

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

Felipe Rodrigues Carvalho

PREMISSAS NO PENSAMENTO DE STANISLÁVSKI:

étude, emoção e ética

SÃO PAULO

2021

Felipe Rodrigues Carvalho

PREMISSAS NO PENSAMENTO DE STANISLÁVSKI:

étude, emoção e ética

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para
a obtenção do título de Bacharel em Artes
Cênicas com Habilitação em Interpretação
Teatral.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Helena Bastos

SÃO PAULO

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Carvalho, Felipe Rodrigues
Premissas no pensamento de Stanislávski: étude, emoção
e ética / Felipe Rodrigues Carvalho; orientadora, Maria
Helena Franco de Araújo Bastos. - São Paulo, 2021.
133 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Artes Cênicas / Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Stanislávski. 2. étude. 3. emoção. 4. ética. 5.
arte do ator. I. Franco de Araújo Bastos, Maria Helena.
II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: CARVALHO, Felipe Rodrigues

Título: Premissas no pensamento de Stanislávski: *étude*, emoção e ética.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Interpretação Teatral.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a: Maria Helena Franco de Araújo Bastos

Instituição: Departamento de Artes Cênicas da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Me.: Diego Fernandes Garcia Moschkovich

Instituição: Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Prof. Dr.: Felisberto Sabino da Costa

Instituição: Departamento de Artes Cênicas da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

*Dedico à Fernanda, que é Maria, graça,
Medeia, que é poço fundo, Antígona e o
machado, que leva consigo para podar e
fazer crescer algo novo que será o que ela
quiser.*

AGRADECIMENTO

À Helena por ser tão generosa e encorajadora e por ter sido um ouvido atento e provocador nas dúvidas sobre as possibilidades deste trabalho. Suas aulas estão marcadas em meus passos.

Aos professores e funcionários do CAC, a alma daquele formigueiro. Cada um contribuindo à sua maneira, um carinho especial à Alice K., Andréia, Coutinho, Sayô, Luiz Fernando, Zebba e Felisberto, este por, dentre tantas coisas, me ensinar a ser curioso, sempre atento ao que os alunos produziam, sempre presente, agradeço por fazer parte desta finalização.

Aos bons professores do passado, que ensinaram os primeiros passos do andar, com respeito e diálogo, olhando em nossos olhos, agradeço. Agradeço também aos maus professores, pequeninos e pequeninas, através deles aprendi o que não deveria ser.

Aos tradutores que fazem as pontes entre os mundos e possibilitam que estranhos se ouçam, se leiam. Em especial a Diego Moschkovich, cujos estenogramas traduzidos foram preciosos para o trabalho, mas também para a minha alma que pôde visitar a vivacidade de aulas do inquieto K.S. Um agradecimento especial à professora Volha Yermalayeva Franco, pelas traduções das consultas em dicionários russos.

Aos amigos em artes cênicas, esse bando alegre e barulhento, obrigado por ampliarem meus horizontes através de seus corpos, nos palcos, nas vidas. Fê, por tudo; Anna Alice, Bogas, Caio, Gabi, Gui, Mamá, Paula e Rafa. Aos veteranos, Nara, Gutierrez, Ca Florio, Pepi, Ina e, por extensão, João Mostazo, vocês são inspiradores.

Aos colegas de ECAtlética, que fase intensa vivemos juntos, agradeço por terem estado lá. Em especial, aos que vieram antes, Jef, Júlia, Guga, Isa e Paula.

Aos colegas de intercâmbio, por me convidarem a apreender partes do tamanho do mundo, Gi, Lucas, Zsofi, Adelina, Camilla, Salvatori, Jeongwon e Tamara, nosso polifônico encontro me tornou mais brasileiro. Um especial agradecimento à Mme. Céline Butelle e à Thaíse por serem as porteiras desses cruzos.

Aos colegas em voleibol, agradeço nossos encontros em quadras, nossa paixão comum pela arte de brincar contra a gravidade. Em especial ao Guto, ao Phil, Aldo, Kyara e à minha querida Helô.

Aos parceiros de longo caminho no riso da vida, Bru, Ju, Matheus, Ed e Gui, vocês me reconectam ao que fui, só assim posso continuar a ser, agradeço a existência de cada um de vocês.

Ao Davi, Enrique, Gabiru e Giovanna; que maravilha levá-los para além dessa escola, que alegria de encontro, sou profundamente grato por existirem.

Ao André, peço que Bethânia fale por mim: Quando você me entendeu / Eu não entendia nada / Minha vida renasceu / E amei estar sendo amada / Senti uma febre danada / Perdi minha hora marcada / Abri minha porta fechada.

Aos pais, se escrevo é porque tenho um computador, portanto, agradeço pela materialidade... Pela materialidade da vida, por estarem aqui, hoje. E por terem acolhido a criança que fui e permitido que hoje, em mim, ela continue sonhando. A materialidade da responsabilidade da ancestralidade em reivindicar o amor.

À Maria Thais, pelos encontros provocadores que nos deslocam, por tanto me inspirar e me nutrir nesse percurso, me transformando profundamente em uma pessoa melhor e mais atenta ao mundo. Não há palavras para transpor o que esse encontro significa e como ele contribuiu a me entender enquanto ator e sujeito no mundo.

Aos artistas deste país que desconhece suas histórias e valor, aos que contribuem em construir novos horizontes e ressignificam o amanhã, aos que vieram antes de nós e permitiram que nossas existências pudessem se materializar em vida. A todos que primeiro imaginaram um amanhã que pôde se realizar hoje. A todos os santos que nos guiam os caminhos por esta imensa baía em brasa.

Aos que enfrentam como abelhas o desastre sanitário e insistem em tirar mel da pedra e salvar vidas, enquanto as flores vão cobrir os mortos e o descaso goza sozinho.

Não há nenhum Hamlet, somente você!
Konstantin Stanislávski

RESUMO

CARVALHO, Felipe Rodrigues. Premissas do pensamento de Stanislávski: *étude*, emoção e ética. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas com Habilitação em Interpretação Teatral) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O trabalho busca entender o pensamento de Stanislávski através do foco sobre as premissas de algumas escolhas e abordagens dentro de três frentes de investigação: o *étude*, resgatando a origem do termo para ampliar seu significado e sua dimensão na atividade da prática teatral; as emoções, vinculadas à percepção e memória, através de elementos da neurociência; e, por último, a dimensão ética da conduta pedagógica do mestre russo, entendendo a necessária indissociação entre vida e arte.

Palavras-chave: Stanislávski. *Étude*. Emoção. Ética. Arte do ator.

ABSTRACT

CARVALHO, Felipe Rodrigues. Premises of Stanislavski's Thought: *Étude*, Emotions and Ethics. 2021. Undergraduate thesis (Bachelor's degree in Performing Arts with specialization in Acting) – School of Communications and Arts, University of Sao Paulo (ECA-USP), Sao Paulo, Brazil, 2021.

ABSTRACT: The work seeks to understand Stanislavski's Thought through the focus on the premise of some choices and approaches within three research fields: the *étude*, in which it brings back the origin of the term so as to expand its meaning and dimension in the practical theatre activity; emotions, associated with perception and memory, through elements of neuroscience; and, finally, the ethical dimension of the Russian master's pedagogical practice, understanding the required connection between life and art.

Keywords: Stanislavski. *Étude*. Emotion. Ethics. Acting.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	ÉTUDE.....	15
2.1	Breve contextualização sobre a obra escrita de Konstantin Stanislávski.....	16
2.2	Algumas traduções que não adotaram o termo francês.....	18
2.3	Às origens.....	26
2.4	O <i>étude</i> nas artes plásticas.....	39
	O <i>étude</i> do dinheiro queimado.....	50
2.5	<i>Étude</i> dentro do , “sistema” de Stanislávski: um trabalho sobre si mesmo.....	51
	Bétulas.....	63
2.6	Rumo ao pressuposto do pressuposto.....	69
3	A PARTE QUE NOS TOCA	75
3.1	Percepção.....	76
	Primeiro interlúdio eslavo: de Lisboa a Moscou	83
3.2	Memória.....	91
	Segundo interlúdio eslavo: de Lisboa a Moscou	95
4	ÉTICA	105
	Dos bordéis que frequentel	121
5	EPÍLOGO: <i>Quem é Degas?</i>	123
	REFERÊNCIAS	127
	ANEXO	131
	Estúdios: laboratórios de Konstantin Stanislávski	131
	Dicionários etimológicos da língua russa	132
	Dicionários da língua russa	133

1 INTRODUÇÃO

O trabalho é dividido em três frentes, todas elas entendidas pelo viés do *passo atrás*. O que isso significa? Significa que o caminho de pensamento exercitado nas reflexões a seguir, se dá pela procura de pressupostos de elementos do pensamento de Konstantin Stanislávski, ou seja, através primeiro da dúvida e não da afirmação. Procurando as origens de algumas de suas formulações, foi preciso dar dois passos atrás para reconhecer que as coisas não estão dadas, de que universal é só universo, e, portanto, de que é preciso entender de onde elas vêm e, quem sabe, compreender por que se optou por este caminho e não aquele. Através de *porquês*, a dúvida pode iluminar o sentido de certas escolhas que foram feitas, pois antes de se embrenhar pela trilha traçada havia uma bifurcação. Se havia outras opções de caminhos, a estratégia é a de buscar retornar a eles, para de lá, olhar, de trás para frente, quais caminhos existiam e, quais os caminhos que foram deixados de lado, durante a decisão de seguir por aquele que nos trouxe até aqui.

Esse exercício de pensamento foi muito inspirado pela didática presente nas obras de Konstantin Stanislávski. Nos manuais de atores (*O trabalho sobre si mesmo* - partes I e II e *O trabalho sobre o papel*) a narrativa pedagógica criada por Stanislávski, através do aluno-narrador Nazvánov, resgata inúmeras dúvidas dos atores, de antes e de hoje, com relação ao seu trabalho. Aquelas dúvidas em alguma medida foram ou eram questões indagadas pelo próprio Stanislávski e, muitas delas aparecem em *Minha Vida na Arte*, sua autobiografia que abarca cerca de quarenta anos de vivência teatral. A forma com que ele narra suas dificuldades e dúvidas, é uma valiosa maneira de compreender o que ele buscou durante sua vida inteira, os caminhos que seguiu e os que abandonou.

O trabalho busca entender alguns pressupostos da prática do *étude*, da relação com as memórias e, ainda, de um terceiro elemento, que se entende como uma conduta ética. Essas são as três frentes do entusiasmo investigativo, cada uma tem sua unidade, mas nenhuma delas se fecha em si mesma, nem se restringe apenas ao universo de Stanislávski, mas todas buscam, sobretudo, ouvir e pensar através de outras vozes, de maneira dinâmica e multidisciplinar.

Para tanto, peço licença às vozes que serão trazidas e peço sabedoria para falar, em meu nome, mas inspirado pelos que ouvi.

Licença! — *abrindo a porta...*

Edgar Degas
A aula de dança, 1874
(*La classe de danse*)
Óleo sobre tela



“NÃO EXISTE ARTE QUE NÃO EXIJA VIRTUOSIDADE

nem existe medida definitiva para a plenitude dessa virtuosidade. O extraordinário pintor francês Edgar Degas dizia: “Se tu tens mestria para cem mil francos, compra mais uns cinco centavos”. Essa necessidade de adquirir experiência e mestria é sobretudo evidente na arte teatral. Isso porque a tradição da pintura se conserva nos museus e pinacotecas, a tradição da arte verbal nos livros, a riqueza das formas musicais nas notas e gravações. Um jovem pintor pode passar horas diante de um quadro, penetrando no colorido de Tiziano, na harmonia de Velásquez ou nos desenhos de Ingres. Podemos ler e reler linhas inspiradas de Dante ou páginas buriladas de Flaubert, podemos estudar em todas as modulações a arte de Bach ou Beethoven. Mas a obra de arte nascida no palco vive apenas um instante, e por mais bela que seja não podemos fazê-la parar.”¹

¹ Trecho final de *Minha Vida na Arte*. In: STANISLÁVSKI, Konstantin S. **Minha vida na arte**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 533.

2 ÉTUDE

2.1 Breve contextualização sobre a obra escrita de Konstantin Stanislávski

Antes de debruçarmo-nos sobre os empregos do conceito de *étude* em algumas traduções analisadas, é importante contextualizar sobre quais obras de Stanislávski estamos nos referindo, sobretudo por conta da diversidade de publicações e edições de seus livros, em que foram sendo acrescentados inúmeros documentos, como troca de correspondências, registros de aulas estenografadas, rascunhos incompletos, partituras de encenação etc. Incorporando material muito além do que ele próprio se propôs a publicar, ao longo das coletâneas editadas.

A princípio Stanislávski publicaria dois manuais de atores, em um formato de diário fictício, *O trabalho do ator sobre si mesmo, em processo Criador da Perejivânie (parte I)* e *O trabalho do ator sobre si mesmo, em Processo Criador da Voploschénie (parte II)*.² Há inúmeras personagens nessa série, cujo aluno-narrador é o jovem Nazvánov que comenta sobre suas aulas e todas as questões metodológicas e experiências pedagógicas pelas quais passa com seus colegas.

É através dessa estrutura narrativa de demonstração prática de aulas, criada por Stanislávski, que ele insere os fundamentos e ensinamentos do seu “sistema”, o “*alter ego* do Stanislávski-pedagogo, Tortsóv, conduz o Stanislávski-aluno, Nazvánov (...)”.³ Para o autor, esses dois manuais fazem parte de um conjunto integrado, de modo que a primeira parte seria o primeiro ano do desenvolvimento dessas aulas fictícias e a segunda parte comportaria o segundo ano, porém apenas a primeira parte foi publicada em vida. A segunda parte não foi finalizada por Stanislávski, apesar de que:

alguns capítulos já haviam sido bastante trabalhados e reescritos — “Caracterização”, “Fala Cênica” e “Tempo-Ritmo”, por exemplo. Já outros estavam apenas esboçados, e havia indicações de próprio punho do autor dizendo que agregaria mais material quando o obtivesse.⁴

² Michele Almeida Zaltron, aos títulos, propõe o emprego das palavras russas transliteradas para o alfabeto latino, *perejivânie* (переживания) e *voploschénie* (воплощения), por entender que elas possuem uma complexidade e integridade de sentido particulares, não havendo uma palavra que por si só dê conta de explicá-las. In ZALTRON, Michele Almeida. **Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo**. 1. ed. São Paulo: CLAPS; Perspectiva, 2021, p. 23.

³ MOSCHKOVICH, Diego. **O último Stanislávski: ensaios para um novo método de trabalho**. 1. ed. São Paulo: CLAPS; Perspectiva, 2021, p. 83.

⁴ VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski: vida, obra e sistema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 92.

A *parte I* de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, foi publicada em 1938, na Rússia, e, curiosamente, dois anos antes, em 1936, nos Estados Unidos, sob o título *An Actor Prepares*. Inclusive, para efeito de contextualização, a versão brasileira *A preparação do ator* é tradução indireta dessa primeira estadunidense, que contém inúmeros cortes e alterações terminológicas.

Há ainda um terceiro livro que acabou fazendo parte do que seria uma trilogia de “manuais para atores”: *O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro*, publicado, pela primeira vez, em 1957. Apesar deste último não ter sido concebido por Stanislávski, mas sido um compilado feito pelos editores Vladímir Prokófiev e Guéorgui Krísti⁵, contém registros inacabados de processos-aulas de três montagens em períodos completamente distintos de sua trajetória pedagógica: *A desgraça de ter inteligência* (1916-1920), de Aleksandr Griboiédov; *Otelo* (1930-1933), de William Shakespeare e *O inspetor geral* (1936-1937), de Nikolai Gógol.

Por fim, vale mencionar que essa primeira e soviética coletânea compilada e organizada por V. Prokófiev e G. Krísti (1954-1961) é composta de quatro volumes, pois inclui à trilogia já mencionada o título *Minha Vida na Arte*, que foi o primeiro livro publicado por Stanislávski, em 1926, na Rússia e, dois anos antes nos Estados Unidos, em 1924.

Apesar do mesmo título, o livro russo seria profundamente diferente do original americano. Ao se dirigir ao leitor russo, Stanislávski, primeiro, cortou vários episódios explicativos da edição americana. Depois, ampliou e aprofundou o conteúdo.⁶

Os excertos utilizados na análise a seguir, englobam as traduções para a língua inglesa e espanhola dessa trilogia de “manuais para atores”. Optou-se por não utilizar as versões em português (*A preparação do ator*; *A construção da personagem*; *A criação de um papel*), nessa comparação, pois são traduções indiretas, feitas, na verdade, a partir das primeiras versões em língua inglesa da obra de Stanislávski, traduzidas por Elizabeth Reynolds Hapgood: *An Actor Prepares*, *Building a Character* e *Creating a Role*. Como aquelas três versões lusófonas assimilaram os inúmeros cortes editoriais e alterações terminológicas destas traduções inglesas, dirigidas por Elizabeth Hapgood, entendeu-se que seria contraproducente incluí-las na análise terminológica do termo *étude*. Tendo em vista que houve um emaranhado de

⁵ VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 92.

⁶ Ibid., p. 60.

circunstâncias e “mãos” que envolveram as primeiras publicações da obra de Stanislávski, grosso modo, pelos trâmites dos direitos autorais do autor, transferidos à Hapgood, que centralizou todas as traduções à sua versão inglesa, cheia de cortes e adaptações terminológicas inconstantes.⁷

Além disso, optou-se por manter no corpo do texto os trechos analisados nos idiomas das traduções, isto é, inglês e espanhol, deixando as correspondentes traduções em notas de rodapé, para não interromper o fluxo da comparação.

2.2 Algumas traduções que não adotaram o termo francês

Serão analisadas as escolhas de tradução para o termo *etiud* (этюд), nas traduções inglesa e espanhola da seguinte trilogia original dos “manuais para ator”:

Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. [***Rabota Aktiora Nad Soboi. Tchást'1*** : *Rabota Nad Soboi v Tvórtcheskom Protsésse Perejivánia : Dnevnik Utchenika*]. (O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo);

Работа актера над собой. Часть 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге. [***Rabota Aktiora Nad Soboi. Tchást' 2:*** *Rabota Nad Soboi v Tvórtcheskom Protsésse Voploschénia: Materialy k Knigue*]. (O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação: Os materiais para o livro);

Работа актера над ролью: Материалы к книге. [***Rabota Aktiora Nad Rol'iu:*** *Materialy k Knigue*]. (O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro).⁸

⁷ CARNICKE, Sharon. M.; CARVALHO, Felipe. Stanislávski: sem censura nem cortes. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-31, 2021.

⁸ VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 317-318, (grifo e negrito nossos).

As traduções, em língua espanhola, consultadas são de Jorge Saura e Bibicharifa Jakimziánova⁹:

El trabajo del actor sobre sí mismo: en el proceso creador de las vivencias.
(*O trabalho do ator sobre si mesmo: no processo criador das vivências*);

El trabajo del actor sobre sí mismo: en el proceso creador de la encarnación.
(*O trabalho do ator sobre si mesmo: no processo criador da encarnação*);

El trabajo del actor sobre su papel. (*O trabalho do ator sobre o seu papel*).

As traduções, em língua inglesa, consultadas são de Jean Benedetti:

An actor's work: a student's diary. (*O trabalho de um ator: o diário de um aluno*);

An actor's work on a role. (*O trabalho de um ator sobre o papel*).

Cada volume da coletânea espanhola corresponde aos três volumes russos, acima elencados. No caso da coletânea inglesa, no entanto, os dois primeiros títulos russos, ou seja, as partes I e II de *Rabota Aktiora Nad Soboï*, estão contidos em um único livro *An actor's work: a student's diary*.¹⁰

Dadas essas considerações, iniciemos o sentido da análise que explora as diferentes maneiras com que o termo *étude* ou *etiud* (этюд) foi traduzido nas obras supracitadas. Jorge Saura¹¹, ao traduzi-lo, varia entre os termos *ejercicio*, *estudio* e *ensayo*. Já o tradutor Jean Benedetti opta ora por escolher a palavra *exercise*, ora por omitir o substantivo *etiud* (característica esta possível na organização sintática da língua inglesa, como veremos).

O *étude* não é um simples exercício, mas uma prática com especificidades próprias que podem variar enormemente, criando diferentes “tipos” dele, o que inclusive pode gerar distintas reflexões quanto à sua definição.

Dito isso, nota-se que a ausência de um termo específico para designar o *étude* cria certa inconstância terminológica, ao longo dos textos, o que corrobora para que o entendimento da especificidade e integralidade do *étude* fique vago. No caso

⁹ Bibicharifa Jakimziánova participa como tradutor apenas no último exemplar da trilogia: *El trabajo del actor sobre su papel*.

¹⁰ As partes I e II aparecem como *Year One: Experiencing* (primeiro ano: experienciar) e *Year Two: Embodiment* (corporificação), respectivamente.

¹¹ Ao referirmos às edições hispânicas, centralizaremos como tradutor Jorge Saura, mas, novamente, reiteramos que o terceiro título em espanhol (*El trabajo del actor sobre su papel*) conta, também, com Bibicharifa Jakimziánova como tradutor.

brasileiro, como esse termo é comumente empregado como *étude* e, às vezes *etiud*, tal inconstância não acontece, já que essas duas palavras, por serem empréstimos linguísticos, naturalmente carregam consigo uma unidade conceitual com sua especificidade e totalidade próprias.

É interessante notar, através dos exemplos de trechos dessas traduções, que tal inconstância não vem somente da ausência de um termo que centralize o conceito *étude*, isto é, não surge apenas do fato de haver mais de uma opções terminológicas para a mesma ideia, mas, também, devido à polissemia que as palavras escolhidas têm. *Ejercicio*, *estudio*, *ensayo* e *exercise* assumem diferentes sentidos, que não apenas o de *étude*, oscilando semanticamente pelos textos.

Em passagens como: “Señaló hacia las paredes del estudio cubiertas con los diseños de toda suerte de decoraciones.”¹², o termo *estudio* não corresponde ao termo *etiud* (этиуд), mas ao espaço de ensaio. Já em “El ‘Habla’ ocupaba el siguiente lugar. Aquí entraban: dicción, ortofonía, estudio de la entonación, palabras, frases y toda la técnica verbal.”¹³, notamos que *estudio* refere-se ao verbo estudar, ou seja, aprender e aperfeiçoar-se em conhecimentos ou técnicas como a entonação, ou seja, uma prática de aprimoramento, que visa a um resultado técnico, um ganho em desempenho.

Em “El proceso de dividir el papel en partes pequeñas para su análisis y estudio me resulta comprensible, pero no entiendo claramente cómo recrear con ellos los trozos grandes.”¹⁴, observamos o mesmo *estudio* agora com uma acepção mais teórica, em que significa estudo enquanto prática “intelectual”, vinculado à compreensão e memorização de informações obtidas pela divisão do texto dramático em fragmentos. Na versão inglesa, Jean Benedetti, optou pelo verbo *to study*: “I

¹² “Ele apontou para as paredes do estúdio, repletas de desenhos de diversos tipos de cenários.” In: STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: em el proceso creador de la vivencia. 2. ed. Traducción: Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2007, p. 73, (tradução e grifo nossos).

¹³ “A ‘fala’ ocupava o lugar seguinte. Aqui se apresentavam: dicção, ortofonia, estudo da entonação, palavras, frases e toda a técnica verbal.” In: STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: em el proceso creador de la encarnación. 1. ed. Traducción: Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2009, p. 307, (tradução e grifo nossos).

¹⁴ “O processo de dividir o papel, em pequenas partes para análise e estudo, é compreensível para mim, mas não entendo com clareza como recriar a partir deles os pedaços maiores.” In: STANISLÁVSKI; SAURA, 2007, p. 155, (tradução e grifo nossos).

understand the process of dividing a play into small parts so as to analyse and study them but it is not clear how I then reconstruct them into large Bits.”¹⁵

Ejercicio, por exemplo, é frequentemente usado para indicar exercícios de concentração, relaxamento muscular, entre outros que buscam uma maior noção e aperfeiçoamento técnicos, corporal e vocal:

Al concluir la conversación y despedirse de nosotros, Tortsov anunció que al día siguiente empezáramos a hacer ejercicios destinados a desarrollar la voz y el dominio del cuerpo: lecciones de canto, dicción, gimnasia, ritmo, movimientos plásticos, baile, esgrima, acrobacia.¹⁶

E, em inglês, nesse mesmo excerto, o termo *zaniátie* (занятие), que significa “aula” ou “curso”¹⁷, é traduzido como *classes*, reforçando a ideia de que os supracitados *ejercicios* são atividades de preparação e aperfeiçoamento técnico:

At the end of our discussion, as we were beginning to disperse, Tortsov announced that tomorrow we will begin classes to develop our voice and body, i.e., lessons in singing, diction, gymnastics, rhythm, expressive movement, dance, fencing, acrobatics.¹⁸

Dirijamo-nos para um outro excerto que exemplifica o emprego do termo *ensayo*, com o sentido de “período do trabalho”, em que o ator se dedica a preparar-se e trabalhar seja individual ou coletivamente, visando à experimentação, aperfeiçoamento técnico, criação artística etc., como podemos notar pela escolha de *rehearsal* na versão inglesa, para o termo, no original, *repetitsiá* (репетиция)¹⁹:

Sin esto no podrían interpretar casi trescientos sesenta y cinco papeles por año, cada uno con un solo ensayo, como se practica en algunos teatros de provincia.²⁰

¹⁵ “Eu entendo o processo de se dividir uma peça em partes pequenas para analisá-las e estudá-las, mas não é claro como a partir disso eu reconstruo elas em pedaços maiores.” In: STANISLAVSKI; STANISLAVSKI, Konstantin. **An actor’s work**: a student’s diary 1st ed. Translation: Jean Benedetti. Abingdon: Routledge, 2008a, p. 140, (tradução e grifo nossos).

¹⁶ “Ao finalizar a conversa e despedir-se de nós, Tortsov anunciou que no dia seguinte começaríamos a fazer exercícios para desenvolver a voz e o domínio do corpo: aulas de canto, dicção, ginástica, ritmo, movimentos plásticos, dança, esgrima, acrobacia.” In: STANISLÁVSKI; SAURA, 2007, p. 49, (tradução e grifo nossos).

¹⁷ KEDAITENE E. N.; VERKHUSHA V. M.; MITROKHINA, V. N. **Uchebny russko-portugalskii slovar** (Dicionário escolar russo-português). Moscou: “Rússki iazyk”, 1983.

¹⁸ “Ao final da nossa conversa, como começávamos a nos dispersar, Tortsov anunciou que amanhã começaremos aulas para aprimorar nossa voz e corpo, isto é, lições de canto, dicção, ginástica, ritmo, movimento expressivo, dança, esgrima, acrobacia.” In: STANISLÁVSKI; BENEDETTI, op. cit., p. 36, (tradução e grifo nossos).

¹⁹ THOMPSON, Della. **The Oxford Russian dictionary** (Dicionário Oxford de russo). 3. ed. Oxford: University Press, 2000.

²⁰ “Sem isso, eles não conseguiriam interpretar quase trezentos e sessenta e cinco papéis por ano, cada qual com apenas um único ensaio, como se faz em alguns teatros de província.” In: STANISLÁVSKI; SAURA, 2009, p. 47, (tradução e grifo nossos).

Without them, they couldn't play 365 roles a year, with one rehearsal apiece, as in provincial theatres.²¹

Todos esses casos são somente alguns, dentre os inúmeros nas traduções consultadas, em que os termos empregados para traduzir *etiud* (этюд)²², (*ejercicio*, *estudio*, *ensayo* e *exercise*), assumem outros sentidos que não o do conceito de *étude*. Vejamos agora algumas passagens que exemplificarão a ocorrência de tais palavras com o sentido de um *étude*, propriamente dito.

Começemos pelas traduções hispânicas, neste primeiro trecho, *etiud* (этюд) aparece como *estudio*:

Esto fue lo que ocurrió en la última repetición del estudio "la quema del dinero"²³

Já nestes dois excertos, a palavra escolhida foi *ensayo*:

Continuábamos trabajando en los ensayos con el loco y el hogar encendido.²⁴

Étude é também traduzido como *ejercicio*, nos seguintes trechos:

Arkadi Nikoláievich recordó nuestra primera experiencia con objetos imaginarios de hace un año en una clase que para mí fue memorable cuando por primera vez me hizo contar un dinero inexistente en el ejercicio "la quema del dinero".²⁵

Para comenzar la lección, Tortsov nos indicó que volviéramos al ejercicio del loco y de la acción de encender la chimenea, que no realizábamos desde hacía mucho tiempo.²⁶

Nas versões inglesas, quando se usou uma palavra para traduzir o termo *etiud* (этюд), também se optou pelo uso de *exercise*, assim como nesse último caso das

²¹ "Não fosse assim, eles não conseguiriam representar 365 papéis por ano, com um ensaio para cada, como nos teatros de província." *In*: STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2008a, p. 528, (tradução e grifo nossos).

²² . Importante dizer que em todos os próximos trechos exemplificados, seja em inglês ou espanhol, as palavras escolhidas pelos tradutores (sempre com grifo nosso), são sempre traduções de *etiud* (этюд) no original russo consultado, caso não fossem não haveria sentido essa comparação.

²³ "Foi o que aconteceu na última repetição do estudo 'a queima do dinheiro'." *In*: (tradução e grifo nossos).

²⁴ "Continuávamos trabalhando nos ensaios com o louco e a lareira acesa" *In*: STANISLÁVSKI; SAURA, 2007, p. 99, (tradução e grifo nossos).

²⁵ "Arcádi Nikoláievitch [Tortsov] relembrou nossa primeira experiência com objetos imaginários, há um ano, em uma aula que foi memorável para mim quando, pela primeira vez, ele me fez contar um dinheiro que não existia no exercício 'a queima do dinheiro'." *In*: STANISLÁVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre su papel**. 1. ed. Traducción: Bibicharifa Jakimziánova, Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2018, p. 224, (tradução e grifo nossos).

²⁶ "Para começar a aula, Tortsov nos disse que retornaríamos ao exercício do louco e à ação de acender a lareira, que há muito tempo não realizávamos." *In*: STANISLÁVSKI; SAURA, 2007, p. 213, (tradução e grifo nossos).

versões espanholas, supracitado, mas também no caso abaixo, onde podemos observar as mesmas passagens em cada uma das duas traduções abordadas:

You achieved the same results, albeit not so sharp-edged and effective, as in the acting exercise about the madman.²⁷

Obtuvieron ustedes un resultado no tan agudo y llamativo, pero no menos fuerte, en el ensayo con el loco.²⁸

Ocorre que na tradução inglesa, o tradutor, além de usar *exercise*, faz uso recorrente de uma estrutura própria da língua que omite o substantivo e mantém o seu adjetivo, ou seja, ele se exime da tradução direta da palavra *etiud* (этюд):

The class began with Tortsov suggesting we go back to the “madman” and the “damp fireplace”, which we had not done for some time.²⁹

Como quem respondesse à pergunta “Qual *étude* faremos hoje?”: “Hoje faremos *o do louco*”, sem ter que empregar a palavra *étude*. Durante essas escolhas pela não tradução direta da palavra *etiud* (этюд), o tradutor ainda coloca entre aspas a informação sobre do que se trata o *étude*, indicando com isso o uso de uma expressão específica na construção da língua, como podemos observar novamente neste excerto:

Today we’ll work on the second part of the “burning money” in the same way as we did with the first a few days ago,’ Tortsov explained as he came into class.³⁰

No idioma inglês, há a possibilidade de se eliminar o substantivo que indica a coisa ou pessoa possuída também em certas ocorrências do caso genitivo³¹, sem que esse efeito de omissão do substantivo prejudique o entendimento da informação, pois subentende-se qual é o substantivo oculto. Quando se diz *I’m going to grandma’s* (vou à “da avó”), eliminando o substantivo *house* (casa), é compreensível ao interlocutor que a pessoa “vai à casa da sua avó” (*I’m going to grandma’s house*). Assim como

²⁷ STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2008a, p. 49, (grifo nosso).

²⁸ “Vocês encontraram um resultado não tão perspicaz e chamativo, mas não menos potente, no ensaio com o louco.” In: STANISLÁVSKI; SAURA, 2007, p. 64, (tradução e grifo nossos).

²⁹ “A aula começou com Tortsov sugerindo que voltássemos ao ‘louco’ e a ‘lareira úmida’, os quais não fazíamos há um bom tempo.” In: STANISLÁVSKI; BENEDETTI, op. cit., p. 195 (tradução e grifo nossos).

³⁰ “Hoje iremos trabalhar com a segunda parte do ‘dinheiro queimado’ da mesma forma como fizemos com a primeira alguns dias atrás. — explicou Tortsov, enquanto adentrava a classe.” In: STANISLÁVSKI; BENEDETTI, op. cit., p. 177, (tradução e grifo nossos).

³¹ “Caso genitivo” ou “forma possessiva”, é um caso em que uma palavra declina, ou seja, é modificada, para expressar a noção de posse ou origem. No idioma inglês isso acontece através de uma apóstrofe seguida ou não da letra “s”. Como, por exemplo, “o livro da minha mãe” (my mother’s book), em que a apóstrofe “s” declina a palavra mãe (mother) para indicar que ela tem a posse do livro (book).

ocorre na relação entre o substantivo “*étude*” [*exercise*] e seu adjetivo “do dinheiro queimado” [“the burning Money”], em que se mantém apenas este último, ficando o substantivo implícito. Esse fenômeno de substituição do substantivo por seu adjetivo é análogo, por exemplo, à expressão de bar “Me vê uma gelada, por favor”, em que “gelada” substitui “cerveja gelada”. Nesse caso “gelada”, que é adjetivo, está operando como substantivo, isto é, como o núcleo de sentido na expressão. No inglês isso é muito mais frequente, no português menos.

Essa breve constatação gramatical se faz necessária para entender que, apesar da escolha do tradutor pela omissão do substantivo *etiud* (этюд), isso não impede que o leitor resgate e recorra ao substantivo *exercise* que já foi anteriormente usado para descrever o *étude*. Como o tradutor, frente ao termo *etiud* (этюд), varia entre o emprego de *exercise* e a omissão do substantivo, diante desta segunda ocorrência, o leitor naturalmente pressupõe que se trata de um *exercise*, pois já havia lido esse termo em passagens anteriores. É interessante reforçar que, no original russo o termo empregado é *etiud* (этюд), sem omissões, portanto, no fundo, essa escolha de eliminação do substantivo revela a fuga em estabelecer uma palavra que não existe na língua inglesa. Ou melhor dizendo, a desobrigação em escolher uma palavra que seja análoga ao termo *etiud* (этюд), pois inevitavelmente ela não conterà em si o sentido do conceito de *étude*. Isso também sugere que o tradutor não sustenta totalmente a escolha do termo *exercise*, pois se utiliza muitas vezes da opção pela eliminação do termo, talvez porque entenda que *exercise* não dá conta da totalidade de significados que *etiud* (этюд) abarca. Ainda que, de novo, inevitavelmente, a omissão da palavra não deixe de implicar todas as ocorrências em que *exercise* fora escolhido.

Por fim, vejamos as escolhas dos tradutores nessas passagens equivalentes, em que Stanislávski — através da sua personagem fictícia, o aluno Nazvánov — explica como se dá o procedimento do *étude*:

The unsuccessful readings were cut short and we were asked to go over to exercises on chosen themes. They are preparatory exercises on embodying feelings, thoughts, actions and images similar to the feelings, thoughts, actions and images of the role. They must be highly varied and systematic. With their help, passing step by step from one set of circumstances to another,

we become aware of the nature of each feeling, that is its component parts and its logic.³²

Se na versão inglesa o termo escolhido é *exercises*, no mesmo excerto da tradução espanhola emprega-se *estudios* que, em seguida, é descrito como *ejercicios*:

La desafortunada lectura se interrumpió y nos propusieron pasar a hacer estudios* sobre el tema que quisiera cada uno. Se trata de ejercicios preparatorios para la encarnación de sentimientos, ideas, acciones e imágenes análogos a los sentimientos, ideas, acciones e imágenes propios del organismo vivo del personaje. Esos ejercicios deben ser muy variados y sistemáticos. Con su ayuda vamos introduciendo poco a poco nuevas circunstancias hasta conseguir captar la naturaleza de cada sentimiento, es decir, sus partes integrantes, su lógica consecuente.³³

Na passagem acima, os tradutores Jorge Saura e Bibicharifa Jakimziánova inserem a seguinte nota de rodapé (indicada nesta transcrição pelos asteriscos):

*Término tomado de la pintura, donde un estudio o boceto es un ensayo preparatorio y sin acabado para un fragmento de un cuadro o para el cuadro completo. Son ejercicios de improvisación en los que se plantea una situación análoga a la de una escena determinada que los actores interpretan con sus propias palabras y sin ensayar previamente.³⁴

Nas traduções comentadas, as escolhas de palavras para a tradução de *etiud* *этюд* (*étude*) acabam por criar uma polissemia e não destacar a nuance da qualidade de um *étude*. O que não acontece na “tradição stanislavskiana” no Brasil, onde se usa frequentemente o termo em francês. O resgate da palavra francesa, permite criar uma categoria de conceito ao termo, por ser um estrangeirismo, o que não ocorre nas versões de Jean Benedetti e Jorge Saura.

A intrincada questão da tradução do termo *étude*, pode parecer de pouca importância, mas ela nos revela o impasse dos tradutores, uma vez que a difícil, mas

³² “As leituras malsucedidas foram deixadas de lado e solicitou-se que passássemos aos exercícios sobre temas escolhidos. Eles são exercícios preparatórios para se corporificar sentimentos, pensamentos, ações e imagens semelhantes aos sentimentos, pensamentos, ações e imagens do papel. Eles devem ser muito variados e sistemáticos. Com o auxílio deles, indo passo a passo de um conjunto de circunstâncias a outro, nós tomamos consciência da natureza de cada sentimento, isto é, seus elementos integrantes e sua lógica.” In: STANISLAVSKI, Konstantin. **An actor’s work on a role**. 1st ed. Translation: Jean Benedetti. Abingdon: Routledge, 2010, p. 177, (tradução e grifos nossos).

³³ “A lamentável leitura foi interrompida e sugeriram que passássemos a fazer estudos* sobre o tema que cada um quisesse. Trata-se de exercícios preparatórios para a encarnação de sentimentos, ideias, ações e imagens análogas aos sentimentos, ideias, ações e imagens próprios do corpo vivo do personagem. Esses exercícios devem ser muito variados e sistemáticos. Com a ajuda deles, introduzimos pouco a pouco novas circunstâncias até que possamos captar a natureza de cada sentimento, isto é, suas partes integrantes sua lógica decorrente.” In: STANISLÁVSKI; SAURA; JAKIMZIÁNOVA, 2018, p. 131, (tradução e grifos nossos).

