-se a própria finalidade artística. Enquanto, em outro entendimento, a finalidade da expressão operística deveria fundar-se no drama (numa ampliação do conceito de dramaturgia), que se tornava um simples meio quando da valorização extremada do canto.

Ainda inserida desta reflexão, voltemos à importância dos treinos de dicção e canto para a citada qualidade do ator que sabe “falar bem”. É provável que, ainda em sua época, Stanislavski tenha tido inúmeras dificuldades para resolver de modo pleno esta questão. De fato, ainda hoje vemos em todos os teatros muitos exemplos de que ela está longe de ser resolvida.

Um ponto consensual sobre tal condição é o de que no começo do século XX, mesmo com as evoluções advindas do teatro moderno e com as exigências de uma estética muito mais influenciada pelo realismo, o texto dito pelos atores no palco ainda mantinha alguns ecos de épocas passadas, tais como: o alto nível de estilização (herança da expressão verbal do

---

<sup>83</sup> Não é demais recordar ao leitor que nosso aparelho fonador é uma adaptação da própria natureza! Em breves palavras, podemos esclarecer que ele é uma junção de partes do aparelho digestivo e do aparelho respiratório. Ou seja, o ser humano “desenvolveu” a capacidade da fala adaptando partes do seu organismo. A respiração é, portanto, elemento crucial nesta capacidade de emissão sonora do homem. Se o próprio aparelho fonador é uma “adaptação”, ele pode e deve ser treinado para sua melhoria, resistência e apuro.

Romantismo e do Barroco), a valorização excessiva do verso, a retórica convencionada e outros. Afinal, mesmo com os esforços stanislavskianos, em seu tempo, a caixa cênica ainda era um espaço que primava por formalizar a fala do ator.

A meta stanislavskiana era a do estabelecimento de regras ocultas (treino, análise, entonações e pausas) que valorizassem uma espontaneidade para a fala, distanciando-a da qualidade formal do registro escrito, da literatura. Para o sistema stanislavskiano, portanto, este seria um trabalho, antes de tudo, do próprio ator: retirar do texto escrito esta estrutura formal, dotando suas falas de um grau de espontaneidade.

Para trabalhar esta dimensão interior da personagem, o ator precisa de treinamento que subsidia, mesmo que indiretamente, esta potência criadora. Logo, mesmo sendo um trabalho racional e analítico, que se impõe pela própria experimentação durante os ensaios, o ator da escola russa procura criar a ilusão de uma fala sem estrutura: a fala entre o raciocínio e a tentativa da expressão verbal. Isto é ponto basilar para o novo teatro defendido por Constantin Stanislavski. Para o mestre russo, o ator precisa dominar a técnica de raciocinar falando e falar raciocinando. Se o ator apenas trabalhar esta meta por intermédio da ação interior, fatalmente, tenderá a ter dificuldades expressivas, pois o treino com as palavras, as sílabas e letras dá suporte à expressão verbal.

Ainda nos exercícios e reflexões presentes no capítulo VII, *Mme. Zarembo e Tórtsov* fazem uma série de observações quanto a cuidados a serem buscados pelo ator. Dentre estes, devemos destacar: cuidados com a voz (a fim de evitar falseios e rouquidões), correções de timbres desagradáveis e deficiências causadas por idiosincrasias inerentes. As orientações também se detinam aos ganhos, sobretudo, quanto às ampliações dos limites vocais buscadas através do uso das cavidades<sup>84</sup> de ressonância. Sobre este tipo de treinamento, em uma das orientações mais altivas de *Tórtsov*, o professor motiva assim a sua turma:

Se você estiver em busca de alguma coisa, não vá sentar-se na praia à espera de que ela venha encontrá-lo. Você tem de procurar, procurar, procurar com toda a sua obstinação! Por isso é que eu passava todos os meus momentos livres em casa fazendo *mu-u-u-u*, tateando em busca de novas ressonâncias, novos pontos de apoio, adaptando-me a eles constantemente. (STANISLAVSKI, 1996, p. 122)

---

<sup>84</sup> Também comumente chamadas de caixas de ressonância.

Acredito que a fala acima apresentada dá uma perfeita ideia do ideal de obstinação que Stanislavski tem para com o princípio ético do treinamento constante. De modo consistente, buscamos salientar as justificativas, presentes em toda a sua obra, para o aprimoramento e manutenção das potências corporais e vocais para os atores.

#### 4.6.5 O treinamento da observação e o treinamento da linguagem

Contudo, além dos treinamentos descritos na obra “A Construção da Personagem”, existe um tipo de treinamento que também marca o sistema stanislavskiano de modo substancial: o treinamento da capacidade de observação. Em um sistema que tem a natureza humana como paradigma de criação, é fundamental para o ator da escola russa treinar-se nesta capacidade:

O ator deve ser observador não só em cena, mas também na vida real. Deve concentrar-se, com todo o ser, em tudo que chame sua atenção. Deve olhar para um objeto não como qualquer transeunte distraído, mas penetrantemente. De outro modo, todo o seu método criador será descalibrado, não terá relação alguma com a vida. Há pessoas dotadas pela natureza com poderes de observação. Sem esforço, formam uma nítida impressão de tudo o que for mais significativo, típico ou colorido. Ouvindo essa gente falar, ficamos impressionados com a quantidade de coisas que as criaturas pouco observadoras deixam escapar. [...] As pessoas, em média, não têm noção alguma de como observar a expressão facial, o aspecto do olhar, o tom de voz, a fim de entender o estado de espírito daqueles com quem conversam. São igualmente incapazes de captar ativamente as complexas verdades da vida e de escutar de modo a compreenderem o que ouvem. Se o pudessem fazer, [...] seu trabalho criador seria imensamente mais rico, nobre e profundo. Mas não se pode por numa pessoa aquilo que ela não tem; ela, apenas, pode tentar desenvolver o dom que acaso possua. No setor da atenção, esse desenvolvimento exige uma tremenda quantidade de trabalho, tempo, vontade de vencer e exercícios sistemáticos. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 117-118)

O fragmento acima pertence ao capítulo V de “A Preparação do Ator”, que se chama a “Concentração da Atenção”. Nele, Stanislavski trabalha abordagens de ação interior que levem o ator a se concentrar naquilo que realiza em cena e não nas pessoas que o assistem. O treinamento da capacidade de observação ativa uma ação interior que mantém a lógica do ator

voltada exclusivamente para a ação, suprimindo vícios demonstrativos. A ampliação da percepção de detalhes é da natureza, sejam seres humanos, animais, plantas, objetos, arquiteturas; enfim, tudo que compõe a existência, material e imaterial.

