

PRINCÍPIOS GERAIS DA ANÁLISE PELA AÇÃO¹

Para que o sistema de Stanislávski e, em especial, suas últimas descobertas no campo de um novo procedimento de ensaio — a análise da peça e do papel pela ação — possam ser aplicáveis na prática, é necessário compreender os motivos que o fizeram mudar a forma habitual de ensaiar.

Sabemos que o Teatro de Arte de Moscou introduziu o “trabalho de mesa” como a base dos trabalhos sobre uma peça, ou seja, antes de se ensaiar em cena, desmontava-se a peça à mesa.

Durante o trabalho de mesa, o grupo de intérpretes, sob a condução do diretor, submetia tudo a uma minuciosa análise: os motivos internos, subtextos, inter-relações, caracteres, ações transversais,² supertarefas³ da obra etc. Tudo isso tornava possível aprofundar-se na obra dramática, definir suas tarefas conceituais e artísticas. O trabalho de mesa, acima de tudo, fez com que o ator adentrasse o mundo interior do herói da peça, algo fundamental para a criação do espetáculo.

Aperfeiçoando seu método de criação, desenvolvendo e aprofundando o sistema, Stanislávski notou uma série de facetas obscuras do período do trabalho de mesa.

Uma delas era a crescente passividade do ator, que, ao invés de buscar, desde o início, um caminho que o aproximasse do papel, começava a delegar essa responsabilidade ao diretor. De fato, durante um longo período do trabalho de mesa, o papel ativo é do diretor, que explica, narra e seduz, enquanto o ator acostuma-se com que o diretor resolve por ele todas as questões ligadas à peça e a seu próprio papel.

¹ O termo russo *diéstvenni análiz* é geralmente conhecido em português como “análise ativa”, termo proposto por Eugênio Kusnet depois de voltar de um período de aprendizado com a própria Knebel na URSS. Nesta tradução, no entanto, por vezes utilizamos também a forma “análise pela ação”, que traduz melhor a essência do termo russo. Para uma maior compreensão acerca da terminologia, ver o texto “Diálogo com os tradutores franceses”, neste volume. (N. da T.)

² Ver capítulo “Ação transversal”, no presente livro. (N. do O.)

³ Ver capítulo “Supertarefa”, no presente livro. (N. do O.)

Os intérpretes ficam, às vezes, muito contentes quando o diretor, logo nos primeiros ensaios de mesa, interpreta por eles todos os papéis. Nessa forma de trabalho, os atores inevitavelmente se tornam passivos e, sem raciocinar, seguem as indicações do diretor. Assim, inevitavelmente interrompe-se o processo criativo onde o ator é um criador consciente.

O sonho de um ator consciente atravessou toda a vida de Stanislávski, do início ao fim, como uma linha ininterrupta. O sonho de um ator-criador, que fosse capaz tanto de dar significado à peça por conta própria, como de agir ativamente dentro das circunstâncias propostas. Se durante uma primeira fase de seu trabalho artístico Stanislávski se alegrava com a docilidade dos atores, mais tarde percebeu que tal docilidade ameaçava reduzir a independência do ator, e que, na arte, a inércia desse profissional é um mal terrível.

Konstantin Serguêievitch declarou guerra à passividade do ator em qualquer forma que esta se manifestasse — fosse durante o trabalho sobre o papel ou durante as atividades do coletivo teatral, durante a criação do espetáculo ou mesmo durante o processo de sua execução. Ao aumentar o grau de exigência sobre o ator, Stanislávski conferiu também ao diretor tarefas que exigiam muito mais responsabilidade.

É completamente natural que no começo do trabalho sobre a peça o diretor esteja mais preparado que o grupo dos intérpretes. Mesmo porque, antes do início dos trabalhos, o diretor deve não apenas refletir sobre o conteúdo da peça, mas também sobre quem poderá interpretar tal ou qual papel e sobre quais possibilidades de montagem se encontram à sua disposição.

O diretor deve ter uma ideia de todo o futuro espetáculo; deve ser o organizador do processo inteiro de ensaios e deve saber que rumo dará ao coletivo com a criação de um determinado espetáculo. Mas essa preparação não significa que o diretor deva impor sua própria vontade criativa aos intérpretes. Ele deve saber cativar o coletivo e cada um dos atores, deve ser capaz de colocar o ator em condições tais que este, sentindo sua responsabilidade pessoal sobre o papel, torne-se o mais ativo possível.