³⁴ “Termo emprestado da pintura, em que um estudo ou esboço é um ensaio preparatório e não acabado de um pedaço de um quadro ou do quadro inteiro. São exercícios de improviso em que se expõe uma situação, análoga à de uma determinada cena, que os atores interpretam com suas próprias palavras, sem ensaiar previamente.” In: STANISLÁVSKI; SAURA; JAKIMZIÁNOVA, op. cit., p. 299, (tradução nossa).

muito encantadora, empreitada da tradução, inevitavelmente, se deparará com ideais intransponíveis de uma língua para outra. Já que línguas são universos inteiros de pensar, agir, se relacionar com e ver o mundo. Língua carrega história, língua carrega o bafo de quem fala. Toda uma cultura está contida em *étude*, assim como uma elegante araucária está apinhada na fortaleza de um pinhão. Não se trata apenas de um “estudo”, um “exercício” ou “ensaio”, o *étude* contém uma conceituação própria quando mantido enquanto estrangeirismo. E por isso os intercâmbios linguísticos são primorosos para não sermos sempre mais do mesmo. Haja vista “jabuticaba”, “sabiá”, “dengo”, “cafuné”, “paçoca” e tantas outras deste imenso cruzo, Brasil.

2.3 Às origens

étude → *этюд*

Nessa incrível permuta de um sistema linguístico a outro, o termo francês *étude* entra na língua eslava, sendo assimilado enquanto empréstimo linguístico através da transliteração da palavra do alfabeto latino para o alfabeto cirílico, isto é, o ato de “representar (os caracteres de um vocábulo) por caracteres diferentes no correspondente vocábulo de outra língua.”³⁵ Assim, dessa “tradução sonora” das letras do alfabeto latino que formam o termo francês *étude*, há a transposição para as cirílicas letras que compõem *этюд*. Esta última palavra, por sua vez, pode ser transliterada para o português, retornando ao alfabeto latino, através da palavra *etiud*, (que é, às vezes, usada por alguns autores que estudam e pesquisam Stanislávski, como Michele Zaltron em um artigo de 2015³⁶. No entanto, a grafia mais comumente utilizada é, certamente, *étude*, inclusive pela própria autora mencionada, como ela explica no seguinte trecho de uma nota de rodapé para o termo *étude*, em livro publicado em 2021:

Stanislávski utiliza em sua obra a palavra *etiud*, que deriva da palavra francesa *étude*. Da mesma forma, emprega em seus escritos a palavra *mizanstse*, que também deriva do francês *mise-en-scène*. Aqui, a fim de buscar maior aproximação com a terminologia escolhida por Stanislávski e manter a unidade da tradução, nossa opção foi manter as palavras na língua original, *étude* e *mise-en-scène*.³⁷

³⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

³⁶ ZALTRON, Michele Almeida. A prática do *etiud* no “sistema” de Stanislávski. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro. v. 8, n. 65, ago. 2015a.

³⁷ ZALTRON, 2021, p. 77.

Tendo em vista que *etiud* (этюд), para a língua russa, não passa de uma acomodação fonética de um sistema linguístico para outro, — quer dizer, os valores sonoros do idioma de origem, o francês, são apreendidos, através da transliteração, para o alfabeto de destino, o cirílico —, entende-se por que, no fundo, o vocábulo não é comum no idioma russo.

étude → этюд → etiud

Em russo, a palavra sobremaneira empregada para “estudo” é *izutchénie* (изучение)³⁸. Inclusive, não é sempre que se encontra entrada para o vocábulo этюд (*etiud*) nos dicionários da língua russa. Um curioso exemplo desse pouco frequente uso do termo na língua russa é a ocorrência observada no dicionário bilingue Larousse³⁹, francês-russo, em que não há entrada para o vocábulo этюд, na seção russa, porém, na entrada para o vocábulo *étude* na parte francesa, encontra-se a seguinte definição, em que o aparece o termo этюд (*etiud*):

ORIGINAL

étude *nf* 1. (travail de l'esprit) изучение
• l'étude de la nature изучение природы 2. (œuvre musicale) этюд • une étude de Chopin этюд Шопэна
* faire ses études учиться ④ > il a fait ses études au lycée он учился в лицее

TRADUÇÃO

étude *sf* 1. (trabalho do espírito) изучение [izutchénie] • o estudo da natureza изучение природы [izutchénie prirody] 2. (obra musical) этюд [etiud] • um estudo de Chopin этюд Шопэна [etiud Chopena]
• fazer seus estudos, cursar учиться [utchítsia] > ele estudou no liceu он учился в лицее [on utchílsia v litsée]

Acima, nota-se que *etiud* (этюд) tem o sentido de um “estudo”, mais específico, como para o aperfeiçoamento técnico e a memorização de uma partitura musical, que é o exemplo dado pelo dicionário com uma peça do pianista polonês Frédéric Chopin (1810-1849).

Segundo o *Dicionário Explicativo da Língua Russa*, o termo *etiud* (этюд) significa:

1. Um desenho, pintura ou escultura feita *in natura*, geralmente parte de uma futura grande obra. *É[tiud]* para uma pintura. 2. Um trabalho (científico, crítico) de pequeno volume, dedicado a um determinado assunto. *É[tuid]* literário. 3. Uma peça musical de caráter virtuoso. *Étiuds* de Rakhmaninov. 4. Tipo de exercício (em música, xadrez). *Étiuds* para iniciantes. Resolver um *é[tiud]* de

³⁸ GUARINO, Reinaldo. **Dicionário Bilingue**: Português-Russo / Russo-Português. 1. ed. São Paulo: Pomnate Books, 2019.

³⁹ PAULIAT, Paul. **Dictionnaire français-russe et russe-français**: maxi poche plus. Paris: Larousse, 2008.

xadrez. 5. pl[ural]. Desenho, pintura com tintas *in natura* para exercício, preparação de esboços. Partir para [fazer] *étiuds*.⁴⁰

Já no *Dicionário Explicativo da Língua Russa Moderna*, o termo *etiud* (этюд) significa:

1. Uma obra (desenho, escultura etc.), que é um esboço inicial, um rabisco, que pode servir como parte de algum conjunto composicional. *É[tiud]*. para uma pintura. *É[tiud]*. de paisagem. Sair da cidade para [fazer] *étiuds*. 2. Nome de algumas obras resultantes de alguma pesquisa. *Étiuds* filosóficos. *Étiud* crítico. 3. Tipo de exercício (na música, em jogo de xadrez ou damas etc.). *É[tiud]*. para flauta. *É[tiud]*. de xadrez, *é[tiud]*. de damas. Resolver um *é[tiud]*. 4. Uma pequena peça musical de caráter virtuoso. *Étiuds* de Chopin. *Étiuds* de Skriabin para piano.⁴¹

Neste último há a indicação de que o termo vem da língua francesa, tendo origem no latim. Ainda neste último dicionário, encontramos o termo *etiud* (этюд) na entrada para a definição de *uprajniénie* (упражнение), isto é “exercício”⁴²:

EXERCÍCIO [упражнение], (...) Ação dos verb[os] exercitar e exercitar-se. *Étiud* para o exercício da mão esquerda. Ele dedicava duas horas por dia aos exercícios de ginástica.⁴³

Sendo assim, o termo *etiud* carrega, de fato, uma noção prática para o estudo de alguma técnica, nos referidos dicionários, vinculadas à pintura, desenho, música e, até, saindo do campo da arte, em jogos de xadrez e damas. Todos os exemplos dados exigem treino e aperfeiçoamento do domínio técnico, seja ele, prático, a nível motor, ou seja, com foco no rigor do movimento (como, de dedos pelas teclas de um piano, ou de pinceladas e traços sobre uma tela, papel), seja à nível mais intelectual, diante do raciocínio estratégico no ato de jogar uma partida rumo ao cheque mate.

Quanto aos cinco dicionários etimológicos da língua russa consultados⁴⁴, pudemos notar que em apenas três há entrada para *etiud* (этюд) e, curiosamente, são os três mais recentes em datas de publicação. Nos dicionários de Marks Fasmer (1987) e Pavel Tchernykh (1999) há a indicação de que o termo vem do francês, mas inicialmente de origem latina. No dicionário de M. N. Sviridova (2014) apenas a origem latina é indicada, o que tecnicamente não está errado, uma vez que de fato *étude* vem

⁴⁰ OJEGOV, S; CHVEDOVA, N. lu. **Tolkovyí slovar russkogo iazyka**: 80.000 slov i frazeologiticheskikh vyraženii (Dicionário explicativo da língua russa: 80.000 palavras e expressões fraseológicas). 4. ed. Moscou: OOO A temp, 2006, (tradução de Volha Yermalayeva Franco).

⁴¹ UCHAKOV, Dmitrii Nikoláievitch. **Tolkovyí slovar sovremennogo russkogo iazyka**. (Dicionário explicativo da língua russa moderna. Moscou: Adelant, 2014, (tradução de Volha Yermalayeva Franco).

⁴² GUARINO, 2019.

⁴³ UCHAKOV, Dmitrii Nikoláievitch. **Tolkovyí slovar sovremennogo russkogo iazyka**. (Dicionário explicativo da língua russa moderna. Moscou: Adelant, 2014, (tradução de Volha Yermalayeva Franco).

⁴⁴ Ver tabela com as definições completas para as entradas de *etiud* (этюд) nos dicionários citados, em anexo.

de *studium*. Agora, o mais interessante de se observar é que, tanto os dicionários de Pavel Tchernykh (1999) e M. N. Sviridova (2014), registram a entrada do termo *etiud* (этюд) na língua russa em meados do século XIX. Informação esta que é curiosa, diga-se de passagem, no caso do dicionário de M. N. Sviridova (2014), em que, se por um lado há a menção somente à origem latina do termo, sem referência à origem francesa, por outro lado, data a entrada do vocábulo no idioma eslavo durante o século XIX, trânsito linguístico que não poderia ter sido feito através do latim, língua há muitos séculos já “morta”. Além desses cinco dicionários etimológicos, consultamos também um sexto, de *palavras estrangeiras incluídas na língua russa*, que por não ser etimológico é mencionado apenas agora. Neste dicionário de Karl Vilguelm Liudvig Gueize [ou em alemão Karl Wilhelm Ludwig Heyse] (1861), o mais antigo consultado, temos a indicação à origem francesa e, na definição do termo, a divisão de seu emprego em duas frentes, a música e a pintura.

Voltemos no tempo então, já que esse caminho de pensamento visa dar alguns passos para trás, não apenas na teia do tempo, mas sobretudo na busca dos pressupostos fundadores do termo *étude*, para entender qual o cerne, o princípio do *étude* que ajudaria a compreendê-lo no âmbito teatral. Talvez assim possamos encontrar o que centraliza, ou ao menos converge, o seu porquê e para quê, no trabalho do ator.

Não é apenas a fronteira com a Rússia que a ideia do termo *étude* adentra, sob o “revestimento cirílico” *этюд*. A palavra, mesmo dentro da língua francesa, cruza algumas fronteiras do vasto campo das artes, uma vez que se localizava, enquanto conceito, sobretudo na pintura, desenho e música, como pudemos ver pelo exemplo de um “estudo de Chopin”, dado pelo dicionário Larousse, bem como pelos exemplos que os dicionários russos revelaram. A meu ver, é um exercício instigante entender a fundo a lógica por trás da prática do *étude*, em sua origem, — antes do conceito ser assimilado e ressignificado pelo teatro, enquanto procedimento criativo e incorporando algumas interpretações e formulações metodológicas que chegam até a se diferenciar entre si, como veremos. Entender essas raízes pode enriquecer o estudo das práticas e pressupostos de Stanislávski ao se colocar diante de um *étude*, do ponto de vista de uma postura pedagógica assimilada. Sendo assim, voltemos alguns séculos, ao que era um *étude*, antes dele integrar o léxico ou jargão teatral, ou melhor, antes mesmo dele integrar o universo da música, voltemos às suas origens, à época em que *étude* ainda se restringia às Belas Artes, sobretudo, desenho, pintura e escultura.

Étude é uma palavra do idioma francês cuja origem etimológica é latina: *studium*. Por isso recorreremos a um breve estudo linguístico das modificações, alterações e adições de sentido à palavra, por meio de uma análise de suas definições registradas ao longo das nove edições dos dicionários oficiais da Academia Francesa. Optou-se pela escolha desse dicionário por ele ser um compilado que atravessa mais de três séculos desde sua primeira edição, em 1694, até a última e atual, a de 1992.

Antes de passarmos por cada edição, houve duas alterações na grafia do termo durante as reformas ortográficas que o dicionário registrou. Nas duas primeiras edições a escrita da palavra era *estude*, na terceira edição perdeu-se a letra “s”, ficando *etude* e, somente da quarta edição em diante o termo passou a ter a mesma forma ortográfica dos dias de hoje, recebendo o acento agudo na primeira vogal. Por último, apenas na última edição o dicionário apresenta informações sobre a etimologia da palavra.

1ª edição (1694) do Dicionário da Academia Francesa: “*estude*”

Há menção ao aprendizado, a tudo aquilo que envolve o raciocínio e conhecimento de alguma área do saber, seja no campo da ciência ou das artes liberais:

Trabalho, aplicação da mente⁴⁵ para aprender as ciências, as letras, as belas artes. *Longo estudo. Estudo contínuo. Dedicar-se, concentrar-se, ocupar-se com o estudo das ciências, das Artes liberais. Ele fez um estudo particular de Geometria, de Arquitetura, etc.*⁴⁶

As sete Artes Liberais eram aquelas cujo uso do raciocínio e das faculdades mentais se sobressaia ao uso da força física, de acordo com uma perspectiva de valor, em que a primeira — que incluía o *trivium* gramática, dialética, retórica e o *quadrivium* aritmética, geometria, história e música — era mais valorizada do que a segunda, das chamadas artes mecânicas (artesanato, ofícios industriais, artes domésticas). O termo *Arts*, se empregado sem adjetivo e no plural, se referia aos domínios com concepção estética, leia-se aqui “Beleza”, a pintura, escultura, artes decorativas, desenho, música e dança.⁴⁷

⁴⁵ Além de alma e outras concepções espirituais e filosóficas *esprit* pode ser entendido também como “razão”, “intelecto”, no sentido de faculdade mental e lógica, como é o caso do trecho.

⁴⁶ ÉTUDE. **Dictionnaire de l'Académie Française**, 1694. Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1E0348>>. Acesso em: 22 jul. 2021. (tradução nossa).

⁴⁷ ART. **Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales**, 2012. Disponível em: <<https://www.cnrtl.fr/definition/Arts>> Acesso em: 22 jul. 2021. (tradução nossa).

Essa distinção das artes, fruto do pensamento da época de publicação dessa edição, revela que — com exceção à música — a pintura, a escultura, as artes decorativas, o desenho e a dança, estariam apartados da lógica de um saber e aprimoramento mentais, intelectuais, sobre os quais haveria de se debruçar enquanto “estudo”, diferentemente, por exemplo, da geometria e arquitetura.

2ª edição (1718) do Dicionário da Academia Francesa: “estude”

Aqui aparece pela primeira vez um conceito-chave de *étude*, para este trabalho, que é a menção à pintura e aos desenhos, num trabalho que antecederia a realização da obra final do pintor ou desenhista. O trecho se manterá idêntico nas terceira, quarta e quinta edições, apenas com algumas alterações ortográficas em poucas palavras:

Chamamos *Estudes*, em matéria de Pintura, Diferentes desenhos de figuras, & tentativas que os Pintores fazem de pedaços que deverão integrar alguma obra. *Estudes de Rafael, de Michelangelo: uma coleção de Estudes dos maiores Mestres*.⁴⁸

3ª (1740)⁴⁹; 4ª (1762)⁵⁰ e 5ª (1798)⁵¹ edições do Dicionário da Academia Francesa: “étude”

Aparecem pouquíssimas alterações desde a segunda edição do dicionário, de modo geral, as pequenas mudanças dizem respeito sobretudo à ortografia, mas há também algumas adições de exemplos ou frases elucidativas para as definições, que se mantêm as mesmas.

6ª edição do Dicionário da Academia Francesa (1835): “étude”

Nesta edição surge outro tema relevante ao termo, que é reflexo das consolidações e reformas nas instituições de ensino na França, aqui temos a primeira menção à “colégio” e “instrução”.

Nos Colégios, Sala de estudo [Salle d'étude], ou simplesmente Étude, Local onde se reúnem os alunos para fazê-los estudar as lições e redigir os deveres dados pelo professor.⁵²

⁴⁸ ÉTUDE. *Dictionnaire de l'Académie Française*, 2. ed. 1718. (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A2E1219>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁴⁹ ÉTUDE. *Dictionnaire de l'Académie Française*, 3. ed. 1740. Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A3E1244>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁵⁰ ÉTUDE. *Dictionnaire de l'Académie Française*, 4. ed. 1762. Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4E1647>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁵¹ ÉTUDE. *Dictionnaire de l'Académie Française*, 5. ed. 1798. Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A5E1641>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁵² ÉTUDE. *Dictionnaire de l'Académie Française*, 6. ed. 1835. (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6E1743>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

Também é a primeira aparição das palavras “escultura”, “cabeça”, “mão”, “tecidos” e “artista”, palavras que estão totalmente relacionadas à definição-chave que primeiro apareceu na segunda edição, de 1718.

Étude, em termos de Pintura e de Escultura, significa, Um desenho ou pedaço de pintura, de escultura, que um artista executa para conhecer bem um determinado objeto e para praticar a representa-lo corretamente. *Um étude de cabeça, de mão, de tecido, de árvore, de rochedo, etc. Étude de Rafael, de Michelangelo. Uma coleção d'études dos maiores Mestres. Cabeça de étude*, Desenho de uma cabeça, próprio a servir de modelo e feito geralmente a partir de algum quadro de um grande mestre.⁵³

Podemos perceber que há uma grande assimilação do termo *étude* no campo das artes plásticas, e inclusive já existem jargões e expressões da área, como *tête d'étude* ou “estudo de uma cabeça”, revelando a expansão do conceito na língua. Os “estudos” citados, são sempre meios de pintores e desenhistas assimilarem as formas que posteriormente irão consagrar numa obra realizada e pronta. Os *études* desse universo plástico têm a função de treinar o artista para que, através do estudo prático de formas e possibilidades de composição, possa chegar à maneira com a qual deseja executar a obra. Por isso inúmeros tipos de *études* entram para o jargão dos artistas, cuja primeira etapa do trabalho consiste em se dedicar a estudar quaisquer partes de um quadro, seja uma árvore, com suas folhagens e ramificações, uma cabeça ou mão e toda a musculatura, esqueleto, veias, expressões, posições e tantas outras especificidades desejadas pelo artista.

Outro ponto importante aqui é que muitos desses estudos eram feitos a partir da cópia de “grandes mestres”, pois dali se podia descobrir formas, combinações, gestos, “linhas áureas”, dos grandes gênios e, com isso se aprimorar pelo condicionamento proporcionado pelo *estudo* contínuo.

7ª edição do Dicionário da Academia Francesa (1878): “étude”

Finalmente é, na sétima edição, que as ilustres palavras “teatro”, “ator”, “papel” e “música” surgem pela primeira vez. Lembremos que o dicionário é publicado em 1878, Stanislávski já nasceu e completará seus quinze anos nesse ano.

Nessa edição surge uma nova subcategoria de definição (que se inicia em negrito), guarda-chuva dentro do qual estão a pintura e a escultura (cujas definições

⁵³ÉTUDE. **Dictionnaire de l'Académie Française**, 6. ed. 1835. (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6E1743>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

já foram mencionadas na sexta edição e apenas se repetem, por isso na transcrição abaixo são seguidas das reticências entre parênteses). Observemos os novos domínios da arte que aqui inauguram, nesta nova subcategoria:

ÉTUDE, se diz também de Todo trabalho preparatório. *O étude de uma questão. Os études de um caminho de ferro. Colocar um projeto de lei em estudo.*

Em termos de Pintura e de Escultura, (...).

Em termos de Música, se diz *Étude* de uma composição feita para exercitar a dedilhação, ao tocar um instrumento. *Étude de Kreutzer*⁵⁴ para o violino.

Em termos de Teatro, *Étude de um papel*, Trabalho que um ator realiza para se deixar penetrar pelo espírito de um papel o qual ele deverá interpretar. *Colocar uma peça a estudo [étude]*, Distribuir seus papéis.

ÉTUDE, é às vezes O título de uma obra⁵⁵. *Études poéticos. Étude sobre a música grega. Études históricos.* Para esse sentido empregamos mais frequentemente a palavra *Ensaio*.⁵⁶

Há, ainda uma segunda subcategoria, também indicada em negrito acima, que diz respeito aos estudos literários. Essa aparição também é novidade da sétima edição.

No dicionário do *Centro Nacional de Recursos Textuais e Lexicais* (CNRTL), na entrada para *étude*, há uma subdivisão intitulada “Teatro” em que consta a seguinte definição seguida de uma citação que a exemplifica:

I. Aplicação metódica do espírito, buscando compreender e aprender.

C. Trabalho de pesquisa, de colocar em campo uma questão, um projeto.

2. TEATRO

a) Trabalho de um ator para preparar-se ao seu papel. *O primeiro estudo para o ator consiste em ler inúmeras vezes a peça, dela estudar todos os papéis e, em seguida, analisar particularmente o seu* (BUSSEY, Art dram., 1866, p. 336).⁵⁷

Resgatamos a citação que o dicionário traz do *Dicionário da Arte Dramática* (1866) de Charles de Bussy⁵⁸ para melhor compreender a noção, à época, do que consistia o *étude* no teatro francês. Como o livro é de 1866, optou-se por inseri-lo nessa sessão dedicada à sétima edição do dicionário da Academia Francesa, por

⁵⁴ Rodolphe Kreutzer (1766-1831) foi um violonista, compositor, maestro e professor francês.

⁵⁵ “Obra” enquanto “livro” ou alguma publicação escrita, “artigo”, “crítica”, “ensaio”, etc.

⁵⁶ ÉTUDE. *Dictionnaire de l'Académie Française*, 7. ed. 1878. (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A7E1868>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁵⁷ ÉTUDE. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9tude>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

⁵⁸ Charles Marchal (1822-1870), de pseudônimo Charles de Bussy, foi um jornalista, escritor e literário francês.

entender a sequência dessas edições como fio condutor nessa análise da evolução do conceito de *étude*. Vamos à passagem do livro de Charles de Bussy:

O primeiro estudo [étude] para o ator consiste em ler inúmeras vezes a peça, dela estudar todos os papéis e, em seguida, analisar particularmente o seu. A esse estudo geral de uma obra é que Le Kain⁵⁹ deve a formidável inteireza que ele empregava em seus papéis; ele preenchia sozinho todo o teatro, porque ele dominava a obra toda, o que deveria inevitavelmente tornar a personagem mais verdadeira; uma vez que quando se sabe apenas as últimas palavras de uma fala à qual se deve responder, fica-se constantemente sujeito a não dar à réplica toda a verdade que ela pede. Um dos mais importantes estudos [études] a se fazer sobre um papel é o de procurar dar o temperamento que ele exige e, em seguida, o local em que tal temperamento, tendo sido reconhecido, é sentido com maior intensidade possível. Não há uma cena sequer em uma peça que não produza alguma mudança sensível no temperamento do papel de uma personagem. (...) O ator deve comumente encontrar o temperamento de seu papel retratado nas das outras personagens e, também, muitas vezes, nas próprias falas que ele pronuncia. Não há apenas uma maneira de conceber um pensamento escrito, não há apenas uma forma de dizê-lo e, não é preciso tê-lo criado, para extrair seu espírito com tamanha justeza do próprio autor; no entanto, ao ir de uma ideia isolada à obra inteira, a discrepância é tão grande que frequentemente um primeiro erro os leva a cometer mil. Mesmo com muito ânimo, com uma inteligência perfeita, por vezes, é possível apreender de maneira incorreta o espírito de um papel. Muitas vezes, uma ideia apresenta dois significados bem diferentes e ambos os dois parecem pertencer à natureza do papel: o próprio autor às vezes tem dificuldade em determinar precisamente com qual sentido ele o concebeu e, portanto, como ele deva ser representado.⁶⁰

Em seguida Charles De Bussy exemplifica as recorrentes incompreensões de trechos da peça pelos próprios dramaturgos, citando o caso em que o dramaturgo e poeta Pierre Corneille (1606-1684) confessa, à dúvida do ator Baron sobre o sentido de quatro versos de sua peça *Titus e Berenice* (1670):

Também não os entendo muito bem; mas recite-os sempre, aquilo que não compreender, irá talvez admirar.” — É fato que nas tragédias em que o fervor é mais acentuado, encontram-se passagens em que nem a reflexão mais aprofundada saberia captar o sentido: deveríamos então fazer como Baron, recitá-las sem as compreender?... A maneira como você lê e concebe um papel pela primeira vez é geralmente a melhor. Um método geral que se pode propor para o estudo [étude] de papéis é o seguinte: 1º ler inúmeras vezes a peça; 2º analisar sua ação; 3º ler e estudar seu papel; 4º copiá-lo; 5º analisar o temperamento; 6º sua mudança de expressão à cada cena; 7º o temperamento das entradas [de cena]; 8º o das saídas [de cena]; 9º as palavras que *caracterizam* particularmente a personagem; 10º registrar as passagens notáveis; 11º colocar o traje exato; 12º saber perfeitamente seu papel.⁶¹

⁵⁹ Henri-Louis Lekain (1729-1778) foi um dos atores trágicos franceses de maior prestígio do séc. XVIII.

⁶⁰ DE BUSSY, Charles. **Dictionnaire de l'art dramatique** : à l'usage des artistes et des gens du monde. 1. ed. Paris: Achille Faure, 1866, p. 336-337, (tradução nossa). Disponível em:

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2100091/f339.item.zoom>> Acesso em: 23 jul. 2021.

⁶¹ Ibid., p. 336-337, (tradução nossa).

Percebemos dessa proposição de Charles De Bussy, a preocupação em copiar o texto depois de tê-lo lido e “estudado”, aqui o *étude* do papel consiste, basicamente, em decorar as falas, através de muita leitura do texto dramático, isso é o que o autor elogia no ator Le Kain que “dominava a obra toda”, isto é, sabia a fala das outras personagens e não apenas as deixas.

apprendre par cœur → “aprender pelo coração” → aprender de cor → “de *cœur*”
decorar

Além disso, para De Bussy o ator deveria ensaiar possibilidades variadas de exteriorização, sejam elas entradas e saídas de cena, expressões faciais e corporais, ou figurino, para representar os temperamentos da personagem, que ele próprio apreendeu do texto. A nona regra, nos indica uma clara preocupação com o tom da fala, muito menos com o seu sentido em si, como Pierre Corneille sugere ao ator que não entende alguns de seus versos; isto é, mais vale que o ator se concentre em “estudar” como irá levar o texto à cena, do que entender os significados do texto, já que pelo argumento dessa passagem, eles seriam em certa medida, intransponíveis, pois não raras vezes, nem os próprios autores os compreendem bem.

O foco do trabalho sugerido ao ator está no que Stanislávski considera como teatro de ofício, ou no máximo, de representação, mas jamais um teatro da *perejivânie*. Essas três categorias observadas por Stanislávski serão abordadas mais à frente.

Aproveitando a menção de Pierre Corneille, vejamos o seguinte trecho de uma carta que ele enviou ao abade, conselheiro do rei Luís XIV, escritor e historiador Michel de Pure (1620-1680). No fragmento da carta, Corneille elogia Mademoiselle Beauchateau⁶² no papel de Jocasta em *Édipo*, enaltecendo-a e mencionando que já tinha conhecimento de seu talento. A carta é de 12 de março de 1659:

Eu não estou em nada surpreso e não aconteceu a ela nada do que eu já não havia previsto a ela própria, ao me despedir, quando eu tomei conhecimento do estudo [*étude*] que ela fazia deste papel.⁶³

⁶² Nome artístico da atriz Madeleine de Pouget (1611-1683).

⁶³ CORNEILLE, Pierre. **Œuvres complètes de P. Corneille**, suivi des œuvres choisis de Th. Corneille. Paris: Firmin Didot Frères, 1837, v. 2, p. 589, (tradução nossa).

A citação dessa carta de Corneille não foi mero acaso, há referência a ela na entrada *étude* do dicionário de Émile Littré, como exemplificação da seguinte definição: “Termo do teatro. Ação de aprender de cor um papel.”⁶⁴

|| 3^e Terme de théâtre.
Action d'apprendre par cœur un rôle. Il ne lui est rien arrivé que je ne lui aie prédit à elle-même, en lui disant adieu, quand je sus l'étude qu'elle faisait de ce rôle, CORN. *Lett. à l'abbé de Pure*, 42 mars 1659. ||

|| 3 Termo do teatro. Ação de aprender de cor um papel. não aconteceu a ela nada do que eu já não havia previsto a ela própria, ao me despedir, quando eu tomei conhecimento do estudo [étude] que ela fazia deste papel, CORN. *Carta ao abade de Pure*, 12 mar. 1659. ||

Apesar de *étude* entrar no dicionário da Academia Francesa, enquanto categoria de vocabulário das artes cênicas, apenas na sétima edição de 1878, nota-se que já havia uso corrente do termo, há mais de dois séculos antes, por exemplo na expressão *étude d'un rôle* (estudo de um papel). Claro que o processo de integração de novas palavras ou acepções delas nos dicionários é, geralmente, mais lento do que o movimento da língua em uso, já os dicionários tendem a ter maior resistência a admitir novidades. Por isso, usamos o dicionário da Academia Francesa como fio condutor, mas sem deixar de reconhecer, evidentemente, que nem ele, nem nenhum dicionário é detentor da totalidade da língua, ainda que seja um relevante registro histórico, ao menos para se avaliar aqueles conceitos e palavras que a compilação admitiu integrar como parte da “língua oficial”.

Nos exemplos de Corneille e De Bussy, *étude* tinha um sentido ainda genérico, podendo abarcar qualquer atividade de ensaio, preparo do ator para o papel, ainda que o enfoque estivesse sobretudo na leitura da peça e memorização, para construir a figura da personagem. Ou seja, para a representação física, com trejeitos, entradas e saídas de cena, figurino, expressões, eloquência etc., como reitera Charles De Bussy na preocupação em encontrar no texto “*le caractère du rôle*”, isto é, “o temperamento do papel”, para copiá-lo e mostrar em cena seus traços e características distintivos.

⁶⁴ LITTRÉ, Émile. **Dictionnaire de la langue française**. Paris: Lahure, 1873-1874. v. 2., p. 1537. (tradução nossa). Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406698m/f600.item.zoom>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

8ª (1935)⁶⁵ e 9ª (1992)⁶⁶ edições do Dicionário da Academia Francesa: “étude”

Não há alterações notáveis da sétima para a oitava edição, por outro lado, na nona aparece pela primeira vez uma indicação etimológica do termo, em que se vê que surge do latim *studium*, como já dito ao tratarmos dos dicionários de língua russa. O dicionário também aponta o surgimento da palavra, na língua francesa, durante o século XII, ainda sob sua forma primitiva, *estudie*.

Na edição de 1992 aparece pela primeira vez o termo *comédien* (ator) e, curiosamente, some o termo *théâtre*, de forma que, na reorganização do dicionário, “teatro” deixa de existir como área do conhecimento onde o termo *étude* circula, uma noção que havia sido adquirida na sétima edição de 1878. No entanto, permanecem os domínios de Belas Artes e Música.

É curioso que com tal modificação, a única menção que se tem ao trabalho de *étude*, no universo teatral, o vincula a um “trabalho intelectual”, numa distinção clara, por exemplo com as artes plásticas e a música, em que II e III são subcategorias de definição ao termo:

II. Atividade do espírito que visa adquirir conhecimentos ou competências; trabalho intelectual.

(...)

3. Trabalho intelectual aplicado em uma área específica. *O estudo de si próprio. O estudo aprofundado dos hábitos dos animais. O estudo de uma palavra. O estudo de um papel por um comediante. Estudo preliminar ou, elipticamente, étude, exame aprofundado de um caso, de um documento, previamente a uma decisão ou iniciativa. Colocar um projeto de lei a estudo. Arquivo enviado para estudo. Estudo teórico, estudo de campo. Estudo de mercado.*

III. Obra destacando uma etapa ou a conclusão de um trabalho intelectual.

(...)

2. BELAS ARTES Exercício de desenho, de pintura, de modelagem, realizado geralmente a partir da natureza, seja para sua própria experiência, seja como preparação em vista de uma obra; o desenho, a pintura, a modelagem em si. *Um estudo da mão, do torso, do tecido. Estudo breve. Estudo detalhado. Esse museu adquiriu um estudo de Leonardo da Vinci.*

3. MÚSICA Peça, geralmente curta, inicialmente destinada pelo compositor ao treinamento de intérpretes. *Os estudos de Chopin para piano. “Quarenta Estudos” de Kreutzer para violino (1796).*

67

Pudemos observar, no caminho histórico percorrido através das nove edições do Dicionário da Academia Francesa, que o termo *étude* no teatro carrega uma inconstância de significado, com foco sobretudo a um estudo mental sobre o papel,

⁶⁵ ÉTUDE. *Dictionnaire de l’Académie Française*, 8. ed. 1935. Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8E1988>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁶⁶ ÉTUDE. *Dictionnaire de l’Académie Française*, 9. ed. 1992. (tradução e grifos nossos). Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3014>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁶⁷ ÉTUDE. *Dictionnaire de l’Académie Française*, 9. ed. 1992. (tradução e grifos nossos). Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3014>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

enquanto texto dramático, com inferências seja para a memorização do papel, seja para o entendimento das características comportamentais da personagem pela “análise do papel”. Lógica essa completamente em dissonância com o que se espera de um *étude* no pensamento de Stanislávski. Diferentemente do que se deu na pintura e na música que, não só receberam primeiro o termo *étude*, em seus jargões de ofício, mas também mantiveram o emprego da palavra com um grau de definição e consistência bem maiores, no teatro o termo é muito mais vago e não se sustenta ao longo das edições. Essa indefinição de *étude* no dicionário, para o universo das artes cênicas, sugere uma resposta da Academia Francesa ao que prevalece ou não na língua corrente, no que diz respeito aos significados e usos do termo na técnica dos artistas plásticos, músicos e da cena, isto é, *ao menos é o que dizem as más línguas dos dicionários*.

2.4 O *étude* nas artes plásticas

Nos valendo da pintura, onde o termo foi adotado como parte de um vocabulário técnico do ofício de pintores, desenhistas, escultores, arquitetos etc., temos em primeiro lugar uma diferenciação importante: o *étude* não é um esboço, não é um croqui. E veja bem, não se trata de uma distinção ou juízo de valor estético, mas sim de “conhecimento poético”, tratemos dessa diferenciação:

a Arte nem é somente uma tentativa mágica de capturar o real, nem uma forma de conhecimento, nem é apenas resultado dos traumas, neuroses e frustrações do artista. Ela é tudo isso e mais alguma coisa. A inteligência está presente na Arte, mas o papel fundamental, na criação artística, é desempenhado pela imaginação criadora. Existe muita coisa de intelectual na criação e na fruição da Arte; existe, mesmo, uma forma de conhecimento, na Arte, mas é uma forma de conhecimento bastante diferente das que são exercidas pela Ciência e pela Filosofia: é um conhecimento poético, concreto e resultante da simples apreensão, quando a inteligência, movida pela Beleza do que apreendeu, se põe naturalmente e sem esforço a refletir sobre o que viu.⁶⁸

Esta seção se concentra nas artes plásticas, porém independente de qual campo artístico estiver (pois esta é uma dentre suas premissas), o *étude* tampouco é uma atividade intelectual como apontam os dicionários franceses, afinal ele não existe apenas pensando com a mente, como ainda des.*cartesianamente* insistem. O problema do *eu penso, logo existo*⁶⁹ de Descartes, não está em si na atividade do pensar. O problema não é pensar, mas sim a hegemonia do pensamento único e apartado — pela redução e subordinação de tudo à mente — do corpo e da natureza.

A Modernidade se inicia quando um novo método de conhecimento é proposto para substituir o antigo. Foi o que fez Descartes no seu livro *Discours de la méthode*. A busca é a mesma de Platão: algo de indubitável, permanente, universal. Porém, há uma diferença: o homem não sai da caverna. O caminho consiste numa caminhada em direção ao seu interior. E encontra a razão. A transcendência é substituída pela imanência, o divino pelo profano, a exterioridade pela subjetividade, a *physis* pelo espírito.⁷⁰

A *physis* segundo Manuel Antônio é como os gregos chamavam a natureza, “para o grego, tudo provinha da *physis*, seja o homem e seus produtos, seja a terra, a água, o ar, o fogo. Mas a *physis* era enigmática, pois se mostrava em tanta diversidade

⁶⁸ SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014, p. 274, (negrito nosso).

⁶⁹ *Cogito, ergo sum*, proposição epistemológica do filósofo, físico e matemático francês René Descartes (1596-1650), na obra *Discurso sobre o Método* (1637).

⁷⁰ CASTRO, Manuel Antônio de. Poética e *poiesis*: a questão da interpretação. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, Porto, n. 2, p. 317-340, dez., 1999., p. 332.

e ao mesmo tempo se retraía com o oculto e permanente de tudo que se manifesta”.⁷¹ Se a *physis* se individualiza em espírito, eu só passo a existir se penso sob a soberania intransponível de um método científico que se pretende universal. O impasse fundante do “homem moderno”, — leia-se homem, *ipsis litteris*, sem metonímia alguma, do oeste europeu, marcado pela branquitude e por classe de privilégio e conforto social — que a “mínima” de Descartes evoca, está no condicionamento à mente, ao intelecto, a única possibilidade possível ao caminhar do pensamento e, portanto, à produção de conhecimento. Essa visão de mundo dessabe todas as outras, desconhece a sabedoria do barro, ignora o pensamento da aranha por meio de sua teia, desconhece a potência de se entender tudo o que é o necessário, através de um abraço em Seu Tatá⁷², reduzindo o que é do “outro” a não-saberes.

