



Brecht e Stanislavski: divergências formais e confluências estéticas

Brecht and Stanislavski: formal divergences and aesthetic confluences

Luiz Paixão Lima Borges¹

Resumo

Tendo como referência a dialética aproximação e distanciamento, o presente trabalho apresenta uma discussão em torno dos processos estético-teatrais do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956) e do encenador russo-soviético Constantin Stanislavski (1863-1938). Considerando suas divergências formais, pretende-se demonstrar que no âmbito estético existe uma grande confluência no que diz respeito a uma concepção de teatro que busca compreender e discutir as contradições sociais representadas cenicamente. Brecht e Stanislavski acreditavam num teatro condicionado historicamente e capaz de se efetivar como experiência coletiva comprometida em estabelecer um profundo diálogo com a sociedade.

Palavras-chave: Brecht. Stanislavski. Teatro. Teoria da Interpretação.

Abstract

The present work presents a discussion about the aesthetic-theatrical processes of the German playwright and director Bertolt Brecht (1898-1956) and the Russian-Soviet director Constantin Stanislavski (1863-1938). Considering its formal divergences, it is tried to demonstrate that in the aesthetic scope there is a great confluence with respect to a conception of theater that seeks to understand and to discuss the social contradictions represented in a concrete way. Brecht and Stanislavski believed in a theater historically conditioned and capable of being effective as a collective experience committed to establishing a deep dialogue with society.

Keywords: Brecht. Stanislavski. Theater. Theory of Interpretation.

¹ Doutorando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Email: luizpaixãoteatro@gmail.com.

Introdução

A incompatibilidade que se pretende estabelecer, no âmbito da concepção cênico-teatral, entre as propostas de Bertolt Brecht e de Constantin Stanislavski, no que se refere aos procedimentos de construção de personagens, à abordagem do texto dramaturgico e à concepção estético-teórica do espetáculo teatral, no seu todo representativo, é, segundo a perspectiva aqui apresentada, produto de uma crítica vulgar em torno do pensamento articulado pelos dois maiores nomes do teatro ocidental do século XX. Não se pretende, aqui, negar que as teorias de Brecht e Stanislavski se confrontam em vários aspectos, no entanto, apresentam muito mais aproximações do que supõe a lógica que contrapõe razão e emoção, sem considerar suas relações dialéticas de mútua determinação, como também não considera as transformações operadas ao longo do tempo no trabalho artístico dos dois encenadores.

Se, por um lado, Stanislavski investe nos aspectos psicológicos o fundamento do trabalho do ator, não descarta, em hipótese alguma, a importância das motivações sociais e históricas na formação do caráter do personagem; por outro lado, se Brecht acentua de maneira bastante destacada as razões histórico-sociais do comportamento do homem, não ignora a emoção como parte substantiva na construção do personagem épico-dramático.

A dialética **identificação** e **distanciamento** orienta sistematicamente os trabalhos de um e do outro. O controle exigido por Stanislavski, fundamental para se atingir uma efetiva identificação, que não se define como envolvimento absoluto no drama do personagem, impede que o ator se perca em seus meandros criativos; a consciência e a lucidez no processo criativo o protegem de uma imersão irracional que o levaria a um estado de não-consciência e desfiguração do próprio caráter artístico de sua obra.

O distanciamento, proposto por Brecht, não pode e não deve ser encarado como forma apartada dos processos de aproximação, que de alguma forma tornam “o homem redondo e humano” (BRECHT, 2006, p. 125). O distanciamento permite um novo olhar sobre o personagem e suas relações, mas, definitivamente, não exclui a manifestação da emoção em seu ato compositivo. Para Brecht, “a nova orientação que se exige do ator não é uma operação fria, mecânica; o que é frio e mecânico não se coaduna com a arte, e esta nova orientação é, justamente, de natureza artística” (BRECHT, 1978, p. 209).

