

A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de *verdade*

Martha Dias da Cruz Leite*
Eusébio Lobo da Silva**

Introdução: Stanislavski e Peter Brook - aproximações e diferenças

Peter Brook frequentemente se remete ao termo “Centelha da Vida” para se referir a uma idéia de um teatro de fortes qualidades expressivas, devido a sua alta capacidade, entre outras, de “prender” a atenção do espectador. Em relação ao trabalho do ator afirma, constantemente, que o principal elemento determinante de toda a sua qualidade resvala no fato de existir ou não “vida” no ato de representar. É neste ponto que Brook propõe, com bastante relevância, as seguintes questões: qual a diferença entre um homem que, imóvel no palco, consegue chamar nossa atenção e aquele que não consegue fazê-lo? Por que, muitas vezes, saímos do teatro com a sensação de ter passado uma noite insípida, apesar de o espetáculo assistido ser dotado de excelentes recursos técnicos e interpretado por bons atores? Ou, então, temos a mesma sensação com certos espetáculos tidos como “culturais” e impregnados de grandes teorias teatrais, ao passo que uma peça muito menos pretensiosa, com um tema bobo e interpretações simples, parece-nos muito mais encantadora. A diferença é a presença desta faísca, uma pequena centelha que acende e dá intensidade a esse momento comprimido, destilado, pois é a presença da vida que faz com que o que está sendo apresentado torne-se interessante.¹

Um ponto interessante encontrado em seus relatos de trabalho, nos livros que escreve e em suas entrevistas é que, frequentemente, Brook usa o termo verdade para falar desta qualidade expressiva essencial ao trabalho do ator. Stanislavski tem este mesmo termo como o alvo central de suas pesquisas e, para ele, é a busca pela verdade cênica que deve ser o objetivo de seus atores. A partir daí, escreve o seu Sistema para auxiliar o ator a chegar a um bom resultado em sua representação através de procedimentos mais seguros do que a simples intuição e inspiração.

Com o objetivo de apontar algumas considerações e reflexões sobre a verdade cênica, este artigo propõe a discussão das seguintes questões: o quanto existe de semelhanças e diferenças entre o sentido dado por Peter Brook e Stanislavski ao termo verdade teatral? A verdade Stanislavskiana seria a mesma verdade buscada por Peter Brook em seu teatro? O quanto os procedimentos metodológicos adotados, con-

* Mestre em Artes pela
Universidade Estadual de
Campinas (martha@gmail.com)

** Professor Dr. Livre-Docente
do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de
Campinas
(elobosilva@yahoo.com.br)

¹ BROOK, *A porta aberta*.

cepções de teatro, opções estéticas e até mesmo a escolha da linguagem utilizada para abordar este conceito revelam diferenças, e o que existe de comum em suas buscas e aspirações artísticas? Para responder a essas perguntas, busquemos nas teorias de Stanislavski e de Peter Brook algumas argumentações que possam vir a esclarecer tais questões.

1. A verdade cênica no método de Stanislavski

O termo *verdade cênica* e Konstantin Stanislavski são elementos quase automaticamente associados, afinal foi o diretor russo que introduziu tal termo no vocabulário teatral e, desta maneira, influenciou e polemizou toda uma série de pesquisas em busca dessa qualidade.

Vivendo em uma época em que a artificialidade das atuações e o convencionalismo no repertório eram as práticas mais comuns no panorama teatral russo, Stanislavski operou uma revolução no modo de se fazer e pensar o teatro no início do século XX. Guinsburg², tratando da interpretação dos atores dessa época, descreve um cenário desolador: o estudo sistematizado e rigoroso sobre a arte de interpretar não era a prática comum na formação dos atores, pelo contrário, a presença de atores amadores e sem formação e nem talento predominava nos palcos da época; para ser ator somente era necessário ter uma voz vibrante, maneiras fáceis e, no caso de ser uma atriz, o maior requisito era um corpo bem feito e um rosto bonito; as peças eram montadas com dois ou três ensaios, e os atores não precisavam fazer nada mais do que repetir os sons que o ponto soprava e reproduzir as entradas, saídas e marcações de cena fixadas pelo diretor. Enfim, era uma época de toda a sorte de estereotipia e clichês reproduzidos mecanicamente em uma prática generalizadamente medíocre, em que muitos atores consideravam, inclusive, que uma elaboração cuidadosa do papel, através de um trabalho sistemático, com o uso de técnicas e meios racionais, seria prejudicial para a obra de arte teatral, que deveria ser fruto da inspiração e de uma subjetividade calcada no acaso. Roubine³ compartilha desta visão, qualificando a interpretação teatral convencional do início do século XX como “espírito de rotina, amorismo, irresponsabilidade e falta absoluta de senso crítico”.

Stanislavski, em sua revolta contra esse cenário, debruça incessantemente sua atenção sobre a sua atividade dramática para estudá-la e desenvolvê-la, através de análises e reflexões rigorosas, em uma busca e experimentação constante com o objetivo de alcançar meios autênticos de expressão na representação teatral. Foi um militante de uma batalha contra clichês, estereótipos, automatismos rotineiros e habilidades exteriores desprovidas de conteúdo emocional.