Durante todos os períodos de sua vida artística, Stanislávski advertiu sobre a imposição da vontade do diretor ao ator. Alertava inclusive sobre a primeira leitura da peça, considerando que já nela poderiam haver tendências à imposição de entonações, adaptações de jogo⁴ e cores.

Quanto mais culto o diretor, quanto maiores seus conhecimentos e sua experiência de vida, mais fácil será para ele ajudar o ator. No entanto, via

⁴ Ver capítulo “Adaptações e invenções de jogo” no livro *A palavra na arte do ator*, neste volume. (N. do O.)

de regra, o ator só recebe ajuda concreta quando o próprio diretor já estudou todas as molas internas da ação na peça, o caráter das inter-relações entre os personagens em colisão, seu mundo interior e a orientação de seus temperamentos, que são desvelados na realização da supertarefa.

Não há dúvida de que o diretor deve estar preparado para o primeiro ensaio, ou seja, que deve compreender claramente o que deseja descobrir na peça. No entanto, é também completamente natural que suas concepções enriqueçam-se ao longo do processo de trabalho, dependendo daquilo que os intérpretes trouxeram consigo. Claro que os intérpretes, durante esse processo, precisam tomar conhecimento da época em que se passa o drama, da fortuna crítica da peça, da iconografia do tempo em que a ação acontece, e assim por diante.

Konstantin Serguêievitch falava sobre a necessidade de que o diretor não apresentasse todo esse material aos atores nos primeiros dias de ensaio, mas só quando eles já conhecessem, em certa medida, os personagens aos quais deveriam dar corpo em cena. Dessa forma, eles poderiam conectar as informações recebidas aos personagens em estudo.

Mas acontece também de o diretor contar para os atores, logo no início do trabalho, sobre sua concepção, sobre a época e o estilo da obra. Ele fala corretamente e tem a impressão de ajudar os atores. Suas palavras, no entanto, ao serem lançadas em solo árido, tornam-se peso morto.

Stanislávski advertia sobre a iniciação precoce dos atores nos detalhes da concepção do diretor. Considerava que durante o período mais inicial do trabalho sobre o papel não era necessário sobrecarregar a imaginação dos atores, já que isso, em certa medida, inibe-os de buscar ativamente seus próprios caminhos.

Vladimir Nemirôvitch-Dântchenko, parceiro de Stanislávski, nos deixou um ensinamento estruturado a respeito do papel criativo do diretor no espetáculo. Dântchenko chamava o diretor de “ser de três faces”, que reuniria em si três qualidades:

- 1) O diretor-tradutor, ator e pedagogo,⁵ que ajuda o ator a criar o papel;
- 2) O diretor espelho, que reflete as qualidades individuais do ator;
- 3) O diretor organizador de todo o espetáculo.

⁵ Apesar do termo “professor” ser o mais corrente em português, nos últimos anos a palavra “pedagogo” passou a ser utilizada para a formação teatral, em parte por influência russa, onde o papel do pedagogo é muito diferente daquele desempenhado pelo professor. Por esta razão, achamos melhor conservar o termo original. (N. da T.)

O público conhece apenas o terceiro tipo de diretor, porque é o único que lhe é visível: ele se revela diretamente em todo o tecido artístico do espetáculo.

Já as duas primeiras funções do diretor não aparecem ao espectador. Este, por sua vez, vê apenas o ator depois que todo o trabalho, generosamente concedido pelo diretor, já foi absorvido pelo intérprete.

Para que o diretor possa ser o tradutor do papel e da peça, são necessárias profundidade e integridade na orientação conceitual durante o trabalho.

Para ser diretor-ator-pedagogo é preciso, em primeiro lugar, sentir por si mesmo todas as nuances dos movimentos internos e externos do papel. É preciso ser capaz de colocar a si mesmo no lugar do intérprete sem esquecer a individualidade deste, amando e desenvolvendo suas qualidades artísticas.

Nemirôvitch-Dântchenko via tarefas pedagógicas no desafio de reconhecer a individualidade do ator, de incentivá-la, de refinar o gosto, de lutar contra os hábitos toscos e contra a pequena vaidade; na capacidade de pedir, insistir, exigir; de acompanhar com alegria e inquietude os menores crescimentos de tudo o que fosse vivo, autêntico e que aproximasse o ator da verdade do sentir-a-si-mesmo [samotchúvstvie] em cena.⁶ Desenvolvendo em si mesmo essas qualidades, o diretor pode se tornar uma espécie de espelho polido que reflete os mínimos movimentos da psique do ator, assim como todos os erros, até os mais imperceptíveis.