Para enveredarmos pelas práticas de saber assentes nas macumbas precisamos, antes, descentrar a primazia do postulado ocidental como única presença possível. (...) Consideramos que todo saber pressupõe determinadas experiências e as mesmas forjam-se de forma contextual, a partir de princípios e lógicas que lhe são próprias. Na perspectiva do saber-fazer - inscrito e lido, a partir das macumbas - a máxima “penso, logo existo”, cunhada por Descartes, vem a ser rasurada por outras trançadas nas esteiras das práticas de terreiros. São elas, o “vibro, logo existo”, “danço, logo existo”, “toco, logo existo”, “incorporo, logo existo” e “sacrifico, logo existo”.⁷³

“estudo”, logo existo
atravesso o *étude*, logo existo

No *étude* não há erro, não há certo, há pesquisa através da experiência, que se constitui em saber poético, ou seja, da criação, do fazer. *Poiesis* aqui neste trabalho será lida como o “fazer” criativo, ou seja, conjunto de tudo que envolve a criação, o criar, em si, portanto a pesquisa pressupõe a curiosidade e a troca, a pesquisa é o centro do processo, a pesquisa não é uma busca utilitária em encontrar o objeto, revelar a verdade, mas em descobri-la e disso perceber que há mais a descobrir. A pesquisa jamais se encerra em uma coisa em si, pois o que revela cria novos caminhos de pesquisa. A investigação é o pressuposto fundante do porquê fazer, não é apenas o meio para algo, mas o rio inteiro, pois sempre desagua e novas águas. A

⁷¹ CASTRO, 1999, p. 332.

⁷² *Laroyé!* Escrevo com lágrimas saudosas de quem luta a perda recente de um mestre-médium-cavalo, por meio do qual Seu Tatá Exu nos aconselhava, trazia riso e era guia. Axé na caminhada de todos os santos, *mojubá*.

⁷³ SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018, p.29, (negrito nosso).

pesquisa poética de um *étude*, isto é, o “conhecimento poético” mediado pelo *étude*, não pode ser pensada por um “paradigma” que lhe é “externo”, pois requer a experiência e “compreender é sentir”⁷⁴.

Eclodir diz-se em grego: *poiein*. De *poiein* se formaram as palavras poeta, poema e *poiesis*. É como reflexão em torno do que eclode em todo *poiein*, se fundou a Poética. É a interpretação filosófica do que é a arte, isto é, o poeta, o poema e a Poiesis. E como tal, há dois mil e trezentos anos tem acompanhado as vicissitudes da filosofia e da arte na cultura ocidental. Mas ao lado da Poética filosófica, que pensa as obras poéticas por um paradigma que lhes é externo, podemos também pensar outra Poética, que se origina na dinâmica do próprio fazer poético. Há, portanto, duas Poéticas: a que nos advém na palavra do filósofo e a que nos advém na palavra do poeta, ou seja, nas obras como manifestação da *poiesis*. Nesta perspectiva, temos um duplo caminho contraditório. De um lado, a Poética filosófica define o que é a poiesis a partir da sua concepção de conhecimento e verdade, de outro, é a poiesis que se dá como Poética nos poemas dos poetas.⁷⁵

A *poética* pressupõe verbo e como, em verbo, agindo sobre nós (poetas), flui durante a criação da obra (poema). Esse “conhecimento poético” de que fala Suassuna, pressupõe o movimento, que se dá quando essa voz de que fala Manuel Antônio de Castro, parte do poeta e se torna poesia: o meio do caminho é o que aqui entenderemos por poética, ou *poiesis*, na tentativa de assimilar essas ideias instigantes. A *poética* — do poeta, a que nos interessa como possibilidade de experiência e, não, a do filósofo — está na seara do criar, a *estética* na fruição e os desdobramentos dela.

Dito isso, o *étude* tanto quanto a “obra” em si, pressupõem a criação e, portanto, a experimentação, o verbo, ser e estar, o agir. À palavra *obra* foram entregues aspas, apenas porque a noção de uma obra que se encerra em si, portanto, finalizada, para nós é algo morto, que perdeu seu encantamento. Algo que perdeu o encanto, pois ignora o processo de assimilação que revive e reinstala a obra em nós, já que “O encantado vive nele mesmo, vive no elemento da natureza em que se encantou e vive no outro corpo em que, pelo transe, se manifesta. Ele é o múltiplo no uno.”⁷⁶ Ou seja, a obra não termina em si, pois necessita de sua reativação, seja pela memória, seja pela reatualização do poeta, pressupondo um processo que não acaba na própria obra, nem que se completa no próprio poeta, mas que é desvelado durante a criação.

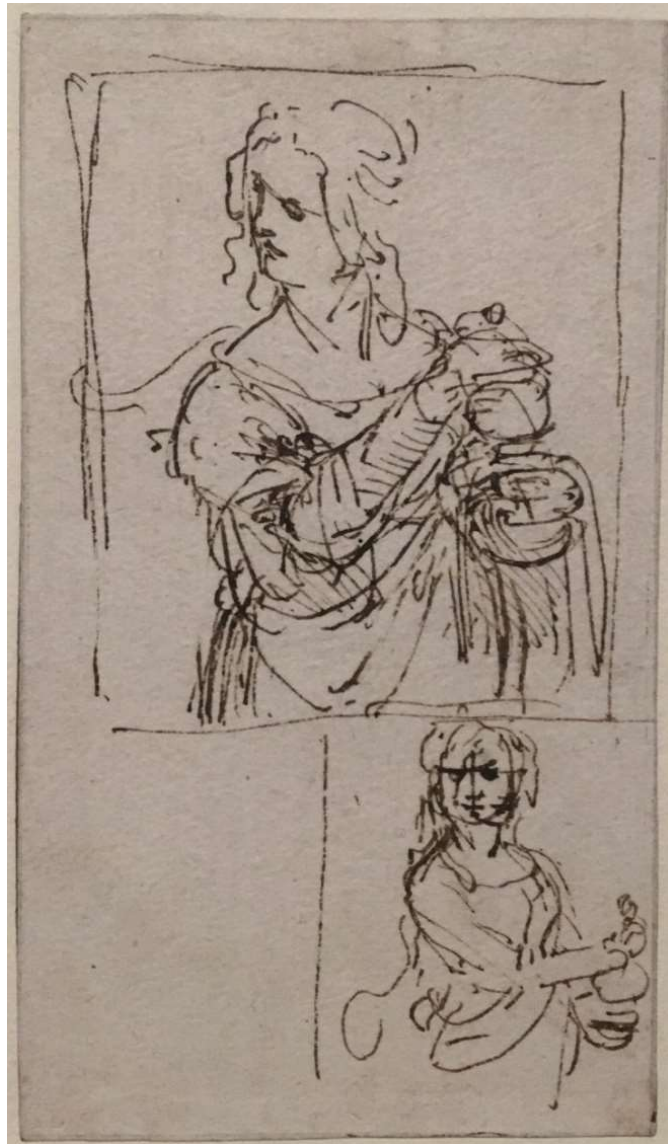
⁷⁴ Stanislávski inúmeras vezes diz que “entender”, “compreender” e “sentir” são sinônimos no trabalho do ator, como no trecho: “Eu sou um homem da prática e eu posso lhe ajudar a compreender, isto é, sentir, a natureza da verdade artística, mas não com palavras, com ação.” In: STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2008a, p. 192, (tradução nossa).

⁷⁵ CASTRO, 1999, p. 318.

⁷⁶ SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz, 2018, p. 101.

Essas reflexões pressupõem a descentralização da obra, ou melhor, o reconhecimento de que não é a obra, enquanto objeto, que sozinha instala a arte. Konstantin Serguéievitch Stanislávski, preciso lhes dizer, morreu, mas não se desencantou, pois podemos encantá-lo, ou melhor, agir sobre o encantamento dele.

Figura 1 - Estudo para uma santa Maria Madalena



Fonte: arquivo pessoal.

No *étude* plástico, aqui ilustrados pelos estudos de Da Vinci, vemos traços que se sobrepõem uns aos outros, que borram, que são apagados e refeitos, jamais corrigidos, pois o objetivo é o percurso, não o fim, não a chegada. No caminho se aprende, se navega e se compreende que não somos donos da verdade do destino:

“não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar”⁷⁷, talvez nisso consista uma parte do que seja esse “conhecimento poético” de que fala o genuíno geminiano Ariano Suassuna e que é percorrido na traçada do caminho:

O que se espera na obra poética como sentido se dá na medida em que se traça um caminho, o aparecer de limites. Quando o poeta traça o caminho da palavra abrindo um mundo como sentido na floresta do real, o caminho e seu sentido só são visíveis e apreensíveis na medida em que a própria floresta se ausenta como floresta, e se oferece ao poeta como limites. Nos limites do caminho, vemos a forma, o seu irromper sinuoso, claro, verdadeiro.⁷⁸

Aqui Manuel Antônio aponta uma nova chama de entendimento, quanto ao “caminho”, isto é, a realização da *poética*, em si, em que se exige o caminhar e, portanto, o desconhecido. A experiência é fundamental. O *étude* como prática, poética, criativa, assim como a obra, se dá por meio desse atravessamento da floresta, imagem que nos traz a compreensão de que é por meio desses limites que se constrói, ou seja, se cria. É preciso atravessar. O *étude* é um atravessamento, um cruzamento do fazer, do conhecer pelo fazer, por isso poético. Quando aqui se resgatam esses cruzamentos sobre poética é importante notar que, dizendo respeito à criação artística, não importa de qual tipo de poeta sairá a poesia. Essa premissa nos serve igualmente à compreensão do *étude* no teatro, uma vez que os *études*, sejam das artes visuais, musicais, cênicas, pouco importa, — tais categorias aqui não fazem sentido; isto não é um edital de incentivo e estímulo à Cultura —, divergem de um mesmo foco originário, cujo germe contém tal “conhecimento poético”, que por sua vez está contido no “caminho”, ou melhor, no caminhar.

Como diz Louis Frank, arquivista paleógrafo e curador-chefe do patrimônio de artes gráficas do museu do Louvre, “Esses *estudos* são muito mais do que um simples exercício. Eles são para Leonardo [Da Vinci] um pretexto ao aprendizado de sombra e luz, à análise do *chiaroscuro*.”⁷⁹ O *étude* difere do esboço ou de um rascunho rápido, pois no primeiro há um engajamento de formulação prática, há preocupação com a composição, ou parte dela, do enquadramento e, muitas vezes, também com a paleta de cores e suas combinações para além da ideia de “obra”. O esboço quer distinguir

⁷⁷ Como Zebba da Pompéia [José Batista Dal Farra], através da sua pedagogia de canções, imbricava os alunos a cantar esses versos de Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho, dentro da nau do teatro laboratório da USP.

⁷⁸ CASTRO, 1999, p. 334.

⁷⁹ LOUVRE. Dossier pédagogique en lien avec l'exposition “Léonard de Vinci”. 2019/2020, p. 4. Disponível em:

< http://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2019/dossier_pedagogique_leonard/4/#zoom=z>. Acesso em: 25 jul. 2021.

a forma geral, o estudo quer compreender os meios possíveis para criá-la e suas distintas possibilidades resultantes do processo de criação. Mais uma vez, o *étude* é a “compreensão da Arte” de que fala Ariano Suassuna e que se dá através do “caminho” que Manuel Antônio abriu na floresta.

“O *étude* é um pretexto”

Figura 2 - Estudo para a Santa Ana: o manto da virgem; Leonardo da Vinci



Fonte: Museu do Louvre.

Figura 3 - A virgem, o menino Jesus e Santa Ana, Leonardo da Vinci (~1500-1519)



Fonte: Louvre

O foco não é o resultado, mas o entendimento assimilado no fazer, no traçado, na composição desenhada no momento presente do “aqui e agora”. Além disso um estudo em pintura nos revela as inúmeras possibilidades em que o artista pode colocar

seu foco, pois no fundo, o importante é saber o que é que se estuda. Esse é um pressuposto fundamental ao *étude*, saber o que se quer saber, naquela empreitada, ainda que as descobertas da travessia permitam os desvios, pois há de ter liberdade. Não se faz um estudo sem saber o que se vai estudar, assim como não se sai à caça sem saber o que vai caçar, ainda que os percalços desta ida, muitas vezes, nos deem a presa que foi possível na floresta e não necessariamente a almejada.

Figura 4 - Estudo de perspectiva para Adoração aos Magos; Leonardo da Vinci (1480-1481)



Fonte: arquivo pessoal.

Outra característica, também fundamental no *étude*, é de que ele se dá na fragmentação do todo, como método para poder convergir a atenção sobre pontos menores de uma composição. O trabalho analítico, em partes, ainda que a parte seja a “composição” do todo, ou seja, como o todo se organiza. Num *étude* o pintor ou desenhista pode se dedicar, por exemplo, à investigação poética das possibilidades de acomodação do braço de um bebê no colo de uma mulher, ou as relações de

sombra, luz, volume, movimento, textura etc. em um tecido que se acomoda sobre a pele, que por sua vez vela os músculos e, estes, aquecem os ossos. Há disso tudo no estudo do manto da Santa (Figura 2)⁸⁰ antes de Leonardo pintar *A virgem, o menino Jesus e Santa Ana* (Figura 3).

Como geralmente pode se incorrer no equívoco de olhar para um *estudo* como uma “obra final” — ainda que, como dissemos, a finitude da obra em si possa ser contestada —, é importante compreender que diante o *étude* não há por que prezar pelo acabamento e finalização irretocáveis, pois seu sentido de ser não se dá à nível *estético*, mas *poético*. Logo, poderia parecer que há muitos “tipos” de estudos, pois eles diferenciam sobremaneira entre si, do ponto de vista “estético”, isto é, da sua forma. No entanto, essa variedade só se dá porque o foco do artista em cada estudo é um, e em cada um preocupou-se em entender (pois “entender é sentir”) algo. Ora movimentos isolados de corpos que constituirão ou não a “obra final” (como no estudo para Maria Madalena, Figura 1, em que a “destinação desta composição é desconhecida”⁸¹), ora a perspectiva de, ora a composição pela disposição de figuras, por exemplo, de pessoas e elementos sobre o espaço-tela bidimensional, como nos estudos (Figuras 4 e 6) para o quadro *A Adoração aos Magos* (Figura 5).

Por último há um ponto importante a não se deixar em aberto. O estudo não necessariamente é feito pensando em uma obra posterior. Já que objetivo da pesquisa é a pesquisa em si, ou seja, a manipulação do objeto e técnicas durante o momento da criação, do “conhecimento poético”, sejam eles pincel, aquarela, papel, tela, carvão, a sua utilidade não está vinculada a uma obra final. Nem sempre há num estudo a preocupação em levar aquilo que foi assimilado e revertê-lo em forma finalizada para a fruição estética, obra “pronta”. É o caso do estudo da figura 7, para o qual não se encontrou uma obra “de destino”.

⁸⁰ As figuras deste capítulo dizem respeito à exposição de obras de Leonardo Da Vinci no Museu do Louvre 2019/2020. Algumas informações e imagens do acervo estão disponíveis em: <<https://www.louvre.fr/en-ce-moment/expositions/leonard-de-vinci#selection-d-oeuvres>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

⁸¹ LOUVRE, 2019/2020, (tradução nossa). Disponível em: <http://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2019/l%ca9onard_de_vinci/36/>. Acesso em: 03 ago. 2021.

Figura 5 - A Adoração dos Magos; Leonardo Da Vinci (1481-1482)



Fonte: Wikipedia.

Figura 6 - Estudo de composição para Adoração aos Magos - Leonardo da Vinci (1480/1481)



Fonte: arquivo pessoal.

O ÉTUDE DO DINHEIRO QUEIMADO

Um caixa chega, do trabalho, em casa, onde mora com sua esposa, o filho recém-nascido e o irmão mais novo dela, que é deficiente mental. O caixa trouxe do serviço inúmeras notas de dinheiro para contar, pois não deu conta de fazê-lo durante seu atribulado expediente. Enquanto conta as cédulas, a mãe vai dar banho no neném e se retira do aposento, mas seu irmão está do outro lado do cômodo observando o cunhado contar o dinheiro, cujos maços se empilham sobre a mesa. O jovem garoto observa atentamente o marido de sua irmã abrir os maços de dinheiro enrolados em tiras de papel e jogá-las na lareira, ele gosta de como elas brilham ao pegar fogo. Pouco tempo depois, a mãe, imaginando que o marido já terminou o trabalho, o chama para que ele acompanhe o momento do banho do bebê, então o homem se retira do aposento e vai de encontro à esposa. Nesse momento o irmão dela imita o cunhado, arremessando as tiras de papéis ao fogo, mas logo elas acabam e, então, ele começa a atirar também as cédulas de dinheiro. Ele descobre que elas fazem chamas mais vívidas, o que o deixa muito mais entusiasmado, atira, então, maços aos montes, até queimar todo o dinheiro e, ainda, algumas papeladas e documentos que estavam sobre a mesa. O caixa retorna ao cômodo no momento em que o último maço que restava começa a queimar e, tomando consciência do que aconteceu, fora de si, ele se lança contra o jovem cunhado, empurrando-o contra as grades da lareira. Ele arranca o último pacote meio queimado e dá um grito de desespero. A esposa, assustada, entra correndo no cômodo e vê seu irmão estendido contra as grades de proteção da lareira, tenta ajudá-lo, mas não consegue. Ao ver que ele está com sangue no rosto, ela grita para que o marido vá buscar água, mas este está imóvel, atordoadado. Então ela se apressa para buscar água e, assim que se retira do cômodo, seu grito dilacerante é ouvido: seu bem mais precioso acabou de se afogar na banheira.

2.5 *Étude* dentro do “sistema” de Stanislávski: um trabalho sobre si mesmo

No registro de memórias de Olga Polianskaia, no outono-inverno de 1888, Stanislávski realizou uma conversa com estudantes-atores da Escola Dramática anexa à Sociedade Moscovita de Arte e Literatura, contando com entusiasmo sobre os *études* que foram referidos naquele momento como exercícios dramáticos no Conservatório de Paris (ver Irina Nikolaevna Vinográdskaia, *Jizn' i Tvortchestvo K.S. Stanislavskogo*, p. 95-96).⁸²

Stanislávski toma conhecimento sobre os *étude* praticados no Conservatório de Paris e integra-o enquanto método de se abordar o trabalho dos atores durante os ensaios. Há entusiasmo. É entusiasmante. É importante que seja!

A estória do dinheiro queimado é apresentada pela primeira vez no quinto capítulo (“Concentração e Atenção”) de *O trabalho do ator sobre si mesmo, em processo Criador da Perejivanie* (parte I). Ela é inúmeras vezes resgatada nos *études* comumente chamados de “do dinheiro queimado”, tanto na parte I quanto em *O trabalho do ator sobre si mesmo, em Processo Criador da Voploschénie* (parte II). Há ainda uma breve menção a esse *étude* em *O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro*, quando Tortsov durante um dos ensaios de *O Inspetor Geral* elogia o sucesso na condução de um exercício, reconhecendo o progresso dos alunos:

Tortsov lembrou nossos primeiros experimentos com ações sem objetos há um ano, uma aula memorável para mim, quando pela primeira vez ele me fez contar “o nada”, ao invés de dinheiro. — O tempo que gastamos naquele exercício — disse Tortsov — e o quão rapidamente vocês desenvolveram um exercício semelhante hoje.

Realmente em *O trabalho do ator sobre si mesmo*, esse *étude* (aqui apontado como “exercício”) é usado várias vezes para exemplificar a condução do professor e as dificuldades dos alunos, na narrativa fictícia dos diários. O que é importante explicitar é que a fábula em si “do dinheiro queimado”, não é o *étude*, mas o mote para ele, inclusive Stanislávski-Tortsov sugere inúmeras experimentações diferentes, a partir dessa pequena “tragédia”, como o professor chama. Nessa passagem há uma dessas experimentações, a de desenvolver a simples ação de contar o dinheiro, que não existe, portanto, descobrir a lógica da ação com objetos imaginários. Prática esta, muito comum na conduta de Stanislávski com atores-alunos.

⁸² ZALTRON, 2021, p. 77.

O *étude* consiste em uma improvisação de uma história, geralmente um texto dramático, mas não exclusivamente, no caso do *étude* do dinheiro queimado, por exemplo, o material para improviso que os atores-alunos têm foi narrado por Tortsov. Segundo Nair D'Agostini o *étude* é um meio que:

possibilita ao ator gerar a ideia da obra pela sua capacidade de existir nas circunstâncias propostas, experimentando a verdade organicamente e não por especulações teóricas. Assim, o ator age em próprio nome, com seu corpo físico e psíquico, e origina o texto do papel com as próprias palavras.⁸³

Sendo assim o *étude* é um procedimento de ensaio que busca “estudar”, “investigar” as ações das personagens, sejam elas de uma peça ou de uma história narrada.

No trabalho sobre os *études*, o ator treina a capacidade e a habilidade para tornar o acontecimento ativo, eficaz e coerente. O ator deve entrar no acontecimento e torná-lo seu, encontrar-se nele, na sua essência interna, próximo à própria alma.” Ela ainda explicita que se trata de um “recurso de ensaios no trabalho sobre o papel.”⁸⁴

Assim como vimos nas plásticas, em que o *étude* não visava ser uma “obra”, aquele pressuposto *poético* se mantém no teatro, pois consiste na premissa do *étude*. Logo, *étude* de um papel não é proposto para atender à “demanda” do público, por exemplo, isso significa que não faz sentido durante um *étude* haver acomodação de postura, ou posição no espaço para que os espectadores possam ver bem o improviso. Esse era um ponto muito frisado por Maria Thais⁸⁵ em aulas da disciplina de Práticas da Cena III⁸⁶, em 2016, como por exemplo nos recorrentes dizeres “étude não é cena, mas uma cena pode ser um étude”, anotados no diário de aula pessoal (Figura 7).

Essa concepção de não ser uma cena era um princípio no “sistema” de Stanislávski, como podemos perceber através de Michele Zaltron que afirma que alguns *études* poderiam ser transformados “em espetáculos públicos”. Nesta passagem tal informação pode passar batida, mas indica uma concepção muito importante sobre o *étude* não ser feito, nem pensado como cena:

⁸³ D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o método da análise ativa**: a criação do diretor e do ator. 1. ed. São Paulo: CLAPS; Perspectiva, 2018, p. 65.

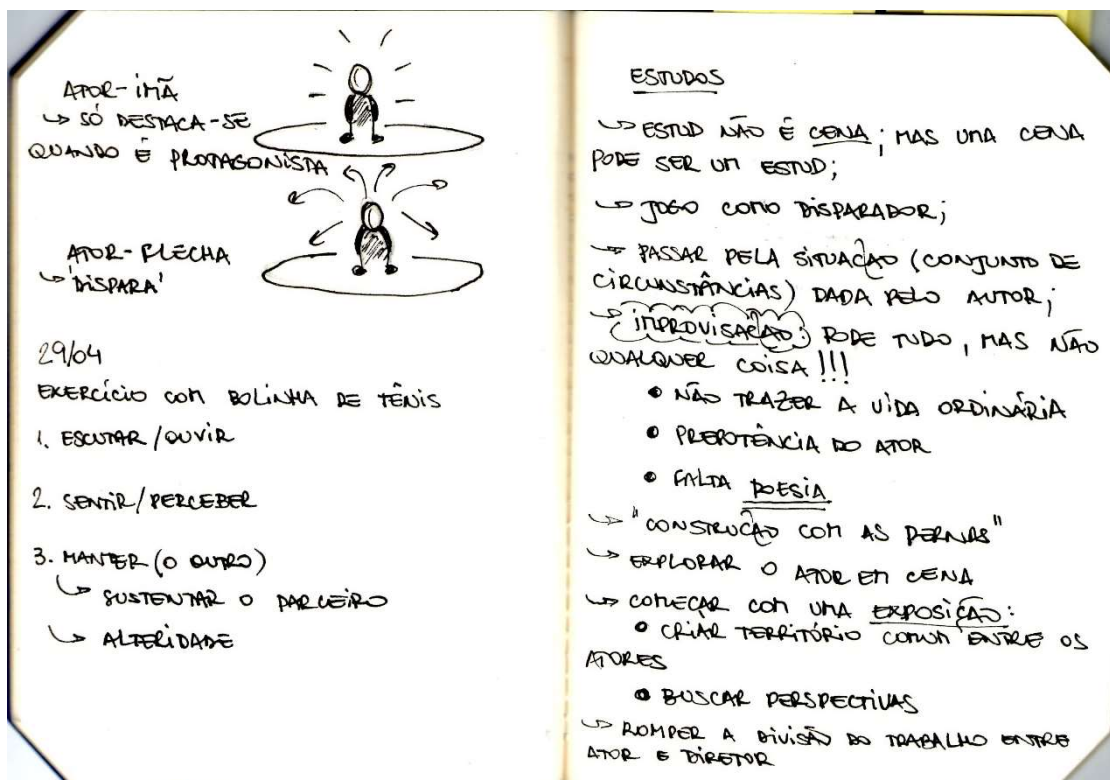
⁸⁴ D'AGOSTINI, 2018, p. 66.

⁸⁵ Professora Maria Thais Lima Santos, fundadora da Cia. Teatro Balagan. O contato com sua pedagogia e ética de trabalho se deu através das disciplinas *Práticas da Cena III* (1º sem./2016) e *Atuação I* (2º sem./2016), esta última ministrada juntamente com os professores Zebba Dal Farra e Sayonara Pereira.

⁸⁶ Disciplina oferecida aos alunos do segundo ano de bacharelado e licenciatura do curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC-ECA-USP).

Sabe-se que Stanislávski propunha a realização de études coletivos a partir de temas como circo e zoológico, nos quais os estudantes-atores deviam exercitar a “toalete do ator”. As melhores experimentações tinham a possibilidade de ser transformadas em espetáculos públicos. Segundo Maria Knebel, o exercício de representar um animal era um dos favoritos de Stanislávski.⁸⁷

Figura 7 - Caderno pessoal de *Práticas da Cena III* (2016)



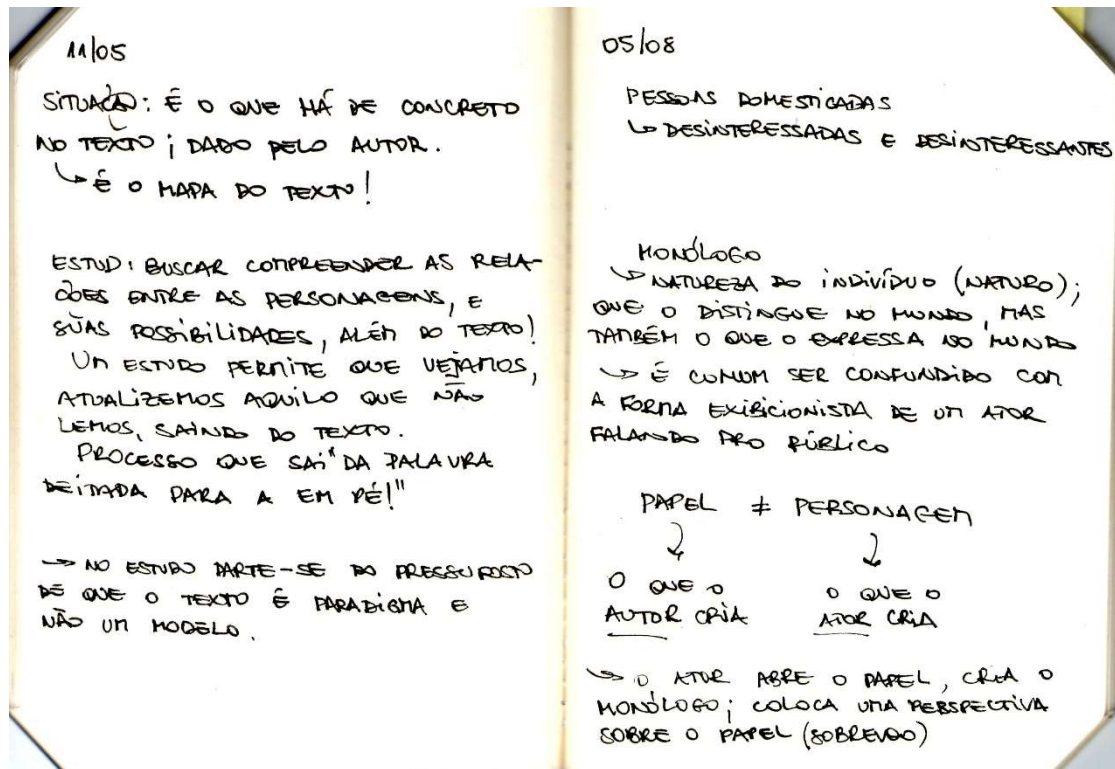
O “jogo como disparador”, revela a importância da experiência do improviso que exige que atravessemos o papel, isto é, a situação do papel. Há improviso, mas há limites, Maria Thais sempre nos dizia “pode tudo, mas não qualquer coisa” e com isso ela dizia tudo. O texto, ou o material da trama, que nem sempre provém da peça dramática, nos baliza o jogo, ainda que haja a liberdade dos atores.

Em outra anotação, podemos recorrer novamente à sabedoria imagética de Maria Thais através da ideia de “palavra deitada virar palavra em pé” (Figura 8). Nesse sentido, a palavra tem menos submissão ao texto, ao autor, mas sim a possibilidade de ser a forma do ator agir. A palavra em pé é, no fundo, a “conhecimento poético” do ator enquanto cria, ou melhor, enquanto vê a palavra para dizê-la. Só se diz aquilo que se conhece, por isso a experiência do étude é um ato poético, pois se cria

⁸⁷ ZALTRON, 2021, p. 205.

conhecimento artístico. De modo que ela rompe o texto, isto é, rompe a palavra escrita, “deitada”, para ficar de pé na ação do jogo que se constrói através do *étude*.

Figura 8 - Caderno pessoal de *Práticas da Cena III* (2016)



A palavra é transmutada, se agora está em pés, esteve antes deitada, isso significa também que essas palavras são uma só, uma só existe a partir da outra. Novamente tocamos no ponto da liberdade. Se pode tudo, mas não qualquer coisa, o vínculo com o texto de origem é inerente à palavra em pé. Liberdade não é fazer o que se quer.

Como o foco do *étude* é a experimentação e construção das ações sob a forma improvisada de jogo, existem muitas possibilidades e variáveis para fazê-lo. Vimos, na menção ao *étude* do dinheiro queimado, Tortsov elogiar o progresso e aperfeiçoamento dos alunos ao desenvolverem as ações imaginárias, com objetos imaginários. Nesse caso, um dos focos do *étude* passava pela necessidade de que o artista compreendesse os movimentos que pressupõem a contagem de dinheiro, o peso, velocidades, precisão e tudo o mais que envolve uma ação corriqueira, que naturalmente fazemos sem pensar, mas em que existem inúmeras acomodações do corpo.

Michele Zaltron comenta sobre um outro tipo, os “*études* de animais”, prática que observou “durante o estágio doutoral ao acompanhar a turma do primeiro ano da Escola-estúdio do TAM, sob orientação de Serguei Zemtsov.”⁸⁸ Ela explica que os alunos podiam escolher o animal que trariam para fazer o *étude* e que eram sugeridos a escolher animais que estivessem próximos à observação dos alunos, seja na rua, no zoológico ou em vídeos. A observação é importante porque há um rigor “plástico” como parte da pesquisa de trabalho de corpo, nas ações dos animais:

A exigência básica era que o estudante deveria se apoiar em elementos concretos para o desenvolvimento do *étude*, tais como: que animal é esse, quantos anos ele tem, onde ele se encontra, que circunstâncias interagem com ele? Algo precisa acontecer e modificá-lo. Tornava-se necessário, então, criar um acontecimento que tentasse ser o mais específico possível, lembrando que Stanislávski exigia que os estudantes-atores não atuassem “em geral”. A criação de uma rede de detalhes permite a ampliação da fantasia e da imaginação do ator, o que traz novas nuances e cores à história. É necessário também estar atento para o olhar do animal, para a plasticidade da sua movimentação e, o mais importante, não se deve mostrar, ou demonstrar o animal, e sim ser o animal. Ser o animal, isto é, o “eu existo” de Stanislávski (...).⁸⁹

Nas aulas de Maria Thais trabalhamos durante o primeiro semestre letivo com a peça *Mateus e Mateusa*, de Qorpo Santo. Em algumas improvisações, os *études* não faziam parte do “tempo” da peça, isto é, da sua unidade temporal dramática, — para o desespero de Aristóteles, *pobrecito* — sugestões que a pedagoga dava para explorarmos as personagens e descobrirmos coisas novas. Essa perspectiva de “o que você descobriu hoje?” era muito comum com relação aos *études* feitos nessa disciplina, havia uma investigação muito livre, ainda que dadas todas as balizas que eram aos poucos assimiladas pela turma, que ia compreendendo em que consistia aquele procedimento, que não era um improviso qualquer, mas uma investigação de aproximação de cada um aos papéis. No plural, pois podíamos escolher pesquisar diferentes personagens em cada *étude*, feito em grupo, com alguns pontos previamente acordados entre os integrantes do grupo, sem jamais haver ensaio ou muita preparação, no sentido de dirigi-lo.

Diego Moschkovich traz um exemplo interessante dessa proposição de investigação de ações que não fazem parte do tempo dramático da peça (ou material de estudo), ao mencionar um documento adicionado por Krísti, Prokófiev, Vinográdskaia e Smelianski à edição de *O trabalho do ator sobre o papel*:

⁸⁸ ZALTRON, 2021, p. 204.

⁸⁹ Ibid., p. 207.

No documento intitulado “Complemento ao *Trabalho sobre o papel: ‘O inspetor geral’*”, Stanislávski fala em *études* sobre o passado e sobre o futuro das situações, ou seja, *études* fictícios em relação à dramaturgia. No plano de trabalho sobre *O jardim das cerejeiras*, escrito a partir do trabalho de Lílina com os alunos em 1936 (*Sobránie Sotchinéni v 8 Tomakh, t.4, p. 467*) encontra-se, também, o mesmo *étude*, da “recepção na estação de trem”. É preciso, no entanto, entender como, ao contrário do estabelecido na prática posterior à morte de Stanislávski, esses *études* sobre o passado e o futuro não tinham como objetivo, aqui, a exploração das circunstâncias propostas, mas sim a descoberta da linha de ação orgânica da obra.⁹⁰

O *étude* da “recepção na estação de trem” era um exemplo construído fora da linha temporal da peça, pois seria a recepção que antecede o começo do primeiro ato de *O jardim das Cerejeiras*. Moschkovich explica que o foco nesse *étude* “fictício” era que os atores encontrassem ações orgânicas do material e que o posicionamento de Stanislávski frente a esse “tipo” de *étude*:

mostra como a experiência estava colocada em primeiro lugar mesmo nos estágios mais iniciais do trabalho. Para entender as ações do primeiro ato de *O jardim das cerejeiras*, então, os atores deveriam entender os componentes orgânicos (sem circunstâncias propostas) da ação de “receber alguém numa estação de trem”⁹¹

Mais à frente veremos o que significa esse aparente detalhe entre parênteses sobre o fato de os componentes orgânicos na experiência do *étude* não contarem com as “circunstâncias propostas”. Recorreremos antes às palavras de Tortsov, em um dos primeiros *études* do primeiro manual para atores de Stanislávski, *O trabalho sobre si mesmo no processo criador da Perejivánie*:

Façamos uma outra peça — disse Tortsov, voltando-se à Malolétkova. — Aqui está o enredo. Sua mãe perdeu o emprego. Ela não tem mais nada para vender que possa ser usado para pagar o curso na sua escola de teatro, então amanhã você será expulsa por falta de pagamento. Mas uma amiga veio em seu socorro. Como ela não tem dinheiro, ela trouxe um broche com uma pedra preciosa, a única coisa valiosa que ela conseguiu encontrar. Esse gesto generoso dela deixou você surpresa e comovida. Como você pode aceitar tal sacrifício? Você não é capaz de se permitir fazer isso, então você o recusa. Então, sua amiga prega o broche de já longos 40 anos na cortina e vai embora pelo corredor. Você a segue. Há uma longa cena em que ela tenta persuadi-la. Você novamente diz não, você chora e expressa sua gratidão. Finalmente, você aceita o sacrifício dela, ela sai e você retorna à sala para pegar o broche. Mas... Onde ele está? Será que alguém pode ter vindo e o pegado? Há muitos moradores no apartamento, então é possível que sim. Começa uma tensa e minuciosa busca. — Suba no palco. Vou prender o broche e você vai retornar para procurá-lo em uma das pregas da cortina.⁹²

⁹⁰ MOSCHKOVICH, 2021, p. 138.

⁹¹ Ibid., p. 139.

⁹² STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2008a, p.40-41, (tradução nossa).

A “fábula” do broche é muito interessante, primeiro pela forma como Tortsov-Stanislávski apresenta as indicações para o trabalho a ser realizado pela aluna Malolétkova. Ele expõe a fábula da “peça”, indicando as circunstâncias que servirão de base para que a aluna possa se colocar na situação sugerida. No entanto, a única tarefa que ela deve executar no palco é a de procurar o broche. Uma ação clara e precisa. *Suba no palco, vou esconder o broche e você entra do corredor, onde acabou de ser convencida pela sua generosa amiga, a aceitá-lo.* Esse *étude* por si só é precioso, pois possibilita inúmeras descobertas a um artista do palco, ocorre que Tortsov, sem o conhecimento da aluna, não prende broche algum na cortina.

Em um primeiro momento, Malolétkova realiza o exercício simulando a procura pelo broche, demonstra desespero por não o encontrar e se serve de todo tipo de clichês diante da situação. Finalizando a cena, satisfeita com a sua própria interpretação se esquece totalmente que a sua ação era procurar o broche e que o seu objetivo era encontrá-lo. Quando Tortsov a questiona sobre onde está o broche e a lembra que se ela não o encontrar será expulsa da escola, Malolétkova retorna à cena e passa a procurá-lo minuciosamente em todos os cantos da cortina.⁹³

No primeiro momento, o erro, que a narrativa pedagógica de Stanislávski aponta, está no fato de Malolétkova não agir conforme convém a situação da fábula. Ela deve procurar, a sério, o broche, coisa que não faz à ponto de não perceber que o broche não está preso na cortina. A preocupação da atriz reside em revelar seu desespero e sua busca, ou seja, sua ação sobre o palco é “mostrar” a situação que lhe foi incumbida e não a viver.

A arte da *pereživánie* que “abrange a relação de cada um de nós com o seu entorno, com o mundo, sendo parte inseparável da própria existência humana”⁹⁴ é justamente viver a situação agindo sobre as circunstâncias e as tantas relações que delas brotam, jogo com outros atores e o espaço, “passar por” aquilo, “por meio de”, vivenciar como no estado a que nos sujeitamos através da experiência, palavra analisada por Jorge Larrosa Bondía:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova.⁹⁵

⁹³ ZALTRON, 2021, p. 272.

⁹⁴ Ibid., p. 34.

⁹⁵ BONDÍA, Jorge Larrosa; WANDERLEY, João Geraldi. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, 20-28, abr. 2002, p. 25.

