

INAJÁ NECKEL

ATITUDE EXTREMA E SALTO

A prática laboratorial de K. Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolshói

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS / ESCOLA DE BELAS ARTES

MESTRADO EM ARTES

2011

INAJÁ NECKEL

ATITUDE EXTREMA E SALTO

A prática laboratorial de K. Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolshói

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes /UFMG

2011

DEDICATÓRIA

*Para Adriana Dal Forno,
a quem devo o caminho da experiência e do salto.*

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer e jubilar os bons encontros realizados neste caminho. Agradeço aos mestres que nele estiveram presentes, longe ou perto, próximos ou não, por doarem a mim sua generosidade e seu amor incondicional pelo fazer teatral, características ímpares em homens e mulheres de teatro.

Ao meu companheiro de aventura Dante, pela alegria e amor compartilhados.

Aos meus pais e irmã, pela compreensão e carinho dedicados com a intensidade de me impelir para outras instâncias sem o medo de me perder, mas com a certeza de me encontrar.

A Diógenes Gluzezak por me oferecer um legítimo ato de entrega e presença em minha vida.

Mas, ai de nós, a tragédia é que não sabemos ser livres – pedimos liberdade para nós mesmos em detrimento dos outros, e não queremos renunciar a nada de nós mesmos em prol do outro: isso seria usurpar nossos direitos e liberdades pessoais. Hoje, todos nós estamos contaminados por um egoísmo extraordinário, e isso não é liberdade: liberdade significa aprender a exigir apenas de si mesmo, não da vida ou dos outros, e saber como doar: significa sacrifício em nome do amor.

Andrei Tarkovski

RESUMO

Este estudo busca compreender o pensamento de K. Stanislávski apresentado no Estúdio de Ópera Bolshói em sua atitude extrema, e o salto realizado a partir da pesquisa de um tema constante. Atitude extrema entendida como a pesquisa partindo resultados que permaneceram no exercício criador, ou seja, na prática cotidiana do estúdio e na proposição de ideais a serem compartilhados junto àqueles atores-cantores. O recorte temporal se dá entre os anos de 1918 e 1922: período em que Stanislávski apresenta o “sistema” aos atores-cantores, e durante o qual é o condutor direto dos trabalhos naquele estúdio. Este trabalho apresenta as características e as decorrências do surgimento dos estúdios no fazer teatral como espaços voltados à formação do ator, revisão breve que serve à contextualização da importância desses locais para a renovação do teatro pretendida pelos encenadores-pedagogos. A partir disso, é direcionado à fundação do Estúdio de Ópera Bolshói, trabalhando na perspectiva de abordagem das grandes linhas do pensamento do mestre russo para um estúdio: a comunidade teatral, o mestre como condutor único e a pesquisa de um tema constante de trabalho (condição criadora). Quando compreendida a relação entre alunos e mestre na pesquisa de um tema constante, o trabalho chega ao momento de comunhão dos mistérios criadores – apontados por Stanislávski como os sete degraus comuns a todos. Diante da investigação de suas proposições, o ator atingiria o salto como consequência dessa trajetória, no Estúdio de Ópera Bolshói: da condição criadora à condição heroica, momento em que o fazer teatral ultrapassa suas medidas. A partir da pesquisa e da análise da trajetória do mestre russo junto ao Estúdio de Ópera Bolshói foi possível compreender e identificar o estabelecimento de um movimento criador interno em sua prática, no qual o labor diário e comprometido é assimilado como algo que antecede e transcende o espetáculo.

Palavras-chave: Stanislávski. Pedagogia Teatral. Estúdio de Ópera Bolshói.

ABSTRACT

This study intends to comprehend the knowledge of K. Stanislávski developed in the Bolshoi Opera Studio: his extreme attitude and jump from the research in a constant theme. Extreme attitude understood as the research from the results that remained in the exercise creator, that is, in practice of the studio and in a proposing idea to be shared among those actor-singers. The time snip is between 1918 and 1922, a period in which he presents the “system” to the actor-singers, and during which he is the direct leader/conductor of the workers in this studio. Reaching its goal, this work presents that is characterized the advent of the theater studios, spaces dedicated to formation of actor, a brief review which serves to contextualize the importance of these locals for the renewal intended by the theater director-pedagogues. From this survey, the study is focused in particular on the foundation of the Bolshoi Opera Studio, working with a view to addressing the broad lines thought of the Russian master for a studio: the theater community, the master as the only leader/conductor, and the search as a constant theme of work (creative condition). From the comprehension of the student’s relationship and teacher in the search of a constant theme, the work reaches a point of communion between teacher and students, that is, the revelation of the mysteries creators, appointed by Stanislavsky as the seven steps common all. In front of the investigation of his propositions, the work reaches what is considered a leap and a consequence of that the director-educator work trajectory: from the creative condition to the heroic condition in the actor work, when the research is able to overcome the theater measures. From the research and analysis of the Russian master trajectory with the Bolshoi Opera Studio, it was possible to comprehend and identify the establishment of a internal creative movement of his theater make, in which, the theater make is comprehended as something that precedes and transcends the spectacle.

Key-words: Stanislavski. Theatrical Pedagogy. Bolshoi Opera Studio

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 O ESTÚDIO COMO NECESSIDADE.....	15
2.1 NOTAS PRELIMINARES SOBRE O SURGIMENTO DOS ESTÚDIOS.....	16
3 ESTÚDIO DE ÓPERA BOLSHÓI: PERSPECTIVAS E APONTAMENTOS NA PRÁTICA LABORATORIAL DE STANISLÁVSKI	32
4 A ATITUDE EXTREMA E OS MISTÉRIOS CRIADORES.....	58
4.1 DOS SETE DEGRAUS COMUNS A TODOS: A PREPARAÇÃO.....	59
4.1.1 PRIMEIRO DEGRAU: CONCENTRAÇÃO.....	62
4.1.2. SEGUNDO DEGRAU: ATENÇÃO.....	64
4.1.3 TERCEIRO DEGRAU: CORAGEM E VALOR.....	67
4.1.4 QUARTO DEGRAU: SERENIDADE CRIADORA.....	71
4.2 DOS SETE DEGRAUS COMUNS A TODOS: A TRAVESSIA	73
4.2.1 QUINTO DEGRAU: TENSÃO HEROICA.....	74
4.2.2 SEXTO E SÉTIMO DEGRAUS: ENCANTO E ALEGRIA.....	77
5 A CONDIÇÃO HEROICA COMO SALTO NO TRABALHO DO ATOR.....	81
6 CONCLUSÃO.....	99
REFERÊNCIAS.....	104

1 INTRODUÇÃO

A renovação dos reformadores é, acima de tudo, um desejo de destruir essas habilidades que os definem como atores aos olhos dos outros. Eles querem destruir aquilo que em si mesmos possuíam, uma tradição, um conhecimento. Como os cavaleiros do Apocalipse, eles cavalgaram uma ideia extrema: a criatividade absoluta. Cada novo espetáculo tem que começar do zero, deve ser gerado a partir do zero, uma cosmogonia, como o Deus cristão que cria ex nihilo, contrariamente ao criador de outras religiões que redesenharam algo preexistente.

Eugenio Barba

Pois, em um momento ou outro, é preciso se retirar. Para compreender a lida laboratorial de Stanislávski, na dimensão que transcende o espetáculo, há que se distanciar das etiquetas que lhe foram coladas, dos caminhos comumente a ele atribuídos, das preconcepções a ele dirigidas. O presente estudo exigiu esse afastamento de territórios conhecidos e ligados ao encenador; o caminho percorrido teve um trajeto como primeiro impulso: a busca pelo norte ético no trabalho do ator dentro dos estúdios, mas se construiu dia após dia diante de cada dúvida ou questionamento levantado. Mostrava-se móvel e instável, por isso foi necessário dilatar o olhar e buscar no essencial as respostas, na simplicidade de um passo a cada vez. Anterior à pretensão do primeiro objetivo, revelou-se a necessidade de estudar a prática laboratorial do mestre russo junto ao Estúdio de Ópera Bolshói.

Compreender o trabalho desenvolvido por Stanislávski junto ao Estúdio de Ópera Bolshói mostrou-se fundamental para perceber e formular um pensamento a partir do caminho criador percorrido pelo mestre russo. Examinar seu fazer teatral junto aos atores-cantores do Teatro Bolshói trouxe a possibilidade de fortalecer e clarificar conceitos e expressões da prática desenvolvida naquele estúdio, favorecendo, assim, a compreensão desses *loci* privilegiados onde nasceram uma cultura e pedagogia teatrais sólidas.

No movimento de renovação do teatro, iniciado pelos encenadores-pedagogos, o ator passa a desempenhar uma alta função: tornar-se criador. Contudo, para alcançar tal prática foi preciso abandonar um território seguro e se lançar no caminho da experiência. Assim também o foi para Stanislávski, pois, movido por essa necessidade do teatro, persistiu em uma

pesquisa extrema até os últimos anos de sua vida. Acreditava que para além do seu “sistema”¹ existia a possibilidade da natureza do ator vir a ser, a partir de um árduo trabalho, uma natureza criadora.

Para condicionar a natureza primeira do ator – e atingir a natureza criadora – Stanislávski buscou, com intensa pesquisa e experimentação, estabelecer uma pedagogia teatral voltada à formação do ator como criador. Seus pensamentos e práticas passaram por modificações ao longo de toda a elaboração. Isso pode ser compreendido pelas experimentações realizadas por Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou (TAM), ou nos estúdios; em seu trabalho como ator e sua busca pessoal em cada personagem; como diretor dos primeiros espetáculos e, principalmente, diante da função de encenador-pedagogo. Todo esse percurso, entretanto, não lhe foi um mar de rosas e, mesmo dentro de seu grande empreendimento teatral, o TAM, teve dificuldades em levar adiante suas intenções para com o ator. A criação de espaços dedicados a esse tipo de pesquisa mostrava-se como solução a tais problemas, pois propunham outra lógica na produção dos resultados.

No movimento de renovação do teatro, o estabelecimento dos chamados estúdios inaugurou uma intenção na formação do ator pelo aprofundamento às pesquisas, bem como a sistematização de metodologias de trabalho. Compreendidos por muitos estudiosos como reformadores do fazer teatral do século XX, os estúdios estabeleceram espaços potenciais que viabilizaram a ascensão do ator ao centro criador da cena. Por vezes as pesquisas desenvolvidas neles acarretaram o afastamento da grande instituição teatral e a necessidade de denegar antigas delimitações e pensamentos que norteavam a criação no teatro. Ao mesmo tempo eram instituídas novas práticas que se centravam na criatividade e em uma cultura do ator.

Stanislávski foi um dos precursores dessa dita fuga das grandes instituições teatrais, o que pode ser verificado na criação do Primeiro Estúdio junto ao Teatro de Arte de Moscou. Este estúdio, de acordo com Camilo Scandolara, “[...] teve um papel central na tradição teatral do século XX, porque tanto sua prática quanto o mito que foi criado em torno dele serviram de estímulo para outros renovadores do fazer teatral” (2006, p. 2). O Primeiro Estúdio foi também para Stanislávski um modelo e uma necessidade para a experimentação de seu “sistema”. Entregue à condução de Leopold Sulerjítiski (1872-1916), o Primeiro Estúdio

¹ K. Stanislavski não acreditava na existência de um “sistema” como receituário para atingir resultados, ele mesmo afirmará que não existe “sistema”, mas sim natureza criadora. Dessa maneira, respeita-se a opinião do mestre russo e opta-se pelo uso de aspas cada vez que houver referência ou o uso da palavra “sistema”.

aparece como referência e modelo de prática laboratorial e foi um dos grandes motivadores e incentivadores ao encenador russo para continuar suas pesquisas. Para Franco Ruffini (2006),

[...] o Primeiro Estúdio não foi o teatro laboratório de Stanislávski. Seu líder espiritual, o verdadeiro exegeta, no sentido anagógico, foi Sulerjítski. O teatro laboratório de Stanislávski não viveu na árida terra de Eupatoria nem nos espaços estreitos da Rua Tverskaia. Viveu nos livros, na música, e em sua poltrona de doente, nos seus últimos anos de vida^{2 3}.

O Estúdio de Ópera Bolshói surge em um período de ausência de Stanislávski da cena teatral. Fundado em 1918 com o objetivo de melhorar a qualidade artística na atuação dos atores-cantores do Teatro Bolshói, o estúdio nasceu de uma proposta feita pelo próprio Stanislávski. O mestre russo acreditava que para a obtenção desse objetivo era necessário estabelecer um local de pesquisa e formação separado do grande teatro, neste caso o Bolshói. De acordo com as experiências que vinha tendo no Teatro de Arte de Moscou, Stanislávski chegara à conclusão de que seu trabalho somente faria sentido se fosse estabelecido em adjacência ao realizado pelo grande teatro.

Com o escopo de despertar nos atores-cantores a condição criadora como um estado distinto e necessário à cena, Stanislávski apresentou-lhes seu “sistema”, revelando os mistérios para ascender à condição de criadores. Os atores-cantores, por sua vez, proporcionaram-lhe a descoberta do ritmo como um elemento que revolucionaria o próprio “sistema”.

Sobre o Estúdio de Ópera Bolshói existem poucas referências em língua portuguesa, todavia, sabe-se que nele o encenador conseguiu vivenciar uma experiência criadora desligada da cena, mas intimamente ligada à elaboração de sua pedagogia teatral. A literatura a respeito desse estúdio é reduzida. Em razão disso, as referências presentes neste estudo estão diretamente ligadas a pesquisadores italianos, como Franco Ruffini. A literatura em outras línguas foi necessária para compreender o processo realizado pelo encenador-pedagogo junto àqueles atores-cantores, porém, foi muito mais importante por propor um caminho a ser percorrido pelo levantamento de proposições e conexões que foram estabelecidas. A tradução trouxe consigo o risco das reduções sobre o trabalho realizado tanto pelos pensadores italianos quanto pelo encenador-pedagogo. Todavia, outro vocabulário se mostrou como potência e afirmador de uma perspectiva no olhar.

² il Primo Studio non fu il teatro laboratorio di Stanislavskij. La sua guida spirituale, il vero esegeta del suo senso anagogico, fu Suleržickij. Il teatro laboratorio di Stanislavskij non abitò nell’arida terra di Eupatorija, né nei locali angusti di via Tverskaja. Abitò nei libri, nella musica, e intorno alla sua poltrona di malato, negli ultimi anni di vita.

Muitas vezes o trabalho de Stanislávski junto aos atores-cantores ficou associado como momento determinante na conhecida fase da memória emotiva, e, outras vezes, somente lhe é atribuída a importância de ter gerado uma renovação nos meios de atuação utilizados na ópera. Costuma-se, equivocadamente, ser mencionado que sua função no trabalho do encenador-pedagogo ficou destinada aos resultados sobre a cena, com poucas referências sobre a verdadeira importância do estabelecimento de uma prática laboratorial norteada, em maior grau, por uma necessidade que ultrapassava a linguagem ou expressão artística.

Como características dessa prática laboratorial, verificou-se, em alguns registros obtidos, principalmente a partir dos realizados por Konkordia Antarova⁴, o diálogo como vetor na troca de experiências, o exercício contínuo e necessário aos saltos que o ator realiza, o pensamento de Stanislávski sobre a arte do ator, a função dos estúdios, os mistérios que envolvem a criação, entre outras questões. As conversas realizadas junto àqueles alunos, bem como os registros de discípulos de Stanislávski, foram fundamentais para compreender a prática laboratorial como característica intrínseca à pesquisa do encenador-pedagogo, principalmente após o surgimento dos chamados estúdios.

Diante dos registros realizados por discípulos de Stanislávski relativos às práticas junto ao Estúdio de Ópera Bolshói foi possível estar próximo e adentrar no trabalho rigoroso e disciplinado desenvolvido naquele que foi o primeiro estúdio sob sua condução direta. Para David Magarshack (2003, p. 89), “[...] o verdadeiro valor dessas práticas reside em colocar o leitor em estreito contato com a personalidade de Stanislávski, com seu entusiasmo contagioso pela arte cênica, seu grande amor pelo homem, e sua paciência infinita com os defeitos de qualquer ator”⁵.

Vivida em intensidade pelos atores-cantores e Stanislávski, a experiência naquele estúdio foi efetiva e deu coerência às práticas laboratoriais que já vinham sendo realizadas junto ao Teatro de Arte de Moscou. O que a diferencia daquelas conduzidas por discípulos de Stanislávski é a singularidade de cada condução. De fato, isso se deu bem ao modo como o mestre russo afirmava ser necessário, ou seja, não bastava seguir seu método, era preciso individualizar a partir dele. Por meio da transcrição das conversações entre o mestre russo e os atores-cantores é possível ao leitor ter acesso ao pensamento de Stanislávski e a suas propostas de criação e condução de uma prática laboratorial no Estúdio. Também, pode-se

³ As traduções presentes neste trabalho foram realizadas por sua autora.

⁴ Konkordia Antarova foi uma das atrizes-cantoras do Estúdio de Ópera Bolshói. A ela se deve a transcrição das conversações realizadas por K. Stanislávski naqueles encontros.

compreender a atitude extrema de um homem de teatro, não por estar cego diante das determinações que são colocadas, mas por ser persistente no aprofundamento de sua prática.

O Estúdio de Ópera Bolshói foi uma prática laboratorial extremista, pois apresenta elementos, como a pesquisa sobre um tema constante, que visam o aprofundamento daquilo que é perseguido como ideal. O extremismo de Stanislávski foi buscar diante das particularidades encontradas juntos aos atores-cantores o que não se revelava tão facilmente, mas encontrava-se sob os escombros, os mesmos que serviram como trampolins entre uma busca vertical e o primeiro salto.

Do mesmo modo, o pesquisador diante do trabalho de Stanislávski deve ter a humildade e até mesmo uma espécie de teimosia para seguir uma lógica e um pensamento tão particulares sobre o fazer teatral. É preciso compreendê-lo para além dos rótulos que lhe são atribuídos. Deste modo, se a prática no Estúdio de Ópera Bolshoi foi de fato extremista, assim também deve ser o olhar do pesquisador.

Resulta, então, a necessidade de um olhar extremista direcionado à pesquisa; a abordagem do Estúdio de Ópera neste estudo se dá a partir do movimento interno, subterrâneo, ocorrido. Portanto, o resultado desta pesquisa não está direcionado a elencar as obras criadas pelo encenador e os atores-cantores, mas sim, compreender os mistérios entre eles compartilhados e buscar por meio da direção do olhar, qual o salto realizado pelo próprio encenador em sua pesquisa. Logo, o fio condutor na construção deste estudo segue a lógica de um olhar extremista sobre a prática do encenador-pedagogo de modo que a prática laboratorial de Stanislávski não se esvazie em pormenores dispensáveis. Retomar a prática do encenador-pedagogo nesse Estúdio assim como realizar o levantamento de princípios que a regeram nesse período é de suma importância, pois proporciona aos atores uma aproximação do homem Stanislávski, de suas crenças para com a arte, e retomando as palavras de David Magarshack (2003), “[...] seu amor incondicional pelo ser humano”.

Para compreender o percurso do mestre russo de sua atitude extrema até o salto que realiza no Estúdio de Ópera Bolshói, este estudo trabalha em quatro momentos. O primeiro capítulo apresenta características e circunstâncias que compuseram **a atitude extrema como a própria criação de espaços dedicados em maior grau à pesquisa e experimentação sobre o fazer do ator**. Para isso, tomam-se como base as referências do campo da pedagogia

⁵ “[...] el verdadero valor de estas prácticas estriba en poner al lector en estrecho contacto con la personalidad de Stanislavski, con su entusiasmo contagioso por el arte escénico, su gran amor por el hombre, y su paciencia infinita con los defectos de cualquier actor.”

teatral que vê nesses locais uma possibilidade ao fazer teatro, no sentido de uma renovação graças à própria criação de uma pedagogia sólida à formação do ator.

No segundo capítulo, é contextualizada a criação do Estúdio de Ópera Bolshói. A partir daí o trabalho se dedica a investigar nas conversas três aspectos fundamentais na prática laboratorial e abordadas pelo encenador-pedagogo: **o estúdio como uma nova família ou comunidade teatral, o mestre como condutor único e o tema constante de pesquisa.** Partindo destes três aspectos são levantadas as perspectivas de uma efetiva busca artística proposta por Stanislávski aos atores-cantores. Nesse sentido, a ênfase está nos ideais compartilhados, na visão do mestre russo sobre os trabalhos no estúdio, e, fundamentalmente, na importância do caminho criador ao ator.

Para atingir a condição criadora, Stanislávski revela aos atores-cantores os **sete degraus comuns a todos.** No terceiro capítulo, a atitude extrema e os mistérios criadores: evidenciaram-se no pensamento de Stanislávski os elementos que então compunham seu "sistema", ou seja, os próprios sete degraus comuns a todos. Para isso, o capítulo traz definições desses degraus, elucidando o modo como o ator-cantor poderia atingi-los e a importância de cada um no caminho criador. A partir da metáfora utilizada pelo mestre russo, a travessia do Rubicão, o trabalho levanta os indícios do efetivo salto que o ator realiza em seu processo no caminho criador.

A partir do domínio e compreensão do caminho criador, composto pelos mistérios criadores, decorre o salto entre a condição criadora e a condição heroica no trabalho do ator. A condição heroica é resultado de um ato extremista do ator, pois é preciso que ele direcione seu olhar ao essencial. Nesse sentido, no quarto capítulo buscou-se definir e compreender de que modo o ator atinge essa distinta condição no trabalho, bem como a condição heroica efetiva um salto no fazer do ator.

Este estudo pretende compreender a prática laboratorial conduzida por Stanislávski, sua **atitude extremista**, o **salto** que naquele estúdio o encenador-pedagogo realizou. Tem como viés na pesquisa esses dois vetores, e a partir de tal posicionamento foi possível verticalizar o conhecimento sobre o trabalho desse homem de teatro, por meio da retomada de seu pensamento, de suas expressões, de princípios apresentados, de elementos de seu método de trabalho com os atores e, sobretudo, retomar uma postura diante do fazer teatro. Tratando-se de um momento na historiografia teatral, que não se delimita pelos resultados estéticos, é possível verticalizar o pensar e o fazer teatro mediante o levantamento e retomada do pensamento e princípios, que podem ser chamados filosóficos, e norteiam em maior grau a

prática do encenador russo dentro de um Estúdio. Se Stanislávski os apresentava na prática diária, no trabalho árduo realizado pelo ator dentro do Estúdio, foi por compreender que a natureza desta prática pode conduzir o ator a realizar um salto para além das convenções de um espaço ou tempo delimitado, chegando aos dias de hoje como um valioso saber que se renova diante de cada experiência.

CAP. 2: O ESTÚDIO COMO NECESSIDADE

Se formos estudar os Reformadores de modo imparcial, descobrimos que as raízes da sua força eram não teatrais. Atravessaram o teatro como um país ideal, impulsionados por uma nostalgia pessoal e diferente para cada caso: ética, religião, tempo do "homem novo", revolução, revolta individual, disciplina iniciática. Todos tinham necessidades que iam contra o espírito do seu tempo. Todos abandonaram ou foram forçados a abandonar as salvaguardas e os critérios que tornavam compreensível e aceitável o ato teatral. Aventuraram-se em um terreno desconhecido, solitário e vulnerável, deixando as práticas correntes antes de substituí-las com as novas práticas. Às vezes, o valor do seu esforço foi reconhecido somente após sua morte. E mesmo que tenham sido aceitos pelos seus contemporâneos, o seu trabalho foi acompanhado por sarcasmo evidente ou oculto dos críticos, a indiferença dos outros artistas de teatro, a deserção do público...

Eugenio Barba

O surgimento da pedagogia teatral nos primeiros anos do século XX teve como decorrência, e necessidade, a ascensão do ator como criador na cena. Este advento pode ser compreendido reformador do sentido atribuído à expressão fazer teatral, pois se agrega a ele a urgência em criar e desvelar, por meio do processo como trajetória imprescindível, os elementos que compõem a natureza criadora de um novo homem/ator. Essas pesquisas foram frutos de insistentes buscas que verificaram na figura do ator o centro irradiador das mudanças pretendidas na cena e além dela. Graças a homens de teatro, como Konstantin Stanislávski, capazes de adentrar em um terreno até então desconhecido, foram lançadas as sólidas bases para essa reforma no fazer teatral. Costumeiramente, o trabalho do encenador russo é correlacionado ao Teatro de Arte de Moscou⁶ (TAM), entretanto, suas experiências pedagógicas percorreram também outros caminhos.

Além de seu trabalho junto ao TAM, Stanislávski foi responsável pela criação de espaços dedicados à pesquisa e experimentação de seu “sistema”: os chamados estúdios. Primeiramente, a criação destes espaços esteve ligada ao próprio TAM. Neles, a condução dos trabalhos era realizada por discípulos do encenador⁷. Posteriormente, o estabelecimento

⁶ O Teatro de Arte de Moscou foi o grande empreendimento teatral de Stanislávski, fundado em 1898 com Nemiróvich-Dântchenko.

⁷ Referências sobre o assunto: SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação pedagógica no século XX**. Dissertação de mestrado, Unicamp, Instituto de Artes, Campinas, 2006; GOMES, Adriane M. **A princesa Turandot de Vakhtângov. A renovação dos princípios da Commedia Dell'Arte no Teatro Moderno Russo**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, FFLCH, 2008.

desses locais deu-se em razão de propostas do próprio Stanislávski e tiveram-no, por algum tempo, como condutor único das pesquisas.

Os estúdios propiciaram um aprofundamento das propostas de Stanislávski, bem como inauguraram um espaço extraterritorial para o mestre russo. Para Stanislávski foram portadores de uma abordagem sobre o fazer teatral: a dedicação à pesquisa e formação do ator. Nestes espaços lhe foi possível estabelecer uma prática laboratorial em favor desse ator como o centro motor e criador da cena. De acordo com essas perspectivas, o presente capítulo apresenta algumas das condições de surgimento dos estúdios, como locais cuja existência se tornou necessária à eficácia de pesquisas renovadoras do fazer teatral. Para isso, são tomadas as situações que caracterizaram as **causas** e a **necessidade** do estabelecimento desses locais. Assim, neste capítulo, o surgimento dos estúdios é analisado em sua dimensão de movimento renovador do teatro, de modo que, atitudes como as do mestre russo ao propor a criação do Estúdio de Ópera Bolshói, não estejam determinadas a uma série irrelevantes de ações.

2.1 NOTAS PRELIMINARES SOBRE O SURGIMENTO DOS ESTÚDIOS

Os estúdios tiveram como característica a existência de um **condutor único**, mesmo que outros professores assumissem a coordenação e alguns dos trabalhos para o desenvolvimento de diferentes aspectos na formação do ator, a identidade do grupo ficava a cargo dessa espécie de guia do qual os ideais de arte promoviam uma reunião. Tratava-se de um homem cujo pensamento e cuja ação com o teatro investiam em uma formação que ultrapassava as bordas de uma dimensão estética ou técnica, atingindo outras dimensões no seu fazer artístico. Seja pela criação e sistematização de metodologias no trabalho do ator, seja pela necessidade em instituir uma formação contínua, nos estúdios desempenharam papel fundamental os chamados encenadores-pedagogos⁸. Estes homens foram responsáveis por uma mudança do olhar sobre o fazer teatro: a busca pela consolidação da pedagogia teatral. Conforme Fabrizio Cruciani (1995, p. 64) os encenadores-pedagogos foram aqueles que direcionaram seu trabalho à “pesquisa de leis” como

[...] uma dimensão necessária do fazer, muito mais que uma necessidade teórica de saber. A pedagogia como criatividade em ato é a realização da necessidade de se

⁸ Fabrizio Cruciani também atribui a expressão “reformadores do teatro” a esses homens cujo empenho foi o de sistematizar uma pedagogia capaz de renovar o fazer teatral. A expressão “encenador-pedagogo” foi originalmente utilizada por Meierhold.

criar uma cultura teatral, uma dimensão do teatro, ou seja, que os espetáculos satisfazem parcialmente e que as utopias explicitam como tensão⁹.

A partir de esse outro olhar dirigido ao processo anterior à própria cena, e além dela, o fazer teatral passa a ser, também, criar, descobrir, inventar, sistematizar o que se conhece hoje como pedagogia teatral. Por meio desses homens, precursores por natureza e necessidade, a pedagogia teatral se deu em ato, ou seja, na própria experiência de criá-la, de descobri-la e, sobretudo, de estabelecê-la como um saber necessário à formação do ator. Este enfoque passa a indicar o ator como centro das pesquisas e, conseqüentemente, das renovações que eram pretendidas. O homem/ator tem dos encenadores-pedagogos não só a confiança, mas a crença na possibilidade em desvelar uma centelha criadora por intermédio de sua formação.

Para se alcançar tal resultado foi preciso desenvolver não somente um corpo, nem tão somente outra mentalidade no ator, mas um novo homem/ator cujo ato criador, e tomada de consciência dos elementos que o compõe, passa a ser uma alta missão para e com o teatro. Comentando o trabalho desses reformadores do teatro, Franco Ruffini (2003, p. 5) diz que “é o ator o centro do desafio proposto pelos pais fundadores do teatro do novecentos”¹⁰.

A necessidade dos encenadores-pedagogos, bem como as metas estabelecidas em benefício da formação do ator trouxeram, como decorrência, o afastamento das grandes instituições teatrais. Segundo Fabrizio Cruciani (1995, p. 16), para os encenadores-pedagogos “a instituição [teatral] é pensada como tradição não criativa, como comercial, vendível, isto é, enquanto conhecida e aceita sem que se apresentem problemas”¹¹. Para além da rebeldia sem um objetivo contra uma instituição ou contra tudo e todos que a ela estivessem ligados, tais concepções observam no resultado imediato um inimigo a se combater dentro do teatro. O resultado sobre a cena deixava de ser, para os encenadores-pedagogos, a finalidade de suas pesquisas ou a justificativa da existência delas.

Um trabalho minucioso não poderia ser realizado com as necessidades de renovação do repertório de um grande teatro, ou seja, com a urgência pelo resultado. É o próprio Stanislávski (1989, p. 426) que diz: “o trabalho de laboratório não pode ser realizado no próprio teatro com espetáculos diários, em meio a preocupações de ordem orçamentária, a difíceis problemas artísticos e as dificuldades práticas de um grande empreendimento”. Essa

⁹ [...] la ricerca di leggi, nei registi-pedagoghi, è una dimensione necessaria del fare assai più che una necessità teoria del conoscere. La pedagogia como creatività in atto è la realizzazione del bisogno di creare una cultura teatral, una dimensione del teatro cioè che gli spettacoli soddisfano parzialmente e che le utopie esplicitano come tensione.

¹⁰ È il attore il centro della sfida portata dai padri fondatori del teatro nel Novecento.

constatação aparece após as primeiras experimentações a partir de seu “sistema”, realizadas junto ao Teatro de Arte de Moscou.

Outra passagem importante está em uma carta enviada a Nemiróvich-Dântchenko, de acordo com Stanislávski apud Franco Ruffini (2006), “eu não creio na possibilidade de uma plena regeneração de nossos velhos... a renovação poderá acontecer unicamente através da nova geração, como acontece na vida”¹². O fragmento da carta de Stanislávski é reflexo dos equívocos que ocorriam junto aos seus atores na prática com o “sistema”, naquela época em processo de elaboração e pesquisa. Dentro do TAM, o mestre russo sentiu de perto as dificuldades de experimentação dentro de uma grande instituição teatral, uma vez que suas propostas desvinculadas do produto imediato sobre a cena. Os próprios atores tornavam ainda mais tortuosas suas tentativas. Para Stanislávski, ademais da descoberta de elementos operacionais no trabalho do ator, era preciso que os envolvidos no processo compreendessem que seu “sistema” não poderia ser aplicado como uma teoria sobre a cena. Este era, sem sombra de dúvidas, o equívoco, e talvez o mais inoportuno para o encenador-pedagogo.

No TAM as divergências não ocorriam somente entre as pretensões de Stanislávski e a falta de compreensão dos atores. Nemiróvich-Dântchenko também apresentava resistências em relação à experimentação do “sistema” junto ao TAM. A busca insistente de Stanislávski em experienciar suas descobertas, não somente com os atores, mas sobre si mesmo em algumas montagens, gerou uma série de desentendimentos entre os dois. As pequenas desavenças eclodiram no afastamento de Stanislávski de um espetáculo dirigido por seu companheiro.

Todos esses arranjos evidenciavam, ainda mais, a urgência na criação de espaços nos quais a viabilidade das pesquisas se fizesse presente. Essa retirada, ou afastamento, da grande instituição teatral foi uma necessidade e, por vezes, a compreensão de que a criação de espaços como os estúdios era o único meio de possibilitar a experiência do ato criador com um grupo que estivesse disposto. O afastamento da instituição-teatro ocasionou, em muitos casos, o alcance das metas e a efetiva renovação no teatro, tão pretendida por encenadores-pedagogos como K. Stanislávski. Os estúdios inauguraram um campo de trabalho extraterritorial, vinculado à proposta de erigir uma pedagogia teatral que tinha como centro o exercício e o treinamento do ator em busca da experiência criadora.

¹¹ L'istituzione è pensata come tradizione non creativa, come 'commerciale', vendibile cioè in quanto conosciuta e accettata senza che ponga problemi.

¹² Io non credo nella possibilità di una piena rigenerazione dei nostri vecchi ... il rinnovamento potrà arrivare soltanto attraverso la nuova generazione, come accade nella vita.

Nessa outra esfera trazida à tona, o processo é compreendido como vetor de combinação e elaboração de resultados para e além da cena. Isso não impedia que se fizesse uma constante avaliação e compreensão de outros resultados obtidos. Graças às constantes reflexões sobre o trabalho realizado pelo grupo, foi possível atingir propostas éticas para com o teatro, graças a uma abordagem cada vez mais direcionada ao que era essencial em cada pesquisa.

É importante ressaltar que a dinâmica de trabalho nos estúdios não impedia a produção de espetáculos, mas os retirava do pedestal de verificação dos resultados de uma prática. Propunha-se, de certo modo, uma reestruturação da hierarquia entre processo e resultado. Destronado de seu pedestal, o espetáculo, entendido como único resultado dos processos, pôde vir a existir¹³, todavia, não somente por meio dele se corroboraram as práticas em favor de um ator criador. Espetáculo e processo passaram a ter vozes equivalentes. Diminuía-se a distância entre aquilo que o ator fazia e o que poderia fazer. Esses outros resultados, os quais permaneciam, muitas vezes, na dimensão quase misteriosa da relação entre mestre e aluno, deixavam de ser uma imitação de um modelo ideal das ações já executadas, ou seja, a repetição burocrática de estruturas ou modelos seguidos insistentemente. A imitação era entendida naquele contexto, e fundamentalmente no pensamento de Stanislávski, como um determinismo ao qual o ator estava fadado, caso não desenvolvesse e tomasse consciência de sua natureza criadora. Para isso, era necessário ao ator, mediante o consciente uso dos elementos em sua criação, atingir a condição criadora.