Os esforços do mestre estão dispostos para que os atores compreendam que eles precisam tornar-se pessoas que valorizem os detalhes da observação. Tais minúcias são rico material para seu trabalho, já que a pressa cotidiana nos coloca em uma posição de letargia perceptiva. Para compreender a emoção que se manifesta no imaterial, é preciso ver seus rastros na matéria. Sendo assim, Stanislavski defende que os atores devem procurar ver o que a natureza e a vida estão tentando mostrar-lhes. Ao mesmo tempo, devem treinar para que a capacidade de observação seja passível de expressão através de imagens interiores e, sobretudo, por meio das palavras. O ator deve buscar um estado de prazer nesta atividade. Além de trabalhar com a natureza, os seus discípulos devem seguir uma orientação: “voltem-se depois para o que a raça humana produziu nas artes plásticas, na literatura e na música” (STANISLAVSKI, 1995b, ps. 117-118).

Também em sua última obra, “A Criação de um Papel”, encontramos um fragmento que dialoga exatamente com o treinamento da observação descrito acima. Nele, Stanislavski explica como a observação detalhada dá recursos ao ator para suas composições, sendo estas retiradas da memória ou da própria realidade:

O ator, com sua visão interior, procura visualizar o exterior [...] do personagem que deve interpretar. Mentalmente, procura amostras em sua memória. Recorda a aparência de pessoas. De umas, toma de empréstimo certas qualidades; de outras toma outras qualidades. [...] Se, entretanto, não encontra em si mesmo nem em sua memória o material de que precisa, terá, então de procurá-lo [...] em toda a parte, na rua, no teatro, em casa, ou nos lugares onde possa encontrar grupos de pessoas. (STANISLAVSKI, 1995a, p. 117)

Outro treinamento do qual o ator não pode abrir mão e que também é substancialmente valorizado no sistema stanislavskiano é o treinamento da linguagem.

Para Stanislavski, para que um ator possa compreender o significado essencial de um texto, para que ele possa preencher sensivelmente as palavras com seu subtexto, para desenvolver a capacidade de usar, com consciência, entonações, acentuações e pausas lógicas e psicológicas; antes de tudo, e, como base fundamental, o ator precisa estudar a linguagem que dá suporte às palavras.

Diversos destes treinamentos são demonstrados em “A Construção da Personagem”. Ao tratar da importância crucial deste estudo para o ator, *Tórtsov* é interrompido por *Gricha* que alega ao diretor que isto se aprende na escola primária. A resposta do diretor dá bem a dimensão do quanto a maioria dos atores se dedica a este estudo:

Se aprendeu por que é que não fala corretamente? Mais ainda, por que não leva as exigências do bem falar ao seu extremo limite quando está em cena? Eu gostaria de vê-los mais frequentemente pegar um lápis e dividir em orações o que vocês leem. Martelem essas divisões nos ouvidos, nos olhos, nas mãos. A leitura em divisões orais traz ainda outro elemento de grande utilidade prática para vocês: é um auxílio no processo de se sentirem em seus papéis. Essa divisão em orações e a leitura de um texto de acordo com ela nos obrigam a analisar as frases e chegar à sua essência. (STANISLAVSKI, 1996, p. 152-153)

O fragmento acima bem poderia estar localizado no estudo do princípio da disciplina pessoal. Como já salientamos aqui, as temáticas se irmanam.

Neste caso, o diretor insiste em mostrar aos seus atores que o treinamento é fundamental; sobretudo, porque lhe damos pouca ou nenhuma importância. Temos pressa com o estudo, pois acreditamos já dominá-lo. Contudo, há uma relação direta deste treinamento de base com os resultados obtidos a partir dele. Muitas vezes, o ator apressadamente não consegue enxergar os sentidos presentes ou penetrar nos sentidos profundos, pois não examina e nem sente o que está por trás das palavras.

Dentre as diversas explicações da linguagem, há uma que considero um momento especial. É o diálogo entre *Tórtsov* e *Kóstia* sobre o uso da vírgula:

O que a natureza de uma vírgula tem mesmo de notável é que possui uma qualidade miraculosa. A sua curva, quase como o aviso de um erguer de mão, faz com que os ouvintes aguardem com paciência o fim da sentença inacabada. Você compreende como isto é importante, principalmente para uma pessoa nervosa como você, ou uma criatura espasmódica como Vásia? (STANISLAVSKI, 1996, p. 156)

Mais uma vez, temos um exemplo no qual o treinamento é indicado relacionando-se diretamente com o autoconhecimento das dificuldades de um ator. Este é um detalhe pouco percebido no Sistema Stanislavski por seus críticos. Além de se estruturar de um modo global, o sistema salienta cada peculiaridade que integra a formação do ator. Por isto, o ator

stanislavskiano procura reconhecer onde estão as suas maiores fraquezas e nelas se põem em treinamento, para superá-las ou, ao menos, diminuí-las.

Sobre um treinamento direcionado à linguagem, nos parece evidente que busca afirmar um valor que assim foi sintetizado pelo mestre russo: “em cena não podemos falar do modo mal-educado que falamos na vida cotidiana”.<sup>85</sup> (STANISLAVSKI, 1996, p. 162)

#### 4.6.6 Duas provocações: tempo livre e turno de trabalho

Ainda na abordagem deste princípio, Stanislavski faz duas provocações que, apesar de não serem diretamente decorrentes da análise do tema, merecem também nosso destaque. A primeira pode ser resumida na afirmação de que o ator que mais dispõe de “tempo livre” é sempre o que mais argumenta “não ter tempo”.

Em minha experiência docente, sempre percebi que esta colocação gerava um grande silêncio nas turmas. Em meu íntimo, denominei isto de “o silêncio do reconhecimento da culpa”. Apesar de que, vez por outra, surgiam contestações à linha de raciocínio apresentada pela personagem do diretor. Sempre que ocorriam tais colocações, era contestado o simples fato de que aquela colocação era datada e vinculada às próprias condições circunstanciais do teatro do período; já tinha como base exemplos dele oriundos.

De fato, a questão sempre me pareceu pertencer ao domínio de um claríssimo foro íntimo. Inclusive, sempre salientei aos alunos que existem provocações éticas que não se destinam ao debate em grupo, mas ao debate interno. Cabe ao ator se perguntar como recebe estas linhas. Se ele quiser, vai continuar sem refletir sobre o modo que dispõe seu tempo livre; afinal é mais fácil “não ter tempo”.

Já a segunda colocação aborda uma questão delicada e bastante coerente. Stanislavski fala do preconceito que existe contra os profissionais que trabalham no turno da noite e que muitas vezes usam a madrugada como turno de trabalho para ensaios. Em um dos momentos que traduz tal preconceito, uma personagem diz: “Vai ver que andou farreando, é o que muitos dizem de nós”.

---

<sup>85</sup> E ainda resistem “leitores” que afirmam que o sistema somente se destina ao naturalismo.

Além desta abordagem, o autor critica também os teatros do seu tempo que reproduzem um modelo de gestão que evidencia uma prática burocrática, que conduz fatalmente a uma atuação mecanizada. Da mesma forma, aponta que tal postura é repetida até por atores e diretores do período.