Ao introduzir o novo método de ensaio, Stanislávski enfatizava que o diretor deveria possuir um tato pedagógico, de modo que só revelasse seus próprios conhecimentos sobre a peça quando eles fossem realmente necessários para o trabalho do ator. Konstantin Serguêievitch analisa esse procedimento, uma espécie de “astúcia pedagógica”, cujo resultado é que o olhar

⁶ Самочувствие [samotchúvstvie], “sentir-a-si-mesmo”. Essa palavra corresponde a uma das noções mais fundamentais do sistema de Stanislávski; nas línguas latinas, é frequentemente traduzida como “estado” (em francês, por exemplo, *état*). Diferentemente dos tradutores franceses, optamos por “sentir-a-si-mesmo” a fim de evitar uma possível conotação passiva do termo (como ocorreria em “sentimento”, no tradicional “estado” ou em “sensação de si”, utilizada na edição francesa deste livro). A ideia é enfatizar que o *sentir-a-si-mesmo* denota sempre um certo “movimento”.

Incluimos o termo original entre colchetes sempre que as palavras em questão forem consideradas terminologicamente importantes. (N. da T.)

De certa forma, é possível afirmar que a parte fundamental do sistema de Stanislávski é dedicada, primeiro, à criação de condições para a formação de um *sentir-a-si-mesmo* propício à arte e, segundo, à análise e ao trabalho sobre os elementos que o compõem. (N. do O.)

do diretor sobre o papel e a peça “não pressiona” o intérprete, mas corrige-o delicadamente, guiando suas buscas autônomas à unidade artística. A primeira premissa que o levou a essa mudança na prática dos ensaios foi a passividade do ator, contra a qual ele decidiu lutar.

Já a segunda, mas não menos importante, era a compreensão de que a antiga ordem dos ensaios confirmaria uma cisão artificial, contrária à vida, entre os aspectos psíquico e físico da existência cênica do intérprete dentro das circunstâncias propostas da peça.

Em cena, é importante mostrar verdadeiramente como um determinado personagem age, e isso só é possível mediante a fusão completa entre o sentir-a-si-mesmo psíquico e físico do ser humano. A vida física do ser humano existe como realização concreta do sentir-a-si-mesmo psicofísico; logo, em cena, o ator não pode se limitar a raciocínios psicológicos abstratos, assim como não pode realizar nenhuma ação física que esteja desconectada de uma ação psíquica. Stanislávski dizia que entre a ação cênica e a causa que a engendra existe uma ligação inseparável; entre a “vida do corpo humano” e a “vida do espírito humano” existe a união completa. Para ele, isso é fundamental no trabalho com a psicotécnica.

Tenho aqui um exemplo dado por Konstantin Serguêievitch para elucidar seu pensamento sobre a unidade e a inseparabilidade dos processos psicofísicos. Dizia ele:

“Às vezes acontece que uma pessoa está calada, mas nós, olhando para ela, para o modo como se senta, anda ou fica parada, entendemos como ela se sente, qual é o seu sentir-a-si-mesmo, seu estado de humor, qual é a sua atitude em relação ao que acontece à sua volta. Assim, frequentemente, ao passar por pessoas sentadas em algum canto num parque, podemos, sem escutar nenhuma palavra, definir se estão discutindo negócios, se estão brigando ou falando sobre o amor.

Entretanto, não podemos definir o que move uma pessoa apenas por sua conduta física. Por exemplo, podemos dizer que uma pessoa vindo em nossa direção está apressada para um compromisso importante, e que aquela outra procura alguém. Mas eis que esta última se aproxima e pergunta: ‘O senhor não viu passar por aqui um menino baixinho de boné cinza? Enquanto eu entrava no mercado ele desapareceu’.

Após ouvir a resposta ‘não, não vi!’, ele me deixa para trás e passa a chamar, continuamente: ‘Vladímir!’.

Agora, depois de ter visto tanto o comportamento físico desse homem, a maneira como anda e como olha para os lados, quanto seu apelo, o *modo* como fala e como chama por Vladímir, vocês entendem perfeita e claramente o que acontece com ele, o que se passa em sua consciência.

