

De Stanislávski a Grotowski

Ricardo Gomes Ricardo Gomes é ator, diretor e professor adjunto de interpretação no curso de Artes Cênicas da Ufop - Universidade Federal de Ouro Preto (MG).

Konstantin Stanislávski (1863-1938) e Jerzy Grotowski (1933-1999) são figuras centrais nas peripécias do Teatro na primeira e na segunda metade do século XX, que transcenderam o teatro de sua época, tornando-se referência para o fazer teatral, principalmente no que concerne ao trabalho do ator. Apesar de pertencerem a momentos históricos diversos, podemos descrever a relação entre o mestre russo e o mestre polonês como de *filiação*, ainda que, como nas verdadeiras relações entre pai e filho, essa filiação não esteja isenta de embates e contradições.

Quando comecei meus estudos na escola de arte dramática, fundei toda a base do meu saber teatral sobre os princípios de Stanislávski. Como ator, era possuído por Stanislávski. Era um fanático. Achava que ele era a chave que abre todas as portas da criatividade. Queria compreendê-lo melhor que os outros. Trabalhava muito para chegar a saber todo o possível sobre o que ele tinha dito e o que tinham dito a respeito dele. Isso levou – segundo as regras da psicanálise – do período da imitação ao período da revolta, ou seja, à tentativa de encontrar o meu próprio lugar. Para ter, em relação aos outros, na profissão, o mesmo papel que ele teve para mim... Depois compreendi que isso era perigoso e falso. Comecei a pensar que talvez se tratasse apenas de uma nova mitologia.¹

Analisar os pontos em que estas duas ricas trajetórias se encontram, e também seus pontos de divergência,

1 Jerzy Grotowski. Resposta a Stanislávski. Trad. Ricardo Gomes. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 9, p. 6, 2001 (texto organizado por Leszek Kolankiewicz, baseado no estenograma do encontro de Grotowski com diretores e atores na Brooklyn Academy, em Nova York, 1969).

pode ser extremamente útil para a compreensão do legado de ambos para o teatro contemporâneo. Por um lado, a perspectiva grotowskiana sobre aquilo que o próprio Stanislávski define como “o assim chamado ‘sistema’ Stanislávski”² abre possibilidades fecundas para o ator, por outro, é um erro, infelizmente muitas vezes cometido, prescindir da herança stanislavskiana ao pesquisar o trabalho de Grotowski.

Ponto central da leitura grotowskiana sobre Stanislávski é o acento colocado sobre a última fase de sua vida, em que o mestre russo iniciou um trabalho sobre o que ficou conhecido como “método das ações físicas”. Segundo Thomas Richards – colaborador fundamental de Grotowski no trabalho desenvolvido no final de sua vida –, Grotowski considerava esse método como “a pérola mais preciosa do trabalho de Stanislávski”, sua “descoberta mais útil”.³ O próprio Grotowski define o trabalho sobre as ações físicas como “a premissa necessária para qualquer um que seja ativo no campo das *performing arts*”.⁴ Segundo essa leitura, somente no final de sua vida Stanislávski compreendeu que os sentimentos não dependem de nossa vontade e a partir dessa constatação começou a se concentrar nas ações físicas. Até aquele momento, Stanislávski ainda acreditava que usando técnicas psicológicas como a memória emotiva fosse possível, de certa forma, trabalhar voluntariamente sobre os sentimentos. Nessa nova fase, pediu aos atores para se concentrarem sobre as ações físicas que executam,

2 Konstantin S. Stanislavskij. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Trad. Elena Povoledo. Roma: Laterza, 2005, p. XLVII. Todas as citações de bibliografia em língua estrangeira foram traduzidas por mim.

3 Thomas Richards. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano: Ubulibri, 1993, p. 17.

4 *Ibid.*, p. 9.

“deslocou a ênfase para o que é possível fazer. Porque o que se faz depende da vontade”.⁵

Em relação ao trabalho precedente de Stanislávski, o método das ações físicas é uma última mudança de direção, necessária para manter a coerência com uma vida de contínua pesquisa. Sua questão fundamental sempre foi “tocar o que não é tangível” baseando-se “no que é prático e concreto”⁶ ou, em outras palavras, utilizar “uma parte da nossa alma que chamamos consciência e vontade” para “influir sobre os nossos processos psíquicos involuntários”, fazendo isso “não com a ação direta, mas sim indireta da consciência no subconsciente”.⁷

O “sistema” de Stanislávski revolucionou a arte do ator no século XX, ao colocar como foco central a *pereživánie*,⁸ ou seja, o ato de vivenciar verdadeiramente a personagem a cada atuação, em vez de criar apenas uma ilusão de vida através da repetição mecânica de uma forma artística exterior. Não basta, porém, o aspecto subjetivo, “o ator deve não apenas reviver interiormente o papel, mas também encarnar exteriormente aquilo que viveu” e para isso o corpo e a voz devem ser “sensíveis e perfeitamente treinados” para serem capazes de “comunicar imediatamente sensações

5 Grotowski, *op. cit.*, p. 9.

6 *Ibid.*, p. 8.