Todavia, nesse processo havia a exigência de uma rigorosa atenção tanto do ator quanto do mestre. Para isso, o olhar estava destinado a observar na prática cotidiana a necessidade de um treinamento contínuo, o exercício de um processo de criação entendido como o campo dinâmico à experiência do ato criador. Camilo Scandolara (2006, p. 188), comentando a importância do advento dos estúdios para o trabalho do ator, diz que

Os estúdios não só foram o espaço de criação e afirmação do exercício desvinculado da cena como uma necessidade cotidiana para o ator, de afirmação da necessidade do treinamento cotidiano. Também, e fundamentalmente, foram espaços de afirmação deste treinamento não somente como construção técnica, mas como ressignificação do fazer teatral e da própria identidade/posição do ator em relação a ele.

Essa colocação de Camilo Scandolara fortalece a observação de Franco Ruffini de que o ator passa a ser o centro e a medida de uma reformulação na prática e na experiência

criadora no teatro. Também, observa-se o surgimento dos estúdios como fundamental na ressignificação do fazer atoral: na capacidade de verificar a eficácia das práticas por meio de um alto valor artístico e da experiência que se compunha nesses locais.

Um estúdio é visto por Stanislávski (2003, p. 88) "nem como teatro, nem como escola dramática para principiantes, todavia, como laboratório para os experimentos de atores mais ou menos experientes"¹⁴. O estúdio para ele, portanto, deveria constituir-se como uma prática laboratorial, isenta daquelas obrigações de um grande teatro, assim como daquelas de uma escola para principiantes. Logo, o mestre russo delimita um território que visava a experiência criadora atingida por meio de uma prática laboratorial junto àqueles (atores mais ou menos experientes) que, tal como o mestre, estariam disponíveis a experimentar o ato criador. Nessa relação, não há isenção de nenhuma das partes: tanto mestre quanto atores deveriam ter consciência e estar disponíveis a esse encontro. Entretanto, quando Stanislávski define um estúdio como laboratório teatral, o que efetivamente o encenador-pedagogo quer dizer?

Para Mirella Schino (2006), a expressão teatro laboratório "refere-se à existência de núcleos de crenças, de ideias de teatro, de declarações de intenções. É uma fórmula-bandeira e é importante enquanto tal"¹⁵. Nesta alegação observa-se uma colocação determinante para a compreensão da prática laboratorial nos estúdios stanislávskianos. A necessidade de trabalhar sobre um ideal dilata o tempo e o espaço de verificação das práticas. Mais uma vez, o resultado imediato deixa de ser o foco primordial e, a partir disso, o núcleo de ideias passa a ser possível ao longo do tempo. Dentro e a partir dos estúdios, esse núcleo de crenças trazia consigo a nostalgia e a necessidade de um novo homem/ator capaz de promover a partir de si uma renovação que tem suas reverberações no fazer teatral. A ele foram revelados elementos que poderiam conduzi-lo em seu processo criador, na cena e na vida; ao teatro acarretou-se uma efetiva renovação. Para Fabrizio Cruciani (1995, p. 31), "a renovação do teatro (sobre a qual o acordo foi unânime) foi, em primeira instância, uma necessidade ética de quem o fazia, a exigência de uma direção e de uma consistência em uma sociedade não mais compreensível"¹⁶.

¹³ Como exemplo disso, pode-se citar a montagem de Eugene Onegin em 15 de junho de 1922, que foi a público na casa em que Stanislávski passara a viver após a Revolução. Essa montagem foi realizada a partir da prática de Stanislávski e os atores-cantores do Estúdio de Ópera Bolshói.

¹⁴ [...] ni como teatro ni como escuela dramática para principiantes, sino como laboratorio para los experimentos de actores más o menos experimentados.

¹⁵ [...] rimanda all'esistenza di nuclei di convinzioni, di idee di teatro, di dichiarazioni di intenti. È una formula-bandiera, ed è importante in quanto tale.

¹⁶ il rinnovamento del teatro (su cui l'accordo era unanime) fu, in prima istanza, una necessità etica di chi lo faceva, l'a esigenza di una direzione e di una consistenza in una società non più comprensibile.

Tomadas as devidas proporções e diferenças existentes entre as práticas realizadas nos estúdios e nos teatros laboratórios da segunda metade do século XX, permanecem como pontos fundamentais entre ambos: o afastamento da grande instituição teatral, o ator como fulcro central de suas práticas e, principalmente, o núcleo de ideias, como necessidade ética no fazer. Tais aspectos ascendem no fazer teatral uma potência que o coloca para além dos muros e delimitações de um espaço ou tempo, pois são questões que se transformam diante de cada experiência vivenciada. Assim, importou ao presente estudo voltar o olhar para os núcleos de ideias, para as necessidades éticas de cada vivência.

Se há algum determinismo nesses dois momentos do fazer teatral no século XX, ele é a própria natureza dessas práticas no teatro, ou seja, sua capacidade de colocar-se em caminho, em processo. Os caminhos não foram determinados por uma tendência estética, e tão somente trilhados para que ela fosse alcançada. Colocar-se em processo de experiência tratava-se, também, da necessidade em estabelecer o valor dentro de cada prática. Valor aqui entendido como um ponto entorno do qual se gravita, aproximando-se ou distanciando-se. Os encenadores-pedagogos, como Stanislávski, exigiram daqueles que se propunham viver o teatro a busca de um valor na prática cotidiana e perseverante. Diante dos obstáculos a necessidade dos saltos, diante da verticalização do fazer do ator, o encontro de outro lugar de onde se tem um outro olhar.

Se for possível criar entre as práticas dos estúdios e dos teatros laboratórios uma aproximação histórica, mesmo que isso possa parecer absurdo, ela não está delimitada pelas datas, ou circunstâncias enfrentadas em diferentes momentos. A contemporaneidade que existe entre ambas é aquela com a qual sonhava Stanislávski: uma “contemporaneidade de alma”, utilizando, então, uma expressão de Franco Ruffini. Diante das colocações de necessidade da renovação do próprio sentido da expressão fazer teatral, o núcleo fundamental de ideias, sua reformulação ética, o ator é tomado como aquele capaz de estabelecer outras relações, ou seja, de criar o valor necessário às práticas e, conseqüentemente, ao teatro.

Os estúdios, com suas declarações de intenções para o ator como potência criadora, trouxeram como decorrência o aparecimento de uma cultura teatral. Esta não ficava evidenciada nos espetáculos, ao contrário, manifestava-se nas escolas, nos ateliês, em centros de estudos, conduzidos em primeira instância por uma prática laboratorial de experimentação. Eles foram, como define Fabrizio Cruciani apud Mirella Schino (2006), “locais onde é expressa a criatividade teatral com determinação muito precisa”¹⁷. Tratava-se, sobretudo, de

¹⁷ Scuole, atelier, laboratori, centri e simili sono stati i luoghi in cui si è espressa con più precisa determinazione la creatività teatrale.

uma cultura teatral ativa que emergiu graças a uma percepção rigorosa dos encenadores-pedagogos.

Essa percepção, se não entendida em sentido redutor, pode ser um mote para se pensar o trabalho desses homens de teatro. Ela se traduz como um olhar sobre o fazer teatral. Para Franco Ruffini (2006), é através da mudança, de um salto do olhar que se modifica a natureza do fenômeno observado.¹⁸ O olhar direcionado chegou ao conhecimento das causas que determinavam o fazer teatral à produção de resultados a serem apreciados como espetáculo, e revelou a necessidade do estabelecimento de uma dinâmica subterrânea nas propostas e nas práticas realizadas pelos encenadores-pedagogos. O olhar tornava-se, então, o identificador do problema, sobretudo, conhecedor das causas para que se pudesse empreender uma mudança renovadora. De acordo com Franco Ruffini (2006), esse olhar na prática laboratorial de um estúdio “mais radicalmente: iluminando sua parte essencial, o revoluciona”¹⁹.

A colocação do mestre italiano serve para compreender nos precursores dessas práticas laboratoriais como Stanislávski, o advento da pedagogia teatral, um tipo inspirador de coragem capaz de abandonar a segurança de um lugar estável à observação. A partir da constante pesquisa e precisão do olhar direcionados ao essencial, os apontamentos, as direções de cada prática transformavam-se. O sentido e o valor necessários às novas perspectivas só poderiam ser atingidos por meio desta prática extrema: lançar-se na obscuridade do desconhecido no processo criador com a paciência necessária e a não projeção na urgência de resultados, mas no tempo para que seja possível seu advir.

Para que esses aspectos sejam compreendidos atualmente, Franco Ruffini (2006) considera urgente compreender na escolha por uma prática laboratorial um fenômeno, e mais, **um fenômeno no fazer teatral que se concretiza por um ato extremo**. Para ele, ignorar essa tendência no labor diário é reduzi-lo a uma situação irrelevante ocorrida no teatro do século XX²⁰. Sobre um ato extremo, Franco Ruffini (2006, grifo nosso) acrescenta ainda mais algumas observações dizendo que

Os protagonistas do teatro laboratório – Stanislávski, Grotowski, Copeau, Barba, cada um com práticas específicas, apenas para citar os mais conhecidos – foram extremistas. Barba continua a ser. **O extremista não é aquele que pensa de modo agitado sobre alguma coisa. Ao contrário, é aquele que pensa de modo pacato –**

¹⁸ La messa a fuoco sull'essenziale non avviene per continuità. C'è un salto nello sguardo, una soluzione di continuità. Il salto si verifica nello sguardo, ma modifica la natura del fenomeno osservato.

¹⁹ Più radicalmente: mettendone in luce l'essenziale, lo rivoluziona..

²⁰ Se non lo si guarda come fenomeno estremo, il teatro laboratorio si riduce a un fenomeno irrilevante.

lógico, consequencial – mas sobre a zona extrema das coisas, onde estão contidas as suas verdades ²¹.

O ato extremo exige, cada vez mais, a disposição à investigação de um terreno cuja delimitação é assumida como signo de precisão: tema constante na pesquisa. É também de Franco Ruffini (2003, p. 109), a seguinte observação:

A progressiva extremização das condições se traduz na pesquisa de (uma sempre maior) precisão. Ressentimos a voz de Stanislávski, na sua batalha cotidiana contra os comportamentos ‘em geral’. O equilíbrio em condições normais é impreciso. Quanto mais a área de apoio é ampla, mais genérica – menos precisa – pode ser a posição do baricentro necessária a manter o equilíbrio. Impondo condições mais exigentes a um comportamento, de fato o constringe a ser mais preciso, e vice-versa ²².

Ferdinando Taviani (2004), sobre o extremismo na arte, diz que tal aspecto é

Um ponto de chegada. É a força da idade adulta, signo e fonte de saúde, é o que justifica e fundamenta o valor junto da prática, de seu ofício, mesmo de sua rotina. Se tivermos os pés na terra, se percebermos que na realidade são os artistas extremistas – que não parecem dotados do considerado senso prático – que criam um maneira propagada de sentir e reconhecer a cultura que cria e circunscreve novos territórios culturais, expandindo-os, dando-lhes um estatuto de existência, um valor, credenciando-os primeiro com o excesso e o escândalo e, em seguida, com o prestígio. É nocivo pensar que extremismo e moderação funcionam de maneira análoga no mundo das artes e na vida cotidiana e na política. Doença grave e infantil, nas artes, é a ausência de extremismo, nos momentos que parecem “normais” e anunciam a asfíxia ²³.

De fato, o extremismo na prática laboratorial dos estúdios foi além das respostas às inquietações estéticas ou producentes. Ferdinando Taviani (2004) conclui seu pensamento da seguinte maneira: “os teatros em estado nascente são, ao contrário, uma conquista da arte, ou

²¹ I protagonisti del teatro laboratorio – Stanislavskij, Grotowski, Copeau, Barba, solo per citare i più noti, ognuno con pratiche specifiche – sono stati degli estremisti. Barba continua a esserlo. L’estremista non è colui che s-ragiona in modo esagitato sulle cose. Al contrario, è colui che ragiona in modo pacato – logico, consequenziale – ma sulla *zona estrema delle cose*, dov’è racchiusa la loro verità.

²² La progressiva estremizzazione delle condizioni si traduce nella ricerca di (una sempre maggiore) precisione. Risentiamo la voce di Stanislavskij, nella sua battaglia quotidiana contro i comportamenti <<in generala>>. L’equilibrio in condizioni normali è impreciso. Più l’area della base d’appoggio è ampia, più generica – meno precisa – può essere la posizione del baricentro necessaria a mantenere l’equilibrio. Imponendo condizioni più esigenti ad un comportamento, di fatto lo si costringe ad essere più preciso, e viceversa.

²³ Un punto d’arrivo. È la forza dell’età adulta, segno e fonte di salute, ciò che giustifica e fonda il valore d’un insieme di pratiche, del loro artigianato, persino della loro routine. Se teniamo i piedi per terra, ci accorgiamo che in realtà sono gli artisti estremisti – che non sembrano dotati del cosiddetto senso pratico – a creare quella maniera diffusa di sentire e riconoscere cultura che inventa e circoscrive nuovi territori culturali, li dilata, dà loro uno statuto d’esistenza, un valore, li accredita prima con l’eccesso e lo scandalo, poi col prestigio. È deleterio pensare che estremismo e moderazione funzionino in maniera analoga nel mondo delle arti e in quello della vita quotidiana e della politica. Malattia grave e infantile, fra le arti, è l’assenza di estremismo, nei momenti che sembrano “normali” e preludono all’asfissia.

– se quiserem – espiritual. Pontos de chegada”²⁴. O início da maturidade artística em Stanislávski se dá no momento em que, consciente da condição do ator na cena, percebe que é preciso chegar a um estado distinto, e o intitula estado criador. Em meio a suas reflexões na Finlândia, a pergunta que ele faz a si mesmo é simples, todavia, mostrava-se inquietante e precisa ao direcionar seu olhar: “não haveria alguns meios técnicos para desencadear o estado criador?” (1989, p. 412). Tal pergunta o acompanhará até o resto de seus dias.

Talvez tal atitude seja vista por olhos desatentos como um exagero levado consigo, rigorosamente, até o fim da vida do encenador-pedagogo. Contudo, a partir daí se configurava sua prática extremista: entre o escândalo e a renovação, um novo vocabulário se construía na arte cênica. Essa foi uma batalha precisa contra uma dimensão estéril do teatro e ao mesmo tempo predominante. Mas ela não fica delimitada ao extremismo pelo extremismo.

Portanto, em atitude extrema, o olhar ou percepção de um encenador-pedagogo busca, por meio da precisão e delimitação de um território de investigação, um salto no processo de pesquisa. Contudo, o que se pode definir como um salto?

Um salto pode ser compreendido como uma passagem. Um salto é como uma agitação, um movimento, um aumento de altura, uma queda de altura, uma pressão sobre os pés, uma alavanca, uma liberação de pressão... Ele tem como garantia a queda inevitável em outro espaço de onde se muda a perspectiva do olhar. Para isso, o foco de um extremista, ou sua percepção, se direciona ao que é essencial (precisão do recorte) no fenômeno observado²⁵, para Franco Ruffini (2006). De outra maneira, não há extremismo, e mesmo diante de uma mudança de espaço, o salto não se realiza.

O salto é um momento de passagem, de travessia e de chegada a outro lugar de onde o olho deve voltar a buscar, pelo recorte e pela precisão, o essencial. É um momento em que: tão rigoroso se faz o olhar e o tempo dedicados à pesquisa que o movimento se torna necessário e conseqüente. Isso traz uma espécie de resultado, trata-se do aprofundamento e da verticalização de uma prática, ou a efetivação de uma busca estética que tem como resultado um espetáculo. Importa ao presente trabalho o salto que permanece ao interno de uma prática em seu aprofundamento, o mesmo que ocorre ao longo da formação do ator, ou seja, aquele que é decorrência da própria natureza dos trabalhos nos estúdios.

De uma ou outra maneira, o salto é um coeficiente que evidencia o movimento renovador ocorrido em cada processo de trabalho. Ao mesmo tempo, é um substancial ato de

²⁴ I teatri in stato nascente sono invece una conquista d’arte, o – se si vuole – spirituale. Punti d’arrivo.

²⁵ Lo sguardo da estremisti mette a fuoco sull’essenziale. Di un tale sguardo sono stati portatori i maestri del teatro laboratorio..

singularidade e conhecimento. Partindo do pressuposto das descobertas se estabelecerem, também, por meio da experiência comungada entre mestre e aluno, o salto pode promover um saber vivo, renovado a cada vez, dialógico entre as experiências, pois o lugar aonde se chega é diferente para cada um, ainda que o ponto de partida seja o mesmo. A partir dessa perspectiva, não há possibilidade de isenção no processo de transformação daqueles que buscam por meio do trabalho, seja em um grupo ou solitariamente, o salto em sua experiência criadora.

O trabalho realizado por Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolshói, no qual comungou com os atores-cantores suas descobertas de até então, seguiu uma prática extremista que promovia o salto como consequência. Fosse como ator ou como diretor, seu olhar foi direcionado à limitação originada pela falta de conhecimento dos elementos que impulsionam o ator em sua criação. Um conhecimento que parecia pertencer somente aos gênios. São de Stanislávski (1989, p. 412) as seguintes palavras: “já que a natureza deu aos gênios a capacidade de atingir o estado criador na sua plenitude, quiçá a gente comum atinja aproximadamente o mesmo estado, depois de um grande trabalho sobre si mesmo”. Estaria a cena dedicada àqueles que possuíam um talento nato?

Certamente, uma resposta afirmativa a tal questão condenaria todo ator à necessidade de ser um gênio. Nasce-se assim ou não. Stanislávski não ignorava a genialidade de alguns atores, pelo contrário, alguns serviram de inspiração e fonte de observação para o mestre russo. Entretanto, delegar o conhecimento sobre o processo que envolve a criação do ator àqueles que instintivamente a possuem não seria determinar a cena e o homem/ator? E os momentos em que a aspiração a criar se torna mais forte? Como estar determinado se a natureza, em seu íntimo, pode se mostrar tão mobilizadora?

Talvez essa tenha sido a maior convicção de Stanislávski: crer que o homem é capaz de desenvolver sua natureza criadora graças a sua capacidade de consagrar-se à arte. No caminho que o ator percorre por toda vida, ele alcança o conhecimento por meio da experiência criadora que, em potencial, mostra-se pulsante e presente a cada instante vivido na arte. Sua maior fonte de alegria é o trabalho criador. Tal crença, em Stanislávski, teve a força e a intensidade de impeli-lo ao estabelecimento de outras condições no fazer teatral, levando-o a considerar necessária a criação de espaços dedicados a um tipo de vivência norteada pelo extremismo. Seu trabalho dentro dos estúdios foi uma prática extrema na medida em que, diante da precisão e delimitação de um tema constante de pesquisa e um longo processo, proporcionou os saltos à renovação no seu fazer como encenador-pedagogo e na formação daqueles atores que com ele conviveram.

Os estúdios estiveram dedicados, em primeira instância, ao fazer e pensar e viver o teatro de maneira extrema. Esse tipo de pesquisa estabelecia um tempo que não poderia ser medido por uma lógica de resultados imediatos. Por isso, ainda hoje podem ser percebidos os ecos dessas práticas iniciadas por homens como K. Stanislávski. Se o resultado não se dava de imediato, aos reformadores do teatro restava criar, engendrar novas maneiras, descrever os fenômenos observados e experienciados, buscar no essencial de seu trabalho aquilo que podia auxiliar o ator em sua criação. Os resultados, descobertos e vividos no grupo, eram motivo de entusiasmo e comunhão. Por isso, de acordo com Fabrizio Cruciani (1995, p. 94), “estúdio é o laboratório teatral; o lugar, ético em primeira instância, no qual o ator vive o teatro, do qual, ocasionalmente, vem ao mundo externo com o espetáculo”.²⁶

Nessa outra lógica estabelecida, ou seja, na qual os resultados não estão diretamente ligados somente à cena, os exercícios desvinculados de uma função direta no espetáculo surgem como uma necessidade e decorrência dentro dessas práticas extremistas. Para Eugenio Barba (2001),

A quantidade e variedade de exercícios inventados pelos reformadores são verdadeiramente uma "ficção pedagógica". Não ensinam ou explicam as regras da recitação do ator. Eles imergiam o aluno em um fluxo frequentemente indecifrável de obstruções físicas e mentais para libertá-lo de categorias funcionais e utilitárias da vida cotidiana. É um longo aprendizado que lhe permite incorporar a coerência de um *ethos* profissional e tornando-se uma presença que encarna os valores absorvidos ao longo de anos de trabalho. Os exercícios escondem um coração em um trabalho que parece autoanulação, mas que leva à autonomia.²⁷

Os **estudos** foram exercícios e uma palavra recorrente dentro dos estúdios. Eram compreendidos como um espaço de descoberta, ou redescoberta, de possibilidades criadoras do ator, de domínio técnico e desenvolvimento ético que exigiam a presença integral do indivíduo, e o anulamento do engodo ou autocompadecimento. De acordo com Fabrizio Cruciani (1995, p. 93), “estudo [significava] palavra mágica que se associava a ‘improvisação’, ‘exercícios’, ‘construção de uma cena breve’”²⁸. Stanislávski chamava de estudos pequenas cenas improvisadas pelos alunos com uma situação a se desenvolver e que

²⁶ Studio è il laboratorio teatrale; il luogo, in prima istanza ético, in cui l’attore vive il teatro, e da cui ogni tanto esce al mondo esterno con lo spettacolo.

²⁷ La quantità e la varietà di esercizi inventati dai riformatori sono veramente una «finzione pedagogica». Non insegnano né spiegano le regole della recitazione dell’attore. Essi immergono l’allievo in un flusso spesso indecifrabile di ostruzioni e costrizioni fisiche e mentali per affrancarlo dalle categorie funzionali e utilitariste della vita quotidiana. È un lungo apprendistato che consente di incorporare la coerenza di un *ethos* professionale e diventare presenza che incarna i valori assorbiti nel corso di anni di lavoro. Gli esercizi dissimulano un cuore in un lavoro che sembra auto annullamento ma che porta all’autonomia.

²⁸ [...] 'studio', parola magica che si associava ad 'improvvisazione', 'esercizio', 'costruzione di una breve scena'.

não, necessariamente, precisariam ter uma ligação direta com a cena, mas que poderiam produzi-la ou gerar uma atmosfera exigida. Estudo e improvisação funcionavam como um sinônimo para Stanislávski, segundo Fabrizio Cruciani (1995, p. 90) “a improvisação [na pesquisa dos encenadores-pedagogos], como estágio do processo criativo, é pesquisa daquilo que não se conhece, um modo de substituir a repetição com criatividade”²⁹. Ainda nas palavras de Fabrizio Cruciani (1995, p. 93),

A improvisação é a base da grande linha pedagógica do teatro do novecentos, lá onde a necessidade de fazer teatro se projeta não sobre o espetáculo mas sobre o trabalho de teatro, sobre o processo criativo do ator. E assume diversos significados, do sinônimo de criatividade a uma técnica de representação, a montagem (não) premeditada de elementos adquiridos³⁰.

A utilização desse tipo de exercício como norteador do processo criador se dava tanto em prol da prática do encenador-pedagogo quanto do ator. Para o ator, os exercícios assumiam um valor por constituírem o espaço ideal e concreto no qual se buscava o ato criador, a pesquisa e o salto; e aos encenadores-pedagogos os exercícios adquiriam o valor da inventividade, do campo em que verificavam sua prática, das vias eficazes para atingir as potencialidades criadoras no ator ao longo de sua formação. Conforme Eugenio Barba (2001),

Os exercícios elaborados pelos Reformadores continham um núcleo de informações essenciais em simbiose com a visão e os objetivos da única forma de teatro a qual eles desejavam dar vida. Seus atores transformaram e animaram o desenho estereotipado desses exercícios com uma energia pessoal, sem serem devorados por seu lado ‘atletico’. Ao contrário, extraíram desses exercícios uma leveza, uma radiação capaz de promover, apesar de si, ressonâncias e associações nos observadores³¹.

Portanto, a criação e a prática por meio de exercícios desempenharam um papel renovador, desenvolvido pela capacidade em conectar uma energia pessoal ao ato criador do ator dentro dos estúdios. Para Fabio Mollica apud Camilo Scandolara (2006, p. 30)

Por meio da prática dos exercícios com os *studijcy*, Stanislávski busca reformular os princípios de uma arte, a do ator, que agora coloca indiscutivelmente no centro da

²⁹ L’*improvvisazione*, come *stagio* del processo creativo, è ricerca di ciò che non si conosce, un modo di sostituire *repetizione* con *creatività*.

³⁰ [...] L’*improvvisazione* è al fondo della grande linea pedagogica del teatro del ‘900, là dove il bisogno di far teatro si proietta non sullo spettacolo ma sul lavoro di teatro, sul processo creativo dell’attore. E assume diversi significati, da sinonimo di *creatività* a una tecnica di *representazione*, a *montaggio* (non) *premeditato* di elementi *acquisiti*.

³¹ Gli esercizi elaborati dai Riformatori contenevano un nucleo di informazioni essenziali in simbiosi con la visione e gli scopi dell’*unica forma* di teatro alla quale essi volevano dare vita. I loro attori hanno trasformato e animato il disegno stereotipato di questi esercizi con un’*energia personale*, senza lasciarsi divorare dal loro lato «ginnico». Al contrario ne hanno estratto una *leggerezza*, una *radiazione* capace di favorire, loro malgrado, *risonanze* e *associazioni* negli osservatori.

existência do teatro. E isto não acontece por formulações teóricas de princípios, mas por um profundo repensar de toda a própria experiência de teatro.

A primazia pela formação do ator nos estúdios passa pelos estudos para alcançar uma potência criadora, muitas vezes delimitada ou colocada à margem em razão de condicionamentos mentais e corpóreos cotidianos, ou automatismos. Para Franco Ruffini (1996, p. 85), “automatismo é a ação precisa sem a vigilância da consciência [...]. No caso do automatismo falamos de precisão passiva”³². Diante disso, foi necessário redescobrir o próprio corpo-mente do ator como espaço de criação e possibilidades não reconhecidas dantes. A apresentação ao homem/ator de sua potência de criação, ou seja, de seu corpo-mente, e conseqüentemente, da potência desse corpo-mente criador na cena, foi capaz de instituir o ator como devido reformulador das intenções para com o teatro.

Na construção desse saber capaz de elevar o ator à condição de criador, de retirá-lo dos condicionamentos e automatismos, Stanislávski apresentaria um programa de exercícios para que o ator pudesse atingir sua condição criadora. Segundo Franco Ruffini (1996, p. 81),

A tipologia dos exercícios era muito variada, mas todos pretendiam realizar aquela que Stanislávski havia chamado a “condição criadora”, isto é, a capacidade de não imitar modelos externos, e nem mesmo modelos elaborados pessoalmente e depois fixados uma vez por todas.³³

Portanto, pensar que os exercícios tinham como finalidade única o adestramento do corpo, seria torná-los irrelevantes no processo empreendido pelos encenadores-pedagogos. Seguindo a lógica extremista é preciso olhar um pouco além. Os exercícios dentro dos estúdios partiam do uso do corpo, mas não se limitavam a ele. O exercício, para Franco Ruffini (1996, p.82, grifo do autor)

É um trabalho **através dos músculos**. Como todos os exercícios, que além da forma diversa, é um trabalho que usa o corpo e as relativas técnicas para um objetivo além do corpo. Não porque o exclua, mas ao contrário, porque o supera incluindo-o em uma unidade do corpo-mente. Os exercícios foram um trabalho com o corpo, mas o foram em função do corpo-mente; foram um trabalho com partitura, mas o foram em função do improvisar dentro da partitura³⁴.

³² Automatismo è l'azione precisa senza la vigilanza della coscienza.[...] Nel caso dell'automatismo parliamo di precisone passiva[...]

³³ La tipologia degli esercizi era molto varia, ma tutti miravano a realizzare quella che Stanislavski aveva chiamato la “condizione creativa”, cioè la capacità di non imitare modelli esterni, e nemmeno modelli elaborati personalmente e poi fissati una volta per tutte.

³⁴ È un lavoro **attraverso i muscoli**. Come tutti gli esercizi: che, al di là delle forme diverse, sono un lavoro che usa il corpo e le relative tecniche per un obiettivo al di là del corpo. Non perché lo escluda, ma al contrario, perché lo supera includendolo nell'unità del corpo-mente. Gli esercizi furono un lavoro con il corpo, ma lo furono in funzione del corpo-mente; furono un lavoro con partiture ma lo furono in funzione dell'improvvisare dentro la partitura.

O exercício compreendido como capaz de elevar o ator a uma potência criadora torna-se um local de experimentação. Na dimensão de formação do ator, os exercícios sobre o corpo assumem um papel fundamental, tanto no sentido da expressão artística do homem/ator como de seu território de descobertas sobre si. Todavia, como visto anteriormente, experimentar a partir do corpo não significou delimitar-se a ele. Há em um nível mais profundo, além da técnica, a necessidade do estabelecimento de um novo homem cuja consciência dilatada ultrapassa os limites corpóreos: transcende-os. Essa possibilidade para o teatro passa a ser o objeto de estudo e pesquisa de Stanislávski, tornando-se a condutora do processo de elaboração da criatividade do ator.

A pesquisa nesse outro nível continuou, e continua, por meio dos instrumentos do espetáculo, contudo, muitas vezes, sem estar determinada à produção de resultados sobre a cena. Inevitavelmente, incidia-se sobre a grande instituição teatral, mesmo que ela não tenha sido uma veemente combatente dessas práticas realizadas nos estúdios.

Com novas geografias, outras latitudes e longitudes – nem sempre tão distantes – os estúdios podem ser caracterizados como adjacências da grande instituição teatral. Era necessária uma prática extraterritorial que passava a efetivar, diante da maturidade de cada prática, a verificação de sua potencialidade. Diante de protestos levados ao extremo, mesmo que na solidão de um desejo incessante e persistente, e até mesmo da invenção de inimigos a combater, por meio dos estúdios foi possível dar coerência prática às pesquisas. O tempo longo era necessário, é o tempo de uma utopia persistente e significativa para se concretizar o que, essencialmente, se mostrava expressivo no teatro: o ator como criador.

Homens de teatro, como Stanislávski, devotaram suas vidas à construção de um conhecimento que deposita em todo homem uma crença em sua potência criadora, assim, demonstravam sua paciência e seu amor pelo humano. Por isso, em cada passo dado na direção da descoberta dos segredos que envolvem a natureza criadora do ator, a alegria e o entusiasmo se manifestavam, fosse no processo de trabalho, fosse diante do novo lugar de onde se olha - nem sempre sobre a cena. Tornava-se urgente e necessário denegar as antigas regras de uma tradição morta. Portanto, não foi um absurdo falar da morte do teatro, pois ela foi a principal circunstância dada (fictícia ou não) à renovação do fazer artístico ao qual tantos homens devotavam suas vidas. Dizer que o teatro estava morto pode ter sido uma ficção criada, mas não se tratava de uma mentira infame. Foi ponte propulsora para retomar um apetite pela vida, aonde a criação é afirmação da arte do ator. O ator passa a ser dimensão

expressiva na cena “enquanto homem que usa conscientemente a si para exprimir”³⁵ conforme Fabrizio Cruciani (1995, p. 33). Na extrema potência dessa afirmação, o ator torna-se um projeto para o homem, ou ainda de acordo com Fabrizio Cruciani (1995, p. 33), “a pesquisa que é do teatro sai do teatro”³⁶.

O ator poderia ser um exemplo, ou um projeto, para os homens fora do teatro, e talvez o fosse no sentido de refutar a condição determinista e cômoda que os considerava amortecidos e reduzidos às necessidades fisiológicas. Para alcançar esse novo ator era necessário antes de tudo rever o próprio valor do fazer teatro, alcançar seu significado; nas palavras de Artaud (2006, p. 2) “é preciso insistir na ideia da cultura em ação e que se torna em nós como que um novo órgão, uma espécie de segundo espírito”.

Aos encenadores-pedagogos era preciso estabelecer uma potência criadora para a renovação do teatro, dentro do próprio fazer teatro, utilizando para isso um dos meios do teatro: o ator. O exaltado “corpo sem órgãos”, nesse contexto, pode ser compreendido como o corpo do ator que deixa de ser regido por um organismo condicionado aos hábitos, clichês e automatismos e, assim, devia proceder dentro de seu próprio ofício. Ou como coloca Franco Ruffini (2006),

Condição criativa quer dizer liberdade dos automatismos. O ator é seu terreno de prova privilegiado enquanto os automatismos forem a ameaça constante de seu trabalho ou seu cômodo refúgio. Mas, ameaça – ou cômodo refúgio – os automatismos também o são na ‘cena da vida’. Assim, o homem adulto está demasiadamente comprometido. Por isso, precisamos de homens-crianças³⁷.

A fuga do automatismo no trabalho de Stanislávski pode ser chamada segunda natureza, e o que seria ela se não este corpo que, por meio do trabalho sobre si mesmo, desenvolve uma outra consciência no ator sobre seu corpo-mente. Para o mestre russo a segunda natureza deveria ser apreendida como um hábito que, desta vez, coloca o ator próximo de suas efetivas potências criadoras. Trata-se de um hábito que não se destina a amortecer o ator, mas colocá-lo disponível à ação. A relação entre segunda natureza e treino sobre o corpo é citada por Stanislávski (1980, p. 154) na seguinte passagem: “o controle muscular deve ser parte do arranjo físico, converter-se em segunda natureza; somente assim

³⁵ “[...] l’attore in quanto uomo che usa consapevolmente se stesso per esprimere”

³⁶ “[...] la ricerca che è dentro il teatro esce fuori dal teatro”

³⁷ Condizione creativa vuol dire libertà dagli automatismi. L’attore ne è il terreno di prova privilegiato, in quanto gli automatismi sono la minaccia costante del suo lavoro, o ne sono il comodo rifugio. Ma minaccia – o comodo rifugio – gli automatismi lo sono anche nella «scena della vita». L’uomo adulto vi è troppo compromesso. Per questo, servono uomini-bambini.

nos ajudará nos momentos de criação”³⁸. Trata-se de um treinamento contínuo e constante do ator para uma reconquista do corpo, a partir do corpo – enfrentamento necessário.

Para Franco Ruffini (2010, 164), “Artaud sabia distinguir entre possuir um corpo, e ser o proprietário. Possuir é um dato da natureza e não custa nada, ser proprietário é uma cansativa conquista da consciência”³⁹. A segunda natureza é o árduo trabalho sobre si mesmo para que haja esta reconquista de uma consciência por parte do ator. Uma reconquista de sua natureza primeira, donde as fronteiras diminuem e o automatismo nas respostas e no uso do corpo não segue a lógica do menor esforço. Trata-se de uma prática na zona extrema. Trata-se, em ambos os casos: segunda natureza ou corpo sem órgãos, de uma prática, ou conjunto de práticas, para a reconquista de um território onde passaram a imperar as instituições e os determinismos que ultrapassam uma relação intrínseca com o fazer teatro, pois se estendem à vida. Contudo, tanto na segunda natureza quando no corpo sem órgãos reside a afirmação da potência criadora do corpo, do devir-necessidade ao ator e ao teatro, do ator à vida.