Imaginem que um homem à procura do filho se aproxima de vocês na rua e lhes faz a mesma pergunta; no entanto, fala de forma afetada, arrastando as palavras, enfatizando-as de um jeito estranho. Vocês achariam que o homem estaria doente, ou simplesmente fazendo troça.

E se sua conduta física for incorreta, falsa? Poderia mesmo assim surgir em cena uma verdade genuína? Imaginem que o mesmo homem que procura seu filho na rua se aproxime de vocês e, pedindo que parem por um momento, tire um cigarro do bolso, se apoie num muro, e, fumando, calmamente lhes pergunte sobre seu filho. De novo vocês estranhariam, achariam que na verdade esse senhor não procura o filho, mas os parou pois precisa de vocês para alguma coisa.

Assim, o estado interior do homem, seus pensamentos, desejos e atitudes devem ser expressos tanto na palavra quanto num determinado comportamento físico.

É necessário ser capaz de decidir a cada momento como as pessoas se comportariam fisicamente quando movidas por um determinado pensamento: irão andar, sentar, permanecer em pé? E ainda: *como* andarão, *como* sentarão ou *como* ficarão em pé?

Imaginem que devemos interpretar em cena esse mesmo homem que procura seu filho na rua.

Se, sentados à mesa, começarmos a falar o texto desse homem, será muito difícil pronunciá-lo corretamente. O corpo calmo e sentado será um obstáculo para encontrar o sentir-a-si-mesmo [*samotchúvstvie*] de um homem que perdeu seu filho, e sem isso o texto soará morto. Não conseguiremos pronunciar a frase da maneira como ele a pronunciaria em vida.

Mas então eu digo: você está à procura de seu filho, que fugiu enquanto você fazia compras no mercado. Levante-se da mesa e imagine que isto aqui é a rua e estes, os transeuntes. Você precisa saber se eles por acaso viram a criança. Aja, tome uma atitude não apenas com a palavra, mas também fisicamente.”

O que compeliu Stanislávski a analisar profundamente a prática de ensaios vigente foi a cisão que existe entre o sentir-a-si-mesmo calmo de um ator sentado com um lápis na mão e a sensação real da vida psíquica e corporal do papel, sensação esta que o intérprete deve visar desde o primeiro minuto de seu encontro com o papel.

Stanislávski partia do fato de que a análise da peça à mesa é, basicamente, um exame da vida psíquica do papel. Sentado à mesa, o ator sempre olhava para o personagem como se estivesse de fora, por isso, quando precisava agir, essa *atividade física era sempre muito difícil*. Criava-se uma cisão artificial entre os lados psíquico e físico da vida do herói, dentro das circunstâncias propostas na peça.

Ao afirmar que a linha contínua das ações físicas,⁷ ou seja, a *linha da vida do corpo humano*, ocupa um lugar importantíssimo na criação do personagem e faz brotar tanto a ação interna como a experiência do vivo,⁸ Stanislávski enfatizava a importância de que os atores entendessem que *a ligação entre as vidas psíquica e física é inseparável, e, logo, também é impossível separar o processo criativo que analisa o comportamento interior do ser humano daquele que analisa seu comportamento exterior*.

É preciso que o intérprete saiba, desde o começo do trabalho com o diretor, que a peça será analisada por meio da ação, e que, depois de uma análise lógica da peça, chamada por Stanislávski de “exploração mental”, o diretor lhe proporá que suba a um palco equipado e que execute suas ações

⁷ Ver nota 81 no capítulo “Aulas de palavra artística” do livro *A palavra na arte do ator*, p. 165 deste volume. (N. da T.)

⁸ Переживание [*pereživánie*], “experiência do vivo”, “experiência”, “vivência”. A palavra, emprestada do coloquial *pereživánie* (“preocupar-se”, “superar”, “sofrer”), é composta do radical *jít* (viver) e de um prefixo que denota transição, transformação, transposição das fronteiras do meu próprio *eu*. Do *eu mesmo* em direção ao *outro*. Essa palavra transita entre diferentes campos semânticos, como *projivánie* (morada), *ôpyt* (experiência), *emôtsia* (emoção), entre outros. (N. da T.)