Ainda respeitando o aspecto genérico desta introdução, vejamos as posições, também genéricas, de cada um, visando fundamentar discussão a que se propõe o presente estudo. Stanislavski faz alguns apontamentos sobre o processo consciente na criação dramática, deixando claro que

[...] o trabalho do consciente [na criação da peça] é imprescindível e importante. [...] os principais pontos da obra, os objetivos fundamentais e ativos, devem ser conscientes e estar definidos de uma vez e para sempre. [...] temos falado quase exclusivamente sobre o *sentimento* e a *vivência*. Tudo se reduz a isso. Utilizamos todas as artimanhas e técnicas para conseguir atingi-los. Isto significa que não reconhecemos os demais elementos e propriedades humanos, como o *intelecto* ou a *vontade*? Significaria por acaso que estou negando sua participação essencial no processo de criação? Não só não o nego, mas, ao contrário, reconheço neles o mesmo valor que do sentimento. Nem sequer saberia especificar suas funções, pois são inseparáveis do sentimento. (STANISLAVSKI, 1977, p. 370, tradução minha)

Ainda que sustente a supremacia do conteúdo interior em seu sistema, Stanislavski não só reconhece, mas também destaca a necessidade do trabalho racional e consciente na preparação criativa da peça. O entendimento das relações sociais e históricas dos personagens, bem como de toda ação dramática, é necessário e fundamental em seu processo. As implicações do teatro não estão, e não devem estar, fechadas na caixa cênica. Como representação das contradições da sociedade, o ator não pode ignorar que sua obra repercute artisticamente essas contradições, propondo uma reflexão crítica do comportamento dos homens. Em momento algum Stanislavski ignorou a função social do teatro, e, justamente por isso, empreendeu todos os esforços para atingir um nível de criação que revelasse as contradições e os conflitos do homem de sua época.

Em um de seus mais importantes trabalhos sobre a representação, Brecht afirma que

O abandono da empatia não se origina de um abandono das emoções e não leva a isto. A tese da estética vulgar de que somente podem ser criadas emoções através da empatia é uma tese errada. Em todo caso, uma dramática não-aristotélica tem que se submeter a uma crítica cuidadosa quanto às emoções que pretende criar e que estão contidas nela. (BRECHT, 1967, p. 175)

A afirmação da necessidade da empatia na construção de um espetáculo não impõe ao ator um abandono de sua consciência crítica e produtiva. Para Brecht, a forma não-aristotélica exige um cuidado diferenciado no trato com as emoções, o que não implica sua anulação, sob o risco de se negar o caráter humano em sua produção. Brecht compreendeu que o teatro não se confirma senão em sua manifestação do ser humano em toda sua complexidade, e essa é resultado de suas relações emocionais e sociais, portanto, negar a emoção é negar o próprio homem. O que se faz necessário em sua teoria estético-ideológica é acentuar o social como condicionante do emocional e, para isso, é preciso encontrar o equilíbrio exato entre a razão e a emoção a se apresentar no palco.

Não existe, portanto, de acordo com essa abordagem inicial, incompatibilidade entre razão e emoção nos processos de interpretação aqui confrontados; o que se percebe, isso sim, são opções estéticas de diferentes abordagens, que certamente apresentam leituras diversas e as devidas valorações aos distintos processos compositivos.

Acreditando no teatro como experiência artística verdadeiramente coletiva, Stanislavski e Brecht dedicaram-se a uma pesquisa que não se traduz em apenas pensar o trabalho do ator que, embora essência do teatro, há que dialogar com todas as outras artes que se complementam e se conjugam em favor de um espetáculo que apresenta a vida humana integrada ao conjunto da sociedade, como instante de emoção, reflexão e crítica.

O caráter coletivo do teatro, agora muito mais perceptível pois conjugado ao sistema capitalista, ao mesmo tempo em que consegue reunir pessoas numa experiência diferenciada de produção de pensamento crítico, é também produto a ser oferecido “nos mercados dos homens” (BRECHT, 2006, p. 248); mercadoria que ao divertir ensina e também produz massa crítica, dialeticamente integradas em sua função mercadológica.

A experiência de uma arte socializada em todo o seu processo de criação se coloca em rota de colisão com uma classe e um sistema, que embora tendo descoberto o indivíduo como valor fundamental no processo histórico, permitiu e incentivou o individualismo, retirando do indivíduo sua concreta inserção social. Para Brecht e Stanislavski, o teatro supera o modelo centrado na grande estrela para se efetivar como experiência coletiva comprometida em estabelecer um profundo diálogo com a sociedade.

