

Autobiografias Sumárias: O Paradoxo Do Ator¹

André Luiz Antunes Netto Carreira²

Ana Luiza Fortes Carvalho³

Resumo: No que consiste a busca pela vida no teatro? Essa é uma questão que encontra diferentes tentativas de respostas. Meu interesse particular no tema se situa, principalmente, na relação que se estabelece entre vivenciar e representar no trabalho do ator. O objetivo deste artigo, portanto, é esboçar de que forma o trabalho do ator em relação com a sua subjetividade é elaborado por dois importantes nomes do teatro ocidental: Denis Diderot e Constantin Stanislávski.

Palavras-chave:

*Um terceiro escritor escreveu uma
autobiografia
em que se limitou a contar
que ao pequeno almoço bebia café
com leite
e comia pão com geleia de laranja
assinou a autobiografia com o seu
nome
mas depois de ter o livro publicado
sempre que bebia café com leite e
comia pão com geleia de laranja
sentia-se mal como se estivesse num
palco ou num circo
a ter de beber café com leite e a ter de
comer pão com geleia de laranja
diante de olhos que abolem a priva-
cidade⁴*

maioria dizem respeito a uma noção de ator fortemente vinculada a **performance**. De fato o teatro, a partir da década de sessenta, começa a buscar novas formas expressivas bebendo das mais diversas fontes, entre elas a **performance art**, manifestação que se origina na idéia de anti-arte e tem como objetivo principal romper as fronteiras entre arte e vida, por meio do hibridismo de linguagens. Expressões como teatro pós-dramático ou performático nascem a partir do encontro entre as duas manifestações artísticas. Um dos fatores que aponta a influência da **performance** no teatro é o deslocamento da idéia de representação para a de **apresentação**, supondo nesse processo a diminuição da fronteira entre real e ficcional na cena. No entanto, ao ler algumas dessas teorias, tive certeza que, ao menos agora, não é esse o campo que me interessa.

No que consiste a busca pela vida no teatro? Essa é uma questão que atravessa a história, em diferentes tentativas de respostas. O meu interesse particular no tema se situa, principalmente, na relação que se estabelece entre vivenciar e representar no trabalho do ator. Sendo assim, busquei referências que tratassem sobre o assunto e me deparei inicialmente com teorias contemporâneas, que em sua

O meu desejo nesse artigo, portanto, é falar a respeito da relação entre vivenciar e representar de um ponto de vista especificamente teatral, pré-hibridismos. Em suma, preencher um sentimento de vazio na construção de uma linha de pensamento sobre o assunto. Voltei-me então para o passado e encontrei dois nomes que pareciam estar profundamen-

• • • • •

1 Projeto de pesquisa: ÁQIS- Núcleo de pesquisa sobre processos de criação artística. UDESC, CEART.

2 Vinculado ao departamento de Artes Cênicas.

3 PROBIC/CNPQ.

4 LOPES, Adília. Anonimato e autobiografia. In: Antologia. São Paulo: Cosac & Naif | Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

te relacionados com as minhas questões: Denis Diderot no texto **O paradoxo sobre o comediante** e as práticas de Constantin Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou. Ambas se inserem em um ideal naturalista e aparentemente possuem formas bem distintas de compreender o trabalho do ator, embora em alguns momentos existam pontos de conexão. Tendo em mente a especificidade temporal dos pensamentos de Diderot e Stanislávski com seus vanguardismos e limitações e os colocando à luz da interpretação do teórico contemporâneo Denis Guénou, nesse artigo pretendo esboçar de que forma o trabalho do ator em relação com a sua subjetividade é elaborado por essas duas importantes figuras do teatro ocidental.

Denis Diderot nasceu em 1713 na cidade francesa de Langres e ficou conhecido pela autoria, junto com outros pensadores iluministas, da **Enciclopédia**. No que diz respeito à arte, o filósofo teve um papel pioneiro como crítico, além de ter elaborado algumas reflexões que ainda hoje servem de referência para o campo. Para ele, a arte estava profundamente ligada à ética e, portanto àquilo que é essencialmente humano: “Quereis ser autor? Quereis ser crítico? Começai por ser um homem de bem.”⁵. O artista, nesse sentido, é, portanto um mediador entre modelos ideais e o estado da natureza. E quanto mais frio e deliberado o entusiasmo de sua invocação, maior o seu poder de sensibilização.