#### 4.6.7 Considerações finais

Para concluir esta abordagem sobre o treinamento do ator, cabe ressaltar que é a partir da proposta stanislavskiana, que Jerzy Grotowski e posteriormente Eugenio Barba, elevam a questão do treinamento na arte do ator a um nível de absoluto rigor. Efetivamente, ao longo do século XX, seguindo o caminho do mestre russo (ou negando-o frontalmente), muitas técnicas foram desenvolvidas que desvincularam o ator de um estado de despreparo, de um profissional destreinado. Sobretudo, no teatro físico.

Isto prova que a voz levantada por Stanislavski através de tal princípio não ecoa no vazio. Porém, muitos são os atores que simplesmente não se preocupam com o treino constante. Não se habituam a manter rotinas diárias e só procuram o treinamento quando estão diante de uma limitação. Isto quando não precisam apenas do treinamento, mas sim de ajuda profissional. Exemplo: muitos atores só procuram fonoaudiólogos quando já estão com sérios problemas vocais. Por isto defendo (a custa da minha própria pena) que a profissão do ator não se traduz somente no “ser” ator, mas também no “estar” ator.

Contudo, para não cometer exageros, é prudente analisar o princípio a partir do sentido apontado em sua origem. Posto que, deturpações sempre existirão. Para tanto, recordo aqui de uma experiência vivenciada em uma conferência que assisti. Em sua fala, um reconhecido pesquisador do teatro brasileiro fez um comentário mordaz que traduzia a extrapolação de tal temática. Disse ele que no passado recente do teatro brasileiro, certos coletivos<sup>86</sup> se dedicaram a uma exacerbada preocupação com o treinamento, que alcançou um nível tal, onde o ator nunca esteve tão bem treinado e, paradoxalmente, obtendo resultados cênicos que deixavam a desejar.

---

<sup>86</sup> Não foram citados.

Concordando ou não com esta colocação, nos parece que o primordial é encontrar a dose certa na avaliação deste princípio. Inegavelmente, isto é algo que caberá à análise de cada ator, de cada grupo. O certo mesmo é que não se pode dar crédito à frase irônica inicial; afinal, se um ator acredita que pode ser um intérprete sem treinamento, ele confia única e exclusivamente numa técnica intuitiva, acidental. Sendo, portanto, um ator que terá claras dificuldades em superar seus limites.

#### 4.7 A INICIATIVA CRIADORA DO ATOR

Há muitos atores e atrizes que não tomam iniciativa criadora. Não preparam os papéis fora do teatro fazendo que a sua imaginação e subconsciente joguem com a personagem que devem interpretar. [...] Depois de fazer muito esforço, o diretor algumas vezes consegue tirar faísca dessas naturezas tão passivas. Ou essas criaturas indolentes podem se acender vendo os outros se firmarem, seguem-lhes a liderança ou se deixam contagiar pelos seus sentimentos em relação à peça. Depois de uma série dessas sensações de segunda-mão, se realmente tiverem algum talento, é possível que despertem os próprios sentimentos e adquiram por conta própria o domínio verdadeiro sobre os seus papéis. Só nós diretores sabemos quanto trabalho, inventividade, paciência, força nervosa e tempo são necessários para empurrar pra frente esses atores de fraco impulso criador, para tirá-los do seu ponto morto. [...] Terei, por acaso, de explicar que todos esses parasitas, que se aproveitam do trabalho e da criatividade alheia são um incalculável estorvo para a realização do grupo inteiro? [...] Eles não só arrastam o seu próprio trabalho, como também fazem com que o dos outros se atrase. De fato, os atores que contracenam com eles têm de se esforçar ao máximo para vencer-lhes a inércia. (STANISLAVSKI, 1996, p. 288-289)

A fala do diretor *Tórtsov* evidencia, através do fortíssimo tom usado nas palavras, que estamos diante do princípio onde Stanislavski demonstra a sua maior aversão perante tal postura no comportamento dos atores. A precisão na análise de tal princípio é fundamental. Antes de tudo, é necessário esclarecer que o princípio serve como um referencial para a análise do próprio ator. Aliás, de todos os princípios, este é o que apresenta o maior grau de subjetividade.

Por conta de tal característica, creio ser melhor iniciar esta abordagem retomando a experiência docente que nos agrega os debates que a temática já proporcionou. A questão se mostra controversa justamente pela subjetividade do princípio. Pois, mesmo tendo sido

apresentados por Stanislavski dados objetivos (segurança com o texto, com as indicações da direção ou a abordagem emocional exagerada), o cerne da questão reside, de fato, nos dados subjetivos. Cada ator precisa, de fato, reconhecer em si mesmo sua disponibilidade para um trabalho com iniciativa criadora.

É diante deste entendimento personalíssimo que muitos são os alunos que defendem que um ator pode ter iniciativa criadora, sim; porém, o rumo escolhido por ele pode não caminhar no sentido que agrada à direção. Diante de tal argumentação, sempre procurei analisar separadamente estes “dois lados” do princípio. Salientando que, de fato, os chamados dois lados não existem, pois os citados dados objetivos se relacionam diretamente com o princípio da disciplina pessoal. Além disto, é preciso compreender que os princípios éticos nos demandam cuidado com a busca de limites rígidos entre eles, pois todos tratam de questões correlatas que, normalmente, se apresentam em situações interligadas.

Neste sentido, do mesmo modo que reflexões sobre o trabalho com o texto ou com as indicações da direção se encontram presentes no princípio da disciplina pessoal, também se encontram no da iniciativa criadora, ou no princípio do conjunto, ou ainda, no do apoio à autoridade.

Fundamentado nisto é que defendemos que o cerne da questão reside na subjetividade. Na análise do sujeito. Pois um ator precisa parar e refletir sobre os seus próprios mecanismos de processos de criação para poder compreender se, de fato, está “tomando as rédeas” da sua iniciativa criadora. O que Constantin Stanislavski determina é que existem atores que, simplesmente, não “pegam estas rédeas”; ou as pegam com grande atraso, pois ficam esperando “caminhos” a serem apontados pela direção, ou ainda, aguardando “luzes” que são acesas por descobertas pessoais de outros membros do processo.

Estamos diante de outra particularidade dos processos teatrais que é muito fácil de ser percebida e entendida por aqueles que nela estão, mas que, paradoxalmente, é muito difícil de ser descrita em palavras.

A chave para este entendimento está na frase: “Não preparam os papéis fora do teatro fazendo que a sua imaginação e subconsciente joguem com a personagem que devem interpretar.” A iniciativa criadora no Sistema Stanislavski, portanto, está diretamente associada a esta capacidade do ator para o trabalho com a imaginação e, ainda, em sua disponibilidade para o acessar respostas buscadas no subconsciente como subsídios para a construção da personagem a ser executada.

Diante da complexidade aqui apresentada, antes de continuarmos, é necessário trazer a compreensão do uso que Constantin Stanislavski faz de tais conceitos - imaginação e subconsciente - em seu sistema. Este princípio exige que nos detenhamos um pouco na estrutura conceitual do sistema das motivações psicofísicas.