O Sistema de Stanislavski é baseado no que ele chama de *leis orgânicas da vida* e seu objetivo principal é permitir ao ator alcançar uma boa representação sem depender exclusivamente da inspiração e da intuição. Stanislavski fala constantemente em “criar a vida de um espírito humano”, e, com isso, refere-se a uma atuação que pareça convincente aos olhos do público⁴. Seu trabalho é comumente dividido por estudiosos em duas fases. A primeira é a fase da *memória emotiva*, na qual ele conclui que o ator pode se valer de sentimentos análogos já vividos antes na vida real para viver o papel. Em sua segunda fase, se apóia no Método das Ações Físicas como uma construção segura para a criação do personagem.

² GUINSBURG, *Stanislavski, Meierhold & cia.*, p. 302.

³ ROUBINE, *A linguagem da encenação teatral*, p. 173.

⁴ STANISLAVSKY, *A preparação do ator*.

Fernando Peixoto, no Prefácio do livro de Eugênio Kusnet *Ator e Método*⁵, aborda a questão da *verdade cênica* como uma realidade virtual adotada pelo ator na qual ele acredita piamente, porém sem perder a capacidade de se observar e conduzir a sua criação. Isto significa ter *fé cênica*, isto é, assumir a problemática do personagem e vivê-la com a maior sinceridade possível, sem deixar de ser ele próprio para ser o personagem. Stanislavski afirma que, se o ator souber alcançar este estado de *verdade* em sua atuação, através da aceitação das *circunstâncias propostas* e dos *objetivos* do personagem *como se fossem seus*, a transmissão de idéias e emoções ao espectador será tão eficiente que o ator conseguirá tocar o público, despertar sua emoção e manter o interesse deste na cena apresentada.

A capacidade do ator de inserir-se nas *circunstâncias propostas* e de atuar de acordo com o *objetivo* da personagem forma o trabalho de base da técnica realista de interpretação, pois evita o equívoco de o ator preocupar-se com elementos não fundamentais. Um exemplo disto é a indicação dada por Stanislavski ao ator para nunca interpretar um sentimento *em geral*, isto é, não executar uma ação por executar ou querer “sentir” algo por sentir, pois toda ação em cena deve ter um objetivo⁶. Kusnet coloca o *objetivo* da personagem como sendo o fator chave que levará o ator a conseguir inserir-se nas *circunstâncias dadas*, e não admite que um ator execute uma ação que não seja motivada e orientada por um *objetivo* definido, pois é este que desencadeará a *vontade criadora* do ator:

Portanto, convenhamos que em teatro não possamos admitir que ação cênica seja desprovida de objetivos. Como na vida real, a necessidade estimula a atividade do homem dentro de uma determinada situação, assim também em teatro o objetivo do personagem estimula a imaginação do ator e o induz a agir dentro das circunstâncias da obra dramática.⁷

A *memória emotiva* é o carro-chefe de Stanislavski em sua primeira fase, na qual ele se concentra na Linha das Forças Motivadas Interiores – mente, sentimento e vontade juntos para desencadear a atividade criadora do ator. Para ele, o ator só pode desfrutar de uma interpretação *verdadeira* caso utilize seus próprios sentimentos para representar. Isto está relacionado às experiências dos seres humanos em determinadas situações da vida. Mesmo em suas peças simbolistas ou aquelas que se passam no plano da fantasia, para ele, os personagens experimentam uma gama de sentimentos que os próprios atores possam ter sentido alguma vez na vida, ou seja, os sentimentos dos personagens devem ser análogos a sentimentos já experienciados pelo atores, dos quais estes se utilizariam para representar seu papel. E é por isso que Stanislavski induz seus atores a começar concentrando-se nas situações propostas pelo autor e em visualizações ativas que os auxiliarão a agir *como se* estivessem naquela situação, sem esquecer, é claro, de agir de acordo com os objetivos da personagem para, desta forma, motivar a *vontade criadora* necessária ao despertar dos sentimentos e da vida interior da personagem, provocando assim, a tão almejada sensação da *verdade*.

⁵ KUSNET, *Ator e método*.

⁶ STANISLAVSKY, *op. cit.*, p. 64.

⁷ KUSNET, *Ator e método*, p.29.

Uma outra etapa fundamental no trabalho proposto pelo mestre russo é a *encarnação do papel*. Preparados os desejos, objetivos e aspirações da personagem, o próximo passo é colocá-la em ação, usando as palavras e movimentos físicos para transmitir seus pensamentos e sentimentos. Stanislavski explica que isto significa simplesmente executar os objetivos determinados de um modo físico.⁸ O pensamento do ator no processo criativo stanislavskiano foi algo que adquiriu uma importância fundamental entre os seus seguidores, e é por este motivo que, freqüentemente, encontramos na história da interpretação teatral relatos de más interpretações de seu método, como se este se resumisse à *memória emotiva*. Entretanto, uma importantíssima parte do método de Stanislavski (e talvez seu maior legado) é o Método das Ações Físicas, em que ele deixa clara a importância de externalizar em ações concretas a atividade interior da personagem, procedimento sem o qual todo o trabalho mental de identificação das *circunstâncias dadas*, *objetivos*, *visualizações ativas*, entre outros, perde seu sentido.