Vivência & Narração

A configuração da realidade em sua complexidade realista, portanto, dialética, implica uma consciência das contradições do comportamento humano e, ao mesmo tempo, a consideração de que o teatro possui particularidades estéticas e formais que devem ser respeitadas, sob o risco de se negar o próprio teatro. A teatralidade² é condição que pressupõe a sua completa realização. A tentativa de se romper com a ideia do teatro através dos procedimentos de presentificação da ação dramática se aprofunda com a formalização do conceito da quarta parede, e ganha sua maior expressão no naturalismo de Zola e Antoine.

Contra-pondo-se a uma concepção de representação naturalista, que pretende reproduzir um “pedaço da natureza” (ZOLA, 1979, p. 89), Stanislavski ensina que “o objetivo básico da nossa arte [...] consiste na criação *da vida do espírito humano de um papel em uma peça e na apresentação dessa vida física materializada em uma forma estética e teatral*” (STANISLAVSKI, 2017, p. 38, grifo do autor). Definir o caráter teatral da interpretação parece fixar uma contradição com o conceito de “vivência”, em que a “tarefa primordial não é apenas representar a vida de um papel exteriormente, mas, acima de tudo, criar a vida interior da personagem e de toda a peça [...] vivenciar um papel, ou seja, vivenciar sentimentos análogos a ele sempre que o desempenharem” (STANISLAVSKI, 2017, p. 20).

No processo de deslocamento de significação entre o referente e sua mimesis o objeto artístico adquire valores que não são detectados e nem pertencem ao objeto natural, uma vez que o ator criador, ao operar esse deslocamento, atuou com sua sensibilidade e criatividade conferindo-lhe estrutura própria, e única, portanto, produzindo algo que é ao mesmo tempo diferente e semelhante ao referente. A significação do objeto no âmbito da realidade concreta não é a mesma em sua realidade ficcional e não pode ser considerada mero reflexo da realidade, já que o que se tem como resultado da mimesis é uma deformação do objeto natural, visando a sua transfiguração em novo objeto, agora

² Não está em consideração, aqui, o sentido bastante utilizado do termo: excesso de emoções ou artificialidade da interpretação. O próprio do teatro se manifesta em sua teatralidade, i.e., na especificidade do gesto desenhado pelo ator ou no tom da palavra cênica, bem como no texto dramático que não se constrói apenas em sua forma dialogada. O conceito de teatralidade comporta aspectos positivos bem como, aspectos negativos. “Conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade. A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 2011, p. 372).

pertencente à realidade imaginária, cuja correspondência com o referente muitas vezes se limita ao impulso inicial de criação.

A transfiguração do objeto natural e o seu deslocamento para o interior da obra não se limita a ele, objeto, exclusivamente; um processo bem mais complexo se efetiva nessa operação, pois, o objeto mimetizado não consegue se desvincular de aspectos e vestígios da realidade que permanecem presos a ele e alteram o seu constructo. Como não tem domínio absoluto do processo mimético, o dramaturgo não consegue, ainda que o intente fazer, separar objeto e realidade, que condiciona aquele que, de alguma maneira, a irá representar. A confirmação da presença da realidade no interior da peça não é, como poderia supor o analista mais desavisado, privilégio do realismo/naturalismo (o que se daria por maior proximidade ao referente); a realidade se impõe e se configura na obra porque a mimesis, ao operar a transfiguração, não consegue separar o que é matéria representável daquilo que o condicionamento histórico agrega na forma artística, independente da vontade do seu criador. A realização mimética é conforme a realidade objetiva.

Nesse sentido, o que se apresenta em cena é um ser ficcional, que sofre profundas variações de concepção de cada montagem cênica e, também, segundo cada ator que o interpreta e responde esteticamente aos interesses objetivos daquela montagem específica. Cabe ao ator, nessa perspectiva de criação artística, atender com o seu trabalho às exigências condicionadas por seu tempo.

Para ser capaz de refletir uma vida que é sutil e geralmente subconsciente, é preciso possuir uma voz e um corpo excepcionalmente receptivos e extraordinariamente bem treinados, capazes de expressar sentimentos interiores ocultos quase imperceptíveis instantaneamente e de uma maneira clara e precisa. [...] os atores de nossa escola [...] devem estar preocupados não apenas com o aparelho mental que facilita o processo de vivenciar, mas ainda mais com o aparelho físico, seu corpo, que expressa seus sentimentos interiores de uma maneira crível – sua forma exterior, sua corporificação. (STANISLAVSKI, 2017, p. 21)

A vivência experimentada em seu processo de composição não se constrói inconscientemente, é resultado de trabalho elaborado com técnica e precisão, é resultante de uma busca por uma forma de criação que apresenta o homem de maneira autenticamente realista, i.e., um homem contraditório, que traz as marcas da realidade

objetiva impressas em cada ato seu.