#### 4.7.1 Imaginação

Dentro dos escritos de Constantin Stanislavski, encontrar procedimentos técnicos sustentados pela imaginação como ferramenta de trabalho do ator é algo recorrente. À objetividade de buscas vinculadas às ações físicas, à atenção, ao estudo do texto e à pesquisa emocional, sempre encontraremos o apoio seguro das motivações imaginárias que sustentarão o ator no seu processual trabalho de composição de uma personagem. Portanto, na abordagem stanislavskiana, a imaginação é definida como condição essencial ao trabalho do ator; e não somente deste, mas, também, de todo aquele que labora com a arte:

A peça, os seus papéis, são invenções da imaginação de um autor, uma série inteira de *ses* e circunstâncias dadas, cogitadas por ele. A realidade fatural é coisa que não existe em cena. A arte é produto da imaginação assim como o deve ser a obra do dramaturgo. O ator deve ter por objetivo aplicar sua técnica para fazer da peça uma realidade teatral. Neste processo o maior papel cabe, sem dúvida, à imaginação. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 81-82)

Ao tratar do conceito de imaginação, Stanislavski, também, estabelece uma sutil diferença entre esta e a fantasia:

A imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer, ao passo que a fantasia inventa coisas que não existem, nunca existiram e nem existirão. E, no entanto, quem sabe, talvez um dia elas passem a existir. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 82)

A diferença sutil fica esclarecida quando pensamos nos estilos que dela decorrem: o realismo (ficção que toma o real como base, criando uma realidade imaginada) e o realismo

fantástico (ficção que conjuga elementos reais imaginários com elementos fantásticos, tidos como críveis, no contexto ficcional). No capítulo IV, de “A Preparação do Ator”, *Tórtsov* é questionado pelo jovem Paulo se tanto a fantasia, como a imaginação, seriam indispensáveis para um ator. A resposta do diretor, assim determina:

O que é que você acha? O dramaturgo acaso fornece tudo o que os atores têm de saber sobre a peça? [...] O autor, por exemplo, fornece pormenores suficientes daquilo que aconteceu antes do início da peça? [...] Nós nunca acreditamos em nenhuma ação praticada “em geral”: “ele se levanta”, “anda de um lado para outro, agitado”, “ri”, “morre”. Até as características pessoais são fornecidas laconicamente, como: “é um jovem de aspecto agradável, fuma muito”. Não é precisamente uma base bastante ampla para a criação [...] E as falas? Será bastante decorá-las? Será que os dados fornecidos descrevem o caráter dos personagens e nos indicam todos os matizes de seus pensamentos, sentimentos, impulsos e atos? A tudo isso o ator deve dar maior amplitude e profundidade. Nesse processo criador a imaginação o conduz. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 82-83)

Uma analogia que gosto muito de utilizar é a que compara o trabalho com a imaginação com um trabalho braçal, feito pelo “músculo” da imaginação. Pois imaginar demanda trabalho e cansa! E atenção: imaginação aqui não é usada como sinônimo de devaneio ou “sonhar acordado”, um torpor pessoal. Muito longe disto, para nós, significa o trabalho processual autoestimulado e desenvolvido pelo ator em busca da criação ficcional (o mesmo contexto usado por Stanislavski).

Por isto, é fundamental para o ator perguntar a si mesmo se o seu “músculo” da imaginação está adormecido. Assim sendo, ele próprio precisa adquirir a consciência de que sua imaginação precisa ser exercitada e não somente ativada em situações confortáveis para o ator. O senso comum não associa a imaginação a trabalho, treinamento, pesquisa. Esta é uma reflexão nossa, dos atores, uma necessidade deste ofício. Um ator que reflete isto “adquirirá o hábito de lutar deliberadamente contra a própria passividade e a inércia de sua imaginação e isto é um largo passo à frente.” (STANISLAVSKI, 1995b, p. 93)

Todo invento da imaginação do ator deve ser minuciosamente elaborado e solidamente erguido sobre uma base de fatos. Deve estar apto a responder a todas as perguntas (quando, onde, por quê, como) que ele se fizer a si mesmo enquanto incita suas faculdades inventivas a produzir uma visão, cada vez mais definida, de uma existência fictícia. [...] Portanto: cada movimento que vocês fazem em cena, cada palavra que dizem, é resultado da vida certa das suas imaginações. O proceso criador começa com a invenção fecunda e original de um poeta, um escritor, do diretor da peça, do ator, do cenógrafo e

de outras pessoas envolvidas com a produção. A posição principal deve, então, ser ocupada pela imaginação. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 96)

Então, por que, efetivamente, a imaginação possui este fator tão determinante para o processo criador, bem como para o resultado cênico de um ator? Simples. Todo ator sabe - ou deveria saber - que apenas em raríssimas ocasiões, nossos impulsos criadores agem através das nossas emoções. Nos momentos em que isto ocorre, uma indefinida pseudoprecisão acaba por aproximar o contexto da cena com o impulso emotivo. É muito raro acontecer e, além de tudo, é normalmente impreciso. Acontece? Pode até acontecer, mas a tendência é que a emoção não possua a semântica determinada pela compreensão da cena.

As emoções não são como “arquivos guardados” à espera de que alguém as acione através de uma simples vontade unilateral. “Sinta! Estou mandando, eu quero sentir!” Quando isto é buscado pelo ator, deste modo simplista, fatalmente, ele acionará um simulacro de emoção, um pseudosentimento, uma máscara emocional individualizada.

As emoções precisam de iscas sedutoras para surgir. Elas sempre são relacionais, e, ainda que o ator esteja desprovido de um parceiro “físico” na cena, ele precisará acioná-las por circunstâncias imaginárias. São estas “ficções verdadeiras” que nos transportam para o estado criador que se funda na compreensão, também imaginária, do universo da cena. Logo, ao estimularmos a imaginação possibilitamos que, através de imagens interiores, circunstanciadas por nossa compreensão do universo ficcional, se ativem memórias e projeções dos sentimentos e emoções que nos chegam por vias conscientes ou não.

As próprias palavras de Stanislavski demonstram como o trabalho com a imaginação parte, sobretudo, de estímulos conscientes. Ele fala de perguntas que o ator faz a si mesmo. O uso de circunstâncias imaginárias não pode, portanto, ser desvinculado da pesquisa do universo ficcional. Nunca pode ser solto e despropositado. É coerente, analítico e associativo. Não é necessariamente formal, podendo ser estimulado por circunstâncias também abstratas, mas nunca incoerentes.