A ideia de travessia que Larrosa traz em “experiência” parece semelhante ao sufixo *pere* em *pereživánie*, na valiosa análise que Zaltron faz do termo:

A *pereživánie* pode ser tanto alegre e prazerosa, quanto triste e capaz de provocar sofrimento. Dito isso, destaco a seguinte definição de *pereživánie* na língua russa: “estado de alma que se expressa na presença de sensações e impressões intensas experimentadas por alguém.” [S. Ojegov, *Slovar’ Russkogo lazyka*, p. 352]. A palavra *pereživánie* é composta pelo prefixo *pere* e o radical *jiv*. O prefixo confere à palavra uma ideia de processo, já o radical está relacionado com o verbo *jít’* (viver), e com o substantivo *jizn’* (vida). *Pereživánie* é um substantivo neutro derivado dos verbos *perejit’* e *perejivat’*. Para *perejit’* se encontram as seguintes definições: viver (passar) algum tempo; sobreviver; continuar vivo; experimentar; passar por; sofrer; padecer; suportar. E para *perejivat’*: emocionar-se; afligir-se; preocupar-se; viver e sentir, no teatro [N. Voinova et al, *Dicionário Russo-Português*, p. 412].⁹⁶

Regressando ao *étude* de Malolétkova, ao fazê-lo pela segunda vez, por outro lado, ela procura o broche, a atriz, age para encontrar algo que não sabe onde está. Veja que interessante, pois parece algo extremamente simples, mas existem muitos pressupostos para essa busca. Na primeira vez, ela supôs que o broche estaria lá na cortina, onde facilmente o encontraria e, por isso, ela se preocupou em fingir a procura para estender a “cena”, de modo que sua procura não fosse tão simples e curta. A atriz não estava preocupada com sua tarefa, mas sim com a exposição da cena aos espectadores, assumindo uma posição de diretora da cena. E esse equívoco da aluna é fruto de um não entendimento real de qual é o sentido de se fazer um *étude*. Do porquê experimentar caminhar por aquela ação que lhe foi incumbida faz parte de seu trabalho enquanto atriz, não diretora.

étude não é cena, mas uma cena pode ser um *étude*.⁹⁷

Malolétkova ao entrar no palco ignora que o *étude* já começou, antes mesmo dela iniciá-lo. Todo um sistema está contido dentro de um simples *étude*. Há um pressuposto que antecede a simples ação de procurar o broche, que é se colocar de fato na situação, eu, Malolétkova, devo encontrar um broche muito valioso, que vai salvar a minha permanência nesse curso. Como eu ajo a partir disso? Ela nunca parte de algo “puro” ou estabelecido, a vida não está ganha minha gente, a caça demanda a caçada. Ela deve existir na procura, sempre que você começa a agir, algo teve de começar antes. Não se entra vazio em um *étude* e, este, enquanto procedimento

⁹⁶ ZALTRON, 2021, p. 33.

⁹⁷ Caderno pessoal do curso de *Práticas da Cena III* – aula de 29 abr. 2016, (Figura 7).

metodológico revela justamente quais são os disparadores que movem o sujeito-ator, ainda que no microcosmo de uma única ação, a busca pelo broche. Se por um lado o *étude* objetiva o desenvolvimento lógico das ações em cadeia, amparadas pelo aqui e agora (bem como pela fábula, circunstâncias, situação etc.), por outro ele também revela o inverso da lógica, isto é, o que não se deve fazer, o que não é coerente porque foge da lógica das ações, fruto de escolhas e condutas equivocadas na criação da atriz. Metodologicamente falando, um caminho análogo ao “método pela lesão”, desenvolvido pelo neurocientista português António Damásio, pois se dá através do contraste, a partir daquilo que é *contra objetivo* e, é nessa contramão em que a “simplicidade e verdade acentuaram suas falhas”⁹⁸, que o *étude* também revela quais disparadores não movem o sujeito-ator em sua criação.

criação → cria ação → criar pela ação

Ao não colocar o broche na cortina, Stanislávski-Tortsov se utiliza desse mesmo “truque” pedagógico da contra mão, que o próprio Stanislávski confessa em *Minha Vida na Arte*, quando ainda nos primeiros ensaios do Teatro de Arte de Moscou⁹⁹, tendo de lidar com grandes atores, cujo prestígio os tornavam impassíveis às indicações do diretor, estimula que um aluno use de todos os seus recursos de clichês de representação para em seguida apontar como suas ações não eram verdadeiras, mas afetadas forçosamente, quebrando a lógica das ações:

(...) eu ignorava o ator teimoso e me concentrava ainda mais em seu parceiro [de cena]. Eu daria a este as melhores *mises-en-scène*, ajudando-o de todas as maneiras que um diretor pudesse, trabalhava com ele fora dos ensaios, deixando o outro por sua conta e risco, o que geralmente consistia em ficar plantado em frente à caixa do ponto, dando os olhos para a plateia, embriagado com o som da sua própria retórica, posando teatralmente. Eu confesso que, para lhe dar uma lição, eu me permitiria desfrutar de uma pequena deslealdade, e deixaria que ele levasse ao limite todas aquelas convenções enfadonhas, que ele chamava de tradição. Ensinava seu parceiro a reagir à sua monótona emoção cantarolada falando de forma simples e com profundidade, de dentro. Essa simplicidade e verdade acentuaram suas falhas.”¹⁰⁰

⁹⁸ STANISLAVSKI, Konstantin. **My life in art**. 1st ed. Translation: Jean Benedetti. Abingdon: Routledge, 2008b, p. 174, (tradução nossa).

⁹⁹ Nemiróvitch Dantchenko e Konstantin Stanislávski se reuniram, pela primeira vez, para decidir e acordar a criação do Teatro de Arte de Moscou, em junho de 1897. O relato em questão faz parte do período de ensaios, de pouco mais de um ano, antes da abertura do teatro, cujo marco de fundação é a estreia de *A Gaivota*, em 27 de outubro de 1898. Esse breve relato sobre os ensaios, portanto, faz parte da seção “Aguardando pela inauguração do Teatro de Arte de Moscou”, que integra o capítulo “Juventude Artística”, subdivisão autobiográfica que faz Stanislávski em *Minha Vida na Arte*.

¹⁰⁰ STANISLÁVSK; BENEDETTI, op. cit., p. 174, (tradução nossa).

É como se Stanislávski desse sempre dois passos atrás na sua pedagogia, revelando sempre algum pressuposto do pressuposto. Como quem desmancha as carreiras de uma enorme peça de crochê, não para revelar onde os nós errados foram tecidos, porque um olhar atento bastaria, mas sim para que se entenda o movimento do mal enlaço e para se desfazer deles, porque não adianta manter aqueles pontos, eles precisam ser retecidos.

É preciso voltar ao erro, deixar o que já foi construído, e olhar para o foco do problema, ainda que ele já esteja completamente imbrincado na prática do artista. Como um jardineiro que sabe que não adianta cortar a folha do trevo, não adianta retirá-lo pela raiz, mais trevos voltarão, porque falta cálcio no solo e o trevo é justamente um indicador desse desequilíbrio químico.

Quando comparamos esse truque pedagógico ao *método de lesão* que o neurocientista português António Damásio utiliza para estudar a consciência humana, apesar de transitarmos para uma outra área e contexto, no fundo estamos enxergando no diretor russo uma prática científica em que há método. “Científica” enquanto sabedoria empiricamente acumulada por observações e tentativas consecutivas e não enquanto um conjunto de conhecimento que exige algum tipo de respaldo ou prestígio social, seja ele qual for. Estamos falando de saberes que dialogam com o mundo, portanto não importa em nada a distinção de onde eles foram enquadrados.

Essa abordagem, conhecida como método de lesão, permite-nos aplicar à consciência um método usado há tempos com a visão, a linguagem e a memória: investigar um comprometimento do comportamento, associá-lo ao comprometimento de estados mentais (cognição) e relacionar ambos a uma lesão cerebral focal (uma área de lesão cerebral circunscrita) ou a um registro anormal de atividade elétrica, avaliado por eletroencefalograma, por potenciais elétricos evocados (um teste de ondas cerebrais) ou por uma anormalidade em um exame de imagem, como a tomografia por emissão de pósitrons ou a ressonância magnética funcional. Um grupo de pacientes neurológicos oferece-nos oportunidades que não teríamos se observássemos apenas pessoas normais. Permite-nos analisar o comportamento e a mente com anormalidade, os locais de disfunção cerebral anatomicamente identificáveis, e assim estudar muitos aspectos da mente, em especial aqueles que são menos claros.¹⁰¹

Ao estudar o funcionamento neurológico e cognitivo de pacientes com lesões em determinadas regiões do cérebro, através do *método de lesão*, Damásio está isolando o problema, assim como Stanislávski, pois procura entender o cérebro através daquilo que não funciona de forma saudável, descobrindo, por exemplo, que

¹⁰¹DAMÁSIO, António. **The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness**. 1st ed. New York: Mariner Books, 2000, p. 85-86, (tradução de Laura Teixeira Motta).

se algumas funções cognitivas são mantidas em um paciente com determinada lesão, significa que aquela região danificada ou inativa no paciente não é responsável pela atividade dessas mesmas funções. A lógica por trás dos pressupostos de Stanislávski, sempre nos leva a um caminho lógico e metódico de se abordarem problemas, há muita ciência em toda a sua arte.

Quando Stanislávski diz que vai esconder o broche, mas deixa de fazê-lo, ele condiciona Malolétkova a ter que enfrentar durante o *étude* a surpresa de não o encontrar, nisso consiste o “truque”, pois força a atriz a ter de agir, de fato. O que ocorre é que ela — presumindo que o broche estaria lá e que, portanto, tudo estava dado, tudo já era sabido e ela só precisaria representar o que sua imaginação já havia dirigido — se desorienta, se desconcentra ao perceber que depois de fingir a procura e ir logo pegá-lo, não o encontra e, então, ela se perde. Aquilo que ela concebeu para o *étude* saiu do planejado. Com o desespero dela os alunos que a assistem riem e Stanislávski interrompe o *étude* para pedir que ela o faça novamente, mas agora com o broche. E nesse segundo momento ela age, à procura: há ação física e engajamento orgânico.

Da mesma forma Stanislávski isola o ator teimoso, estimulando que ele continue representando clichês, para que, através do jeito errado, a falta de lógica e coerência de suas ações sejam reveladas. Às vezes, ensinar pressupõe apontar quais caminhos não levam a nada, às vezes o caminho tortuoso é o que mais ensina sobre aquilo que não se deve jamais fazer, porque embrenhando por ele, se fracassa. E não há nada mais didático do que a experiência de um *étude* que revela o fracasso. Analogamente, é por isso fundamental que se estudem pacientes com lesões neurológicas para entender as partes que não foram comprometidas.

Há muita ciência por trás de um *étude*.

É interessante observar que durante os últimos anos de sua vida, no Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938) Stanislávski vai cada vez mais a fundo no trabalho com *études*, centralizando a metodologia no cerne de seu pressuposto, a ação. De modo que vai indicar que os alunos não leiam a peça a ser trabalhada

durante as primeiras etapas do trabalho criativo, exigindo deles apenas o conhecimento da fábula.

“Pegue uma peça, uma estória ou uma fábula e divida-a em ações simples.”¹⁰²

¹⁰² STANISLAVSKI; BENDETTI, 2008a, p. 667, (tradução nossa).

BÉTULAS

ATO IV

(Entram Irina e Tuzembakh, de chapéu de palha. Kuliguin atravessa a cena do palco, gritando: "Ei! Macha, ei!")

TUZENBAKH: Parece que ele é a única pessoa na cidade contente com a partida dos militares.

IRINA: É compreensível. *(Pausa.)*

A nossa cidade ficará deserta agora.

TUZENBAKH: *(Olhando para o relógio.)* Querida, eu volto logo.

IRINA: Aonde vai?

TUZENBAKH: Preciso ir até a cidade e depois... despedir-me dos companheiros.

IRINA: Não é verdade... Nikolai, por que está tão distraído hoje? *(Pausa.)* O que aconteceu ontem perto do teatro?

TUZENBAKH: *(Faz um movimento impaciente.)* Dentro de uma hora eu volto e estarei novamente com você. *(Beija-lhe as mãos.)* Minha adorável... *(Olha para ela atentamente.)* Já há cinco anos que eu amo você e não consigo me acostumar, você me parece cada vez mais linda! Que maravilhoso, que encanto de cabelo! Que olhos! Amanhã, levo você daqui, nós vamos trabalhar, vamos ser ricos, meus sonhos vão renascer! Você será feliz. Só tem uma coisa só uma: você não me ama!

IRINA: Isso não depende de mim. Serei sua mulher, sua mulher fiel e dócil, mas não há amor, o que posso fazer? *(Chora.)* Não amei nem uma vez na vida. Oh, como eu sonhava com o amor, sonho há muito tempo, dias e noites, mas meu coração é como um caro piano de cauda trancado à chave e ela está perdida. *(Pausa.)* Seu olhar é inquieto.

TUZENBAKH: Eu não dormi a noite toda. Não existe nada de tão terrível na minha vida que possa me assustar, apenas essa chave perdida atormenta minha alma e não me deixa dormir... Diga-me alguma coisa. *(Pausa.)*

IRINA: O quê? Dizer o quê? O que?

TUZENBAKH: Qualquer coisa.

IRINA: Pare! Pare! *(Pausa.)*

TUZENBAKH: Que bobagens, que detalhes tolos, de repente, tornam-se importantes na vida, sem mais nem menos. A gente ri deles como antes, considera-se ninharias e, mesmo assim, se deixa levar, sentindo-se incapaz de parar. Ah, não vamos falar disso! Sinto-me alegre. Olho para esses pinheiros, bordos, bétulas, como se os visse pela primeira vez na vida, e tudo olha para mim com curiosidade e aguarda. Que belas árvores e como deve ser bela a vida em volta delas!

(Um Grito: Ei! Upa! Upa!)

Preciso ir, já é hora... Eis uma árvore seca, mas mesmo assim, ela balança ao vento junto com as outras. Assim, parece-me, se eu morrer, vou continuar participando da vida de uma maneira ou de outra. Adeus, minha querida...

(Beija-lhe as mãos.) Seus papéis estão na minha mesa debaixo do calendário.

IRINA: Eu vou com você.

TUZENBAKH: *(Alarmado.)* Não! Não! *(Anda depressa, mas para na alameda.)* Irina!

IRINA: O quê?

TUZENBAKH: *(Se saber o que dizer.)* Eu não tomei café hoje. Peça que preparem para mim... *(Vai embora rapidamente.)*

*(Irina fica parada, pensativa, depois vai para o fundo do palco e senta-se num balanço; entra Andrei com o carrinho; aparece Ferapont.)*¹⁰³

¹⁰³ TCHÉKHOV, Anton. **As três irmãs**: drama em 4 atos. 1. ed. Tradução: Klara Gouriánova. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

Trecho da aula com o grupo de assistentes
Estúdio de Ópera e Arte Dramática, 13 de dezembro de 1935

(...)

K.S.¹⁰⁴: Em todo o caso, agora você não está falando sobre a imagem que lhe veio. Quando você fala "o arioso de Liza", você pensa no que, precisamente, é um "arioso"?

Resposta: Sim.

K.S.: Percebe que ver e ouvir são coisas diferentes? Veja que o importante, para mim, é que as palavras falem sobre a visão que contêm.

Z.S. Sokolova¹⁰⁵: Sim, mas e se eu não conheço esse "arioso"?

K.S.: Se eu disser precisamente "arioso", terei uma imagem. Eu posso não entender nada de ópera, mas os que entendem, obviamente, para eles é importante que não seja uma ária, mas um arioso. Assim que, mesmo que não tenhamos criado a imagem daquilo que realmente é — isto é, o que importa para o outro —, que alguma imagem, mesmo assim, exista. Quando não há nenhuma imagem, então fala-se uma forma completamente diferente. Vocês sempre criam a imagem de uma ação conhecida, de um objeto etc., ou, às vezes falam apenas as palavras? Vocês falam sempre através de imagens?

Assistente: Eu acho que não posso dizer uma palavra sequer sem imagens.

K.S.: Isso na vida, mas e em cena?

Assistente.: Na vida a gente escolhe as palavras, na cena decoramos.

K.S.: Ou seja, em cena vocês falam as palavras pelas próprias palavras, mas em vida vocês falam para obter algum juízo, imagem. A fórmula dos motores da vida psíquica: imagem, juízo e vontade — isso é muito importante, é a base, o fundamento. A mente divide-se agora em dois momentos: imagem — você cria uma imagem de algo, por exemplo uma árvore — e o juízo — essa árvore é bonita, etc. Quando há imagem e juízo, então é gerada, por si só, a relação para com essa árvore — e isso já é a vontade-emoção. A vontade e a emoção estão unidas. Não é possível nomear um só momento, onde não haja vontade sem emoção e emoção sem vontade. (...) ¹⁰⁶

Antes de olharmos para esse fragmento do trecho da aula do dia treze de dezembro de 1935, em si, vale dizer que um pouco antes desse diálogo com Stanislávski, ele, explicando sobre a importância da palavra, diz que ela “é a mesma coisa que agir fisicamente da forma correta.”¹⁰⁷ Se através da ação física se pode criar uma corrente lógica que impulse o ator à fé do “aqui e agora”, a palavra, por sua vez tem a mesma potência se dita de forma orgânica, constituindo-se na “palavra em pé”. Vamos à passagem da aula, então, o caso da palavra “arioso” debatido durante

¹⁰⁴ Iniciais de Konstantin Stanislávski.

¹⁰⁵ Iniciais de Zinaida Serguêevna Sokolova (1865-1950) foi a “irmã de Stanislávski, trabalhou como atriz em alguns espetáculos do TAM e, posteriormente, se tornou pedagoga. Foi discípula de Stanislávski. Participou do Primeiro Estúdio do TAM em 1911, junto de Sulerjitski e Vakhtángov. E nos anos 1912 e 1913 acompanhou as palestras que Stanislávski proferiu aos estudantes do Primeiro Estúdio. A partir de 1919, junto de Stanislávski, Sokolova se envolveu em atividades de direção e de pedagogia no Estúdio de Ópera do Teatro Bolshói e, mais tarde, a partir de 1935, no Estúdio de Ópera e Arte Dramática.” In: ZALTRON, 2021, p. 26.

¹⁰⁶ MOSCHKOVICH, 2021, p. 253-254, (negritos nossos).

¹⁰⁷ Ibid., p. 253.

essa aula, é sugestivo dessa potência e importância da palavra estar vinculada à imagem que o ator constrói para si.

Ao ler o trecho em questão imediatamente fui transferido a um bosque, ensolarado e frio, pelo inverno paulistano, onde ensaiávamos essa cena entre Tuzenbakh e Irina, Paula Halker, Caio Horowicz e eu. Nós três e as bétulas, as bétulas! Como eu quis ver a bétulas! Me esforcei tanto para vê-las, pois as palavras são imagens e eu não tinha o direito de dizê-las sem as ver, antes, intimamente. Já havia aprendido isso. *Palavra em pé, não?* No entanto, quando eu finalmente podia imaginar um pouco que fosse aqueles troncos esguios, quase brancos, cheios de manchas escuras, como o pescoço de uma girafa albina, quanto mais elas brotavam à espreita de se encontrarem no meu olhar fundo e vazio, por alguns segundos, eu me desconectava da Paula, da próxima fala, da próxima imagem, do sentido de estar ali, só existiam bétulas e, em seguida, segundos de desespero. Como é difícil perder o sentido de se estar onde se está e ter de voltar a si, humilhantemente, sem saber por onde.

Eu tentava imaginar bétulas, concentrava minha imaginação para que elas pudessem surgir e me salvar desse difícil monólogo de Tuzenbakh e fossem um portal. No entanto, elas não podiam me salvar, porque na praça de árvores onde ensaiávamos, ao lado do departamento de artes cênicas, entre a reitoria e a praça do relógio, não havia bétulas. Eu estava em um bosque de mata atlântica, o que a natureza havia me dado eram ipês, aroeiras, ingás e mulungus. Tentando enxergar bétulas eu sucumbia a uma estratégia que violava a natureza, fruto de um mal entendimento do *étude*, ou melhor dizendo, fruto de um mal entendimento da necessidade de vislumbrar as palavras. Forçar ver bétulas num bosque de espécimes da mata atlântica me desconcentrava, me fazia perder o foco do que fazer, pois precisava me esforçar para dissimular estar no frio do continente Europeu, pisando em neve. Como eu teria aproveitado mais se tivesse valorizado haver sob os pés as sâmaras secas das tipuanas e as vagens crocantes dos ingás que estalavam contra as minhas pisadas. Ali Tuzenbakh podia tudo, menos pisar em neve e ver bétulas. Ali Felipe podia tudo, menos domar a natureza, deixando de se contagiar e habitar aquele espaço, deixando de existir lá e naquele quando. Dizer “bétulas”, ali significava ver ipês. Era preciso olhar para aquela natureza, aquelas silhuetas contorcidas das tipuanas como o espelho do qual brotava todo o sentido que Tuzenbakh via nas suas bétulas. A imagem é inicialmente a imagem que se constrói, verdadeiramente, para si

próprio, assim como quando não se soube o sentido de “arioso”, era preciso criar o seu sentido para si próprio.

Há um diálogo interessante retirado de uma conversa estenografada do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, do dia 13 de abril de 1936, em que Knípper¹⁰⁸ diz que “a coisa mais difícil é falar com suas próprias palavras”, ao que Stanislávski responde:

K.S. Você vai relatar para mim a lógica das ideias, e não as palavras das ideias. Ela ficará enraizada em seu cérebro. Seus músculos serão impulsionados por seus sentimentos, pela linha lógica da sequência de ideias, e não apenas pelas palavras. A pior coisa que pode acontecer a um ator é as palavras serem ditas, mas os sentimentos atrasarem. Você não consegue parar sua língua, mas a língua não expressa aquilo que você sente. Enquanto a língua fala à toa, você está realizando seus pequenos truques.¹⁰⁹

Essa imagem de que ele se utiliza ao expressar que “os sentimentos atrasam” é exatamente como eu me sentia, em desespero, ao me perder na dissimulação daquelas árvores de inverno russo. Em uma outra aula, pouco mais de um ano depois daquela do “arioso”, Stanislávski sugere que Orlova se utilize do real do “aqui e agora” e crie em cima disso, é muito interessante notar como para o “sistema” dele o sentido sempre parte do ator engajado na ação, de modo que não cabe dissimulação da realidade, há uma sofisticação enorme no sentido que ele entende pelo “realismo” da ação orgânica, o sentido da verdade:

Aula do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, 25 de maio 1937

(...)

Orlova: É muito difícil quando não nos dão a peça, mas apenas excertos curtos dela. E é difícil imaginar Romeu e Julieta em outro lugar, que não um castelo.

K.S.: E para que você precisa imaginar aqui um castelo? Junte o abstrato com o real e imagine que tudo isso aqui, nesse quarto. Um castelo medieval não combina com Tchékhov, mas se precisasse, o faríamos. Se pegamos a correta natureza das emoções, podemos fazê-las em qualquer situação, em qualquer cenário. Romeu e Julieta amam da mesma forma como nós amamos, e se vocês vivem uma certa emoção que pode ser experienciada apenas em um lugar, então não se trata de uma emoção real, mas de uma representada.

Orlova: Quanto mais eu levo em conta as circunstâncias propostas da peça, mais difícil para mim é lidar com esse quarto e com essas pessoas. Eu não falaria sobre o casamento dela na frente dessa quantidade de pessoas.

K.S.: Pode ser que a cena não tenha nada disso, mas imagine que você esteja falando sobre isso na igreja. Lá há uma quantidade parecida de pessoas, mas lá você se adaptaria, falaria mais baixo ou a levaria para o canto. Em cena, você deve viver em quaisquer situações e cenários. O que você está me dizendo agora, sobre esses castelos... Você criou uma fantasia, viu a si mesma nessas circunstâncias propostas e agora fica copiando a si mesma. Isso não é arte.

¹⁰⁸ Olga Knípper (1868-1959) foi atriz do Teatro de Arte de Moscou e esposa do médico e escritor Anton Tchékhov.

¹⁰⁹ VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 268-269.

Orlova: De acordo com as minhas circunstâncias eu preciso que precisamente esse quarto, com essas pessoas aqui seja o quarto de Julieta. Eu ainda posso imaginar que são os convidados do baile, não Zavádskaia minha colega, mas uma dama de Verona, e o mesmo para os outros. E você quer que eles sejam meus colegas de curso?

K.S.: Isso mesmo.

Mirskova: Eu trabalho com Zinkóvski, não posso me esquecer nunca de que é Zinkóvski, e de que eu sou eu nas circunstâncias propostas. (...) ¹¹⁰

Ou seja, sou eu nas circunstâncias propostas, no aqui e agora, não há Romeu, não há Julieta, sou eu e minha colega Paula, mas *o que eu faria se...*? O que eu faria se... Eu, o que **eu** faria? Em negrito, percebe? Percebe que enquanto me lê eu falo contigo? E você se percebe lendo essas palavras imediatamente? Que bom que está aqui! Pois eu nunca deixei de falar com você, apesar de só agora eu ter me aproximado mais, enquanto me lia, sempre estive aqui, talvez com um véu, uma máscara, admito, mas saiba que morri de rir todas as vezes que escrevi “tradução nossa” ou todas as vezes em que conjuguei na primeira pessoa do plural. *Observamos que a palavra étude, como consta nos dicionários franceses...* Acho um barato isso, quase um delírio coletivo, pois estive escrevendo esse trabalho bem sozinho, nunca houve ninguém além de mim, ainda assim falei como se houvesse alguma entidade externa a você que lê, um “nós” coletivo. Mas não, sempre fui eu! Percebe? Espero que você concorde comigo agora que toma consciência do que está acontecendo entre nós, e que você perceba que essa relação entre eu e você só existe enquanto você se dedica a ler palavra por palavra. Batata. Está vendo não sou que leio, é você, percebe? A voz que fala o que você lê está dentro de você. É a sua voz interna que você ouve ao ler “batata” Todas as ideias e imagens que passam pela sua cabeça manga são suas, não sou que leio, é você, aqui e agora. Automaticamente caneta e incessantemente seu cérebro está processando, também essa leitura e você tem consciência disso, quer queira ou não, você percebe todos os objetos copo à sua volta; o barulho da rua, a janela, a porta, o lugar onde você está agora, o teto. Ganhei sua confiança agora? Porque isso tudo é sobre você, apenas. Sim, preciso que enquanto lê essas palavras, agora... sim tu! Concentre-se: sairei e te deixarei um tempo em solidão, digamos que esse tempo você medirá em cinco segundos, talvez você precise de menos ou mais, o que preciso é que você pause, interrompa essa leitura por um instante, o seu instante. A partir de agora....

¹¹⁰ MOSCHKOVICH, 2021, p. 285. (negritos nossos).

...agora que você retoma e lê essas letras e as compreende, internamente, você passa por uma vírgula, por outra e percebe sua voz interna, que você não pode controlar, ela faz parte da sua condição humana. Enquanto eu converso diretamente com você, posso fazer você prestar atenção em sua respiração, você inspira e expira o tempo todo, em ciclos. Perceba. Você sabe disso, mas havia parado de prestar atenção na respiração até eu jogar o seu foco sobre ela e você voltar a se dar conta, percebe? Você sabia disso, mas não estava reparando, ao menos conscientemente. Assim como você não sabia até agora, até esse momento em que eu escrevo e você me lê, e descobre que há um bebê ao lado da sua porta. Calma. Continue aqui, por favor, eu preciso que se acalme, tenha sossego, ele dorme. Um bebê foi deixado em sua porta enquanto você me lia e se entretinha, por aqui, com sua voz interna e sua respiração. Você já olhou para a porta? Se já, tudo bem só você saberá, mas se ainda não, olhe, por favor! Interrompa a leitura e olhe para a porta. Veja! Não há criança alguma — sim — não há — ainda bem que não há —, você não perdeu a sanidade, mas não perca a lógica que minimamente construiu até aqui, você está raciocinando comigo, eu estou te induzindo a isso. Olhe, de novo, para a porta: há uma criança abandonada, você é a primeira pessoa a encontrá-la. O que você faz agora, levante-se e aja. Há uma criança à sua porta. É preciso partir do pressuposto de que pode haver — pois é possível, na realidade da imaginação — e que “se” houvesse, *eu agiria como?* Há de se responder à pergunta e não de afirmar algo, até porque esse algo precisa ser descoberto, o *como eu agiria?* necessita ser respondido pela ação, portanto não se trabalha com a resposta, o “se mágico” opera na *dúvida*, diz Tortsov:

O segredo da potência com que nos influencia o “se” está aliás no fato de que não fala do feito real, daquilo que é, senão daquilo que pode ser... “Se ocorresse...” Essa palavra nada afirma. Apenas presume, apresenta uma questão para sua resolução e o ator trata de dar a sua resposta.¹¹¹

Encerremos com esse trecho de diálogo da aula do dia 25 de maio de 1937, do último Estúdio:

Zavádskaia: Enquanto eu discuto as interrelações com o parceiro, enquanto eu discuto as circunstâncias propostas e estabeleço o momento de comunicação, nessa hora preciso estar aqui, e agora. Mas chega uma hora em que preciso ir até a janela: que vazio, que neve etc., mas eu vejo diante de mim o supermercado da esquina e as portas que dão na rua Tverskaia.

K. S.: Você estará alucinando, se estiver vendo outra coisa. Você vive agora de uma certa emoção e deixe que, diante de si esteja o supermercado. Para todos esses casos há o “se”. Não alucinar, mas colocar “o que eu faria, se” estivesse em tal clima, ou se fosse noite. (...) ¹¹²

¹¹¹ STANISLÁVSKI; SAURA, 2007, p. 65, (tradução nossa).

¹¹² MOSCHKOVICH, 2021, p. 286, (negritos nossos).

2.6 Rumo ao pressuposto do pressuposto

Segundo a análise de Diego Moschkovich sobre os ensaios do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938) — o último período de contribuição produtiva de Stanislávski, em vida —, houve uma importante virada pedagógica na proposta para os *études* iniciais indicada aos professores e alunos do estúdio, que consistiu em retirar, durante as ações físicas, a fundamentação das circunstâncias propostas, de novo, num primeiro momento do trabalho. De modo que, segundo Moschkovich, Stanislávski rechaça as circunstâncias propostas “completamente, buscando na ação orgânica — ou seja, aquela que prescinde das circunstâncias propostas — precisamente esse ponto de contato”¹¹³ entre o ator e a personagem.

Para fins de um rigor de vocabulário, já que esses termos podem ter assimilações distintas a depender do pesquisador-artista, há uma outra passagem em que Diego Moschkovich — enfatizando que elas estão diretamente vinculadas ao “aqui, hoje e agora” —, elucida a definição de *ação orgânica* da seguinte maneira: “uma ação que permanece a mesma independente das circunstâncias propostas” e, ainda que elas “são recursos para que os parceiros de cena estabeleçam entre si a comunicação”.¹¹⁴

Vejamos essa ideia apontada pelo pesquisador, através deste trecho do estenograma da “Conversa com os pedagogos sobre o método de trabalho do Estúdio”¹¹⁵, de 22 de maio de 1938, em que Stanislávski sugere a seguinte abordagem para o ator criar o papel:

[Conversa com os pedagogos sobre o método de trabalho do estúdio.
Estúdio de Ópera e Arte Dramática. 22 de maio de 1938]
Se a peça é desconhecida, não falem nada sobre ela, melhor que não saibam que estão preparando uma peça, que estão preparando um espetáculo. O trabalho da direção é encontrar uma série de études que levem à linha das ações físicas da peça. Vocês fazem toda uma série de études. O que significa ações físicas, que ações são essas? Vamos dizer que vocês têm, por exemplo, um étude chamado “A recepção”, onde alguns dos atores chegam de uma viagem de trem e outros vão recebê-los na estação. Toda a criação começa com: “SE ESSA SALA NÃO FOSSE UMA SALA, MAS A PLATAFORMA DE UMA ESTAÇÃO DE TREM”. Ali onde estão os retratos são os trilhos; os móveis ali na parede — são as bancas de jornal. Em uma palavra, façam como a criatividade das crianças: “COMO SE FOSSE, MAS NÃO É”. Removam o que atrapalha, fiquem com o que ajuda.¹¹⁶

¹¹³ MOSCHKOVICH, 2021, p. 132.

¹¹⁴ Ibid., p. 128-129.

¹¹⁵ Ibid., p. 294.

¹¹⁶ Ibid., p. 305.

Quanto a essa mudança na lida com as circunstâncias propostas, que Diego Moschkovich nos revela, obstinadamente abordada por Stanislávski em seus últimos anos de vida, nos parece que, no fundo, tais circunstâncias sempre estiveram como pressuposto dentro dos clássicos *études* por ele propostos, como nos “manuais” *Sobre Si Mesmo* e em processos criativos anteriores ao último Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938).

Antes de dar continuidade a esse raciocínio é preciso fazer uma distinção entre os *études* — sem pretensão de juízo intelectual em cunhar termo algum, (até porque, se analisarmos friamente, sempre haverá uma fábula dentro de um *étude*, ou seja, uma trama, um enredo, um “mito”; a “fábula” aqui, não tem o sentido literal daquela narrativa em que há uma moral e personagens animais antropomorfizados). Chamemos de “*études* fabulares” aqueles criados com finalidade pedagógica. Ainda que todos os *études* tenham fins pedagógicos, não no sentido pobre de estar vinculado a uma aula ou instituição de ensino¹¹⁷, mas no sentido de ser um meio de descoberta e assimilação criativa de atores, como já aprofundamos. A diferença proposta serve apenas para delinear as consequências no processo criativo entre um *étude* “fabular”, ou seja, criado justamente para ser um *étude* — e, por isso, fabular, já que surge narrado como uma pequena fábula com fins pedagógicos ao desenvolvimento da ação física — e um “*étude* dramatúrgico” feito a partir de peças já criadas por dramaturgos; este último tipo, portanto, abrigará inúmeras circunstâncias propostas e maior complexidade dramática, ainda que feito fragmentado a partir de pequenas cenas ou trechos delas. Assim sendo, teríamos como *études* fabulares o do “dinheiro queimado” e o “do broche perdido”, por exemplo, e como “*études* dramatúrgicos” aquele citado sobre uma cena da ama de Julieta, por exemplo, ou aquele da despedida entre Tuzenbakh e Irina etc.

Tendo esboçado a distinção, voltemos ao raciocínio: parece-nos que, em alguma medida, enquanto pressuposto, o desprendimento quanto às circunstâncias propostas que Diego nos elucida, já estava presente nos “*études* fabulares”, mas a grande quebra se dá quando Stanislávski solicita que os alunos-atores esqueçam as tais circunstâncias nos “*études* dramatúrgicos”, o que de fato, é surpreendente:

¹¹⁷ Precisamos, *para ontem*, elevar o teatro à condição de uma arte pedagógica.

[Aula do Estúdio de Ópera e Arte Dramática. 27 de abril de 1937]

ROSSBERG: K.S., como eu posso narrar a linha da ação física, quando, por exemplo, na cena há três pessoas: Miller (eu), minha esposa e chega Wurm (Chúr)? Eu posso imaginar as minhas ações, as de Miller, mas depois disso, sem comunicação, fica difícil.

K.S.: Faça tudo o que diz respeito a ação orgânica, e esqueça-se de todas as circunstâncias propostas.

SKALÓVSKAIA: Eu gostaria muito, se você pudesse fazer com eles a mesma coisa que fez com Gochmann.

K.S.: Conduza a aula você, eu vou corrigindo.

SKALÓVSKAIA (*a Chúr.*): Leia as suas ações. Nós dividimos em fatos: o primeiro é a chegada de Wurm.

SCHÚR: Eu vou para a casa de meus conhecidos com meus afazeres e acabo numa confusão. Quero atrair para mim a atenção.

K.S.: Livre-se das circunstâncias propostas, vamos deixar apenas os fatos. Um homem entra numa sala. O que ele faz, ao entrar? Antes de mais nada, a pessoa que entra avalia o que está acontecendo aqui, nessa sala. Por enquanto apenas isso é necessário. A pessoa entra e lança os tentáculos para dentro do parceiro. Além disso, quem entra necessariamente se orienta. Você deve entrar não como Wurm, mas como Chúr. Se você não entrar como Chúr, mas como Wurm, vai começar a representar um espertalhão imediatamente e deixará passar as exigências humanas da orientação, já que você nunca esteve em circunstâncias parecidas, elas continuam intocadas. Precisamos das ações orgânicas. Depois de ter se orientado, comece a fazer o que tem de fazer. (...) ¹¹⁸

O foco com essa observação, não é apontar algum possível equívoco na valiosa leitura que Diego Moschkovich nos faz ver sobre a alteração pedagógica de Stanislávski frente às circunstâncias propostas, muito pelo contrário. Essa alteração é fundamental para compreender o que, aqui, nos interessa observar: essa mudança reforça um pressuposto fundamental no sistema quase cognitivo de Stanislávski, que é mais evidente nos “*études* fabulares”, justamente por suas tramas serem extremamente menos complexas e, assim, não exigirem do ator adaptação a várias circunstâncias propostas. Quando Malolétkova precisa buscar o broche, ainda que Stanislávski-Tortsov aponte as circunstâncias propostas (como a necessidade do broche para pagar a mensalidade do seu curso de teatro, por exemplo), o microcosmo da fábula permite que o foco daquele *étude* seja tão específico ao concentrar a ação toda na procura do broche, ou na contagem do dinheiro. As circunstâncias propostas ficam, em certa medida, em segundo plano, dando espaço muito maior em exercer a ação física, orgânica. Além disso, a nível dramatúrgico, há muito mais interferências dramáticas ao receber pessoas numa estação de trem do que na ação de contar dinheiro em uma sala, ou procurar um broche sozinha pelas cortinas laterais das coxias.

¹¹⁸ MOSCHKOVICH, 2021, p. 273-274, (negrito nosso).