O caráter narrativo do realismo épico e dialético proposto por Brecht demanda uma postura diferenciada do ator ao abordar o seu personagem, que se impõe por uma necessidade estético-ideológica de compreensão do teatro como fomentador de uma consciência crítica da sociedade em constante transformação.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto. (BRECHT, 1967, p. 197)

A narrativa dramática se configura na postura que o ator deve assumir perante seu personagem definida por algumas técnicas que impedem o seu envolvimento mais profundo com o personagem. Não se trata de uma interpretação fria, em que a emoção é totalmente substituída pela razão. A dialética **aproximação** e **afastamento** deve ser compreendida e aplicada de maneira a manter as formas de abordagem adequadamente utilizadas.

A intervenção de um **narrador** externo ou estranho à peça pode ser verificada nos títulos, músicas, solilóquios que o próprio ator dirige diretamente para a plateia. No entanto, tais procedimentos não são suficientes para estabelecer o efeito de distanciamento. Cabe ao ator, em sua relação com o seu personagem, estabelecer uma narração da ação. O choque entre o que diz o personagem (primeira pessoa) e como age o ator (terceira pessoa) é que faz nascer o distanciamento, pois transporta a ação para o passado, embora ela esteja sendo relatada no presente. O mecanismo é contrário daquilo que acontece com o ilusionismo, que considera que mesmo uma cena sendo do passado, deve ser apresentada como se fosse presente. Em Brecht, a cena é do presente, porém, narrada como passado.

O ator deve assumir uma visão crítica da sociedade. Ao estabelecer a linha dos acontecimentos e da caracterização ele deve salientar os traços que pertencem ao âmbito da sociedade. [...] deve representar os acontecimentos como acontecimentos históricos, isto é, que só acontecem uma vez, que são transitórios e que estão unidos a uma determinada época. O comportamento das pessoas nestes acontecimentos não é simplesmente humano e imutável, tem certas particularidades, tem características

ultrapassadas e a serem ultrapassadas em virtude do caminhar da História e está sujeito à crítica do ponto de vista de cada época posterior. (BRECHT, 1967, p. 165)

Dualidade & Distanciamento

A imersão nas emoções e conflitos do personagem por parte do ator não é absoluta, pois, caso contrário, implicaria uma negação do seu próprio trabalho criador. Se, por um lado, é necessária uma aproximação emocional, já que empresta suas emoções para dar vida ao personagem, por outro, precisa manter sua consciência crítica e artística ativa durante todo processo de criação. A função do ator é mobilizar e canalizar sua energia psicofísica em função de contemplar as necessidades do personagem que age em tais ou tais circunstâncias; já as suas necessidades próprias são outras e preservadas em cena, e não se misturam com aquelas do personagem que interpreta. O ator deve exercer um domínio consciente sobre as técnicas a serem utilizadas em cena, ao mesmo tempo em que as esconde do público, na tentativa de iludir a quem o assiste de que quem está no palco é o personagem e não ele, ator.

A diferença entre as emoções na vida real e as emoções cênicas consiste no fato de que, quando na vida real, uma pessoa é vítima de uma grande desgraça, ela só sofre e chora, mas o ator em cena, quanto mais sincera e profundamente vive a desgraça do personagem, tanto mais sente a alegria de sua criação. E essa alegria, de maneira alguma, diminui a intensidade e a paixão de sua desgraça. (NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENCO³ apud KUSNET, 1975, p. 56)

Não existem verdades autênticas em cena, o que existem são autênticas verdades cênicas que teatralizadas podem emocionar, pois nos tocam por sua beleza plástica e força estética. Verdades que passaram pelo crivo artístico e criativo do ator e demonstram sua possibilidade de representação de uma verdade autêntica: “O ator vive, chora e ri em cena e, o tempo todo, está vigiando suas próprias lágrimas e sorrisos. É esta dupla função, este equilíbrio entre a vida e a atuação que faz sua arte” (TOMASO SALVINI⁴ apud STANISLAVSKI, 1976, p. 281). A perspectiva de recepção dessa verdade é variável e conforme a capacidade do ator que a representa em cena, portanto, não resulta de uma

³ A referência completa desta obra não está informada no livro consultado.

