

## Sobre a passagem da literatura dramática à cena viva do jogo teatral no último experimento de Stanislavski sobre “O Tartufo” de Molière

Doutorando Luiz Fernando Nöthlich de Andrade<sup>1</sup> (IA -UNICAMP)

### **Resumo:**

*O último trabalho de Stanislavski, ator e diretor russo do início do século XX, foi com uma comédia de Molière: ‘Tartufo’. Junto com um pequeno grupo de atores dispostos a pesquisarem os fundamentos da própria arte e a renovarem a relação com o ofício, inicia uma série de experimentos práticos, que investigam os procedimentos para transformar literatura dramática em teatro, palavras de um texto em vida humana reconstruída. A proposta é trazer a tona algumas considerações sobre aquela experiência através da voz de Vasilij Toporkov, que mais tarde relatou os episódios destes experimentos em seu: “Stanislavski nos ensaios. Os últimos anos.” - obra jamais traduzida para o português. Tais considerações nos permitirão um breve olhar sobre características da relação entre o trabalho do dramaturgo e do ator criador, e reconhecer sucessivos desdobramentos históricos das artes cênicas desde então.*

**Palavras-chave:** ator, estado criador, texto cênico, ação psicofísica.

### **Introdução**

Mas como? Você não faz qualquer distinção entre a hipocrisia e a devoção? Você trata a ambas com a mesma linguagem e presta as mesmas honras à máscara e ao rosto, iguala o artifício à sinceridade, confunde a aparência com a verdade, estima a sombra tanto quanto a pessoa e o dinheiro falso tanto quanto o verdadeiro? Estranha é a maioria dos homens! Nunca são vistos em sua justa natureza... (MOLIÈRE, 2005.p.68).

Na comédia de Molière, Cleante profere essas palavras a Orgon, seu cunhado e patrão de casa, que está absolutamente convicto de que hospeda um Homem Santo dentro da intimidade de seu lar.

A fala, no entanto, poderia ser perfeitamente citada como um trecho de um discurso de Konstantin Stanislavski, **sobre a necessária distinção do que é falso e do que é verdadeiro no ator**. Distinguir entre aquilo que é verdadeiro, orgânico, humano e criativo no imediato da cena do ator; daquilo que são falsos clichês do hábito, mecânicos estereótipos da profissão e afetados comportamentos histriônicos, foi uma das metas a qual Stanislavski se dedicou por toda a vida, dentro dos muros do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Certo, não só distinguir, mas também criar métodos, caminhos, processos para que a natureza psicofísica de um ator pudesse dar corpo e vida às peças de Tchekov, Shakespeare, Gogol, Ibsen, Gorki, Maeterlinck, Puchkin,...e por fim Moliere.

## **1 A Formulação do Problema.**

Um dos mais lúcidos capítulos já escrito sobre o problema central da arte do ator - esse a que estamos nos referindo - está na autobiografia de Stanislavski: “Minha Vida na Arte,” edição brasileira esgotada, só achada em sebos e bibliotecas.<sup>1</sup>

Vamos tentar formular o problema assim como Stanislavski o coloca no capítulo: “A descoberta de verdades há muito conhecidas,” de Minha Vida na Arte. O capítulo se refere ao verão de 1906, onde depois de se apresentar com o TAM pela primeira vez no exterior, em uma bem sucedida excursão à Alemanha, Stanislavski toma alguns dias de férias e vai à Finlândia. Ali ele, todas as manhãs, sentado em uma rocha diante do mar, passa em revista a toda sua experiência artística anterior - já tinha 22 anos de profissão - e formula para si, aquela que seria a questão que o conduziria para todo o restante de sua vida artística.

Compreende que quando um ator está em cena, doando si mesmo à personificação de um papel de um texto teatral, por exemplo, este ator está como que envolvido num determinado estado psicofísico de consciência que, como vimos acima, tenderá para dois lados possíveis: ou tenderá a criar vida, verdade e sentimentos autênticos ou tenderá a se utilizar de truques e artifícios externos que apenas imitam, ilustram o papel para o espectador. O primeiro estado denominou-o como “estado criador” o segundo como o “estado típico do ator”, um estado psicofísico que tem como peculiar característica o desdobramento, o deslocamento ou a ruptura entre a esfera física e a esfera psíquica do ator. Nas palavras de Stanislavski:

Assim o estado de ânimo habitual do ator é o estado de uma pessoa no palco, obrigada a exteriorizar o que não sente em seu interior. É isto o que chamamos de desdobramento (a palavra utilizada na versão castelhana do texto é ‘deslocamento’ ou ‘ruptura’) do ator, quando a alma vive com seus estímulos cotidianos diários, e corriqueiros, com suas preocupações com a família, o pão de cada dia, as pequenas ofensas, os sucessos e insucessos, enquanto o corpo se vê forçado a expressar arroubos mais elevados dos sentimentos e paixões heróicas da vida espiritual supra-consciente. (STANISLAVSKI, 1989. p. 411).