Na seguinte aula, Stanislávski ao mencionar o *étude* do dinheiro queimado diz:

[Segunda aula com o Grupo das Seções de Ópera e de Arte Dramática. Estúdio de Ópera e Arte Dramática. 17 de novembro de 1935]
Em meu livro descrevo um *étude*, onde, na ação, um corcunda joga dinheiro no fogo. A pessoa que traz o dinheiro para a cena deve contá-lo. Como contar dinheiro? Vejam: a contagem de dinheiro é toda uma história. É preciso fazê-la até o fim. Têm um significado enorme todos os seus detalhes. (...) Na vida vocês sabem como por uma mesa, como trazer a comida. Por que então, quando entram em cena, não conseguem fazê-lo? Encontrem o caminho certo, como com a trilha que o mato ocupou.¹¹⁹

Nesse trecho, inclusive, há uma nota de rodapé do tradutor Diego Moschkovich que elucida a estrutura preliminar, nuclear do “*étude* fabular” a que chamo atenção, diz ele que “O *étude* do ‘dinheiro queimado’, no entanto, é uma espécie de *étude*-modelo, que vai se aprofundando à medida que os capítulos se tornam mais complexos.”¹²⁰

Quando Stanislávski diz “Faça tudo o que diz respeito à ação orgânica, e esqueça-se de todas as circunstâncias propostas”, há a virada na condução dos *études* que Moschkovich aponta, porque talvez, só ali, ao final de suas contribuições investigativas, Stanislávski entendeu que o cerne do *étude* é o de encontrar-se no papel através da ação orgânica, independente das circunstâncias propostas. Ainda que este desprendimento para com estas já estivesse presente, em alguma medida, nos “*études* fabulares” criados por ele próprio — e, muito provavelmente, exatamente por terem sido dispositivos criados por ele próprio, para o desenvolvimento das ações físicas, ainda que sob a forma fictícia da narrativa guiada pelas anotações do diário de um aluno.

Ao dizer, em uma aula do dia 27 de abril de 1937, que “Eles não devem ler a peça, mas devem conhecer a fábula”¹²¹, Stanislávski está justamente simplificando o “*étude* dramatúrgico” em um “*étude* fabular”, estratégia que estimula a concentração dos atores na atenção à ação orgânica, porque os libera dos desvios das circunstâncias propostas. A fábula, aqui, é como fosse a espinha dorsal da peça, a estrutura lógica primordial para a peça acontecer, ou melhor, para a ação acontecer. “Se Medeia não mata os filhos, não é Medeia”¹²².

¹¹⁹ MOSCHKOVICH, 2021, p. 195-196.

¹²⁰ Ibid., p. 196

¹²¹ Ibid., p.274.

¹²² Maria Thais em alguma aula da vida (informação verbal).

Há uma passagem em que Stanislávski explica sobre o sentido da “fábula”, embora, nessa aula do dia 7 de dezembro de 1935, percebemos que para ele nesses primeiros *études* do papel, já há uma busca pela simplificação das ações, mas estas ainda não estão desobrigadas das circunstâncias propostas:

[Aula Com o Grupo de Assistentes.

Estúdio de Ópera e de Arte Dramática, 7 de dezembro de 1935]

K.S.: (...) Sigam, por enquanto, por meio da fábula e dos pensamentos, levem em conta como se desenvolve a fábula. Não leiam o texto de seus papéis, mas perguntem a alguém, “qual o pensamento ali”. Isso porque quando vocês mesmos olham, frequentemente há uma quebra, e isso apenas os distancia da linha.

Assistente: Sofia é muito frívola?

K.S.: Você precisa falar disso, agora? Agora estamos seguindo apenas os fatos simples. Se você disser que “ela frívola”, o que isso traz? Isso a levará apenas a representar a “frivolidade”. Traduza essa “frivolidade” em circunstâncias propostas. Você vai ter vontade de representar uma menina “frívola”, de qualquer maneira, mas “frívola” é um clichê.¹²³

Para concluir, voltemos à aula do dia 27 de abril de 1937, no trecho em que Stanislávski explica o motivo pelo qual os alunos, nos primeiros *études* de contato com a fábula do texto, não devem se utilizar das circunstâncias propostas:

[Estúdio de Ópera e de Arte Dramática. Aula de 27 de abril de 1937]

(*Stanislávski passa ao trabalho sobre a peça Intriga e amor, de Schiller.*)

SKALÓVSKAIA: Eles precisam ler a peça, ou apenas contá-la já basta?

K.S.: Você viu como foi difícil hoje manter os alunos na simples linha da natureza orgânica? Eles já pensam com as circunstâncias propostas do autor, já estão aprisionados nelas. Ou seja, não precisam ler; conte a eles apenas a fábula, e mesmo assim muito reduzida, apenas os momentos fundamentais. Por exemplo, “Fulano se encontra com Beltrano” –, e só. Tente conduzi-los através da linha orgânica.¹²⁴

Ao simplificar as ações através da fábula, o *étude* se torna uma forma de visitar primeiro a base da ação, o pressuposto da ação em si, que antecede as inúmeras circunstâncias possíveis. Uma outra vez: “Medeia só é Medéia porque mata os filhos”, nisso consiste parte fundamental da fábula, no caso do mito, ou seja, o pressuposto do pressuposto consiste em que a atriz num *étude* de Medéia deve desembainhar o punhal, deve segurá-lo, deve agir sobre isso e não se preocupar em como construir o assassinato. Para que Medéia as mate e encante seu mito no mundo, ela deve pegar o punhal, sentir seu peso, sua gélida lâmina, as ranhuras dos estilos na bainha e, se ele estava guardado, ela precisa retirá-lo da caixa. Todo esse material sensorial, imagético, que envolve essas “simples” ações são o núcleo orgânico do agir, que depois será desenvolvido, aprimorado, circunstâncias serão adicionadas, novos jogos

¹²³ MOSCHKOVICH, 2021, p.235, (negritos nossos).

¹²⁴ Ibid., p.272-273, (negritos nossos).

serão inseridos, com mais atores, objetos, possibilidades vastas em termos de pesquisa, mas aqui e agora, a atriz-Medéia deve resgatar o punhal guardado e segurá-lo, desembainhá-lo.

Sendo assim, essa “simplificação da fábula”, nos revela que um dos eixos centrais e, talvez o principal, como Moschkovich nos auxilia a pensar, para o entendimento do *étude* é a ação física orgânica, já que o caminho para acessar o inconsciente — e esta é uma máxima de Stanislávski que não se altera e perdura sua vida inteira — só se dá através do consciente, área por onde as ações orgânicas podem operar:

“Um homem entra numa sala.”¹²⁵

¹²⁵ Fragmento da resposta de Stanislávski ao aluno Schúr, durante a aula do dia 27 de abril de 1937, do Estúdio de Ópera e Arte Dramática. *In*: MOSCHKOVICH, 2021, p. 274.

3 A PARTE QUE NOS TOCA

PERCEPÇÃO

Não existe limite, toda nossa criação baseia-se na imaginação! A cada momento você deve dar a seus alunos exercícios para treinar a imaginação. — Konstantin Stanislávski¹²⁶

O cérebro é um Sistema criativo. — António Damásio¹²⁷

Imagine que você está atravessando uma rua e de repente aparece um carro vindo rapidamente em sua direção. O ponto de vista segundo o qual o carro vem em sua direção é o ponto de vista do seu corpo, e não pode ser outro. Uma pessoa que vê a cena de uma janela no terceiro andar do prédio atrás de você tem um ponto de vista diferente: o do corpo dela. O carro se aproxima, e a posição de sua cabeça e de seu pescoço se altera à medida que você se vira em direção ao carro, enquanto seus olhos se movem em sincronia para focalizar a rápida evolução dos padrões formados em suas retinas. Uma série de ajustes é feita rapidamente, do sistema vestibular — que tem início no ouvido interno, está relacionado ao equilíbrio e serve para indicar a posição do corpo no espaço — e do mecanismo dos colículos — que guia o movimento dos olhos, da cabeça e do pescoço, com a ajuda dos núcleos do tronco cerebral — até os córtices occipitais e parietais — que modulam o processo em um nível mais elevado. Mas isso não é tudo. Quando um carro vem em sua direção em alta velocidade, surge uma emoção chamada medo, quer você queira ou não, e efetivamente muitas coisas se alteram no estado de seu organismo. O intestino, o coração e a pele, entre outros, reagem rapidamente.¹²⁸

Após narrar essa situação hipotética, pela qual todos nós já passamos, em alguma rua por onde andamos, o professor e neurocientista lisbonense António Damásio faz uma interessante análise sobre o fato de não existir “percepção pura” de um objeto em um canal sensorial. O que isso significa? Significa que, na situação em que um carro vem em sua direção, seus olhos, ao verem-no se aproximando, não são os únicos a “perceber” o *objeto*: o automóvel. Existem muitas outras percepções simultâneas acontecendo enquanto se olha um objeto e Damásio as chama de “ajustamentos do corpo”, que se dão, por exemplo, no intestino, coração, pele, sistema vestibular etc. E, ainda, as atividades do próprio organismo experimentando e tomando conhecimento dessa perspectiva que o organismo tem ao “ver”, — ou seja, a consciência — também fazem parte desses ajustamentos do corpo e veem imediatamente em seguida ao processamento visual.

¹²⁶ VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 283.

¹²⁷ DAMÁSIO, 2000, p. 322. (tradução nossa).

¹²⁸ Ibid., p. 146 (tradução de Laura Teixeira Motta).

(...) comecei a ver o problema da consciência como tendo dois protagonistas, o *organismo* e o *objeto* e, no que diz respeito às *relações* que esses dois personagens estabelecem no decorrer de suas interações naturais. O organismo em questão é aquele dentro do qual ocorre a consciência; o objeto em questão é qualquer objeto que venha a ser conhecido no processo da consciência; e as relações entre o organismo e o objeto constituem o conteúdo do conhecimento ao qual chamamos de consciência. Vendo dessa perspectiva, a consciência consiste em construir conhecimento sobre dois fatos: o de que o organismo está envolvido em relacionar-se com algum objeto e o fato de que o objeto em relação causa uma mudança no organismo.¹²⁹

Mas por que estamos entrando nesta seara? Porque Damásio trás contribuições valiosas no campo da neurociência que nos tocam a todos nós enquanto atores e artistas ao chegar ao precioso tema das emoções, imaginação e memória, a partir de suas reflexões e estudo sobre a consciência. Para tanto, se faz necessário compreender algumas premissas do funcionamento cerebral cognitivo e emocional, ainda que de maneira basilar. Após afirmar que não existe percepção pura, uma vez que nunca apenas os órgãos sensoriais estão respondendo ao objeto, António Damásio constata que, até mesmo quando você só está pensando em algo, a sua percepção não é pura. Para a neurociência o pensamento é um *objeto*, nesse caso, pois o organismo se relaciona com ele, ainda que o pensamento não parta do meio externo, como o carro que quase atropelou você, ou melhor dizendo, ainda que o pensamento seja produzido pelo próprio organismo, em sua mente, tanto o carro quanto o pensamento são *objetos*.

Quando o carro se aproxima e você sente uma emoção parecida com a que eu sentiria se estivesse na sua situação — à ponto de concordarmos em chamá-las com a mesma palavra —, o medo, inúmeros ajustes ocorrem, como vimos, um deles é a percepção de que é *você* quem sente medo enquanto você o está sentindo. Esse é um exemplo de um certo tipo de consciência, em que o *sentir medo*, isto é, a emoção “medo”, se torna também *objeto* à mente e, por isso, o cérebro se relaciona “de volta” com a emoção também tomando consciência da mesma, isto é, *sentindo-a*. Nisso consiste o *sentimento*, quer dizer, o sentimento da emoção, o sentir a emoção. Brincando com a linguagem, seria como uma resposta da resposta, ou, uma percepção da percepção.

(...) os registros que mantemos dos objetos e eventos percebidos em determinada ocasião incluem os ajustamentos motores que fizemos para obter a percepção da primeira vez, assim como as reações emocionais que tivemos então. Eles estão corregistrados na memória, ainda que em sistemas separados. Em consequência, mesmo quando “apenas” pensamos em um

¹²⁹ DAMÁSIO, 2000, p. 19-20. (tradução nossa).

objeto, tendemos a reconstruir memórias não só de uma forma ou de uma cor, mas também da mobilização perceptiva que o objeto exigiu e das reações emocionais acessórias, não importa quão tênues tenham sido. (...) as imagens que se formam em sua mente sempre sinalizam ao organismo o modo como você foi mobilizado pela tarefa de formar imagens, evocando certas reações emocionais. Não há como você evitar que seu organismo seja afetado, sobretudo nos aspectos motor e emocional, pois isso está incluído em ter uma mente. A perspectiva assumida em relação a uma melodia que você ouve ou a um objeto tocado é, naturalmente, a perspectiva de seu organismo, pois ela é traçada com base nas modificações sofridas por seu organismo durante os eventos de ouvir ou tocar.¹³⁰

Conscientemente ou não, todos nós, impreterivelmente respondemos a um *objeto* (seja ele o carro, um pensamento, uma ideia, uma memória, um som, um cheiro, um vento, uma temperatura e uma infinidade de *et ceteras*) de maneira emotiva, pois “o modo como você foi mobilizado pela tarefa de formar imagens” — ou seja, a resposta emocional e tantos outros ajustamentos corpóreos que seu organismo teve durante o primeiro processamento das imagens — estão vinculados ao objeto e, por isso, essas imagens serão acessadas novamente sob uma complexa e caótica¹³¹ combinação de associações de imagens, às quais não compreendemos pelas lentes da ciência dos doutores. Mas empiricamente sim, todos nós, pois quando escrevo tangerina e você lê essa combinação de letras, tan-, sílabas, ge-, sons, ri-na, você pode se ouvir lendo dentro de si: *tangerina*. E, provavelmente, essa sua voz interior lhe traga, sem que você tenha controle, aroma; fiapo; sabor; textura; saliva; gotículas que respingam de gomos que explodem; umidade; o cheiro doce-ácido da fruta encrustado na unha que dilacerou a casca... e, talvez, você ainda se lembre, enquanto me lê, de algum poema; um filme; uma pessoa; uma tarde; uma outra fruta ou até mesmo de que eu já conversei com você desse jeito, anteriormente, nesta intimidade, quando fui a pessoa responsável por fazer você tomar conhecimento de que havia um bebê deixado em sua porta. Todos esses desencadeamentos acontecem sem o seu controle, você escapa o tempo todo de si, enquanto partes de você, guardadas em você, retornam a você, assimiladas e processadas através de algumas emoções, tênues, passageiras, vigorosas, confusas, caóticas, esparsas, conexas, desconexas, conscientemente ou não. Suas partes são um quebra-cabeça que nunca para de formar imagens. Isso é ser você.

¹³⁰ DAMÁSIO, 2000, p. 147-148, (tradução de Laura Teixeira Motta).

¹³¹ Caótica, pois é como chamamos aquilo que não compreendemos, ainda que a ordem seja filha do caos.

Para caminharmos juntos com António precisamos entender em que consistem essas *imagens* que brotam dos *objetos* com os quais nos relacionamos. Ao usar o termo *imagem*, ele “sempre quer dizer imagem mental”¹³². Isto é, a forma como o seu cérebro entende e processa um objeto em imagens que são mentais e podem ser “conscientes ou inconscientes (...). Imagens inconscientes nunca são acessíveis diretamente. Imagens conscientes podem ser acessadas apenas sob uma perspectiva em primeira pessoa (minhas imagens, suas imagens)”.¹³³ No caso do carro, este é objeto e dele surgem algumas imagens, uma delas sensorial: primeiro na retina e, em seguida, no processamento dela no cérebro; mas nesse ínterim também surgem outras imagens, por exemplo, emocionais.

Refiro-me ao termo *imagens* como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais — visual, auditiva, olfativa, gustatória e somatossensitiva. A modalidade somatossensitiva (a palavra provém do grego *sôma*, que significa “corpo”) inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular. A palavra *imagem* não se refere apenas a imagem “visual”, e também não há nada de estático nas imagens. A palavra também se refere a imagens sonoras, como as causadas pela música e pelo vento, (...). As imagens de todas as modalidades “retratam” processos e entidades de todos os tipos, concretos e abstratos. (...) Em suma, o processo que chegamos a conhecer como mente quando imagens mentais se tornam nossas, como resultado da consciência, é um fluxo contínuo de imagens, e muitas delas se revelam **logicamente** inter-relacionadas. O fluxo avança no tempo, rápido ou lento, ordenadamente ou aos trambolhões, e às vezes segue não uma, mas várias sequências. Às vezes as sequências são concorrentes, outras vezes convergentes e divergentes, ou ainda sobrepostas. Pensamento é uma palavra aceitável para denotar esse fluxo de imagens.¹³⁴

Em breve daremos um passo atrás na espiralada linha do tempo rumo à memória, mas antes disso, é importante ressaltar que até agora estamos falando do presente, de um fluxo de imagens que se constituem de maneira complexa, simultaneamente ao nos relacionarmos com um objeto, aqui e agora, seja este o veículo que se aproxima ou um pensamento que nos atropela. Dentro desse recorte temporal, vale dizer que, nós nunca construiremos as mesmas imagens ou o mesmo padrão de imagens, ainda que elas sejam muito próximas umas das outras, e, talvez nisso constitui nossa subjetividade. Quem sabe esse seja o sentido de ir ao teatro: tantas diferentes mãos ensanguentadas existirão para ceder espaço aos dedos

¹³² DAMÁSIO, 2000, p. 317, (tradução nossa).

¹³³ Ibid., p. 318, (tradução nossa).

¹³⁴ Ibid., p. 318, (tradução de Laura Teixeira Motta, negrito nosso).

sanguinários de Lady Macbeth, sem que elas nunca sejam iguais, pois cada atriz leu e lerá um texto diferente, da mesma peça, do mesmo velho William Shakespeare.

Quando você e eu olhamos para um objeto exterior a nós, cada um forma imagens comparáveis em seu cérebro. Sabemos disso muito bem, pois você e eu podemos descrever o objeto de maneiras muito semelhantes, nos mínimos detalhes. Mas isso não quer dizer que as imagens que vemos sejam a cópia do objeto lá fora, qualquer que seja sua aparência. Em termos absolutos, não conhecemos essa aparência. A imagem que vemos se baseia em mudanças que ocorreram em nosso organismo — incluindo a parte do organismo chamada cérebro — quando a estrutura física do objeto interagiu com o corpo. Os mecanismos sinalizadores de toda nossa estrutura corporal — pele, músculos, retina etc. — ajudam a construir padrões neurais que mapeiam a interação do organismo com o objeto.¹³⁵

Quando Stanislávski joga o foco à ação física, exigindo que o ator se coloque em estado de aqui e agora e aja, ele incita o ator a existir enquanto um ser humano normal, cognitivamente falando: “Não há nenhum Hamlet, somente você! Passe tudo para você.”¹³⁶ Isto é, aja por meio da mesma cadeia lógica de ações físicas que você se utiliza para existir, sempre, quando processa *imagens*, ao passar o seu café ou abrir a porta para o vizinho entrar no elevador, ao ler, ao ouvir, ao descascar a tangerina, procurar um broche, ao existir. Acredito que grande parte da falácia naturalista, realista ou *estética*-do-raio-que-o-parta que foi atribuída à Stanislávski surja do engano do que significa agir organicamente, como se age na vida. Todos nós ao interagirmos com os *objetos* presentes, estamos atentos às mudanças que ocorrem o tempo todo em nosso organismo, as mudanças conscientes, é claro, — ainda que sujeitos, inconscientemente, àquelas mudanças ou acomodações inconscientes do percurso de ser e estar. Mudanças estas que transitam no nosso corpo inteiro e não passam apenas pela medula espinhal:

(...) uma parte significativa das entradas de estímulos corporais não viaja pelos nervos, e sim pela corrente sanguínea, novamente chegando ao sistema nervoso central¹³⁷ no nível do tronco cerebral, por exemplo, na área postrema ou mais acima.¹³⁸

Damásio aponta que “a maioria dos sentimentos provavelmente se fundamenta em todas as fontes — mudanças esqueléticas e viscerais, assim como mudanças no

¹³⁵ DAMÁSIO, 2000, p. 320, (tradução de Laura Teixeira Motta)

¹³⁶ Aulas-Ensaio sobre o papel de Hamlet (21 de abril de 1937). In: D’AGOSTINI, 2018, p. 131.

¹³⁷ O Sistema Nervoso Central (SNC) é formado pelo encéfalo e a medula espinhal. O encéfalo engloba o cérebro, o cerebelo e o tronco encefálico (ou cerebral), este último, a ponte que liga o encéfalo à medula. O Sistema Nervoso Periférico (SNP) é formado pelas ramificações nervosas ao longo do corpo, isto é, nervos e gânglios nervosos. Ambos os sistemas são formados e interligados pela mesma matéria, os neurônios.

¹³⁸ DAMÁSIO, op. cit., p. 289, (tradução de Laura Teixeira Motta).

meio interno.”¹³⁹ De modo que a medula espinhal é apenas um dos meios pelos quais as informações viajam até o cérebro, mas há outros, como o nervo vago que caminha do cérebro direto ao corpo, fora da medula, os nervos cranianos que atuam sobre a face e as vísceras e, ainda, uma parte enorme do que é captado pelos receptores ou entradas não é transportada por nervos, mas sim pela corrente sanguínea.

“apenas uma parte da representação das emoções depende da medula espinhal, uma grande proporção do processo é mediada por nervos cranianos no nível do tronco cerebral (que podem atuar sobre o rosto e sobre as vísceras) e por outros núcleos do tronco cerebral (que podem, acima do nível em que se encontram, atuar diretamente sobre o cérebro).”¹⁴⁰

Quando se diz “representação das emoções”, elas podem se dar através do cérebro a nível de consciência, mas também serem corporais, como através da corrente sanguínea. É oportuno ressaltar a diferença entre “sentimento” e “emoção”: por *sentimento* se entende qualquer resposta à emoção, seja uma resposta cerebral, seja corporal. Segundo António Damásio, é por intermédio dos sentimentos:

(...) que são privados, voltados para dentro, que as emoções, que são públicas, voltadas para fora, iniciam seu impacto sobre a mente; mas o impacto integral e duradouro dos sentimentos requer a consciência, pois somente em conjunção com o advento de um sentido do self [um sentido de si próprio] os sentimentos tornam-se conhecidos pelo indivíduo que os tem.¹⁴¹

emoção → sentimento

Destrinchando a linguagem, o sentimento seria o *sentimento da emoção*, ou seja, *o sentir a emoção*, assim que ela se dá, por isso o sentimento é uma resposta à emoção, ainda que essa resposta não seja necessariamente consciente, como vemos nesta formulação em que Damásio separa:

(...) três estágios de processamento que fazem parte de um continuum: *um estado de emoção*, que pode ser desencadeado e executado inconscientemente; *um estado de sentimento*, que pode ser representado inconscientemente, e *um estado de sentimento tornado consciente*, isto é, que é conhecido pelo organismo que está tendo emoção e sentimento.¹⁴²

Nessa passagem, a informação de que as possibilidades do processo do sentimento (da emoção) podem ocorrer inconscientemente talvez soe estranha, mas quantas vezes você já não se deu conta de que estava experimentando uma emoção, logo que percebeu uma alteração física em si próprio, logo que verificou que estava

¹³⁹ DAMÁSIO, 2000, p. 288, (tradução de Laura Teixeira Motta).

¹⁴⁰ Ibid., p. 289, (tradução de Laura Teixeira Motta).

¹⁴¹ Ibid., p. 36, (tradução de Laura Teixeira Motta).

¹⁴² Ibid., p. 36, (tradução de Laura Teixeira Motta).

tenso ou ansioso? Seja uma mudança na frequência da respiração, um aumento de pressão arterial ou, ainda, um enrijecimento muscular, como recorrentemente nos acomete entre os ombros. Nesses casos, só se identificou a emoção (medos, raivas, repugnâncias, tristezas etc.) porque constatou-se um estado físico alterado, ou seja, através de um sentimento, nesse caso “corporal”, como a ansiedade, por exemplo.

Propus que o termo *sentimento* fosse reservado para a experiência mental privada de uma emoção, enquanto o termo *emoção* seria usado para designar o conjunto de reações, muitas delas publicamente observáveis. Na prática, isso significa que não se pode observar um sentimento em outra pessoa, embora se possa observar um sentimento em si mesmo quando, como ser consciente, seus próprios estados emocionais são percebidos. Analogamente, ninguém pode observar os sentimentos que um outro vivencia, mas alguns aspectos das emoções que originam esses sentimentos serão patentemente observáveis por outras pessoas.¹⁴³

Ao interagirmos com os *objetos* presentes, estamos imbrincados às mudanças que ocorrem em nosso organismo, mudanças no corpo, que são ajustes às emoções, pois no fundo, “as respostas emocionais atingem tanto o corpo propriamente dito, quanto o cérebro”.¹⁴⁴ Para exemplificar com o exemplo do carro novamente, quando ele se aproxima surge uma emoção que, mesmo diferente para cada um de nós, nos une através da palavra “medo”. Em resposta ao medo o nosso organismo se reorganiza e se reajusta através de sentimentos, ou seja, das respostas cerebrais, como a percepção de que quem tem medo sou *eu* (consciência), ou a aceleração do batimento cardíaco e, em seguida, a percepção do coração acelerado, isto é, o sentimento do coração acelerado.

A trama de nossa mente e de nosso comportamento é tecida ao redor de ciclos sucessivos de emoções seguidas por sentimentos que se tornam conhecidos e geram novas emoções, numa polifonia contínua que sublinha e pontua pensamentos específicos em nossa mente e ações em nosso comportamento.¹⁴⁵

¹⁴³ DAMÁSIO, 2000, p. 42, (tradução de Laura Teixeira Motta).

¹⁴⁴ Ibid., p. 288, (tradução nossa).

¹⁴⁵ Ibid., p. 43, (tradução de Laura Teixeira Motta).

PRIMEIRO INTERLÚDIO ESLAVO: DE LISBOA A MOSCOU

Há um capítulo em “*The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness*”¹⁴⁶, cujo título dado por Damásio é “o cérebro conhece mais do que a mente consciente revela”. É interessante observar como Stanislávski se utilizou desse princípio, ao longo de toda sua obra pedagógica, que certamente conhecia através dos cientistas e psicólogos que leu, como Gates¹⁴⁷, Maudsley¹⁴⁸ e Ribot¹⁴⁹, nomes inclusive citados em seus livros. A ideia de que não temos controle das emoções e do inconsciente foi fundamental à formulação da sua “psicotécnica”, na abordagem prática do trabalho de ator.

Stanislávski estudou os livros de Ribot *Les Maladies de la mémoire* [As doenças da memória] e *Les Maladies de la volonté* [As doenças da vontade] (ambos editados na Rússia em 1900), e fez várias anotações nas margens das páginas: “Fracassos na criação decepcionam e provocam no papel os mesmos sintomas que ocorrem nas doenças”; “A vontade fraca não provoca ação” etc. Além dos livros citados, vários outros trabalhos de Ribot estão na biblioteca de Stanislávski, todos cheios de suas anotações: *La Psychologie de l'attention*, *La Logique des sentiments* e *Problèmes de psychologie affective* [A psicologia da atenção; A lógica dos sentimentos; Problemas de psicologia]. (...) O que atraiu sua atenção no livro *A psicologia dos sentimentos*, de Ribot, foi a pesquisa de imagens visuais, táteis, auditivas e verbais que permanecem na memória, assim como as emoções e as paixões. Ribot fala também que a volta dessas memórias é causada por certos acontecimentos ou situações. O psicólogo francês foi o primeiro a colocar a seguinte questão: as emoções vividas renascem espontaneamente na consciência ou são provocadas pela força de vontade do indivíduo sem a influência de nenhum acontecimento externo casual?¹⁵⁰

Antes de entrar em alguns pontos sobre a memória, última etapa desse caminho de pensamento guiado por António Damásio, precisamos apresentar a importância do contato com o pensamento de Théodule-Ribot, em 1908, pois dele surgem algumas pistas para Stanislávski, que, ampliando seu horizonte, fazem com que reavalie alguns fundamentos da arte do ator.

Os atores estudam a natureza de sua arte? Não, eles apenas estudam como representar este ou aquele papel e não como ele é biologicamente criado. O

¹⁴⁶ Publicado pela Companhia das Letras, com tradução de Laura Teixeira Motta, sob o título *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*.

¹⁴⁷ Elmer Gates (1859-1923) foi um psicólogo e professor de psicologia experimental estadunidense. Ele é citado no capítulo “O superconsciente” de *O trabalho do ator sobre o seu papel*, no seguinte trecho: “O professor Elmer Gates diz: ‘noventa por cento da nossa vida mental é subconsciente’.” In: STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2010, p. 164, (tradução nossa).

¹⁴⁸ Henry Maudsley (1835-1918) foi um psiquiatra e psicólogo inglês, também é citado no mesmo capítulo que Gates, da seguinte maneira: “Maudsley afirma que ‘consciência não contribui com mais do que um décimo das funções atribuídas a ela’.” In: Ibid., p. 164, (tradução nossa).

¹⁴⁹ Théodule Ribot (1839-1916) foi um filósofo e psicólogo francês, há menção a ele no capítulo “Memória emotiva” de *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criado da peregrinação - Parte I*.

¹⁵⁰ VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 109.

ator de ofício estuda como fazer uma entrada e representar. No entanto, a arte verdadeira necessita estudar como nós podemos conscientemente despertar nossa inconsciente, natureza criativa rumo à superconsciente, criação biológica.¹⁵¹

À época do descobrimento da obra de Ribot, Stanislávski já se inquietava com a falta de um estudo e embasamento técnicos na arte dos atores de seu tempo e a um não comprometimento em se aprimorarem tecnicamente para que não dependessem da intuição ou talento. Parece que esse incômodo em representar mecanicamente e não viver, experienciar os papéis (*pereživánie*), já se apresenta na vida de Stanislávski antes da leitura de Ribot (1908), pois em *Minha Vida na Arte* (1924-1926) ele é narrado em várias passagens já durante sua “juventude artística”¹⁵², como em: “No entanto, o sentimento nada dizia e eu não tinha meio algum para atraí-lo por vias artísticas. (...) Não havia nada interno que me pudesse guiar”¹⁵³. Mesmo que seu livro tenha sido publicado quase vinte anos depois da descoberta de Ribot, essas frases sugerem — pela maneira autobiográfica da narrativa que Stanislávski constrói, em que ele revisita suas próprias “fases” antigas e se reveste dos seus “eus” passados, falando também em nome deles — a dificuldade e o incômodo com a inconstância e despreparo técnico de sua atuação. Em *Minha Vida na Arte* ele formula a divisão do teatro em três tipos¹⁵⁴: o teatro de ofício, o teatro de representação e o da *pereživánie*, este último, seu ideal e grande centelha ética e artística, teatro em que se experiencia e vive-se o papel:

O **ofício** na arte teatral, de acordo com Stanislávski, consiste em um trabalho que se realiza mecanicamente, apoiado na cópia de procedimentos já utilizados por outros atores. Trata-se, portanto, de um trabalho que prescinde da criação. Por esse motivo, o ofício não pode ser considerado arte. (...) Assim, no ofício, o ator reproduz modelos que não partiram de sua vivência e nem da sua imaginação criadora, mas de uma tradição teatral (...). A arte da **representação** se distancia do ofício principalmente porque contempla um processo vivo no momento da criação. Nesse modo de trabalho, o ator utiliza imagens vivas, e não formas fixas, para realizar a sua criação. No entanto, depois de “finalizada” a criação, no decorrer das apresentações do espetáculo teatral diante do público, o processo vivo é abandonado e apenas o resultado externo é memorizado fisicamente pelo ator. O que se vê em cena, então, é uma cópia de si mesmo, uma expressão da forma, que pode

¹⁵¹ STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2008b, p. 354, (tradução nossa).

¹⁵² “Infância artística”, “Adolescência artística”, “Juventude artística” e “Maturidade artística”, são os quatro capítulos em que Stanislávski divide cronologicamente os episódios de sua vida na autobiografia publicada em 1924 (versão estadunidense) e 1926 (versão russa). A citação em questão integra o oitavo episódio (“Um outro mal-entendido”), do capítulo “Adolescência artística”, em que Stanislávski relata o seu processo mecânico de atuação na peça de Alexandr Ostróvski, “Não viva como quiser” (Nie tak jivi, kak khotchétsia), cuja estreia foi em 3 de janeiro 1890.

¹⁵³ STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2008b, p. 110-111, (tradução nossa).

¹⁵⁴ A mesma divisão aparece em seus livros posteriores.

acontecer de modo convincente e habilidoso, do que foi vivenciado em algum momento na criação.¹⁵⁵

No final de *Minha Vida na Arte*, seu primeiro livro publicado, ainda que não fosse um “manual didático” para atores, como viriam a ser as partes I e II de *O trabalho sobre si mesmo*, Stanislávski já propõe as bases éticas-poéticas de seu projeto teatral, alicerçando-as sobre o desenvolvimento da arte interior do ator. Ao comemorar os avanços científicos de seu tempo, que permitem que se registrem os atores e gravem suas vozes, o que poderia ser útil aos artistas, ele considera que, ainda assim:

nada é capaz de fixar ou exprimir de forma permanente as abordagens internas ao sentimento, os caminhos conscientes para o limiar do subconsciente, que por si só formam a base real do teatro.¹⁵⁶

O cerne de toda sua pesquisa teatral está contido nessa concepção de que o caminho para a arte verdadeira, só pode se dar do consciente ao inconsciente, pois cientificamente, através de seus estudos pessoais, ele parte da premissa de que a natureza orgânica do ser humano não pode assimilar o inconsciente, à força ou vontade própria. Ele atesta, no fim de *Minha Vida na Arte*, que o que ele professa na arte é:

(...) o meu assim chamado “sistema”, o método de atuação que descobri e que permite que atores criem personagens, para revelar a vida humana do espírito e encarná-la de uma forma estética no palco. A base desse método consistiu em um estudo prático sobre as leis da própria natureza do ator enquanto um organismo. Sua vantagem reside no fato de que eu não inventei nada e de que não há nada que não tenha sido testado na prática, seja em mim mesmo, ou nos meus alunos. É o resultado natural da minha experiência ao longo da vida.¹⁵⁷

Ao dizer que “nada inventou” Stanislávski demonstra entender que aborda um assunto que não diz respeito apenas aos atores, mas de pressupostos inerentes aos seres humanos. A abordagem ao inconsciente através do consciente, não é apenas uma escolha estratégica e metodológica, mas uma compreensão de que é a única forma possível de acessá-lo, ainda que essa forma não garanta o acesso em si, pois a estrutura do inconsciente não é domável, não é fixável. E como o teatro em que crê, pressupõe que se acesse o inconsciente, ou seja, que se experiencie e o processo da

¹⁵⁵ ZALTRON, Michele Almeida. Do “Crer Para Agir” ao “Agir Para Crer” - A Mudança de Perspectiva nas Pesquisas de Stanislávski. **Caderno de Registro - Macu**, São Paulo, 7. ed., p. 35-41, 2º sem., 2015b, p. 35-36, (negrito nosso).

¹⁵⁶ STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2008b, p. 352, (tradução nossa).

¹⁵⁷ Ibid., p. 356 (tradução nossa).

pereživánie aconteça, a sua “psicotécnica” ou método, inevitavelmente terá de correr sob uma lógica que parte do consciente ao inconsciente.

Essa abordagem é, a meu ver, revolucionária pois coloca o ator em uma condição de autonomia criativa até então nunca antes vistas, pelo menos dentro do recorte do que se tem por teatro na literatura e história Ocidental. Ainda que Rússia, não seja Ocidente. Ainda que essas terras em brasa de onde meus pés falam, tampouco o sejam, e possam — por ora —, no máximo, vir a ser a soja, o boi, o minério do Ocidente, categoria inventada para poucos.

A criação começa quando você chega ao limite do subconsciente. E esse limite é como o oceano: uma onda molhou seu pé, a segunda onda subiu mais alto, a terceira onda arrastou-o e, de novo, levou-o até a costa da consciência. Para atingir esse limite, até a menor verdade pode ajudar. De repente, você deixa cair um lenço ou uma cadeira. Você pode levantar o lenço ou a cadeira apenas como ator ou como homem-ator, ou seja, pode sair do papel para levantar o lenço e consertar aquilo que não foi ensaiado. Mas você pode incluir o lenço na partitura do papel. Se fizer assim, você sentirá: “Eis aí o diapasão! Até agora eu havia interpretado, agora chegou a verdade real! Abriu-se a janela e o ar fresco entrou no quarto abafado. Eu representei, mas aí está ela, a verdade.” A partir dessa pequena ação física, o ator recebe o diapasão real para todo o espetáculo e atua de modo diferente. Imediatamente você sente: “Aqui é a verdade! Antes eu gritei, mas não há necessidade de gritar.” A partir desse momento, você começa a se sentir de maneira diferente.¹⁵⁸

A autonomia do ator, não é uma disputa simbólica apenas, ou política, enfim, mas uma conduta conquistada pela “psicotécnica”. Uma conquista que é consequência de algo maior que a sua vontade de controle, pois no fundo nossa criação é livre, pois a vida é livre. Essa autonomia é fruto da honestidade para consigo mesmo, da aceitação do fluxo criativo como diapasão da verdade, que agora não pode mais ser medida pela boa cópia das grandes formas de representação, nem pela boa submissão às marcas do diretor. Perde o sentido dizer *Bravo, você fez igual ontem!* ou *Perfeito, hoje você esteve na posição correta*. Perde o sentido a noção de *dar o texto*, porque dar o texto não é dizer, não é falar em imagens o que se sente ou pensa, mas repetir palavras de outra pessoa. Perde sentido haver a possibilidade da existência de um ponto, porque atuar é agir ali e naquele espaço, sem intermédios ou sujeição a ninguém, senão a si próprio. Nisso consiste a filosofia ética sobre si mesmo. Pensamento esse que abre um vasto campo de deleite criativo a partir da complexidade subjetiva de cada um. Após Stanislávski, o ator se emancipa, pela primeira vez enquanto artista. Havia outros artistas antes dele? Sim, evidentemente,

¹⁵⁸ VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 277-278.

não cabe a nós definir isso — sobretudo com o que se sabe dos “teatros populares”, de rua, de feira, itinerários —, no entanto, no palco italiano brota um ator com uma certa independência do diretor, do autor, do cenário. Assim amplia a necessidade de uma conduta pedagógica, na direção.

Parece ironia falar sobre a lógica e a coerência das emoções? Como as buscamos? Conversei com psicólogos sobre isso, mas eles não conhecem regra nenhuma para essa lógica. Mas nós a encontramos: “O QUE EU FARIA SE...”¹⁵⁹

No fundo Stanislávski sabe da complexa rede de associações e emoções e sentimentos e memórias do organismo humano, o que ele sistematiza é uma maneira de estar disponível para que a própria natureza do ator possa agir. Não se trata jamais de domar o “subconsciente”, erro comum no clássico “método” de abordagem das memórias emotivas, por exemplo em círculos como o do Hollywood, sobretudo na primeira metade do século XX, sujeitando o ator a uma psicologização do papel. O caminho é absolutamente oposto, partindo do que se tem, do que se pode, da materialidade da condição de sujeição do humano ao mundo, à natureza. Se estamos *sujeitos a*, como utilizamos dessa condição para agir e ir mais longe?

[Conversa com os assistentes.