⁴ A referência completa desta obra não está informada no livro consultado.

emoção genuína e verdadeira do ator transferida integralmente para o personagem, mas de uma forma teatralizada de apresentar a emoção como ele a entende esteticamente.

O pressuposto de uma **quarta parede**⁵ imaginária, que separa palco e plateia, cria as condições para que o público esqueça de que está em uma casa de espetáculo e vivencie a ilusão de uma realidade concreta na cena apresentada, ação que se realiza presentificada. A ilusão da **verdade cênica** convence o público de que quem está em cena é uma outra pessoa, com seus dramas sendo vivenciados naquele lugar pela primeira vez. A esse ator exige-se a capacidade artística de presentificar a ação dramática, ainda que ele mantenha-se consciente de todas as relações que transcorrem ao seu redor. Suas emoções são referência para a demonstração das emoções do personagem.

A dualidade busca preservar a individualidade criativa do ator, pois ao impedir sua completa transformação no personagem acentua sua capacidade artística em dar vida a um ser ficcional, ou, no dizer de Stanislavski, “criação da vida do espírito humano em um papel e a sua comunicação no palco de uma forma artística” (STANISLAVSKI, 2017, p. 20) a partir de suas próprias experiências humanas que serão transfiguradas nas emoções e sentimentos dos personagens.

[...] a ‘encarnação do papel’ não significa a substituição mística do ator pelo personagem, pois, nesse caso o mundo objetivo deixaria de existir para o ator. Ele apenas aceita todos os problemas do personagem, assume as suas responsabilidades, e adquirindo a ‘fé cênica’ na realidade da sua existência, vive como se fosse o personagem com a máxima sinceridade, mas, ao mesmo tempo, não perde a capacidade de observar e criticar a sua obra artística - o personagem. (KUSNET, 1975, p. 52)

O **efeito de distanciamento** aproxima-se do princípio da **dualidade**, no entanto, existe uma gradação de intensidade entre os dois conceitos: a dualidade impede a metamorfose completa do ator em seu personagem e o distanciamento acentua o caráter teatralizado e crítico do comportamento do ator brechtiano. Ainda que os objetivos sejam distintos, os procedimentos se aproximam: manter o devido afastamento do ator em relação ao seu personagem.

⁵ Diderot foi o primeiro a apresentar o conceito da quarta parede: “Assim, quer compondo, quer representado, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não subisse” (DIDEROT, 2005, p. 79).

No entanto, para Brecht, não se trata unicamente de evitar a transformação do ator em seu personagem, uma vez que pretende acentuar a postura crítica do ator em relação ao comportamento do personagem, e, com isso, estimular a consciência crítica do público, que deve compreender as ações do personagem em determinadas circunstâncias condicionadas por relações sociais concretas e sujeitas a transformações.

Em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem. Senão, teria como veredicto: 'Ele não interpretava o papel de Lear, era o próprio rei Lear em pessoa' - o que é uma negação de sua qualidade de ator. Deve apenas mostrar sua personagem, ou melhor, deve fazer algo mais do que vivê-la; o que necessariamente, não significa que, ao representar um apaixonado, deve se mostrar frio. Somente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da respectiva personagem, a fim de que os sentimentos do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. (BRECHT, 1967, p. 203)

Estar distanciado não significa necessariamente uma postura fria; em seu teatro a emoção adquire uma qualidade diferenciada. Emoção que ao proporcionar prazer e divertimento, promova também o conhecimento. O fato de historicizar a ação, não impede um nível de emoção que se manifesta sem, no entanto, promover a catarse. A historicização é definidora do teatro épico, uma vez que baseada na narração de acontecimentos já ocorridos, e que serão recontados, ao contrário da personificação dramática, que implica uma presentificação dos acontecimentos, o que possibilita um envolvimento, pois aproxima o leitor/espectador da ação.