A ruptura existe, mas o profissionalismo da cena, diz ele, cria as mais diversas maneiras de amortecer esta falta através de toda uma variedade de signos, ações estereotipadas, poses, entonações características, floreios, cadências, truques cênicos e técnica representativa que expressaria sentimentos e pensamentos em ‘estilo elevado’. Tudo isso para que? Todos esses signos ou clichês de sentimentos inexistentes, servem para que?

Para tornar um espetáculo **legível** para o espectador. O trabalho do ator cindido em sua plenitude torna-se aquele de ser um meio de legibilidade entre a obra literária, as intenções do diretor e o público que o assiste: a sua voz como aquela de um alto-falante que reproduz palavras, o seu corpo como um instrumento ilustrativo de uma intenção ou idéia. Até o fim de sua vida Stanislavski combateu com vigor esta degeneração do espetáculo. Degeneração porque o espetáculo não acontece diante dos olhos da platéia, o espetáculo é um simulacro, uma ilustração - mal ou bem feita - que não permite vivência e que esconde a simples realidade presencial e palpante do organismo do ator em cena.

O espetáculo para Stanislavski era um momento único onde o texto deixava de ser texto e se regenerava em fluxo de vida autêntico. Diante dos olhos da platéia, não acontecia uma representação, mas a própria reconstituição poética da vida, momento a momento. A ‘pessoa’ do

---

<sup>i</sup> Há duas versões escritas por Stanislavski do mesmo livro: a primeira foi publicada em inglês como “My Life in Art” em 1924, a segunda, revisada e complementada pelo autor, publicada em russo dois anos depois. A tradução publicada em português vem dessa segunda versão, mas chamo a atenção que não possui trechos inteiros do original – e também possui muitos erros de digitação.

Sobre as versões disponíveis de outros textos de Stanislavski em português, é preciso lembrar também, que são todas elas feitas das parciais traduções americanas dos textos originais russos.

ator e a do espectador, suas ‘qualidades humanas íntimas e pessoais’ deveriam ser despertadas e participarem do processo comunicativo.

Seguimos um pouco mais com ele:

Continuando as minhas observações posteriores sobre mim e os outros, compreendi (isto é, senti) que a criação é acima de tudo a **plena concentração de toda a natureza espiritual e física**<sup>ii</sup>. Abrange não só a visão e a audição, mas todos os cinco sentidos do homem. Abrange, ademais o corpo, o pensamento, a mente, a vontade, o sentimento, a memória e a imaginação. Toda a natureza espiritual e física, no processo criador, deve estar voltada para o que ocorre ou pode ocorrer na alma do personagem que está sendo representado. (STANISLAVSKI, 1989. p. 414).

... que está sendo representado aqui e agora, pela primeira e única vez, concluo eu.

Parece obvio. É óbvio, mas por hábito, deixamos de entrever as conseqüências desse fato. Por exemplo, nesse momento em que leio este texto, que poderia ser como uma peça de teatro, o autor já fez sua parte, seu esforço de composição criativa, e não precisaria ter vindo a não ser para dizê-lo em voz alta de maneira que todos escutem. Mas há um universo de possibilidades - não especificadas por um dramaturgo - como o tom de voz, entonações, intenção, pausas, olhares, gestos, ritmos, ações, energia, relação com os outros atores, adaptação à relação com os espectadores, adaptação às condições espaciais e sonoras da sala, etc - que deixa um espaço vazio a ser ocupado, intencionalmente ou não, pelo ator que estaria representando o autor do texto. Dito de outra forma, o ator, no espetáculo, deve criar, das falas e indicações deixadas pelo autor, uma inteira e própria partitura física e vocal. Partituras que permanecem invisivelmente inscritas na memória de seu organismo.

Assim, além de retomar o texto do dramaturgo e todos os pontos previamente criados e fixados em sua partitura física e vocal, o ator, em situação de representação, deve passar por eles de forma criativa, atualizando-os em relação ao momento presente da cena. O espetáculo daquele dia, então, será único. Desse modo chegamos ao ponto: posso ler esse texto para vocês com mais ou menos atenção, de forma mais automática ou de forma mais criativa, com maior ou menor inspiração. Do mesmo modo, vocês aí, podem ouvi-lo também, com mais ou menos atenção, de forma mais automática ou de forma mais criativa, com maior ou menor inspiração.

A pergunta definitiva que Stanislavski destrincha entre “as verdades há muito conhecidas” lá em 1906 é:

Eu me pergunto: não haveria alguns meios técnicos para desencadear o estado criador? Isto não quer dizer, evidentemente, que eu pretenda criar a inspiração por meios artificiais. Não, isto é impossível! Gostaria de aprender a criar em mim, ao meu próprio arbítrio, não a própria inspiração, mas a base propícia para ela, isto é, aquela na qual a inspiração nos vem à alma com mais freqüência e vontade.... Todavia, como fazer para que esse estado não apareça por obra do acaso, mas seja criado ao arbítrio do próprio artista, “por encomenda” dele? (STANISLAVSKI, 1989. p. 412).