Estúdio de Ópera e Arte Dramática, 11 de novembro de 1935]

O que nós aprendemos é – como buscar numa obra a supertarefa a partir do sentir-a-si mesmo interior, e como atravessar a ação transversal. Tudo o que estamos aprendendo agora é apenas 1/10 do sistema; ainda é o sistema “com letra minúscula”. O fazemos para nos aproximar dos restantes 9/10, do sistema “com letra maiúscula”, da criação subconsciente. Tudo é para isso. O sistema “com letra minúscula” não é necessário sem o sistema “com letra maiúscula”. Todos os elementos [do sistema] contêm iscas; cada isca pode conduzir à verossimilhança das emoções e à verdade das paixões. A verossimilhança das emoções é antes do limiar, e a verdade das paixões – depois dele. Para pisar no limiar é preciso conduzir-se ao subconsciente. Vocês chegam à margem do oceano-subconsciente; uma onda os molha até as canelas, depois outra até os joelhos, e enfim uma onda os leva ao oceano e, depois, os atira à margem de novo. Tudo isso são momentos da criação intuitiva.¹⁶⁰

A metáfora do *oceano do subconsciente* que primeiro molha, através de uma pequena, onda os pés, em seguida recua pela areia à beira-mar e, nessa beirada, limítrofe retorna a molhar mais, a canela, não revela apenas a inconstância do mar que vem e vai quando quer. Mas também nos traz a noção da vastidão do oceano frente os pés de quem quer caminhar no palco pelo resto da vida, se ela assim o

¹⁵⁹ Fragmento da fala de Stanislávski durante a “Conversa com os pedagogos sobre o método de trabalho do estúdio”, no dia 22 de maio de 1938, do Estúdio de Ópera e Arte Dramática. In: MOSCHKOVICH, 2021, p. 310.

¹⁶⁰ Ibid., p. 174.

permitir. A ondinha que pode salgar os dedos também carrega, em si, o oceano inteiro. Sobre a costa da praia — o consciente —, o subconsciente-oceano versa e é nessa fronteira que oscila em ondas vagas, *vagues*¹⁶¹, que reside a possibilidade de expansão criativa.

Tudo de que podemos depender nesse processo complexo, quando estamos procurando este resistente, sutil e criativo material emocional, é nossa sabedoria mundana, nossa experiência humana, nossa sensibilidade e nossa intuição. Devemos esperar que a ciência nos ajude a descobrir abordagens práticas e legítimas para a mente humana. Devemos estudar formas de investigar a lógica, a ordem e a sequência de seus sentimentos, sua psicologia e personalidade. Talvez isso nos ajudará a desenvolver métodos através dos quais buscaremos o subconsciente, material criativo não apenas em nosso meio, mas também na vida interior das pessoas.¹⁶²

No rascunho ao prefácio original do *O trabalho do ator sobre si mesmo*, Stanislávski deixa claro que sua posição não é científica, ainda que parta de premissas científicas. Tornar o trabalho um método hermeticamente científico não contribui ao processo criativo do ator, porque muda o foco da abordagem que perde seu caráter “intuitivo” e se torna teórica, racional. — Toca a campainha. Você ouve, alerta. Você para o que está fazendo, se levanta, abre a porta. Você não reflete em como gira a maçaneta, essa ação é orgânica para você.

Meu livro não tem pretensões de ser científico. Embora eu seja da visão de que a arte deve estar de acordo com a ciência, fico alarmado com o tipo de sofismas científicos que os atores utilizam quando estão criando intuitivamente e é sobretudo com isso que este livro se preocupa. Atuar é acima de tudo intuitivo, pois se baseia em sentimentos subconscientes, nos instintos dos atores. Isso, é claro, não significa que um ator deva ser um ignorante, que não tenha necessidade de conhecimento. Muito pelo contrário, ele precisa mais do que do que ninguém, porque o conhecimento lhe fornece material para ser criativo.¹⁶³

Um exemplo dessa abordagem que não se pretende científica, reconhecendo que seu campo de atuação é a arte, e dela parte, está presente, por exemplo, no uso do termo “subconsciente”. Há duas notas dos tradutores da edição espanhola de *El trabajo del actor sobre su papel* que informam sobre o emprego da terminologia científica, na primeira aparição do termo “subconsciente” a nota diz: “Stanislávski empregava indistintamente os termos ‘superconsciente’, ‘subconsciente’ e ‘inconsciente’, dando-lhes o mesmo significado.” No capítulo “subconsciente” dessa mesma edição, a nota do título diz que:

¹⁶¹ “Ondas” em francês, mas também “vago”, “impreciso”.

¹⁶² STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2008a, p. 118, (tradução nossa).

¹⁶³ “Original draft preface” [rascunho do prefácio original]. In: Ibid., p. XXIV, (tradução nossa).

a palavra empregada nesse texto é *superconsciente*, porém a traduzimos como *inconsciente*, pois esse é o termo que Stanislávski adotou a partir da década de 1920, para definir o motor criativo que atua independentemente da vontade consciente. Além disso, “subconsciente” ou “inconsciente” são termos habitualmente empregados pela psicologia atual e, portanto, mais familiares ao leitor. Stanislávski utiliza os três termos indistintamente, sem fazer uma clara diferenciação entre eles.¹⁶⁴

Já na edição inglesa de *Minha vida na arte*, traduzida por Jean Benedetti, à primeira aparição do termo “*superconscious*” há a seguinte nota do tradutor:

À época, Stanislávski usava o termo ‘superconsciente’, que ele posteriormente chamou de “o subconsciente”. Com isso ele quer dizer qualquer atividade que não pode ser controlada pela mente consciente. Não há conexão alguma com Freud.¹⁶⁵

É interessante observar que Stanislávski não está preocupado com terminologias, pois de seu campo de atuação ele não precisa compreender o processo cognitivo e emocional da natureza humana além do que o necessário. Saber que não se pode buscar abordar a técnica do ator através do inconsciente já é muito para não forçar inutilmente uma aproximação arbitrária e dominadora do inconsciente. O trabalho consiste justamente em não entrar no domínio do inconsciente, mas ir pela beirada, beira-mar, através do consciente, por meio das iscas conscientemente plantadas. É muito sincero e honesto reconhecer que o artista não pode domar o que não lhe pertence, é muito justo o artista se colocar diante de uma plateia de maneira humilde, reconhecendo seu tamanho diante o imenso potencial subjetivo do inconsciente, os nove décimos do que se é, que não se controla e só pode buscar estimular agindo organicamente, genuinamente. Humildade aqui não é modéstia, mas um respeito a si próprio, uma desobrigação a dissimular e se iludir, ludibriando o outro que assiste. Quando um aluno lhe pergunta como resolver o problema complexo da lógica e sequência de sentimentos, Stanislávski-Tortsov responde:

— Somos atores, não cientistas. Nossa esfera é a ação. Somos guiados pela nossa prática, nossa experiência humana, nossas memórias da vida diária, lógica e sequência, verdade e crença no que estamos fazendo sobre o palco. Esse é o ângulo pelo qual eu abordo a questão.¹⁶⁶

Como vimos, para Stanislávski a atuação verdadeira é aquela que começa no limiar do “subconsciente”. No fundo, todos os dispositivos que ele vai desenvolver para fazer o ator agir organicamente, têm essa premissa. De modo que o caminho possível

¹⁶⁴ STANISLÁVSKI; SAURA; JAKIMZIÁNOVA, 2018, (tradução nossa).

¹⁶⁵ STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2008b, p. 452, (tradução nossa).

¹⁶⁶ Id., 2008a, p. 181, (tradução nossa).

para um ator atuar necessariamente perpassa os “instintos do ator”, isto é, as mobilizações e assimilações subjetivas que seu inconsciente produz, ou para usarmos as palavras repetidas pelo mestre russo, os “nove décimos do subconsciente”. Há um trecho de um diálogo em aula que é muito simbólico desse fenômeno do “oceano do subconsciente”, no que diz respeito à “intuição criativa” que ele pretende estimular, tecnicamente falando:

[Aula do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, 25 de maio de 1937]
(Mischenko dá o mesmo exemplo com O jardim das cerejeiras, diz que "Quando eu olho para essa janela eu vejo o jardim das cerejeiras".)

K.S.: Se é isso o que você realmente vê, então, por favor. Mas eu posso, por um pequeno galho que seja, imaginar todo o jardim das cerejeiras. No final das contas, para o seu sentir-a-si-mesmo interno não importa nem um pouco se é um supermercado ou não. Eu peço apenas uma coisa: não criem para si convenção nenhuma, todos esses "ses" de muitas etapas os puxam necessariamente para a *mise-en-scène*. Eu estou permitindo o "se" para vocês como uma concessão temporária. "Se não fosse o supermercado, mas o jardim das cerejeiras", e estou tentando tirar vocês do clichê. Me surpreende apenas uma coisa: lhes falamos da essência, e vocês teimam nos detalhes exteriores. Percebam: não há possibilidade alguma de fixar as emoções, mas sim de fixar as ações físicas. Nas ações há uma lógica e coerência rigorosas, e por isso eu levo vocês através dos pensamentos corretos e das ações físicas. Mas, para isso, para que não sejam as ações físicas pelas ações físicas, preciso conduzi-los pela linha orgânica da comunicação. Preciso que vocês transmitam para ele suas visões e, quando o fizerem, então as ações físicas, as visões e a atenção de vocês acontecerão para o parceiro, e isso é o mais importante.¹⁶⁷

O amparo na psicotécnica é se permitir reconhecer que através de um galho, um graveto, se pode evocar inúmeras imagens, desencadeando inúmeras associações de emoções e *imagens* novas que produzem, em cadeia, um fluxo pelo qual o ator pode confluir através de suas ações. O fato de com um graveto imaginar o jardim das cerejeiras revela uma resiliência da fantasia. Me desobrigo a necessitar que o mundo real condicione o que posso criar com a imaginação. Simbolicamente Stanislávski exemplifica nesse trecho da aula, como ele faz uso consciente dessas “iscas”, através de uma metonímia criativa inspiradora.

¹⁶⁷ MOSCHKOVICH, 2021, p.286.

MEMÓRIA

Não existe nenhum Sistema que seja ‘meu’ ou ‘seu’. Há um único sistema — a natureza criadora orgânica. Não existe nenhum outro Sistema.¹⁶⁸

Imaginemos que estamos em uma locomotiva conduzida pelo maquinista lusitano António Damásio. Imaginemos também que ela pode andar para trás e nos levar ao passado, se quisermos (e, às vezes, contra a nossa “vontade”), e é o que queremos agora. Nesse movimento em retrospecto, nas janelas do vagão vemos as paisagens do registro da memória. Você as vê internamente pela sua janela, são paisagens assim como eram quando o trem andou para frente e você viu à primeira vez as vacas, os postes, as nuvens, a cercas e as montanhas, até então do presente. Pontuais, às vezes caóticas, trazendo inúmeras associações, todas elas, agora em memórias, são *objetos* na sua mente. Esses objetos foram processados uma vez por você, lá atrás, no pretérito perfeito, quando o trem caminhava para frente e, desde então, todas as vezes que você *re.aceessá-los*, os objetos serão *reprocessados* e, por isso, devido ao movimento de *ré* que a locomotiva há de fazer, batizaremos eles, então, de *recordações*. Durante esse *revisitar*, resgatamos algumas bagagens que trazíamos naquela primeira e única vez, perfeita, pretérita, que esse trem atemporal a que estamos sujeitos nos conduziu.

Passemos agora ao caso de um objeto que não está realmente presente, mas foi consignado à memória. Segundo minha estrutura interpretativa, a memória desse objeto foi armazenada sob a forma dispositiva. Disposições são registros dormentes e implícitos, e não ativos e explícitos, como as imagens. Essas memórias dispositivas de um objeto que já foi realmente percebido em alguma ocasião incluem registros não apenas dos aspectos sensoriais do objeto, como cor, forma ou som, mas também dos ajustamentos motores que necessariamente acompanharam a reunião dos sinais sensoriais; ademais, as memórias também contêm registros da obrigatória reação emocional ao objeto. Em consequência, quando evocamos um objeto, quando permitimos que disposições tornem explícitas suas informações implícitas, recuperamos não só dados sensoriais mas também os dados motores e emocionais associados. Quando evocamos um objeto, evocamos não apenas características sensoriais de um objeto real, mas as reações a esse objeto que tivemos no passado.¹⁶⁹

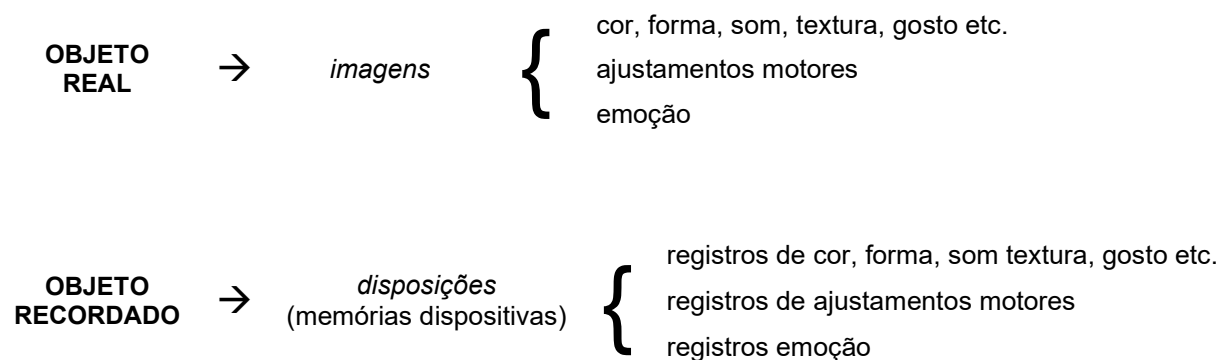
Podemos constatar que não importa a partir de quais *objetos* o cérebro forma *imagens* mentais, independe se esses objetos são reais, isto é, percebidos no aqui e

¹⁶⁸ VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 261.

¹⁶⁹ DAMÁSIO, 2000, p. 161, (tradução de Laura Teixeira Motta).

agora do momento presente, ou se são resgates de *disposições*, isto é, *imagens* de memórias armazenadas “sob a forma dispositiva”, em todos os casos, o cérebro estará também resgatando emoções associadas às *imagens* e *disposições* com que ele interage, pois todas “as *imagens* do *objeto* afetam o estado do organismo”¹⁷⁰.

(...) armazenamos na memória não apenas aspectos da estrutura física de um objeto — o potencial para reconstruir sua forma, sua cor, seu som, sua movimentação típica, seu odor etc. —, mas também características da participação motora de nosso organismo no processo de apreender aqueles aspectos relevantes: nossas reações emocionais a um objeto, nosso estado físico e mental mais amplo no momento de apreender o objeto. Em consequência, a evocação de um objeto e a mobilização de sua imagem na mente são acompanhadas da reconstrução de pelo menos algumas das imagens que representam esses aspectos pertinentes. A reconstrução desse conjunto evocado de ajustes do organismo ao objeto gera uma situação semelhante à que ocorre quando você percebe diretamente um objeto externo.¹⁷¹



A maior contribuição que se pretende ao trazer esses conhecimentos da neurociência — ainda que de forma basilar, reconhecendo os limites de onde podemos ir, não só por fôlego, mas também por direito — diz respeito à essa valiosa constatação de António Damásio sobre o funcionamento das *imagens* no cérebro. É muito potente entender que são análogos, os caminhos do pensar, do recordar e do relacionar-se ou interagir com objetos externos a nós no presente. “A fonte direta do objeto do qual você toma consciência é diferente, na percepção real ou recordação, porém o estado de consciência de se apreender algo é o mesmo, seja percebido ou lembrado.”¹⁷²

¹⁷⁰ DAMÁSIO, 2000, p. 170, (tradução nossa).

¹⁷¹ Ibid., p. 183-184, (tradução de Laura Teixeira Motta).

¹⁷² Ibid., p. 184, (tradução nossa).

A nível de reação do organismo, não importa se os processos da percepção (ver o carro se aproximando) ou da recordação (lembrar que ontem um carro veio em sua direção), ocorrem em “sistemas” diferentes, como é caso das memórias que são registradas sob a forma de *disposições* dormentes e implícitas. No que tange à esfera da imaginação e memória, os processos são análogos já que, no fundo, o organismo de todos nós, pela existência de um complexo e refinado aparato de consciência funciona através de uma “representação sensorial contínua da presença do objeto e pela reação obrigatória do organismo ao objeto, da perspectiva mecânica e da perspectiva do valor emocional.”¹⁷³ Somos uma cadeia ininterrupta de reações, estamos o tempo todo, agindo e reagindo, ainda que só tenhamos consciência de parte desse processo.

Um último ponto interessante do fato do processamento e reação às *imagens* e *disposições* (memórias dispositivas), nos leva ao valor da imagem, agora sem o itálico, sem o sentido científico e específico que usávamos, mas imagem enquanto símbolo. A importância com que *objetos* naturalmente evocam em nós, faz refletirmos sobre o quão potente são eles para nós durante uma existência, pois absolutamente todos os *objetos* com que nos relacionamos têm potencial imagético de nos emocionar, trazer associações e construir imaginários. O que vemos, ouvimos, comemos, sentimos, percebemos, sorvemos, calamos, tocamos, falamos. Nada está dado, tudo é linguagem e tudo é cognitivamente perceptível e capaz de nos fazer reagir. Somando a isso a ideia primordial de que para Damásio:

a noção de recordação baseia-se na de Frederic Bartlett¹⁷⁴, quem introduziu a ideia de que nós não lembramos fac-símiles¹⁷⁵ de objetos percebidos, mas, na verdade, reconstruímos, da melhor forma que podemos, algo próximo da percepção original.¹⁷⁶

Logo, todas as nossas associações de imagens na mente, ou seja, todas as reações ininterruptas que fazemos estão condicionadas ao que experienciamos. “Na verdade, a fina emoção humana é engatilhada até por música barata e filmes baratos, cujo poder nunca deve ser subestimado.”¹⁷⁷ A mente não possui o “juízo estético” que a inteligência aprende a domesticar, por regras culturais, por exemplo, mas também

¹⁷³ DAMÁSIO, 2000, p. 350, (tradução de Laura Teixeira Motta).

¹⁷⁴ Frederic Bartlett (1886-1969) foi um psicólogo britânico.

¹⁷⁵ “Reprodução fotomecânica de texto manuscrito, mecanografado ou impresso. [Modernamente, às reproduções de pinturas, gravuras, etc., dá-se a designação genérica de reprodução.]”. In: FERREIRA, 1986.

¹⁷⁶ DAMÁSIO, op. cit., p. 351, (tradução nossa).

¹⁷⁷ DAMÁSIO, op. cit., p. 36, (tradução nossa).

sociais, regionais e de inúmeras concessões que são tecidas e se inter cruzam na particularidade de cada um. A tudo estamos reagindo, tudo pode nos tocar, nos afetar. Cada um de nós é um grande universo que reage e tem a potência de reagir, assimilando o tempo todo e de maneiras diferentes e complexas, somos incessantes e infinitos tipos de caleidoscópios criativos por *natureza*. De maneira que não só cada Lady Macbeth de atrizes distintas será substancialmente diferente, mas também, a mesma atriz de ontem, hoje vai dizer, mesmo que de maneira muito semelhante um outro e novo...

— *Ah, tão pouco homem na loucura*¹⁷⁸

...ao delírio de Macbeth que vê o espectro de Banquo ensanguentado.

¹⁷⁸ SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução: Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, (Ato III, Cena IV).

SEGUNDO INTERLÚDIO ESLAVO: DE LISBOA A MOSCOU

A curiosidade em relação ao pensamento de António Damásio se deu através da seguinte pista deixada por Serguei Tcherkásski¹⁷⁹ em seu *Stanislávski e o Yoga*:

as ideias de Stanislávski sobre o pensamento através de imagens internas, sobre a existência de uma verdadeira corrente dessas imagens, chamadas de “filme de imagens”, sem o qual era impossível criar a linha transversal do ator no papel, anteciparam as posições da neurobiologia contemporânea. Antônio Damásio, representante dessa ciência do final do século XX, ao discutir “de que forma o cérebro cria imagens interiores, que chamamos de objetos imagéticos”, escreve: “Certamente o primeiro problema da consciência é o problema de como conseguimos um ‘filme-no-cérebro’, entendendo nessa metáfora um tanto grosseira que o filme possui tantos canais sensoriais — visão, som, gosto, olfato, toque, sentidos internos, e assim por diante”¹⁸⁰. Carnicke,¹⁸¹ dialogando com Damásio, amplia esse “e assim por diante”: “Stanislávski certamente teria achado que a memória emocional também poderia ser incluída nessa lista de órgãos dos sentidos.”¹⁸²

Algumas das informações trazidas do trabalho de António Damásio são por nós, ainda que de forma rasteira, talvez sejam até conhecidas, por sermos contemporâneos. No entanto uma breve introdução e reflexão sobre o seu trabalho foi fomentada pela curiosidade atizada através do livro de Serguei Tcherkásski, pôde apontar curiosas semelhanças de pressupostos que os estudos da recente neurociência do português e o “sistema” de Stanislávski têm em comum. É claro que com as devidas ressalvas, esse entrecruzo me parece fornecer alicerces para pensar a atuação nos dias de hoje.

Através de suas próprias palavras, em *Minha Vida na Arte*, o pensamento do mestre russo quanto à interligação física e emocional que suas memórias traziam revela essas convergências:

Memórias destas óperas italianas [como *O Barbeiro de Sevilha* de Gioachino Rossini] não estão apenas **registradas** em meus ouvidos e olhos, mas **fisicamente**, ou seja, eu as experimento não apenas como emoção, mas em meu corpo. Quando me lembro delas, sinto o mesmo estado físico que foi despertado pelas notas altas e metálicas de Adelina¹⁸³, sua coloratura, sua técnica que me fizeram ofegar fisicamente (...). Eu conservei as mesmas, elementares, sensações físicas daquele rei dos barítonos, Cotogni, ou de Giametta. Eu fico entusiasmado quando penso neles. (...) Tenho a mesma **memória física** da potência vocal dos barítonos Bagaggiolo, Graziani ou das

¹⁷⁹ Serguei Tcherkásski é professor e diretor artístico do Instituto Estatal Russo de Artes Performáticas (Academia Estatal de Arte Teatral de São Petersburgo).

¹⁸⁰ DAMÁSIO, 2000, p. 9.

¹⁸¹ CARNICKE, Sharon M. *Stanislavsky in focus: an acting master for the twenty-first century*. 2. ed. London; New York, 2009, p. 178.

¹⁸² TCHERKÁSSKI, Serguei. *Stanislávski e o yoga*. 1. ed. Tradução: Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2019, p. 95.

¹⁸³ Adelina Patti (1843-1919) foi uma cantora soprano italiana.

sopranos dramáticas Arteau e Nilsson e, posteriormente, Tamagno. Tenho as mesmas memórias físicas dos timbres fascinantes de vozes como Lucca, Volpini, Mazzini, da minha juventude.¹⁸⁴

A compreensão da fisicalidade de suas memórias é uma sugestão direta de que Stanislávski já tinha conhecimento sobre como corpo e mente estão imbrincados no processo de recordação e são emocionalmente consonantes. Segundo Vássina e Labaki, o estudo dos livros de Ribot apresentou ao mestre russo a ideia de que “Diferentemente da memória visual, auditiva e outras, a afetiva grava não os próprios fatos e circunstâncias, mas os sentimentos e as sensações físicas que os acompanham.”¹⁸⁵ Essa noção de que a memória resgata também as acomodações que o organismo teve ao perceber o *objeto* à primeira vez que, como vimos, é defendida por Damásio, servirá de argumento metodológico para concluir que “o ator pode e deve viver o papel não com os sentimentos alheios, mas com os seus próprios.” Me parece extremamente significativo que a base do “sistema” de Stanislávski tenha sido construída em premissas que condizem com o funcionamento cognitivo-emotivo humano.

A abordagem de Stanislávski em relação às memórias parece mudar, segundo Elena Vássina e Aimar Labaki, ao longo da trajetória de pesquisa e investigação sobre a arte do ator em busca da *pereživánie*. Os autores apontam que, diante desse primeiro contato com as teorias sobre a “memória afetiva” — termo cuinhado por Théodule Ribot e utilizado por Stanislávski em sua sistematização —, o diretor acreditava que “com a ajuda de sua própria memória afetiva o ator ressuscitaria dentro de si as vivências, necessárias para determinada cena e vividas por ele em circunstâncias semelhantes em sua própria vida.”¹⁸⁶ De modo que, essa abordagem pela memória afetiva foi tão importante ao diretor que se tornou “a partir dos anos 1910, (...) o ponto de partida no processo de trabalho do ator sobre o papel.”¹⁸⁷

Vássina e Labaki trazem um trecho de um procedimento que era feito para aulas do Estúdio de Ópera do Teatro de Bolshói¹⁸⁸, em que podemos perceber como se dava esse procedimento com a memória afetiva.

Lembrar do cheiro do mar, das primeiras horas da manhã estival.
Lembrar do ruído de navio, do canto de pássaros matinais e noturnos. (...)
Doença: lembrar da enxaqueca. (...)

¹⁸⁴ STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2008b, p. 17-18, (tradução nossa).

¹⁸⁵ VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 110.

¹⁸⁶ Ibid., p. 110.

¹⁸⁷ Ibid., 2016, p. 110.

¹⁸⁸ Ver tabela com as datas e cronologia dos estúdios-laboratórios de Stanislávski, em anexo.

A abordagem consistia em exercitar a recordação de emoções (êxtase da Páscoa¹⁹⁰) e sensações físicas (como um ruído ou a dor). É interessante notar que o exercício de forçar a memória a se recordar tem uma lógica um pouco “anti-natural”, para usar a terminologia da “natureza”, comum ao mestre russo. Essa forma de se lidar com a memória de maneira a tentar controlá-la e, em algum nível, domá-la, condicionando-a à sua vontade é, em certa medida, possível segundo Damásio, pois:

Temos certo controle sobre uma imagem que gostaríamos que funcionasse como indutora, se ela deve ou não permanecer como alvo de nossos pensamentos. (Quem recebeu uma educação católica, ou quem frequentou uma escola para atores como o Actors Studio, sabe exatamente do que estou falando.) Podemos não ter êxito na tarefa, mas o trabalho de remover ou manter o indutor ocorre sem dúvida alguma na consciência. Também podemos controlar, em parte, a expressão de algumas emoções — suprimir nossa raiva, disfarçar nossa tristeza —, mas a maioria não é bem-sucedida nessa tarefa, e por isso gasta um bom dinheiro só para ver atores talentosos controlando a expressão de suas emoções (ou perde fortunas num jogo de pôquer).¹⁹¹

Nesse trecho Damásio aponta para o fato de que o controle de emoções não é totalmente razoável, ainda que ele admita que se bem treinado por “atores talentosos” possa ser, em parte, feito com êxito. Há, no entanto, uma distinção interessante, no começo da passagem acima ele está falando do processo de indução da emoção que pode ser manipulado de maneira consciente e arbitrária, mas nem sempre a evocação da emoção se dá. Já no fim da passagem acima ele analisa a tentativa de controle consciente arbitrário quando já estamos sentindo a emoção, vivendo a emoção, neste caso, o processo de controle é, geralmente, muito menos bem-sucedido. Na passagem abaixo ele fala mais sobre o processo de bloquear a expressão ou manifestação de uma emoção, caso em que é absolutamente impossível e só pode se dar, no máximo, como fingimento externo. O que significa que, até um ator que “treine” o trabalho com emoções, não deixará de senti-la, vivenciá-la, ainda que não a demonstre:

quando uma representação sensorial específica é formada, seja ou não parte de nosso fluxo consciente de pensamentos, não temos muita influência sobre

¹⁸⁹ STANISLÁVSKI, K. **O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2:** O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação: Os materiais para o livro. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskustvo, 1990. V. 3. In: VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 113.

¹⁹⁰ A Páscoa na tradição religiosa ortodoxa é um evento muito importante e bastante celebrado como ritual, até hoje nas culturas eslavas. Por isso a sua menção é muito significativa aos alunos do estúdio, enquanto procedimento metodológico.

¹⁹¹ DAMÁSIO, 2000, p. 48.

o mecanismo indutor da emoção. (...) Não temos como exercer um controle voluntário direto sobre os processos neurais nessas regiões. (...) para a maioria de nós que não somos atores, as emoções são um indicador bastante razoável do quanto o meio conduz ao nosso bem-estar ou, no mínimo, do quanto ele assim parece à nossa mente. Somos tão incapazes de impedir uma emoção quanto de impedir um espirro. Podemos tentar impedir a expressão de uma emoção, e podemos ser bem-sucedidos em parte, porém não inteiramente.¹⁹²

Podemos notar que ainda que Damásio indique que o trabalho sobre a indução de emoções é possível de ser educado, fica perceptível como esse procedimento não é natural e não é um terreno frutífero, no sentido de permitir uma constância e uma garantia de êxito. O interessante é que Stanislávski altera a sua forma de lidar com as memórias afetivas nos últimos anos de vida, sem deixar de concordar com sua importância, sem permitir que deixe de ser elemento fundamental ao “sistema”, mas o que ocorre é que, segundo Guéorgui Krísti¹⁹³ o foco de abordagem se desloca completamente à ação física, ponto corroborado por Moschkovich através da mudança nos *études*, já comentada, que passam a se desobrigar das circunstâncias propostas, centrando-se na ação física do “aqui e agora”.

Vale dizer que por conta da censura do regime de Stálin, Stanislávski teve de alterar inúmeras terminologias em suas obras para que pudessem ser publicadas em consonância com a ideologia do materialismo marxista, em 1931, sua editora e amiga Liubov Gurévitch¹⁹⁴ adverte que:

termos como “a vida do espírito humano”, “alma” e o “se mágico” (que ela sugere que ele substitua por “se criativo”) necessitam de “tesouras marxistas”, porque eles invocam ideias imateriais as quais o materialismo dialético fortemente rejeita.¹⁹⁵

O termo “memória afetiva” é mais um exemplo do que precisou ser alterado, no entanto, como podemos ver no trecho da carta abaixo, o termo não encontrou um substituto embora fossem usadas tanto “memória emotiva” quanto “memória do

¹⁹² DAMÁSIO, 2000, p. 48-49, (tradução de Laura Teixeira Motta).

¹⁹³ “Grigóri Krísti (1908 – 1973) e Vladímir Prokófiev (1910 – 1982) foram os primeiros organizadores das *Obras Escolhidas* de Stanislávski em 8 volumes, que começaram a ser publicadas na União Soviética em 1953 e seguiram, assim, até 1962. Ambos haviam trabalhado no Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Krísti havia sido um dos pedagogos-assistentes no Estúdio (...)” In: MOSCHKOVICH, 2021, p. 18.

¹⁹⁴ “Liubov Gurévitch (1866-1940), escritora, crítica teatral e historiadora de teatro.” e “Todos os manuscritos e rascunhos de Stanislávski foram revisados e editados por Liubov Gurévitch.¹³ Sua antiga e fiel amiga, trabalhou com ele desde os anos 1910 até o início dos 1930. Mas em maio de 1932, esgotada ou, como ela própria disse, “aleijada” pelas constantes e intermináveis correções que o autor fazia nos manuscritos já prontos para publicação, desistiria do trabalho conjunto com ele.” In: VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 85.

¹⁹⁵ CARNICKE, 2021, p. 15.

sentimento”. Em uma carta de 11 de janeiro de 1937, à tradutora de seus manuais de ator¹⁹⁶, Elizabeth Reynolds Hapgood, Stanislávski é assertivo no que diz respeito à importância das memórias afetivas em sua condução pedagógica:

A respeito da memória afetiva. Essa denominação foi dada por Ribot. Adotei essa expressão, pois a palavra pode ser confundida com afeto. A denominação de Ribot foi eliminada, mas não substituída por uma nova. Mas preciso nomear a memória principal, na qual se baseia quase toda a nossa arte. E eu chamei essa memória de emocional, (isto é, memória do sentimento). Não é verdade, é mesmo um total absurdo dizer que renunciei à memória dos sentimentos. Repito: ela é o elemento principal em nosso trabalho criador. Eu só precisei renunciar ao termo (afetivo), sem deixar de reconhecer a importância da memória que nossos sentimentos guardam, ou seja, a importância daquilo em que nossa arte se baseia.¹⁹⁷

memória afetiva → memória emotiva / sensitiva

Para concluir esse breve panorama sobre as memórias, no trecho da aula do Estúdio de Ópera e Arte Dramática em que Rubtsova expõe sua dificuldade em se colocar no papel da ama de Julieta, por nunca ter amamentado na vida e, portanto, não poder resgatar memória alguma sobre aquela vivência. Interessante notar que Stanislávski usa a partícula “se” para indicar a subordinação que condiciona o uso das memórias emotivas somente se ela tiver as experienciado, ou seja, o trabalho é sempre sobre si próprio, não cabe dissimulação: “se você nunca experienciou coisa semelhante, como vai se lembrar?”

A conduta de Stanislávski para justificar que não precisa ter vivido é corroborada pelo fato de que a imaginação pode, por se tratar de um processo neurológico semelhante, levar a atriz às emoções.

[Aula, 25 de maio 1937]

RUBTSOVA: O que fazer, aqui tenho um trecho cheio de memórias [emocionais], mas não posso falar o texto.

K.S.: Você não precisa do texto. A fábula já foi contada, você pode falar o que pensa sobre o tema. Se verifica esse pensamento em si mesma, através de suas memórias emocionais então, fale-os. Mas se você nunca experienciou coisa semelhante, como vai se lembrar?

RUBTSOVA: Eu nunca amamentei na vida, nem fui ama.

K.S.: Mas se você tivesse filhos, os teria amamentado. Você pode delinear as [ações] físicas que faria, de maneira aproximada. Você pode me dar o tanto quanto tiver nas suas memórias visual e emocional. Falando de uma obra clássica, nela há tudo o que você experienciou, porque ali tudo é retirado da vida. Perceba que tudo o que Hamlet diz você também diz algumas vezes na vida, mas com suas próprias palavras. Todas as emoções que há ali lhes são conhecidas e, por isso, podemos encontrar em nosso arquivo memórias emocionais para qualquer coisa. Não tão fortes, claro, mas próprias, nossas.

¹⁹⁶ *My Life in Art* não foi traduzido por Hapgood, mas por J.J. Robbins.

¹⁹⁷ STANISLÁVSKI, K. **Cartas: 1918-1938**. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskustvo, 1999. V. 9. In: VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 112.

Não falem muito detalhadamente, senão entrarão no [terreno do] subconsciente. Hoje ela está assim, então fale com ela assim. Se você fixar isso e falar com ela amanhã da mesma forma como hoje, cairá no clichê. E há uma quantidade enorme de clichês, e dos mais variados. Mas eu estou tirando vocês de seu sentir-a-si-mesmo de ator e trazendo-os para a vida humana. Um cientista norte-americano contou cerca de oitenta estados de humor fundamentais. Imaginem vocês a quantidade de combinações! Basta para toda uma vida! Se desde a criação do mundo não foram ainda gastas todas as combinações que podem ser feitas com apenas sete notas musicais...

ROZANOVA: Como fazer com o fantasma? Eu não consigo imaginar um fantasma. Um fantasma tem que ser terrível, pavoroso.

K.S.: Não posso dizer nada sobre isso. Você está me perguntando algo que diz respeito à sua própria vida subconsciente, e eu não posso ajudar com ela. A única coisa que você pode fazer é não entrar nesse campo [da vida subconsciente]. Só você pode chacoalhar, fazer cócegas, excitar, balançar esse campo, mas ninguém além de você pode entrar nele.¹⁹⁸

Se, no princípio, ao tratar da memória afetiva Stanislávski assumia um viés mais condicionante, em que os alunos exercitavam suas recordações, para de algum modo “treiná-las”, “excitá-las”, como nos procedimentos em que menciona o “êxtase da Páscoa”, no último Estúdio essa abordagem muda como podemos ver nessa aula em que sugere que a aluna não dependa da memória, mas da ação. O vetor é sempre a ação e isso se potencializa nos últimos anos de sua prática teatral. Não depender, não significa deixar de se utilizar dela, trata-se apenas de uma forma de tangenciar a memória. No fundo, as memórias devem ser evocadas, mas a via de acesso é a ação orgânica, pois o limiar do “oceano do subconsciente” é matéria que não depende da vontade própria, mas da “criação da natureza”. Stanislávski não deixa de recorrer à memória emotiva, apenas deixa de ancorar sobre ela o trabalho de percorrer o papel. Assim, o ator, através a ação orgânica, pode provocar as memórias, devendo aproveitá-las e se utilizar do potencial criativo que elas têm, para inclusive retroalimentar o fluxo lógico de ações. Parece que é como se as memórias se tornassem aliadas e não a linha de frente no trabalho. Sobre isso, há um trecho da aula do dia 27 de abril de 1937, em que Stanislávski nessa não dependência da memória afetiva aponta para a isca da imaginação, por exemplo:

ROJINIATÓVSKI: Você diz que é preciso pegar as memórias emocionais de nossas próprias vidas, mas Motchálov, por exemplo, que tinha um grande temperamento em cena, mas não tinha experienciado nada daquilo na vida. Ou Kean, como outro exemplo.

K.S.: Tanto Kean como Motchálov experienciaram muita coisa, coisas de suas tragédias pessoais, e transmitiam-nas em seus papéis. Ou às vezes, experienciavam em suas imaginações criadoras.¹⁹⁹

¹⁹⁸ MOSCHKOVICH, 2021, p. 283-284, (negritos nossos).

¹⁹⁹ Ibid., p. 264, (negritos nossos).

Ao falar que Edmund Kean²⁰⁰ e Pável Motchálov²⁰¹ ora recorriam em cena a suas memórias, pois “experenciaram muita coisa, coisas de suas tragédias pessoais”, ora recorriam a suas “imaginações criadoras”, podemos ver como ele subverte o *sistema* de uma maneira híbrida. O “sistema” precisa ser entendido como um fluxo que não é estável, o treinamento consiste em, no mínimo, se fazer disponível a se aproveitar de seus próprios movimentos criativos, naturais e orgânicos. Se utilizando ora da memória, quando ela for evocada por leis inconscientes às quais podemos apenas lançar iscas, ora pela imaginação criativa, que revela uma necessidade à fantasia com a potência da de uma criança. A construção “experenciavam em suas imaginações criadoras” é mais uma reveladora constatação sobre a entrelaçada e orgânica relação entre imaginar e o experienciar, o sentir atravessado entre corpo e espírito.