Dentro do sistema teatral de Stanislávski, *pereživánie* nos remete ao processo da experiência vivenciada no momento presente. O teatro como “a arte da experiência do vivo” [*iskússtvo pereživánia*] é precisamente a nova definição do teatro tal como imaginado por Stanislávski e pela escola russa. A sensação ou a vida que é experimentada aqui e agora são contrapostas ao teatro de representação, ou de imitação; trata-se de um teatro onde é necessário viver, e não parecer vivo. Nas línguas latinas, *pereživánie* é frequentemente traduzido de forma errada, como “reviver [uma experiência passada]”. Neste livro, o termo é traduzido sempre como *experiência do vivo*, *experiência* ou simplesmente *vivência*. É importante frisar que ele não deve ser entendido nunca como o resultado ao qual o ator aspira, mas como a própria fonte da ação, aquilo que literalmente o põe em movimento. (N. do O.)

num espaço concreto. Todas as coisas de que o intérprete pode precisar no percurso da ação, todos os objetos cênicos pessoais, *tudo* o que possa ajudar o ator a acreditar na verdade do que acontece já deve estar preparado desde antes do início do trabalho.

Significaria isso que, depois da etapa dos *études*,⁹ nos quais buscam a lógica e a sequência de seu comportamento psicofísico, os atores não voltam mais à mesa? Não, eles voltam após cada *étude*, para compreender o que acaba de ser encontrado, para verificar quão precisa foi a execução da concepção do dramaturgo, para compartilhar a experiência viva, adquirida no processo de trabalho, para receber do diretor respostas a perguntas candentes; e para poder entender, com ainda mais precisão, o texto do autor, descartar o falso e mais uma vez buscar na ação a fusão com o papel. O terceiro e talvez principal motivo que levou Stanislávski a falar sobre a análise da peça através da ação foi a importância crucial que ele conferia à palavra em cena.

Stanislávski considerava que a ação verbal era a principal ação do espetáculo, e via nela o modo fundamental de dar corpo às ideias do autor. Seu desejo era que em cena, assim como na vida, a palavra estivesse inseparavelmente ligada aos pensamentos, tarefas e ações da figura cênica.

Toda a história do teatro está ligada ao problema da fala cênica.¹⁰

Como consequência das montagens de obras dramáticas da escola realista russa, depois que o espetáculo realista conquistou seu lugar de direito nos palcos russos do país, os melhores atores passaram a dar primeira importância à “palavra cantada pelo coração”;¹¹ palavras expressivas sobre as

⁹ Ver o capítulo “Ensaio através de *études*”, e a nota 5 no texto “Para começar”, p. 14 deste volume. (N. do O.)

¹⁰ Ver o capítulo “Técnica e lógica da fala”, no livro *A palavra na arte do ator*, neste volume. (N. do O.)

Сценическая речь [*stsenítcheskaia riétch*], “fala cênica”. O conceito *stsenícheskaia riétch* abrange um campo semântico enorme em russo. Para a edição francesa, os tradutores decidiram utilizar termos variados para transmitir seu significado: *parler scénique* (falar cênico), *discours scénique* (discurso cênico), *parole scénique* (palavra cênica) e *locution scénique* (locução cênica). Para a edição brasileira, no entanto, optamos por traduzir o termo como “fala cênica” (algumas vezes, como “o falar cênico”), por considerarmos que a noção de *fala* em português aproxima-se muito do russo *riétch*. (N. do O.)

¹¹ M. S. Schépkin, *Zápisi. Písma* [Anotações, cartas], Moscou, Iskústvo, 1952, p. 237. (N. da A.)

quais escrevia Gógol: "... os sons da alma e do coração expressos pela palavra são, algumas vezes, mais expressivos que os sons da música".¹²

Schépkin¹³ punha a palavra do autor em cena de acordo com a figura a ser criada em cena, considerando que, para algo se metamorfosear em figura cênica, é imprescindível, em primeiro lugar, uma pronúncia genuína do texto. Ele insistia ser necessário que os atores, em primeiro lugar, compreendessem os pensamentos enunciados no texto e estudassem seu percurso e desenvolvimento.