Esta pergunta chave irá conduzir Stanislavski pelo resto de sua vida, levando-o a uma série de tentativas e procedimentos experimentais, às vezes, aparentemente muito contraditórios entre si.

Essa mesma pergunta chave, levou-o também a entrever a necessidade de se criar o espaço-tempo do laboratório, um espaço de pesquisa que estivesse protegido do contato com as atividades

---

<sup>ii</sup> Grifado pelo Autor.

que o teatro cotidianamente executava para se manter vivo, isto é: a manutenção do repertório, montagem de novos espetáculos, temporadas, viagens, produção, salário e condições mínimas de infra-estrutura para o trabalho. Desde quase o início do Teatro de Arte de Moscou, surgem as primeiras tentativas de criar laboratórios de pesquisa. Não era utilizada a palavra 'laboratório' de teatro, mas estúdio. Assim em 1902, a tentativa do estúdio da Rua Povarskaia junto com Meyerhold, depois o bem sucedido primeiro estúdio de 1912 a 1915, o estúdio operístico entre 1918 e 22, que segue, após as viagens aos EUA, em 26. Após o livro autobiográfico e o enfarte de 1928, a maior parte da atividade de Stanislavski se dirige a algumas montagens no TAM, a escrever os livros sobre o seu 'sistema' e à pesquisa prática dentro dos estúdios. Em 1935, monta um estúdio em sua própria casa que veio a culminar com o período de trabalho sobre o Tartufo. Reúne um exclusivo e reduzido grupo de atores do TAM, dispensados de toda atividade rotineira, e em dois andares de camarins cedidos só para eles, atrás do teatro principal, começa a trabalhar sobre o texto de Molière: "Tartufo ou O Impostor" conforme nos conta o ator deste grupo Vasilij Toporkov em seu livro: "Stanislavski nos ensaios: os últimos anos."

## **2 Início e Condições da Pesquisa – O laboratório.**

**STANISLAVSKI** - "Um período de estudo longo e cansativo é o que teremos pela frente. Peço pela simplicidade e pela lealdade nos relacionamentos entre vocês. Eu não pretendo de fato montar o espetáculo, e as questões da direção não me interessam. Aquilo que me interessa, agora, é transmitir a experiência que eu acumulei em toda a minha vida. Não quero lhes ensinar a representar um personagem, mas o personagem.

Peço que respondam francamente. Vocês querem afrontar este estudo? Sejam sinceros, não há do que se envergonhar, vocês são adultos já, cada um de vocês é um ator conhecido, cada um de vocês tem o direito de se considerar um profissional e de poder querer continuar assim até o fim de seus dias. Eu entendo perfeitamente e tenham coragem de admitir isso.

Mas eu devo salientar que, sem esse estudo, vocês chegarão a um beco sem saída na criatividade de vocês. Nossa arte não tolera formas e tradições estáticas, por mais atraentes que estas sejam. Ela requer um trabalho constante e tenaz sobre si mesmo.

Nossa arte é viva e como cada criatura está em contínuo movimento e crescimento. Aquilo que estava bem ontem pode não servir a nada hoje. Para tal arte é necessária uma técnica especial não baseada sobre procedimentos padronizados, mas que mire ao domínio da natureza criadora do ator. É necessário controlar a capacidade desta natureza criadora, guiá-la para que a cada espetáculo se esteja no grau de revelar as próprias capacidades criativas, a própria intuição.

Agora está clara a tarefa que os aguarda. Se vocês querem estudar, então começamos, se não nos separamos sem nenhum rancor. "(Texto elaborado a partir de TOPORKOV, 1991. p.106).

### **2.1 O Tartufo de Molière – Início dos trabalhos.**

Uma das primeiras preocupações de Stanislavski, em relação ao texto de Molière foi evitar que os atores o decorassem sem antes, terem compreendido a essência de seu conteúdo. Na época, e ainda hoje em dia, uma prática habitual dos atores era que após a primeira leitura do texto e uma longa discussão sobre o seu conteúdo, eram definidos os papéis que cada ator iria fazer e logo se iniciavam os ensaios com os atores trazendo seus textos inteiramente memorizados.

*Stanislavski ci meteva spesso in guardia contro l'approccio freddo e razionale alla creazione. Da noi voleva azioni, non ragionamenti.*

- *Quando l'attore teme di mostrare la propria volontà, quando non vuole creare si mette a disquisire.... L'azione dipende dalla volontà, dall'intuizione; il ragionamento dipende dal cervello, dalla testa. Il mio sistema*

*serve solo a dare via libera alla creatività della natura organica dell'artista.*  
(TOPORKOV, 1991. p.106)<sup>iii</sup>.