'Distanciar' é pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. Pode-se evidentemente proceder da mesma forma com os contemporâneos e mostrar seus comportamentos como ligados a uma época, como históricos, efêmeros. [...] o espectador deixa de ver os homens representados no palco como seres absolutamente imutáveis, escapando a toda influência e lançados sem defesa a seu destino. [...] o espectador assume uma nova atitude. (BRECHT, 1967, p. 138)

O processo de historicização, i.e., estabelecer o condicionamento social da ação dramática acentua o distanciamento evitando assim a identificação que é responsável por inibir a postura crítica do leitor/espectador. A redefinição do caráter da fábula e sua colocação numa perspectiva histórica é fator fundamental na poética brechtiana; para

Brecht, a fábula “não corresponde simplesmente ao curso da vida comum dos homens, tal como poderia desenvolver-se na realidade, mas consiste em processos dispostos organizadamente, nos quais se expressam as ideias do autor sobre a convivência humana” (BRECHT⁶ apud POSADA, 1970, p. 73).

O afastamento crítico proporciona uma visão também crítica da realidade estimulando a capacidade de análise que deverá atuar sobre essa mesma realidade. O processo se efetiva numa complexa relação dialética: afastar para aproximar e aproximar para afastar. A fábula estabelece uma parábola com a realidade atual. A perspectiva histórica em que é apresentada permite que ultrapasse o próprio acontecimento dramático e revele, no processo de aproximação dialética, a confirmação do surgimento de um tempo em que a sociedade experimenta novas formas de convivência entre os homens.

Sem o conhecimento da natureza dos homens, da natureza da sociedade humana em seu conjunto, o conhecimento da natureza das coisas, por mais engenhosamente aprofundado e ampliado que seja, não pode fazer do domínio da natureza uma ponte de felicidade para a humanidade. Pelo contrário, ela se torna uma fonte de infelicidade. É por isso que as grandes invenções e descobertas representam uma ameaça cada vez mais terrível para a humanidade, de maneira que quase cada descoberta ou invenção é acolhida, em nossos dias, por um grito de triunfo que se transforma num grito de angústia. (BRECHT, 1967, p. 132)

O passado não é apenas uma referência histórica, é a busca de entendimento do presente. Não se trata de compreender a história somente do ponto de vista do presente. Passado e presente se relacionam num jogo dialético de mútua determinação: o passado atua sobre o presente, e, neste, encontra sua contraparte, adquirindo novas possibilidades de compreensão. A história se transforma, e deve ser entendida como um processo, de forma dinâmica para que compreendamos os erros cometidos e evitemos os novos que poderiam surgir.

⁶ A referência completa desta obra não está informada no livro consultado.

Superobjetivo & Gestus social

A compreensão de que toda ação tem a sua contraparte dialética, seu contraditório, demonstra de maneira bastante clara que Stanislavski percebia os personagens de maneira não abstrata, pois situados historicamente no mesmo tempo e espaço do público, permitindo com isso uma identificação ao mesmo tempo em que possuíam elementos para uma apreciação crítica dos seus comportamentos, a partir do processo de observação e comparação.

Toda ação encontra uma reação que, por sua vez, intensifica a primeira. Em toda peça, ao lado da ação principal, encontramos, opondo-se a ela, a sua contra-ação. Isto é bom, pois o resultado inevitável é mais ação. Precisamos desse choque de propósitos bem como de todos os problemas a resolver que deles decorrem. Causam atividade, que é a base da nossa arte. (STANISLAVSKI, 1976, p. 291-292)

O superobjetivo – linha mestra criada pelo dramaturgo e a ser seguida pelo ator, no todo da peça e no seu personagem – constitui significativa interferência da consciência artística e humana na construção da obra. Considerando que “a linha direta de ação e o tema principal são parte orgânica da peça e não podem ser desprezados sem que esta fique prejudicada” (STANISLAVSKI, 1976, p. 290), uma correta definição do superobjetivo permite, assim como em Brecht, que os personagens sejam “movimentados por impulsos de caráter social, que variam de acordo com as épocas” (BRECHT, 1967, p. 198). Portanto, há uma nítida percepção de que as relações propostas pela peça obedecem a um condicionamento histórico e social, o que implica uma análise objetiva e dialética, permitindo que a razão interfira significativamente na sua criação. Há um caminho a ser percorrido em que não se pode prescindir da lógica como orientadora de suas diversas etapas.