Outro intérprete do Teatro Máli, o ator Iúzhin, considerava necessário individualizar a fala do herói. Não poderia haver exigências idênticas quanto à simplicidade e à naturalidade da pronúncia do texto em cena — tudo depende de quem fala. "A mesma fala, natural e viva para Hamlet, não seria natural e viva para Tchátski", dizia.¹⁴

São muito interessantes as opiniões de Gógol acerca da sonoridade da palavra em cena. Ele dizia que a naturalidade e a veracidade da fala cênica dependem de como flui o trabalho durante os ensaios. É preciso, em suas palavras:

"que tudo seja decorado por eles [os atores] coletivamente, e que durante os ensaios o papel entre por si mesmo na cabeça de cada um, de maneira que, quando estiverem cercados pelas circunstâncias, eles sintam, involuntariamente e apenas ao se deparar com elas, o tom verdadeiro de seu papel... Mas se o ator decora seu papel em casa, sozinho, sairá uma réplica empolada e mecânica, e essa réplica ficará com ele para todo o sempre, pois já será impossível quebrá-la... e toda a peça se tornará surda e estranha a esse ator."¹⁵

Stanislávski, observando e analisando a experiência dos melhores mestres do palco, assim como sua própria experiência de muitos anos, e considerando a palavra, segundo uma ótima expressão de Nemirôvitch-Dân-

¹² M. B. Zagórkii, *Gógol i teátr* [Gógol e o teatro], Moscou, Iskússtvo, 1952, p. 387. (N. da A.)

¹³ Mikhail Schépkin (1788-1863) foi um grande intérprete das peças de Gógol. Deixou também muitas anotações dedicadas ao teatro. (N. do O.)

¹⁴ A. I. Iúzhin, *Memórias. Anotações. Artigos. Cartas*, Moscou, Iskússtvo, 1951, p. 318. (N. da A.)

¹⁵ *Gógol i teátr* [Gógol e o teatro], *cit.*, p. 388. (N. da A.)

tchenko, tanto o ápice como o princípio da criação, chegou à conclusão de que o maior perigo para o ator no caminho da ação orgânica em cena é uma abordagem demasiado direta do texto do autor. Esse foi o terceiro e decisivo fator para que Stanislávski mudasse a prática de ensaios.

Konstantin Serguêievitch frequentemente dizia que, quanto mais primorosa a obra dramática, mais ela nos contagia logo no primeiro contato. Os feitos dos personagens, suas inter-relações, emoções e pensamentos nos parecem tão claros, tão próximos, que involuntariamente começamos a achar: é só decorar o texto que, sem perceber, dominaremos as figuras criadas pelo autor.

Mas é só decorar o texto e tudo aquilo que antes era extremamente vivo na imaginação do ator torna-se, imediatamente, morto.

Como evitar esse perigo?

Stanislávski chegou à conclusão de que o ator só pode alcançar a palavra viva como resultado de um trabalho preparatório. Este trabalho, em suas palavras, deveria fazer com que as palavras do autor se tornassem as únicas necessárias ao ator para expressar os pensamentos do personagem.

Toda memorização mecânica do texto faz com que a palavra, segundo uma expressão do próprio Stanislávski, “assente-se no músculo da língua”, ou seja, vire clichê, palavra morta.

Em sua opinião, no início do trabalho o ator precisa das palavras do autor não a fim de decorá-las, mas para conhecer os pensamentos colocados no texto pelo autor.

Dominar todas as motivações interiores do personagem, que o levam a dizer tal ou qual palavra, é um processo extraordinariamente complexo.

Em *O trabalho do ator sobre si mesmo*, Stanislávski escreve:

“Acreditar na ficção alheia e passar a vivê-la sinceramente é ninharia para você? Mas você sabia que muitas vezes criar a partir de um tema alheio é mais difícil que criar a partir de nossa própria ficção?... Recriamos as obras dos dramaturgos, revelando o que nelas está encoberto sob as palavras; inserimos nosso subtexto num texto alheio, estabelecemos a nossa própria atitude em relação às pessoas e suas condições de vida; deixamo-nos atravessar por todo o material recebido do autor e do diretor, o reelaboramos mais uma vez em nós mesmos, damos-lhe vida e o completamos com a nossa imaginação. Criamos intimidade com esse material entramos nele psíquica e fisicamente; concebemos em nós mesmos a “verdade das paixões”, e, como resultado final de nossa obra,

criamos uma ação produtiva de fato, estreitamente ligada à concepção íntima e profunda da peça; criamos personagens vivos, típicos, nas paixões e sentimentos da figura representada.”¹⁶

Konstantin Serguêievitch buscava sempre novos caminhos para a conquista de um sentir-a-si-mesmo [*samotchúvstvie*] criador, através do qual uma concepção artística autêntica pudesse ser corporificada em cena de forma mais orgânica. Isso diz respeito, acima de tudo, à etapa inicial, que cumpre um papel decisivo em todo o trabalho posterior.