Se, durante a primeira fase do seu trabalho, Stanislavski se concentra na Linha das Forças Motivais Interiores e na *memória emotiva*, em sua segunda fase ele desloca sua atenção para a necessidade de fixação de elementos trabalhados anteriormente, tais como a memória e os sentimentos. Mas ele admite a impossibilidade de fixar os sentimentos, então recorre às ações físicas para operar tal procedimento: “não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar as ações físicas”.⁹ Ao executar tais ações, a necessidade de justificá-las internamente leva o ator a recorrer a todos os procedimentos, já descritos mais acima. Portanto o Método das Ações Físicas não representa uma ruptura com o processo das Linhas das Forças Motivais e da *memória emotiva*, e sim um novo procedimento que se inicia a partir de elementos exteriores (as ações físicas) que funcionarão como uma espécie de *catalisador* dos sentimentos e emoções.

A ação exterior alcança seu significado e calor interiores, graças ao sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos, a encarnação externa.¹⁰

Para isto ser possível, o ator deve acreditar sinceramente em cada uma das ações físicas executadas, pois estas funcionarão como *iscas* para o sentimento interior. Neste ponto, a principal preocupação do ator deve ser a de executar estas ações com a maior *verdade* e *fé* possível. A *verdade* agora é abordada por meio de uma disponibilidade psicofísica do ator em acreditar, em termos orgânicos, na execução de suas ações.

Basta que o ator em cena perceba uma quantidade mínima de verdade física orgânica, em suas ações ou em seu estado em geral, para que instantaneamente suas emoções correspondam à crença interior na autenticidade daquilo que o corpo está fazendo.¹¹

Em resumo, para Stanislavski “representar *verdadeiramente* significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel”; viver o papel é “tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando”¹², e isto necessita de uma completa união entre a entidade física e a entidade espiritual do personagem. Neste ponto, Guinsburg¹³

⁸ STANISLAVSKY, A *criação de um papel*.

⁹ TOPORKOV, Stanislávsky alle prove. Gli ultimi anni. Apud BONFITTO, M. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba*, p. 25.

¹⁰ STANISLAVSKY, A *criação de um papel*, p. 163.

¹¹ STANISLAVSKY, *loc. cit.*

¹² STANISLAVSKY, A *preparação do ator*, p. 39.

¹³ GUINSBURG, *Stanislavski, Meierhold & cia.*, p.4.

assinala a importância de não confundir verdade e realidade na arte, pois aquilo que é real não necessariamente atinge a verdade artística. Em termos práticos, isto significa que Stanislavski não vê o elemento da verdade na arte da representação como uma simples reposição de estados afetivos reais, anteriormente vividos pelo ator e recuperados pelos mecanismos da memória afetiva. Guinsburg argumenta que esta é uma etapa importante do método, mas representa apenas uma parte do processo, pois a outra parte consiste justamente em pôr os elementos mobilizados a serviço de uma configuração significativa no corpo do intérprete. Dar forma artística a este material emocional recolhido na primeira etapa do processo significa, portanto, exprimi-lo organicamente na vida física do ator. Trata-se de uma criação em que a esfera emocional, a imaginativa e a carnal trabalham em conjunção total: “É na efetiva conjugação orgânica das três (esferas) que reside a autenticidade do representado, isto é, a sua verdade”¹⁴.

2. A centelha da vida: uma busca pela vida da cena

Sem estabelecer um método de interpretação, ou sistematizar seus estudos sobre o ator de forma a consolidar procedimentos tão definidos como fez Stanislavski, Peter Brook fala de maneira quase metafórica – e nem por isso menos importante – sobre a problemática da atuação, resvalando em questões muitas vezes de caráter existencial. Em se tratando de *verdade* teatral, ele define como a raiz do trabalho do ator “saber se a cada momento, no ato (...) de atuar, existe uma faísca, uma pequena centelha que acende e dá intensidade a esse momento comprimido e destilado” que é o evento teatral, pois “essa centelhazinha de vida tem de estar presente a todo instante”¹⁵. Para propiciar tal fenômeno, ele acredita ser a única coisa necessária a presença do elemento humano, argumentando que, embora o resto tenha a sua importância, isto é o principal. Para existir teatro são necessárias apenas duas pessoas que se encontram e uma terceira que assiste. A partir dessa afirmação, Brook conclui que o bom ator é aquele capaz de estabelecer com os outros atores e com o público uma relação que funcione, sem deixar, ao mesmo tempo, de manter uma sólida e profunda relação com seu mundo interior. Para ele, a tríade *mundo interior – outros atores – público* é a base do evento teatral, e é no desenvolvimento dessas relações que se encontra o berço da *verdade* cênica, ou seja, uma representação em que se percebe a presença da “Centelha da Vida”.

O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem existir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com a sua vida interior, com seus colegas e com o público.¹⁶

Considerando que Peter Brook, na maioria das vezes, trabalha com atores experientes e que possuem cada qual o seu método pessoal de criação, cria-se a hipótese de que esta seja uma justificativa possível à sua não necessidade de propor um caminho definido, um sistema de trabalho tal como fez Stanislavski. Principalmente depois da formação do Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, onde, ao trabalhar com atores de diferentes culturas e tradições, ele estudou o que está por trás destas técnicas e explorou vários procedimentos de se chegar a uma atuação que considerasse *verdadeira*.

¹⁴ *Ibid.*, p.6.

¹⁵ BROOK, A *porta aberta*, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, p.26.