Além disto, este trabalho segue produzindo resultados para o ator a cada novo reestímulo. Assim, a cada pesquisa no universo imaginário ou na própria execução dos ensaios (e até apresentações) o ator se estimulará, alimentará seu entendimento e a sedimentação de compreensões da vida do seu papel:

E eis aqui mais uma vantagem: como todos sabemos, as falas de um papel logo se desgastam com a constante repetição. Mas estas imagens visuais, ao contrário, se amplificam e fortalecem cada vez mais com as repetições. A imaginação não descansa. Está sempre acrescentando novos toques, novos detalhes que preenchem e animam esse filme de imagens interiores. (STANISLAVSKI, 1996, p. 150)

Para concluir esta abordagem conceitual da imaginação, trazemos, também, uma sólida orientação de *Tórtsov* apresentada em “A Criação de um Papel”. Neste fragmento, o diretor confirma a vocação e a necessidade que o ator criativo tem para com o dedicado trabalho advindo da imaginação:

Nós precisamos das belas ficções de nossa imaginação, que dão vida aos personagens que estamos interpretando, isto é, dos sentimentos que se erguem no coração do ator criativo. Precisamos de objetivos atraentes que assomam diante de nós, enquanto vamos atravessando toda a extensão de uma peça. (STANISLAVSKI, 1995a, p. 246)

#### 4.7.2 Subconsciente

A subjetividade evocada para este princípio, ganha novo estímulo com o modo que o mestre russo se utiliza do subconsciente, como base técnica e criadora em seu sistema. Se a abordagem com a imaginação já trazia tal condição, esta fica ainda mais evidente na defesa das buscas no subconsciente para o trabalho do ator.

No livro “A Preparação do Ator”, *Tórtsov* alerta seus alunos para a força do subconsciente, pela primeira vez, a partir de dois breves instantes conseguidos em cena por Maria e *Kostia*. O diretor explica que, nestes rápidos momentos das cenas, tanto os que representavam, como os que os assistiam, todos se entregaram completamente ao que ocorria no palco. Tais partes de suas atuações, portanto, eram dignas de nota e pertenciam à arte da atuação. Ao questionar o jovem se ele se recordava do modo alcançara este momento, *Kostia* não sabia dizê-lo. O diretor, então, assim se pronuncia:

Atuava, então, subconscientemente, intuitivamente? [...] É muito bom

quando a sua intuição o leva pela estrada certa e muito mau quando ela se engana. [...] Infelizmente isto escapa ao nosso controle. O subconsciente é inacessível ao nosso consciente. Não podemos penetrar nesse domínio. Se, por algum motivo, o fazemos, o subconsciente se transforma em consciente e morre. O resultado é um dilema: espera-se que criemos por inspiração; só o subconsciente nos dá inspiração e, entretanto, parece que só podemos utilizar esse subconsciente por meio do nosso consciente, que o mata. Há felizmente uma saída. Acharmos a solução por um processo indireto e não diretamente. Na alma do ser humano há certos elementos que estão sujeitos ao consciente, à vontade. Essas partes acessíveis podem, por sua vez, agir sobre processos psíquicos involuntários. [...] Quando o subconsciente, quando a intuição entra em nosso trabalho, temos que saber como não interferir. Não se pode criar sempre subconscientemente e com a inspiração – um gênio assim não existe! A nossa arte, portanto, nos ensina, antes de mais nada, a criar conscientemente e certo, pois esse é o melhor meio de abrir caminho para o florescimento do inconsciente, que é a inspiração. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 42-43)

As palavras de Stanislavski nos demonstram como um dos principais objetivos perseguidos pelo seu sistema é o de que toda atuação advenha de estímulos criativos baseados na natureza orgânica e subconsciente; somente assim a técnica consegue criar uma verdade artística, momentos de plena comunhão entre aqueles que representam e quem os assiste. Para representar verdadeiramente, um ator precisa reviver seu papel; precisa atuar segundo os estímulos lógicos, coerentes e vivos que agem neste personagem; precisa pensar, sentir e agir segundo a vida ficcional criada.

Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. [...] O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística. [...] O nosso poder subconsciente não pode funcionar sem o seu respectivo engenheiro – nossa técnica consciente. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 43-44)

Novamente, assim como o fez na abordagem com a imaginação, o mestre russo volta a atribuir ao trabalho consciente, à técnica, o poder de acessar as portas da criação intuitiva, verdadeira, que advém do subconsciente. O princípio da iniciativa criadora, portanto, solicita ao ator que permita que a sua atuação não o impeça de dialogar com este “espírito humano” que existe em cada personagem. Solicita ao ator que conheça a técnica consciente que poderá levá-lo a ativar este estado de inspiração tão etéreo; porém, tão simples de ser reconhecido quando vivenciado.

O princípio anseia, preliminarmente, por uma disponibilidade criativa diferenciada. Deseja a sinceridade das emoções que só pode ser alcançada por sentimentos que “revividos”

pareçam verdadeiros em razão das circunstâncias propostas. O princípio da iniciativa criadora quer que o ator possua: “criatividade inconsciente, por meio de técnica consciente”. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 77)

Ainda em “A Preparação do Ator”, acompanhamos durante as aulas de formação do jovem *Kostia*, toda a sua ansiedade por alcançar os mecanismos que lhe permitam um acesso ao estado verdadeiro da inspiração. Mesmo que seu diretor insista em alertá-lo de que esta não é a única fonte criativa do ator, é recorrente esta preocupação do jovem. Em mais um de seus diálogos com *Tórtsov*, *Kostia* insistindo com seu diretor recebe a seguinte resposta:

Não sei. As coisas do subconsciente não são o meu terreno. Além disto, não creio que se deva tentar destruir o mistério em que nos habituamos a envolver os nossos momentos de inspiração. O mistério tem beleza própria e é, por si só, um grande estímulo à criatividade. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 194)

Na resposta do diretor, encontramos uma condição que Stanislavski atribuía ao uso do subconsciente em seu sistema. É muito claro que o mestre russo utiliza-o, a partir de uma compreensão básica que o senso comum faz deste conceito, referindo-se exatamente à ideia de um estado de subconsciência humana, desconhecido, dotado de desejos e compreensões subconscientes. Algo mais associado a uma consciência vaga do que à uma consciência plena.

Em diversos momentos de seus escritos, Stanislavski determina que sua abordagem é artística e não científica. Evidentemente, há clara aproximação com o conceito na Psicanálise; porém, o próprio autor em seus romances pedagógicos não afirma esta vinculação. Nem deveria. Esta qualidade intangível, invisível, muitas vezes denominada como “espiritual” em sua obra, mesmo partindo de ações absolutamente conscientes e práticas, faz com que, muitas vezes, o sistema receba críticas de análises mais céticas. Conceitos como irradiação<sup>87</sup> e garra<sup>88</sup>, por exemplo, da mesma forma como a criatividade ativada pelo subconsciente, dependem da credibilidade oferecida pelo próprio ator. “Pode ser que os cientistas tenham alguma explicação [...] Eu posso, apenas, descrever aquilo que eu mesmo sinto e como utilizo essas sensações na minha arte”. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 229)

---

<sup>87</sup> Correntes invisíveis que marcam a contracena em uma troca instituída antes pelo olhar e pelo próprio corpo dos atores do que por suas palavras, de modo a permitir que o conteúdo íntimo chegue ao parceiro de cena, bem como aos espectadores.