7 Stanislavskij, *op. cit.*, p. 19.

8 A tradutora italiana de Stanislávski traduz *pereživánie* como *reviviscenza* – “o retomar a vida (também em sentido figurado)”, segundo o Dicionário Italiano Garzanti. Traduzi *reviviscenza* como revivescência e o verbo *rivivere* como reviver. Achilles Delanari Júnior, no Blog Vigotski Brasil (<http://vigotskibrasil.blogspot.com.br/2009/06/stanislavski-sobre-perejivanie-e.html>, visitado em 28/11/2012) traduz *pereživánie* como “vivência, experiência”. Em relação à língua russa, não posso opinar, mas em relação à utilização do conceito em Stanislávski me inclino pela segunda possibilidade, que enfatiza o momento da ação.

internas, sutis e quase inefáveis”.⁹ A partir desse pressuposto, aquilo que Stanislávski define como “um amplo estudo com vários volumes sobre a arte do ator”¹⁰ – o livro *O trabalho do ator sobre si mesmo*¹¹ – é dividido em dois volumes: o primeiro dedicado à *pereživánie* (experiência, vivência), e o segundo à *voploschénie* (personificação, encarnação).

Na nossa arte, a cada momento, a cada vez, o papel deve ser revivido, a cada vez encarnado. É, então, muito importante a improvisação, que incide sempre sobre o mesmo tema solidamente fixado. Essa maneira de criação dá à interpretação frescor e espontaneidade.¹²

Stanislávski ocupou-se por muitos anos da psicotécnica, acreditando que poderia induzir o “corpo a viver” se induzisse “a alma a crer”. Nessa última fase de trabalho parece ter descoberto que é possível, e até mesmo mais eficaz, inverter a ordem do processo, chegando à alma através do corpo. Essa mudança, naturalmente, não foi tão repentina quanto pode parecer, mas foi gestada nos anos anteriores, quando percebeu os limites de sua psicotécnica em seu próprio trabalho de ator. No seu penúltimo papel como ator, Salieri,

9 Stanislavskij, *op. cit.*, p. 22.

10 *Ibid.*, p. XLVII.

11 Ainda não temos no Brasil uma tradução direta do russo do livro de Stanislávski *Rabota aktiora nad sobói* (O trabalho do ator sobre si mesmo). Neste artigo utilizei a tradução italiana de Elena Povoledo, referida na nota 2. Os livros *A preparação do ator* (Constantin Stanislávski. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005) e *A construção da personagem* (Constantin Stanislávski. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004) são traduções de edições americanas que correspondem aos dois volumes da edição russa citada, mas possuem diferenças consideráveis em relação a ela.

12 Stanislavskij, *op. cit.* p. 25.

em *Mozart e Salieri*, de Púchkin – um fracasso de crítica e público¹³ – a dificuldade em conciliar o trabalho sobre os versos puchkinianos e a imersão nas circunstâncias da personagem apontaram para uma contradição entre o tempo-ritmo da ação interior e o tempo-ritmo exterior da fala necessário para a poesia. Ao concentrar-se demasiadamente nas “circunstâncias dadas”, o ator Stanislávski perdeu-se na “perspectiva da personagem”, que leva em conta apenas o momento presente da ação, e negligenciou a “perspectiva do ator”, que abrange todo o processo de criação da personagem e o seu resultado cênico.¹⁴ Escutando, algum tempo depois, um concerto, Stanislávski pensa que a música pode ser a chave para resolver os problemas da palavra.

Aquela noite, no concerto, me pareceu que, antes de tudo, era necessário procurar as bases na música. A fala, o verso são música, são canto. O ator deve cantar mesmo na conversação.¹⁵

Sabendo que os princípios que valem para o corpo valem para a voz, pois “não se age só com o corpo, mas também com a voz, com as palavras”,¹⁶ aos poucos Stanislávski percebeu a importância do tempo-ritmo da ação e como esse elemento poderia ser o elo entre o aspecto interior e o aspecto exterior da atuação, que permitiria chegar ao justo equilíbrio entre vivência (*pereživánie*) e encarnação (*voploschénie*). Os ritmos interior e exterior não são

13 Fausto Malcovati. *Stanislavskij – vita, opere, metodo*. Roma: Laterza, 2004, p. 67.

14 Franco Ruffini. *Stanislavskij – Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Roma: Laterza, 2003, p. 158-159.

15 Stanislavskij, *apud* Ruffini, *op. cit.* p. 65.

16 Stanislavskij, *op. cit.* p. 350.

necessariamente iguais, mas, se estiverem em harmonia, propiciarão o surgimento do sentimento.