Peter Brook não teve uma formação em escolas de teatro, sua experiência advém da prática, e ele argumenta que isso fez com que não se apegasse a estilos e classificações teatrais. Assim, durante sua vida, correu de um gênero a outro no intuito de investigar as questões que em cada época o instigavam: transitou pelo teatro convencional inglês no início de sua carreira, época em que priorizava a geometria do espetáculo, as imagens produzidas através da música e das luzes; estudou as teorias de Artaud e realizou pesquisas intensas com a linguagem não verbal; no espetáculo *Marat/Sade* investigou onde, como e em que nível a oposição Brecht – Artaud deixa de ser real; e em *U.S.* adotou procedimentos brechtianos ao montar uma peça em que a denúncia à Guerra do Vietnã era o ponto central da dramaturgia; em 1971 fundou o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, onde reúne atores de várias nacionalidades, etnias e costumes para investigar a essência da comunicação teatral¹⁷; uma de suas últimas peças – *Tierno Bokar*, que viajou pelo Brasil durante o mês de agosto de 2004 – mostrou uma forte tendência realista na interpretação de seus atores, levando ao extremo a estética do “simples e essencial” ao minimizar ao máximo a ação exterior na interpretação.

Peter Brook, em seus livros e entrevistas, apesar de utilizar bastante o termo *verdade* e de concordar com Stanislavski em que ela se encontra nas profundezas da vida, não elabora um conceito de *verdade*, mas utiliza-se de metáforas para explicitar seu pensamento a esse respeito: para ele, a *verdade* é algo inatingível e não passível de ser trazida à luz da reflexão em termos tão concretos como “faça isto porque assim será verdadeiro”. Entretanto, argumenta que, como é possível definir uma mentira – pois esta sim facilmente se revela –, através do combate e eliminação desta mentira, inevitavelmente o que sobra é a *verdade*. Além do que, Brook diz existir um fator intuitivo que leva todo ser humano a sentir, independente da cultura e do gosto pessoal ou artístico, se a *verdade* está presente ou não. Não se pode explicar o que é essa capacidade e como ela funciona, mas, intuitivamente, todos sabem quando algo é realmente bom (o que Brook denomina *dimensão de qualidade*) e quando uma obra não passa de “qualquer coisa”. Desta forma, o conceito de *verdade* empregado por Peter Brook refere-se, em suas palavras, a uma “percepção ampla da realidade”: por um momento, experimentamos a sensação de que a nossa capacidade de percebê-la é ampliada e funciona como um elo entre o aspecto mais profundo da vida (o invisível) e a realidade cotidiana (o visível). Porém este momento é efêmero e, mais uma vez, ficamos com a sensação de que a *verdade* esvai-se, sendo necessário buscá-la novamente. E é esta busca que alimenta e rege o trabalho do ator.¹⁸

Em sua maturidade, Peter Brook passa a abordar o trabalho do ator como aspecto central de suas pesquisas, contrariamente aos seus primeiros anos de teatro, quando se voltava quase que exclusivamente para a questão imagética do espetáculo, deixando a interpretação dos atores para segundo plano.¹⁹ O diretor inglês argumenta que a principal responsabilidade do ator é preparar o terreno e tornar as condições favoráveis para que a “Centelha da Vida” aponte no momento certo, pois a vida impregna o palco somente se o ator for convincente.

¹⁷ LEITE, *Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator*.

¹⁸ Em *Fios do Tempo* fica clara a influência das idéias espirituais de George Ivanovitch Gurdjieff na vida e, conseqüentemente, no trabalho de Peter Brook. Portanto todas essas questões estão ligadas ao conceito de verdade relacionado à ciência-esotérica de Gurdjieff. (BROOK, *Fios do Tempo*).

¹⁹ LEITE, *Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator*.

“Como colher o invisível, como manter as ‘centelhas da vida’ presentes nas ações executadas pelos atores?”²⁰ Bonfitto afirma que é sobre este “como” que a atenção de Peter Brook se concentra enquanto conduz suas pesquisas, que têm como eixo central o ator. Também atenta para o fato importante de que este “como” não diz respeito somente à atuação enquanto conjunto de técnicas e conceitos teatrais, mas também enquanto experiência existencial, que envolve todos os processos perceptivos, sensoriais e intelectuais do ator. O trabalho de Peter Brook passa a ser um “canal de investigação e busca de descobertas que são geradoras de transformações perceptivas, sensoriais e intelectuais, (...) é permeado por uma atitude de ‘abertura existencial’, de ‘suspensão de juízo’ que tem como objetivo perceber o não percebido, descobrir o que está escondido, tornar visível o invisível.”²¹

Independente da linha de pesquisa em que Brook estivesse trabalhando, seu objetivo era o de encontrar um teatro “onde se pudesse experimentar certas coisas que sabemos corresponder profundamente à vida”, não importando o estilo ou a opção estética que representasse²². Neste sentido, é importante trabalhar com o que ele chama de formas vivas, idéia que se contrapõe ao *teatro morto*, isto é, enfadonho, sem sentido e significado tanto para quem vê como para quem faz, cujo produto final é o tédio. E, para trabalhar com formas vivas, Brook acredita que é necessário não cristalizá-las, pois defende que a *verdade* é algo inefável e dinâmico, e conclui que essa é a razão pela qual uma forma perde sua virtude e sua vida se estanca no momento exato em que se torna fixa. Assim, ele define como *teatro morto* aquele que já descobriu a maneira certa de ser feito e não tolera renovações, mesmo quando a “Centelha da Vida” já abandonou a sua forma exterior e sua realização perdeu o sentido.²³