<sup>88</sup> Capacidade de agarrar com os olhos, ouvidos e todos os sentidos. Máxima atenção, desprovida de tensão muscular, nos sentidos.

Sobre esta abordagem sensitiva, desprovida de lastro científico, mas que, contudo, não diminui seu valor, vale destacar esta bela reflexão stanislavskiana:

Esta admissão de desconhecimento, baseada em estudo profundo, esta franqueza, é fruto da sabedoria. [...] Trata-se do anseio de atingir, com o auxílio de um coração sensível, o inatingível. E com o tempo será atingido. Na expectativa destes novos triunfos da ciência, senti que nada havia a fazer senão dedicar meus esforços e energia quase que exclusivamente ao estudo da Natureza Criadora. [...] Podemos acaso contar com mais, já que o reino do subconsciente ainda está fora do nosso alcance? Não sei de nada que lhes possa oferecer. *Feci quod potui – feciant meliore potentes* (Fiz o que pude; quem puder faça melhor). [...] A maior sabedoria é reconhecer quando ela nos falta. Atingi este ponto e confesso que no campo da intuição e do subconsciente eu nada sei, senão que estes segredos estão abertos para a grande artista Natureza. Por isto o meu louvor se dirige a ela. (STANISLAVSKI, 1996, p. 323-326)

Diante de um Stanislavski socrático, que reconhece sua humilde limitação, mas que não faz dela justificativa para impossibilidade, conseguimos compreender o exato canal de abertura que se deseja abrir com o uso do subconsciente no sistema. É mais uma das compreensões específicas que demanda respeito e vontade sincera, para instigar o subconsciente através do consciente.

No capítulo XVI, o último de “A Preparação do Ator”, denominado “No Limiar do Subconsciente”, encontramos as afirmações mais significativas sobre ações conscientes que ensejam metas subconscientes para um ator:

Não existe uma linha demarcatória nítida entre a experiência consciente e a subconsciente. Nosso consciente muitas vezes aponta a direção em que o subconsciente continuará com a tarefa. Portanto o objetivo fundamental da nossa psicotécnica é colocar-nos em um estado criador no qual o nosso subconsciente funcione naturalmente. É justo dizer que essa técnica tem com a natureza criadora subconsciente a mesma relação da gramática com a poesia. É triste quando considerações gramaticais avassalam o poético. [...] mas, ainda assim, não se pode passar sem a gramática. Deve-se usá-la como auxiliar no arranjo do material criador subconsciente, pois só depois de organizado é que ele pode assumir forma artística. No primeiro período da elaboração consciente de um papel, o ator busca, tateando, chegar à vida de sua parte [...] Eu não lhes dou nenhum método técnico para adquirir controle do subconsciente. Só lhes posso ensinar o método direto de abordá-lo e se renderem ao seu poder. [...] Tudo o que lhes estou dizendo agora está no reino da emoção, não no da razão. [...] Quero que sintam, desde o início, ainda que por breves períodos, aquela sensação feliz que os atores têm quando as suas faculdades criadoras estão funcionando verdadeira e subconscientemente. Mais ainda, isto é uma coisa que vocês têm de aprender

por intermédio de suas próprias emoções, e não por qualquer processo teórico. Aprenderão a amar este estado e a lutar constantemente por atingí-lo. (STANISLAVSKI, 1995b, p. 295-306)

Logo, para concluir esta abordagem, acreditamos que a compreensão e a vivência do sistema staislavskiano acabam tornando-se pré-requisitos para a reflexão deste princípio. O seu desconhecimento acarretará no risco de relegar o princípio a uma leitura estereotipada (o que seria o mais lamentável). Portanto, é imprescindível para o ator compreender como ele trabalha com a imaginação e com a busca do subconsciente como estímulos fundantes em seus processos de criação.

Para Stanislavski, a iniciativa criadora do ator dependerá claramente disto. Muitas vezes, o ator não compreende que uma indisponibilidade para o trabalho com a imaginação e o subconsciente o lançará numa teia de atuações repetitivas, pois o local do outro (a personagem) sempre estará preenchido pelo eu (o “repetidor de palavras”). Este triste tipo de atuação ocorre quando o ator acredita que fazer o papel é, simplesmente, conhecer o texto - as réplicas da personagem - e as condições factuais a que estas estão submetidas.

E as consequências desta prática são evidentes: um ator que desconhece ou se nega a trabalhar a iniciativa criadora, fatalmente, sobrecarregará a direção. Ou pior, pode ficar refém desta, sendo um mero recebedor de estímulos. E por que isto ocorre? Pois esta postura do ator faz com que a direção precise estar constantemente estimulando-o, amparando seus deslizes, criando marcações e situações que facilitem os significados cênicos, lembrando gráficos emocionais e alertando características de sua personagem; ou seja, o diretor tem que adentrar no campo de trabalho exclusivo do ator.

Muitas vezes, por conta de condições externas ao ator (trabalho dos demais membros do elenco ou atenção exagerada da direção), acontece da cena ganhar corpo e o ator que até então “descansava”, pode acabar alcançando algum resultado, pois as descobertas de uma personagem sempre trazem desdobramentos para as outras. É normal também, pelo princípio do conjunto, que os bons resultados obtidos em um elenco animem e estimulem os demais membros e o ator citado acaba encontrando êxito em sua criação (ou não, não é uma regra, é uma possibilidade).

Contudo, qual o alerta que aqui é feito? As descobertas pessoais genuínas são a meta do ator. Além disto, todo diretor, evidentemente irá preferir trabalhar com atores que dediquem esforço criador desde o começo do processo. A pior situação que existe para a direção, bem

como para qualquer elenco é estar sempre tendo que “abanar o fogo” de alguém. Tal percepção precisa ser pessoal, por mais que os outros membros do processo lhe digam, é você que precisa se ver para poder compreender. Por mais cruéis que sejam as expressões: ponto morto, parasitas, estorvo (usadas por Stanislavski na configuração do princípio), elas não estão aí para ofender ou agredir ninguém. Elas traduzem comportamentos, condutas, opções. Só o próprio ator pode combater sua inércia.

Retomando rapidamente a experiência docente, não posso deixar de salientar que o uso da palavra “parasita” se tornava um prato cheio para os defensores de uma visão asséptica das motivações de Stanislavski. Recordo-me que em alguns debates, posicionei-me afirmando que, mesmo não concordando com esta visão (pois, considero-a um pré-julgamento a um sistema que se demonstra aberto e acolhedor), ainda assim, consideraria este rótulo da assepsia; mas, ao mesmo tempo, partindo dele, também nos caberia outra pergunta: qual é o problema em se fazer limpezas? Não precisamos fazê-las?

É muito simples nos posicionar a partir de uma compreensão onde a limpeza é sempre excludente, que estamos sendo “limpos” por ela. Coitadinhos de nós. Mas e a limpeza própria? Onde fica a nossa compreensão no momento em que verificamos que é preciso nos “limpar” daquilo que nos incapacita?