*Como tudo, em Diderot, este possível núcleo de seu pensamento estético não é mais que a condensação de algumas idéias que variaram mais no curso de sua evolução. Pois ele é, sobretudo o homem do diálogo e do paradoxo. [...] Assim, na sua filosofia da arte, emocionalismo e intelectualismo é que polarizam o processo.*⁶

O momento em que Diderot escreve o **Paradoxo sobre o comediante** é apolíneo. Trata-se em suma da recusa da sensibilidade no teatro, convertendo o desempenho do ator em imitação intelectual de um modelo, alcançando dessa maneira o verdadeiramente belo na imitação da natureza. É, enfim, a queda do romantismo no teatro para dar lugar à crescente ascensão do drama burguês.

Nesse contexto, o trabalho do ator consiste em distanciar-se da vida para poder observá-la e imitá-la de forma elaborada e consistente no palco. Sendo assim, um aspecto do famoso paradoxo se refere à relação que se estabelece no ator entre ser e representar: “Se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?”⁷. Denis Guénou, em **O teatro necessário?** a respeito dessa frase afirma: “O ator não pode ser o que ele representa: ele só representa o que representa na medida em que ele não é aquilo que representa.”⁸. Com isso, Guénou aponta a insistência de Diderot no “não ser da personagem”, pois o fato do ator representar a personagem impede por completo que ele a seja. Nesse sentido, a representação aparece como conceito decisivo para criar afastamento entre ator e personagem.

Logo no início do **Paradoxo sobre o comediante** Diderot coloca nas palavras de **o primeiro** sua concepção do ator ideal:

*A questão das qualidades principais de um grande comediante. Quanto a mim, quero que tenha muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranqüilo; exijo dele, por consequência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá na mesma, igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis.*⁹

Seus argumentos partem da noção de que se o comediante fosse sensível ele não conseguiria repetir o mesmo papel, com o calor da primeira representação, ao passo, que o bom imitador é um copista rigoroso de si próprio e observador contínuo das sensações humanas, conseguindo melhores resultados a cada apresentação. O talento do ator, portanto, não consiste em sentir de fato, mas em expressar com exatidão os sinais externos do sentimento. A partir disso, é possível afirmar que para Diderot a imitação da natureza pela arte não passa pela subjetividade do ator, se tratando de um modelo externo idealizado a ser imitado. Segundo Guénou, a concepção de Diderot sobre a formação desse modelo é a de que

• • • • •

5 DIDEROT apud GUINSBURG, J. A filosofia de Diderot. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 41.

6 GUINSBURG, op. cit., p. 41.

7 DIDEROT, Denis. O paradoxo sobre o comediante. In: GUINSBURG, J. A filosofia de Diderot. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 163.

8 GUÉNON, Denis. O teatro é necessário? São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 63.

9 DIDEROT, op. cit., p. 162.a

ele não está disponível no real. Com isso ele não nega a necessidade de observar a vida e o mundo para lhes dar forma, mas defende que os modelos não se encontram constituídos na vida. Eles se depreendem dela para atingir um patamar idealizado de generalidade. “O ator copia, claro, mas copia idealidades”¹⁰, a grande arte do ator diderotiano consiste, portanto, em considerar esses modelos ideais imaginários e manifestá-los adequadamente em sua atuação. Sendo assim, a verdade no teatro passa a constituir-se como uma adequação a essas idealidades, “a verdade ignora qualquer conformidade com as coisas, ela é fiel aos fantasmas.”¹¹

Para Diderot, o ator alcança a perfeição na imitação quando se encontra exausto, após inúmeros ensaios que o afastam “[...] da primeira descoberta do papel e do texto, e, portanto, das primeiras efusões do entusiasmo; [...] A sensibilidade extenuada deixa aflorar o talento. A separação se amplia entre o ator e o que ele representa.”¹². O curioso é que Diderot aponta que a partir dessa separação pode ocorrer a identificação entre ator e personagem. Possível apenas devido à distância criada entre um e outro. O ator “[...] só pode (eventualmente) se identificar com o seu papel no caso de este se ter tornado autônomo, fora ou acima dele, como espectro.”¹³

À luz das práticas e teorias contemporâneas algumas das questões de Diderot podem soar ingênuas. No entanto, elas parecem conter em seu cerne a busca primordial pela verdade na arte e apontam noções que surpreendem pelo grau de complexidade e pela possibilidade de associação com pensamentos subsequentes. Para Jacó Guinsburg, um dos tradutores de Diderot no Brasil:

*O paradoxo sobre o comediante é uma das obras de Diderot que dificilmente perderão sua atualidade. No confronto que estabelece entre a alma do comediante e sua expressão, chega uma linha de pensamento que só encontra paralelo na teoria elaborada por Stanislavski, um século e meio depois.*¹⁴

Para Eugenio Barba os homens do teatro ocidental não descendem do macaco, mas de

Stanislávski. E de fato, é quase impossível negar sua importância para o teatro a partir do século XX. O ator, diretor e teórico russo nasceu em 1863 e desde muito jovem questionava-se sobre os procedimentos em voga na cena de seu período. A tendência predominante era a do **vaudeville**, onde o trabalho dos atores consistia basicamente em repetir códigos que caracterizavam as personagens e as situações. Stanislávski fundou em 1897 com Niemitrovith-Dântcheko o Teatro de Arte de Moscou e a partir do contato com textos teatrais contemporâneos, especialmente os de Anton Tchekhov, começou a estruturar a sua concepção do trabalho do ator, partindo inicialmente de processos interiores. Os textos de Tchekhov, nesse sentido, foram fundamentais, pois não encontram o seu sentido no discurso verbal das personagens. Para interpretá-los era preciso que o ator tomasse consciência de que havia algo para além das palavras no universo tchekhoviano, construído “não com heróis, mas com personagens comuns, não com cenas de efeito, mas com fragmentos de conversas [...]”¹⁵

De acordo com Matteo Bonfitto¹⁶, os questionamentos básicos de Stanislávski (que, aliás, possuem semelhanças com os de Diderot) eram: como manter no tempo, a qualidade do trabalho do ator? Como lidar com a situação do ator contrária à da natureza? E para responder a esses questionamentos o mestre russo trabalha a sua vida artística inteira. Sua primeira fase inicia-se em 1906 e tem como fundamento a linha de forças motivas, responsável pelo desencadeamento de processos interiores por meio da memória emotiva, que consiste na utilização por parte do ator de uma lembrança pessoal que possa desencadear uma emoção análoga à da personagem. Três conceitos serviam a esse procedimento: o Sentimento, a Mente e a Vontade, os dois últimos agindo como motivadores do primeiro.

A partir de 1918, após trabalhos no Estúdio de Ópera, Stanislávski começa a conceber a noção de ação rítmica, o que o levou a desenvolver o método das ações físicas. O método surge a partir das dificuldades que Stanislávski ainda não havia solucionado (como a fixação da memória e dos sentimentos) e foi plenamente experimentado no seu último ano de vida, durante os ensaios da peça **Tartufo**. A partir dessa experiência ele tira duas conclu-

• • • • •

10 GUÉNON, op. cit., p. 66.

11 Ibidem, p. 67.

12 Ibidem, p. 69.

13 Ibidem, p. 70.

14 GUINSBURG, op. cit., p.

15 ASLAN, Odette. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 77.

16 BONFITTO, Matteo. O ator-compositor. São Paulo: Perspectiva, 2002.

sões importantes: as ações físicas podem ser fixadas e recordadas ao contrário dos sentimentos; e toda ação física é também psicofísica. De acordo com Bonfitto, a passagem da linha das forças motivas para o método das ações físicas não representa a eliminação dos elementos trabalhados anteriormente. Isso significa que durante a estruturação do “novo” método, Stanislávski continua a falar em circunstâncias dadas, se mágico, sentimentos, imaginação, mas esses elementos passam a ser repensados a partir da problemática que envolve a execução das ações físicas.

A respeito da relação entre vida e arte no trabalho do ator, Stanislávski, ao menos nos primórdios de sua elaboração teórica e prática, era categórico: “Em nossa arte, é preciso viver o papel a cada instante que o representamos e em todas as vezes.”¹⁷ Mas o que significa viver o papel? Denis Guénon afirma que “Viver o papel é empenhar sua própria vida na vida suposta do papel representado.”¹⁸ Sendo assim, para Stanislávski, não pode haver arte verdadeira sem que o ator viva a personagem e isso só ocorre quando os sentimentos vêm à tona. Viver, portanto, é antes de qualquer coisa, sentir. Não se trata de representar os sentimentos, nem de imitá-los, mas de vivê-los. Para se contrapor ao que Stanislávski chama de “atuação mecânica”, o objetivo do ator deveria ser o de travar uma relação muito próxima com os sentimentos do papel, quase confundindo a sua própria vida com a da personagem, em uma abordagem que inicialmente se baseia na assimilação exterior do papel para em seguida impregná-lo com sentimentos pessoais, transferindo o trabalho da vida do ator para o papel.