O ator que trabalha dentro desta concepção de teatro tende a estar pronto a se submeter a uma investigação constante, a “angústia da criação” não deve abandoná-lo após os primeiros ensaios. Arriscar e descobrir constantemente novos caminhos e possibilidades - acredita Brook - é a única maneira de não caminhar rumo a uma representação morta. O ator criativo está sempre em constante mudança, pois explora vários aspectos da representação até o último momento: “O verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição, que implica aceitação e medo.”²⁴ Yoshi Oida, ator que trabalha com Brook desde a década de 70, aborda este ponto sob um prisma muito interessante. Ele define o ator criativo como aquele que, mesmo que possua uma técnica tradicional - como, por exemplo, as técnicas tradicionais orientais -, compreende não somente a forma, mas também a essência dessa técnica e, além de tudo, sabe aproveitar-se das inovações do mundo contemporâneo.²⁵ A postura de trabalho do ator, neste caso, resvala até mesmo numa investigação de cunho existencial:

Cada pessoa tem o seu próprio passado, e quando se atua nunca se usa o passado. Ontem e hoje são diferentes e você deve desenvolver algo para o presente. De fato, eu estudei o teatro clássico japonês, mas não para usar no meu trabalho.

²⁰ BONFITTO, *O ator compositor*: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba, p. 121.

²¹ *Ibid.*, p.122.

²² BROOK, *Em Busca de uma Fome*.

²³ LEITE, *Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator*.

²⁴ BROOK, *A porta aberta*, p.20.

²⁵ OIDA, *Um ator errante*.

Eu o estudei talvez porque tivesse uma outra personalidade. Talvez as melhores coisas até tenham sido tiradas do teatro clássico, mas não é como uma teoria ou uma técnica. É algo mais. O “como” essa experiência influencia o corpo humano no seu dia-a-dia e no palco é o mais importante. O que importa é o humano, e não a técnica. Quando represento um personagem no palco, a pergunta é **quem sou eu?** Aquele no palco sou eu mesmo encoberto pela personagem, e não um personagem debaixo da minha técnica. Sou eu mesmo como eu construí esta personagem, através da minha vida familiar, das minhas amizades e de meu trabalho com o teatro.²⁶

Ao se analisarem alguns processos de ensaios de montagens de Peter Brook, verifica-se que o diretor trabalha com uma gama variada de técnicas, indo desde a discussão de um texto a práticas menos conceituais como improvisações, compreensão intuitiva através do trabalho corporal, trabalho com abundância de materiais (fotografias, filmes, relatos, artigos, visitas a locais relacionados ao tema do trabalho, etc.), pesquisa de sons, estudo e aplicação de técnicas teatrais diferenciadas, apresentação para crianças e auto-exploração dos recursos do ator (corpo, voz, gestualidade, energia, presença, ritmo, percepção, emoção, relação e concentração). Desta forma, pode-se dizer que Peter Brook trabalha com uma abundância de material que vai sendo lapidado, atos de eliminação daquilo que ele julga não servir ao processo de montagem da peça e, ao mesmo tempo, incorporações de descobertas que julga úteis a este. Portanto, fases de criação, cuja última e mais tardia etapa é o processo de formalização da personagem, que, por fim, acaba por “nascer”, “brotar” destas etapas anteriores²⁷. Roose-Evans²⁸ relata que existem atores que odeiam o método de Peter Brook, pois não conseguem trabalhar com este nível de insegurança quanto a um resultado final, já que Brook encoraja o abandono de uma maneira de interpretar, durante etapas bem tardias do processo, se sentir que esta está se tornando vazia.

Em suma, o conceito de *verdade* no teatro de Peter Brook está muito mais ligado a uma busca infundável por uma forma viva (às vezes até de cunho existencial) do que a um conjunto de técnicas e procedimentos pré-definidos. Oida analisa a diferença entre o que se faz em uma sala de ensaio e o que se leva para o palco: ele diz que o ator recolhe material para que possa carregá-lo até a frente do público e, então, descobrir, a cada noite, como fazer vida usando este material.²⁹ Porém Brook completa dizendo que este é o caminho em termos ideais, mas reconhece que numa temporada longa, este esforço de recriação diária seria insuportável, e é nessa hora que o ator deve se apoiar na técnica para conseguir levar adiante o espetáculo. O ator criativo valoriza tudo o que descobriu, mas sabe que deve aparecer diante do público disposto a redescobrir o que fazer naquela situação, para que, deste modo, se conserve o frescor da atuação.³⁰ Em outras palavras, para que consiga propiciar um terreno fértil para o surgimento da “Centelha da Vida” em sua representação.

²⁶ Entrevista com o ator Yoshi Oida concedida à pesquisa de Iniciação Científica **Estudo das Considerações de Peter Brook sobre o Trabalho do Ator** (LEITE, 2002). Entrevistadores: Martha Leite e Matteo Bonfitto.

²⁷ LEITE, *Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator*.

²⁸ ROOSE-EVANS, Peter Brook and Marat/Sade: Workshop e Production.

²⁹ Cf. Entrevista (LEITE, 2002).

³⁰ BROOK, *O teatro e seu espaço*.