Para esses reformadores, a atitude extrema foi o cultivo de um novo homem/ator, que trabalhando conscientemente seu corpo/mente em prol do ato criador, seria capaz de devolver vida ao teatro. Para isso, foi preciso coragem de assumir os riscos, o desconhecido. Esses locais que se apresentaram como resistência à instituição teatro foram capazes de promover o movimento da vida, incluindo nele o que lhe é próprio por natureza: o risco. A renovação realizada no teatro foi uma necessidade ética e criadora que percorreu adjacências, instaurou-se e viveu como própria adjacência à instituição teatral, e chega aos dias de hoje com um sabor de utopia.

³⁸ El control muscular debe ser parte del arreglo físico, convertirse en segunda naturaleza; sólo así nos ayudará en los momentos de la creación.

³⁹ [...] Artaud sapeva distinguere tra l'essere titolari di un corpo e l'esserne proprietari. Essere titolari è un dato di natura e non costa niente, esserne proprietari è una faticosa conquista della coscienza.

CAP. 3 ESTÚDIO DE ÓPERA BOLSHÓI: PERSPECTIVAS E APONTAMENTOS DA PRÁTICA LABORATORIAL DE STANISLÁVSKI

Sobre estes detritos, construí minha casa.

Eugenio Barba

No Estúdio de Ópera Bolshói a experiência de Stanislávski foi transmitida por meio das conversações e da prática criativa nos encontros com os atores-cantores. A análise dessa prática no presente capítulo se dá por intermédio das conversações transcritas pela aluna Konkordia Antarova. Nelas há uma evidente preocupação do mestre russo no alcance da condição criadora do ator, bem como há um amplo desenvolvimento do pensamento de Stanislávski sobre a importância dos estúdios, da formação do ator e da condição primeira à qual este deve dedicar sua vida: a condição criadora.

A formação de estúdios junto ao Teatro de Arte de Moscou, conforme já dito, vinha sendo recorrente. O estabelecimento de um Estúdio, onde seria possível uma ação contínua do próprio encenador-pedagogo, ainda não tinha sido possível. A proposta de E. K. Malinóvskaia mostrava-se como uma abertura fundamental para o estabelecimento de uma prática laboratorial sob sua condução. Era também a possibilidade de experienciar a potência criadora de seu “sistema”, que nessa época estaria pronto à aplicação.

Ao longo das conversas realizadas no Estúdio de Ópera Bolshói, o diálogo entre Stanislávski e os atores-cantores traduz a comunhão que se efetivou ali. A ela pode ser atribuído um ideal para com o fazer teatral, que ganha a voz do mestre russo e os pensamentos dos atores-cantores. A importância desses registros está em concretizar e perpetuar os ideais artísticos propostos por Stanislávski. Neste momento, é justo que se diga que graças à aluna Konkordia Antarova, a responsável pela transcrição das conversas, é possível aos atores, ainda hoje, entrar em contato com um Stanislávski cujo trabalho em prol da criação do ator no teatro foi incansável. Somente isso já seria suficiente, contudo acrescenta-se a possibilidade de compreender a prática laboratorial de um estúdio, local dedicado a elevar a cultura do ator ao caminho criador.

Nas conversações o encenador trata da alta função de um estúdio, do trabalho do mestre como condutor da prática e de ascensão de um ideal sobre o fazer teatral, a função do

artista de teatro, qual é a medida da eficácia de sua arte. Além disso, explana sobre os objetivos do ator, e como o estúdio e o mestre poderiam auxiliá-lo nessa busca. Apesar de Stanislávski evitar colocar as questões do trabalho do ator como filosóficas no trabalho, o que se observa é que o permear de um ideal artístico do estúdio está imbuído de um norte ético, o qual mestre e ator devem compartilhar para atingir a dignidade em ser um artista de seu tempo. Portanto, as colocações de Stanislávski tratam de uma visão da função do estúdio além da técnica colocada a campo, uma vez que abordam a vida do homem artista como sua própria criatividade. O estúdio deve preparar o ator para esta alta missão, quer dizer, o trabalho criador.

Assim, neste momento do trabalho, será abordada a construção e elaboração do trabalho criador realizada no Estúdio de Ópera Bolshói. Toma-se como fio condutor nas conversações a ênfase em três aspectos considerados como fundamentais nas características de um estúdio em sua prática laboratorial: **a comunidade teatral (o próprio Estúdio de Ópera Bolshói), o mestre como condutor único (Stanislávski) e o tema constante de pesquisa (condição criadora).**

O ano de 1917 foi culminante às modificações políticas e sociais ocorridas na Rússia, do czarismo ao socialismo, duas foram suas fases: a Revolução de Fevereiro e a Revolução de Outubro. Os rumos da cultura e da arte seriam outros, bem como a nova realidade que se apresentava ao povo – incluindo aí os artistas. Segundo Franco Ruffini (2003, p. 6)

A vida de Stanislávski vai do domínio do Czar ao Stalinismo, passando pela revolução de Outubro (1917). No pequeno mundo teatral, isto significa: do amadorismo e patrocínio dos ricos à nacionalização do teatro e, de fato, a subsídios do Estado. Neste arco de extremos opostos, Stanislávski permaneceu fiel a uma visão do teatro como uma prática de dignidade ética⁴⁰.

Stanislávski apostava na prática do teatro cuja dignidade fosse o resultado de uma ética não somente como disciplina de trabalho, mas como amor à arte. Talvez essa tenha sido sempre, e desde o início, a revolução na qual o encenador-pedagogo apostava. Uma revolução do homem/ator em prol de um elevado senso artístico. Desse modo, é até mesmo difícil julgar sua relação com a Revolução de 1917, o que de longe já parece um equívoco. Talvez aqueles não fossem os meios nos quais apostava. Para Franco Ruffini (2003, p. 60), “a relação de Stanislávski com a revolução e o poder soviético foi substancialmente estranha. O seu

⁴⁰ La vita di Stanislavskij si svolse dal domínio degli zar allo stalinismo, passando per la rivoluzione d'ottobre (1917). Nel piccolo mondo del teatro, ciò vuol dire: dal diletterismo e mecenatismo dei ricchi alla nazionalizzazione dei teatro e, di fatto, alle sovvenzioni di Stato. In quest'arco dagli estremi opposti, Stanislavskij si mantenne fedele a una visione del teatro come pratica di dignità etica.

horizonte revolucionário, se por revolução se entende uma renovação do homem, foi centrada na arte”⁴¹.

Após a revolução, Moscou havia sido invadida por toda sorte de espectadores. É com um senso de responsabilidade direcionado a esse novo público que Stanislávski relata em sua autobiografia o encanto e as dificuldades enfrentadas para contemplá-los com a criação teatral. O ideal nem sempre pode ser como aquilo que se resolve na prática, contudo, Stanislávski não deixara de lado a possibilidade primeira do teatro: a comunhão com o público de um elevado ideal artístico. Em meio a dificuldades em manter um teatro com o porte do Teatro de Arte de Moscou, as diferentes vivências que se apresentavam, as tensões de um novo modo de vida para todos, ainda era naquela comunhão que o encenador-pedagogo apostava.

No capítulo intitulado A Revolução no livro *Minha Vida na Arte*, o encenador descreve uma passagem ocorrida às vésperas da revolução durante a apresentação de *O Jardim das Cerejeiras*⁴². Não era somente nas ruas que pairava uma densidade no ar, mas também dentro do teatro Solodóvnikov onde tanto os espectadores quanto os atores sentiam o peso da incerteza do que poderia ser o resultado das forças revolucionárias nas ruas. Sem saber como os espectadores reagiriam diante daquela obra, o medo marcava os sentimentos de todos os atores. Para Stanislávski tal apresentação poderia ocasionar até mesmo uma revolta dentro do teatro. Contudo, o espetáculo correu normalmente, os espectadores haviam gostado do que viram, o que o próprio Stanislávski (1989, p. 499) atribui à poesia tchekhoviana: “a beleza da poesia russa na representação da moribunda fazenda mesmo parecendo tão inoportunos para o momento vivido”. Após a apresentação o teatro foi invadido por um grande entusiasmo diante do que fora visto, mesmo havendo, unido a esse sentimento, uma incessante angústia entre todos que ali se encontravam. Sob o clima aparente de tranquilidade, após a saída do espetáculo houve o enfrentamento de uma experiência infortuna. Em meio a um tiroteio foi, até mesmo, difícil alcançar o caminho de cada um até suas casas. A tensão que existia era própria de uma situação revolucionária. Após a vitória dos bolcheviques era necessário adaptar a situação que existia na Rússia ao novo que se apresentava.

No campo das artes cênicas, entre 1917 e 1920, ocorre a nacionalização dos teatros. Os grandes teatros imperiais russos, por exemplo, o próprio Bolshói, passaram à mão o

⁴¹ Il rapporto di Stanislavskij con la rivoluzione e con il potere sovietico fu di sostanziale estraneità. Il suo orizzonte rivoluzionario se per rivoluzione s'intende una palingenese dell'uomo, era mirato sull'arte.

⁴² Peça do dramaturgo Anton Tchekhov (1860 – 1904) cuja dramaturgia retrata o drama de uma família da aristocracia russa do início do século XX.

Estado. Anatoli Lunatcharski era responsável pelo Narkompros ⁴³. De acordo com Patrícia Danza Greco (2007, p. 6),

Anatoli trabalhava no sentido de resguardar o patrimônio já existente, mas também de estimular as novas tendências artísticas. E, assim, esse Comissariado possibilitou a reformulação de todo o sistema oficial de ensino das artes, visando atender todos os grupos de artistas, desde o incentivo a correntes mais tradicionalistas até o apoio à arte vanguardista. Dessa nova concepção de ensino, esperava-se criar meios de levar a arte a um maior número de pessoas (pela questão, fundamentalmente, da necessidade de instrução do povo) e fomentar o trabalho artístico de quem tivesse interesse em desenvolvê-lo, não havendo mais prova para ingresso nas escolas de arte. Em outras palavras, promovia-se, por exemplo, novos tipos de propaganda e de decorações de rua com base nas vanguardas, mas não se deixava de integrar a velha intelectualidade russa à nova realidade vanguardista. Com isso, o *Narkompros* não tendia nem para o radicalismo dos que almejavam a implantação de uma imediata cultura proletária, nem para a simples aceitação de uma cultura burguesa. Seu intuito era o de conciliar, ainda que temporariamente, ambas as correntes, sendo o mediador o Partido Comunista no poder.

Nesse empenho de realizar os trâmites adequados entre a antiga situação nas artes e a nova que se configurava, Anatoli Lunatcharski contava com o auxílio de Elena Kontantínova Malinóvskaia ⁴⁴ (1895 – 1942), diretora dos Teatros Acadêmicos do Estado e figura central no estabelecimento do Estúdio de Ópera Bolshói.

Dentre os fervilhares artístico-culturais desse tempo, é possível citar, além dos teatros estatais (Bolshói, Alexandrinski, Mali), os teatros privados (Teatro de Arte de Moscou). Havia ainda a explosão dos chamados teatros “autoativos” ou criativos. Segundo Franco Ruffini (2003, p. 61), estes pretendiam “derramar a própria natureza do teatro” ⁴⁵. Entre os adeptos do teatro autoativo pode-se citar Platon Michailovic Kerzencev apud Fabrizio Cruciani (1995, p. 81), defensor da ideia de que “as festas do povo devem se basear sobre a criatividade das massas” ⁴⁶ – declaração realizada em 1919 no primeiro congresso de teatro operário.

⁴³ Abreviação de Comissariado para a Instrução do Povo (Narkompros) foi a agência encarregada da educação pública e de assuntos relacionados com a cultura. Inicialmente foi dirigida por Anatoli Lunatcharski cujo trabalho desempenhou um papel fundamental no estabelecimento de prioridades que conduziram à concretização da educação, cultura e ciência como direitos humanos fundamentais do povo soviético e à consolidação de condições objetivas para desenvolver adequadamente o trabalho de criação intelectual.

⁴⁴ E. K. Malinóvskaia, além de ter sido Diretora dos Teatros Acadêmicos do Estado, foi, posteriormente, Diretora do Teatro Bolshói nos seguintes períodos: 1920-1924 e 1930-1935. Em abril de 1917, a Moscou Soviética tinha formado uma comissão artística-educacional na qual os bolcheviques P. P. Malinóvski e sua esposa Elena Malinóvskaia foram personalidades. Ambos eram antigos membros que tinham sido ativos nos assuntos culturais por muitos anos: Malinóvski era um arquiteto, e sua esposa tinha trabalhado no campo do teatro popular. Antes do Outubro, Malinóvskaia já tinha estabelecido uma relação de trabalho com figuras da Moscou Teatral como Tairov.

⁴⁵ Rovesciare la natura stessa del teatro.

⁴⁶ Le feste del popolo debbono basarsi sull'attività creatrice delle masse.

Nesse mesmo ano, o Teatro de Arte de Moscou passaria à categoria de teatro clássico. De acordo com Jacob Guinsburg (1997, p. 411),

Em 1920, Meierhold é posto à testa da Seção Teatral do Commissariado da Instrução Pública e do Teatro R.S.F.S.R. nº 1. A partir dessas duas posições, proclama o assim chamado Outubro Teatral, movimento que combate os vestígios do passado e propugna a politização absoluta da arte dramática.

Seu objetivo era fundamentalmente combater as antigas formas de teatro e instaurar um meio que atacasse a imparcialidade provinda dos antigos teatros imperiais, dentre os quais o Bolshói, bem como aquela que, segundo ele, era produzida no Teatro de Arte de Moscou.

Nessa época, havia uma proliferação de estúdios e escolas teatrais. Conforme Stanislávski (1989, p. 503), “cada artista devia ter forçosamente o seu próprio estúdio e um sistema de ensino”. O grande mal que o encenador-pedagogo via nisso era o aumento crescente de materiais que não condiziam com o fim último do teatro. Essa situação foi definida como teatro-mania cujas proposições colocavam como problema principal no teatro o profissional e o profissionalismo. Restava a Stanislávski colocar-se em adjacência e, diante desse panorama, realizar “uma prática de extraterritorialidade. E tal foi o trabalho no Bolshói, única presença [...] em um período de substancial ausência das cenas, e da vida pública”⁴⁷, conforme Franco Ruffini (2003, p. 63).

A direção dos Teatros Acadêmicos do Estado foi responsável por reformulações junto aos antigos teatros imperiais, naquela época chamados como teatros estatais. Com o objetivo de ampliar possibilidades artísticas e instrumentalizar os atores-cantores do Teatro Bolshói, homens como Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko foram convidados a colaborar nessa empreitada.

Stanislávski propôs a criação de um estúdio para realizar seu trabalho com vistas a ampliar as possibilidades de atuação dos alunos. O Estúdio de Ópera Bolshói foi criado ao final de 1918, sua meta principal era “um renascimento na tradição da ópera e melhoria do nível cultural sobre teatro dos atores-cantores”⁴⁸ de acordo com Pavel Rumyantsev e Stanislávski (1998, p. 1).

De acordo com Angelo Maria Ripellino (1996, p. 65), Stanislávski passa a se dedicar a diversos Estúdios, mas, “em primeiro lugar ao de Ópera (Operaia Studia, 1918), que, em 1928, passaria a se chamar Teatro Stanislávski”. A importância desse estúdio se deve além

⁴⁷ [...] una pratica di extraterritorialità. E tale fu il lavoro al Bol’soj, unica presenza – a parte il Revisore – in un periodo di sostanziale assenza dalle scene, e dalla vita publica.

⁴⁸ [...] a renaissance of opera traditions and the raising of the theatre-cultural level of the actor-singer.

das proposições sobre a atuação na arte da ópera, cujo amor de Stanislávski advém desde sua juventude, à apresentação de questões filosóficas em seu trabalho, dentre elas, as proposições éticas ao ator que decide entrar para o estúdio e trabalhar a partir do “sistema”.

O primeiro encontro daquele que seria um dos grandes momentos na vida de Stanislávski e daqueles jovens atores ocorreu em dezembro de 1918. Um jantar foi oferecido aos artistas do Teatro de Arte de Moscou. Stanislávski (1989, p. 510) descreve que

Foi um encontro muito amável, alegre e comovente. Nas salas do Teatro Bolshói havia mesas postas e um estrado. Os próprios artistas e atrizes se encarregavam da mesa e nos serviam com bastante luxo para o momento de fome que atravessávamos.

Os encontros se tornariam frequentes e iriam, ao longo da vida daqueles atores, promover outros encontros com sua própria capacidade de criação. O trabalho do mestre russo realizado nesse estúdio tinha como finalidade despertar nos atores-cantores o gosto pela experimentação, o aprimoramento de suas qualidades na atuação e, desse modo, melhorar o nível das montagens do Teatro Bolshói. O caminho eleito por Stanislávski enfatizava a necessidade em tornar-se criador. Essa foi a via utilizada pelo mestre russo na formação daqueles atores-cantores. Sua atitude extrema naquele momento tinha como objetivo proporcionar a experiência criadora como jornada empreendida por todos os novos membros de uma família teatral, inclusive por Stanislávski.

A Rua Leontiév, n. 6 não foi Eupatoria⁴⁹. Mas foi o teatro como casa, ou a casa como teatro de Stanislávski. Nesse local se desenvolveram os trabalhos de experimentação, tornando-se o território de encontros do Estúdio de Ópera Bolshói. Os encontros de uma família teatral, como o próprio encenador gostava de se referir aos alunos, e que, como família, apresentaria dificuldades já encontradas em outras propostas realizadas pelo mestre.

A primeira temporada de ensaios apresentou, logo de início, os problemas que o encenador e os alunos iriam enfrentar. Seu objetivo em estabelecer um estúdio para pesquisa e experimentação a partir de seu “sistema” teria como principal empecilho a instituição-teatro. Mais uma vez o expediente teatral, neste caso do Teatro Bolshói, dificultava os seus propósitos da prática laboratorial e experimentação sobre a arte do ator no estúdio.

⁴⁹ Suler escrevera uma carta a Stanislávski explicando sua tomada de decisão em se retirar da condução do Primeiro Estúdio. Nela fala de sua incapacidade de continuar a frente do Primeiro Estúdio, em razão das mudanças ocorridas. Assim, justifica junto a Stanislávski que a meta de seu trabalho era “a criação de um teatro-comum, com os grandes objetivos de um teatro-templo... Eu gostei particularmente da terra que você comprou para o Estúdio em Eupatoria, tão desértica e árida, onde foi necessário todo nosso trabalho para construir uma casa comum” (2008). A carta não chegou a ser enviada, mas evidenciava o momento em que o Primeiro Estúdio estava em plena produção. O projeto de Eupatoria para Stanislávski era de uma “ordem espiritual dos artistas”.

O processo experienciado pelos atores-cantores no Estúdio de Ópera fora proposto como prática adjacente à formação recebida dentro dos conservatórios, ou seja, era uma prática que se avizinhou do Bolshói. Seguindo as características dos estúdios adjacentes ao TAM, suas obrigações não estavam destinadas à realização de uma ópera. O estúdio não estava determinado à produção de espetáculos, muito embora chegassem a ser realizados. A necessidade de a empreitada criadora ser desperta em cada ator-cantor – deste modo era percebida pelo encenador russo – exigia uma disciplina rigorosa em uma busca que não poderia ficar atrelada aos resultados sobre a cena, uma vez que a formação do ator não se dedicava a essa finalidade *a priori*.

Como em outras experiências realizadas dentro do Teatro de Arte de Moscou, desta vez as exigências que se contrapunham ao ideal proposto pelo encenador-pedagogo eram as do grande Teatro Bolshói. A renovação do repertório, a urgência pelo resultado, as novas montagens, colocavam-se como barreiras ao processo. Os trabalhos do Estúdio aconteciam concomitantemente à elaboração dos espetáculos no grande teatro, e isso acabava se tornando um obstáculo aos seus fins primordiais, ou seja, na efetiva realização de uma prática laboratorial. Ainda, existiam as complicações econômicas pelas quais a Rússia vinha passando, de modo que para muitos daqueles alunos deixar de se apresentar na montagem de um espetáculo do Bolshói não era uma questão de perda de fama ou de sucesso junto ao público, nem mesmo da satisfação pessoal. A atmosfera que reinava era a da falta do que comer, do que vestir, do que calçar⁵⁰.

Durante a primeira temporada do Estúdio de Ópera Bolshói não foi possível reunir todos os alunos em um mesmo ensaio. Muito dos trabalhos não puderam ser realizados, de modo que o ensaio das pequenas cenas (os estudos) não ocorria em razão dessas faltas. Os desfalques no elenco, em razão do expediente no Teatro Bolshói, fizeram com que o trabalho não caminhasse conforme o esperado. Apesar das dificuldades, ao final da primeira temporada, foram apresentados trechos do trabalho que estava em andamento. Para a segunda temporada, o encenador imporia algumas condições para permanecer à frente do estúdio, sem as quais seria difícil dar continuidade ao ideal que se propunha em comungar com aquela nova família teatral, bem como levar adiante o que propunha a própria natureza da prática laboratorial de um estúdio.

⁵⁰ Sobre tais dificuldades, Stanislávski relata a importância que E. K. Malinóvskaia teve em auxiliar muitos dos artistas. Conforme Stanislávski, bastava um telefonema para que ela se prontificasse em auxiliar no que fosse preciso aos atores, nas palavras do mestre russo (1989, p. 504) “ela tomava seu carro da época pré-diluviana e saía à procura de sapatos para o artista descalço e ração para os famintos”.

Dentre suas exigências para continuar à frente dos trabalhos, Stanislávski solicita o recrutamento de jovens atores que deveriam estar à disposição para o trabalho no estúdio. Isso era extremamente necessário ao encenador, e imprescindível à continuidade das propostas. Esse quadro de alunos não teria ainda ingressado no Teatro Bolshói, de modo que antes de dar esse passo, deveriam passar por disciplinas organizadas por Stanislávski. Finalmente, o Estúdio de Ópera se instituía como uma prática adjacente: característica necessária ao andamento dos trabalhos e alcance das metas do encenador-pedagogo. Tratava-se de um grupo coeso, mesmo que a princípio com ideias e necessidades diversas. Contudo, os participantes deveriam desde o princípio estar ligados por um ideal de arte, ou seja, dispostos a comungar entre si um desejo para com o fazer artístico. Tais colocações sobre a arte e sua importância foram amplamente proferidas e defendidas por Stanislávski. Nesses homens deveria se impor, antes das necessidades pessoais, a gana pela criação, por exercer sua ação criadora. Stanislávski (2003, p. 101), afirma

Não é um acidente o que une as pessoas na arte. Reúnem-se porque algumas delas estão ansiosas por compartilhar suas experiências com os demais artistas, enquanto outras, ao sentir que é impossível permanecer inativas querem mover-se porque suas faculdades internas se fazem mais fortes e se desenvolvem, e buscam novas formas de expressão na ação criadora ⁵¹.

O quadro de alunos do Estúdio de Ópera foi formado por alunos do Teatro Bolshói e do Conservatório de Música de Moscou. Conforme Pavel Rumyantsev e Stanislávski (1998, p. 2), o estúdio, “além de alguns poucos cantores do Bolshói (K. Antarova, V. Sadovnikov, A. Sadomov), era composto de jovens do Conservatório de Música de Moscou” ⁵². Nesse misto de alunos, alguns ainda apresentavam resistências, certamente por insegurança, com relação ao “sistema” de Stanislávski.

Os experimentos de Stanislávski não eram bem aceitos em muitos teatros. Apesar de seu reconhecimento pelo trabalho desenvolvido como encenador e ator, suas posições diante das novidades teatrais que se apresentavam na época geravam severas críticas aos trabalhos realizados junto ao Teatro de Arte, bem como seu posicionamento diante da Revolução.

⁵¹ No es un accidente lo que une a las personas en el arte. Se reúnen porque algunas de ellas están ansiosas por compartir sus experiencias con los demás artistas, mientras que otras, al sentir que es imposible permanecer inactivas, quieren moverse porque sus facultades internas se hacen más fuertes e se desarrollan, buscan nuevas formas de expresión en la acción creadora.

⁵² The group, aside from a very few singers from the Bolshói (K. Antarova, V. Sadovnikov, A. Sadomov), was made up of youngsters from the Moscow Conservatory of Music.

Se no trabalho teatral cuja fama do “sistema” trazia certo reconhecimento, e ao mesmo tempo, críticas e análises⁵³ de algo que nem ao menos havia sido escrito; é possível imaginar que em outro contexto, o da ópera, a proposta de aplicação seria ainda mais complicada.

Entre os alunos que faziam parte do Estúdio, encontravam-se também alguns já muito conhecidos do público. Em razão da fama e questões financeiras deixaram o estúdio, e talvez por medo de adentrar em um terreno que não se apresentava como dado imediato, nele não havia a segurança de um resultado alcançado em uma hora de trabalho. Os resultados somente eram alcançados mediante um processo que instituía e elaborava uma via à criação. Também existiam aqueles alunos cuja opinião era de que não havia necessidade de um aprendizado sobre atuação. Pavel Rumyantsev e Stanislávski (1998, p. 2), assim os descreve: “os defensores do ‘puro cantar ópera’, aqueles dedicados às velhas rotinas, não aceitaram as ideias de Stanislávski sobre ópera, e eles fizeram o seu melhor para provar que se um cantor tem uma voz real não precisa de nenhum treino na ação”⁵⁴.

Com relação a esse aspecto Stanislávski insistia e defendia que um grupo forte deveria ser formado por atores-cantores de certo talento, o que poderia se mostrar favorável em sua predisposição ao trabalho. Entretanto, isso não lhes bastaria, pois era preciso que tivessem devoção pelo trabalho. Que cultivassem a importância de formar um conjunto que ama o que faz. No que diz respeito à arte da ópera, Stanislávski defendia que o estúdio permitiria um curso preparatório cujas disciplinas ministradas geralmente não estavam inclusas nos cursos dos conservatórios. Além disso, o encenador-pedagogo desejava com o trabalho despertar a consciência artística dos alunos sobre suas potencialidades como criadores, e não somente instruí-los na imitação de um modelo a se seguir.

Para atingir o objetivo do estúdio, bem como o programa organizado, Stanislávski acreditava ser necessário que o núcleo fosse composto por bons atores-cantores, que levassem dentro de si, como característica fundamental, o amor por seu trabalho. Para evitar projeções prévias nos resultados, Stanislávski alertava aos alunos que um de seus propósitos era que o

⁵³ De acordo com Cristiane Takeda Layher, em 1916, período em que Stanislávski ainda elaborava seu “sistema”, Fiodor Komissarjevski publica o livro *A criação do ator e a teoria de Stanislávski*, em 1919 Mikhail Tchekhov escreve dois artigos intitulados *Sobre o sistema de Stanislávski* no qual fala sobre o trabalho que vivenciou como discípulo do mestre russo na aplicação prática do “sistema”. Tais atitudes são veementemente questionadas por Vachtangov que, ainda em 1919, publica uma crítica na qual aponta o que a autora chama de “conseqüências da falta de uma publicação de Stanislávski sobre seu próprio trabalho” (2008, p. 58). A crítica de Vachtangov está disponível na tese de doutorado de Cristiane Takeda Layher intitulada *Minha vida na arte de Konstantin Stanislávski: os caminhos de uma poética teatral*, defendida na Universidade de São Paulo. Parte do artigo de Tchekhov pode ser visualizado na página II Quaderno di Nessuno cujo endereço eletrônico encontra-se nas referências deste trabalho.

ator-cantor tivesse escolhido como objetivo de sua vida artística levar além de um belo canto, ou canção, a beleza que existe na vida que cerca os seres humanos.

Ao referir-se à natureza criadora, Stanislávski afirmava a necessidade de que todo ator-cantor deveria buscá-la com um senso de responsabilidade que ultrapassasse as formas externas e imitadoras. O colocar-se em processo criador na busca da beleza que uniria corpo, pensamento e inspiração deveria ser o propósito de todo estudante no estúdio. Diante disso, suas proposições aos atores-cantores que não se limitavam ou reverenciavam tão somente a cena, Stanislávski desempenhou junto a eles o papel de mestre, não se contendo apenas ao ensinar ou mostrar a maneira de fazer.

Como mestre, comungou essa busca pela transformação da primeira natureza do ator em uma natureza criadora. Esse encontro somente poderia ser realizado se houvesse o comprometimento de cada um dos atores-cantores, por isso a responsabilidade e o amor eram fundamentais. Dentro do estúdio tal comunhão se dava mediante essa formação de uma nova família àqueles atores-cantores, ou seja, mediante o surgimento de uma comunidade teatral.

A **comunidade teatral** formada pelos atores-cantores e Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolshói teve a participação de outros professores. Para comungar sua experiência junto aos alunos, Stanislávski tinha ao seu lado dois de seus irmãos, Zinaída Sokolova e Vladimir Alesiêiev, dedicados à aplicação do “sistema”. Z. Sokolova os auxiliava na criação da lógica interior do personagem, enquanto que V. S. Alesiêiev trabalhava no treino sobre o ritmo. O tratamento dado ao ritmo nesse Estúdio foi constante e inovador chegando a ser apontado como determinante para o desempenho dos atores-cantores.

Junto com o trabalho no Estúdio desenvolvido por Stanislávski, os alunos ainda tinham aulas específicas com outros professores selecionados pelo encenador. Consonante a Stanislávski (1989, p. 515),

Consegui selecionar um elenco muito bom de professores e diretores. Assim, a parte vocal ficou sob a responsabilidade da então famosa atriz do Teatro Bolshói M. G. Gúkova e do artista do mesmo teatro A. V. Bogdânovitch, contando ainda com a direção vocal do Estúdio com os artistas eméritos da República E. I. Zbrúiev e I. V. Pietrov. A parte musical ficou a cargo do regente do Teatro Bolshói N. S. Golovânov, passando posteriormente para o artista popular V. I. Suk que o exerceu até morrer, que teve como orientadores os professores do Conservatório de Moscou I. N. Sokolov e L. N. Mirônov. Os professores S. M. Volkonski e N. M. Safônov (já falecido) lecionaram respectivamente as leis da fala e a palavra aplicada à arte vocal. As danças e a plasticidade foram orientadas pelo artista A. A. Pospiékhin, do corpo de balé do Teatro Bolshói.

⁵⁴ The proponents of “pure operatic singing”, those devoted to the old routines, did not accept Stanislavski's ideas about opera and they did their best to prove that if a singer has a real voice he does not need any training in acting.

A atmosfera do Estúdio era norteadada pela disciplina em um treino constante e diário. Os exercícios iam da manhã à noite. Conforme relato de Pavel Rumyantsev e Stanislávski (1998, p. 2), “o piano nunca estava em silêncio exceto à noite. A fim de realizar o plano de incorporar seu ‘sistema’ de atuação na ópera, o próprio Stanislávski estava completamente imerso no mundo da música e do canto”⁵⁵.

As aulas eram estipuladas por um calendário que era seguido à risca. Quando já aplicadas na casa situada a Rua Leontiév, para Stanislávski chegar até as lições bastava atravessar uma sala e adentrar o antigo salão de baile onde eram realizadas. A cada momento livre, dirigia-se até este local e, cordialmente, fazia pequenas interrupções que poderiam durar um ensaio inteiro. Tais intervenções, chamadas pelo aluno como lições extras, estavam relacionadas ao seu “sistema” e eram adições ao treino regular dos alunos.

Durante as lições, o pensamento de Stanislávski sobre a função do estúdio na formação dos atores-cantores foi amplamente discutida. Para o encenador, o estúdio compunha uma comunidade teatral à qual o ator-cantor se dirigia e ali deveria estar disposto à experiência criadora. O valor do estúdio se alimentava das condições adequadas ao desenvolvimento de uma pesquisa prolongada sobre o fazer do ator, e justamente por isso, permitia a possibilidade de despertar uma nova consciência artística em cada aluno. O ator que entrava para o estúdio devia se libertar da escravidão que a segurança do talento lhe trazia e colocar-se em processo de desenvolvimento de sua natureza criadora.

Para o encenador chegara o tempo em que não bastava ao ator ter a segurança do talento. Todo ator deveria ter a consciência de que seu trabalho exigia disciplina e treino diário. Uma vez que essa nova consciência dizia respeito à descoberta dos mistérios que envolviam a criação, bem como o desenvolvimento da natureza criadora e um corpo-mente disponível ao trabalho, o exercício constante e o treinamento deveriam estar unidos e tornarem-se o viés por meio do qual se efetivava o conhecimento dos elementos que compunham a natureza criadora, tornando-a disponível como um segundo hábito.

Conforme Stanislávski (2003, p. 152), o estúdio “transformará [o ator] do filisteu que era quando chegou em uma pessoa ativamente dedicada a trazer a beleza à vida diária”⁵⁶. Nessa transformação, tanto os alunos quanto o mestre eram colocados em busca da condição criadora. Ao ator não bastava aquilo que superficialmente via na vida como potencial à criação; ao mestre não bastava uma visão simplista sobre o aluno e o fazer teatral. O estúdio,

⁵⁵ The piano was never silent except at night. In order to carry out his plan of incorporating his system of acting into opera, Stanislavski immersed himself completely in the world of music and singing.

então, passa a ser a comunidade teatral à qual se dirigem aqueles homens que desejam assumir sua condição criadora como única via na arte. Para alcançá-la era preciso ter uma formação contínua, comprometer-se com ela, e com a comunidade que passará a ser sua família teatral. Assim, o estúdio era o local onde o ator poderia encontrar as respostas e perguntas para seus anseios artísticos. Nesse ponto, é fundamental que se pense na função do estúdio e a formação do ator. As palavras de Stanislávski (1994, p. 85) sobre esse assunto são as seguintes:

Por uma boa educação do ator entendo somente o conjunto de todos os comportamentos (ética), a habilidade e beleza de seus movimentos, coisas que se podem adquirir facilmente com treinamento e exercício; porém, se também se duplicam as forças que se desenvolvem em consonância com sua cultura exterior e interior, faremos dele um ser humano especial.⁵⁷

O germinal da arte criadora, segundo o mestre russo, está presente em todo indivíduo. Entretanto, os automatismos de uma vida são capazes de enrijecer o corpo, a mente, o espírito. Pois bem, já que o ator encontra todas as forças criadoras em si mesmo, pode-se questionar: então, qual é o papel do encenador-pedagogo como mestre na condução do ator nessa busca pela condição criadora? A exposição de Stanislávski sobre a relação entre mestre e aluno é, sem dúvida, uma das passagens mais belas de suas conversações.

Para Stanislávski (2003, p. 123), um mestre é “uma pessoa a que se confia a tarefa de despertar novas percepções artísticas nos atores jovens”⁵⁸, ou seja, o mestre deveria ter uma relação de escuta ao potencial criativo de cada ator sem qualquer distinção entre todos. A primeira condição do mestre em um estúdio era direcionar o olhar às qualidades criadoras potenciais nos alunos, aquelas que não se presentificavam em um primeiro momento. Elas somente poderiam ser desveladas mediante um árduo e rigoroso trabalho. Não bastava, portanto, encontrar no ator aquilo que trazia como eficaz para cena de imediato, um resultado já conhecido e muitas vezes por ele utilizado. O olhar do mestre torna-se extremista, pois se direcionava ao essencial, **àquilo que está sob a superfície**.