A expressão “tragédias pessoais” nos mostra não apenas um entendimento de que as nossas tragédias pessoais podem nos auxiliar enquanto atores, pois geram possíveis materiais criativos, mas também indica, indiretamente, que quanto mais se vive, mais ferramenta criativa se adquire, pois mais se nutriu. Se antes, dentro do espaço de ensaio excitavam-se as próprias memórias, agora elas estão inseridas na bagagem da vida, o que as condiciona são as experiências da vida, esse processo caminha junto ao trabalho de ator, mas em campos diferentes. Temos, assim, a valorização da importância de se nutrir na vida: se nossa matéria enquanto artistas perpassa também nossa riqueza subjetiva, nossa complexidade de assimilações e associações imagéticas, devemos olhar para elas como parte de um devir artístico também, parte da construção e manutenção de ser artista. À essa nutrição do inconsciente para o processo criativo da vida, Stanislávski chama de “sacola do subconsciente” em *O trabalho do ator sobre o papel*:

O conselho prático que o iogue indiano nos dá com relação ao superconsciente é: pegue um punhado de pensamentos e jogue-os dentro da sacola do subconsciente. Eu nunca me preocupo com eles e, então, (o subconsciente) o faz. Então vá e durma e, quando você acordar, pergunte — Está pronto? — Ainda não —. Pegue um outro punhado e jogue lá, etc., vá dar uma caminhada e, quando você voltar, pergunte — Está pronto? — e aceite os resultados.²⁰²

Essa perspectiva adquirida do contato com o pensamento espiritual e filosófico indiano dos iogues, especialmente do livro *Hatha loga* de Ramacharaca, foi muito

²⁰⁰ Edmund Kean (1787-1833) foi um consagrado ator inglês de peças de Shakespeare.

²⁰¹ Pável Motchálov (1800-1848) foi um ator russo, também consagrado de seu tempo.

²⁰² (tradução nossa).

importante para Stanislávski lidar com vários aspectos do que veio a incluir na sua sistematização, como aponta Serguei Tcherkásski (2019). Muitas das referências aos iogues foi censurada na obra de Stanislávski, devido à dissonância com o pensamento materialista dialético do regime de Stálin, como mencionamos. Em *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação (voploschénie)*, podemos notar que, também é fruto da cosmogonia indiana, a conduta com um inconsciente que não se doma, mas para o qual se plantam iscas:

Os iogues indianos, que fazem milagres com o sub e o superconsciente, dão conselhos práticos nesse campo. Eles abordam o inconsciente através de métodos preparatórios práticos, do físico ao mental, do real ao irreal, do naturalista ao abstrato. Nós atores devemos fazer o mesmo. Todo o trabalho preparatório que nós fazemos sobre nós mesmos e o papel é direcionado ao preparo do solo para paixões genuínas, vivas e naturais, para a inspiração que se encontra dormente no superconsciente.²⁰³

A auto nutrição poética, através desses punhados de pensamentos e ideias lançados à livre “fermentação”, nesse gigante oceano, é antes um princípio de conduta artística e menos uma simples forma localizada de se inspirar ou lidar com alguma questão específica, em matéria criativa. Não há pontualidade nessa prática, ela é elementar ao “sistema”. À essa assimilação do inconsciente, daquilo com o qual vamos o nutrindo (também inconscientemente), podemos ainda adicionar um último ponto quanto à subjetividade de cada um. Ora, se cada um reage à sua maneira, articulando uma cadeia própria de associações de imagens e combinações de pensamentos, ideias, emoções sentimentos, etc., todos nós temos um potencial criativo próprio frente aos mesmos *objetos*. Isso significa que a singularidade de cada um também molda a sua experiência individual, ao compararmos as reações a *objetos* de mesma ordem. Se quando o carro se aproximou, na verdade, nós estávamos juntos, eu e você, podemos notar que, ainda que “medo”, tenha sido um ponto comum, sobre como nos sentimos, cada um de nós produziu sua própria construção de reações e *imagens*. A fruição é subjetiva, e essa característica singular é também material para a nutrição do inconsciente de cada um:

as imagens que cada um de nós vê em sua mente não são cópias do objeto específico, mas imagens das interações entre cada um de nós e um objeto que mobilizou nosso organismo, construídas na forma de padrão neural, segundo a estrutura do organismo. O objeto é real, as interações são reais e as imagens são tão reais quanto uma coisa pode ser. E, no entanto, a estrutura e as propriedades da imagem que vemos são construções do

²⁰³ STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2010, p. 165-166, (tradução nossa).

cérebro inspiradas por um objeto. Não há um retrato do objeto que seja transferido do objeto para a retina e desta para o cérebro. Há, isto sim, um conjunto de correspondências entre características físicas do objeto e modos de reação do organismo, segundo os quais uma imagem gerada internamente é construída.²⁰⁴

²⁰⁴ DAMÁSIO, 2000, p. 321, (tradução de Laura Teixeira Motta).

(Diálogo narrado por Maria Knebel em A palavra na arte do ator, que ocorreu em março de 1936)

Assim que me aproximei do conhecido sobrado na travessa Leóntevski, fui tomada por uma enorme emoção — como acontecia sempre, havia anos, em meus encontros frequentes com Stanislávski.

STANISLÁVSKI: Você ouviu falar do meu Estúdio?

KNEBEL: É claro, Konstantin Serguêievitch.

STANISLÁVSKI: Gostaria de dar aulas de palavra artística lá?

KNEBEL: Mas eu nunca me dediquei a isso, sequer participo de recitais de leitura.

STANISLÁVSKI: Melhor ainda, significa que você não teve tempo de criar clichês. O campo da fala cênica ainda não foi devidamente explorado; é preciso pensar muito sobre ele e descobrir novos caminhos. Gostaria de ensinar aprendendo?²⁰⁵

²⁰⁵ KNEBEL, Maria. **Análise-ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. 1. ed. Tradução: Marina Tenório, Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 113-114.

4 ÉTICA

POLÔNIO: (*À parte*) Embora isso seja loucura, mesmo assim há nela certo método.²⁰⁶

Quando Polônio observa Hamlet e enxerga em seu comportamento certo “método”, ele compreende que existe um porquê que o move. Ele não sabe o que se passa, ninguém sabe o que se passa verdadeiramente com o príncipe da Dinamarca. No entanto, Hamlet não é louco, não devaneia, a “loucura” de Hamlet é a dissonância, é o contrastante claro-escuro, de não se estar reagindo à mesma lógica dos outros. Ele se destaca do resto porque sabe demais, mas o que sabe nunca é suficiente para que ele possa agir sobre o que deve fazer. A loucura de Hamlet é lógica, até para Polônio, — que não pode raciocinar da mesma forma que ele, porque só Hamlet tem de lidar com sua trágica dúvida —, que, alerta, observa o príncipe e tenta apreender o que ele não diz, mas revela; talvez porque como um subordinado da realeza, Polônio tenha de ser a mais empática das personagens, (ainda que Gertrudes não seja uma devassa desvairada e Ofélia não seja uma enlouquecida preterida e mal-amada).

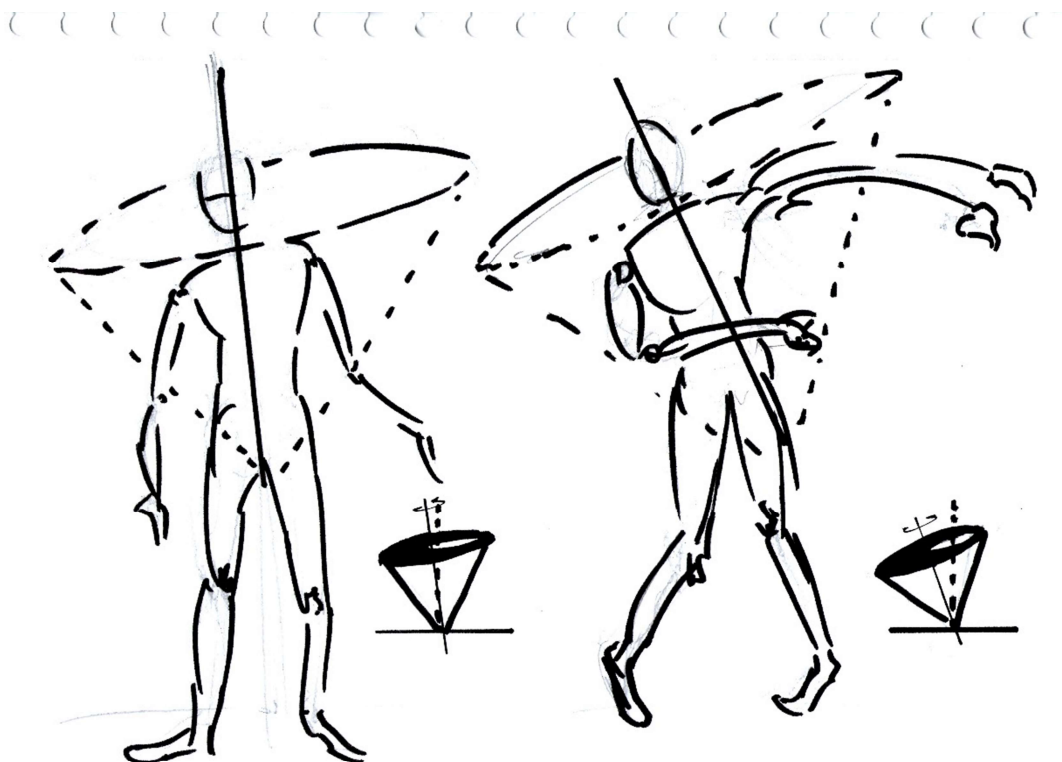
Há lógica na loucura, ainda que não seja a sua, a minha, a nossa. Ou melhor, as nossas, cada sanidade deve ter a sua própria, mais de uma inclusive, mesmo que convirjam, ou possam convergir. Como quando se está bêbado, em que há uma qualidade de movimento, de conduta e de tempo-ritmo, características que variam de um bêbado a outro, ainda que haja uma lógica comum a todos os filhos de Dionísio, que os faz um só e que nos permite nos reconhecer todos como “bêbados”.

Em uma aula, provavelmente em 2015, não me recordo o ano precisamente, o professor Eduardo Coutinho explicou à turma uma forma de se construir o corpo de um bêbado. Ele comentou que geralmente quando iam “representar” um bêbado, buscavam mexer os pés para sugerir o desequilíbrio de uma pessoa que não “para em pé”. Então ele demonstrou uma lógica contrária, uma outra forma de entender aquela organização da estrutura física alterada de embriaguez, que consistia em construir a lógica do movimento a partir da cabeça. Aquilo fez um enorme sentido, me lembro de me empolgar em ver a mudança da *lógica* no movimento dele. Incrível como técnica, é algo que a gente acolhe e respeita, ainda que depois possa subvertê-la. Aquilo era muito simples, mas possuía uma enorme pedagogia por detrás, a de olhar

²⁰⁶ *Hamlet*, de William Shakespeare. Tradução de Anna Amélia de Queiroz e Bárbara Heliodora.

a mesma coisa por um outro ângulo, perspectiva, e reconhecer uma outra lógica de ser e estar ébrio.

Figura 9 - O bêbado na corda bamba



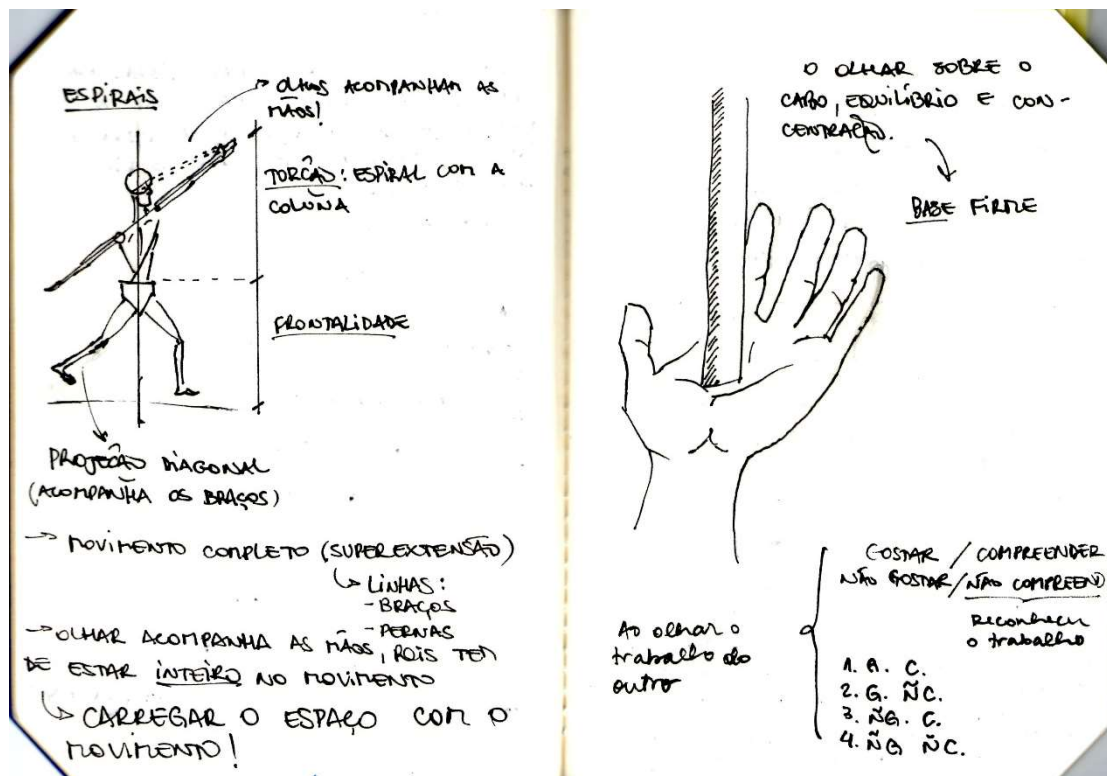
Fonte: caderno pessoal de rabiscos.

A cabeça deveria ser pensada como um peso que desestabiliza o eixo do corpo, por isso os pés se movem, para corrigir o desequilíbrio. Os pés não são o desequilíbrio, os pés buscavam ali resgatar o equilíbrio, causado pela cabeça que pende. Como se a verticalidade do corpo fosse um cone com a ponta para baixo, ou um pião parado com a ponta ao chão, que se largado, naturalmente cai, com sua parte bojuda ao chão, porque sobre a ponta não se equilibra, senão girando. Nisso consistia o “pêndulo” que apontava o que o corpo fazia. Uma imagem didática e compreensível. Isso tudo é muito simples, mas a nossa matéria apesar de complexa é simples. A ciência é simples também, pode ser simples. Essa é a nossa ciência. E me encanta refletir sobre isso, perceber o pressuposto daquele corpo, a lógica por trás de um movimento, simples, mas complexo em sua lógica própria: encontrar em si a justeza interna, sem copiá-la, mas saber fazer caber em si mesmo.

“Ou seja, essas emoções não podem ser ilógicas, se as ações forem lógicas.”²⁰⁷

Nestas palavras de Stanislávski, sintetizam-se a fundamentalidade e materialidade da ação física, que está na justeza da cabeça pesada e só assim, justa, lógica e coerente, se pode sentir, pois *compreender é sentir*.

Figura 10 - Caderno pessoal de *Práticas da Cena III* (2016)

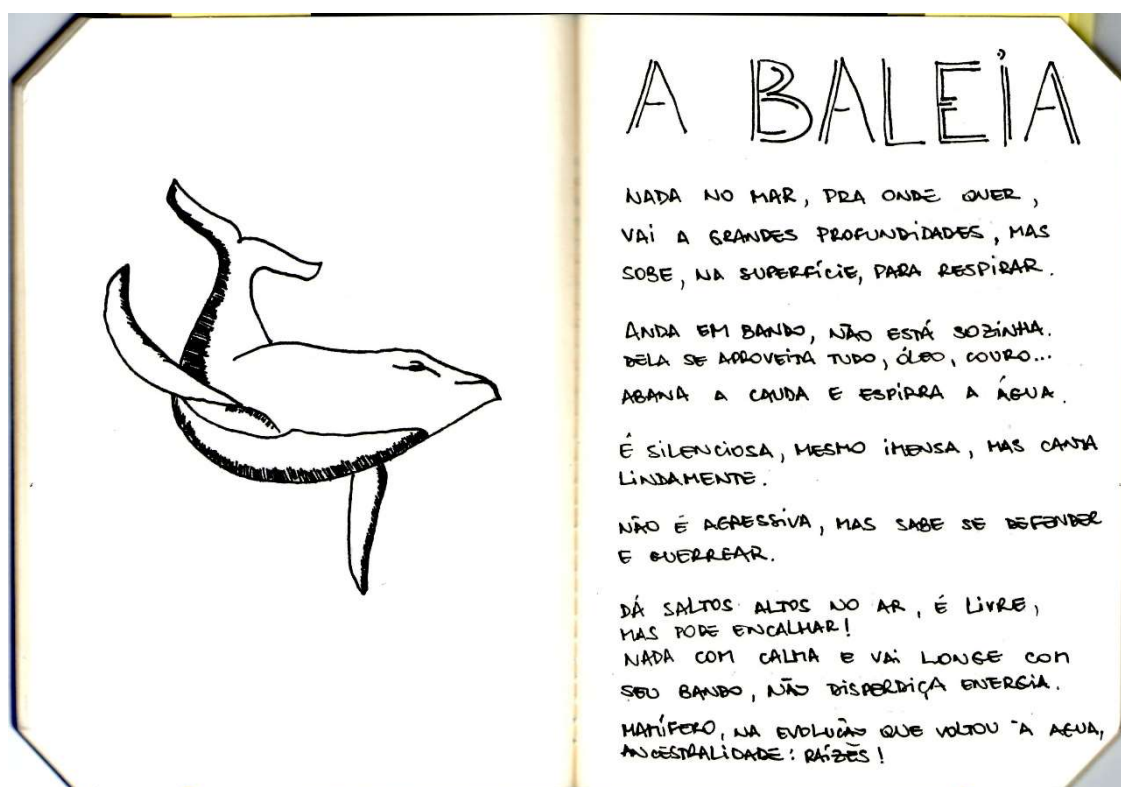


Em várias anotações de *Práticas da cena III* e *Atuação I*, podemos notar essa assimilação imagética, simbólica, das lógicas dos corpos. Através da espiral, que rompe com a bidimensionalidade do corpo na era da tela, propõe outra lógica de corpo. Ou através da mão que segura o bastão, o cabo, em equilíbrio e, só o faz, se o corpo estiver em “base firme” e o olhar conectado. Não é simplesmente dizer “concentrem-se”, *foquem no cabo de vassoura para que ele não perca o equilíbrio e caia*, é preciso revelar o que o corpo sabe, mas a mente não vê, por isso as imagens. É preciso falar em terra, para entender sobre base. É preciso que Sayô abra os braços

²⁰⁷ Fragmento da fala de Stanislávski durante a “Conversa com os pedagogos sobre o método de trabalho do estúdio”, no dia 22 de maio de 1938, do Estúdio de Ópera e Arte Dramática. In: MOSCHOVICH, 2021, p. 310.

nos mostre como abarca o mundo inteiro por meio de suas *folhas do ombro*²⁰⁸: o centro de onde saem e se abrem aqueles membros, ela é um rinoceronte agora e nós compreendemos o que isso significa, pelo corpo dela. As construções associativas, dessa pedagogia da abstração se construíam em muitas das aulas de Konstantin Serguêievitch. Há muito disso em Stanislávski, de revelar por imagens.

Figura 11 - Caderno pessoal de Práticas da Cena III (2016)



O que chamo de pedagogia da abstração envolve muitas formas de transmitir conhecimento, através de metáforas, analogias, alegorias, várias figuras de linguagem, símbolos, imagens narradas, comentários que fazem associações e que sintetizam ideias. Me parece ser forma muito comum no âmbito da prática teatral, uma sabedoria da transmissão, que desloca o eixo da informação de um campo teórico hermético, digamos, de uma *palavra deitada* através de abstrações que permitem assimilações simbólicas em fluxo. Como se a palavra dita nunca fosse uma coisa só, sempre polissêmica. Há uma multidisciplinaridade, uma forma de provocar e instigar

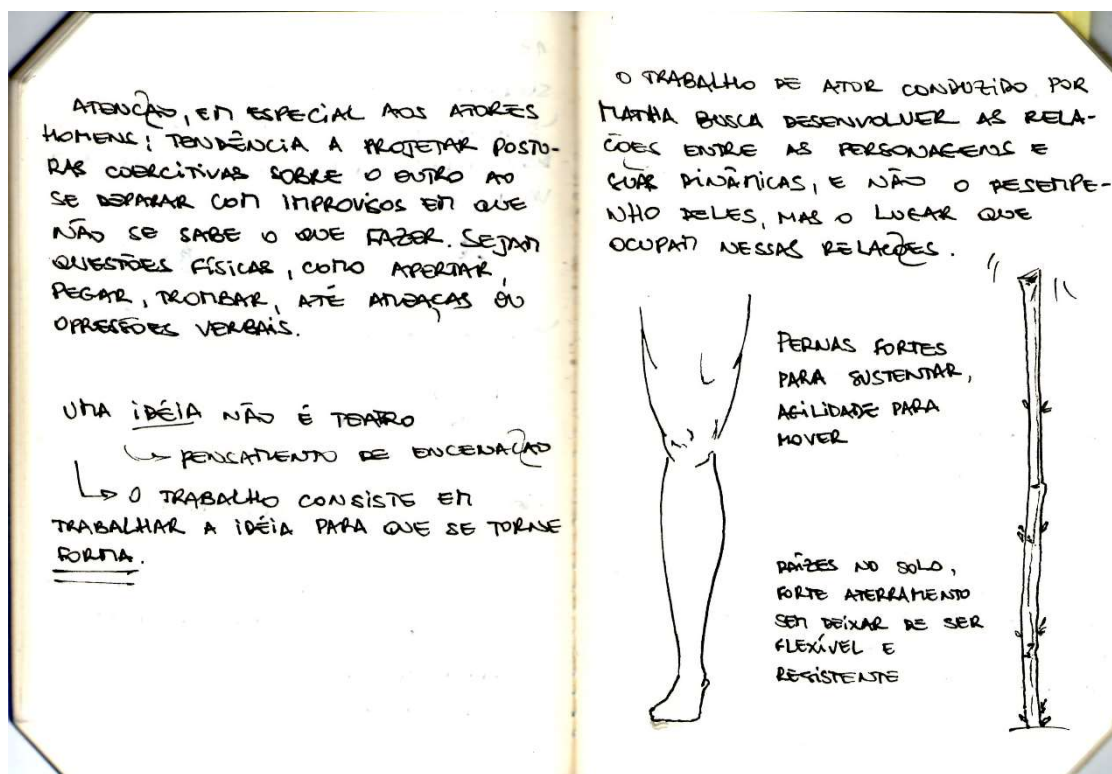
²⁰⁸ Sayô em uma aula de *Atuação I* (2016) dizia carinhosamente sobre as *folhas do ombro*, isto é, omoplatas ou escápulas se traduzidas de forma literal do alemão. A imagem dela abrindo os braços, revelando que sua irradiação partia das escápulas me é muito viva, a imagem de folhas que saem dos ombros também.

o aluno-ator a ver o que não é apreensível em palavras. Uma forma de romper com a transmissão tradicional de conhecimento, uma forma de fazer uso da linguagem e das suas possibilidades. O oceano do subconsciente é um dos inúmeros exemplos em que Stanislávski se utiliza dessa maneira de transmitir o que sabe, o que sente.

Muitas vezes, as imagens são formas de compreendermos o mundo. A baleia que navega pelo oceano, mas recorre à superfície traz inúmeras possibilidades de nos entendermos no trabalho do ator. É livre dentro da imensidão do mar, é enorme, mas pode encalhar. São mensagens tecidas através da linguagem, dobrando os universos limitados de pensar hegemônico.

“Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende.”²⁰⁹

Figura 12 - Caderno pessoal de *Práticas da Cena III* (2016)



A imagem do bambu que verga, suporta vendavais, balança, mas se mantém de pé, pois não se opõe à natureza do vento, mas o assimila, se entrega a ele, lhe

²⁰⁹ ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: vereda, 6 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 235, In: CASTRO, Manuel Antônio de, 1999, p. 339.

permitindo passagem. A atenção à base, firme ao solo através da imagem do bambu, é mais um exemplo de como essa pedagogia se constrói na relação de guiar o caminho do pensamento com o outro: mestre-aluno. As pernas fortes, deixam o caráter denotativo, literal da palavra, ou ao menos, ressignificam o entendimento de força, daquilo que é força. Ser forte não é dar a última palavra, não é usar a força, nem resistir a ela, nesse caso é coexistir. O que seria do vento, não fosse o bambu? Sempre sentir e compreender caminharão juntos, por isso a base forte é também um entendimento, através do corpo, de como se sustentar.

De maneira pedagógica, caminhando em analogias e associações lógicas, esses exercícios e aulas nos ensinam também a reconhecer lógicas outras, veja que quando falo de lógica estou me referindo a uma sequência de miçangas num mesmo fio. Pensamentos, movimentos, ideias, gestos, imagens. Aqui não deixamos que os tratados de filosofia venham se debruçar sobre “lógica”, a lógica está no olhar atento de quem vê o caminho caminhar. Aqui a lógica de Descartes pode ser tranquilamente dobrada, por uma jovem do mercado milionário da música estadunidense, e o “pensar, logo existir” do primeiro é revirado em versos que viram do avesso o pensamento de quem só pensou uma vez:

I'm not your friend

Or anything, damn

You think that you're the man

I think, therefore, I am²¹⁰

Eu não sou sua amiga

Nem nada, porra

Você pensa que você é o cara

Eu penso, logo, eu sou

Aqui toda uma lógica é desdobrada no deboche de quem parou de se ver e só vê o outro como aquilo que o circunda, que gira em torno de si próprio. Se *eu acho* isso, se *eu penso* dessa forma, então é a realidade, a totalidade. Um desvio da ordem patriarcal em um refrão, no mínimo constrangedor àqueles que acham que são donos dos outros e do mundo.

nos constituímos através da linguagem e por meio dela é que firmamos e encantamos nossos terreiros/mundo. A astúcia de praticar a dobra na linguagem é a forma que temos de não nos subordinarmos diante da

²¹⁰ O “*cogito, ergo sum*” de Descartes, em inglês “*I think, therefore I am*”, em que “*think*” pode ser “pensar” e “achar”, assumindo uma acepção semântica mais ampla, do que apenas “pensar” na música *Therefore I Am* de Billy Eilish. Optou-se por “pensar”, para manter a mesma palavra usada em português (“penso logo existo”), mas podemos entender também como *Você acha que é o cara / Eu acho, então, eu sou*.

imposição de normas que nos violentam e nos negam enquanto possibilidade. Assim, se diz para não dizer e não se diz para falar.²¹¹

O raciocínio como uma sequência lógica de imagens nos é precioso, além de romper com as ordens de pensamento. Essa pedagogia da abstração, antes de mais nada, é um convite a pensar além de si próprio, se permitindo dizer sem falar, por exemplo. Nós pensamos através de *imagens*, elas são a “moeda de troca do cérebro”, com as quais ele troca, informações em um fluxo de processamentos.

As imagens são construídas quando mobilizamos objetos — de pessoas e lugares a uma dor de dente — de fora do cérebro em direção ao seu interior, e também quando reconstruímos objetos a partir da memória, de dentro para fora, por assim dizer. A tarefa de produzir imagens nunca cessa enquanto estamos acordados e continua até mesmo durante parte do nosso sono, quando sonhamos. Poderíamos dizer que as imagens são a moeda corrente de nossa mente.²¹²

A metáfora da troca feita através do processamento de imagens em fluxo é a metáfora do mercado, como Damásio também aponta, a troca aqui não é a do comércio, do capital, não é a “troca” desonesta do escambo que explora, escraviza e coage, romantizando o extermínio de povos através de um espelho mediante toras de pau brasil. A palavra troca de imagens, também não condiz com o emprego do termo em “energia de troca” que andam dizendo por aí, em “templos xamânicos” das classes médias brancas, onde são oferecidos a qualquer um “Ayahuasca, Sananga e Rapé”, em nome do Sol. Não é dessa troca do *pix*, que estamos falando, aqui evocamos Exu, aqui o mercado é sagrado e só há justeza na medida certa e de todos.

O mercado encarado sob um viés desencantado exalta a obsessão pelas materialidades e por uma forma de economia que desconsidera a complexidade e multiplicidade das possibilidades de troca, sejam elas materiais ou simbólicas. O mercado, lido e inscrito a partir de uma epistemologia das macumbas, é o mercado de Exu, princípio e potência circundante a toda e qualquer forma de mobilidade, comunicação e possibilidade.²¹³

*Só existe malandro porque existe otário.*²¹⁴

²¹¹ SIMAS; RUFINO, 2018, p.73

²¹² DAMÁSIO, 2000, p. 318-319.

²¹³ SIMAS; RUFINO, op. cit., p. 45.

²¹⁴ SIMAS; RUFINO, op. cit., p. 86.

Figura 13 - Convite ao “Ritual do Sol” em grupo de WhatsApp



Fonte: print de *WhatsApp*.

Manuel Antônio traz uma preciosa análise sobre alguns pontos até aqui evocados, no que diz respeito à troca e em como enxergamos essa pedagogia de abstrações que pressupõe uma troca em educar, a partir, por exemplo, de imagens, que revelam o movimento didático da entrega dialógica mestre-aluno:

A palavra interpretação vem do latim. “O substantivo latino *interpretatio* tem origem na feira, no negócio, na discussão dos preços ou de preço, *pretium*, face ao qual os interlocutores assumem posições diversas, de onde *interpretium*” [GOMES, 1985, p.12].²¹⁵ (...) *Inter*, quando traduzido por “entre” põe em cena o diálogo, o debate em que há posições diferentes. Indica também o lugar no qual e a partir do qual acontece o diálogo, o embate. O preço é algo mutável, que se define no decorrer e como consequência do diálogo. É o valor que está em jogo. O diálogo em torno do jogo do valor se faz a partir do lugar no qual os dialogantes se movem. A este lugar de abertura e possibilidade do debate e embate deram os gregos o nome de *ethos*. A tensão e relação do “entre” como diálogo e do *pretium* como *ethos* fazem aparecer a terceira dimensão de toda interpretação: o barganhar, o especular. Todo interpretar implica, pois, o diálogo, o *ethos*, o especular. Especular é um verbo comum tanto à interpretação comercial como à filosófica. (...) A tarefa do intérprete não consiste em esclarecer o sentido da obra, que nela está oculto, mas num desvelar que implica: diálogo, *ethos*, especulação. Desvelar se diz em grego poein. A interpretação e a Poética têm em comum, portanto, essas três dimensões.²¹⁶

O “desvelar do intérprete” a que fala Castro nos indica a pedagogia que enxergamos, em Stanislávski e em momentos de aulas de teatro citadas. Aqui Manuel Antônio de Castro traz uma nova e importante palavra para nós, ele fala em “intérprete” e a concepção de “troca” que ele traça, a partir da etimologia do termo

²¹⁵ GOMES, Pinharanda. “**Prefácio**” a **Aristóteles**, *Organon*, Lisboa: Guimarães, 1985, p. 12.

²¹⁶ CASTRO, 1999, p. 319.

interpretatio, é comum aos pedagogos e mestres, pois a relação com eles também se dá no diálogo.

Quando trocamos e vimos e interagimos, reagimos ao que pensamos, recordamos, ouvimos, tocamos, deglutimos, assistimos, respiramos, lemos etc., estamos sempre trocando *imagens*, nessa relação eu-mundo-eu, estamos sempre assimilando e reagindo, conscientemente ou não, o mercado, portanto, está dado, é como somos e onde estamos, é o que se é, no sentido de que há a potência da troca, isto é, a troca se faz presente em estado latente. Se isso parece óbvio, que olhemos para óbvio como material, pois pode nos levar às premissas do que é nutrição, rumo ao emaranhado caótico e incessante que nos nutre e, portanto, tem um potencial simbólico avassalador, pois também nos constitui. O ponto de inflexão desses saberes tecidos até aqui, se dá através da perspectiva de que as imagens que processamos também são o que somos, pois reagimos a elas, somaticamente e emotivamente, em trocas subjetivas (eu-mundo) e objetivas (eu-um_outro). Aonde quero chegar? Quero chegar na arte, no papel que a arte tem em produzir imaginários que virão a ser *imagens* em cérebros que pensarão novos horizontes. Que construirão estátuas e depois as queimarão.

As aranhas tecedeiras pensam com suas teias, elas são praticamente cegas e têm o cérebro ínfimo, mas elas dobram a biologia, a fisiologia, a neurociência e todas as Ciências, cujo “c” maiúsculo é tão colossal que as impossibilita de enxergar a sabedoria do barro. Vamos pensar como teias de aranha que ligam o espaço e tornam nosso pensamento maior do que poderíamos. Vamos pensar o teatro através da sapiência das aranhas tecedeiras. Alexandre Kawano, pesquisador e professor da Escola Politécnica da USP em parceria com outros engenheiros, estudando a mecânica das teias, notam que “pequenas vibrações dos fios são suficientes para a aranha descobrir a localização e o tamanho das presas.”²¹⁷

Em 2017, Japyassú e o biólogo Kevin Laland, da Universidade de St. Andrews, no Reino Unido, propuseram uma teoria controversa sobre a cognição das aranhas tecedeiras, na qual afirmam que a teia não é apenas um instrumento de caça. Segundo a dupla, a mente do aracnídeo consideraria a trama de fios como uma extensão de seus órgãos sensoriais.²¹⁸

²¹⁷ ZOLNERKEVIC, Igor. Teia de algoritmos. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 301, mar. 2021, p. 64-65. Disponível em:

< <https://revistapesquisa.fapesp.br/teia-de-algoritmos/>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

²¹⁸ Ibid., p. 65.

O estudo do biólogo e professor da Universidade Federal da Bahia, Hilton Japyassú, é muito interessante no que diz respeito à maneira como o pensamento é construído pelas aranhas, pensamento aqui, no sentido de processamento de informações e resposta a elas. Segundo o pesquisador Japyassú, “O fio diz onde a aranha já esteve e lhe transmite a memória do passado” e “é como se os fios de seda fossem uma extensão do sistema nervoso.”²¹⁹ Já vimos que o corpo sente e sentir é compreender, mas podemos fazer o exercício de pensar que, como as aranhas, também apreendemos para além do nosso ser, do nosso cérebro e corpo. Para Japyassú e Kevin Laland a fiandeira, na extremidade do abdome das aranhas, é uma estrutura que “tem papel central na forma como elas conhecem o mundo e devem ser consideradas como parte integrante de seu sistema cognitivo (...).²²⁰ Isso nos inspira a pensar: quais são as nossas teias?

As teias que nos ligam a tudo o que nos nutre, mas também àquilo que desnute. Do acarajé²²¹ ao que a criança ouviu, ao que o adulto mentiu. A literatura que lemos, a boa e a ruim, a comida, a música, a conversa, o papo, o bar, o esporte. A literatura boa ergue mundos, destrói crenças limitantes e possibilita a libertação do imaginar. A má literatura postula os postulados, diz que não tem lado, mas fala ensimesmada, porque “só fala na voz de ninguém quem nunca teve voz e nunca precisou reivindicar sua humanidade.”²²² Literatura é um pequeno cosmo, um exemplo. No entanto, tudo fala. O que se aqui se julga por *bom* diz respeito à possibilidade emancipatória do pensar. Seja literatura, seja uma conversa, seja uma aula, há de ser freiriana. Há de libertar o outro através dele próprio.

Olhando para as nossas redes sociais, por exemplo, a partir da seda tecida pelas aranhas, podemos entender que elas também são extensões de nós, de nosso pensamento, conduta e manipulação de imagens e ideias do que somos, do que queremos ser e como respondemos a tudo isso, frente o outro, ali, virtual. As redes de alguma maneira balizam o nosso senso comum, a nossa indignação, a nossa visão de mundo, a forma como agimos, a forma como usamos a linguagem, a maneira de

²¹⁹ ESTEVES, Bernardo. Teço, logo existo. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, n. 141, jun., 2018. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/teco-logo-existo/>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

²²⁰ Ibid., 2018.

²²¹ “Nenhum de nós, seja qual for nossa origem, se alimenta sem cultura. Os alimentos estão impregnados de cultura, mas em alguns casos isso fica bem mais evidente.” In: WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. 1. ed. São Paulo: Jandaíra, 2020, p. 167.

²²² RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. 1. ed. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019, p. 90.

se expressar e existir. Aquilo que renegamos e que somos contrários. As redes não constroem apenas os laços, mas também inserem e fortificam as divisões.

Para [Clifford] Geertz, um conceito de cultura mais limitado, mais especializado, seria teoricamente mais poderoso. Nas suas palavras: “O conceito de cultura que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e suas análises; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.”²²³

A ideia sobre ter as nossas próprias teias — tais quais as aranhas, no sentido que os pesquisadores Japyassú e Laland têm por “cognição estendida” — me ocorreu logo depois que descobri a diferença entre *software* e *hardware*, o primeiro é basicamente o programa, o segundo a parte material, isto é, o equipamento. Uma calculadora, seja a de um celular, seja a máquina de calculadora, é um *hardware*, pois é palpável, assim como o teclado, um *mouse*, um computador etc., já o seu processamento de cálculos se dá internamente em um *software*, ou seja, um programa, assim como um sistema operacional, um editor de texto, uma planilha ou calendário digitais. Nós também não pensamos apenas com nosso cérebro, nós, em certa medida, já terceirizávamos o pensar quando se inventou o machado, a roda, o moinho, a luneta, a imprensa de Gutenberg.

Sempre fui uma pessoa analógica e, sinceramente, gosto disso. O lápis e o papel chegam geralmente mais rápido às minhas mãos, caso precise tomar nota de algo; o que para a minha geração não é recorrente e é estranho. Quando fiz parte da atlética acadêmica (A.A.A Lupe Cotrim - ECAtlética), em 2016-2017, e convivi intensamente com as pessoas dos departamentos de comunicações, sobretudo jornalismo, relações públicas e publicidade, lembro-me de chocar algumas pessoas que não concebiam o fato de minha agenda inteira de eventos²²⁴ ser feita no papel, em folhas onde eu traçava as grades dos calendários, à régua. Aquilo era alienígena para muitos, aquilo era caótico, mas era minha forma de organizar o pensamento que passa pela borracha e pelo grafite. Isso não é um drama, mas uma interessante constatação de um hábito em que um pressuposto está contido e este pode não ser universal a todos, e por isso choca. Como em 2016, um jovem, não usa o calendário

²²³ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 04. In: WILLIAM, 2020, p. 25.