Nesse procedimento, Odette Aslan¹⁹ afirma que partindo da personagem, o ator procede “como se” e entra em um processo psicofísico que desencadeia nele o sentimento real. Dessa forma, ele vive o acontecimento e suas conseqüências, ao invés de reproduzir a manifestação exterior de um sentimento que não sente, instaurando assim uma motivação verdadeira que facilita o jogo da atuação. Nesse ponto, tudo no ator contribui para o acontecimento, não só seu pensamento e sua fala, mas seus nervos, suas glândulas e sua respiração. Nessa direção, a reflexão de Stanislávski se aprofunda até o método das ações físicas, onde os aspectos teatrais narrativos passam a

se fundamentar no comportamento cênico real e onde o físico e o psíquico encontram um ponto efetivo de conexão.

Guénon segue sua análise a respeito de Stanislávski trazendo uma proposição interessante a respeito do caráter imaginário da realidade do personagem. Nesse sentido, o jogo do ator consiste em “[...] fazer funcionar, duplamente, a inter-relação entre o real (da atuação) e o imaginário (do papel). A imaginação é esse operador por meio do qual o ator se transporta para a imagem e afeta, na apresentação da imagem, a atividade de seu corpo, de sua vida.”²⁰ Essa afirmação indica que a vida criada no palco a partir da imaginação permite ao ator experimentar outra vida, mais profunda que a sua própria. Ainda que essa **outra vida** seja elaborada a partir de imagens visuais e sonoras e de experiências pessoais proveniente da vida do ator. É possível pensar que de alguma forma, Stanislávski parece tentar responder aos questionamentos de Diderot, por meio da experiência prática. Nesse sentido sua principal contribuição em relação à teoria de Diderot talvez tenha sido encontrar essa via de mão dupla entre realidade do ator e realidade da personagem. Criando uma espécie de ponto de equilíbrio onde o ator não é mais um mediador entre modelos ideais e o estado da natureza, mas um ser que atua na fronteira entre o real e o imaginário.

Mesmo com as diferenças, tanto Diderot quanto Stanislávski parecem crer que no teatro uma vida imaginária é possível. A esse respeito, Jean-Paul Sartre, citado por Guénon, afirma que o ator “vive inteiramente num mundo irreal. E pouco importa se chora realmente, arrebatado por seu papel [...] o ator é engolido, tragado pelo irreal. Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se irrealiza em seu personagem.”²¹ A partir dessa afirmação a sensação é a de que o artifício da arte na busca pela vida, no fim das contas, impede que o real se manifeste, criando um patamar entre a realidade da vida e a realidade do palco, chamado por Sartre de **irreal**. Dessa maneira, o paradoxo do ator entre ser e representar se apresenta como um paradoxo próprio da arte, onde a busca consciente pela vida, por meio do artifício impede a sua realização. O que permanece, então, é apenas o gesto da busca. O poema de Adília Lopes citado no início do artigo, exemplifica essa noção. Nele, **o terceiro escritor**, em sua autobiografia, se limita a citar um aspecto banal de sua vida,

17 STANISLÁVSKI apud GUISEBURG, op. cit., p. 90.

18 GUÉNON, op. cit., p. 90.

19 ASLAN, Odette. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 1994.

20 GUÉNON, op. cit., p. 92.

21 SARTRE apud GUÉNON, op. cit., p. 94.

com a possível intenção de apreendê-la em sua simplicidade. Mas o gesto não alcança o efeito desejado, já que a simples citação da vida em uma obra transformou-a em algo espetacular, e, portanto, fora da própria vida. A lição que podemos tirar a partir das obras de Diderot e Stanislávski é que a busca pela vida no teatro, permanecerá com uma questão, que atravessará a história futura do teatro em outras tentativas de respostas. Sempre como um gesto próprio da busca do artista pela sua verdade.

Referências bibliográficas

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIDEROT, Denis. O paradoxo sobre o comediante. In: GUINSBURG, J. *A filosofia de Diderot*. São Paulo: Cultrix, 1966.

GUÉNON, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINSBURG, J. *A filosofia de Diderot*. São Paulo: Cultrix, 1966.