Stanislávski afirmava que, no melhor dos casos, se o ator começa o trabalho decorando o texto, poderá apenas informar seu papel ao espectador de maneira aceitável. Trata-se de algo natural, já que na vida falamos para alcançar uma “ação verbal autêntica, produtiva e apropriada para determinado alvo”. Na vida, expressamos nossos pensamentos com as palavras mais diversas. Podemos repetir muitas vezes um único pensamento, e sempre, dependendo de para quem o fizermos, encontraremos diferentes palavras adequadas à expressão de tal pensamento. Na vida sabemos que nossas palavras podem alegrar alguns, magoar outros, acalmar, ofender... e, dirigindo-nos às pessoas verbalmente, imbuímos as palavras de determinados significados. Na vida a fala expressa nossos pensamentos, nossas emoções e, por isso, ela movimenta e desperta reações nas pessoas que nos cercam. Em cena, no entanto, acontece uma coisa diferente. Não sendo movidos integralmente pelos pensamentos e emoções dos personagens da peça, se não acreditamos nas circunstâncias propostas, ditadas pelo autor, devemos pronunciar um texto alheio, de uma pessoa representada.

O que fazer então para que o texto do autor torne-se “nosso”, orgânico, indispensável para que a palavra sirva de ferramenta para a ação?

Stanislávski nos propõe estudar o percurso dos pensamentos do personagem, de tal maneira que possamos expressá-los com nossas próprias palavras. Afinal, se soubermos precisamente sobre o que falar, mesmo não havendo decorado o texto, seremos capazes de expressar os pensamentos do autor com palavras próprias.

Stanislávski escreveu:

¹⁶ K. S. Stanislávski, *Rabóta aktera nad soboi* [O trabalho do ator sobre si mesmo], em *Obras completas*, v. 2, Moscou, Iskústvo, 1954, pp. 63-4. No Brasil, os dois volumes dessa obra foram traduzidos a partir da edição norte-americana, intitulada *A preparação do ator e A construção do personagem*. (N. da O.)

“Existem pensamentos e emoções que vocês podem expressar com suas próprias palavras. A coisa toda está aí, e não nas palavras. A linha do papel flui através do subtexto, não do texto. Mas os atores têm preguiça de escavar até as camadas profundas do subtexto, e por isso preferem deslizar pela palavra externa e formal, que pode ser pronunciada mecanicamente e sem gastar a energia necessária para atingir a essência interior.”¹⁷

Stanislávski dizia que o segredo de seu procedimento era que ele, durante um período determinado, não permitia que os atores decorassem o texto do papel, salvando-os da memorização formal e inútil, mas forçava-os a encontrar o cerne do subtexto e seguir através de sua linha interna. Quando se memoriza o texto, as palavras perdem o seu significado real e se transformam numa “ginástica mecânica”, numa “língua matraqueando sons decoradinhos”. Mas quando o ator é privado das palavras alheias por um tempo, fica sem ter onde se esconder e, involuntariamente, segue pela linha da ação. Falando com suas próprias palavras, compreende a inseparabilidade da fala, das tarefas e das ações.

Sobre o período de ensaios por meio de *études* “com as próprias palavras”, Stanislávski escreve:

“Foi o que os protegeu do hábito mecânico de pronunciar formalmente um texto verbal não vivenciado e vazio. *Eu guardei as maravilhosas palavras do autor para uma melhor utilização: não para serem matraqueadas, mas para a ação e para a execução da tarefa principal.*

Conhecendo fluentemente o percurso dos pensamentos do personagem, não seremos escravos do texto, chegaremos a ele somente quando for necessário para a expressão de pensamentos que já entendemos nos études. Amaremos o texto, já que as palavras do autor expressarão mais precisamente e melhor os pensamentos com os quais nos acostumamos no processo da análise pela ação.”¹⁸

¹⁷ K. S. Stanislávski, *Obras completas*, v. 4, Moscou, Iskússtvo, 1957, p. 217. (N. da A.)

¹⁸ *Idem*, pp. 217-8. (N. da A.)