Tudo o que descobrimos sobre o tempo-ritmo nos leva a afirmar que ele é o amigo mais próximo, o colaborador mais precioso do sentimento [...] entre o tempo-ritmo e o sentimento há uma ligação indissolúvel, de reciprocidade e interdependência [...] Trata-se da possibilidade imediata, às vezes até mesmo mecânica, de o tempo-ritmo exterior influir sobre o nosso inconstante, caprichoso e desconfiado sentimento. [...] É uma descoberta excepcional! Se é realmente assim, significa que, se determinado corretamente, o tempo-ritmo de um texto ou de um papel pode, de modo intuitivo, inconsciente e até mesmo mecânico, alcançar o sentimento de um ator, fazendo nascer a justa revivescência.¹⁷

Desse modo, no “método das ações físicas”, o trabalho sobre o tempo-ritmo da ação é essencial. Toporkov, em seu livro a respeito dos últimos anos de trabalho do mestre russo (sobre os quais não há um relato direto de Stanislávski), descreve um momento do ensaio de *Tartufo*, de Molière, quando Stanislávski, repreende um ator, que se mostra incapaz de seguir suas orientações por não dominar o trabalho sobre o tempo-ritmo das ações:

Tudo aquilo que você está fazendo é correto, mas crescente também os exercícios sobre o ritmo. Não poderá dominar o método das ações físicas, se não dominar o ritmo. De fato, cada ação física está indissolúvelmente ligada ao ritmo e é por ele caracterizada. Se

68

folhetim 30
*De Stanislávski a
Grotowski*

você age sempre e somente com um único ritmo, que lhe é natural, como poderá interpretar vários personagens com eficácia?¹⁸

O conceito de ritmo, como descrito no livro de Toporkov, parece estar ligado ao impulso da ação, como resulta evidente no episódio descrito no capítulo sobre os ensaios para *Os dissipadores*, de V. Katáiev, quando Stanislávski repreende Toporkov por não estar em pé no ritmo justo:

[Toporkov] Ficar em pé no ritmo! O que quer dizer com ficar em pé no ritmo? Andar, dançar, cantar no ritmo eu entendo, mas ficar em pé?

[Stanislávski] Você realmente ficaria em pé dessa maneira se a partida de Tarkhánov pudesse ter terríveis consequências?

[Toporkov] Desculpe, Konstantin Serguéievitch, mas não tenho a mínima ideia do que seja o ritmo.

[Stanislávski] Não tem importância. Olhe, ali atrás tem um rato. Pegue um bastão e fique alerta para golpeá-lo quando sair... Não, assim ele vai fugir. Olhe atentamente, mais atentamente. Quando eu bater as mãos, dê o golpe... Não, assim você está atrasado! Mais uma vez... Outra vez. Concentre-se mais, faça com que o golpe do bastão seja quase simultâneo ao bater das mãos... Agora veja: você está em pé com um ritmo completamente diferente de antes. Percebe a diferença? Ficar em pé de tocaia a um rato implica um ritmo, ver um tigre que se aproxima sorrateiramente implica outro completamente diverso. Olhe atentamente para Tarkhánov, observe cada um de seus gestos. [...]

69

folhetim 30
Ricardo Gomes

17 Ibid., p. 453-454.

18 Vasilij O. Toporkov. *Stanislavskij alle prove - Gli ultimi anni*. Trad. Rosaria Fasanelli. Milano: Ubulibri, 1991, p. 118.

Procure adivinhar suas intenções, intuir os seus pensamentos. [...] Olhe, ele se lembrou do trem, procura nos bolsos o dinheiro para pagar a vodca. Dê um jeito de distraí-lo, de mantê-lo no bufê de qualquer jeito. A sua vontade de levar a ação até o fim, o fará ficar em pé com um ritmo diferente. Vamos, experimente.¹⁹

Nesta descrição de Toporkov, notamos que “ficar em pé no ritmo” significa buscar o impulso da ação, se entendemos o impulso como descrito por Grotowski:

E então, o que é o impulso? in/pulso – empurrar para fora. Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. Então, os impulsos: é como se a ação física, ainda invisível externamente, já estivesse nascendo no corpo.²⁰

O processo de trabalho do ator grotowskiano, como descrito no texto “Resposta a Stanislávski”,²¹ possui, de fato, analogias com os conceitos de vivência (*pereživánie*) e encarnação (*voploschénie*) de Stanislávski, principalmente como abordados no período do “método das ações físicas”. Essas analogias, porém, referem-se apenas à utilização dos instrumentos de trabalho – em relação aos objetivos e ao campo da pesquisa, suas trajetórias apontam para direções muito diversas. Stanislávski já tinha consciência de que “o importante não é a ação em si mesma, mas o surgimento