Outra prática habitual naquela época, mesmo no Teatro de Arte de Moscou, e usual ainda nos dias de hoje também, é que a encenação de cada parte, isto é, a movimentação de cada personagem no palco era marcada e fixada antes pelo diretor de cena. Stanislavski recusou todas essas formas de trabalho que limitavam o vínculo do ator com o processo criativo. O ator deveria antes de mais nada compreender a essência do conteúdo do texto, que nada mais era que descobrir a linha lógica das ações tecidas pelo dramaturgo.

No início, foi pedido aos atores que fizessem uma narração simples, clara e concisa do conteúdo e do tema da comédia, sua trama essencial sem nenhuma divagação. **“O que é que aconteceu? Só isso.”** Em seguida, o ator deveria narrá-lo não mais como alguém estranho aos fatos, mas alguém intimamente envolvido nos acontecimentos, como se os tivesse vivido realmente e agora quisesse capturar o interesse dos ouvintes para o desenvolvimento dos fatos. O jovem filho de Orgon, Damis, diria:

“Meu pai encontra na igreja um famigerado bandido travestido de homem santo, e o convida para morar na nossa casa. Eu mesmo ouço com meus próprios ouvidos, esse canalha do Tartufo dando em cima da minha madrasta Elmira... e dentro da nossa própria casa. Eu faço um escândalo dentro de casa e acreditem vocês, quando chega papai sou eu que sou mandado embora, por calúnia e difamação de um mensageiro de Deus na terra.”

Orgon e sua mãe, Madame Pernela, acreditam que encontraram a salvação espiritual em Tartufo; não só para si próprios, mas para toda a família. Os filhos de Orgon, Damis e Mariana, a esposa Elmira, o cunhado Cleante e a criada Dorine, isto é, o restante da família; logo percebem o eminente risco e o absurdo da situação. Toda a peça ganha em intensidade quando Orgon decidiu dar a mão de sua filha, Mariana, à Tartufo.

Após distinguir as forças em luta dentro da casa podia ser colocada a cada um dos atores a questão: *“Se la lotta si evolvesse in questo senso, da quale parte starebbe lei? Quale sarebbe la sua posizione, la sua strategia, la logica del suo comportamento?”* (TOPORKOV, 1991. p.106).<sup>iv</sup>

Traduziam cada cena na língua das ações físicas: verbos; e quanto mais simples conseguissem fazê-lo, melhor seria. Assim, toda essa primeira exploração do texto já era de natureza criativa. Era ainda um trabalho mental, mas não exclusivamente intelectual. Ele, justamente, estimulava a participação plena e conjunta de todas as capacidades da natureza orgânica do ator, isto é, seu instinto próprio, suas emoções e seu pensamento próprio sobre a situação dada.

A proposta seguinte ia nesta mesma direção:

Os dois andares de camarins atrás do teatro destinado aos ensaios do grupo, foram transformados na casa de Orgon. **“Que quarto é de quem dentro da casa?”** Havia 20 cômodos para 12 pessoas, e os quartos deveriam ser dados levando-se em conta o caráter de cada personagem envolvido na trama. Cada ator tinha que defender sua posição, dentro da lógica de comportamento já construída anteriormente e dentro das relações com os outros, estabelecidas por essas lógicas.

---

<sup>iii</sup> Stanislavski frequentemente nos colocava em guarda contra a aproximação fria e racional à criação. Queria ações de nós, não raciocínios.

- Quando o ator teme de mostrar sua vontade e não quer criar se coloca a discutir. Ação depende da vontade, da intuição. O raciocínio depende do cérebro, da cabeça. O meu sistema serve a dar caminho livre à criatividade da natureza orgânica do artista.

<sup>iv</sup> Se a luta se desenvolvesse nessa direção, de que parte você estaria? Qual seria a sua posição, a sua estratégia, a lógica do seu comportamento?

Em seguida, os atores começam a viver dentro dessa casa, vivenciando situações cotidianas da família: um almoço coletivo, reuniões nos quartos, saídas para passear, uma doença da patroa de casa, Elmira; e então, se aproximando da comédia começam a representar situações como: a primeira aparição de Tartufo na casa, quando todos o tomam por homem de Deus, o primeiro deslize de Tartufo, Orgon perde a cabeça ao notar a descrença da sua própria família.

Note-se que estas cenas não existem na comédia de Molière, mas a proposta era criar um ininterrupto espaço tempo poético nos ensaios que fosse continuamente provocando situações criativas. Conta-nos Toporkov:

*Ognuno di noi conosceva in tutti i dettagli la storia della famiglia di Orgone. Cominciavamo a credere in quella storia come in una vicenda reale, e in noi maturò il desiderio di dare vita al più presto a quegli eventi sulla scena.* (TOPORKOV, 1991. p.114-115).<sup>v</sup>

## **2.2 O Método das Ações Físicas**

A questão chave de Stanislavski sobre o estado criador começa então a ser respondida: O ator não interpreta, não representa, não finge, mas age verdadeiramente, autenticamente, acreditando naquilo que faz. A crença nas próprias ações era a garantia de que o ator estivesse com seu estado emocional livre e fluente, característica do estado criativo. Se o ator não acredita naquilo que faz, como querer comunicar e ser convincente em relação ao público?