O mestre do estúdio, de acordo com Stanislávski, deveria possuir um conhecimento e um amor inesgotável pelo ser humano e pela arte. Um homem cuja experiência criadora

⁵⁶ [...] transformará del filisteo que era cuando llegó en una persona activamente dedicada a traer belleza a la vida diaria.

⁵⁷ Por una buena educación del actor entiendo solamente el conjunto de modos de comportamiento (ética), la habilidad y belleza de sus movimientos, cosas que se pueden adquirir fácilmente con el entrenamiento y ejercicio; pero si también se duplican las fuerzas, que se desarrollan en consonancia con su cultura exterior e interior, haremos de él un ser humano especial.

⁵⁸ Una persona a la que se le confía la tarea de despertar nuevas percepciones artísticas en los actores jóvenes.

exigia dele mesmo a comunhão com outras pessoas ávidas por seu conhecimento. Quer dizer, tanto quanto o aluno, o mestre anseia pelo momento em que pode compartilhar um ideal de desenvolvimento artístico. Em última análise, o pensamento de Stanislávski evidenciava a impossibilidade de separação entre vida e arte. Portanto, esse ideal não funcionaria sem que houvesse paralelamente a um desenvolvimento artístico, um desenvolvimento humano.

A função que o **mestre** desempenhava no estúdio era importantíssima, e para Stanislávski assim deveria ser considerada, pois da condução do estúdio dependiam o desenvolvimento e formação do ator. Essa consciência artística privilegia uma relação de afeto exultante para com a força criadora que existe em cada homem. O mestre busca estabelecer junto ao aluno a consciência de que um resultado, por mais fácil que se mostre ou mais simples que seja, deve nascer da força criadora que cada um carrega dentro de si, e não da imitação de um modelo, ou de outrem. Na relação entre mestre e aluno a imitação não era pretendida, nem poderia ser imposta aos atores. Tal posicionamento condizia com o que era desenvolvido nos estúdios, bem como os ideais de Stanislávski.

O mestre, portanto, não deveria ser aquele que mostra ou evidencia seus resultados obtidos na vida artística. Como mestre, o encenador russo se esforçou ao longo de toda sua vida em mostrar aos atores, por meio da comunhão, o quão é necessária a experiência criadora, evidenciando que todos carregam em si uma energia e um entusiasmo que impedem a instituição da passividade letal sobre a natureza criadora. Para o mestre russo nada poderia se opor à natureza criadora, desde que fosse trabalhada, elaborada. Nem a vontade do mestre, nem um possível desejo de estabelecer de modo direto os resultados, aqui o papel do mestre era conduzir os alunos a encontrar por si mesmos o modo como cada um investiga, busca seus tesouros criadores. Ao tratar dessa relação entre mestre e aluno, Stanislávski relata a impossibilidade de mostrar os seus resultados particulares alcançados. Restava a ele no papel de mestre evidenciar o “como eu busco os caminhos; **como eu** escavo meu mineral”⁵⁹ (1994, p. 88).

Se cada um deve descobrir seu caminho, esse trabalho exige do ator trabalho sobre si mesmo, ou seja, antes mesmo de se pensar na cena é preciso que sejam refinadas suas expectativas para com o teatro, para consigo mesmo. Isso exige generosidade e humildade. Mas, acima de tudo, é imprescindível que o ator se distancie das circunstâncias dadas de sua vida privada, aquelas geradas pelo meio em que vive. O ator deve compreender que pode ir além de seu eu particular, pois, antes de uma sequência de causas e efeitos determinados, é

⁵⁹ [...] cómo busco los caminos; *cómo* escarbo mi mineral.

um criador que decidiu pelo caminho na arte. Nem mesmo por egocentrismo, nem por necessidade de reconhecimento o ator se dedica à arte. Para o mestre russo o ator se dedica a ela para comungar elevados pensamentos, sentimentos e ideais humanos com outros homens: essa seria a verdadeira natureza de seu trabalho. O único modo pelo qual o ator poderia se desprender dos prejuízos gerados por um “eu” que gravita e dita idiossincrasias superficiais e utilitaristas, ou seja, aquelas que deveriam ser combatidas, seria por meio de um saber. Para Stanislávski (1994, p. 89),

Na arte saber significa ter capacidade de. Sem dúvida, saber “em geral” é unicamente encher a cabeça de observações; saber em particular é manter uma consciência não ligada ao que se disse, senão à presença do que se faz, sujeito às forças da vida, aos instintos, às sensações; e porque se faz assim e não de outro modo. Isto é o que faz um ator criador⁶⁰.

O mestre é, portanto, aquele que a partir de uma experiência criadora se sente impelido a mostrar os caminhos de um saber que contempla a força criadora existente no homem. Nascida de sua maturidade, de uma liberdade e uma inquietação conquistada, a experiência do mestre pode conduzir o ator a colocar-se em grau de ter a capacidade de descobrir como. O trabalho do mestre, desse modo, é também permeado por um abandono dos reconhecimentos pessoais, pois deve se desprender desses prejuízos em favor da arte. Nesse trabalho, no qual o abandono do lugar seguro e do reconhecimento é parte fundamental, e se estabelece em razão de uma devoção incomensurável à arte e ao homem, o mestre é aquele cujo amor pelo trabalho é motivo de alegria e comunhão com o aluno. A experiência criadora, por conta do amor e abandono das necessidades pessoais, é renovada em cada homem que entra em contato com ela. Não como decorrência de seu “eu”, compreendido como as circunstâncias de sua vida privada, mas pela descoberta e adaptação daquele **como se escava o mineral em cada um** pela descoberta de sua força criadora, ou seja, é desenvolvido em, e por, si mesmo. Por isso, não é possível mostrar resultados e querer que sejam seguidos pelos atores; o mestre pode somente auxiliar na descoberta de como se escava o mineral.

Eugenio Barba fala sobre a relação de amor entre mestre e discípulo. Para Barba essa relação, nos dias de hoje, acaba sendo mal interpretada pela concepção que se tem de amor. A compreensão desse sentimento acaba sendo reduzida ao amor erótico, o qual por si só já representa posse, uma visão fatalista do outro que o determinando ao “eu mesmo”. De acordo

⁶⁰ En arte saber significa tener capacidad de. Sin embargo, saber “en geral” únicamente es llenar la cabeza de observaciones; saber en particular es mantener una consciencia no ligada a lo que se dice, sino a la presencia de lo que se hace, sujeto a las fuerzas de la vida, a los instintos, a las sensaciones; y por qué se hace así y no de otro modo. Esto es lo que hace a un actor creativo.

com Eugenio Barba apud Marco de Marinis (2000, p. 16) “a paixão amorosa, no nosso tempo, é sempre vista em uma só dimensão, erótica. Por isto resulta quase impossível compreender em toda a sua densidade o termo ‘Mestre’”⁶¹. É preciso, portanto, desprender-se dessa concepção e ir mais a fundo nesse amor que Stanislávski fala ser fundamental entre aluno e mestre.

O momento criador do mestre se dá na condução do ator ao abandonar o que Stanislávski chama de “eu privado” e ceder lugar ao “eu criador”. Diante do eu criador o amor age como um antídoto contra os julgamentos, e intenções particulares para com o teatro. O ator não pode se esquecer de que uma vez no caminho criador, sua vida se dedica a levar o mesmo amor aos outros homens. Essa disponibilidade que o mestre busca junto ao aluno exige que sejam abandonados os gostos pessoais, as seguranças, a inveja, a rivalidade e o desejo de reconhecimento da importância de si na arte. No lugar disso, deve-se estabelecer segundo Stanislávski (1994, p. 87), “o entusiasmo por sua arte e uma alegria não egoísta pelo fato de ter a possibilidade de mostrar aos espectadores não seu próprio eu, senão os movimentos da conduta humana em geral”⁶².

Nesse processo, não serão as imposições que determinaram a evolução do ator. Nada se pode impor ao ator. É preciso que ele próprio descubra seu caminho, que ele próprio busque esse caminho. O mestre deve, antes de tudo, fazer ascender no ator esse entusiasmo criador capaz de deflagrar o desejo de descobrir o que significa se comprometer com uma busca significativa na arte.

O “sistema” do encenador russo no contexto da relação entre mestre e alunos não era apresentado como um conjunto dogmático a ser repetido até a exaustão pelo aluno. Ao contrário, era necessária a escuta da personalidade artística de cada um para possibilitar uma individuação no treino, a criação de uma particularidade poética. Somente mediante esse posicionamento, o “sistema” ganhava em força e amplitude no trabalho do ator e do mestre. K. Stanislávski (2003, p. 154), pontua,

Meu sistema não consiste em um conjunto de “regras” escritas que possam ser aplicadas indistintamente; ensina uma arte que é distinta a cada momento e que pode ser dominada somente mediante a concentração e o discernimento vigilante da natureza fundamental e invariável das coisas e das pessoas, de modo que se possam

⁶¹ La passione amorosa, nel nostro tempo, è vista sempre a una sola dimensione, erotica. Per questo risulta pressoché impossibile comprendere in tutta la sua densità il termine “Maestro”.

⁶² [...] el entusiasmo hacia su arte y una alegría no egoísta por el hecho de tener la posibilidad de mostrar a los espectadores no su propio yo sino los movimientos de la conducta humana en general.

expor em uma ação física correta com a ajuda de uma atenção absolutamente indivisível⁶³.

Nessa passagem, Stanislávski explicita a natureza do trabalho do ator como sendo uma sucessão de momentos distintos aos quais é preciso direcionar a atenção, ou olhar, ao que se mostra em essencial nas coisas e nas pessoas. Assim, o “sistema” não pode ser compreendido como um “conjunto de regras”, retomando a expressão, pois deveria ser direcionado a atingir a compreensão da “natureza fundamental”, de modo que o ator chegasse a uma ação física justa. Assim, o abandono das medidas fáceis para o alcance de resultados e da crença em sua eficácia constitui a atitude extrema que ator e mestre realizam em cada ação executada, ou em cada exercício formulado. Ao mesmo tempo, nada disso se tratava de um ascetismo cheio de autocompadecimento, pois a atmosfera dos estúdios deveria estar repleta de um amor e uma alegria pela arte.

Para Stanislávski a arte se traduzia pelo amor. Qualquer repetição sobre esse aspecto nunca será demasiada. Nas palavras do encenador-pedagogo (1994, p. 84) “a arte, nunca deixarei de repeti-lo, é uma chama de amor inesgotável pela profissão”⁶⁴. E o amor para Stanislávski (1994, p. 84) “é sagrado, precisamente, porque seu fogo nunca se extingue por maior que seja o número de corações que anime”⁶⁵. Na relação entre mestre e aluno, esse amor devia ser comungado como algo sagrado em relação à profissão eleita, aos ideais artísticos, à comunidade teatral que os atores-cantores passavam a compor, etc.

A insistência na necessidade desse amor se dá por acender um motivo de alegria e otimismo frente àqueles homens/atores, mesmo diante dos dias rigorosos, do treino constante para o alcance da condição criadora, das adversidades enfrentadas diariamente, fossem elas provindas da interioridade de cada um, fossem elas provindas de outras esferas no trabalho com o teatro, ou da realidade que enfrentavam. Stanislávski ressalta que um processo deixava de ser uma execução burocrática e aborrecida quando passava a ser norteado pelo amor.

Quer dizer, esse amor, no artesanato do ofício, em sua repetição cotidiana, mostrava-se como um movimento de resistência capaz de trazer alegria e otimismo diante da necessidade em ultrapassar os obstáculos que se apresentavam ao grupo: ao ator no trabalho sobre si mesmo; ao mestre na verificação de sua prática na jornada que empreendia junto ao grupo.

⁶³ Mi sistema no consiste en “reglas” escritas que puedan ser aplicadas indistintamente; enseña un arte que es distinto a cada momento y que puede ser dominado solamente mediante la concentración y el discernimiento vigilante de la naturaleza fundamental e invariable de las cosas y las personas, de modo que se puedan exponer en una acción física correcta con la ayuda de una atención absolutamente indivisible.

⁶⁴ [...] el arte, nunca dejaré de repetirlo, es una llama de amor inagotable hacia la profesión.

⁶⁵ El amor es sagrado, precisamente porque su fuego nunca se extingue por grande que sea el número de corazones que encienda

Em cada uma dessas relações, comungava-se amor. Comungava-se algo sagrado: uma experiência criadora.

O estabelecimento da comunidade teatral chamada Estúdio de Ópera Bolshói também foi uma consequência da pesquisa de longa data realizada por Stanislávski. Nele pode assumir a condição de condutor das práticas como mestre. Como mestre que alcança a maturidade artística Stanislávski decidiu comungar com os atores-cantores a via criadora na arte, e sobre ela é que faz suas maiores conversas.

O resultado da maturidade artística alcançada pelo encenador-pedagogo, e narrado no capítulo da autobiografia “Verdades há muito tempo conhecidas”, possibilitou o reconhecimento da essência de um problema a ser solucionado. O trabalho desenvolvido no Estúdio de Ópera Bolshói esteve diretamente ligado a essas descobertas. Diante do reconhecimento do fulcro central do problema, ou seja, a condição de ator em oposição à condição criadora, Stanislávski passa a elaborar um modo de escavação do mineral. Nesse sentido, o **como** de Stanislávski traduz-se por meio de seu “sistema”, sobre isso o encenador diz (1994, p. 113):

[...] o sistema não é em absoluto algo inventado por mim, senão que nasceu de minha experiência, da observação das energias criativas dos homens, e está destinado a homens vivos, a todos aqueles que estão em grau de entender que uma vida na arte não é a busca de uma posição de prestígio aparente, senão que significa consagrar à arte o melhor de alguém mesmo. Se não há dedicação, se não há gozo e abertura mental, não há maneira de ter êxito na arte⁶⁶.

Na Finlândia, durante um longo período de reflexão e de descontentamento com o que vinha realizando como ator, Stanislávski percebe os danos causados por seus automatismos, ou convencionalismos teatrais. Para o encenador eles foram capazes de paralisar seu processo criador. Sentia a degeneração espiritual de seus papéis em razão do despotismo dos hábitos teatrais adquiridos por um trabalho que se resumia ao exterior, de uma natureza criadora interior que ficava à margem.

Para Stanislávski, apud David Magarshack (2003, p. 16),

Um ator [...] deve ter certa preparação espiritual antes de começar uma representação. Não só seu corpo, como também seu espírito, deve portar roupas

⁶⁶ [...] el sistema no es en lo absoluto algo inventado por mí, sino que nació de mi experiencia, de la observación de las energías creativas de los hombres, y está destinado a hombres vivos, a todos aquellos que están en grado de entender que una vida en el arte no es la búsqueda de una posición de prestigio aparente, sino que significa consagrar al arte lo mejor de uno mismo. Si no hay dedicación, si no hay gozo y apertura mental, no hay manera de tener éxito en el arte.

novas. Antes de começar a atuar todo ator deve saber como entrar nessa atmosfera espiritual na qual somente ‘o sacramento da arte criadora’ era possível ⁶⁷.

A primeira constatação de Stanislávski foi de que o estado de ânimo do ator no cenário era um dos maiores obstáculos. Diante do público só se poderia imitar a atuação de um papel, e não vivenciá-lo sem que houvesse uma preparação para isso. Na condição do ator as dificuldades se acumulavam, interpunham-se, tornando difícil levar a cabo o estabelecimento de uma atmosfera na qual reinasse por completo o sacramento da arte criadora. Essa condição não fica determinada temporalmente a Stanislávski, sobre isso cada um pode repensar os momentos em que se realiza um esforço descomunal para se chegar à expressão, e também, aqueles em que se recorre ao “catatau de coisinhas” ou à “trucagem” na certeza de que funcionam.

O encenador russo, lutador incansável contra a imitação, relembra que os truques utilizados pelos atores, seus clichês, inflexões de vozes, cadências, métodos de atuação, poses, que tinham certamente o interesse de despertar e comunicar sentimentos sublimes, tornavam-se tão mecânicos e inconscientes quanto os que Stanislávski percebia nele mesmo. Esses movimentos desnecessários e vazios, que buscavam a todo custo comunicar alguma coisa ao público, no final acabavam somente evidenciando um esforço sobre-humano do ator em sentir o que não sente, em ser o que não é, em expressar o que não compreende nem como ator, nem como humano. Todas essas observações de Stanislávski levaram-no a compreender que o estado do ator em cena é o estado de um homem que tem o dever de ser expressivo.

Nesta época, Stanislávski compreendera o perigo de tal estado de ânimo no cenário. De acordo com David Magarshack (2003, p. 18), “Stanislávski começou a buscar uma condição distinta da mente e do corpo para quando se fala no cenário, condição que ele chamou de estado de ânimo criador” ⁶⁸. Os questionamentos de Stanislávski, bem como a necessidade de compreender os processos que envolvem essa condição distinta chamada criadora, impeliram-no a buscar procedimentos técnicos que auxiliassem o ator. Para Stanislávski não era uma questão de reproduzir a condição criadora no ator de modo tão convencional quanto os antigos automatismos que tanto o incomodavam e o colocaram em processo de pesquisa. Se a condição criadora fosse uma reprodução automática e superficial no ator, estaria novamente reduzida a uma imitação. O encenador lutou para responder e

⁶⁷ Un actor, pensaba, debe tener cierta preparación espiritual antes de empezar una representación. No sólo su cuerpo, sino también su espíritu, deben portar nuevas ropas. Antes de empezar a actuar todo actor debe saber cómo entrar en esa atmósfera espiritual en la que sólo “el sacramento del arte creador” era posible.

⁶⁸ Stanislavski paso a buscar una condición distinta de la mente y del cuerpo para cuando se habla en el escenario, condición que llama estado de ánimo creador

descobrir a existência de um modo pelo qual fosse possível preparar o ator para alcançar esse estado, não por acidente, mas por um trabalho e preparação árduos, ou seja, seu como. Segundo David Magarshack (2003, p. 19), “a pergunta que Stanislávski se dispôs a responder era, pois, quais eram os elementos constitutivos e a natureza do estado de animo criador?”⁶⁹.

As respostas a essa pergunta Stanislávski experimentou sobre si mesmo, e em seus estúdios foi possível um aprofundamento de suas expectativas. De acordo com Franco Ruffini (2006), “a propósito do Primeiro Estúdio, Stanislávski fala insistentemente da ‘condição criadora’, como objetivo a perseguir”⁷⁰. Nesse sentido, o bom Suler foi um companheiro nas buscas, incansável mestre e uma força inspiradora. Não somente pela coragem de assumir um desejo de Stanislávski e trabalhar em prol disso, mas, sobretudo, por efetivar uma busca no Primeiro Estúdio que há tempo era uma necessidade ao ator na visão de Stanislávski: a condição criadora. De acordo com Camilo Scandolara (2006, p. 79), comentando essa busca realizada por Suler junto ao Primeiro Estúdio,

Junto com os alunos, Sulerjítiski pesquisava e estruturava exercícios que pudessem auxiliar no estabelecimento da condição criativa. L. I. Deikun, atriz participante das pesquisas do Estúdio, diz: “Naquela época o sistema ainda estava em estado embrionário. Fazíamos pesquisas, ensaios, criávamos uma série de exercícios, estudos, que ajudavam a avizinhar-se da criatividade consciente, ajudavam o ator a ser orgânico em cena”.

No Estúdio de Ópera, treinamento e exercício são palavras-chave para se compreender o processo de formação do ator na concepção de Stanislávski. Pavel Rumyantsev e Stanislávski (1998, p. 149) vê a exigência de um treinamento como um princípio cuja colaboração foi sem igual na arte da ópera. Sobre a necessidade do treinamento e exercícios passarem a ser parte constituinte do trabalho do ator-cantor, ele complementa,

O trabalho de Stanislávski aparece não só como uma reforma substancial na produção de ópera, mas também é de profunda importância para a formação dos nossos jovens cantores líricos que, frequentemente, são colocados em cena sem nenhum treino preparatório para isso⁷¹.

Para Stanislávski o desenvolvimento e elaboração da condição criadora do ator ocorriam por meio de um trabalho diário sobre si mesmo, sem o qual restaria o descaso e a

⁶⁹ La pregunta que se dispuso a responder Stanislavski era, pues, cuáles eran los elementos constitutivos y la naturaleza del estado de ánimo creador.

⁷⁰ A proposito del Primo Studio, Stanislavskij parla insistentemente della “condizione creativa”, come obiettivo da perseguire.

⁷¹ The work of Stanislavski appears not only as a substantial reform in opera production but is also of profound significance in the training for young opera singers, who frequently are put on the stage without preparatory training for it.

ruína. Para o encenador russo, a natureza que se mostra em momentos de inspiração tão potente, caso seja deixada ao acaso da manifestação do talento, degrada-se aos poucos. Para Stanislávski (1994, p. 81),

A necessidade de criar o próprio futuro em função do trabalho individual e o estudo e não por obra e graça dos dons excepcionais com que a natureza pode nos haver dotado, mais ainda tendo em conta que estes últimos, na maioria das vezes se descobrem à medida que são desenvolvidos, ou são sepultados devido à carência de desenvolvimento⁷².

O estúdio desempenhava a função de local para onde os jovens atores se dirigiam para desenvolverem as forças de sua natureza criadora. Hoje, compreende-se como óbvia a necessidade do ator de manter-se em exercício criador, em desenvolver um treinamento. Contudo, para a época, isso se mostrava como uma dimensão a ser explorada no teatro. Stanislávski afirma que o desenvolvimento da condição criadora do ator está diretamente ligado ao exercício permanente, ao treinamento que realiza sobre si mesmo. Assim como ocorre com o bailarino ou o músico, o ator mediante o treino e educação de seu corpo poderia alcançar um conhecimento e domínio de seu instrumento de trabalho favorecendo sua condição de criador.

A importância do treino e do exercício já não dizia mais respeito a um uso esparso em determinadas cenas, como ocorria, por exemplo, ao se utilizar determinada dança ou luta. As práticas corporais como a dança e a esgrima, por exemplo, agora cedem princípios que são úteis ao ator, pois disponibilizam o corpo à criação. O mesmo ocorre com a acrobacia, sobre a qual Stanislávski relata sua fascinação ao presenciar uma apresentação em Moscou. O colocar-se em exercício passa a ser parte constituinte e imprescindível na formação do ator. Para Marco de Marinis (2000, p. 140), essa necessidade de domínio e educação do corpo por meio do treinamento e exercício é “a inteira dimensão formativa a ser concebida não mais somente uma via de acesso ao teatro, mas também, e, sobretudo, como seu aspecto constitutivo”⁷³.

No Estúdio de Ópera Bolshói, a passagem por um treinamento rigoroso era imprescindível ao aluno. Sem essa experiência não era permitida a participação em qualquer possível produção do estúdio. Nesse trabalho, Stanislávski direcionava os exercícios às

⁷² [...] la necesidad de crear el propio futuro en función del trabajo individual y el estudio y no por obra y gracia de los dones excepcionales con que la naturaleza pudo habernos dotado, más aun teniendo en cuenta que estos últimos por lo común se descubren a medida que se les desarrolla o son sepultados debido a la carencia de desarrollo.

⁷³ [...] l'intera dimensione formativa a venire concepita non più soltanto alla stregua di via d'accesso al teatro ma anche, e soprattutto, come un suo aspetto.

necessidades observadas em cada aluno. Um dos objetivos buscados pelo encenador junto aos alunos era a obtenção de uma base sólida na relação entre corpo, movimento e espaço. A articulação de exercícios que mobilizassem o corpo ao uso adequado do espaço em conformidade com a criação era uma das insistentes observações de Stanislávski. Essas relações eram trabalhadas a partir de elementos do “sistema” que iam se acoplando aos exercícios mais simples. Desde o princípio os alunos eram instruídos a compreender que um exercício não deveria ser realizado a esmo. Sobre esse aspecto Stanislávski (1994, p. 111) aponta ao longo das conversações que “é absolutamente absurdo executar mecânica e automaticamente os exercícios predispostos para aprofundar-se no ‘sistema’”⁷⁴.

Da simplicidade de tratamento eram obtidos bons frutos, e o treinamento com base nos elementos, além de rigoroso, começava já no momento de aquecimento dos atores-cantores. Em um exemplo de exercício, o encenador colocava os atores em círculo e orientava que deveriam estender a perna e com o pé realizar pequenos círculos a partir do tornozelo, ao mesmo tempo, o ator deveria imaginar que seus dedos do pé (que deveriam estar tão imóveis quanto possível) não existiam. Esse é um exercício simples, realizado até os dias de hoje. Contudo, é possível perceber que os elementos do trabalho do ator encontravam-se articulados em exercícios desenvolvidos desde o aquecimento, até as cenas propriamente ditas. Se esse trabalho sobre o corpo se mostrava favorável ao estabelecimento da condição criadora nos atores-cantores, também era necessário para deflagrar os antigos clichês da ópera, além de seus automatismos.

Para Stanislávski, esse combate se dava por uma educação que partia do corpo, alçando pensamento e sensação em consonância com o estado criador do ator-cantor. Entretanto, como chegar a esse ponto e obter uma disponibilidade muscular ao que se mostrava como possibilidade criadora? De acordo com Marco de Marinis (2000, p. 140), a importância e a intenção com esse trabalho corporal traduzia a necessidade de “elevar a consciência do ator às possibilidades expressivas, até mesmo inexploradas, a sua disposição e de colocá-lo, assim, nas condições de transformar-se de um interprete-executor em criador”⁷⁵.

Pode-se concluir que o domínio do corpo era atingido em razão do processo criador do ator e não de uma cabotinagem dos músculos. Era necessário, então, disponibilizar o corpo e a mente às forças da natureza criadora que existem em todo homem. Mas também era preciso cautela, pois cada vez que o treino corpóreo se tornava uma prisão feita de músculos e, por

⁷⁴ Es absolutamente absurdo ejecutar mecánica y automáticamente los ejercicios predisuestos para profundizar en el “sistema”.

que não, de uma técnica que se torna automatismo, era preciso direcionar o olhar e encontrar a medida e o ponto para realizar o salto. Stanislávski (1989, p. 527) coloca o seguinte sobre esse risco no trabalho do ator:

A partir do momento em que a cultura física tiver um fim em si mesmo na arte, em que começar a violentar o processo criador e provocar um divórcio entre a aspiração do espírito e os convencionalismos da interpretação externa [...] então eu me tornarei um adversário extremado.

O resultado desse trabalho corpóreo era um discernimento das possibilidades criadoras do aluno a partir de si mesmo, ou numa apropriação das palavras de Marco de Marinis (2000), o despertar de outra consciência, um retorno da atenção sobre si mesmo. A compreensão de que todas as forças criadoras o ator encontrará em si mesmo.

Se o trabalho se mostrava rigoroso e árduo, a autodisciplina no treino deveria deflagrar a precisão do recorte, no qual o ator deveria investir em sua prática diária. Um exercício deveria ser compreendido como trampolim a um salto mais alto no trabalho. Toda vez que fosse executado como um automatismo, mecanicamente, o ator deveria compreender que chegava o momento de incorporar novas dificuldades para obtenção de sua condição criadora. Sobre isso Stanislávski (1994, p. 127) relata que “cada vez que uma fase é superada e foram obtidos certos resultados interiores, que exteriormente se concretizaram em ações correspondentes, temos que nos mover para tarefas mais elevadas”⁷⁶. Para o encenador, essa abertura possibilitava ao ator “refletir os sentimentos orgânicos comuns a toda a humanidade, do personagem que tenho que representar”⁷⁷ (1994, p. 88).

O que o mestre desejava era que o ator fosse capaz de encontrar em si mesmo o ponto entorno do qual gravitam tais sentimentos orgânicos. Quer dizer, desenvolver a capacidade de comungar um sentimento do qual o ator não está isento, pois encerra em si mesmo uma porção de toda essa humanidade. Para isso, o retorno do alerta do mestre: é preciso um árduo trabalho sobre si mesmo.

O trabalho criador onde o ator vive outras circunstâncias, textuais fictícias ou de uma criação no treino, não poderia ser passível de uma vontade somente externa. Nesse sentido, não bastavam as observações do mestre dizendo ao ator o que deveria ser feito, era preciso que ele sentisse a necessidade de tornar-se criador e disponibilizasse corpo e mente para as

⁷⁵ [...] prendere coscienza all'attore delle possibilità espressive, spesso inesplorate, a sua disposizione e di metterlo, così, nelle condizioni di trasformarsi da interprete-esecutore in creatore

⁷⁶ Cada vez que una fase es superada y se han obtenido ciertos resultados interiores, que exteriormente se han concretizado en acciones correspondientes, nos tenemos que mover a tareas más elevadas.

potencialidades que o trabalho criador lhe revelava. Quer dizer, o trabalho do ator não poderia, e não pode, ser compreendido como um expediente burocrático. A natureza criadora não pode ser domada por uma vontade que não seja a do ator. Ele mesmo deve encontrá-la no trabalho, na necessidade de comungar elevados sentimentos passados por um filtro capaz de afastar de sua criação qualquer sombra de julgamentos sobre ações dos homens, fictícias ou não. O ator não é o inquisidor do personagem, ele recria suas ações, sua vida, de modo que por meio delas atinja outros homens: os espectadores.

Trabalhar nessa perspectiva exigia do ator estar ciente que em condição criadora se deixa de ser um imitador superficial das ações dos personagens (e porque não humanas?). Segundo Marco de Marinis (2000, p. 185-186), o trabalho do ator sobre si mesmo “se trata de um trabalho eminentemente técnico [...] o qual, todavia, envolve o ator enquanto ser humano integral: corpo, mente e alma, externo e interno”⁷⁸. Para Stanislávski (1994, p. 95), “as horas que um estudante passa em sua aprendizagem e, mais tarde, como ator que se dedica aos ensaios de uma obra, têm gradualmente que levá-lo a sua transformação como um homem completo”⁷⁹. Essa transformação efetivava-se por meio da segunda natureza do ator. A condição criadora coloca como principal questão o fato de que o trabalho do ator não se dá de uma vez por todas, mas, sim, como num *continuum*. Portanto, trata-se de uma disponibilidade do ator ao que as circunstâncias de cada dia apresentam.

Franco Ruffini (2006) propõe que Stanislávski, durante os anos no Estúdio de Ópera, “enquanto ensinava ao ator-que-canta como abrir os portões da interioridade, aprendia para o ator-que-fala como produzi-la sem metrônomo, nem notas, nem partitura impressa, nem maestro”⁸⁰.

Ao propor a criação do Estúdio de Ópera Bolshói, a expressão condição criadora nas propostas de Stanislávski poderia ser colocada em termos de precisão: por necessidade e por valor. A condição criadora evidencia a tensão às condições salutaras de trabalho e criação, à produção de resultados que ultrapassam o modelo-espetáculo como fonte de eficácia de uma prática. Precisão por necessidade, precisão por exatidão. Conforme comentário de Franco Ruffini (2006),

⁷⁷ [...] reflejar los sentimientos orgánicos, comunes a toda la humanidad, del personaje que tengo que representar.

⁷⁸ [...] si tratta di un lavoro eminentemente tecnico [...] il quale però coinvolge l'attore in quanto essere umano integrale: corpo, mente e anima, esterno e interno[...]

⁷⁹ Las horas que un estudiante pasa en su aprendizaje e más tarde como actor dedica a los ensayos de una obra, tienen gradualmente que llevarlo a su transformación como hombre completo[...]

Podemos reformular em termos de precisão [...]. Precisão é a perfeita adesão da ação a todas as circunstâncias que a determinam aqui e agora, não aquelas que determinaram lá e então, no ato da construção do personagem. As circunstâncias mudam a cada replica. Muda o olhar do companheiro de cena, se atenua ou se eleva o tom das suas piadas, varia a qualidade da luz. Modifica-se o mesmo estado interior e físico do ator [...]. O ator deve cada vez reagir a todas estas circunstâncias mutáveis, deve toda vez encontrar a ação que é precisa, sem contentar-se em repetir a ação que, talvez, foi precisa e que se fixou na memória muscular.⁸¹

O aqui e agora da cena muda a cada dia. Do mesmo modo, uma pretensa estabilidade da memória muscular, burocraticamente executada, não pode ser capaz de dar respaldo à criação do ator. O corpo é fundamental, mas entre a elaboração das ações uma vez realizadas, e sua execução como uma imitação tal qual um expediente, há um abismo a ser ultrapassado.

Apesar da determinação de muitos **o quês** devem ser realizados, será o **como hoje**, em constante transformação, que permitirá a fluidez do ator dentro de perspectivas diferentes em cada trabalho, seja específico no treino, específico na cena. Uma faísca de vida do personagem, isso basta como circunstância no texto. Para o ator a faísca é, também, sua criação e as relações que se estabelecem mediante os encontros realizados em cada ensaio, em cada estudo. São essas faíscas que irrompem a própria condição criadora. São esses instantes criadores, nos quais o ator se vê desprovido de qualquer segurança de partitura ou ação a ser executada, que o colocam entre a figura de um executor, ou daquele que busca na intensidade de recriar algo tão conhecido, e ao mesmo tempo cheio de novas possibilidades, o sentido de seu fazer criador. Franco Ruffini (2006), define esse empenho do ator, o qual por si só já pode ser visto de uma perspectiva extremista, dizendo que “é o trabalho dia após dia – duro, repetitivo, entrelaçado de tédio e súbitas epifanias –, é a imagem mais eficaz do empenho para passar da criação, de uma vez por todas, à condição criadora como segunda natureza”⁸².

Repetição e revelação. Para Stanislávski, cada vez que o ator repetia apresentava-se um imenso campo sobre o qual se pode escavar em profundidade o mineral, o mesmo do qual falava o mestre russo. Quanto mais preciso o recorte, tanto mais o ator pode dar aprofundamento ao seu treino, ou ao seu trabalho.

⁸⁰ [...] mentre insegnava all’attore-che-canta come aprire le porte dell’interiorità, imparava per l’attore-che-parla come produrla senza «metronomo, né note, né partiture stampate, né direttore d’orchestra».

⁸¹ Possiamo riformulare in termini di precisione. [...] Precisione è la perfetta aderenza dell’azione a tutte le circostanze che la determinano qui e ora, non a quelle che l’hanno determinata là e allora, all’atto della costruzione del personaggio. Le circostanze mutano a ogni replica. Cambia lo sguardo del compagno di scena, s’attenua o si eleva il tono della sua battuta, varia la qualità della luce. Si modifica lo stesso stato interiore e fisico dell’attore.[...] L’attore deve ogni volta reagire a tutte queste mutate circostanze, deve ogni volta trovare l’azione che è precisa, senza contentarsi di ripetere l’azione che magari è stata precisa, e che si è fissata nella memoria muscolare.

Esse novo ator não ignorava a vida, pois a pode viver em plenitude, e diante das potências que lhe eram reveladas. A partir de si efetivava-se uma metanoia. Essa transformação pela qual o ator passava se dava pela revelação dessa natureza definida como criadora.