Assim, a provocação insiste em perguntar: manter o “ambiente infectado” ou o “ambiente sujo”, interessa a quem? Não fazer a assepsia levará à continuidade ou ao fim?

O entusiasmo artístico é uma força motora da criatividade [...] o melhor dos guias para chegar às profundezas do sentimento, inacessíveis a uma abordagem consciente. [...] Contagiem-se uns aos outros com ele. [...] A capacidade de incendiar seus próprios sentimentos, a vontade, o cérebro, eis uma das virtudes do talento do ator, um dos principais objetivos de sua técnica interior. (STANISLAVSKI, 1995a, p. 139-140)

#### 4.7.3 Um ator não é um fantoche

Depois de tudo isto, vocês devem compreender com clareza que nenhum ator tem o direito de se aproveitar do trabalho dos outros durante o ensaio. Ele deve fornecer suas próprias emoções vivas e com elas dar vida ao seu papel. Se todo ator de uma produção fizesse isto, estaria contribuindo não só

para si mesmo como também para o trabalho de todo o elenco. Se, ao contrário, cada ator vai depender dos outros, haverá então uma total falta de iniciativa. O diretor não pode trabalhar por todos. Um ator não é um fantoche. (STANISLAVSKI, 1996, p. 289-290)

O fantoche, a marionete e o títere são inertes, precisam dos manipuladores. Só ganham vida quando tomados pela *anima* do vivente, do atuante. Os grandes mestres bonequeiros são, antes de tudo, grandes atores - que atuam com suas vozes e mentes -, tendo, o boneco, como corpo. O ator é o manipulador de si mesmo.

Por não ser um fantoche inanimado, à espera da iniciativa/ação de outrem, é que o cerne da questão teima em reinar na subjetividade. Pois, ao sujeito cabe à escolha. O ator pode afirmar para si: “para que tudo isto, se do meu jeito é mais confortável?”. É uma escolha.

Muitos acreditam que a transferência de um “cetro imaginário” à direção, ao deixar que esta determine todos os rumos da criação, acaba sendo mais “produtivo” ao processo, pois evita desgastes. É uma visão redutora, pequena. Nenhum processo artístico cresce por diminuição de pontos de vista e possibilidades. A vantagem da efervescência criativa é que sendo esta viva, pulsante e múltipla, tende a nos levar a descobertas mais profundas.

Assim, quem sabe poderemos redescobrir, que a verdade não está nem com um, nem com outro; mas no meio, como já nos ensinava Aristóteles.

## 5 CONCLUSÃO

É fundamental diminuir a distância entre o que se diz e o que se faz, de tal maneira que num dado momento a tua fala seja a tua prática.

Paulo Freire

Em 2010, o ano em que iniciei os estudos de doutorado, assisti a um vídeo profundamente intrigante. O registro audiovisual possuía um formato indefinido, um híbrido de entrevista e documentário com o filósofo francês Gilles Deleuze. Dentre os muitos assuntos que foram abordados, um, em especial, me inquietou; dizia o filósofo francês: “uma interrogação não é um problema. Uma pergunta não é uma questão”.

Para o filósofo francês, existia uma arte que envolvia nossas questões, nossos problemas e, sendo assim, uma simples interrogação deveria ser associada a qualquer curiosidade humana. Uma curiosidade mínima, específica ou, ainda, referente a uma necessidade daquele que a realiza. Tais perguntas, mesmo que profundas ou difíceis de serem respondidas, se vinculariam a uma qualidade ocasional. Contudo, uma questão, superaria esta condição.

Segundo Deleuze, a questão agrega em si uma motivação maior, que abrange uma totalidade. A questão não é uma simples curiosidade; ela impulsiona e para o ser. Ao mesmo tempo em que ela o movimenta, o instiga em uma ânsia de resposta, também o faz ficar parado. O filósofo afirmava, então, que uma boa questão era aquela que promovia a questão. Não necessariamente vinculando-se à sua capacidade de resposta. Muitas questões já obtiveram respostas válidas que capitularam; outras, perdem força e depois retornam; outras, ainda, permanecem à espera de uma.

Enfim, a provocação deleuziana me causou uma grande inquietação. Sobretudo, para alguém que trabalharia nos próximos anos com a necessidade de uma hipótese bem

estruturada, com um problema que deveria ser bem apresentado e aprofundado. O grilo<sup>89</sup> deleuziano ficou cricrilando em meus ouvidos.

Muitos fatores entraram e saíram desta pesquisa até que a presente tese encontrasse este formato final. Mas a ideia de que esta deveria dialogar com questões que promovessem outras questões sempre me acompanhou. Por mais que as palavras de Deleuze possam parecer um mero jogo com elas próprias, elas são reveladoras.

Esta tese buscou conciliar, portanto, movimentos de avanço e estanques, do parar e do prosseguir. Ironicamente, todo o processo foi grávido de situações similares: começos, paradas, paradas, recomeços... Estupor e entusiasmo. De modo consciente (pelas necessidades práticas da vida) e, também, inconsciente (por partir de um ser humano, um caminhante, um buscador).

Iniciei este trabalho afirmando que era dedicado ao Teatro. Mais do que dedicado a esta forma de expressão e comunicação humana, a esta linguagem artística, ao próprio fazer teatral, a pesquisa é voltada para aqueles que, de qualquer maneira, se irmanam a ele.

Toda tese anseia pelo outro: o outro que a lê, que a escuta, analisa; enfim, que dedica a ela alguns poucos momentos de sua reflexão na existência. Quando digo tese, não me refiro exclusivamente a esta própria, que aqui, ao ser escrita, se compõe. Mas, uso a palavra em sua semântica mais genuína: a de ideia, pensamento, que necessariamente é dotada de um espectro de convencimento. Meu intuito abraçou esta vontade, a de que a sua valia não fosse por si mesma; mas, sobretudo, pelo que ela pudesse fazer parar e fazer seguir no outro que, por acaso, com ela se encontre.

Esta é uma tese de aprendizados da prática teatral, e, por que não, da própria vida. O teatro está inserido no meio, no seio, no veio da vida. Infelizmente, esta grande riqueza não consegue ser mensurada com uma “régua precisa” pelas vias formais da academia. Mas isto não é um lamento, é apenas uma constatação pessoal. Neste sentido, antes de iniciar reflexões conclusivas sobre esta pesquisa e a importância do mestre Constantin Stanislavski nela, gostaria de tecer minha gratidão, também, aos diversos mestres que me ajudaram a conhecer e reconhecer o ânimo que buscou inflamar este trabalho. Mestres diversos que marcaram a minha vida. Com certeza, Stanislavski me chegou, de modo mais pleno, porque, antes dele, estes outros existiram.