O ator deveria então, para cada cena da peça, criar uma partitura contínua de ações físicas, lógica e conseqüentemente elaboradas a partir do confronto entre as condições dadas pelo texto e a sua própria natureza individual concreta e imediata: seus nervos, seu instinto, seu corpo, sua capacidade de tocar, de olhar, de escutar, de cheirar, de se movimentar, e também sua capacidade de pensar e imaginar intencionalmente:

*Non mi parlate di sentimenti, non possiamo fissare i sentimenti. Possiamo fissare e ricordare solo le azioni fisiche.* (TOPORKOV, 1991. p.111.)<sup>vi</sup>

Então tomemos um exemplo prático: a cena quando Orgon procura Mariana para obrigá-la a assinar o matrimônio com Tartufo e a família tenta impedir. Stanislavski pergunta:

*Qual è qui l'azione fisica? In questo caso l'azione può essere definita dal verbo 'nascondere'. Dovete nascondere Marianna a un padre crudele. Come farete? Se agirete da attori, secondo i cliché, farete così: la nasconderete dietro di voi, tenendo le braccia indietro, con lo sguardo allarmato. Se vorrete creare autenticamente, non so che ne verrà fuori. Ma quello che conta è 'nascondere'.* (TOPORKOV, 1991. p.111.)<sup>vii</sup>

Aqui Toporkov nos conta como os atores tiveram muitas dificuldades em se colocar numa situação que fosse real para eles. Estavam ainda muito presos na idéia que tinham elaborado para a

---

<sup>v</sup> Cada um de nós conhecia em todos os detalhes a estória da família de Orgon. Começávamos a acreditar naquela estória como um acontecimento real, e em nós amadureceu o desejo de dar vida o mais cedo possível àqueles eventos sobre a cena.

<sup>vi</sup> Não me falem de sentimentos, nós não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e lembrar somente as ações físicas.

<sup>vii</sup> Qual é aqui a ação física? Neste caso a ação pode ser definida pelo verbo 'esconder'. Devem esconder Mariana de um pai cruel. Como farão? Se vocês agirem como atores, segundo o clichê, farão assim: a esconderão atrás de vocês, mantendo os braços para trás com o olhar arregalado. Se quiserem criar autenticamente, eu não sei o que acontecerá. Mas aquilo que conta é 'esconder'.

cena: *Uma reunião de parentes agitados que tomando a defesa da infeliz Mariana, discutem tempestuosamente sobre como impedir as intenções de Orgon.*

Stanislavski dá um passo à frente e começa a criar uma situação em que os atores possam vivenciá-la fisicamente:

*Che cosa state facendo? Un pazzo corre per la casa con un coltello alla ricerca della figlia per scannarla e voi organizzate un burrascoso consulto? Bisogna salvarla, non consultarsi...Altrimenti è tutta una farsa. Qual è qui la linea fisica?...Da che parte può saltar fuori il pazzo? Dovete concentrare tutta l'attenzione su quella porta, non sulla porta in sé, ma sulla maniglia di ottone. Nel contempo pensate a dove nascondere Marianna...Al minimo movimento della maniglia, Marianna dovrà essere istantaneamente e accuratamente nascosta.* (TOPORKOV, 1991. p.119.)<sup>viii</sup>

E segue dando novos passos, sempre com a intenção de criar uma autêntica vivência física para os atores. No limite propõe um jogo simples, sem mais nenhum elemento da comédia, sem nenhuma fala, sem mais nenhum personagem, mas somente com a pessoa dos atores. Um ator fica atrás da porta e no momento em que começa a girar a maçaneta todos imediatamente devem esconder a atriz, aquela que fazia o papel de Mariana, em algum lugar da sala, antes que o ator possa adentrá-la.

Fica o exemplo. Para seguir adiante, nós mesmos teríamos que começar a jogar e ver onde tudo isto andaria. De qualquer modo, já deixa clara e nítida a intenção de Stanislavski que é justamente criar uma situação onde os atores, com toda a natureza orgânica, possam vivenciar instintivamente as situações propostas pelo dramaturgo. Nada aqui é de mentirinha, nada é falso e ao mesmo tempo tudo é um jogo.

Como se a lógica interna do comportamento cotidiano do ator - enquanto ser social - que em grande parte do tempo é inconsciente e acidental, pudesse ir sendo enfraquecida por seguidas imersões no espaço tempo dos ensaios e ali ir sendo gradualmente substituída pela lógica do comportamento do personagem na situação dada pelo texto dramático e por ações físicas derivadas dela.