De acordo com Franco Ruffini (2003, p. 59), “é a princípio, onde se torna a bifurcação entre a via que aponta ao teatro através da vida – natureza criativa a chamava Stanislávski – e a via que aponta à vida através do teatro”⁸³.

As propostas de Stanislávski, portanto, não se determinam àquilo que se dirige unicamente ao teatro, mas revelam ao homem/ator, a partir do teatro, a possibilidade de encontrar na vida e na natureza do trabalho intenso e rigoroso, a liberdade por meio do percurso à experiência criadora. Mas experiência, em definição dada por Franco Ruffini (1993, p. 30), “não pode ser traduzida em palavras, se não que pode ser somente evocada ativando no destinatário uma experiência total ou igual, ou equivalente”⁸⁴. Essa experiência se dá, portanto, em ato, por uma afecção corpo/mente, diferente de uma compreensão delimitada por um nível somente intelectual.

O conhecimento se constitui na experiência diária, pela disponibilidade do ator de colocar-se inteiro no processo buscando uma condição favorável ao seu trabalho criador. É entre o trabalho árduo sobre o corpo e os momentos de epifanias que esse percurso criador é experienciado, como se o ator fosse visitado por sua condição criadora, e de tantas visitas alcançadas, busca estabelecê-la como segunda natureza.

Metanoia como transformação. Para Franco Ruffini (2003, p. 38-39), Stanislávski trata como “natureza, porque o ator em condição criativa não é diferente do homem na natureza; mas é segunda porque em cena a natureza deve ser reconstruída através do trabalho do ator sobre si mesmo”⁸⁵. É segunda também, pois, na natureza, o homem vive em meio aos condicionamentos que não o permitem ver além da horizontalidade proficiente, o dado imediato, o previsível, aquilo que lhe dá segurança; a segunda natureza também é a capacidade do ator em experienciar as epifanias. É uma crença que se dá pelas descobertas no treino diário, colocando o ator disponível a ser atravessado por uma vida mais plena. Nela, os

⁸² E il lavoro giorno dietro giorno – duro, ripetitivo, intessuto di noia e d’improvvisate epifanie – è l’immagine più efficace dell’impegno per passare dalla creazione una volta per tutte, alla condizione creativa come seconda natura.

⁸³ È al principio, dove si divarica il bivio tra la via che punta al teatro attraverso la vita – natura creatrice, la chiamava Stansialvskij – e la via che punta alla vita attraverso il teatro.

⁸⁴ [...] la experiencia no puede ser traducida en palabras sino que puede ser sólo evocada activando en el destinatario una experiencia total o igual, o equivalente.

⁸⁵ Natura perché l’attore in condizione creativa non è diverso dall’uomo in natura; ma seconda, perché in scena la natura dev’essere ricostruita attraverso il lavoro su se stessi.

mágicos, “se” o transportam ao confronto direto com o processo de crença, exigem dele a aceitação ativa de uma experiência que não se delimita ao corpo, pois atinge a “vida do espírito humano”.

No Estúdio de Ópera Bolshói, Stanislávski chama a segunda natureza no trabalho do ator como segundo nascimento. Para se chegar até ele, o estúdio deveria revelar ao ator os degraus comuns a todos os homens, condições pelas quais o ator pode atingir esse nascimento metanoico.

CAP. 4 A ATITUDE EXTREMA E OS MISTÉRIOS CRIADORES

O artista, porém, não pode ficar surdo ao chamado da beleza; só ela pode definir e organizar sua vontade criadora, permitindo-lhe, então, transmitir aos outros a sua fé. [...] O objetivo da arte é preparar uma pessoa para a morte, arar e cultivar sua alma, tornando-a capaz de voltar-se para o bem.

Andrei Tarkovski

Stanislávski trazia consigo a crença no ofício de ator como um *modus operandi* nas transformações da cena. Foi, sem sombra de dúvida, resultado de uma fé depositada no homem como capaz de operar uma efetiva transformação a partir de si. O homem/ator deveria, então, colocar-se ativo diante de si, diante do processo de criação, diante de um método. Nesse momento são retiradas as etiquetas de eficiência horizontal, como modo produtor, mecânico, automático sobre a cena, e a possibilidade de uma vivência em plenitude se mostra mais possível.

Essa crença, no entanto, significou a necessidade de rever não somente uma tradição considerada estéril, mas também perceber na natureza mesma a centelha criadora que existe em cada homem. Se Stanislávski afirma ser necessário elaborar por meio dos instrumentos do espetáculo uma revolução no homem, capaz de tornar real um evento fictício, há nesse tipo de processo a busca por uma verticalidade em seu trabalho criador, a qual pode se dar na cena, mas não está necessariamente determinada a ela. Isso é possível porque pode ser produzida no treino, no trabalho sobre si mesmo, na repetição como trampolim. A partir da elaboração diária e constante da condição criadora do ator é possível pensar no momento em que ele a transcende, quer dizer, no momento em que o recorte na sua pesquisa se torna mais preciso ainda e condições mais extremas são lhe ofertadas ou criadas.

Para Stanislávski, o estúdio deveria, por meio da precisão no trabalho, revelar aos alunos os mistérios que envolvem a criação. No Estúdio de Ópera Bolshói os sete degraus comuns a todos compunham a caminhada que o ator deveria seguir para atingir o ato criador. O objetivo para Stanislávski com essa jornada era de despertar em cada um dos alunos o domínio desses elementos, bem como chegar por meio deles até as belezas descobertas em um longo processo sobre si. A atitude do mestre mostra seu otimismo para com os homens,

não os determina por um julgamento, mas vê as possibilidades de transcender aquilo que o próprio ator alcançava e conhecia em seu longo percurso.

Nesse momento é preciso retomar uma imagem que Stanislávski utiliza. Para o mestre russo a travessia do Rubicão⁸⁶ é o momento em que o ator ultrapassa sua condição criadora. Em tal ponto, o trabalho se propõe a seguir a imagem proposta pelo encenador-pedagogo. Mesmo que a expressão só apareça duas vezes nos registros de suas conversações, para a presente pesquisa ela se mostra como um caminho a ser seguido na abordagem dos mistérios da criação revelados no Estúdio de Ópera Bolshói. Além disso, foi possível perceber, por meio dessa abordagem, o salto que o ator pode realizar entre sua condição criadora e sua condição heroica.

A partir disso, este capítulo trará dois momentos distintos:

- a) A preparação, como o momento de manipulação e domínio de si mesmo;
- b) A travessia, como o momento de passagem.

Na explanação de Stanislávski, o ator precisa ter passado pelos primeiros quatro degraus para encontrar-se preparado. A partir daí não há mais volta, pois o ator atingiria um grau heroico e objetivo com sua criação. A travessia realizada por Júlio César do pequeno rio não lhe permitiu a isenção da transformação, ainda que a passagem, para ser efetivada, não precisasse de nada mais que um salto. Do mesmo modo, o ator que escolhe pela travessia não está isento. Seu caminho criador o conduziu a realização do salto da condição criadora à condição heroica.

4.1 DOS SETE DEGRAUS COMUNS A TODOS: A PREPARAÇÃO

No estúdio, o ator deveria compreender a importância de seu trabalho criador como um meio de levar beleza aos homens. Encontrar nas ações humanas e na vida o belo como um tesouro a ser comungado. Se o ator tem essa alta missão com seu trabalho criador, então seu

⁸⁶ De acordo com a enciclopédia e dicionário ilustrado Koogan/Houaiss, o Rubicão era “o rio que separava a Itália da Gália Cisalpina. César o transpôs quando decidiu abandonar a legalidade para marchar sobre Roma. A expressão ‘transpor o Rubicão’ serve para designar decisão audaciosa e definitiva”.

preparo para tal deve ser tanto quanto maior for seu objetivo. Mediante o treino dos sete degraus comuns a todos, o ator se prepara e atinge seu caminho criador ao qual dedica sua vida. Para chegar ao trabalho criador Stanislávski (2003, p. 182) diz aos atores:

Há que liberar de toda a restrição das qualidades convencionais, mediante exercícios estabelecidos em meu “sistema”, aquelas forças nas quais se esconde o segredo e o mistério do trabalho criador, ou, em outras palavras, o amor pela arte deve ser tão desinteressado e tão puro, e deveis protegê-lo com um muro tão inexpugnável, ainda que invisível de busca constante da beleza⁸⁷.

Esse trabalho se dá a partir do corpo e deveria trazer como decorrência não somente uma liberdade muscular, mas também uma liberdade ao espírito. Isso significa que o trabalho criador traz a possibilidade ao ator de que, atravessando a materialidade do corpo, fluiria a “vida do espírito humano”. De acordo com Stanislávski (2003, p. 182),

A liberação física do corpo por si só não produzirá nada de natureza criadora. Somente quando vosso espírito está livre e não oprimido, quando estiveres cheios de energia porque sabeis quantas riquezas ocultas se escondem dentro de vós mesmos, podereis chegar a um estado de completa liberdade tanto interior quanto exteriormente, de todas as acumulações de hábitos e de costumes aceitados e podereis iniciar o trabalho criador no teatro⁸⁸.

Todavia, há que se ter cuidado com a palavra liberdade, pois tal liberdade não é total no pensamento de Stanislávski, já que o ator deve ser um servidor da arte para o mestre russo. Para a escolha da via criadora era preciso desenvolver a consciência de que ela só tem validade a partir do momento em que o ator se torna um servo da arte.

De acordo com essa perspectiva, um amor desinteressado por seu ofício deveria ser cultivado e alimentado em si mesmo como algo sagrado, como já anteriormente dito. Cultivado e alimentado em si mesmo, é importante que seja repetida a frase: nada nem ninguém pode obrigar o ator a seguir nesse caminho.

A vontade criadora parte de cada ator, e nele deveriam ser descobertas essas forças criadoras. Se esse caminho é talhado pelo ator, e nele mesmo, como é possível estabelecer elementos que o possam conduzir nessa busca? Essa é a mesma pergunta que Stanislávski

⁸⁷ [...] hay que liberar de la restricción de las cualidades convencionales, mediante los ejercicios establecidos en mi “sistema”, aquellas fuerzas en las que se esconde el secreto y el misterio del trabajo creador, o, en otras palabras, el amor hacia el arte debe ser tan desinteresado y tan puro, e debéis protegerlo con un muro tan inexpugnable, aun que invisible, de búsqueda constante de belleza [...]

⁸⁸ La liberación física del cuerpo por si sola no producirá nada de naturaleza creadora. Solo cuando vuestro espíritu esta libre e no oprimido, cuando estáis llenos de energía porque sabéis cuantas riquezas ocultas se esconden dentro de vosotros mismos, podréis lograr un estado de completa libertad tanto interior como exteriormente, de todas las acumulaciones de hábitos e de costumbres aceptados e podréis iniciar un trabajo creador en el teatro.

(2003, p. 184) realiza, e responde afirmando que “o caminho do ator na arte é ele mesmo”⁸⁹. Entretanto, a expressão ele mesmo traz consigo a necessidade de estar liberto das circunstâncias dadas de sua vida privada. Então, como o estúdio pode auxiliar o ator que decide pelo trabalho criador?

Segundo Stanislávski (2003, p. 185),

Veamos se não podemos encontrar na natureza dos sentimentos humanos mesmos degraus comuns a todos e sobre os quais todos podem subir, como por uma escada, para alcançar o fim desejado de converter-se em artistas criadores do cenário. Todos devem, mais cedo ou mais tarde, colocar os pés em um ou outro desses degraus fundamentais. Porém, como vai subi-los, que tipo de sapatos deverá usar (ou se deve ou não usar sapatos), onde perceberá que se encontra a escada, como lhe parecerão os degraus e quais serão os seus, se os verdes, os brancos, os amarelos ou os vermelhos – este é o segredo de toda sua arte, de seu eu criador fundamental ⁹⁰.

Ainda que o estúdio e o trabalho do mestre conduzissem o ator a dominar esses elementos comuns a todos, é preciso, a partir da colocação de Stanislávski, perceber que a expressão **comuns** traz consigo uma ideia de similitude, não de generalização. Dentro do estúdio eles desempenham uma função, além de uma estrutura ao ator trabalhar, um estado de ânimo que proporciona uma semelhança entre aqueles que decidiram por esse caminho na arte. Stanislávski adverte: o como se percebe a escada, o como são os degraus, todas essas questões são por conta do ator, pois depende de seus objetivos para com o trabalho criador, ou seja, se ele vai chegar a alcançar todos os degraus, ou se é preciso permanecer um tempo maior em um do que em outro, é uma compreensão do ator. Contudo, caso decida chegar aos cumes mais altos com sua criação, ou seja, efetivar a travessia do Rubicão, o ator precisa compreender os primeiros quatro degraus, trabalhar seu corpo-mente para realizar o salto.

Portanto, o primeiro momento na jornada do ator deve ser composto pelos quatro primeiros degraus comuns a todos, a partir dos quais ele atinge o momento de decisão e prontidão à travessia em seu trabalho criador.

⁸⁹ El camino del actor en el arte es él mismo.

⁹⁰ Veamos sino podemos encontrar en la naturaleza de los sentimientos humanos mismos escalones comunes a todos e sobre los cuales todo puedan subir, como por una escalera, para alcanzar el fin deseado de convertirse en artistas creadores del escenario. Todos deben, más tarde o más temprano, poner los piés en uno u otro de estos peldaños fundamentales. Pero, cómo va a subirlos, qué tipo de zapatos deberá usar (o si debe o no usar zapatos), dónde percibirá que se encuentra la escalera, cómo le parecerán los escalones y cuáles serán los suyos, si los verdes, los blancos, los amarillos o los rojos – ése es el secreto de todo su arte, de su yo creador fundamental.

4.1.1 PRIMEIRO DEGRAU: CONCENTRAÇÃO

Para Stanislávski (1980, p. 140-141), “a criação exige uma perfeita concentração de todo organismo”.⁹¹ Evidentemente, o primeiro dos degraus comuns a todos é a concentração. Segundo o mestre russo, ela exige muito do ator. Entretanto, o que é a concentração? De acordo com Stanislávski (2003, p. 188), “resumamos uma vez mais: a concentração é uma ação ativa interior do pensamento”.⁹² O mestre russo continua (2003, p. 188-189):

É suficiente esta definição da concentração? Não. Por que não? Porque todo pensamento é uma ação interior ativa. Que peculiaridade deve possuir, pois, a ação ativa interior para converter-se em concentração? O pensamento deve fixar-se inteira e absolutamente em um objeto ou ideia, e somente nele, sem romper o círculo de atenção criadora por nenhuma outra coisa. Encontramos agora a definição completa de concentração: um pensamento encerrado no círculo criador da atenção e fixado inteiramente em um ponto definido pela vontade e a eleição será concentração.⁹³

A concentração é correlacionada ao círculo criador da atenção, de acordo com Maria Knébel (1991, p. 36), a metodologia para Stanislávski para a educação da atenção no ator se baseia no que chama círculos de atenção”⁹⁴. Essa expressão é utilizada recorrentemente pelo mestre russo dentro do Estúdio de Ópera Bolshói.

No exercício condutor do ator ao estabelecimento da concentração integral, Stanislávski trabalha a partir da concomitância entre os movimentos e a respiração. O aluno deveria estar sentado e buscar o relaxamento, sua coluna deveria estar tão reta quanto possível, mas sem esforço. A imagem que Stanislávski usa é, (2003, p. 189) “como se o sacro fosse o extremo pontiagudo de uma estaca em que tivesse sido cravado o tronco”⁹⁵. Após esse momento de disponibilidade do corpo, o aluno deveria erguer a mão e fazer movimentos com os dedos (abrir e fechar) concomitantemente à respiração (inspirar e expirar). O direcionamento da atenção deveria ser rigoroso e abrigar, por meio da respiração, um estado de harmonia entre pensamento e a simples tarefa que era realizada pelos músculos e

⁹¹ La creación exige una perfecta concentración de todo el organismo.

⁹² Resumamos una vez más: la concentración es una acción interior del pensamiento.

⁹³ Es suficiente esta definición de la concentración? No. Por qué no? Porque todo pensamiento es una acción interior activa. Que peculiaridad debe poseer, pues, la acción activa interior para convertirse en concentración? El pensamiento debe fijarse *entera y absolutamente* en un objeto o idea, y sólo en ello, sin romper el círculo de atención creadora por ninguna otra cosa. Hemos encontrado ahora la definición completa de concentración: un pensamiento encerrado enteramente en un punto definido por la voluntad y la elección será concentración.

⁹⁴ La metodología de Stanislavski para la educación de la atención en el actor se basa en los que llama “círculos de atención”.

articulações (abrir e fechar os dedos). Quando corpo e pensamento passassem a caminhar juntos, ou dispersar-se por qualquer motivo alheio, o ator deveria inserir novas tarefas, outros objetivos na mesma proposta de movimento de seus dedos. Por exemplo, tocar a palma da mão com três dedos, a isso não deveria acarretar esforço, somente uma mudança no ritmo da respiração. Consequentemente o aluno iria ampliando seus movimentos e a relação dinâmica entre respiração e movimento, também seu círculo de atenção era ampliado, graças ao direcionamento da atenção, e exigência cada vez maior dela, às tarefas propostas. Se no início dois dedos e a respiração trabalhavam juntos, logo chegaria o momento e a necessidade em dimensionar e aplicar o exercício à mão inteira, e então ao braço, e logo mais ao tronco, e assim sucessivamente.

Nesse exercício aplicado por Stanislávski, o mestre afirmava a necessidade e importância da concentração como um dos degraus no caminho criador. Para ele, a respiração e o movimento deviam caminhar juntos para se chegar à concentração, por isso, toda vez que um desses dois elementos fosse interrompido o aluno sentiria que sua concentração sofria consequências. De acordo com Stanislávski (2003, p. 131), “as primeiras lições de respiração devem se converter na base do desenvolvimento dessa atenção introspectiva, sobre a qual se deve construir todo o trabalho em arte”⁹⁶.

A atenção introspectiva não significava ensimesmar-se, mas descobrir, primeiro o domínio do pensamento, e depois belezas desconhecidas. Fossem elas suas forças criadoras, fossem elas a capacidade de aceitação das circunstâncias e ações dos personagens, pois essa ingerência no corpo-mente de uma vida plena não isenta o ator de compreender que, se isso for levado ao extremo, obtém-se a aceitação das circunstâncias dadas como uma possibilidade de verticalizar em temas que são revelados pelo personagem a ser elaborado, ou pelo reflexo das ações que qualquer homem pode realizar.

O ator não deve renunciar a vida que o rodeia, mas, ao contrário, estar disponível para descobrir com alegria a beleza que nela se apresenta. Então a concentração deve ter como finalidade, também, despertar uma percepção aguçada, disposta a revelar na observação do mundo e dos homens, a quem o ator dirige seu trabalho criador, uma beleza que os contempla com a plenitude. Diz-se também como finalidade, pois de fato o que aparece no primeiro plano, quando se tratar da concentração, é a capacidade de domínio do corpo-mente pelo ator.

⁹⁵ [...] como si el sacro fuera el extremo puntiagudo de una estaca en la que hubiera sido clavado el tronco.

⁹⁶ Las primeras lecciones de respiración deben convertirse en la base para el desarrollo de esa atención introspectiva, sobre la cual debe construirse todo el trabajo en el arte.

Compreendendo por meio dos exercícios que a concentração pode ser treinada, e elaborada, mediante uma autodisciplina constante, o ator pode estendê-la a outras perspectivas no ato criador. Se o trabalho que parte do corpo dilata sua percepção e, se um dos objetivos do ator é compreender e jubilar a vida por ser reveladora de verdadeiros tesouros, então a concentração também pode ser dirigida até eles. Para Maria Knébel, (1991, p. 35), o treino da concentração tinha como uma de suas finalidades tornar os atores “capazes de perceber toda a riqueza que nos dá a vida e a arte”⁹⁷. A concentração, primeiro degrau comum a todos, concentra as forças criadoras do ator nessa busca que é ampliada a cada dia, em cada criação, na percepção dos tesouros potenciais que se escondem em cada minuto do trabalho, na beleza que cada homem carrega dentro de si. De acordo com Nair Dagostini, (2007, p. 67),

O domínio da arte da concentração, o seu constante desenvolvimento, leva o ator a discernir o que é essencial na natureza das coisas e das pessoas, a obter o máximo controle sobre seu corpo e sua mente e, conseqüentemente, conquistar um aperfeiçoamento na sua percepção do mundo, na sua sensibilidade, e uma alteração qualitativa de sua consciência. Portanto há uma elevação como artista e como ser humano, pois não há separação entre sua atitude no teatro e na vida: elas se coadunam.

A concentração é apresentada por Stanislávski aos atores-cantores do Estúdio de Ópera com ênfase em duas abordagens: o domínio corporal e técnico, e a capacidade de levá-los a encontrar na vida que os rodeia belezas que dantes não eram percebidas, riquezas ignoradas pelos hábitos cotidianos. A partir desse momento, em que é tratada para além do seu uso técnico, a concentração adquire o valor de um conhecimento estabelecido por meio de uma prática extremista, ou seja, retomando as palavras de Nair Dagostini, “leva o ator a discernir o que é essencial na natureza das coisas e das pessoas”. A concentração como elemento que compunha o caminho criador do ator não foi tratada pela primeira vez no Estúdio de Ópera Bolshói, nem mesmo deixaria de ser abordada pelo encenador em outros momentos de sua prática. Isso mostra, sobretudo, a importância desse degrau, perpetuado como fundamental nas propostas de Stanislávski, no trabalho do ator.

4.1.2. SEGUNDO DEGRAU: ATENÇÃO

O segundo degrau comum a todos é a atenção que se traduz para o mestre russo como vigilância mental. Stanislávski dá como exemplo o direcionamento de atenção ao polegar. A

⁹⁷ Ser capaces de percibir toda la riqueza que nos regala la vida y el arte.

partir daí, sugere aos alunos/atores que examinem e tragam atenção à tão somente seu dedo, concentrando-a em suas articulações, na pele, na textura, etc. No exemplo dado por Stanislávski, em um determinado momento, o aluno se depararia com uma cicatriz. Ela desencadeia uma série de lembranças sobre como aconteceu. As sensações do dia, o quê, quando aconteceu, a maneira como as pessoas ficaram tristes e horrorizadas com o tamanho do ferimento, etc. Para o mestre russo, isso não criava uma atmosfera propícia ao trabalho criador do ator, pelo contrário, permitia a distração, acarretando na perda de sua vigilância mental.

Uma vez distante dos detalhes aos quais deveria estar vigilante, a atenção do ator passa a perambular por circunstâncias que não eram um problema criador, aquilo sobre o qual sua atenção deveria estar direcionada. Stanislávski deixa evidente que esse perambular não é vigilância mental, uma vez que o aluno se deixou levar por uma imaginação sem objetivo, ou uma lembrança que envolve sua vida privada. A tarefa do ator era observar o polegar, estar atento àquilo que o próprio corpo lhe comungaria: textura, forma, volume, temperatura, etc.

A dispersão da atenção da tarefa original acarretou ao ator outros caminhos, muitas vezes sem nenhum objetivo relacionado à criação. Stanislávski aponta para o momento em que o pensamento não está direcionado ao objetivo que lhe é proposto, em que vaga de uma coisa a outra sem ter uma direção precisa. Precisão pode ser entendida nesse contexto como algo **preciso por ser necessário**, algo **preciso por ser bem delimitado**. Conforme K. Stanislávski (2003, p. 202), “se um ator não pode enfocar seu pensamento-sentimento-palavra com a maior agilidade e se não sabe como fazer com que todas as forças de seu organismo atuem em uma direção [objeto de atenção], será como uma chama vacilante que lamentam os olhos”⁹⁸.

A atenção direcionada a cada segmento, seja ao corpo ou à ação, desenvolve a capacidade de colocar o ator diante daquilo que se apresenta aqui e agora, de modo a contemplar o que Stanislávski chama de agora criador. Stanislávski usava para o treinamento da atenção os círculos de atenção. A descrição a seguir desse trabalho é feita por Nair Dagostini (2007 p. 64-65),

O pequeno círculo é um espaço íntimo do ator, onde se realizam ações próximas, de caráter complexo e singular, seja com o objeto, com o espaço, consigo mesmo, com o pensamento, ou com o *partner*. Pela sua característica espacial condensada, ele permite ao ator experimentar em cena, diante do público, o isolamento de tudo

⁹⁸ si un actor no puede enfocar su pensamiento-sentimiento-palabra con la mayor agilidad y si no sabe cómo hacer que todas las fuerzas de su organismo actúen en *una* dirección, será como una llama vacilante que lastime los ojos.

aquilo que está fora do limite determinado pelo pequeno círculo. O médio círculo amplia a extensão da visibilidade da atenção e pertence ao particular, ou seja, abarca o espaço da atuação do jogo cênico, onde estão contidos os pequenos círculos de atenção com seus objetos de atenção. No grande círculo, a linha do círculo imaginário traçada é ampliada; possui caráter universal. É o lugar das grandes ideias, memórias, reflexões que se realizam pela visualização das imagens do pensamento que o ator projeta externamente.

De certo modo, os círculos são uma segmentação do espaço do ator. O treino se dá por essa atenção que é direcionada a cada segmento no espaço elaborado e construído pelo ator, colocando-o em uma atenção ativa. Assim também ocorre com a segmentação em pequenas ações das ações maiores de um espetáculo. Uma vez que a ação seja segmentada em pequenos momentos, e eles podem ser infinitos, o ator tem cada vez mais preciso e delimitado o objeto de sua atenção, a cada instante, a cada movimento, a cada respiração, a cada sílaba que pronuncia no cenário.

A atenção aliada ao princípio da segmentação, já apontado por Stanislávski nesse exemplo do polegar, traz ao ator a possibilidade de experimentar a ação e vivê-la no seu instante, significa a presença na duração, somente possível mediante o treino desse segundo degrau comum a todos: a atenção. Cada pequena porção de um todo pode ser contemplada pelo ator como potencial no desenvolvimento de sua presença em cena. E essa presença se dirige ao que muda a cada dia, trata-se mais uma vez não da criação dada de uma vez por todas, mas da criação a cada dia, a cada vez. Para Stanislávski (2003, p. 204),

Não há nada estabelecido na arte criadora – o digo de uma vez por todas. Assim como a vida é movimento perpétuo, vossos problemas criadores não podem permanecer estacionados, devem mover-se junto com seu espírito vivente ⁹⁹.

A partir da colocação de Stanislávski, também é possível pensar a atenção como zelo na criação. A atenção do ator, no momento em que é direcionada ao aprofundamento do trabalho, passa a buscar o que é essencialmente um problema criador. Ela passa a evidenciar a necessidade do treino contínuo da natureza criadora do ator. Para isso, reelabora e direciona o olhar a novos obstáculos e, sobretudo, ao que é revelado a cada instante vivido na arte.

⁹⁹ No hay nada establecido en el arte creador – lo digo de una vez por todas. Así como la vida es movimiento perpetuo, vuestros problemas creadores no pueden permanecer estacionarios sino que deben moverse junto con su espíritu viviente.

4.1.3 TERCEIRO DEGRAU: CORAGEM E VALOR

Após alcançar os dois primeiros degraus comuns a todos, chega o momento em que o ator deve se desprender do medo. O terceiro degrau é, portanto, a coragem. Se o ator se perturba pelo medo da crítica ou autocrítica, dos julgamentos alheios e dos seus próprios, então não pode nem mesmo se manter nos dois primeiros degraus, concentração e atenção, pois mesmo que haja um esforço nesse sentido, eles se dissolverão em uma série medíocre de controvérsias. Consonante a Stanislávski (2003, p. 209),

A coragem não tem nada a ver com a pretensão nem com essas intoleráveis ostentações e imprudência que são o manto da covardia. A coragem no trabalho criador é a capacidade de liberar vossa mente de tudo o que tem alguma relação com vossos assuntos privados; é essa atmosfera de alegria e de liberdade que é vossa própria contribuição à arte criadora; é a expressão da energia com a que propõe superar as dificuldades do papel e resolver seus problemas¹⁰⁰.

A coragem, de acordo com Franco Ruffini (2006), “é a capacidade de não bloquear a ação pelo cálculo racional, mas deixá-la fluir organicamente”¹⁰¹. Portanto, trata-se de uma disposição corpo-mente do ator em liberdade ao agir. Como trabalhar e desenvolver essa condição de ausentar o medo?

O caminho para isso é ditado pela atenção, pelo domínio e capacidade do ator em direcioná-la ao que efetivamente se mostra necessário no trabalho. Ao contrário de fixar-se no medo, e debilitar não somente sua atenção por motivos que não estão diretamente ligados ao seu trabalho criador, o ator deveria incluir cada vez mais objetivos a serem alcançados naquilo que fazia, criando assim problemas criadores a serem resolvidos, obstáculos a serem superados. Franco Ruffini (2003, p. 47), ao abordar a atenção no trabalho do ator a partir de Stanislávski, tece o seguinte comentário: “a pedagogia de Stanislávski adquire o fato que não se pode obedecer a uma ordem negativa se não obedecendo a uma diversa correspondente ordem positiva”¹⁰².

Observa-se esse aspecto na seguinte proposição de Stanislávski (2003, p. 209), “uma vez que tenhas se dado conta de que o medo obstrui vossos movimentos no cenário, e vos

¹⁰⁰ [...] el arrojito no tiene nada que ver con la pretensión ni con esas intolerables ostentación e impudicia que son el manto de la cobardía. El arrojito en el trabajo creador es la capacidad de liberar vuestra mente de todo lo que tiene alguna relación con vuestros asuntos privados; es esa atmósfera de alegría y de libertad que es vuestra propia contribución al arte creador; es la expresión de la energía con la que os proponéis superar las dificultades del papel y resolver sus problemas.

¹⁰¹ [...] è la capacità di non bloccare l'azione per calcolo razionale, ma lasciarla fluire organicamente.

impede de liberá-los da influência de qualquer questão extrínseca ao vosso trabalho, deveis redobrar a vigilância e intensificar a agilidade mental”¹⁰³. Quando a atenção sai do falso problema – superar o medo, nesse caso – e vai em direção daquilo que é necessário para manter o círculo de atenção gera-se a solidão pública, ou seja, em um estado propício para que o ator aja nas circunstâncias dadas, fictícias ou não. Quer dizer, os problemas reais são encontrados no trabalho criador, os quais não somente fortalecem o círculo criador, mas também propõem uma relação renovada, e aprofundada, com as circunstâncias, com os temas no treino sobre si mesmo, com o trabalho sobre o personagem. A decorrência da posição em buscar os reais problemas no trabalho criador é a ascensão do valor no trabalho do ator. Para Stanislávski (2003, p. 210),

O resultado direto de tudo isto é o *valor* no trabalho criador. Todo papel, ainda aquele em que seja necessário que representeis em cena o amor humano mais elevado, o amor maternal, deve construir-se sempre sobre a base do valor. O traço mais repreensível do trabalho criador de um ator é a exageração e a excessiva ponderação. Qualquer que seja a natureza do papel e qualquer que seja a forma exterior que tome vossa concepção e a representação que fazeis dele no cenário devem caracterizar-se sempre pelo valor¹⁰⁴.

Ou seja, o valor se revela na capacidade do ator em desprender-se de seus automatismos, sejam eles mentais ou corporais, que o conduzem a uma visão limitada do trabalho criador e à imitação. Para H. Kuhn (1977, p. 266), em análise aos valores na esfera da subjetividade, “a forma básica da vida ativa apresenta o seguinte aspecto: a pessoa sabe que está inserida em um horizonte aberto para um número infinito de possibilidades [...]. Dentro do espaço lhe é concedido pode escolher”. Entretanto, aí suas escolhas não são norteadas por valores, sejam eles econômicos ou religiosos, pois, ainda para H. Kuhn (1977, p. 266), “o bem, que no respectivo caso distingue o que é melhor do que é inferior e que, portanto, determina a preferência, apresenta-se sob a forma da própria vida a ser vivida”.

Do mesmo modo, o ator não somente cria outras possibilidades para si, mas também ao personagem, ao público, à coletividade. Isso significa, sobretudo, não estar determinado a

¹⁰² La pedagogia di Stanislavskij acquisisce il fatto che non si può obbedire a un ordine negativo se non obbedendo a un diverso e corrispondente ordine in positivo.

¹⁰³ Una vez que os habéis dado cuenta de que el miedo obstruye vuestros movimientos en el escenario y os impide liberaros de la influencia de cualquier cuestión extrínseca a vuestro trabajo, debéis redoblar la vigilancia e intensificar la agilidad mental.

¹⁰⁴ El resultado directo de todo esto es el *valor* en el trabajo creador. Todo papel, aun aquel en el que sea necesario que representéis en escena el amor humano más elevado, el amor maternal, debe construirse siempre sobre la base del valor. El rasgo más reprehensible del trabajo creador de un actor es la exageración y la excesiva ponderación. Cualquiera que sea la naturaleza del papel y cualquiera que sea la forma exterior que tome, vuestra concepción y la representación que hagáis de él en el escenario deben caracterizarse siempre por el valor.

uma visão superficial e automática, e muitas vezes simplista das ações humanas. O valor é, neste caso, a capacidade de encontrar em um personagem, ou no treino, aquilo que não é um dado previsto, e também, de encontrar em si mesmo aquilo que supera uma visão restrita da potencialidade criadora em cada um.

Quando o ator trabalha na perspectiva do personagem é necessário um desprendimento de certos julgamentos, principalmente, os superficiais. Ora, não será por meio de um julgamento superficial e raso das ações do personagem que ele o criará em plenitude. Nem mesmo poderá recriar essa vida, sem acabar em uma redução a si mesmo. Qualquer julgamento, com seu exagero de sentenças simplistas e cômodas algumas vezes, coloca-se na cena ou no treino como esforço em fazer-se entender. Isso não significa intensidade de vida, pois se trata de afetação, imitação, inimigo contra o qual o mestre russo lutou tanto. Se a abordagem das ações, às quais o ator dá vida, delimita-se por uma visão superficial do que é humano, é preciso que a atenção seja direcionada àquilo que as faz variar. E para isso, é preciso coragem para ir além das colocações pessoais e buscar os efetivos problemas criadores. Para Franco Ruffini, (1996, p. 175), esta atitude “é o desapego daquilo que se foi para se tornar mais e mais aquilo que se é”¹⁰⁵. Para Stanislávski, o valor no trabalho criador é essencial para que se evite um tipo de atuação exagerada e monótona cuja beleza não é encontrada pelo ator em seu vasto interior, mas em uma exterioridade que se acredita capaz de emanar vida. Ele dá como exemplo a relação do ator em criar um vilão (2003, p. 210),

Suponhamos que tenhas que representar o papel de um vilão e um traidor. Vossa representação desse papel não será jamais convincente nem produzirá uma impressão perdurável no público se não chegar a descobrir vocês mesmos em que parte têm demonstrado valor o vilão e quando – fosse por um breve instante - tenha sido bom.¹⁰⁶

Stanislávski dá um norte para se alcançar o valor nessa circunstância: buscar o bom no vilão. Se o ator chega a encontrá-lo, então há mistura, caso contrário, pode-se cair na exageração e no julgamento. Para o encenador russo, (1998, p. 11) “em primeiro lugar, você deve ver e sentir o que é verdade e fazer disso seu ponto de partida. A capacidade de ver o que é bom, o que é belo, é uma parte necessária de um ator. Esse é o critério que você deve aplicar

¹⁰⁵ [...] è il distacco da ciò che si ha per diventare sempre più ciò che si è

¹⁰⁶ suponhamos que tengáis que representar el papel de uno villano y uno traidor. Vuestra representación de ese papel no será jamás convincente ni producirá una impresión perdurable en el público si no lográis descubrir vosotros mismo en qué parte ha demostrado valor el villano y cuando – fuese por un breve instante – ha sido bueno.

a si mesmo”¹⁰⁷. Então, não basta encontrar fora de si tal beleza, é preciso praticar essa procura a partir de si mesmo, e encontrá-la com o entusiasmo de quem a percebe, toca e, portanto, deseja comungá-la com outros homens.