²²⁴ Fui responsável pela organização dos eventos festivos que arrecadavam dinheiro, usado, basicamente, para pagar o salário de técnicos dos times e inscrevê-los nos campeonatos das temporadas universitárias, o que significa que havia muitos eventos para tomar nota.

do *Gmail*? As premissas são todas construções nossas, ou melhor da nossa sociabilização, cabe a nós refletir sobre elas.

Ao usarmos uma calculadora, estamos transferindo o nosso pensamento e o processamento do cálculo matemático a um *software*, que não é a nossa inteligência e raciocínio, ou seja nosso *software* cognitivo interno, mas sim um *software* externo a nós que, por sua vez, está dentro de um *hardware*, como qualquer celular de hoje em dia. Isso significa que também nos utilizamos de recursos externos a nós para pensar, agir, nos comunicar e, hoje, existir. Não estou dizendo nenhuma novidade, apenas tecendo o pensamento: não há como existir no mundo, integrado às sociedades, sem estar sujeito a essas tecnologias. E precisamos entender isso, verdadeiramente, porque essa dinâmica também age sobre nós.

Como estamos aprendendo a sentir e a nos relacionar? O que será que essas possibilidades de ser e estar nos dizem, como nos afetam, como constroem nosso imaginário de mundo, de existir no mundo? O que nossa comunicação, a forma como ela se dá, nos ensina. O que ela ensina sobre sentimentos, por exemplo?

Figura 14 - Teclado de *emoticons* do *software iOS*



Fonte: Captura de tela pessoal.

Será que essas são as únicas formas de sentir, de representar sentimentos, estados de espírito, impressões? Como esses símbolos nos afetam e balizam nossa subjetividade? Será que estamos atentos ao que nos é ordinário e corriqueiro? Será que estávamos preparados ao contato em massa, ininterrupto das telas, dos *touches*, das redes?

Um cientista norte-americano contou cerca de oitenta estados de humor fundamentais. Imaginem vocês a quantidade de combinações! Basta para toda uma vida! Se desde a criação do mundo não foram

ainda gastas todas as combinações que podem ser feitas com apenas sete notas musicais...²²⁵

Evidentemente que não estávamos preparados à revolução tecnológica do século XXI, basta olhar para as crianças e jovens. Basta olhar para nós mesmos. Como isso afeta o trabalho do ator? Como habitar e existir, se nossos “verdadeiros” contatos virtuais são, em geral, efêmeros, infantis e egóicos? Sempre fomos assim? Quais concessões fizemos? Isso não é um drama. Isso é o que temos, é a mais pura materialidade da vida. Stanislávski teve Stálin, mas antes os Romanov, Nicolau II, Alexandre III e Alexandre II. Ele lidou com o tempo dele, ele tem o seu lugar no tempo-espaço. Nós temos o nosso e precisamos refletir mais sobre os seus fundamentos, muitos, aparentemente óbvios e universais, mas que parecem não nos unir, porque, uma outra vez, de universal, só o universo mesmo.

O pensamento ético do “sistema” de Stanislávski que desemboca em um trabalho sobre si mesmo, não diz respeito apenas ao ensaio, esse pequeno espaço-tempo criativo, mas fora dele, na vida. Stanislávski fala inúmeras vezes da importância do trabalho do ator em casa, consigo próprio, inclusive em um capítulo intitulado “Ética e disciplina”, em *O trabalho do ator sobre si mesmo - parte II (voploschénie)* ele é categórico:

A maioria dos atores parece pensar que você só deve trabalhar no ensaio e que pode descansar em casa. Não é assim que funciona, de jeito nenhum. Tudo que se aprende durante os ensaios é o que se deve trabalhar em casa. É por isso que desconfio de atores que tagarelam muito no ensaio. Eles estão convencidos de que podem se lembrar de tudo sem tomar notas, nem planejar o trabalho deles em casa.²²⁶

Refletir sobre o cotidiano e sobre as formas de nos relacionarmos também é material para se debruçar fora do ensaio, por artistas que entendem a potência das *imagens* e se preocupam em como elas nos afetam e nos nutrem, imagens aqui na acepção de Damásio, tudo aquilo que nós convertemos em imagem. É importante dizer também que, por artistas aqui, não queremos cair em uma perspectiva do salvamento católico ou de alguém que leva a verdade, a verdade do juízo, mas sim, sujeitos que compreendem as contradições e limitações a que estamos sujeitos, como forma de responder de maneira intrincada à complexidade do mundo. Como forma de

²²⁵ Fragmento da resposta de Stanislávski à Rubtsova, durante a aula do dia 25 de maio de 1937, do Estúdio de Ópera e Arte Dramática. In: MOSCHKOVICH, 2021, p. 283.

²²⁶ STANISLÁVSKI; BENEDETTI, 2008a, p. 561, (tradução nossa).

dobrar as esquinas do mundo. Trata-se de um exercício ético também a conduta consigo mesmo enquanto ser no mundo, pois vida e arte não se dissociam.

Interpretar não é explicar nem analisar, é con-duzir ao diálogo poético, onde o real se manifesta na sua verdade dialógica. A interpretação não substitui a obra poética, lança-se na mesma atração de retraimento. O intérprete não salvaguarda o mundo que a obra de arte abre, mas a abertura do mundo. (...) Interpretar é, pois, abrir-se para a escuta da verdade e sentido do Ser como *ethos*. Este abrir-se implica um interpretar-se e não um exteriorizar-se diante de uma obra. Não consiste numa contemplação externa ou interna, ou na rememoração da vida vivida, ou ainda, no gozo de uma experiência estética. O interpretar-se é um abrir-se para a vigência do real, pela qual se dá, na interpretação, uma experiência poética.²²⁷

A exigência ao olhar atento²²⁸, pelo viés ético de Stanislávski se torna uma premissa no trabalho do ator, o que se vê com a sua recusa aos clichês e à vida ordinária, de convenções e “teatralizações”, em cena. Essa recusa de Stanislávski, não é a rejeição à certa forma estética ou tipo de fruição, mas uma rejeição a uma forma de produzir, de criar, portanto, uma rejeição *poética*. A limpeza do banal, do trivial, é uma exigência de que nós deixemos de ser pessoas “desinteressadas e desinteressantes”²²⁹ na arte, mas primeiro na vida, pois essas teias que estão no mundo, fazendo associações por nós, nos ensinando o tempo todo a pensar, sentir, amar, ser, existir, falar, gesticular; são, também, parte do que somos, indissociáveis a nós. E, por isso, é um devir discernir quais vozes falam através de nós, o que reiteramos e o que combatemos, por isso o exercício dos *olhos atentos*. A escolha de reproduzir mundos ou criar mundos sob outros horizontes exige esse comprometimento ético. O trabalho sobre si mesmo, reivindica também esse viés sobre nós, sujeitos no mundo.

*“A palavra é a única arma que atravessa território”.*²³⁰

A “palavra” aqui não pode ser a palavra que autoritária, militante, que é dona da verdade, é a palavra do diálogo no *ethos* (embate-debate) com o mundo, que pressupõe que o caminho se faz o tempo todo ao caminhar, portanto o artista não é

²²⁷ CAASTRO, 1999, p. 338.

²²⁸ “Olhos atentos” é o jargão usado pela Senhorita Bira, no estímulo à reflexão sobre o nosso tempo, através de uma linguagem que recorre à semiótica e sociologia, no canal *O Algoritmo da Imagem*, do YouTube. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/channel/UC2D8M-1psiJWfxj-aTe8pQA>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

²²⁹ Provocação pedagógica feita à turma pela sabedoria inquieta de Maria Thais.

²³⁰ Maria Thais parafraseando o que se diz no sertão (informação verbal).

portador da palavra. A palavra aqui é que se porta, o artista se torna apenas um participante do portal, sua “arte” pressupõe obrigatoriamente um devir para com o mundo. A ética de Stanislávski talvez possa ser a síntese de uma ponte que liga vida e arte e, isso, nada tem a ver com uma idealização do que se tem por arte, sobretudo na atualização que podemos fazer ao trazer, aos dias de hoje, o pensamento desse sujeito moscovita.

O poeta no poema não revela qualquer experiência, mas experiência o real como mundo, abertura da verdade e sentido do real. É o que chamamos de experiência poética. A interpretação da obra poética só se dá em toda a sua radicalidade, quando acontece como experiência poética. Esta resulta da verdade e sentido do Ser, e se realiza enquanto abertura de mundo. Em toda obra poética se institui mundo. Nada se medeia ou representa.²³¹

Essa experiência poética a que Castro fala, está contida na *pereživánie*. Se parte de si, para abrir a “verdade e sentido do real”, essa é a maestria ética de Stanislávski. O real está na vida, na natureza, no orgânico, nós nunca fomos portadores da verdade. A verdade do artista, isto é, do intérprete, se revela através do portal que abre pela experiência que se constitui na própria experiência, pela fruição das ações orgânicas, aí sim o mundo é instituído.

Por isso a arte é arrebatadora do ponto de vista imagético, simbólico, pois ela instaura mundos. Ela se dá na abertura de portais. É preciso frequentá-los.

²³¹ CASTRO, 1999, p. 337.

DOS BORDÉIS QUE FREQUENTEI

Por um longo tempo da minha adolescência ler foi um ato de luta incessante comigo mesmo, contra a minha lerdeza e falta de concentração, muito por falta de interesse. Hoje em retrospecto entendo que não havia como ser diferente tendo sido introduzido à literatura brasileira através de livros como *A Moreninha*, *Lucíola* e outros romances muito cafonas de um Brasil escravagista e completamente parado no tempo do século XIX. Se tem uma coisa que a boa educação deve fazer é oferecer uma vasta gama de horizontes e linguagens aos jovens leitores. Não apenas uma variedade de gêneros literários, mas uma variedade de autores, variedade de peles, de origens, de gerações, de épocas, de gêneros, de classes e sotaques das sociedades.

Em francês existe uma forma figurada, muito comum, para o verbo “ler” que acho linda, *fréquenter les livres*. Não apenas os livros, mas diferentes atividades intelectuais de modo geral, como *frequenter a filosofia*, ou até mesmo autores e pensadores, por extensão: “Qorpo Santo foi um *autor pouco frequentado* na historiografia e na experiência do teatro brasileiro”. Gosto dessa construção de caminho do pensamento com o qual o idioma nos convida a ver o mundo: a linguagem é uma sábia semeadora de brilhantes árvores diferentes às quais chamamos de línguas, que crescem de enormes troncos pelos ares, abraçando o mundo com seus galhos, ao sol. Sem, no entanto, deixar de se encontrarem no miolo escuro da Terra. Lá, todas as línguas se comunicam desembaraçadamente diante o sigilo do barro. E, no meio do emaranhado de suas raízes, no fundo dos cafundós do mundo, todas as línguas do mundo falam a língua da mãe, ancestral, a nativa língua materna da argila.

O ser que pouco frequenta diferentes casas jamais vai compreender que a sua não é um modelo de casa, mas uma dentre tantas realidades diferentes que a condição da criatividade humana e da exigência geográfica, permitem, também por injustiça social, criar. Frequentar livros é entrar em 12 casas diferentes e tomar doze cafés absolutamente únicos. Com temperaturas, aromas, esperas, xícaras, copos, silêncios e goles diferentes.

É preciso frequentar lugares e vozes diferentes, na vida e na arte, pressuposto ético, mas sobretudo e, para além disso, devir da profissão. Uma exigência para a experiência *poiética* e, portanto, uma necessidade real do cotidiano da vida vivida entre os cafés e a cachaça do dia a dia. O repertório da sacola do subconsciente

precisa ser nutrido, para que as pontes com que unimos as imagens, em teias, possam constituir em mundos e instaurá-los.

Uma coisa é você adentrar um prostíbulo de Nelson Rodrigues, outra coisa passar pelo de Jorge Amado, ainda outra diferente é aquele em que Conceição Evaristo lhe convida a entrar. Os três puteiros? Sim. Mas semelhantes apenas pelo fato de o serem, *a priori*, e nada mais, até que se descubram novas semelhanças, possíveis, dentro daqueles universos estabelecidos. É preciso que os véus se descubram. Que o mundo seja inventado, para podermos existir. Ao indagar sobre a lógica de ações, comportamentos ou condições às quais as personagens estão sujeitas naquele espaço dado, a única coisa que se sabe daquele local não basta, não é suficiente para todo o arcabouço criativo que você terá de contribuir, reafirmar que estamos num puteiro não basta, essa é só a premissa. Não se pode terceirizar a criação, o conhecimento *poético* se dá na experiência da dúvida que existe no caminho. Os lugares por onde a vida e a arte nos abrem passagem, mostram diferentes pinceladas, sabores, aromas, cores, texturas, sons e sentimentos, é preciso atravessá-los e todo dia aprender a amar, de novo, outra vez, diferente.

5 EPÍLOGO: QUEM É DEGAS?

Edgar Degas
O penteado, ~1896
(*La coiffure*)
Óleo sobre tela



“DEVIDO A SUA COMPULSIVA NECESSIDADE DE

*de revisar e aperfeiçoar seu sistema, Stanislávski sentia-se obrigado a alterar, expandir e revisar seus escritos constantemente. Incapaz de concluir seus textos, ele buscou delegar a terceiros a responsabilidade em finalizá-los. O final de My Life in Art é um caso divertido, Stanislávski ficou “em pânico” quando os editores ameaçaram abandonar o projeto se ele não conseguisse entregar o manuscrito completo em duas semanas, sobretudo porque ele já havia gastado o pagamento adiantado. Como explica seu amigo Koiransky: “Eu me sentei e, então, dali, escrevi a única passagem com a qual contribuí no livro, aquela que começa com ‘Não há arte que não exija virtuosidade (...)’. Nela eu citei Degas. Quando eu a li a Stanislávski ele perguntou — Quem é Degas? — e adicionou as últimas linhas que encerram o livro. Naquela noite nós jantamos na casa de Michel Fokine. O anfitrião perguntou a Stanislávski como seu livro estava se saindo. Stanislávski me olhou descontente através da mesa e disse — Bom, Koiransky diz que ele está pronto.”*²³²

²³² CARNICKE, Sharon M. An Actor Prepares/ Rabota aktera nad soboi, Chast' I: A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky. **Theatre Journal**, v. 36, n. 4, p. 481-494, dec., 1984, p. 486, (tradução nossa).

Stanislávski nunca soube quem foi Edgar Degas, ainda que o pintor apareça em *Minha Vida na Arte* como um “*extraordinário pintor*”, existe muito que não saberemos também sobre ele. Se faz importante tirar as máscaras que desumanizam pessoas, gênios são criações nossas que nos afastam do “aqui e agora”. Conhecer ou desconhecer Degas, pouco importa. O que importa é estar atento ao que se é, vigília: “*não existe arte que não exija virtuosidade*.” Será que não? É preciso recuar ao que se sabe e descobrir os véus que escondiam o que não se sabia. Sem cair no equívoco de se *stanislavskiar*, enquanto sujeito. Que sua sabedoria nos mova, do nosso lugar, de onde estamos, no momento presente. Se Konstantin estivesse vivo seria provavelmente o menos “stanislávskiano” dentre os que carregam esse título no currículo. O intérprete guarda o portal da verdade, não a verdade, não a palavra. Que possamos nos inspirar e irradiar o que esse sujeito nos ensina. E que bom que podemos nos inspirar em pessoas, humanas, com suas contradições e, a partir delas, sermos mais de nós mesmos, encontrarmo-nos, encontrar-se. Achar sentido para estar e ser.

Se os conhecimentos são produzidos e encantados nos cruzos, eles não podem ser detidos e mantidos sobre a posse de um único agente. Eles devem se manter em mobilidade, em constantes fluxos, em encontros, contaminações e afetos.²³³

Fico com esta imagem de um mestre que ri, que desconhece e que não se contenta com o que sabe, inquieto e inquietante, até quando da sua partida deste plano se *encantou*... Caminhos foram abertos, na encruzilhada do mundo.

Consideramos que “praticar terreiros” nos possibilita inventar e ler o mundo a partir das lógicas de saberes encantados. As perspectivas encantadas praticam e interpretam o mundo ampliando as possibilidades de invenção, credibilizando a diversidade e referendando-se naquilo que os próprios fundamentos das mais diferentes “macumbarias” definem como uma ciência encantada.²³⁴

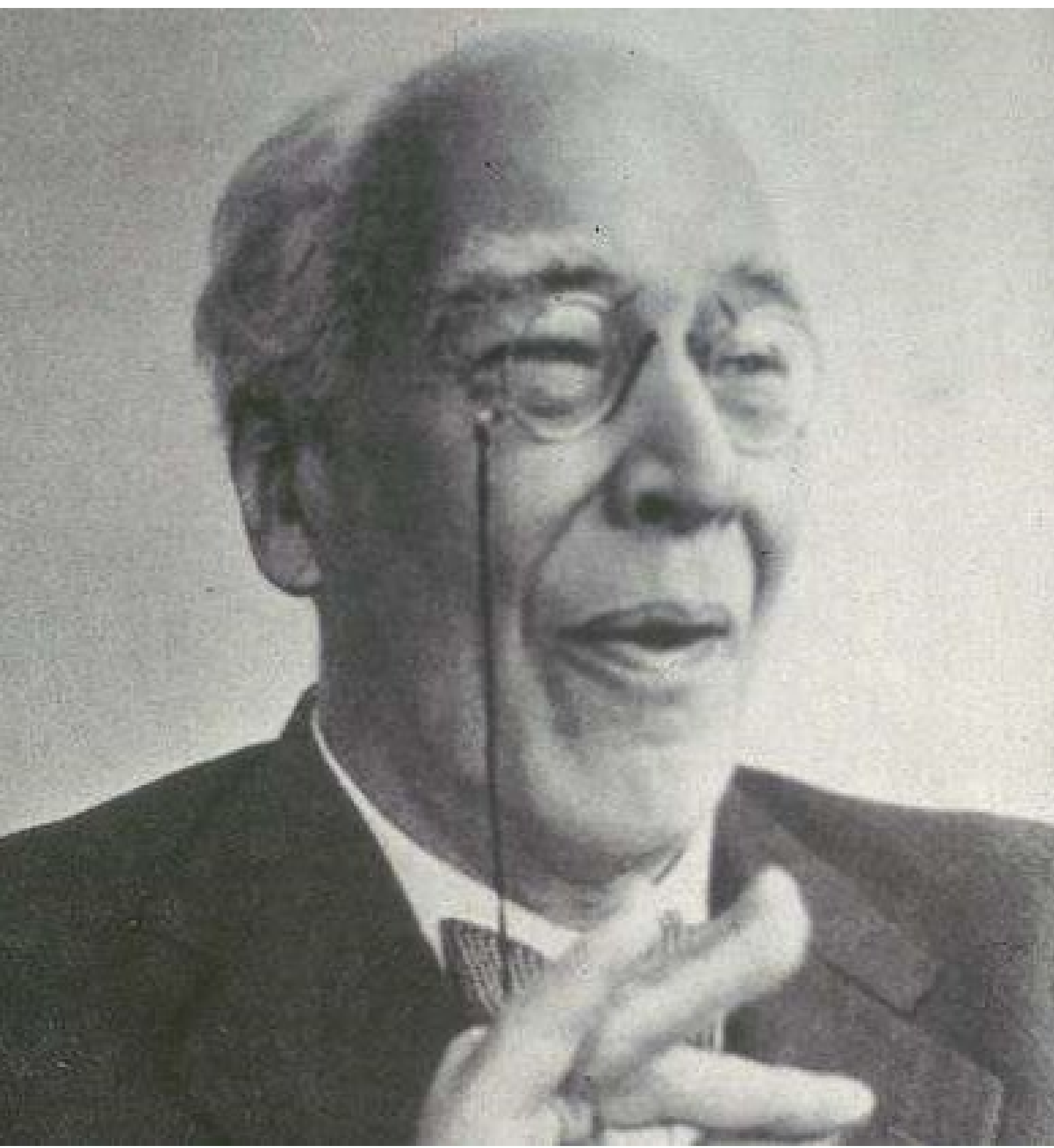
²³³ SIMAS ; RUFINO, 2018, p. 39.

²³⁴ Ibid., p. 42.

²³⁵ VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 74.

“Três dias antes de sua morte, em agosto de 1938, Stanislávski chamou seu colega do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, Veniámin Radomíslenski; até sua cama e disse:

***‘Parece-me que eu começo a entender algo da arte teatral’.**”²³⁵*



REFERÊNCIAS

- BONDÍA, Jorge Larrosa; WANDERLEY, João Geraldi. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, 20-28, abr. 2002.
- CARNICKE, Sharon M. An Actor Prepares/ Rabota aktera nad soboi, Chast' I: A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky. **Theatre Journal**, v. 36, n. 4, p. 481-494, dec., 1984.
- CARNICKE, Sharon. M.; CARVALHO, Felipe. Stanislávski: sem censura nem cortes. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-31, 2021.
- CASTRO, Manuel Antônio de. Poética e *poiesis*: a questão da interpretação. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, Porto, n. 2, p. 317-340, dez., 1999.
- CORNEILLE, Pierre. **Œuvres complètes de P. Corneille**, suivi des œuvres choisis de Th. Corneille. Paris: Firmin Didot Frères, 1837, v. 2, p. 589, (tradução nossa).
- D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o método da análise ativa**: a criação do diretor e do ator. 1. ed. São Paulo: CLAPS; Perspectiva, 2018.
- DAMÁSIO, António. **The feeling of what happens**: body and emotion in the making of consciousness. 1st ed. New York: Mariner Books, 2000.
- ESTEVES, Bernardo. Teço, logo existo. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, n. 141, jun., 2018. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/teco-logo-existo/>>. Acesso em: 04 ago. 2021.
- KNEBEL, Maria. **Análise-ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. 1. ed. Tradução: Marina Tenório, Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.
- LOUVRE. Dossier pédagogique en lien avec l'exposition "Léonard de Vinci". 2019/2020, p. 4. Disponível em: <http://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2019/l%c3%a9onard_de_vinci/36/>. Acesso em 25 jul. 2021.
- MOSCHKOVICH, Diego. **O último Stanislávski**: ensaios para um novo método de trabalho. 1. ed. São Paulo: CLAPS; Perspectiva, 2021.
- RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. 1. ed. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução: Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, (Ato III, Cena IV).
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

TCHÉKHOV, Anton. **As três irmãs**: drama em 4 atos. 1. ed. Tradução: Klara Gouriánova. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

TCHERKÁSSKI, Serguei. **Stanislávski e o yoga**. 1. ed. Tradução: Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2019.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: vida, obra e sistema. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. 1. ed. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ZALTRON, Michele Almeida. A prática do *etiud* no “sistema” de Stanislávski. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 65, p. 184-200, 2015a.

_____, Michele Almeida. Do “Crer Para Agir” ao “Agir Para Crer” - A Mudança de Perspectiva nas Pesquisas de Stanislávski. **Caderno de Registro - Macu**, São Paulo, 7. ed., p. 35-41, 2º sem., 2015b.

ZALTRON, Michele Almeida. **Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo**. 1. ed. São Paulo: CLAPS; Perspectiva, 2021.

ZOLNERKEVIC, Igor. Teia de algoritmos. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 301, mar. 2021, p. 64-65. Disponível em:

< <https://revistapesquisa.fapesp.br/teia-de-algoritmos/> >. Acesso em: 04 ago. 2021.

OBRAS DE STANISLÁVSKI

STANISLAVSKI, Konstantin. **An actor's work on a role**. 1st ed. Translation: Jean Benedetti. Abingdon: Routledge, 2010.

STANISLAVSKI, Konstantin. **An actor's work**: a student's diary 1st ed. Translation: Jean Benedetti. Abingdon: Routledge, 2008a.

STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: em el proceso creador de la vivencia. 2. ed. Traducción: Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2007.

STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: em el proceso creador de la encarnación. 1. ed. Traducción: Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2009.

STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre su papel**. 1. ed. Traducción: Bibicharifa Jakimziánova, Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2018.

STANISLÁVSKI, Konstantin S. **Minha vida na arte**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Konstantin. **My life in art**. 1st ed. Translation: Jean Benedetti. Abingdon: Routledge, 2008b.

STANISLÁVSKI, Konstantin Serguéievitch. **O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência**. (A. Smeliánski). [СТАНИСЛАВСКИЙ, Константин Сергеевич. **Работа актера над собой. Часть I: Работа над собой в творческом процессе переживания**. (А. Смелянский)]. STANISLÁVSKI, Konstantin Serguéievitch. **Rabota aktera nad soboi. Tchast I: Rabota aktera nad soboi v tvortcheskom protsesse perejivanie** (A. Smeliánski). Disponível em: < <https://b-ok.lat/book/13742/7d9f2b> >. Acesso em: 02 ago. 2021.

STANISLÁVSKI, Konstantin Serguéievitch. **O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação**. Diário de um aluno (G. Krísti). [СТАНИСЛАВСКИЙ, Константин Сергеевич. **Работа актера над собой. Часть II: Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика (Г. Кристи)**]. STANISLÁVSKI, Konstantin Serguéievitch. **Rabota aktera nad soboi. Tchast II: Rabota aktera nad soboi v tvortcheskom protsesse Voploschenie. Dnevnik utchenika (G. Krísti)**. Disponível em: < <https://b-ok.lat/book/13751/c0592e> >. Acesso em: 02 ago. 2021.

DICIONÁRIOS CONSULTADOS

CHANSKI, N. M.; IVANOV, V. V.; CHANSKAIA, T. V. **Kratkii étimologiticheskii slovar russkogo iazyka**. (Breve dicionário etimológico da língua russa). 3. ed. Moscou: Prosvechtchnie, 1975.

DE BUSSY, Charles. **Dictionnaire de l'art dramatique** : à l'usage des artistes et des gens du monde. 1. ed. Paris: Achille Faure, 1866,

FASMER, Maks. **Étimologiticheskii slovar russkogo iazyka**: (T-iachtchur). (Dicionário etimológico da língua russa: T- iachtchur). v. 4. 2. ed. Moscou: Progress, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRANÇAISE, Dictionnaire de l'Académie. Disponível em: < <https://www.dictionnaire-academie.fr/> >. Acesso em: 04 ago. 2021.

GUARINO, Reinaldo. **Dicionário Bilíngue: Português-Russo / Russo-Português**. 1. ed. São Paulo: Pomnite Books, 2019.

GUEIZE, Karl Vilguelm Liudvig. **Polnyi slovar inostrannykh slov, vochedchikh v sostav russkogo iazyka** (Dicionário completo de palavras estrangeiras incluídas na língua russa). 1. ed. São Petersburgo: E.P. Petchatkin, 1861, v. 8.

KEDAITENE E. N.; VERKHUSHA V. M.; MITROKHINA, V. N. **Utchebny russko-portugalskii slovar** (Dicionário escolar russo-português). Moscou: "Rússki iazyk", 1983.

LITTRÉ, Émile. **Dictionnaire de la langue française**. Paris: Lahure, 1873-1874. v. 2

OJEGOV, S; CHVEDOVA, N. Iu. **Tolkovy slovar russkogo iazyka**: 80.000 slov i frazeologiticheskikh vyrajenii (Dicionário explicativo da língua russa: 80.000 palavras e expressões fraseológicas). 4. ed. Moscou: OOO A temp, 2006.

PAULIAT, Paul. **Dictionnaire français-russe et russe-français**: maxi poche plus. Paris: Larousse, 2008.

PREOBRAJENSKII, A. **Étimologiticheskii slovar russkogo iazyka**: (telo-iachtchur). Tchast pervaja, tom. 1. (Dicionário etimológico da língua russa: corpo – febre aftosa), Parte 1, v. 1. Moscou: Nauk, 1949.

SVIRIDOVA, M. N. **Étimologiticheskii slovar sovremennogo russkogo iazyka**. Moscou: Adelant, 2014.

TCHERNYKH, Pavel Iakovlevitch. **Istoriko-étimologiticheskii slovar sovremennogo russkogo iazyka**. (Dicionário histórico-etimológico da língua russa moderna). Moscou: Russkii iazyk, 1999

THOMPSON, Della. **The Oxford Russian dictionary** (Dicionário Oxford de russo). 3. ed. Oxford: University Press, 2000.

UCHAKOV, Dmitrii Nikoláievitch. **Tolkovy slovar sovremennogo russkogo iazyka**. (Dicionário explicativo da língua russa moderna. Moscou: Adelant, 2014.

ANEXO

ESTÚDIOS: LABORATÓRIOS DE KONSTANTIN STANISLÁVSKI

NOME DO ESTÚDIO	PERÍODO DE ATIVIDADE	ADENDO
Teatro-Estúdio	1905	Colaboração investigativa com Vsévolod Meierhold
Primeiro Estúdio	1912-1916	Coordenado por Leopold Sulerjitski
Estúdio de Ópera do Teatro de Bolshói	1918-1922	
Estúdio de Ópera e Arte Dramática	1935-1938	1938 é o ano da morte de Stanislávski, o Estúdio persiste até 1947 com o mesmo nome, dirigido por Mikhail Kédrov.

Fontes:

MOSCHKOVICH, 2021.

VÁSSINA; LABAKI, 2016.

ZALTRON, 2021.

DICIONÁRIOS ETIMOLÓGICOS DA LÍNGUA RUSSA

TRADUÇÃO*	ORIGINAL
SVIRIDOVA, M. N. Étimologitcheskii slovar sovremennogo russkogo iazyka . Moscou: Adelant, 2014.	
ÉTIUD mead[os]. do séc[ulo]. XIX do lat[im]. studium "diligência", "ocupação, estudo".	ЭТЮД сер. XIX в. от лат. studium «старание», «занятие, изучение».

TCHERNYKH, Pavel Iakovlevitch. **Istoriko-étimologitcheskii slovar sovremennogo russkogo iazyka**. (Dicionário histórico-etimológico da língua russa moderna). Moscou: Russkii iazyk, 1999.

ÉTIUD, -a [terminação do caso genitivo singular], m[asculino]. - **1**) "um esboço, rabisco, que faz parte da obra concebida"; "um ensaio (científico, crítico, etc.) dedicado a um determinado assunto"; **2**) "tipo de exercício (musical, de xadrez), etc."; **3**) "uma pequena peça musical de caráter virtuoso". *Adj.* **Étiudnyi**, -aia [terminação feminina], -oie [terminação neutra]. Ucr[aniano]. etyud, etyudnyy, -a, -e; Bel[aruso]. eciud, eciudny, -aja, -aje; Bulg[aro]. etyud (: skitsa), etyuden, -dna, -dno; s[érvio]-cro[ata]. etâda, f[eminino]. (também studnja); Tcheco. etuda (princ[ipalmente] "estudo musical"; em outros casos - studie, náčrt, skica com deriv[ações]); pol[onês] etiuda - "estudo musical" ("estudo de pintura" - szkic, em outras situações - studium). Em russo, a palavra **étjud** é us[ado]. desde os meados do s[éculo] XIX. (PSIS 1861, 589). • A palavra **étjud**, pela sua origem, é francesa, embora semanticamente não coincida exatamente com o francês. étude, f[rançês]. - "estudo", "desenvolvimento", "ensaio", "pesquisa" e "**étjud**" (no sentido de "**étjud**" às vezes também croquis etc.). Do francês: alemão. Etüde, f[eminino]. - "**étjud**" (musical, de xadrez); ingl[ês]. etude (sign[ificado] - como em al[emão].) e outros. Franc[ês]. étude (Franc[ês] ant[igo] *estude*) remonta a lat[im] vulgar. studium - "diligência", "dedicação", "zelo", "paixão", "ocupação", "estudo".

ЭТЮД, -а, м. — **1**) «набросок, эскиз, являющийся частью задуманного произведения»; «очерк (научный, критический и т. п.), посвященный частному вопросу»; **2**) «вид упражнения (музыкального, шахматного) и т. п.»; **3**) «небольшое музыкальное произведение виртуозного характера». *Прил.* Этюдный, -ая, -ое. Укр. етюд, етюдний, -а, -е; Блр. эцюд, эцюдны, -ая, -ае; Болг. етюд (: скица), етюден, -дна, -дно; с. - хорв. етяда, ж. (также студнја); Чеш. etuda (гл. обр. «музыкальным этюд»; в других случаях - studie, náčrt, skica с произв.); польск. etiuda - «музыкальный этюд» («живописный этюд» - szkic, в других случаях - studium). В русском языке слово *этюд* употр. [употребляется] с середины XIX в. (ПСИС 1861 г., 589). • Слово *этюд* по происхождению французское, хотя семантически не вполне совпадает с франц. étude, f. - «изучение», «разработка», «очерк», «исследование» и «этюд» (в знач. «этюд» иногда также croquis и др.). Из французского: нем. Etüde, f. - «этюд» (музыкальный, шахматный); англ. etude (знач. - как в нем.) и др. Франц. étude (ст. -франц. *estude*) восходит к нар. - латин. studium - «старание», «усердие», «рвение», «пристрастие», «занятие», «изучение».

FASMER, Maks. **Étimologitcheskii slovar russkogo iazyka**: (T-iachtchur). (Dicionário etimológico da língua russa: T- iachtchur). v. 4. 2. ed. Moscou: Progress, 1987.

ÉTIUD, c[aso]. gen[itivo]. -a. Através do franc[ês] do lat[im] studium.

ЭТЮД, род. п. -а. Через франц. étude из лат. studium.

CHANSKI, N. M.; IVANOV, V. V.; CHANSKAIA, T. V. **Kratkii étimologitcheskii slovar russkogo iazyka**. (Breve dicionário etimológico da língua russa). 3. ed. Moscou: Prosvechtchnie, 1975.

Não há entrada para o termo *этюд*.

PREOBRAJENSKII, A. **Étimologitcheskii slovar russkogo iazyka**: (telo-iachtchur). Tchast pervaja, tom. 1. (Dicionário etimológico da língua russa: corpo - febre aftosa), Parte 1, v. 1. Moscou: Nauk, 1949.

Não há entrada para o termo *этюд*.

DICIONÁRIOS DA LÍNGUA RUSSA

TRADUÇÃO*	ORIGINAL
-----------	----------

UCHAKOV, Dmitrii Nikoláievitch. **Tolkovyí slovar sovremennogo russkogo iazyka**. (Dicionário explicativo da língua russa moderna). Moscou: Adelant, 2014.

ÉTIUD, a [terminação no caso genitivo singular], m[asculino]. [fr[ancês]. étude do latim studium – dedicação, diligência]. 1. Uma obra (desenho, escultura etc.), que é um esboço inicial, um rabisco, que pode servir como parte de algum conjunto composicional. **É[tiud]**. para uma pintura. **É[tiud]**. de paisagem. Sair da cidade para [fazer] **étiuds**. 2. Nome de algumas obras resultantes de alguma pesquisa. **Étiuds** filosóficos. **Étiud** crítico. 3. Tipo de exercício (na música, em jogo de xadrez ou damas etc.). **É[tiud]**. para flauta. **É[tiud]**. de xadrez, **é[tiud]**. de damas. Resolver um **é[tiud]**. 4. Uma pequena peça musical de caráter virtuoso. **Étiuds** de Chopin. **Étiuds** de Skriabin para piano.

EXERCÍCIO, -ia [terminação no caso genitivo singular], n[eutro]. 1. ap[enas] sing[ular]. Ação dos verb[os] exercitar e exercitar-se. **Etiud** para o exercício da mão esquerda. Ele dedicava duas horas por dia aos exercícios de ginástica. 2. A tarefa oferecida a quem está aprendendo algo, exercitando-se em algo. Coleção de exercícios de língua russa. Tocar exercícios de piano. E[xercício] difícil de ginástica.

ЭТЮД, а, м. [фр. étude от латин. studium – усердие, старание]. 1. Произведение (рисунок, скульптура и т. п.), представляющее собой первоначальный набросок, эскиз, к-рый может служить частью какого-н. композиционного целого. Э. к картине. Пейзажный э. Поехать за город на этюды. 2. Название нек-рых произведений, являющихся результатом какого-н. исследования. Философские этюды. Критиче ский э. 3. Вид упражнения (в музыке, в шахматной или шашечной игре и т. д.). Э. для флейты. Шахматный э., шашечный э. Решить э. 4. Небольшая музыкальная пьеса виртуозного характера. Этюды Шопена. Фортепианные этюды Скрябина.

УПРАЖНЕНИЕ, я, ср. 1. тк. ед. Действие по глг. упражнять и упражняться. **Этюд** для упражнения левой руки. Два часа в день он посвящал гимнастическим упражнениям. 2. Задание, предлагаемое тому, кто учится чему-н., упражняется в чем-н. Сборник упражнений по русскому языку. Играть упражнения на рояле. Трудное гимнастическое у.

OJEGOV, S.; CHVEDOVA, N. IU. **Tolkovyí slovar russkogo iazyka: 80.000 slov i frazeologitcheskikh vyrajenii** (Dicionário explicativo da língua russa: 80.000 palavras e expressões fraseológicas). 4. ed. Moscou: OOO A Temp, 2006.

ÉTIUD, -a [terminação no caso genitivo singular], m[asculino]. 1. Um desenho, pintura ou escultura feita *in natura*, geralmente parte de uma futura grande obra. **É[tiud]** para uma pintura. 2. Um trabalho (científico, crítico) de pequeno volume, dedicado a um determinado assunto. **É[tiud]** literário. 3. Uma peça musical de caráter virtuoso. **Étiuds** de Rakhmaninov. 4. Tipo de exercício (em música, xadrez). **Étiuds** para iniciantes. Resolver um **é[tiud]** de xadrez. 5. pl[ural]. Desenho, pintura com tintas *in natura* para exercício, preparação de esboços. Partir para [fazer] **étiuds**.

ЭТЮД, -а, м. 1. Рисунок, картина или скульптура, выполненные с натуры, обычно часть будущего большого произведения. Э. к картине. 2. Небольшое по объёму произведение (научное, критическое), посвященное частному вопросу. Литературный э. 3. Музыкальное произведение виртуозного характера. Этюды Рахманинова. 4. Вид упражнения (в музыке, шахматной игре). Этюды для начинающих. Решить шахматный э. 5. мн. Рисование, писание красками с натуры для упражнения, заготовки эскизов. Отправиться на этюды.

GUEIZE, Karl Vilguelm Liudvig. **Polnyi slovar inostrannykh slov, vochedchikh v sostav russkogo iazyka** (Dicionário completo de palavras estrangeiras incluídas na língua russa). 1. ed. São Petersburgo: E.P. Petchatkin, 1861, v. 8.

ETIUD, fr[ancês]. 1) Mus[ical]. Obras para um estudo gradual de música. 2) Pit[ura]. Obra independente fácil.

ЭТЮДЪ, фр. 1) Муз. Произведения для постепенного изучения музыки. 2) Живоп. Лёгкое самостоятельное произведение.

*Tradução: Volha Yermalayeva Franco