O elemento básico e primordial no trabalho sobre as ações físicas era o domínio sobre o ritmo e suas variações. Todos nós possuímos um ritmo que nos é próprio, e é predominante quando nos relacionamos com eventos da vida cotidiana. Mas se o ator agir sempre e somente com o único ritmo que lhe é congênito, como poderá criar com eficiência diferentes personagens?

Assim, o particular ritmo de execução da ação física era o que determinava sua eficácia e realidade. Quando uma ação física é executada no ritmo justo, torna-se psicofísica, pois se relacionando com o presente imediato das circunstâncias da cena, comunica tanto para fora, para o olhar do espectador, como para dentro, para o olhar da sensibilidade do ator que reage livre e autenticamente com seus próprios sentimentos. Precisão na ação e espontaneidade nos sentimentos são levados ao máximo da intensidade.

Esse era o método das ações físicas, a última das respostas de Stanislavski para determinar um caminho concreto e confiável até o estado criador. Estava convicto que nada comunica a condição espiritual de uma pessoa ou personagem mais nítida e convincentemente que o seu comportamento físico.

---

<sup>viii</sup> O que estão fazendo? Um louco corre pela casa com uma faca a procura da filha para rasgá-la e vocês organizam uma tempestuosa discussão? É preciso salvá-la, não discutir... De outro modo é tudo uma farsa. Qual é a linha física? Da onde pode surgir o louco? Devem concentrar toda a atenção sobre aquela porta, não sobre a porta em si, mas sobre a maçaneta de metal. Ao mesmo tempo pensem onde esconder Mariana... no mínimo movimento da maçaneta, Mariana deverá estar instantaneamente e cuidadosamente escondida.

Mais adiante, voltando ao processo de trabalho com Tartufo narrado por Toporkov, há um momento que chama atenção pelo nível de detalhamento e aprofundamento que se pode chegar, quando se trabalha na reconstituição da vida humana no palco cênico. É justamente o caminho de volta, onde os atores tornam a lidar com o material de Molière, o seu texto escrito, suas palavras e seus personagens. Todo esse material agora, pode ser memorizado, mas Stanislavski exige muito mais dos atores que trabalham com ele.

*Non dovete dimenticare i pensieri que vi hanno condotti alla battuta che pronunciate. Ricordate che l'uomo dice solo il dieci per cento di quello che gli passa per la testa, il novanta per rimane inespresso. Sulla scena questo si dimentica e tutti si preoccupano solo di quello che viene detto, violando così l'autenticità della vita. (TOPORKOV, 1991. p.126.)<sup>ix</sup>.*

Sugeria então, que além das palavras escritas pelo dramaturgo, o ator criasse os pensamentos que precediam cada fala do seu personagem. Esses pensamentos não eram pronunciados, mas vividos como uma espécie de atitude interna do personagem - uma espécie de imaginação - uma imagem que interna e intencionalmente posta em ação pelo ator em seu mundo interior projeta a realidade assim como a vê e a escuta o personagem do dramaturgo. Isto é que faz o amalgama entre ator-personagem dizer aquelas palavras e não outras, e que faz com que ele tenha aquele comportamento físico, e não outro qualquer.

Ao mesmo tempo, salienta Stanislavski, toda essa construção deve ser posta em funcionamento no momento imediato da cena. O ator deve realmente ouvir cada palavra que está sendo dita pelos interlocutores e ir reagindo segundo a lógica dessa atitude interna. Tudo deve permanecer e estar ligado ao presente daquilo que ocorre no jogo cênico, momento a momento.

Toporkov, que trabalhava sobre o personagem de Orgon, nos deixou um exemplo prático desse tipo de abordagem, escrito em seu livro. Trata-se da quarta cena do primeiro ato, quando Orgon chega de sua viagem de dois dias no campo. Encontra Dorina, a criada e quer saber as novidades daquilo que ocorreu na casa em sua ausência. Começa a inquirir Dorina, que vai logo respondendo que sua esposa Elmira, teve uma terrível febre e dor de cabeça, e para ser curada submeteu-se a uma sangria. Mas toda a preocupação de Orgon no momento é dirigida a saber como passou o Santo Homem, seu hóspede, e repetidamente pergunta: “E Tartufo?” Dorina carrega as tintas, contando as muitas horas de sono de Tartufo, a quantidade de comida que ingeriu no almoço, e os muitos copos de vinho que bebeu. A cena é extremamente cômica e bem escrita por Molière, mas muito difícil de ser realizada na prática. Toporkov conta de suas dificuldades como ator e logo então, como Stanislavski lhe sugere de ver toda a cena e as falas adicionando uma série de suposições e imagens internas que não estão na comédia, mas que sustentariam tudo aquilo que é dito e é ouvido. Em itálico, segue o exemplo de um sub-texto criado por Toporkov e Stanislavski:

DORINA -

*ORGONE - Be', grazie a Dio, è tutto a posto. Immagino come siano stati tutti felici e soddisfatti! Nella gioia avranno dimenticato il povero Tartufo che sicuramente ha procurato la guarigione con le sue preghiere. Forse non gli hanno dato neanche da mangiare a quel pover'uomo e lui, per umiltà, se ne starà seduto tutto solo nella sua cella. E Tartufo?*

---

<sup>ix</sup> Não devem se esquecer dos pensamentos que conduzem vocês até a fala que é pronunciada. Lembrem-se que o homem diz somente dez por cento daquilo que lhe passa na cabeça, noventa por cento permanece sem expressão. Sobre a cena isto é esquecido e todos se preocupam somente com aquilo que é dito, violando assim, a autenticidade da vida.



DORINA- Per rifondere le vene alla smunta Signora. Da vero uomo si è dato coraggio.

ORGONE - *Che cosa ha fatto, in nome di Dio! Ha dato il suo sangue? O che altro? Per l'amor di Dio, dimmi presto...*

DORINA - Si è attaccato a quel rosso della solita botte.

ORGONE - *Dio mio! Lui è astemio! Quanto amore ha per tutti noi! A dispetto della sua salute...Povero Santo!*

(TOPORKOV, 1991. p.125.)<sup>x</sup>

O segredo daquela cena estava na capacidade do ator ouvir e reagir com sua imaginação. Ele deveria preparar o terreno com antecedência, ordenar e treinar os próprios pensamentos e imagens, isto é exercitar-se sobretudo naquilo que não foi escrito pelo dramaturgo mas que estava como que subentendido dentro do texto. É de se notar como Stanislavski tinha uma compreensão intuitiva e prática do funcionamento da psicologia humana e a utilizava em favor da criação artística.

### **2.3 Morte de Stanislavski e a Montagem do Espetáculo.**

São incontáveis, os inspiradores exemplos que podemos extrair do livro de Toporkov, que bem mereceria uma edição em língua portuguesa. Tanto nesse livro como naqueles escritos por seu próprio punho, Stanislavski deixou como herança um conhecimento que viria a influenciar, de um modo ou de outro, quase todo o teatro ocidental do século vinte e vinte um.

Após dois anos de trabalhos com este pequeno grupo de atores, Stanislavski vem a falecer no dia 6 de Agosto de 1938. Os atores decidiram encerrar o processo de pesquisa e iniciar a montagem definitiva do espetáculo sob a direção de Kedrov, o assistente de Stanislavski que também fazia o papel de Tartufo. Para isto deveriam fazer um ensaio aberto ao diretor do Teatro de Arte, para que este desse o aval oficial para a montagem do espetáculo que viria a estreiar em Moscou em dezembro do ano seguinte. Vale a pena seguir o depoimento do diretor ao final do ensaio aberto de dois atos da peça, conforme nos relata Toporkov:

*Non avrei mai pensato che fosse possibile recitare una commedia molieriana rendendo così convincente la vita sulla cena. Nel vostro caso, non si direbbe che gli attori entrino in scena dalle quinte, al contrario, sembra che entrino in una stanza vera per fare qualcosa di molto importante per loro. Ciascuno di voi è legato agli altri da una fitta trama di relazione familiari. Ho veramente creduto che Elmira fosse la moglie di Orgone e Marianna loro figlia, e non attori e attrici alle prese con dei personaggi... Mi avete davvero risparmiato la tradizionale stereotipata interpretazione di Moliere, ancora viva in tutti i teatri del mondo... facendo piazza pulita degli abiti logori dei clichè. (TOPORKOV, 1991. p.141)<sup>xi</sup>.*

---

<sup>x</sup> DORINA- Afinal, convencida pelas nossas razões, sua esposa resolveu permitir a sangria, o que logo a aliviou.

ORGON – *Bom, graças a Deus, tudo no lugar. Imagino como todos estejam felizes e satisfeitos! No entusiasmo devem ter se esquecido do pobre Tartufo que certamente foi pregar pela cura com sua reza. Talvez não tenham dado nada para comer a ele, que deve estar sentado sozinho no seu quarto...* E Tartufo?

DORINA – Recobrou coragem como convém, e fortificando a alma contra todos os males, para compensar o sangue que a senhora perdeu...

ORGON – *O que fez ele em nome de Deus! Doou seu sangue? Ou o que? Pelo amor de Deus, diga...*

DORINA - ... bebeu, no almoço, quatro bons copos de vinho.