Não se pode esquecer de que esse belo não é composto a partir dos automatismos e dos julgamentos, ou de uma mentalidade subjugada a um hábito conceitual que determina o ator a pensar: isso que ele faz é bom, pois é um homem honrado, pois tem dignidade; ou isso é horrível, nenhum ser humano poderia ser capaz de tanta atrocidade! O que Stanislávski está propondo não é uma crítica (e autocrítica) que se manuseia pela finalidade utilitarista do homem em sua vida. Quando diz, portanto, buscar o bom no vilão está sugerindo ao ator que essa beleza interior pode ser encontrada em qualquer homem, em qualquer tempo. Justamente por isso, chega-se mais perto de cada pessoa do público, pois o ator não se coloca como homem ideal ou extraordinário, mas como alguém que, tanto quanto aqueles outros homens, experienciou uma beleza interior, um anseio que não determina a vida. Se os opostos são entendidos como contrários, é preciso compreendê-los como uma longa linha, uma palheta de cores cujas graduações são infinitas. A temperança dos opostos produz a harmonia. Aqui, parecem justas as palavras de Andrei Tarkovski (2002, p. 234), sobre os opostos: “[a] dicotomia é o estímulo para a transformação, é simultaneamente a fonte de nossa dor e da nossa esperança: a confirmação da nossa profundidade e do nosso potencial espiritual”.

O ator que busca e encontra o valor no trabalho criador compreende que não é o peso de um eu imóvel, acabado, que o conduz pelo resto de seus dias, pois, a vida tem suas infinitas variações, e a capacidade de aceitação delas deve vir a partir de si mesmo como uma necessidade. Para Luiz Felipe Pondé (2003, p. 171), “quanto mais se acreditar que se deve ser fiel a ele [eu], mais se tem de lidar com a projeção que se faz de si mesmo”. Nesta perspectiva, o ator não encontra o movimento próprio da vida, mas um esperar que as coisas saiam como ele as projetou, não se encontra presente aqui e agora, e sim lá onde uma vez chegou a um resultado, onde uma vez esteve, ou seja, deixa de experienciar sua condição criadora e acredita, e vive, a criação como se ela fosse de uma vez por todas.

Atingir valor é aceitar a condição criadora como a expressão de uma alegria para com a vida em seu todo. Princípio de manifestação do otimismo para com os homens na sua potencialidade ao belo mesmo diante do que se mostra contrário, ou oposto. Vida em seu todo, ou a “vida do espírito humano”, são expressões que podem ser consideradas como

¹⁰⁷ First and foremost you must see and feel what is true and make that your point of departure. The capacity to see what is good, what is beautiful, is a necessary part of an actor. That is the yardstick you must apply to yourself.

equivalentes. A técnica pode permitir ao ator alcançar sua condição criadora, a compreender no ato criador que realiza todos os dias em cada momento dedicado ao seu ofício. Contudo, é preciso valor, isso é o que Stanislávski deixa em um nível mais profundo. Se graças a sua atenção treinada o ator atinge a ausência do medo, é preciso que ela, sua atenção, seja direcionada ao que essa “vida do espírito humano” pode revelar como beleza no homem, em sua capacidade de encontrar em si esses opostos, essa potencialidade de encontrar aí uma harmonia. É uma atitude que exige do ator a capacidade de adaptação às circunstâncias dadas em seu trabalho criador. A técnica pode levá-lo a encontrar o valor que, uma vez compreendido como fundamental ao ato criador, o translada à aceitação daquilo que se apresenta como possibilidade diante das ações do personagem, ou do homem que está antes do ator. Para H. Kuhn (1977, p. 266), “a ação considerada autônoma em si mesma, adquire o seu valor a partir do lugar que lhe cabe no conjunto da vida, conjunto este do qual cada ação dá testemunho”. O valor, portanto, revela a disponibilidade e a beleza da vida em um todo.

4.1.4 QUARTO DEGRAU: SERENIDADE CRIADORA

A serenidade criadora é colocada como o quarto degrau comum a todos. Para se chegar a ele, Stanislávski afirma o reconhecimento dos três primeiros degraus como imprescindível para que ela se instale quase que automaticamente. De acordo com o mestre russo (2003, p. 219), “se haveis trabalhado conscientemente para alcançar os três primeiros passos, o quarto se dará automaticamente”¹⁰⁸. Como resultado dos três primeiros passos, a serenidade criadora impele o ator às circunstâncias dadas pelo trabalho criador, ou seja, em seu efêmero agora¹⁰⁹.

Era preciso que o ator se esvaziasse de si mesmo, denegando antigos hábitos que, como já dito, revelavam o apego à imitação como um automatismo anacrônico. Para Stanislávski, a serenidade criadora era uma atitude propícia ao ator para não interromper seu círculo de atenção e, portanto, não deixar de se sentir em solidão pública. Sem o estado de solidão pública, o ator partiria novamente para a exageração ou a afetação, enfim, aos seus antigos hábitos, sejam eles teatrais ou da vida cotidiana. Se a atenção não se dedica aos reais problemas no trabalho criador, então todos os outros passos já dados nos primeiros três

¹⁰⁸ [...] si habéis trabajado concienzudamente para alcanzar los tres primeros pasos, el cuarto lo daréis automáticamente.

¹⁰⁹ Expressão utilizada por Stanislavski junto aos atores-cantores como referência à sucessão de instantes que o ator vive a cada vez, como presença na sua duração.

degraus comuns a todos não se mantêm estáveis. Mais uma vez, o encenador russo deixa evidente a necessidade e a ligação intrínseca entre todos os degraus. Sem a necessária serenidade criadora o ator não alcançaria a sinceridade em sua atuação. Stanislávski prevê (2003, p. 215):

A sinceridade não se concebe em meu “sistema” como uma qualidade independente porque é o fundamento mesmo da arte criadora da cena e porque tem suas características próprias em cada ator. A sinceridade é fusão de todos vossos pensamentos e faculdades com vossa parte, fazendo uso da pequena palavra “se”¹¹⁰.

Ao relacionar a sinceridade com a serenidade criadora o mestre russo aborda outro elemento de seu “sistema”: a imaginação. Serenidade criadora, sinceridade e imaginação estão diretamente ligadas. Era preciso que o ator atingisse a serenidade criadora para que pudesse atuar com sinceridade nas circunstâncias dadas. Neste sentido, é preciso compreender que agir com sinceridade nas circunstâncias dadas é o mesmo que agir com verdade cênica às circunstâncias geradas em uma obra literária. O mesmo se aplica no trabalho do ator sobre si mesmo. A imaginação, como um dos principais elementos nesse processo, alimenta-se da serenidade para fluir as respostas particulares que o ator propõe para cada imagem criada e à ação que deve elaborar.

A sinceridade da qual o encenador-pedagogo se refere é a sinceridade nas ações e reações. Conforme Franco Ruffini (2003, p. 105), “aquilo que conta é a verdade da reação: a imagem que a provoca é sempre e somente do ator”¹¹¹. O que Stanislávski evidencia ao relacionar sinceridade e características particulares é que o mundo interior criado é único e intrínseco a cada ator. A imagem corporificada e expressa por meio da ação é o que todos podem ver, mas essa interioridade que cria os detalhes mais precisos¹¹² diz respeito somente ao ator. Aí é que reside a diferença entre a passividade do ator que acata ordens e as executa, e aquele que mediante o treino e aprimoramento de sua integralidade como ser humano passa a ser ativo na criação, criador por própria decisão. Stanislávski pontua (2003, p. 170-171),

A imaginação criadora de um ator deve possuir, acima de tudo, para ser ativa, a qualidade indispensável de toda a arte criadora – a calma [serenidade]. Essa calma em que somente se pode alcançar a harmonia de pensamento e ação. Resulta

¹¹⁰ La sinceridad no se concibe en mi sistema como una cualidad independiente porque es el fundamento mismo del arte creador de la escena y porque tiene sus características propias en cada actor. La sinceridad es la fusión de todos vuestros pensamientos y facultades con vuestra parte, haciendo uso de la pequeña palabra mágica “si”.

¹¹¹ Quello che conta è la verità della reazione: l’immagine che la provoca è sempre e solo dell’attore.

¹¹² É importante reforçar uma vez mais: precisão, de acordo com Franco Ruffini, “não é a imagem fixada uma vez por todas; ao contrário, é imagem sensível às condições que a definiram, e assim variável para variar às condições” (2003, p. 44).

impossível formar um círculo criador, quer dizer, o lugar onde a imaginação deve ser colocada em movimento [...] ¹¹³.

Se a sinceridade é a fusão completa do pensamento e das faculdades do ator, retomando as palavras de Stanislávski, então a serenidade criadora é fundamental para que o ator mantenha o estado de esvaziamento do seu eu particular, e permita a dedicação para tornar um evento fictício em ação fundamentada e com um objetivo. Conforme Franco Ruffini (2003, p. 43), “é a força da imaginação que permite transportá-la ao mundo da ficção: onde se pode encontrar um alfinete inexistente como se fosse real” ¹¹⁴. Quando o mestre russo fala de sinceridade é preciso compreendê-la como aquela gerada pela ficção ou pela imaginação criadora, seja ela nascida do ator em sua interioridade, ou aquela provinda de uma obra.

Calma, coragem ou serenidade criadora são correspondentes. Sem a necessária serenidade criadora o ator não mantém seu círculo de atenção, que lhe provém o estado de solidão pública, e no qual pode agir com sinceridade diante das circunstâncias dadas. A serenidade criadora garante a disponibilidade ao ator para agir integralmente, revelando na manutenção da condição criadora a capacidade de tornar real um evento fictício.

Chega ao fim a preparação do terreno para a travessia do Rubicão. Diante dos quatro primeiros degraus o ator se coloca no limite entre sua condição criadora e os seguintes passos em direção à condição heroica. Até o presente momento, evidencia-se a contiguidade existente entre os degraus, a ligação íntima na qual se estabelece a integralidade por meio da concretude dos exercícios que partindo do corpo, chegam a outro nível no trabalho do ator. Nesse momento o ator já se retirou para encontrar o caminho criador, do qual pode retornar para comungar com outros homens os tesouros descobertos na jornada.

4.2 DOS SETE DEGRAUS COMUNS A TODOS: A TRAVESSIA

Depois de ter chegado aos quatro primeiros degraus, segundo Stanislávski (2003, p. 220),

Atravessamos já, como dissemos, o Rubicão e podemos prosseguir em nosso exame dos princípios da arte cênica criadora, donde o que nos interessa não é já o trabalho

¹¹³ La imaginación creadora de un actor debe poseer ante todo, si ha de ser activa, la cualidade indispensable de todo arte creador – la calma. Esa calma en que sólo se puede lograr ka armonía de pensamiento y acción. Resulta imposible formar un círculo creador, es decir, el lugar donde la imaginación debe ser puesta en movimiento [...].

¹¹⁴ È la forza dell’immaginazione che permette al se di trasportala nel mondo della finzione: dove si può cercare una spilla inesistente como se fosse reale.

do ator em seu papel ou em si mesmo, senão o fato de que no trabalho que realiza sobre seu papel pode introduzir agora todas as qualidades de sua atenção sem dividir seus problemas criadores entre o “eu” e o “se eu”¹¹⁵.

Após o momento de preparação, o ator agora compreende que diante das descobertas, realizadas já nos quatro primeiros degraus, deve trazer seu pensamento a uma fusão completa entre o “eu” e o “se eu”. Isso significa, sobretudo, que mediante o treino dos quatro primeiros degraus é possível atingi-la e, portanto, ir adiante ao caminho criador. A travessia traz consigo a ultrapassagem da condição criadora para a condição heroica, portanto, não há como o ator permanecer ileso às transformações e revelações pelas quais passou desde o início de sua subida na escada criadora. No sentido de compreender as potencialidades que cada degrau traz consigo no processo criador do ator, a seguir serão apresentados os três últimos degraus comuns a todos: tensão heroica, fascínio e alegria.

4.2.1 QUINTO DEGRAU: TENSÃO HEROICA

A tensão heroica, como quinto degrau apresentado por Stanislávski, traz como pressuposto a fusão completa do ator com o personagem, isso é o que fica evidente quando o encenador afirma que nesse degrau não se colocam problemas entre o “eu” e “se eu”. A tensão heroica se firma, de acordo com Stanislávski (2003, p. 220), pela seguinte pergunta: “o que podeis encontrar aqui, que tenha uma natureza geral e seja aplicável por igual a todos os personagens teatrais caracterizados por pessoas e a todas as pessoas que caracterizam personagens teatrais encarnando-os?”¹¹⁶. A resposta a essa pergunta desencadeia elementos e descobertas que podem aproximar o ator do personagem, na qual aproximar não é o mesmo que se identificar¹¹⁷. Se todo o trabalho do ator se encontra direcionado aos problemas criadores, ou seja, não dispersa sua atenção para além do círculo criador, se age com sinceridade e valor diante das circunstâncias dadas, o que lhe falta? Segundo Stanislávski (2003, p. 221), falta tornar “cada vez, por mais breve que seja o traço particular de vosso personagem, deve ser levado em cada seção do papel até o mais alto grau de tensão

¹¹⁵ Hemos atravesado ya, como si dijéramos, el Rubicón y podemos proseguir en nuestro examen de los principios del arte escénico creador, donde lo que nos interesa no es ya el trabajo del actor en su papel o en si mismo, sino el hecho de que en el trabajo que realiza sobre su papel puede introducir ahora todas las cualidades de su atención sin dividir sus problemas creadores entre el “yo” y el “si yo”.

¹¹⁶ [...] o que podéis encontrar aquí, que tenga una naturaleza general y que sea aplicable por igual a todos los personajes teatrales caracterizados por personas y a todas las personas que caracterizan personajes teatrales encarnándolos ?

heroica”¹¹⁸. Mas como o ator pode chegar ao degrau da tensão heroica? Em outras palavras, como pode elaborar e desenvolver essa capacidade em si mesmo?

A tensão heroica parte do corpo, deve se encontrar extremamente livre e, ao mesmo tempo, trazer a tensão mais extrema, isso significa: relaxado para que haja a fluência da vida que é criada diante de cada circunstância, mas tenso, pois tudo que é realizado na cena deve ser preciso e estar dedicado a alcançar um fim. Stanislávski já mencionava (1994, p. 184-185):

Cada coisa sobre a cena – porte, gesto, palavra – tem que ser distinta e explícita, porém não exagerada ou somente marcada. Se tiveres uma suspeita e são ciumentos, não coloquem imediatamente na ação toda a tensão de seu ser, senão tens que aplicar gradualmente toda a gama dos ciúmes, começando muito devagar e terminando com a mais furiosa tempestade do coração. [...] O caráter que vocês representam em um papel pode ser tão fugaz como para poder ser reproduzido em todas as partes com a evidência da tensão mais extrema, intensificada até a tensão heroica¹¹⁹.

Para que o ator atinja a tensão heroica, portanto, é necessário que possua um autodomínio de seu corpo/mente. Stanislávski retoma sob a definição de autodomínio os primeiros degraus comuns a todos. A preparação do ator, portanto, passa pela necessidade de se elaborar esse autodomínio a partir dos quatro primeiros degraus comuns a todos. Tendo como base o autodomínio o ator pode atingir a tensão heroica. Conforme Stanislávski (2003, p.134),

Somente chegam ao estado de tensão heroica aqueles que alcançaram uma estabilidade absoluta na arte do autodomínio. O autodomínio, como elemento criador somente alcança, por outro lado, o ator que já não está sob a influência de suas paixões pessoais, tais como a inveja, os ciúmes a rivalidade e o desejo de primazia, que foram substituídos por seu entusiasmo pela arte e uma desinteressada alegria de ser capaz de transmitir desde o cenário os êxtases da alma, e de mostrar isso, e não a si mesmo, aos espectadores¹²⁰.

¹¹⁷ Para Franco Ruffini, quando há referência ao termo identificação no trabalho de Stanislavski “devemos considerá-la [a identificação] pelo menos em termos concretos” (1995, p. 65).

¹¹⁸ Cada vez, por breve que sea el rasgo particular de vuestro personaje, debe ser llevado en cada sección del papel hasta el más alto grado de tensión heroica.

¹¹⁹ Cada cosa sobre la escena – porte, gesto, palabra – tiene que ser distinta e explícita, pero no exagerada o solamente marcada. Si tienen una sospecha y son celosos, no pongan inmediatamente en acción toda la tensión de su ser, sino tienen que desplegar gradualmente toda la gama de los celos, comenzando muy despacio y terminando con la más furiosa tempestad del corazón. [...] El carácter que ustedes representan en un papel puede ser tan fugaz como para poder ser reproducido en todas partes con la evidencia de la tensión más extrema, intensificada hasta la tensión heroica.

¹²⁰ Y sólo logran el estado de tensión heroica aquellos que han logrado una estabilidad absoluta en el arte del autodomínio. El autodomínio, como elemento creador sólo lo alcanza, por otra parte, el actor que ya no está bajo la influencia de sus pasiones personales, tales como la envidia, los celos, la rivalidad y el deseo de primacía, que han sido sustituidos por su entusiasmo por el arte y por una desinteresada alegría de ser capaz de transmitir desde el escenario los éxtasis del alma, y de mostrar ello, y no a sí mismo, a los espectadores.

Um exemplo do encenador pode esclarecer essas colocações, para Stanislávski (2003, p. 224),

Suponhamos que tens que representar uma cena dramática com a irmã que acaba de lhe roubar o marido, com o qual havias estado casada por vinte anos. Se construíres a cena sobre vossos sofrimentos egoístas, se todos os vossos atos estão cheios de repreensões, de desprezo, de ódio e dos sentimentos feridos de uma mulher desprezada e humilhada, a cena, como fragmento do trabalho criador, será um lamentável desperdício. Quando pode esse viver e elevar-se ao nível da arte verdadeira? Somente quando se atravessa o Rubicão, quando já não se pensa em si mesmo, e se lhe dá o melhor aspecto da própria natureza uma oportunidade de afirmar-se, quando se descobrem as circunstâncias atenuantes que diminuem a culpa da irmã quando o personagem mesmo começa a perguntar-se quando e onde foi injusta com seu esposo, quando uma corrente de amor e de perdão, a energia do esforço heroico do coração de uma mulher e não as maldições, passam através de vós ao personagem ¹²¹.

Procurar bondade onde se mostra maldade, e, por que não, maldade onde se encontra bondade. Essa perspectiva apresenta, de maneira breve, uma maneira de buscar valor no trabalho, graças a uma coragem que permite o fluxo na criação do ator. As colocações de Stanislávski têm um sentido e um vetor muito claro: quanto maior a possibilidade de variação, tanto mais se diminuem as distâncias entre essas paixões que são chamadas de contrárias, e, conseqüentemente, tanto mais o ator se aproxima dos espectadores. Se o personagem é uma vida autônoma no qual o ator penetra e busca, em condição criadora, compreender a natureza de suas paixões, então, para isso, o ator deve se libertar das cargas de seu eu privado e atingir outras alturas. Para Stanislávski (2003, p. 136),

Se não chego a romper os laços com minhas circunstâncias dadas do dia, “se” não posso liberar-me de minhas ideias pré-concebidas de modo que cobre consciência de que “ademais de ser parte de todos meus assuntos cotidianos, sou parte também de todo o universo”, nunca estarei de todo preparado para a percepção de meu papel nem poderei revelar nele esses sentimentos fundamentais que são comuns a toda a humanidade ¹²².

¹²¹ Supongamos que tenéis que representar una escena dramática con la hermana que acaba de robaros el marido, con el que habíais estado casada veinte años. Si construís la escena sobre vuestros sufrimientos egoístas, si todos vuestros actos están llenos de reproches, de desprecio, de odio y de los sentimientos heridos de una mujer despreciada y humillada, la escena, como fragmento de trabajo creador, será un lamentable desperdicio. Cuándo puede éste vivir y elevarse al nivel del arte verdadero? Solo cuando se atraviesa el Rubicón, cuando no se piensa ya en uno mismo y se le da al mejor aspecto de la propia naturaleza una oportunidad de afirmarse, cuando se descubren las circunstancias atenuantes que disminuyen la culpa de la hermana, cuando el personaje mismo empieza a preguntar-se cuándo y dónde ha sido injusta con su esposo, cuando una corriente de amor y de perdón, la energía del esfuerzo heroico del corazón de una mujer, y no maldiciones, pasan a través vuestro al personaje.

¹²² “Si” no logro romper los lazos con mis circunstancias dadas del día, “si” no puedo liberarme de mis ideas preconcebidas de modo que cobre conciencia de que “además de ser parte de todo mis asuntos cotidianos, soy parte también de todo el universo”, nunca estaré del todo preparado para la percepción de mi papel, ni podré revelar en él esos sentimientos fundamentales que son comunes a toda la humanidad.

No degrau tensão heroica o ator não tem somente o conhecimento das causas da natureza das paixões, pois uma vez que é capaz de compreendê-las, tal como o herói que empreende uma jornada sobre si mesmo, torna-se capaz de retornar e comungar com outros homens os tesouros nela descobertos. A beleza que se esconde na própria vida. Por isso, para o encenador-pedagogo a vida assume grande importância. Para Stanislávski (2003, p. 223), “um homem não pode ser arrancado de sua própria vida e converter-se ao mesmo tempo em um verdadeiro ator. O ator é a força que reflete a vida”¹²³. Para isso, deve buscar desenvolver uma sensibilidade que nasce como resultado de suas lutas, de uma busca que se renova por não vacilar diante dos obstáculos que surgem. E tais conquistas ele alcança sob um olhar extremo da vida que o rodeia, sem o qual não será capaz de ser a força que reflete a vida. Mas para isso, o encenador adverte (2003, p. 226)

Que pode um homem ver no mundo que o rodeia e como pode vê-lo? Pode vê-lo, certamente, somente quando sua consciência lhe permite vê-lo. Quanto maior seja vossa boa vontade até os homens e mais puros vossos pensamentos, maior será o número de características belas que descobrireis em vosso vizinho¹²⁴.

A tensão heroica é um passo inevitável para Stanislávski no caminho criador do ator. É a busca do melhor que há no próprio ator para transmiti-lo aos outros, sobre isso a discussão será retomada no último capítulo do presente trabalho.

4.2.2 SEXTO E SÉTIMO DEGRAUS: ENCANTO E ALEGRIA

O encanto era considerado como uma qualidade distinta em cada ator, e sem ele, segundo Stanislávski (2003, p. 227), “não podem [os atores] exercer todo seu efeito sobre os espectadores, simplesmente porque carecem da qualidade necessária para influir na consciência humana, a saber, o encanto”¹²⁵. Nair Dagostini (2007, p. 101), comentando o trabalho de Stanislávski no Estúdio de Opera Dramático, faz a seguinte observação sobre a relação entre a ação e o encanto no trabalho do ator: “sua ação deve ser convincente e contagiante para o espectador, possuir encanto cênico, o que só é possível se tiver o domínio profundo e sutil de seu aparato”. Ainda, para Stanislávski (2003, p. 227), o encanto se

¹²³ Un hombre no puede ser arrancado de su propia vida y convertirse al mismo tiempo en un verdadero actor. El actor es la fuerza que refleja la vida.

¹²⁴ Qué puede un hombre ver en el mundo que lo rodea y cómo puede verlo? Puede verlo, por supuesto, sólo cuando su conciencia le permite verlo. Cuanto mayor sea vuestra buena voluntad hacia los hombres y más puros vuestros pensamientos, mayor será el número de características bellas que descubriréis en vuestro vecino.

¹²⁵ [...] no pueden ejercer todo su efecto sobre los espectadores, simplemente porque carecen de la cualidad necesaria para influir en la conciencia humana, a saber, el encanto.

traduzia pela “nobreza de espírito que purifica as paixões que personificam no cenário”¹²⁶. Isso se traduz no cenário como a capacidade do ator em colocar essa nobreza em todo seu trabalho criador de modo que, tal como comenta Nair Dagostini, ele seja contagiante e arrebate a atenção do espectador.

O encanto como o penúltimo degrau comum a todos mostra a necessidade de que cada ação realizada no cenário seja depurada pela nobreza de espírito do ator. Segundo Stanislávski (2003, p. 228), “todo traço do personagem que estás representando deve ser depurado de todo o condicional e fortuito”¹²⁷. A variação nas circunstâncias mais uma vez é requerida como necessária, de modo que tudo que é representado no cenário seja a manifestação do que é essencial e fundamental na natureza das paixões. Neste caso, ao ator nada mais resta do que buscar a medida exata entre o heroísmo e os sentimentos não nobres. A vida do herói não é somente de virtude, ao mesmo tempo, não é somente de sentimentos não nobres que vive e se caracteriza um vilão.

Para Stanislávski (2003, p. 228), era necessário que o ator encontrasse “a verdadeira natureza de cada característica, a natureza fundamental de cada paixão e de nenhuma maneira somente o matiz accidental dado a um ou outro sentimento e à ação surgida dele, tal são indicados na obra”¹²⁸. Tratava-se, portanto, de uma busca vertical das ações dos personagens, pois aquilo que era compreendido a primeira vista, deveria ser depurado e levado a tal grau fazendo o público acreditar o quão colorida é essa vida pintada no cenário. Para tanto o ator utiliza os mais diversos matizes que se constituem como “vida do espírito humano”.

O encanto, como esse momento de arrebatamento e purificação das paixões que o ator representa no cenário, traz as lutas enfrentadas, além do resultado que aparentemente parece óbvio. O encenador dá como exemplo o trabalho do ator a partir de um ébrio: aqui, ao contrário de evidenciar a obriedade, o ator deve buscar os momentos de lucidez e luta pelos quais qualquer homem pode passar, conforme Stanislávski (2003, p. 230), “mostrar sua luta contra a paixão que está destruindo o melhor de si mesmo”¹²⁹. Mediante esse processo que não se encontra delimitado àquilo que a obra evidencia em um primeiro momento, o ator pode, por meio da purificação das paixões representadas no cenário, levar aos outros homens um momento de alegria junto à arte. Isso não significa que não haja agonia ou sofrimento no que é levado ao público, significa para Stanislávski (2003, p. 230), a possibilidade de

¹²⁶ [...] nobleza de espíritu que purifica las pasiones que personifican en el escenario.

¹²⁷ Todo rasgo del personaje que estás representando debe ser depurado de todo lo condicional e fortuito.

¹²⁸ [...] la verdadera naturaleza de cada característica, a naturaleza fundamental de cada pasión y de ninguna manera sólo el matiz accidental dado a uno u otro sentimiento y la acción surgida de él, tal como se os indica en el obra.

“desenvolver em vós uma nova consciência e que os enriqueça com novas experiências e observações da vida e de vós mesmos”¹³⁰.

A partir do momento em que o ator decide dedicar sua vida à arte criadora, então é preciso que busque o último degrau na escada criadora, conforme Stanislávski (2003, p. 231), “na ausência do qual é impossível a vida na arte. Refiro-me à alegria”¹³¹. A alegria, para Stanislávski, é reflexo do desejo que nasce no ator de dedicar sua vida à arte criadora, como o momento em que, diante do treinamento, do espetáculo, do estudo, o ator percebe como é um homem privilegiado por levar elevados pensamentos, sentimentos, ações a outros homens. A alegria é como o antídoto contra a vulgaridade de um pensamento que determina o ator a crer que não é capaz de encontrar em si mesmo a beleza que se reflete em cada minuto de seu dia.

A alegria é uma força invencível no trabalho do ator, isso o encenador já havia percebido ainda em suas férias na Finlândia, pois naquela época não compreendia como havia perdido a alegria em atuar. Se a alegria está como o último degrau significa, sobretudo, que na escada criadora ela advém de um árduo e longo processo de trabalho. Ela não se subjugua pelo sofrimento descabido, pelas reclamações sem sentido ou teor de validade, mas cresce pelo fato de que o ator é um homem que a descobriu em seu caminho criador como fruto de um processo sobre si mesmo. A alegria nasce também em meio à agonia, pois outras belezas e tesouros potenciais foram revelados ao ator, e mesmo que em cena se mostre o sofrimento de um homem escravo de uma paixão, o ator, por sua capacidade de compreendê-la e buscar a variação, o colorido em cada momento, desorienta a si mesmo, bem como o público. Ambos passam a perceber nas atitudes do personagem um algo mais, uma visão além daquela primeira, talvez escondida em um nível mais profundo ou mesmo tão perceptível que chega a ser deixada para traz.

Para finalizar, as palavras do encenador-pedagogo (2003, p. 232) são esclarecedoras e fundamentais: “os atores não são nunca infelizes por uma decisão inexorável do destino. São infelizes porque se situam a si mesmos, em vez de situar o amor à vida e à humanidade, no centro da vida no cenário, e porque uma teimosia os invade”¹³².

A alegria não é um contentamento falso, uma exageração descomedida, uma imitação, ela é vivida na sua intensidade, como uma explosão que atinge o ator e o coloca em estado de

¹²⁹ [...] mostrar su lucha contra la pasión que está destruyendo lo mejor de sí mismo.

¹³⁰ [...] desarrolle en vosotros una nueva conciencia y que os enriquezca con nuevas experiencias y observaciones de la vida y de vosotros mismos.

¹³¹ [...] en ausencia del cual es imposible la vida en el arte. Me refiero a la alegría.

¹³² Los actores no son nunca infelices por alguna decisión inexorable del destino. Son infelices porque se sitúan a sí mismos, en vez de situar el amor a la vida y a la humanidad, en el centro de la vida en el escenario, y porque una deplorable terquedad los invade.

graça diante da vida criadora. Para isso, há que se desprender dos prejuízos causados por uma necessidade incessante de papéis principais, da inveja, da tristeza, enfim, das paixões que o determinam a carregar o peso de um “eu” que insiste em ser colocado em primeiro lugar. É preciso atingir um esvaziamento no qual se coloquem seus problemas criadores, a possibilidade de, incansavelmente, desenvolver uma consciência ampliada da vida que o rodeia, bem como uma boa vontade, conforme palavras do mestre russo, para com os homens.

Diante da invasão da alegria o ator sabe que: uma vez ultrapassado o Rubicão, os tesouros descobertos deverão ser levados ao conhecimento de outros homens, e mediante tal empreitada, o ator tem como vetor o valor e a coragem colocados em cada ação, exercício, estudo ou espetáculo realizado. O momento em que o ator deixa de se colocar no centro do trabalho e passa a direcionar o olhar ao amor pela vida, à alegria desinteressada, e à beleza escondida no que é humano há um salto entre um lugar que é pessoal e outro coletivo. A imagem desse momento não poderia ser mais bem representada, senão pela relação entre a alma coletiva (público) e as revelações que o ator traz de seu caminho criador. Os sete degraus comuns a todos, que no Estúdio de Ópera Bolshói são apresentados como os mistérios da criação, compõem o caminho criador do ator para conduzi-lo a buscar a objetividade nas suas ações. Da condição criadora à condição heroica se delimita um percurso e prática extremista. Da descoberta do que é essencial nas paixões humanas até a comunhão da compaixão pela condição humana se dá o salto: a objetividade na ação do ator.

CAP. 5 A CONDIÇÃO HEROICA COMO SALTO NO TRABALHO DO ATOR

Quando se estabelece uma ligação entre a obra e o seu espectador, este vivencia uma comoção espiritual sublime e purificadora. Dentro dessa aura que liga as obras-primas e o público, os melhores aspectos das nossas almas dão-se a conhecer, e ansiamos por sua liberação. Nesses momentos, reconhecemos e descobrimos a nós mesmos, chegando às profundidades insondáveis do nosso próprio potencial e às últimas instâncias de nossas emoções.

Andrei Tarkovski

De acordo com a proposta desta pesquisa, chega-se ao momento de compreender como o caminho criador revelado por Stanislávski aos atores-cantores do Estúdio de Ópera Bolshói poderia levá-los à condição heroica. A condição heroica é apresentada por Franco Ruffini como um dos grandes ensinamentos deixado pelo encenador-pedagogo junto àquele estúdio. De acordo com o mestre italiano (2006), a condição heroica é

[...] o ponto culminante do ensinamento. *Minha vida na arte*, em duas edições, é de 1924 e de 1926; e a preparação do *Trabalho do ator sobre si mesmo* vai de 1930 a 1938. Mas da condição heroica não se tem mais pistas, nem na autobiografia nem na parte do livro sobre o “sistema”, dedicada ao tempo-ritmo, isto é, ao problema da música para o ator-que-fala¹³³.

Isso significa que a expressão permanece nas conversações de 1918 a 1922 realizadas entre mestre e alunos, e registradas pela discípula Konkordia Antarova. A compreensão da condição criadora como antídoto, ou seja, como um estado necessário ao ator para efetivar seu processo criador, coloca-a como problema central das inquietações de Stanislávski. Como visto anteriormente, desde então, suas pesquisas ficaram direcionadas a clarificar conceitos, levantar procedimentos, observações e apontamentos que pudessem auxiliar o ator a atingir sua condição criadora. Com essa atitude, Stanislávski passava a elaborar sua pedagogia teatral. Em meio a suas buscas constantes, os seus incontroláveis questionamentos sobre si mesmo, a partir das experiências vividas como ator e diretor, o encenador-pedagogo atingia sua maturidade artística.

¹³³ il culmine dell'insegnamento. *La mia vita nell'arte*, nelle due edizioni, è del 1924 e del 1926; la preparazione del *Lavoro dell'attore su se stesso* va dal 1930 al 1938. Ma della condizione eroica non si trova più traccia, né nell'autobiografia né nella parte del libro sul “sistema” dedicata al tempo-ritmo, cioè al problema della musica per l'attore-che-parla.

O resultado de tamanha busca foi, cada vez mais, a compreensão da necessidade em estabelecer a condição criadora como segunda natureza do ator, de modo que a atuação como mera execução, ou imitação de uma ação, fosse excluída da verdadeira arte. Mesmo a imitação, ou reprodução de uma ação alcançada por meio da condição criadora, era entendida pelo encenador-pedagogo como uma atuação falsa, carente de verdade cênica. Para ser alcançada a condição criadora, Stanislávski via a precisão¹³⁴ da ação realizada pelo ator como um grande auxílio ao ator, e ao mesmo tempo uma armadilha se compreendida de maneira errônea. Retomando as palavras de Franco Ruffini (2006), “precisão é a perfeita adesão da ação a todas as circunstâncias que a determinam aqui e agora, não aquelas que a determinaram ali e naquele então, ao ato de construção do personagem”¹³⁵.