Outro ponto que não posso deixar de associar a esta reflexão final é a fundamental relevância que a trajetória possibilitou para tais descobertas, uma vez que foi pela vivência na

---

<sup>89</sup> Pensei em dizer que era um “carrapato deleuziano”; mas, a qualidade sonora e semântica do grilo, me fez preferi-lo.

docência que esta pesquisa tomou corpo. E mais, as duas, docência e pesquisa, foram concomitantes. Tendo me dado, inclusive, a rica oportunidade de conjugar no processo analítico as experiências em duas instituições federais distintas. Isto, com toda certeza, gerou uma potência criadora bem mais significativa. Mesmo com todas as demandas e dificuldades, louvo esta possibilidade.

Ainda quanto à força da experiência docente, necessário também é destacar nesta conclusão as percepções da vivência atual. Um trabalho a partir das compreensões éticas é significativo para qualquer curso. Porém, para uma Licenciatura, mais do que dotado de importância, este trabalho é essencial. A docência no curso de Teatro-Licenciatura da UFC me está sendo pródiga em aprendizados. No que se refere especificamente à disciplina “Ética e Prática teatral”, isto ainda se potencializa.

Diante das regulares e expressivas participações dos alunos nos debates e das inquietações pessoais apresentadas nas aulas, a disciplina foi abordada como um *locus* de reflexão daqueles que já estavam às portas da formatura; mas que, muitas vezes, ainda expunham suas dúvidas e temores com a futura condição de docente-artista-pesquisador. Perceber sinceridade em muitos momentos de depoimentos em sala de aula e a integridade da maioria dos ensaios escritos foi gratificante para este professor. Mais do que tudo, constatei alunos engajados com sua arte e com o seu curso.

Portanto, é justamente a partir das reflexões vivenciadas em sala de aula, decorrentes do objeto de estudo desta pesquisa, que posso afirmar que os alunos da disciplina “Ética e Prática teatral” obtiveram êxito na compreensão de que ele, o próprio sujeito, é o responsável primeiro pela sua criação artística, bem como pela manutenção de um ambiente propício para sua prática.

Neste sentido, foi a partir dos conceitos e noções fundamentais da ética que os alunos puderam construir saberes sobre princípios éticos que contribuem e alicerçam a formação do profissional das artes cênicas. Pois, tal reflexão, necessariamente, possibilita aos sujeitos efetivos de uma ação artística teatral que observem criticamente e amadureçam as relações com os seus pares, bem como elucidem as suas reais condições de trabalho.

Pelo exposto, asseguro que a percepção destes alunos ampliou-se, na medida em que, mesmo aqueles que não estavam totalmente de acordo com os ensinamentos de Constantin Stanislavski, tiveram acesso aos referenciais éticos defendidos pelo mestre russo e construíram a sua percepção sobre os temas discutidos.

Além disto, os princípios éticos apontados na presente tese se configuram como contribuições reais que Stanislavski lega a todo aquele que opte por ter no seu sistema um processo formativo. Pois, o formato utilizado pelo diretor-pedagogo em sua trilogia condensa técnica, ética e arte como pilares na formação de um ator.

Por meio de tais compreensões, é possível concluir que os ensinamentos teatrais aqui descritos, sustentados pelas próprias necessidades da prática coletiva, ratificam e resultam plenamente na aprendizagem de uma autonomia. Sendo assim, é possível também concluir que o ator somente torna-se verdadeiramente autônomo no teatro quando consegue, através da sua própria reflexão, superar as amarras do individualismo e do egocentrismo, adquirindo uma capacidade de se relacionar e afirmar no coletivo, orientando-se por princípios éticos, os quais adquiriu plena consciência ao longo do seu processo de formação.

Neste sentido, acredito que fica comprovado não somente o valor, mas também a necessidade desta pesquisa, sob um ângulo atual e válido. Devolver à sociedade um trabalho sobre princípios éticos em formato de tese de doutorado é, para este professor, mais do que uma obrigação formal, é uma possibilidade de dar voz a um aprendizado decorrente das observações e vivências deste educador e artista.

Que outras pesquisas de natureza semelhante ou aproximada possam ser realizadas a partir de outros teatrólogos. Nacionais, inclusive, já que o teatro brasileiro possui força e substância para este debate.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

ALVES, Rubem. **Entre a ciência e a sapiência: o dilema da educação**. 13. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_. **Ao professor, com o meu carinho**. Campinas: Verus Editora, 2004.

ARAÚJO, Néelson de. **História do teatro**. 2. ed. Salvador: EGBA, 1991.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2007.

ASLAN, Odette. **O ator no Século XX: evolução da técnica, problema da ética**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BERNSTEIN, Ana. O nascimento do teatro moderno. In: NUÑEZ, Carlinda F. P. *et alii*. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage Produções Artísticas, 1994.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BOLES LAVSKI, Richard. **A arte do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BONDER, Nilton. **O crime descompensa: um ensaio místico sobre a impunidade**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2012.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **A porta aberta:** reflexões sobre a interpretação e o teatro. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro.** São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COMPARATO, Fábio Konder. **Ética:** direito, moral e religião no mundo moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CORTELLA, Mario Sergio. **Pensar bem nos faz bem!** Petrópolis, RJ: Ed. Vozes; São Paulo, SP: Ferraz & Cortella, 2013.

\_\_\_\_\_. **Nos labirintos da moral.** Campinas: Ed. Papirus 7 Mares, 2009a.

\_\_\_\_\_. **O que a vida me ensinou.** São Paulo: Ed. Saraiva e Ed. Versar, 2009b.

\_\_\_\_\_. **Não nascemos prontos! :** provocações filosóficas. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Qual é a tua obra?** Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Não espere pelo epitáfio...** ; provocações filosóficas. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005.

DESCARTES, René. **Discurso do método.** Porto Alegre: L&PM, 2010.

DORT, Bernard. **O teatro e a sua realidade.** Tradução de Fernando Peixoto. Paulo: Perspectiva, 1977.

EPICURO. **Pensamentos.** São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

ERASMO. **Elogio da Loucura.** São Paulo: Escala Educacional, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa.** 4. ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

FO, Dario; FRANCA, Rame. **Manual mínimo do ator.** São Paulo: Ed. SENAC, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, J. **Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

HUME, David. **Investigação sobre o entendimento humano.** São Paulo: Escala Educacional, 2006.

JAEGER, Werner. **Paidéia**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KANT, Immanuel. **A religião nos limites da simples razão**. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

\_\_\_\_\_. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

LIMA VAZ, Henrique C. **Escritos de filosofia IV: Introdução à Ética Filosófica 1**. 2. Ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

NALINI, José Renato. **Ética Geral e Profissional**. 5 ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. 14. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

PEREIRA, Otaviano. **O que é moral**. 2. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004.

PLATÃO. **Platão: vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

PLATÃO e XENOFONTE. **Sócrates: vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **A Arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. 2. ed. Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. **A criação de um papel**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995a.

\_\_\_\_\_. **A preparação do ator**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995b.

\_\_\_\_\_. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.

\_\_\_\_\_. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989b.

STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão: o desenvolvimento do método**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

TAYLOR, C. C. W. **Sócrates**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

VALLS, Álvaro L. M. **O que é ética**. 9. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 2009.