ORGON – *Deus meu! Ele é abstêmio! Quanto amor possui por todos nós! Deixando de lado sua própria saúde... Pobre Homem!*

<sup>xi</sup> Nunca poderia pensar que seria possível representar uma comédia 'molieriana' tornando tão convincente a vida sobre a cena. Não se diria que os atores entrem em cena das coxias, ao contrário, parece que entram em um quarto real para fazer algo de muito importante para eles. Cada um de vocês está ligado aos outros por uma bem tecida trama de relações familiares. Eu realmente acreditei que Elmira fosse a mulher de Orgon e Mariana a filha deles e não atores e atri-

O diretor artístico não fala algo que difere um mínimo daquilo que Stanislavski descobriu para si mesmo - sobre as diferenças entre o estado criador e o estado típico do ator - mais de trinta anos antes, naquelas férias finlandesas. Revela a constância e o aprofundamento sistemático de uma única e mesma pesquisa que certamente teria prosseguimento, como ele mesmo afirmou, se pudesse nascer uma segunda vez começando sua carreira do início.

### **3 Conclusão – Os Seguidores do Trabalho do Ator sobre Si Mesmo.**

As inovações experimentais de Stanislavski em busca de uma técnica criativa para o ator, estavam como que semeando aquilo que viria com o tempo, isto é, a independência criativa do ator que vai, no decorrer do século, tornando-se cada vez mais autônomo em relação à tradição teatral literária.

Como vimos nessas experiências com Tartufo, o resgate da linha física da dramaturgia; a não memorização do texto; a recusa por uma marcação de cena; a recusa ao racionalismo; a criação deliberada de um espaço tempo poético nos ensaios com jogos que estimulassem a plena imersão e vivência dos atores no tema da peça; o trabalho sobre o ritmo, o incentivo ao ator para inventar subtextos e imagens paralelas ao texto do dramaturgo; todos esses procedimentos assim como toda a obra de Stanislavski apontavam, na verdade, para uma única direção: o elemento essencial do teatro é a qualidade da presença do ator em cena. Em torno dessa **plena concentração de toda a natureza espiritual e física**, ergue-se a cena e seu conteúdo poético.

Num certo ponto, percebe-se que não se trata mais somente de trabalho artístico, nem somente de conhecimento especializado do ator, mas trabalho e conhecimento do homem sobre ele mesmo. É inevitável. Para se compreender e dar continuidade a pesquisa de Stanislavski no teatro é inevitável que se ultrapasse as formais especializações compartimentalizadas do conhecimento e se mergulhe no vazio aberto pelo evidente e numinoso desconhecido da natureza humana, assim como pela evidente e inevitável lógica instintiva desta mesma natureza. A fala, a escrita e a linguagem tornam-se importantes na medida em que podem auxiliar ou bloquear a prática desse processo. Aqueles que prosseguirão com a pesquisa de Stanislavski no decorrer do século XX, em maior ou menor grau, irão realizar esta ultrapassagem.

Desde pelo menos 50 anos atrás, inúmeras experiências teatrais foram realizadas propondo os mais diferentes métodos para a construção dos espaços tempo poéticos da cena. As experiências com um laboratório de pesquisas e produção desvinculado das exigências do mercado cultural dominante tornaram-se cada vez mais freqüentes e além da tradicional literatura dramática, muitas outras formas de se produzir um texto cênico foram surgindo: trabalhando-se a partir de formas literárias diversas, a partir de temas e pesquisas de campo, trabalhando-se num processo colaborativo com o dramaturgo, ou abandonando completamente a palavra e explorando a expressividade do corpo, relacionando-se com tradições da cultura popular, o circo, o clown, a commedia dell'arte, o teatro de bonecos, o encontro e troca de experiências com a dança, com a música, com o teatro dança oriental, com as artes plásticas, com as formas rituais performáticas, com perspectivas filosóficas, com visões socio-políticas, com tradições esotéricas antigas e assim por diante. Todas essas experiências, relacionando-se entre elas, criaram uma miríade de novas formas e combinações para a construção da cena teatral. A literatura dramática sendo uma entre tantas.

---

zes ocupados com alguns personagens... Vocês realmente me pouparam de ver a tradicional e estereotipada representação de Moliere ainda viva em todos os teatros do mundo, ...fazendo uma faxina completa nos gastos hábitos dos clichês.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] **MOLIÈRE. O Tartufo ou O Impostor.** Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005
- [2] **RUFFINI, F. ‘Stanislavskij. Dal lavoro dell’attore al lavoro su di se’** - Roma-Bari, Laterza 2005  
\_\_\_\_\_ ‘**Stanislavskij: perché un teatro laboratorio?**’ - Teatro e Storia, n. 26, Roma: Bulzoni, 2006.
- [3] **STANISLAVSKI, K. Minha vida na Arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- [4] **STANISLAVSKI, C. ‘Mi Vida en el Arte.’** Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1981.  
\_\_\_\_\_ ‘**El trabajo del actor sobre sí mismo – en el processo creador.**’ Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.
- [5] **TOPORKOV, V.O.** Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni. Milano: Ubu libri, 1991.

---

<sup>1</sup> **Luiz ANDRADE, (Doutorando)**

Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas (IA - UNICAMP)  
Departamento Pós Graduação  
E-mail - luiznothlich@yahoo.com.br