Ao entrar no Estúdio de Ópera, em 1918, Stanislávski dispunha da compreensão de alguns elementos que compunham a condição criadora, e a crença na necessidade e na qualidade que a precisão poderia dar ao trabalho do ator. Como figura guia fora apresentado o acrobata sendo modelo ideal aos atores-cantores. O quadro que compunha o “sistema”, entretanto, passaria por modificações, que surgem como exigências da particularidade na prática junto aos atores-cantores, e que se tornariam grandes descobertas à pedagogia teatral de Stanislávski. Nesse momento, o tempo-ritmo e a música externa passavam a fazer parte da vivência diária no Estúdio, e graças a esses elementos, em certo grau dominados pelos alunos, Stanislávski poderia lhes pedir algo a mais. De acordo com Franco Ruffini (2006), “com a música e o domínio da condição criadora, estamos diante do que ele mesmo indica como a passagem do Rubicão”¹³⁶. É o momento em que se dá um salto qualitativo na pesquisa do encenador-pedagogo.

Se a condição criadora na prática e investigação teatral de Stanislávski for considerada como seu tema constante de pesquisa – característica de um teatro laboratório – a consequência dessa atitude seria o salto. No salto, ou passagem, ocorre um deslocamento, a verticalização de um conhecimento: da condição criadora à condição heroica. **A condição heroica foi o salto na pesquisa do encenador-pedagogo dentro do Estúdio de Ópera Bolshói.** A atitude extrema de Stanislávski (a pesquisa pacata e lógica sob a superfície das aparências) trouxe como consequência o salto em sua pesquisa sobre o fazer teatral. Foi

¹³⁴ Como figura norteadora ao alcance da precisão nas ações desenvolvidas pelos atores Stanislávski elege o acrobata. Assim, o ator deveria ter em mente que ao acrobata o risco de morte é constante, não lhe basta a mera execução das ações, é preciso estar atento às mudanças que ocorrem em cada dia, seja a direção ou velocidade do vento, seja o número de pessoas que se acumulam ao seu redor para assistir ao número, etc.

¹³⁵ Precisione è la perfetta aderenza dell'azione a tutte le circostanze che la determinano qui e ora, non a quelle che l'hanno determinata là e allora, all'atto della costruzione del personaggio.

preciso atravessar o que se mostrava em um primeiro plano como proficiente à cena e aos atores-cantores do Teatro Bolshói, e encontrar na prática laboratorial do estúdio um salto qualitativo ao trabalho do ator e, conseqüentemente, à pesquisa do encenador-pedagogo.

O termo condição heroica, cunhado por Franco Ruffini, não aparece nas conversações de Stanislávski e os atores-cantores. Dentro da apresentação dos degraus comuns a todos a tensão heroica é colocada como um dos mistérios da criação, como um degrau comum a todos os atores que se embrenham no caminho criador. Apesar da importância que tem a expressão quando apresentada por Stanislávski, a tensão heroica é compreendida pelo mestre russo como um dos degraus que conduziriam o ator à comunhão de toda vida palpitante do ser humano, presente nos dramas e naquilo que cerca todos os seres. No entanto, não é apresentada ao leitor, e mesmo aos atores-cantores, como o ápice de seu ensinamento no Estúdio de Ópera Bolshói. A expressão condição heroica é uma análise e conclusão de Franco Ruffini a partir da compreensão do trabalho de Stanislávski como prática laboratorial dentro do Estúdio de Ópera Bolshói.

O mestre italiano entende que a condição heroica é não somente parte de um todo, mas a culminância que pode atingir a condição criadora do ator. De acordo com Franco Ruffini (2004), “a condição heroica é o grau ulterior e último da condição criadora. A condição heroica parte do corpo: que deve estar extremamente relaxado, extremamente tenso. Tenso e relaxado, a condição heroica é questão de medida, de evidência das tensões mais extremas”¹³⁷. A definição dada por Franco Ruffini é a mesma que Stanislávski propunha aos atores-cantores, contudo, na perspectiva do historiador italiano, a ênfase é dada ao fato de que a condição heroica é, também, uma perspectiva para ser levada ao longo da vida pelo ator. Nasce no fazer teatral, mas estende-se além da cena, do teatro.

A condição heroica é uma justa medida no trabalho do ator, pois, agindo, tendo-a como ponto de partida, ele, ator, já não toma como campo de batalha o treino ou o personagem, mas a relação com a variação e compreensão do que pode ser revelado diante de cada circunstância, sejam elas estabelecidas em seu caminho criador, ou em sua vida. Partindo de uma relação entre o ator e seu corpo, sendo guiado pelas medidas mais extremas, a efetiva busca realizada se concretiza pela mistura necessária para prover a temperança no trabalho.

¹³⁶ Con la música y el dominio de la condición creativa, estamos ante lo que él mismo indica como “el pasaje del Rubicón”.

¹³⁷ La condizione eroica è il grado ulteriore e ultimo della condizione creativa. La condizione eroica parte dal corpo: che dev'essere estremamente rilassato, estremamente teso. Teso o rilassato, la condizione eroica è questione di misura, di “evidenza della tensione più estrema”.

Entre extremamente relaxado e extremamente tenso, a condição heroica é mistura, temperança. É a descoberta de que em condição heroica o ator diminui o abismo entre sentimentos, aparentemente opostos, pois, conforme Stanislávski (1956, p. 361), “entre forte e piano existem mil notas intermediárias”¹³⁸. Nem cinza, nem cor-de-rosa, busca-se o ser humano em sua totalidade, ou seja, nas variações de cores, ritmos, movimentos...

Retoma-se a tensão heroica: procurar bondade onde se mostra maldade, e maldade onde se encontra bondade. Aqui a atitude extrema do ator é a própria busca por esses atenuantes da culpa, do ódio, da bondade e da maldade, ou seja, a mistura nas medidas mais extremas. Seu olhar direciona-se àquilo que não é revelado tão facilmente, ao que se coloca em um nível subterrâneo, ou como bem o chama Franco Ruffini, aquilo que está sob a pele. Conhecer o caráter geral que pode unir público e ator na comunhão, esse é o objetivo da condição heroica ao afirmar, e aceitar, a imensidão e belezas presentes naquilo que há de mais humano, na vida por ela mesma.

Nesse momento, não há mais retorno, o ator está condenado a perpetuar seu salto, seja dentro de sua pesquisa, seja na vida por estender a ela um saber adquirido. Já não lhe basta colocar-se em precisão da ação nas circunstâncias dadas, a ele é requerido algo a mais, a expressão objetiva de sua ação, pois já não faz por si mesmo, mas em nome de toda essa “vida do espírito humano”. Mesmo que para isso incorra-se no risco de que a pesquisa do teatro saia do próprio teatro, como já afirmava Cruciani.

Como grau ulterior no trabalho criador do ator, a condição heroica caracteriza, de acordo com Franco Ruffini (2004, grifo nosso),

Salta de qualidade, a tarefa do ator. Se a condição criadora o obriga à expressão precisa das paixões do personagem, a condição heroica o chama à **expressão objetiva da compaixão pela condição humana**. O diz explicitamente [Stanislávski] 'tudo o que é contingente, convencional deve ser eliminado da qualidade do papel'. Devem descobrir o essencial em cada qualidade, somente a natureza orgânica de uma paixão, e não o matiz casual dado no texto a este ou aquele sentimento e a ação que deriva do mesmo¹³⁹.

A pré-condição para o ator alcançar a condição heroica era manter-se insistentemente no caminho criador. Enquanto na condição criadora o ator expressa com precisão, a cada vez, as paixões e ações da “vida do espírito humano”, na condição heroica, além de expressá-las

¹³⁸ Entre forte y piano hay mil notas intermedias.

¹³⁹ Salta di qualità, il compito dell'attore. Se la condizione creativa lo impegnava all'espressione precisa della passione del personaggio, la condizione eroica lo chiama all'espressione oggettiva della compassione per la condizione umana. Lo dice esplicitamente: “Tutto ciò che è contingente, convenzionale, deve essere eliminato dalle qualità del ruolo. Dovete scoprire l'essenziale in ogni qualità, solo la natura organica di una passione, e non la sfumatura casuale data nel testo a questo o quel sentimento e all'azione che ne deriva”.

com precisão, é necessário que se faça em razão de um povo, uma comunidade, ou seja, em razão de outrem. Já não se trata, nesse sentido, da relação estabelecida no trabalho do ator sobre si mesmo, ou no trabalho sobre o papel. A pergunta que norteia essa busca é, de acordo com Stanislávski (1994, p. 183, grifo nosso), “como [os atores] podem **conhecer** aqui o caráter geral de todos os personagens cênicos representados por pessoas e todas as pessoas que representam personagens cênicos?”¹⁴⁰. Tendo essa questão como norteadora, o ator passa a buscar na experiência criadora uma relação com seu trabalho cuja não é o julgamento ou hábito cênico que se torna eficiente no alcance de um resultado.

Do personagem, ação ou circunstância o ator extrai aquilo que está sob as aparências, acerca-se do que é o essencial e assim retoma cada vez mais e mais sua atitude extrema, pois está determinado a buscar sob o aparente, ou seja, onde se escondem pontos de ligação com o outro. Em outras palavras, a cada viagem criadora que é realizada pelo homem-ator em sua interioridade, efetua-se o encontro com segredos, mistérios e revelações que somente têm seu valor justificado quando se dá a comunhão dessas descobertas com o espectador.

Para isso, é preciso uma espécie de abandono. O ator em sua criação deixa a pessoalidade de lado e busca, por meio da escavação do mineral existente em si mesmo, atingir a variação como atenuante de uma situação por compreender com nobreza e exatidão o que está se movendo sob a superfície, o que efetivamente acontece para que aja dessa ou daquela maneira. Diante de tais colocações, o trabalho do ator para Stanislávski deixa, sobretudo, de ser uma redução à execução de uma ação, pois se torna imprescindível penetrar cada vez mais na imensidão da alma humana, a mesma que ator e personagem comungam entre si.

É preciso ainda que se tenha a compreensão da objetividade de sua ação; ele não a realiza para si mesmo. Ensimismado, o ator realiza um processo de autocompadecimento quando, na verdade, o objetivo de sua ação deve ser colocado em prol daqueles que diante dele estão, ou seja, os espectadores. Para isso, mais uma vez é preciso entrega ao trabalho, é preciso que haja um amor incomensurável que leva o ator a tonalidades, variações e percepções antes não reconhecidas em si mesmo, no personagem que atua e, portanto, no próprio espírito humano. Esse amor é primordial para atingir a condição heroica porque se torna o antídoto contra a mesquinhez de preferências unicamente pessoais.

¹⁴⁰ cómo pueden conocer aquí el carácter general de todos los personajes escénicos representados por personas y todas las personas que representan personajes escénicos?

Somente por meio desse sentimento frente ao trabalho é possível doar-se à criação e, conseqüentemente, levar algo de realmente valioso ao público. Para Stanislávski (2003, p. 269), a principal função de tanto empenho por parte do ator é encontrar com alegria “uma característica mais fundamental que atravesse como uma lança seu próprio coração e os corações a quem é dirigido seu trabalho criador”¹⁴¹.

Assim, a condição heroica pode ser comparada ao momento em que silencia o ator particular, e sua vida particular, e suas pretensões particulares e age um indivíduo que busca como finalidade última em seu trabalho a comunhão sincera com os espectadores de essências do que é humano, as quais nem sempre podem ser explicadas, julgadas ou executadas burocraticamente. Silêncio que se traduz como ausência do medo, calma criativa pela capacidade de efetivar uma comunhão com a alma coletiva, ou seja, o público. Nesse momento, o ator age em razão de um diálogo vertical, pois conhecendo o caráter geral da natureza das paixões que recria no palco pode **comungar a compaixão pela condição humana**.

Entretanto, pensar a condição heroica exige cautela pra não se deixar cair em pré-julgamentos sobre a obra do encenador. O que se pode concluir, em um primeiro momento, é: a condição heroica pode ser entendida como uma passagem. Em outras palavras, um salto no trabalho do encenador. A partir do domínio da condição criadora, o ator pode buscar o estabelecimento de outra relação com a vida que o cerca, mas não necessariamente. É fundamental que o ator tenha escolhido esse caminho na arte, que se coloque disponível a essa experiência. Entretanto, isso não lhe é uma obrigação.

Como ação objetiva no trabalho do ator, a condição heroica é o momento em que se manifesta a compaixão pela condição humana. O que se pode compreender por compaixão no contexto do encenador russo? A partir daí, é preciso se embrenhar em um terreno nada confortável à pesquisa, mas necessário ao entendimento do pensamento de Stanislávski. Partindo da questão norteadora da condição heroica, ou seja, como **conhecer** o caráter geral de todos os personagens cênicos representados por pessoas e todas as pessoas que representam personagens cênicos, o caminho na experiência desse conhecer pode ser compreendido como fulcro entorno do qual gravitam proposições, não conclusões. Ao mesmo tempo, Stanislávski (2003, p. p.136), ao longo de todas as conversas parece demonstrar o sentido de sua pergunta, chegando a afirmar que “na arte conhecer é poder”¹⁴². Portanto, é

¹⁴¹ [...] una característica más fundamental que atravesiese como una lanza su propio corazón y los corazones de aquellos a quienes va dirigido su trabajo creador.

¹⁴² En el arte “conocer” significa poder.

preciso entender como é possível atingir esse tipo de conhecimento de que nos fala Stanislávski a partir das conversações realizadas, e assim compreender um pouco mais a condição heroica do ator.

Quando se pensa no trabalho do encenador russo, geralmente, atrela-se o homem ao contexto da cultura de seu tempo, aí se vê, por exemplo, as referências à escola da psicofisiologia russa. Alguns princípios da escola de Pavlov podem ser observados no “sistema” stanislávskiano, entretanto, para Fabrizio Cruciani (1995, p. 122),

Apesar destas referências científicas, o proceder de Stanislávski é muito diferente¹⁴³ daquele que gostariam os sistematizadores, quando falam de uma aplicação ao teatro e ao ator das visões da psicofisiologia de Sechenov e Pavlov. Stanislávski usa a ciência como literatura, extrai palavras e expressões, sugestões e exemplos; e usa a literatura como ciência: segue com rigor científico os ‘métodos’ de Dostoiévski e Tolstói¹⁴⁴.

Cruciani continua em seu pensamento e o que se observa é uma forte ligação entre os grandes mestres da literatura russa, como os acima citados, e a pedagogia teatral de Stanislávski aplicada à criação do ator. Para o mestre russo, bem como para esses escritores, conforme Fabrizio Cruciani (1995, p. 123),

Cada personagem é uma realidade autônoma, é essencialmente uma outra consciência, com a qual outros entram em relação, que se expressa pela ação, mas **não se explica**. Aquilo que Stanislávski tenta reconstruir em laboratório, através de ensaios, improvisações, o uso do “se mágico” e das “circunstâncias dadas”, não é tanto assim a dita realidade, no sentido daquilo que realmente cotidianamente se vê, mas a artificialidade dos romances da grande época da literatura russa, que é *artificial* para a *arte* de desnudar e, assim, isolar e quebrar, os processos da vida. O método destes romancistas consistia em segmentar, dissecar e depois reconstruir as ações internas e externas do homem¹⁴⁵.

Ainda para Fabrizio Cruciani, (1995, p. 124, grifo nosso)

¹⁴³ Stanislavski admite que utiliza termos científicos em seu “sistema” citando, como exemplo, subconsciente e intuição. Contudo, adverte que o leitor deve compreendê-los no sentido “mais simples, o da vida diária. Não é nossa culpa que o domínio da criação cênica foi menosprezado pela ciência, que não foi investigado e que não contemos com as palavras necessárias para a atividade prática” (1980, p. 42). A utilização de tais termos foi uma necessidade em razão da prioridade de construir as bases para o trabalho criador do ator.

¹⁴⁴ Ma malgrado questi riferimenti scientifici, il procedere di Stanislavskij è assai diverso da quel che vorrebbero i sistematizzatori, quando parlano di un’applicazione al teatro e all’attore delle visioni della psicofisiologia di Sechenov e Pavlov. Stanislavskij usa la scienza come letteratura, vi attinge parole ed espressioni, suggestioni ed esempi; e usa la letteratura come scienza: segue con rigore scientifico i ‘metodi’ di Dostoevskij e di Tolstoj.

¹⁴⁵ [...] ogni personaggio è una realtà autonoma, è essenzialmente un’altra coscienza, con cui altri entrano in rapporto, che si esplica in azione, ma non si *spiega*. Ciò che Stanislavskij cerca di ricostruire in laboratorio, attraverso saggi, improvvisazioni, l’uso dei “se magici” e delle “circostanze date”, non è tanto la così detta ‘realtà’, nel senso di ciò che “realmente quotidianamente si vede”, ma l’artificialità dei romanzi della grande stagione della letteratura russa, che è *artificiale* per l’*arte* di mettere a nudo, e quindi anche isolare e scompore, i processi della vita.

A ciência do romance é uma ciência da dissecação e de exploração caso por caso, é **um saber que não procede por princípios gerais e generalizáveis, mas pelo acúmulo de experiência**. É, em certo sentido, uma ciência pré-científica. Mas com algumas vantagens: poder explorar também labirintos obscuros que a Ciência-ciência não percorreria nunca, porque ligada à corrente de sua própria exigência de clareza. Essa pode buscar somente ali onde há luz ou onde é capaz de lançar luz ¹⁴⁶.

Cruciani analisa a relação entre o “sistema” de Stanislávski e o método utilizado por dois grandes romancistas russos: Tolstói e Dostoiévski, acredita ser íntima e substancial, maior até que a relação com o saber científico daquele tempo. Também, o mestre italiano traça relações entre a escrita dos dois escritores e o modo eleito por Stanislávski para transmitir sua experiência. Sua reflexão conduz, também, a uma compreensão da maneira como Stanislávski percebia a experiência do conhecimento.

Pensar a experiência do ator a partir de um “sistema”, no sentido amplamente utilizado, ou seja, como um meio de atingir um resultado imediato como um receituário, ou mesmo acreditar que é possível estabelecer uma experiência criadora a partir do “sistema” de Stanislávski, sem, contudo, vivenciar nesse processo a angústia e a alegria das descobertas, era algo impensável ao mestre russo. O “sistema”, segundo Stanislávski, não existia, o que restava ao ator era sua natureza criadora – a capacidade de tornar-se criador por si mesmo, como aponta Konkordia Antarova sobre sua vivência no Estúdio. A natureza criadora para Stanislávski constituía-se e elaborava-se pela capacidade em dispor corpo e mente ao ato de experienciar capaz de revelar um conhecimento sobre si ou sobre a conduta humana. O “sistema”, portanto, pode ser compreendido como um modo de preparo e (re) condicionamento da natureza (corpo e mente) do ator ao ato da experiência criadora.

Como já dito, Cruciani traça uma relação entre os métodos de Tolstói e Dostoiévski e as metodologias utilizadas por Stanislávski. Para Cruciani, o “sistema” do mestre russo percorre, em maior grau, os passos dos dois romancistas russos, por se tratar de uma abordagem dos processos que envolvem a vida. As colocações do estudioso italiano não deixam de ser referências a uma atitude extrema realizada por Stanislávski junto aos seus discípulos. Ao mesmo tempo, a pergunta que norteia o conhecimento, e leva o ator a atingir sua condição heroica está diretamente ligada, pelas propostas apresentadas ao longo das conversações, à exploração e experimentação das circunstâncias que se apresentam ao ator a

¹⁴⁶ La scienza del romanzo è una scienza della notomizzazione e dell’esplorazione caso per caso, è un sapere che non procede per principi generali e generalizzabili, ma per accumulo di esperienze. È, in un certo senso, una ‘scienza’ pre-scientifica. Ma con alcuni vantaggi: può esplorare anche labirinti oscuri que la Scienza-scienza non percorrerebbe mai, perché legata al guinzaglio della sua stessa esigenza di chiarezza. Essa può cercare solo lì dove c’è luce o dove è in grado di far luce [...]

cada dia. O conhecimento, nesse sentido, não fica submetido ao que é da ordem da técnica, nem tão somente à estética. Diante da afirmação que Stanislávski realizava, ao considerar que não há um “sistema” e sim natureza criadora, é possível compreender que não se trata de uma racionalidade o conhecimento que leva o ator à condição heroica, pois, consideram-se também os mistérios e labirintos nos quais a exploração científica nem sempre pode adentrar. Por isso, o saber, ou conhecimento, constrói-se pelo acúmulo de experiências vividas a cada dia no ato criador.

O acúmulo de experiências é, também, um acúmulo sensorial pelo qual o ator passa estabelecendo uma relação com o Outro, a vida que o rodeia, a realidade e sua potencialidade em cada situação. Toma-se como exemplo a relação do ator com o personagem. O personagem, na perspectiva levantada por Cruciani, é uma outra consciência, suas ações se desenvolvem em uma obra literária, e são os meios pelos quais o ator pode experienciá-lo, conhecê-lo. Mas essa possibilidade não se dá pela explicação unicamente racional, o único modo pelo qual o ator pode estabelecer esse contato é pela vivência de cada ação, a cada momento do espetáculo, a cada dia de ensaio, pelo acúmulo de experiência criadora que o conduz a construir um conhecimento. Quer dizer, não é unicamente por meio da razão que o ator apresenta e chega aos seus objetivos na criação. Pela experiência criadora ele pode se aproximar das ações dos personagens, não julgá-los, não explicá-los a partir de parâmetros particulares, mas compreendê-las a cada dia como uma possibilidade de conhecer esse caráter geral às pessoas e aos personagens, como o próprio Stanislávski afirmava. Por isso a ênfase nas palavras do encenador-pedagogo sobre a necessidade do abandono das personalidades rígidas ou movidas por hábitos ordinários. As possibilidades de estabelecimento das experiências diminuem significativamente mediante pré-colocações. E então o que ocorre no ator mediante o abandono das circunstâncias de sua vida privada? Quais são as decorrências de tamanha entrega diante da possibilidade de estabelecer outro tipo de conhecimento?

Ao adentrar cada vez mais no terreno em que se coloca a condição heroica, ou seja, nessa espécie de conhecimento adquirido a ser comungado, que não é explicável, mas experienciado a cada dia no trabalho, é preciso que o ator esteja disponível às transformações consequentes. O acúmulo de experiências dado aqui e agora é responsável por efetivar uma verdadeira transformação no homem/ator. Ela nasce no trabalho, mas se estende à vida. Por isso, ao retornar de cada viagem criadora, o ator descobre a compaixão pela condição humana como fulcro de sua comunhão com o espectador. Diante de cada experiência o ator vivencia o conhecimento subterrâneo e essencial em cada ação, não se identifica com o padecimento de si mesmo, mas leva consigo a compaixão por todos aqueles que, como ele, já acreditaram na

redução de toda vida ao regime da natureza condicionada subordinada às paixões avassaladoras, quando deveria ser o contrário.

A verdadeira busca do ator não é o reduzir a criação a si mesmo, mas o próprio contato com outra consciência capaz de possuir a disponibilidade à experiência aqui e agora, e ao mesmo tempo necessária à descoberta de caminhos ainda não percorridos. Para isso, é preciso trabalhar a interioridade e ter coragem para que haja fluxo, para que se possa adentrar no drama e nas ações que se desenvolvem. Amor e compaixão ao contrário de julgamento. Não seriam esses os objetivos do Príncipe Mychkin de Dostoiévski quando diz no livro *O Idiota* (2002, p. 226), “a compaixão é a lei mais importante e talvez a única da existência de toda humanidade”? Conforme Eleazer Meletínski (2008, p. 26), “ao criar a imagem do herói ideal, Dostoiévski partiu, naturalmente das próprias concepções religiosas e éticas”. De certa maneira, quando Stanislávski propõem a figura do herói como figura guia ao ator, também coloca na imagem um ideal a ser seguido, mas não necessariamente alcançado. Franco Ruffini (2006), analisa do seguinte modo a figura do herói:

Superficialmente, identificamos o herói pensando somente na modalidade da ação heroica. Herói como indivíduo ousado, valente ao extremo, quase amante do perigo em si mesmo. Porém, se o herói é também isto, primeiro deve ser aquele que assume sobre si uma condição que o transcende enquanto pessoa – a condição de um povo, de um grupo social, de um ideal compartilhado – e que se configura como objetiva. Se agir somente em nome de si mesmo é a caricatura trágica de um verdadeiro herói. Há um vetor duplo na ação do herói. Um que conduz ao interior, para a ação em si mesma e seu protagonista enquanto indivíduo. O outro que conduz ao exterior, ao que a ação representa para todos os homens, prescindindo do indivíduo particular que a leva a cabo. Por si só, a ação heroica não basta; e sem dúvida o herói não pode iludi-la, sob a pena de perder o vetor que permite a transcendência da mesma¹⁴⁷.

A consciência com a qual o ator estabelece o contato parte do individual, e direciona-se ao coletivo, ou seja, à alma coletiva que é o público. A gênese da objetividade da ação do herói se dá em prol de uma consciência múltipla, sem a qual seu trabalho fica reduzido à irrelevância e inutilidade de sua ação.

¹⁴⁷

Superficialmente, identifichiamo l'eroe pensando solo alle modalità dell'azione eroica. Eroe come individuo spericolato, coraggioso fino all'estremo, quasi amante del rischio di per sé. Ma, se l'eroe è anche questo, prima dev'essere colui che assume su di sé una condizione che lo trascende in quanto persona - la condizione di un popolo, di un gruppo sociale, di un ideale condiviso – e che si configura come oggettiva. Se agisce solo in nome di se stesso, è la tragica caricatura d'un vero eroe. C'è un doppio vettore nell'azione dell'eroe. Uno che porta all'interno, verso l'azione per se stessa e il suo protagonista in quanto individuo. L'altro che porta all'esterno, verso ciò che l'azione rappresenta per tutti gli uomini, a prescindere dall'individuo particolare che la compie. L'azione eroica di per sé non basta; e tuttavia l'eroe non può eluderla, pena la perdita del vettore che ne permette la trascendenza.

Uma vez imbuído desses dois vetores frente ao trabalho, o ator passa a transcender os objetivos de uma exibição de procedimentos técnicos ou pessoais, e atinge sua condição heroica frente ao público. De acordo com Stanislávski (1994, p. 100), o objetivo fundamental do ator com o trabalho criador é “dar aos homens um dia de alegria e felicidade na arte”¹⁴⁸. Quer dizer, sua criação tem um objetivo ulterior diante da comunidade em que vive, seja ela a teatral ou aquela que se dirige ao teatro. A busca passa, então, a ser: proporcionar um momento em que palco e plateia comunguem algo que lhes é potencialmente comum, e que muitas vezes permanece escondido ou ignorado por hábitos e condicionamentos que impedem uma relação com o outro. Ainda de acordo com Stanislávski (1994, p. 101-102), o teatro deveria

Trazer imagens precisas e luminosas [...] A pior coisa para um teatro é uma representação exagerada, que não contém homens vivos – que possivelmente o autor queria representar – se não marionetes inventadas [...] Por teatro verdadeiro entendemos um teatro que atua para os homens de seu tempo e não se deixa guiar por motivos egoístas de narcisismo.¹⁴⁹

Esse trabalho não é a negação da vida que circunda o ator e o espectador, pelo contrário, é a afirmação dela, pois é nela que todos os tesouros do espírito humano são encontrados. Diante dessas colocações, todo esforço criador do ator deve ser conduzido pelo caminho que manifeste a vida em sua amplitude, a qual jamais poderá ser colocada em cena com totalidade. O ator que atinge em seu caminho criador a condição heroica deve se dar conta de que o heroísmo não reside em ser extraordinário, pois seu trabalho é propriamente dirigir-se ao que é humano e comum a todos aqueles com os quais compartilha suas descobertas. Quando Stanislávski afirma a necessidade do ator em buscar constantemente os tesouros e mistérios que contém a vida em cada microação, não está dizendo: atingir a condição heroica é um ato que necessita da negação de tudo que o cerca. O contrário é o correto: não se renuncia a vida, pois há nela a alegria, é nela que são encontrados os mistérios, é nela que se vive! Renunciar a todos os processos que ocorrem na vida é, para Stanislávski a renúncia do caminho criador do ator. Consonante a Stanislávski, (1994, p. 105-106),

Todo ator tem que se dar conta que seu ofício não deve ser um sacrifício sobre o altar da arte, no sentido do ascetismo heroico. Toda criatividade é ao contrário uma série de expressões positivas de vida. No momento em que na atividade criadora entra um elemento de negação, de inibição, interrompe-se imediatamente toda sua

¹⁴⁸ [...] dar a los hombres con el trabajo creativo, un día de alegría y felicidad en el arte.

¹⁴⁹ [...] imágenes precisas y luminosas [...] La peor cosa para un teatro es una representación exagerada, que no contiene hombres vivos - que posiblemente el autor quería representar – sino marionetas inventadas [...] Por teatro verdadero entendemos un teatro que actúa para los hombres de su tiempo y no se deja guiar por motivos egoístas de narcisismo.

vida criadora. É impossível alcançar os cumes da criatividade se nós dizemos: ‘renuncio a vida, renuncio aos prazeres, a sua beleza e as suas alegrias, porque ofereço tudo à arte; e este é um ato heroico que decidi’¹⁵⁰.

E ainda, para o mestre russo (1994, p. 106),

O contrário é o verdadeiro. A arte não necessita de sacrifícios deste tipo. Nela tudo isso é fascinante e cheio de entusiasmo. Toda a vida é cativante. O artista nasce na vida. É a vida que ocupa o artista de maneira febril. Seu coração está sempre aberto aos acontecimentos, lutas e alegrias da vida; nenhum artista se pode afastar da vida e viver como um ermitão em heroico ascetismo¹⁵¹.

Portanto, ainda conforme Stanislávski (1994, p. 106), “o artista deve explorar os segredos da vida criativa; ele comunica aos demais o que descobriu na natureza das coisas. O artista transmite o mistério da vida aos homens [...]”¹⁵². Por isso, a condição heroica do ator não se trata de uma renúncia ao mundo em razão do teatro, pelo contrário, é a decisão pelo caminho criador, e, a determinação em transcendê-lo nos momentos em que se faz mais viva a relação íntima com aquilo que é comum à condição humana. Para isso, é preciso que o ator decida por tal atitude. Não se trata de impor, não se trata de exigir, trata-se, antes, de apresentar outra finalidade em seu trabalho. Assim como o realizado diante do público não é uma negação da vida, mas uma afirmação dela e da incapacidade de explicar a imensidão da “vida do espírito humano”. Se isso se mostra como uma dificuldade, por outro lado, para Stanislávski (1994, p. 106), é nesse momento que o ator passa a “oferecer aos homens uma visão diferente e grandes verdades”¹⁵³. Diz o mestre russo (1994, p. 106),

Espero ser claro quando falo do heroísmo do artista, se entende que falo de sua decisão própria de criar. O heroísmo do artista consiste em uma determinação própria por transcender e um empenho por alcançá-la. Mas isto não implica nunca uma imposição, e nada tem a ver com uma negação da vida e uma renúncia à felicidade¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Todo actor tiene que darse cuenta que su oficio no debe ser un sacrificio sobre el altar del arte, en el sentido de ascetismo heroico. Toda creatividad es por el contrario una serie de expresiones positivas de vida. En el momento en que en la actividad creadora entra un elemento de negación, de inhibición, se interrumpe inmediatamente toda su vida creativa. Es imposible alcanzar las cumbres de la creatividad si nos decimos: “renuncio a la vida, renuncio a sus placeres, a su belleza y a sus alegrías, porque ofrezco todo esto a la arte; y este es un acto heroico que he decidido”

¹⁵¹ Lo contrario es lo verdadero. El arte no necesita de sacrificios de este tipo. En ella todo es fascinante e lleno de entusiasmo. Toda la vida es cautivadora. El artista nace en la vida. Es la vida la que ocupa al artista de una manera febril. Su corazón está siempre abierto a todos los acontecimientos, luchas y alegrías de la vida; ningún artista se puede alejar de la vida e vivir como un ermitaño en heroico ascetismo.

¹⁵² [...] el artista debe explorar los secretos de la vida creativa; él comunica a los demás lo que ha descubierto en la naturaleza de las cosas. El artista transmite el misterio de la vida a los hombres [...]

¹⁵³ [...] ofrecer a los hombres una visión diferente y grandes verdades.

¹⁵⁴ Espero ser claro cuando hablo del heroísmo del artista, se entiende que hablo de su decisión propia de crear. El heroísmo del artista consiste en una determinación propia por trascender y un empeño por lograrlo. Mas esto no implica nunca una imposición, y nada tiene que ver con una negación de la vida e una renuncia a la felicidad.

Conforme Franco Ruffini, a condição heroica é “revelação da vida em seu conjunto, além do particular advento sobre a cena” ¹⁵⁵ (2006). A ação, portanto, passa a ser trampolim para transcendê-la. Assim, o ator corre o risco de sair do espetáculo, para Franco Ruffini (2006),

A ação do acrobata guia o ator, trazendo-o continuamente às circunstâncias aqui e agora da ação; a ação do herói guia o ator propondo-lhe as circunstâncias aqui e agora da ação como trampolim para transcendê-la. Da maldade à bondade, da vingança ao perdão. Porém, mais do que: maldade e bondade, vingança e perdão, juntos. No ator em condição heroica, mais que não existir interrupção nas passagens do ódio mais profundo e incandescente, a uma improvisada ingenuidade infantil, simplesmente desaparece o abismo enorme entre esses sentimentos ¹⁵⁶.

E não seria isso o “algo a mais” que Stanislávski sentia-se à vontade para solicitar aos atores-cantores? Qual é o perigo que o ator corre caso decida por esse caminho? Assinala Franco Ruffini (2006), “para este salto o perigo é a saída do espetáculo. Onde os extremos se confundem – bondade e maldade, vingança e perdão – não existem mais personagem. Não existe mais o fragmento da vida representado pelo texto, existe a vida no seu conjunto” ¹⁵⁷. Mantém-se um trilho, seja a música externa, seja o texto, seja a ação, esses são os responsáveis por trazer uma segurança necessária ao ator, por manter um mínimo de relação entre ator e espectador. Ainda para Franco Ruffini (2006),

Sair do espetáculo vou dizer antes de tudo, consentir ao espetáculo que ele saia de si mesmo. No momento da ação do verdadeiro herói, também em alguns espetáculos, é como se existissem dois vetores: um que leva ao interior e obriga o espectador a olhar ali, onde se vê, o outro, que empurra o espectador a ver além. Não tem a necessidade de demonstração, que pertence à experiência de cada exigente espectador. Estão ligados intimamente: o espetáculo não pode sair de si mesmo se ao mesmo tempo não confirma a si mesmo ¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Perché questo è la condizione eroica: rivelazione della «vita nel suo insieme», oltre il particolare «avvenimento sulla scena».