3. *Fé cênica e centelha da vida: uma análise comparativa do conceito de verdade*

Ao considerarmos os caminhos que Stanislavski e Brook propõem para alcançar o que chamam de *verdade*, observamos alguns pontos relevantes para uma comparação. Primeiramente, a própria linguagem utilizada por cada um deles para abordar a questão da *verdade* expressa bem tais diferenças. Stanislavski nos toca pela lógica com que articula seus pensamentos ao definir técnicas e procedimentos bem concretos que podem nortear o trabalho do ator - mas sem deixar de considerar a importância da porção orgânica e inconsciente desse trabalho. Peter Brook nos atinge pelas imagens e sensações que suas palavras nos trazem; usa de metáforas para falar de assuntos que ele considera pertencentes ao campo do indefinível, como a sua concepção de *verdade*; neste caso, é possível notar uma grande influência da filosofia existencial de Gurdjieff³¹, seu guia espiritual³².

Em relação aos procedimentos metodológicos propostos por ambos ao ator, Stanislavski tinha uma escola de atores e estabeleceu um sistema de cunho didático, com passos e procedimentos bem definidos. Peter Brook, em grande parte das vezes, trabalhava com atores experientes e de diferentes tradições culturais e artísticas, experimentando diversas vias para se chegar a uma atuação que ele considerasse verdadeira. Peter Brook argumenta:

Se eu tivesse uma escola de teatro, o trabalho não começaria de jeito algum por caráter, situação, pensamento ou comportamento. Não procuraríamos conjurar anedotas de nossas vidas passadas para chegarmos a incidentes, por mais que fossem verdadeiros. Não buscaríamos o episódio, mas sua qualidade: a essência³³ dessa emoção, além de palavras, aquém do incidente.

Do ponto de vista estético, Stanislavski teve como carro forte o Realismo e, apesar de ter encenado peças simbolistas e expressionistas, a base de atuação de seus atores era a interpretação realista. Peter Brook, em um dado momento da sua vida, expressa certa desconfiança em relação à estrutura de trabalho dentro de uma proposta realista de interpretação:

Interesso-me pela possibilidade de alcançar, no teatro, uma expressão ritual das verdadeiras forças motrizes de nosso tempo, nenhuma das quais, acredito, é revelada nas peripécias ou caracterização dos personagens e situações das chamadas peças realistas.³⁴

Em *O Teatro e seu Espaço*³⁵, Brook ataca o título dado por Stanislavski a seu livro *A Construção de um Personagem*, por achar que “o personagem não é uma coisa estática que pode ser construído como uma parede”. Desta maneira, conclui que o processo de criar um personagem não é uma “construção”, e sim um ato de eliminação. Uma má compreensão do Sistema de Stanislavski pode levar o ator a pensar que é possível definir racionalmente todos os objetivos de uma cena, o que acaba por induzi-lo a uma postura friamente analítica, pois “o objetivo de uma cena, a natureza de uma cena,

³¹ Para saber mais sobre o trabalho de Gurdjieff e sobre a sua concepção de verdade, consulte seu livro *Views from the world*, capítulo “Glimpses of Truth”.

³² BROOK, *Fios do tempo*.

³³ BROOK, *O ponto de mutação*, p.307.

³⁴ BROOK, *O ponto de mutação*.

³⁵ BROOK, *O teatro e seu espaço*.

só pode ser descoberto no processo de ensaio.”³⁶ Como já foi dito, é um erro pensar que Stanislavski propõe um processo puramente racional de trabalho - o Método das Ações Físicas e a Análise Ativa (procedimento que iremos comentar logo à frente) derrubam esta possibilidade -, de modo que o que Brook parece criticar, neste caso, é a terminologia adotada, a palavra “construção”, que pode direcionar a uma postura equivocada por parte do ator.

Uma das principais preocupações de Peter Brook é a de como manter interiormente vivas as ações executadas pelos atores, isto é, como garantir que a “Centelha da Vida” não abandone tais ações. Colocada de outra forma, Stanislavski também parece ter a mesma preocupação ao frisar a necessidade da *ação interior* da personagem durante a execução da ação exterior (“O principal nas ações físicas não está propriamente nelas, mas naquilo que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos”³⁷). Por isso, cria o Método das Ações Físicas para garantir uma porta de acesso mais segura ao reino das emoções e sentimentos, como forma de “acionar” tais elementos (memórias, sensações, etc).

Peter Brook, por sua vez, para resolver a questão de como manter presente a “Centelha da Vida”, se concentra em não cristalizar uma forma externa das ações executadas pelo ator, já que, para ele, a *verdade* não pode ser encontrada em formas fixas e desgastadas. Não sugere procedimentos tão específicos quanto Stanislavski, mas sublinha a necessidade de uma abertura por parte do ator para lidar com uma incessante busca interior de redescoberta, e de uma consciência plena e absoluta de que a ação teatral se passa no tempo presente. Stanislavski expressa essa mesma preocupação de outra forma. Existem dois pontos importantes em seu trabalho neste sentido: os impulsos interiores e a improvisação. O diretor russo aponta para a existência de impulsos interiores, semelhantes a desejos, que levam à ação. O impulso não é a ação, mas sim um ímpeto interior ainda não satisfeito, e a ação é uma satisfação interior ou exterior deste desejo. É o impulso que pede pela ação interior, e a ação interior necessita, conseqüentemente, da ação exterior. Se o ator é capaz de motivar seu desejo pela ação, isto é, criar o impulso originário da ação interior, sua ação exterior será rica em *verdade*.³⁸