19 Ibid., p. 43.

20 Grotowski, *apud* Richards, *op. cit.*, p. 177.

21 Grotowski. *Resposta a Stanislávski*, *op. cit.*, p. 2-22. É importante circunscrever esta definição de Grotowski ao período em que ela foi formulada – no caso, o ano de 1969 – pois, assim como Stanislávski, ele mudava constantemente de direção para manter-se coerente consigo mesmo.

natural dos impulsos da ação”,²² mas Grotowski colocou o impulso como um elemento essencial da pesquisa do Teatro Laboratório.

No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabando, assim, com o lapso de tempo entre impulso interior e ação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior. O impulso e a ação acontecem simultaneamente: o corpo desaparece, arde, e o espectador assiste apenas a uma série de impulsos visíveis.²³

Outro ponto importante para compreender a relação entre Stanislávski e Grotowski é o papel da memória do ator na criação da personagem. Para Stanislávski, o ator deve confrontar sua memória emotiva pessoal com as circunstâncias em que se encontra a personagem para criar uma linha de ações eficaz. Para Grotowski, o ator, ao perseguir suas recordações, não vai “dirigir-se à memória do corpo, mas ao corpo-memória” (“às vezes a recordação de um instante, um único instante, ou um ciclo de recordações em que algo permanece imutável”), e para encarná-las deixará que elas sejam “descobertas por aquilo que é tangível na natureza do corpo e de todo o resto, ou seja, o corpo-vida”. Existe uma ligação com as “recordações (do passado e do futuro)”, mas o que importa é o momento *hic et nunc* (aqui e

22 Konstantin S. Stanislavskij. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Trad. Anna Morpurgo e Maria Rosaria Fasanello. Roma: Laterza, 2006, p. 216.

23 Jerzy Grotowski. *Em busca de um Teatro Pobre*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina Editora, 2011, p. 13.

agora), quando se libera o impulso, ou seja, “o que não é fixado conscientemente, o que é menos apreensível mas, de algum modo, mais essencial na ação física.”²⁴ Enquanto para Stanislávski o ator está a serviço da personagem e todos os seus esforços visam a “viver o papel”, para Grotowski a personagem é apenas o véu atrás do qual o ator é livre para revelar o seu “eu” mais íntimo, tão íntimo que já é impessoal.

O impulso existe sempre *na presença de*. E, por exemplo, eu projeto a existência, que é a finalidade do meu impulso, sobre o parceiro como sobre uma tela. Digamos, a mulher, ou as mulheres, da minha vida (as mulheres que encontrei, ou que não encontrei e talvez encontre), sobre a atriz com quem estou agindo. Não se trata de alguma coisa de particular entre mim e ela, ainda que seja pessoal. Os meus impulsos se dirigem para o parceiro. Na vida, me defrontei com uma reação concreta, mas agora não posso prever nada. Na ação respondo à “imagem” que projeto e ao parceiro. É – outra vez – essa resposta não será privada, não será também a repetição daquela resposta “na vida”. Será algo desconhecido e direto. Existe a ligação com a minha experiência – ou com o potencial – mas existe principalmente o que acontece aqui e agora. O fato é literal. Por um lado, então: *aqui e agora*. Por outro: a matéria que pode ser retirada de outros dias e lugares, passados e possíveis.²⁵

Essa “impessoalidade íntima” é a mesma buscada nos exercícios no período do Teatro Laboratório:

24 Ibid., p. 16-17.

25 Grotowski. *Resposta a Stanislávski*, op. cit., p. 17.

Se vocês não se recusam, então, ao superar vocês mesmos, descobrem uma certa confiança. Começam a viver. Então o corpo-memória dita o ritmo, a ordem dos elementos, a sua transformação [...] ‘Isto’ se dita; ‘isto’ se faz. Por fim, começam a intervir os conteúdos viventes do nosso passado (ou do nosso futuro?).²⁶

As questões abordadas por esses dois grandes mestres do teatro e as relações que se estabeleceram entre elas na tradição teatral são demasiado complexas para serem esgotadas neste modesto artigo. Após as considerações precedentes, espero ter indicado algumas pistas que me permitem concluir afirmando que Stanislávski, para “insuflar na interpretação frescor e espontaneidade”, buscou durante toda a sua vida na arte um processo criativo capaz de fazer com que o ator vivencie a personagem a cada atuação, e que Grotowski levou esse processo de vivência a uma outra dimensão, concentrando-se no impulso enquanto “aspecto inconsciente porém essencial da ação física”.

26 Jerzy Grotowski. Exercícios. In: Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli (orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski - 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 177.