¹⁵⁶ L'azione dell'acrobata guidava l'attore richiamandolo continuamente alle circostanze qui e ora dell'azione; l'azione dell'eroe guida l'attore proponendogli le circostanze qui e ora dell'azione come trampolino per trascenderle. Dalla maledizione alla bontà, dalla vendetta al perdono. Ma più che da a: maledizione e bontà, vendetta e perdono, insieme. Nell'attore in condizione eroica, più che non esserci «interruzione ... nei passaggi dall'odio più profondo e incandescente a una improvvisa ingenuità infantile. Semplicemente spari[sce] l'abisso enorme tra questi sentimenti.

¹⁵⁷ Per questo salto il rischio è l'uscita dallo spettacolo. Dove gli estremi si confondono – bontà e maledizioni, vendetta e perdono – non c'è più personaggio. Non c'è più il pezzo di vita rappresentato dal testo, c'è la «vita nel suo insieme».

¹⁵⁸ Uscire dallo spettacolo vuol dire prima di tutto consentire allo spettacolo di uscire da se stesso. Al pari dell'azione del vero eroe, anche in certi spettacoli è come se ci fossero due vettori: uno che porta all'interno, e obbliga lo spettatore a guardare lì dove si vede; l'altro, che lo spinge a guardare oltre. Non c'è bisogno di dimostrazioni, appartiene all'esperienza d'ogni spettatore esigente. Sono legati intimamente: lo spettacolo non può uscire da se stesso se allo stesso tempo non afferma se stesso.

A condição heroica dirige-se primeiro ao ator e ao fazer teatral, e posteriormente serve ao espetáculo, incluindo nele o risco justo de transcendê-lo como resultado estético. Segundo Franco Ruffini, “na prática, o teatro supera o espetáculo usando a ação para a cena inclusive como laboratório privilegiado da ação para a vida”¹⁵⁹ (2006). Se sair do espetáculo se torna uma eminência, do mesmo modo, o ator deve compreender que seu trabalho se coloca para além da experiência vivida na cena, e nesse ponto, é fundamental a observação de Fabrizio Cruciani (1982),

Essa é a segunda informação importante: o trabalho do ator é uma atividade global. Não se trata de construir uma atividade de tempo livre e uma atividade de compromisso, trata-se de reconhecer nesta globalidade que é apresentada, e aceitar que ao interno da vida cotidiana de cada homem há uma possibilidade de vida real. Trata-se de tornar-se consciente de como cada um de nós que vive de modo parcial e de como cada um de nós temos a possibilidade de uma vida total. O teatro é esta possibilidade da vida cotidiana. Stanislávski, analisando o trabalho do ator, analisa a realidade e a vida cotidiana, porque analisa a possibilidade de viver a vida de modo total e pleno. O ator, que para Stanislávski é o teatro, torna-se “o homem semelhante ao homem”, a expressão é de Claudio Meldolesi. Isto Stanislávski pretende apresentar, o homem que é semelhante ao homem, o homem que é uma possibilidade aos homens de não viver como alienados, mas como totalidade. O romance de Stanislávski conta com a possibilidade de uma pessoa, de aprender a viver plenamente. O trabalho do ator é apenas isso¹⁶⁰.

A afirmação do mestre italiano vai de encontro à de Ruffini ao abordar o perigo de se sair do espetáculo. Evidenciam-se em ambas as colocações o que o ator comunga: uma possibilidade aos homens, esta que encontrou ao longo de seu percurso criador e que, no entanto, não pode ficar submetida somente ao seu conhecimento de homem/ator. O longo percurso, capaz de gerar descobertas, adquiriu seu valor ulterior quando deixou de ser a necessidade de conhecer, e passou a ser a necessidade em comungar. É nesse sentido que a ação objetiva do ator deve ser entendida, como uma necessidade coletiva em partilhar os tesouros da alma humana desvelados.

¹⁵⁹ En la práctica, el teatro supera al espectáculo usando la acción para la escena incluso como laboratorio privilegiado de la acción para la vida.

¹⁶⁰ Questa è la seconda grossa informazione: il lavoro dell'attore è un'attività globale. Non si tratta di costruire un'attività del tempo libero e un'attività dell'impegno, si tratta di riconoscere in questa totalità e globalità che ci viene presentata, ed accettare che all'interno della vita quotidiana di ogni uomo ci sia una possibilità di vita reale. Si tratta di renderci consapevoli di come ciascuno di noi viva in modo parziale e di come ognuno di noi abbia la possibilità di una vita più totale. Il teatro è questa possibilità della vita quotidiana. Stanislavskij, analizzando il lavoro dell'attore, analizza la realtà e la vita quotidiana, perché analizza la possibilità di vivere la vita in modo totale e pieno. L'attore, che per Stanislavskij è il teatro diventa “l'uomo simile all'uomo”, l'espressione è di Claudio Meldolesi. Questo Stanislavskij, vuole presentare quell'uomo che è simile all'uomo, quell'uomo che è una possibilità degli uomini, di vivere non come alienati ma come totalità. Il romanzo di Stanislavskij racconta la possibilità di una persona di imparare a vivere completamente. Il lavoro dell'attore è soltanto questo.

Experiência de vida, ou viver em totalidade, ou condição heroica, todas exigem algo fundamental ao ator, um saber que se coloca ativo, que dá temperatura ao fazer. O acúmulo de experiência – não somente no sentido da velhice, mas como alimento provindo de seu armazém espiritual¹⁶¹ – mostra-se primordial nesse processo. A partir das colocações de Stanislávski pode-se concluir que por meio da cena os atores se unem, entretanto, para alcançar um objetivo que os transcende como indivíduos, por meio da comunhão de suas melhores energias espirituais; este é o objetivo do centro de estudos. Seus alunos – os atores – se tornam instrumento para a união de todos os homens na arte.

Amor e compaixão são dois indicadores que podem tornar-se vetores à investigação do pensamento do Stanislávski. Ao mesmo tempo, a condição heroica é o momento em que se mostram fundamentais seja com relação ao público, seja com relação ao trabalho criador. As observações a seguir apontam possíveis caminhos, não esgotam de modo algum a prática e o pensamento de Stanislávski. Contudo, mostram-se como um caminho que esta pesquisa não esgota aqui, mas pretende dar continuidade.

A compaixão, conforme as colocações anteriores, surge do conhecimento atingido pelo ator por meio de um acúmulo de experiência. Afinal, o conhecimento deveria surgir desse campo experimental ao ator. O caminho percorrido até a condição heroica é capaz de, segundo K. Stanislávski (2003, p. 223), “desenvolver qualidades sempre novas de sensibilidade, que chegam a vocês como resultado de vossas lutas e vitórias”¹⁶². É necessário ao ator ter em vista cada obstáculo no trabalho como a possibilidade para o salto, para elevação no seu desenvolvimento técnico e humano. Assim, chega-se a um otimismo significativo. Entretanto, como já visto, não somente pela capacidade racional do homem em descrever e construir um conhecimento, mas pela possibilidade de um segundo nascimento, ou segunda natureza, que se dá pela transformação, elaboração e acúmulo de experiências vivificadas aqui e agora pelo ator.

Pode-se relacionar este processo ao proposto por Stanislávski com o superobjetivo no trabalho do ator. Ele afirma que quanto mais se verticaliza na busca das forças motrizes que impulsionam o ator, tanto mais se torna humano e universal. É preciso ser norteado em maior grau por, segundo Stanislávski (1980, p. 325), “um vínculo orgânico e indissolúvel de toda a obra, e que surge do conteúdo mais profundo desta”¹⁶³.

¹⁶¹ Expressão usada por Stanislavski referindo-se à riqueza de experiências que o ator deve perceber e acumular em seu caminho criador.

¹⁶² [...] desarrollar cualidades siempre nuevas de sensibilidad, que llegan a vosotros como resultado de vuestras luchas y victorias.

¹⁶³ [...] un vínculo orgánico e indisoluble a toda la obra, y que surge del contenido más profundo de ésta.

Este trabalho realizado pelo ator e pensado por Stanislávski foi ampliado pelo conceito de super-superobjetivo. Esse conceito na obra de Stanislávski é para Gueorgui Tovstonógov (1980, p. 69), “o objetivo na vida do homem e do artista, a ideia subjacente na atividade toda do ator, o diretor e o dramaturgo”¹⁶⁴. Trazendo a noção de valor como uma escolha no agir do homem, o super-superobjetivo transcende o fazer do ator na cena e dialoga com a vida. Nesse momento, condição heroica e super-superobjetivo relacionam-se, estabelecem contato pela necessidade que salta do artístico e está direcionada à escolha de um objetivo ulterior a uma realidade particularizada, pois se direciona à zona extrema.

Estabelece-se, pois, a necessidade de direcionar a atenção, ou não se perder em questões que não são norteadas pelos efetivos problemas criadores, para que, conforme Gueorgui Tovstonógov (1980, p. 69),

Aquilo que era de importância extrema, do que de maior importância e maior necessidade tinha no momento e na época do artista. Que devia constituir uma ponte entre o cenário e os espectadores, que faça com que, mesmo os clássicos, tenham uma ressonância contemporânea, fundindo os pensamentos e os sentimentos dos atores e o público em um só impulso ¹⁶⁵.

Assim, super-superobjetivo e condição heroica se constituem como um núcleo sobre o qual se pode refletir o momento em que a pesquisa que é do teatro sai do teatro. Evidencia-se em ambos o amor incondicional ao que se mostra como essencial seja no personagem, seja na “vida do espírito humano” transposta pelo ator. E, ainda, indicam outro caminho que pode vir a ser percorrido por uma futura pesquisa.

No processo o amor direcionado ao homem, à vida e à arte pode conduzir o ator à transformação. Luiz Felipe Pondé (2003, p. 110), em análise da obra de Dostoiévski tomando como norte a construção da mística na ortodoxia russa, diz “o amor é, de todas as coisas observáveis em meio à natureza, a única que conserva intacta sua origem sobrenatural”. A ideia de amor é muito forte e recorrente nas conversações realizadas entre Stanislávski e os atores-cantores, e recai na transformação integral do ator e sua natureza criadora. Ainda segundo Luiz Felipe Pondé (2003, p. 110-111),

A única possibilidade de a pessoa não ser decomposta pelo mecanismo inevitável do mal que é a natureza, tal como se encontra (natureza não tabórica), é sendo amada.

¹⁶⁴ [...] el objetivo en la vida del hombre y del artista, la idea subyacente en la actividad toda del actor, el director y el dramaturgo.

¹⁶⁵ [...] aquello que era de importancia extrema, de lo que de más importancia y más necesidad había en el momento y en la época del artista. Que debía constituir un puente entre el escenario y los espectadores, que haga que aun los mimos clásicos tengan una resonancia contemporánea, fundiendo los pensamientos y los sentimientos de los actores y el público en un solo impulso.

[...] A experiência direta de Deus, a experiência religiosa, materializa-se no mundo como amor. Tal experiência implica no reconhecimento da liberdade radical da alma, tanto a alma do próprio místico quanto as almas dos outros, o reconhecimento de que todos são sujeitos – e esse reconhecimento é amor, caritas, amor incondicional, amor de Deus.

A apresentação da ideia de amor na obra de Dostoiévski está profundamente ligada à ideia de amor na ortodoxia russa. Entretanto, mais uma vez, é preciso ter cuidado ao tratar de tal amor. Na observação realizada por Pondé, há uma intrínseca relação entre o amor e a experiência do sagrado. Nessa experiência o momento em que a primeira natureza (que tende à decomposição) e a segunda natureza se tocam, dá-se pelo amor. Partindo da apresentação dada por Stanislávski ao ato heroico e a compaixão pela condição humana que é comungada pelo ator, pode-se crer, a primeira vista, em uma abordagem deveras nacionalista realizada pelo mestre russo, voltada às lutas que se davam naquele momento histórico.

Sobre o ato heroico, Stanislávski (1956, p. 98) diz: “não é fácil cumprir um ato heroico. Há que passar por uma luta terrível consigo mesmo, e vós, como atriz que em última análise está representando um papel heroico, quer que cada fragmento de seu papel seja nobre e heroico. Onde terá lugar então a luta consigo mesma?”¹⁶⁶. Há aí a ênfase de que nasce no próprio ator, como escolha. Conforme Maria Helena Nery Garcez comentando a obra de Dostoiévski (2008, p. 195),

Em cada homem há sempre a presença antinômica de bem e mal [...] O que possibilita a abertura do mal ao bem e descerra o caminho da alegria é a supremacia do bem. A vitória e alegria da estabilidade ontológica recuperada preparam-se com o sentido da culpa comum de todos os homens e a consequente decisão do perdão recíproco. [...]. A solidariedade dos homens entre si não é apenas a originária, mas também a final, que nos toca instaurar e realizar, só possível se a solidariedade no pecado e na expiação prosseguirem na solidariedade no perdão e no amor.

De acordo com Luiz Felipe Pondé (2003, p. 195) “o amor é seguramente um caminho que aponta para o bem. O amor verdadeiro é aquele que tira a pessoa do seu próprio centro”. Não era essa a busca do ator em condição heroica? A luta por encontrar, de acordo com Stanislávski (1956, p. 71), “o ser humano e sua vida espiritual interior, eis aqui o que há que mostrar no cenário de nosso teatro. Isto é o que os atores devem revelar”¹⁶⁷. Talvez, a exigência de buscar a condição heroica em cada passo dado pelo ator, seja um ideal grande

¹⁶⁶ [...] no es fácil cumplir un acto heroico . Hay que pasar por una lucha terrible consigo mismo, y Vd., como actriz que en último análisis está representando un papel heroico, quiere que cada trozo de su parte sea noble y heroico. Dónde tendrá lugar entonces la lucha consigo misma?

¹⁶⁷ El ser humano y su vida espiritual interior, he ahí lo que hay que mostrar en el escenario de nuestro teatro. Esto es lo que los actores deben revelar.

por demais, talvez inalcançável. Entretanto, se a condição heroica é um fardo pesado demais para ser carregado, é preciso que o ator se condicione a pensar na sua responsabilidade para com os outros, em levar adiante suas convicções, mesmo sendo entendidas como utopias, impossíveis de serem realizadas.

A condição heroica como salto no trabalho do ator propõe, portanto:

a) a saída, ou transcendência do espetáculo;

b) a transformação do homem/ator mediante a formação contínua, e o encontro com os mistérios criadores que lhe são revelados pelo mestre.

A condição heroica no trabalho do ator apresenta-se como um dos elementos que compõem a obra de Konstantin Stanislávski em que a transcendência, para além dos valores utilitários, mostra-se como a necessidade em estabelecer uma experiência com o sagrado. Para dar continuidade a isso, é preciso um estudo com o rigor e atitude extrema, o qual pode ser possibilidade de pesquisa. Até agora, resta a sensação de mistério, e a certeza de que a prática de Stanislávski junto ao Estúdio de Ópera Bolshói esteve voltada, de acordo com Franco Ruffini, “para construir um novo ator e através do ator, também um homem novo”¹⁶⁸ (2006).

¹⁶⁸

Per costruire un nuovo attore e, attraverso l'attore, anche un uomo nuovo

6 CONCLUSÃO

O espírito de sacrifício de que falo é aquele que deve constituir o modo de vida essencial e natural de, potencialmente, todos os seres humanos, e não algo que deva ser visto como uma desgraça ou uma punição impostas contra a nossa vontade. Refiro-me ao espírito de sacrifício que se expressa no serviço voluntário aos outros, aceito com naturalidade como a única forma viável de existência.

Andrei Tarkovski

Esta pesquisa esteve direcionada ao aprofundamento da compreensão do pensamento de Stanislávski. Para atingir esse objetivo percorreu-se sua prática adjacente realizada junto ao Estúdio de Ópera Bolshói. Percorrer não significa determinar, em razão disso, os rumos tomados pela pesquisa foram sendo delimitados no próprio processo do estudo dessa prática laboratorial do mestre russo. Tal posicionamento exigiu que fossem levantadas as características fundamentais do trabalho em um estúdio, as quais serviram como fios condutores na elaboração textual, e a partir delas foi possível adentrar e reconhecer a atitude extrema e o salto como decorrência da natureza das práticas daquele Estúdio. Atitude extrema e salto, ambas foram expressões usadas por Franco Ruffini, mestre presente ao longo de toda a construção deste pensamento e renovador de uma perspectiva do olhar sobre o fazer teatral.

Para a compreensão da prática laboratorial de Stanislávski seguiu-se, portanto, o conselho do mestre italiano: imbuir no olhar que pesquisa uma atitude extrema, ou seja, direcioná-lo ao movimento interno que houve no Estúdio de Ópera Bolshói. Esse mesmo movimento foi responsável pela realização de um salto que foi o coeficiente da atitude extrema realizada pelo mestre russo e seus discípulos atores-cantores. O olhar extremista do pesquisador deve ligar-se àquilo que dito está mas não tem a obrigação de ser considerado como resultado no fazer teatro e, logo, muitas vezes passa despercebido. Isto não se revela com facilidade pois são projeções que serão efetivadas ao longo do tempo, por isso, é fácil cair no engano, é preciso estar atento.

Por mais que pareçam tão impalpáveis aos olhos comuns, aos olhos do pesquisador tais resultados se mostram como uma possibilidade ao fazer teatral, ao homem/ator, ao encenador-pedagogo, ao próprio pesquisador que não está isento de transformação. Assim, o ato de pesquisar foi impelido a assumir uma posição/atitude diante da abordagem desse momento na história do teatro.

Buscou-se a atitude extrema pela precisão do recorte e o olhar direcionado à lide de Stanislávski ocorrida em adjacência à grande instituição teatral. Trata-se, pois, de uma retirada muito específica que não deve ficar atrelada a julgamentos primários, ou a atribuições simplistas que esvaziam sentidos. O extremismo, diante disso, tornou-se ferramenta necessária para que este estudo não estivesse reduzido à irrelevância de fatos levantados. Mas extremismo não deve ser confundido com radicalismo ou exagero. Por vezes é necessário assumir um tipo de postura que busca nos fatos, geralmente não correlacionados a resultados, aquilo que essencialmente propõe o movimento vivo e revela valores nas práticas realizadas por homens de teatro como Stanislávski.

Assim, se os resultados/espetáculos produzidos pelo Estúdio de Ópera Bolshói entre os anos de 1918 a 1922 não foram elencados nesta pesquisa, não se pode incorrer sobre eles que tenham sido irrelevantes ou que não tiveram sua importância na vida e obra de Stanislávski. O que de fato ocorre é que o próprio mestre russo parece ter se importado menos com este tipo de resultado sobre a cena do que com os princípios que regiam a prática laboratorial no Estúdio. Então, assumir a atitude extrema aqui se mostrou eficaz, pois não foi a quantidade de espetáculos que fez da prática empreendida pelo mestre russo e seus alunos algo importante ao fazer teatral, mas seu posicionamento diante da condução do ator em seu trabalho criador diante de um não contentar-se com as velhas e desgastadas fórmulas. Essa atitude se concretiza ao estabelecer esta espécie de movimento subterrâneo na história do teatro que é visto hoje como um saber. Um saber que é importante por proporcionar a particularidade na abordagem que é dada por quem quer que seja: cantor, ator, pesquisador. O salto que decorre deste particular posicionamento revela outras dimensões no caminho e no processo empreendido, e desde então, não é mais possível retornar ao mesmo de antes. Isso ocorre, pois efetivamente houve uma mudança, uma passagem, um conhecimento adquirido.

O afastamento da cena teatral propiciou ao mestre Stanislávski ir além de seu legado artístico, pois uma vez em atitude extrema junto àqueles atores-cantores pôde avançar em seu trabalho como encenador-pedagogo, ir um pouco além, chegando cada vez mais perto de seu legado como mestre na condução do ator à condição criadora, na fronteira entre a vida e o teatro. O Estúdio de Ópera Bolshói foi uma experiência criadora para atores-cantores e mestre, sem isenções, uma vez que foi capaz de impulsionar um movimento interno na prática do próprio encenador. Como exemplo, cita-se a revelação dos atores-cantores no tratamento do ritmo, bem como o caminho criador desvelado por Stanislávski aos seus companheiros de aventura. Como já dito, não lhes foi possível retornar a eles.

Ler nas palavras transcritas por Konkordia Antarova as explicações de Stanislávski e imaginar o cotidiano do Estúdio durante aquele período traz uma espécie de nostalgia que promove o desejo de ir adiante na pesquisa. O desejo de entender e vivenciar cada instante vivido por aqueles alunos junto ao mestre. Compreender cada palavra ou expressão que foge ao entendimento comum, por se tratar de outra cultura tão complexa ou mesmo por haver outra proposta do que seja de fato uma experiência. Fuga ou não das definições a serem lançadas, o fato é que determinadas expressões exigem o respeito suficiente para que possam ser analisadas, ou mesmo o amadurecimento de perspectivas levantadas, intuídas, até agora. Também as restrições em língua portuguesa a respeito da prática laboratorial de Stanislávski interferiram, sobremaneira, na compreensão deste outro espaço ao qual o mestre russo se dedicou com empenho e coragem. Daí que discutir o movimento de renovação teatral iniciado pelos encenadores-pedagogos revelou um Stanislávski pouco conhecido, uma vez que as referências a este momento em seu trabalho ou ficam por demais relacionados à ópera ou não trazem uma abordagem que lhe é devida. Fica-se sem saber, efetivamente, em que contexto sua prática e conversações ocorreriam e até mesmo de qual homem de teatro se tratava Stanislávski entre 1918 e 1922. Suas observações não foram somente direcionadas aos cantores, mas também ao ator, daí resulta a importância de conhecer suas proposições dialogadas nas conversações realizadas naquele Estúdio. O processo dialógico, utilizado na elaboração de sua obra *O trabalho do ator sobre si mesmo*¹⁶⁹, foi recorrente no Estúdio de Ópera Bolshói. Sem dúvida o mestre a utilizava como uma maneira de transmitir a experiência aos alunos, mesmo que as contestações e indagações dos alunos não estejam registradas no livro. Graças aos registros realizados por K. Antarova entre 1919 e 1922 é possível perceber nas palavras do mestre sua crença e fé no fazer teatro, no trabalho árduo, na arte como capaz de unir os homens. Ao mesmo tempo, revela-se um Stanislávski cujo descontentamento consigo mobilizou-o a práticas distintas no trabalho do ator voltadas a sua formação e à renovação do valor no fazer teatral.

O levantamento bibliográfico da fundação e do estabelecimento do Estúdio de Ópera Bolshói foi determinante para compreender a atmosfera que pairava naqueles tempos. Ele não esgota o assunto e, sem dúvida, há muito mais recortes aos quais o olhar pode ser direcionado. Todavia, foi na ênfase sobre as conversações que muito do sentido renovador dos estúdios ficou clarificado. Ao mesmo tempo, Stanislávski parece direcionar sua voz para o aqui e

¹⁶⁹ Leia-se a obra em sua totalidade *O trabalho do ator sobre si mesmo* no processo criador das vivências e *O trabalho do ator sobre si mesmo* no processo criador da personificação, ou seja, os dois volumes dedicados ao diálogo entre Kostia e Torzov.

agora de algumas circunstâncias, para problemas criadores que não foram exclusividade de um local ou de uma época, mas que tratando da essência das questões chega aos ouvidos dos atores de hoje com a necessidade de, continuamente, realizar uma avaliação intensiva das práticas e do pensamento sobre o fazer teatral de cada um.

A partir das conversações foi possível observar três aspectos que o mestre russo trata como fundamentais à prática no estúdio: comunidade teatral (estúdio), mestre (condutor único das práticas) e pesquisa de um tema constante (condição criadora). Foi possível buscar nesses elementos os ideais que norteavam em maior grau os trabalhos desenvolvidos no Estúdio de Ópera, verificando nas proposições de Stanislávski a busca insistente para que houvesse concomitância entre o ideal proposto e os trabalhos que se instituíam como prática laboratorial. Mesmo que aos atores-cantores isto não tivesse nenhuma importância *a priori*, o mestre tinha a compreensão de que a ação do tempo seria necessária e útil em situações assim.

O entusiasmo do mestre russo não poderia deixar de ser contagioso, pois mesmo diante de algo desconhecido, e por vezes estranho à prática na ópera, aquela nova família teatral se constituía em torno de um ideal para com o fazer artístico, colocando e mantendo ao longo dos anos a prática no Estúdio como uma prática necessária e adjacente ao grande Teatro Bolshói. Se houve revolta, a revolta de Stanislávski foi contra uma tradição que precisava ser renovada por meio da criação de possibilidades mais salutares à pesquisa e experimentação na arte do ator. Se esse foi um dos objetivos de Stanislávski, também o fora por sua crença e otimismo para com os homens. Por uma exaltação à vida e aos mistérios que nela se fazem presentes.

De nenhuma outra maneira seria possível pensar a relação entre Stanislávski e seus alunos sem esse otimismo e essa exigência para que comungassem suas melhores energias junto aos espectadores. Assim, o mestre revelou aos atores-cantores os sete degraus comuns a todos que, como um mecanismo para ascender à condição criadora, conduzem o ator a um salto dentro de seu próprio fazer. A condição criadora do ator-cantor no Estúdio de Ópera Bolshói dava-se por meio da escada criadora que o preparava e conduzia na travessia de seus limites. Contudo, os limites da condição criadora, ultrapassados a partir dos degraus, atingem outras esferas que, por vezes, permitem-se fugir da pesquisa no teatro.

Franco Ruffini coloca a condição heroica como grau último da condição criadora do ator. Quer dizer, ela é um momento em que o ator efetiva o salto, o qual pode permanecer dentro do fazer teatro ou transcendê-lo. A condição heroica percebe a ação realizada pelo ator como um trampolim para transcender o espetáculo, desde que seja norteadada em maior grau por paixão e amor à vida e aos homens. Se isto permite que a pesquisa saia do teatro,

como já disse Fabrizio Cruciani, então é preciso mergulhar ainda mais nesta condição para compreender essa dimensão que se revela.

As colocações dos ideais artísticos do Estúdio de Ópera Bolshói exploram os confins entre a vida e o teatro na ponte que os liga. Esta pode ser considerada como a zona extrema até onde o ator pode chegar por meio de sua condição heroica. Seu extremismo é o próprio modo como impele e conduz seu comportamento para chegar nela. O modo como Stanislávski propõe ao ator que conduza seu comportamento para atingir a condição heroica é a busca pelo “bom no malvado e o malvado no bom”. Em condição heroica tais opostos não se excluem, mas se misturam gerando variação, gerando acúmulo de experiência ao ator. Se em condição heroica o ator consegue perceber essas possibilidades para adentrar e comportar os contrários, que assim o seja, mas em razão de um ideal ético para com o fazer teatral e para com os homens. Que seja para levar a vida em sua totalidade e a beleza que lhe é revelada em seu caminho criador. Para que isso ocorra é preciso coragem, abandono dos lugares seguros e lançar-se na zona extrema do fazer teatral.

Talvez dimensão do mistério, de que falou Taviani, seja a própria zona extrema. É possível que seja uma ficção realizada pela pesquisadora. Se for uma ficção, que não seja infame e que não se dissolva em uma sequência de palavras escritas que perdem o sentido. Talvez, posteriormente, a dimensão de pesquisa se amplie buscando nos dois grandes romancistas russos, citados por Cruciani, as respostas para as perguntas que ecoam ainda.

Contudo, resta a certeza de que é nesse âmbito que a pesquisa pretende continuar: na escuta daquilo que a energia criadora faz mover sob a aparência das coisas. A condição heroica se mostrou reveladora de outras possibilidades a serem pesquisadas, as quais ainda não podem ser articuladas em forma de palavras ou frases. Por isso, a reiterar, ainda resta o mistério. Talvez tenha sido precisamente por isso que o mestre Stanislávski chamava os sete degraus comuns a todos de mistérios da criação. Talvez tenha sido este seu objetivo: um resto de mistério, pois o ator trata, a todo o momento, com a imensidão da “vida do espírito humano”, a qual nem sempre pode ser explicada em palavras, mas, pode ser experienciada, em grande parte de sua totalidade, graças ao amor e compaixão pela própria vida e pela condição humana. Para finalizar, não seria esse um dos objetivos do trabalho do ator, utilizando as palavras de Andrei Tarkovski (2002, p. 40) “[...] uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada”? Sussurra, ainda, Stanislávski: “o bom no malvado, o malvado no bom”.

REFERÊNCIAS

ALSCHITZ, Jurij. *La verticale del ruolo*. Metodo di auto-preparazione dell'attore. Berlino, 2003.

ALVAREZ, A. *A voz do Escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ARANTES, Urias Corrêa. *Artaud: teatro e cultura*. Revisão de Margareth Silva de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *A Canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Brasília: Editora Dulcina.

_____. *Além das ilhas flutuantes*. Tradução de Luis Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____. *L'essenza del teatro*. In: *Teatro e Storia*. n. 23, 2001. Disponível em: <<http://www.teatroestoria.it/Docs/Offici/BAR-2001001.htm>> Acesso em: jun. 2007

BARRAULT, Jean-Louis. *Soy hombre de teatro*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1958.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CAVALIERE, Arlete; GOMIDE, Bruno; VASSINA, Elena (Org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa N.2: Dostoiévski*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CECHOV, Michail. Sul sistema Stanislávskij: Disponível em: <<http://www.teatrodinessuno.it/newsletter/43-newslettermarzoaprile2009.htm>> Acesso em: abr. 2009

CRUCIANI, Fabrizio. *Registi Pedagoghi e Comunita' Teatrali Nel Novecento*. Roma: E&A editori associati, 1995.

_____. *Guardando il lavoro dell'attore*. Disponível em: <<http://www.teatroestoria.it/Docs/Offici/CRU-1982-01.htm>> Acesso em: maio 2005

DAGOSTINI, Nair. *O Método da análise ativa como base para leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

DAL FORNO, Adriana. *A organicidade do ator*. Campinas, 2002. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, v. 4: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O Idiota*. São Paulo: Editora 34, 2002.

FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Org.). *Fazendo Rizoma*. São Paulo: Hedra, 2008.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *Luigi Pareyson, Leitor de Dostoiévski*. In: CAVALIERE, Arlete; GOMIDE, Bruno; VASSINA, Elena (Org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa N.2: Dostoiévski*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 189 – 196.

GRECO, Patrícia D. *Arte e Revolução na Rússia Bolchevique*. Rio de Janeiro: Revista Contracultura – Universidade Federal Fluminense, 2007. Disponível em <www.uff.br/revistacontracultura/Arte%20Revolucao%20Greco.pdf> Acesso em: mar. 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Edições SESC-SP, Editora Perspectiva, 2007.

GUINSBURG, Jacó. *O teatro da teatralidade: Meierhold*. In: FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma Sant'Anna; AGUIAR, Flávio (Org.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

KNÉBEL, María Ó. *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.

La Palabra en la Creacion Actoral. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

_____. *Poética de la Pedagogia Teatral*. Tradução para o espanhol de Dália Mendoza Limón. México: Siglo Veintiuno Editores, 1991.

KUHN, H. *Os valores um dado primordial*. In: GADAMER, Hans-George e VOGLER, Paul. *Nova Antropologia: o homem em sua existência biológica, social e cultural*. Volume 7. São Paulo, Edusp, 1977. p. 253 – 275.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

_____. *O instante eterno*. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Editora Zouk, 2003.

_____. *O ritmo da vida*. Variações sobre o imaginário pós-moderno. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

MAGARSHACK, David. *Introducción*. In: STANISLAVSKI, Constantin. *El Arte Escénico*. México: Editora Siglo Veinteuno. 2003. p. 9 – 98.

MARINIS, Marco de. In: *Cerca dell'Attore*. Un bilancio del Novecento Teatrale. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda dourado: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação teatral*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. *Processos criativos com meios eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec. 1998.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: Editora 34. 2003.

RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUFFINI, Franco. *Il corpo nel Novecento: Teatri sopra la pelle, Teatro sotto la pelle*. Disponível em: <<http://www.larivistadelmanifesto.it/archivio/9/9A20000915.html>> Acesso em: jun. 2006.

_____. *I Teatri di Artaud, Crudeltá Corpo-Mente*. Bolonha : II Mulino, 1996.

_____. *L'attore che vola: boxe, acrobazia, scienza della scena*. Roma: Bulzoni Editore, 2010.

_____. *Per piacer: Itinerari intorno al valore del teatro*. Roma: Bulzoni Editore, 2001.

_____. *Stanislavskij: Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Roma: GLF Editori Laterza, 2003.

_____. *Stanislavskij e 'il teatro laboratorio'*. Disponível em: <<http://www.teatroestoria.it/Docs/Offici/RUF-2005-01%20.htm>> Acesso em: dez. 2006.

_____. *Stanislavskij: Perché un teatro laboratorio*. In: *Teatro e Storia*, n. 26, 2006. Disponível em: <<http://www.teatroestoria.it/Docs/Offici/RUF-2006-01.htm>> Acesso em: dez. 2006.

SCANDOLARA, Camilo. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação pedagógica no século XX*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006.

SCHINO, Mirella. *La corsa della regina rossa: Obiezioni e proposte Sul problema Teatri Laboratorio*. Disponível em: <<http://www.teatroestoria.it/Docs/Offici/SCH-2006-01.htm>> Acesso em: mar. 2008.

_____. *La nascita della regia teatrale*. Disponível em: <<http://www-static.cc.univaq.it/cultureteatrale/materiali/Schino/libri/regia.pdf>> Acesso em: mar. 2008.

SERRANO, Raúl. *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*. México: Coleção Escenologia, 1996.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. [tradução e notas de Tomaz Tadeu]. – 2 ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. *El Arte Escénico*. México: Editora Siglo Veinteuno. 2003.

_____. *Ética y disciplina: Metodo de acciones fisicas (propedeuticadel del actor)*. Tradução de Margherita Pavia, Ricardo Gomes; notas de Edgar Ceballos. México: Editorial Gaceta, 1994.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Tradução para o espanhol de Salomón Merener. Argentina: Editorial Quetzal, 1980.

_____. *El Trabajo del Actor Sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Tradução para o espanhol de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

_____. *El Trabajo del Actor sobre su Papel*. Tradução para o espanhol de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

_____. *Las Lecciones de “Regisseur” de Stanislavski*. Montevideo: Ediciones Pueblos unidos S. A. Uruguay. 1956.

_____. *Minha Vida na Arte*. Tradução do original russo por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989.

_____. and RUMYANTSEV, Pavel. *Stanislavski on Opera*. Tradução do Original Russo para o inglês de Elizabeth Reynolds Hapgood. New York and London: Routledge, 1998.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Tradução de Jefferson Camargo. Editora Martins Fontes, 2002.

TAVIANI, Ferdinando. *Discutere Regia*. Disponível em: <<http://wwwstatic.cc.univaq.it/culturateatrale/materiali/Taviani/articoli/Discutere-Regia-04-04.pdf>> Acesso em: jun. 2006

TOVSTONÓGOV, Gueorgui. *La Profesión de Director de Escena*. Tradução para o espanhol de Beatriz Maggi e Ezequiel Vieta. Havana: Editorial Arte e Literatura, 1980.