Kusnet³⁹ esclarece maravilhosamente a improvisação no trabalho de Stanislavski, ao comentar o método da Análise Ativa. A Análise Ativa é uma maneira dos atores analisarem o material dramático em ação, pois procura compreender os papéis não através de análises intelectuais, e sim através da ação executada com base em um conhecimento superficial da peça, ou seja, o conhecimento que se pode apreender do instante imediato ao primeiro contato com esta. Aqui, os atores só precisam saber contar o conteúdo da peça para partir para a improvisação. Kusnet argumenta que a improvisação é a base da arte, pois isso garante a espontaneidade da criação, e não deve estar presente somente nos primeiros ensaios, e sim até a última apresentação do espetáculo. “Mas como improvisar aquilo que já foi decorado e repetido mil vezes nos ensaios e nos espetáculos? Como poderia funcionar a espontaneidade do ator nessas condi-

³⁶ BROOK, *O ponto de mutação*, p.68.

³⁷ STANISLAVSKY, *A criação de um papel*, p. 219.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ KUSNET, *Ator e método*.

ções?”⁴⁰ Kusnet propõe e responde tais perguntas, esclarecendo que, neste caso, não se trata de uma improvisação livre, e sim da “presença do espírito” da improvisação durante todas as etapas da peça. E isso acontece quando o ator é capaz de, a cada vez que tiver de executar a mesma ação, realizá-la “como se fosse a primeira vez”, isto é, manter a sensação de frescor da primeira execução. Como fazer isto? Apesar de os *objetivos físicos e psicológicos* e as *circunstâncias propostas* serem fixos a cada execução, existe uma série de fatores que podem variar de uma apresentação a outra, como, por exemplo, o estado psicofísico dos atores, a reação da platéia e o contato dos atores em cena (que também nunca representarão da mesma maneira). Estes dois últimos são de fundamental importância, pois o ator tem de desenvolver a sua receptividade à ação dos outros, ou seja, ser capaz de perceber a ação do outro, compreendê-la, comentá-la e só depois reagir a ela.

(...) é através da ação dos outros que nós concebemos o início de nossa própria ação. (...) Graças ao seu poder de receber, o ator consegue captar, em seu espetáculo, novos detalhes da ação cênica, aos quais, por serem novos para ele, reage com autêntica surpresa.⁴¹

Voltando às teorias de Peter Brook: em relação ao que ele fala de não cristalizar uma forma, pois a *verdade* não habita formas fixas, não estaria ele dizendo algo semelhante ao que Kusnet chamou de “manter a presença de espírito da improvisação até o último espetáculo”? E sobre os três vínculos humanos (o vínculo do ator com ele mesmo, com os outros atores e com o público) que Brook aponta como os responsáveis pelo acontecimento teatral, e que o ator deve ser capaz de manter para que a “Centelha da Vida” aponte na representação? Neste caso, haveria uma grande diferença entre essa capacidade do ator de estabelecer tais vínculos e o que Kusnet chama de desenvolver a receptividade do ator à ação dos outros? O que Kusnet chama de *espontaneidade* não seria algo próximo à “Centelha de Vida” de Brook? Ao que tudo indica, essas diferenças são mais nominais e metodológicas do que essenciais. Stanislavski elaborou um sistema contendo procedimentos e técnicas pontuais. Brook debruçou-se numa pesquisa mais aberta no que se refere a tais procedimentos, mas com certeza ele não se importará se algum de seus atores utilizar-se intuitivamente de elementos do Sistema de Stanislavski para alcançar aquela qualidade expressiva em que se percebe a tal *verdade*. Um exemplo disto é o relato de Yoshi Oida a respeito de como criou o seu personagem na peça *The Man Who*, dirigida por Brook:

(...) estava trabalhando em vários papéis da peça, não me preocupava em retratar personagens específicos. Problemas neurológicos e energia humana básica não estão conectados a nenhuma situação pessoal. Simplesmente me concentrei em construir cena detalhe por detalhe, ação por ação. Achei esse processo interessante. Ao mesmo tempo, tentei usar um número mínimo de ações necessárias para comunicar a realidade da situação do personagem.⁴²

⁴⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴² OIDA, *O ator invisível*, p. 85.

E também:

Na peça *The Man Who*, eu fazia o papel de um paciente que tinha perdido a percepção do lado esquerdo do corpo. Numa cena os médicos lhe pediram que se barbeasse inteiramente, de modo cuidadoso, em frente ao espelho. Então ele o fez. Mas como não tinha percepção do lado esquerdo, se barbeou apenas do lado direito do rosto. Estava absolutamente convencido de que tinha se barbeado inteiramente. Durante o teste ele tinha sido filmado em vídeo. Os médicos então pediram que se virasse e se olhasse no monitor do vídeo. Enquanto no reflexo do espelho o lado esquerdo do paciente aparecia à sua esquerda, na tela do vídeo ele aparecia à sua direita, e então ele pôde ver que metade de seu rosto ainda estava coberto de espuma. Naquele momento ele compreendeu que seu cérebro estava danificado. Em termos de palco, eu tinha de olhar para a tela do vídeo e de volta para o espelho três vezes, para comparar as duas imagens no meu rosto. Cada virada repetida de cabeça tinha de desenvolver a situação. A primeira vez que o homem se virou foi quando o médico pediu que olhasse para a tela do vídeo. Então eu simplesmente girava minha cabeça. A segunda vez, como o homem não compreendia o que tinha visto, era preciso verificar a imagem na tela. Para criar o desenvolvimento apropriado, mudei o andamento cada vez que mudava a posição da cabeça. Parece mecânico, mas, na verdade, cada vez que interpretei isso, percebi que sentia uma genuína tristeza. Não sei por quê. Eu não estava procurando pela emoção. Mas por causa do ritmo e da conexão interna, percebi que algumas lágrimas escorriam no meu rosto. De fato, o todo da minha interpretação fora construído através de detalhes físicos minúsculos: virar para a tela num “certo” andamento; depois parar um pouquinho no meio; inclinar a cabeça muito ligeiramente para a direita... e a emoção surgiu. Como ator, se eu procurar primeiro pela emoção, tenderei ao pânico. Posso pensar: “Ontem, senti uma tristeza genuína. Então, hoje, eu tenho de achar a mesma tristeza novamente.” Mas quando tento pensar “estou me sentindo triste”, a tristeza nunca vem. É extremamente difícil repetir a mesma emoção uma atrás da outra. Corre-se um grande risco quando se depende das próprias emoções como base para reproduzir uma cena num espetáculo que deve ficar muito tempo em cartaz. Por outro lado, podem-se repetir os detalhes do corpo exatamente do mesmo jeito todos os dias. Trabalhar com as formas físicas é muito útil aos atores.⁴³

Podemos inferir que Oida, por ser um ator de grande experiência, conhece o Sistema de Stanislavski, mas não é um seguidor de tal. Entretanto, pode-se dizer que este depoimento é uma clara aplicação intuitiva e pessoal de elementos do Método das Ações Físicas e da Análise Ativa de Stanislavski.

⁴³ *Ibid.*, p. 98.

4. Considerações finais

Feitas as análises necessárias, pode-se inferir agora que, do ponto de vista da metodologia de criação, da linguagem adotada em seus relatos de estudo e da estética teatral, as buscas de Stanislavski e Brook caminham para alvos distintos. Entretanto, apesar destas abordagens diferenciadas, existe um ponto que ambos sublinham talvez como a principal preocupação do trabalho do ator: a representação tem que ter “vida” e se comunicar verdadeiramente com o espectador. Independente da ação cênica passar ao nível do realismo ou não, tanto o diretor russo quanto o inglês concordam que a principal obrigação do ator é tornar-se interessante ao espectador, isto é, convencê-lo da realidade ficcional apresentada – realista ou baseada em convenções – e manter seu interesse na representação. Do ponto de vista da representação, ambos, provavelmente, estavam referindo-se ao mesmo nível de **qualidade de expressão cênica** quando falavam de uma representação sincera e verdadeira. Portanto a diferença entre a concepção de *verdade teatral* de cada um está mais nos procedimentos metodológicos adotados, na opção estética e na linguagem utilizada para expressar-se sobre um determinado tema, do que na qualidade de expressão cênica exigida de seus atores. Stanislavski propõe um sistema para isto, já Brook não acredita em métodos fixos e verdades absolutas, mas o elemento humano que emerge da interpretação é o alvo central da busca dos dois encenadores. Stanislavski tentou trazer de volta a humanidade ao teatro e Brook “reafirmou o humano como força maior do ato teatral”, mesmo que cada qual a sua maneira⁴⁴.

Referências Bibliográficas

- BONFITTO, M. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 143p.
- BROOK, Peter. *A porta aAberta*. 2ª ed. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 103 p.
- _____. *Fios do tempo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 336 p.
- _____. *O ponto de mutação*. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaiano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. 321 p.
- _____. Em busca de uma fome. *Cadernos de teatro*, [s.l.], n. 96, p. 1-8, jan. 1983.
- _____. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1970. 151 p.
- EICHENBERG, F. O espaço vazio: entrevista com Peter Brook. *Revista Bravo*, [s.l.], ano 4, n. 37, p. 71-80, out. 2000.
- GUINSBURG, J. *Stanislavski, Meierhold & cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GURDJIEFF Glimpses of truth. In: _____. *Views from the world*. [s.l. : s.n.], [2001?]

⁴⁴ EICHENBERG, O espaço vazio: entrevista com Peter Brook, p. 71-80.

- LEITE, M. D. *Estudo das considerações de Peter Brook sobre o trabalho do ator*. 78 f. Monografia (Iniciação Científica) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- KUSNET, E. *Ator e método*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987. 168 p.
- OIDA, Y. *Um ator errante*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. 220 p.
- _____. *O ator invisível*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. 220 p.
- ROOSE-EVANS, J. Peter brook and Marat/Sade: workshop e production. In: _____. *Experimental theatre: from Stanislavsky to today*. New York: Avon, 1971. p. 200-263.
- ROUBINE, J.J. *A linguagem da encenação teatral*. 2ª ed. Trad. Yan Michalski: Rio de Janeiro, 1998. 286 p.
- STANISLAVSKY. *A preparação do ator*. 14ª ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. 319 p.
- _____. *A criação de um papel*. 4ª ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. 286 p.
- TOPORKOV, V. *Stanislávsky alle prove*. Gli ultimi anni. Milano: Ubulibri, 1991.