[...] o trabalho consciente é imprescindível e importante. [...] os principais pontos da obra, os objetivos fundamentais e ativos, devem ser conscientes e estar definidos de uma vez e para sempre. (STANISLAVSKI, 1977, p. 370, tradução minha)

A ordenação do trabalho do ator somente se efetiva mediante uma compreensão de que o seu personagem está socialmente condicionado e a percepção desse condicionamento não se encontra exclusivamente no personagem, enquanto falsa autonomia e ilusória liberdade da arte, mas no todo harmônico da peça. Por outro lado, a peça, enquanto representação artística de um momento histórico específico, carrega em seu interior as contradições de sua época, expondo os seus personagens ao confronto das forças contrárias que se digladiam. Portanto, o personagem é apenas parte de uma totalidade, singularizado em seu comportamento, mas devendo ser entendido em todo o complexo dialético que o envolve e o determina.

Somente estudando uma peça em seu todo e avaliando sua perspectiva geral é que podemos entrosar corretamente os diferentes planos, dispor num arranjo cheio de beleza as partes componentes, amoldá-las em formas harmoniosas e bem acabadas em termos de palavras. (STANISLAVSKI, 1976, p. 191)

Para além dos conflitos do personagem, que podem dar a falsa impressão de concretude e complexidade humana, compreender e materializar as suas contradições é que deverá imprimir o caráter autenticamente humano ao personagem dramático, como também ao épico, ainda que os procedimentos de composição particularizem cada uma das formas de abordagem. São suas contradições que revelam as relações sociais a que estão subordinados e o seu comportamento frente aos outros personagens. Cabe, portanto, ao ator configurar essas contradições, e também os conflitos (igualmente condicionados) no sentido de construir uma progressão e perspectiva em que o conjunto de seus contrários seja apresentado e percebido pelo espectador. Se, no teatro dramático, não se pode antecipar ao público o seu desfecho, sob o risco de romper com o suspense; no teatro épico, recursos teatrais e extrateatrais se fundam na quebra da expectativa, visando produzir a postura reflexiva e crítica do público.

Brecht necessitava de um procedimento de composição dialética que auxiliasse ao ator a exata compreensão do seu personagem confrontado com contradições que, de maneira objetiva, ainda que não absolutamente perceptíveis, atuam sobre o seu comportamento. Demonstrando suas contradições, demonstra também uma obra condicionada, mas autônoma em seus processos compositivos, uma vez que a autonomia

da arte não se define como processo de alienação, mas, e sobretudo, como consciência e tomada de posição. A técnica de “fixação do não-porém”, proposta por Brecht, não apenas possibilita ao ator o conhecimento concreto das contradições do personagem, mas também o instrumentaliza na configuração estética dessas contradições, tanto na interpretação épica quanto na dramática.

No palco, durante todas as passagens essenciais, o ator deve encontrar e fazer pressentir alternativas que indiquem o contrário daquilo que está representando; isto é, deve interpretar de uma maneira que ele mostre o mais claramente possível uma alternativa, que a sua representação faça com que sejam pressentidas outras possibilidades e que ele só está representando uma das variantes possíveis. Por exemplo, ele diz: ‘você me pagará’, e não diz: ‘Eu perdoo você’. Ele odeia os seus filhos e *não* os ama. Ele avança para a esquerda e *não* recua para a direita. Naquilo que ele faz deve estar compreendido e (sic) [o] que ele *não* faz. Desta maneira todas as sentenças e os gestos assumem o significado de decisões, a pessoa permanece sob controle e é testada. (BRECHT, 1967, p. 162)

O que se percebe, então, é um personagem socialmente condicionado, pois suas contradições, ainda que se manifestem particularizadas em seu comportamento, são produto de circunstâncias objetivas de um momento também singular que atuam em sua possibilidade de expressão humana. Quanto mais complexo em suas contradições, mais configuração de uma concreta possibilidade humana que responde ao seu tempo e à sua história.

A definição do *gestus* como técnica de distanciamento produz a representação dramático-épica das relações sociais apresentadas nas peças em suas várias instâncias cênicas e dramatúrgicas. Sua configuração pode ser observada na singularidade de cada personagem e cada acontecimento como *gestus básico*, mas também como representações globais que buscam esclarecer as relações totalizadoras da peça.

Dividindo todo o material [...] num *Gestus* após o outro, o ator apodera-se do personagem, apoderando-se antes da história. Só depois de caminhar por todos os episódios é que pode, como de um salto, ajustar-se e fixar seu personagem, completo com todas as características individuais. [nas] contradições contidas nas atitudes diversas da personagem – e consciente que o público terá também de se surpreender com elas – o ator encontra na história, encarada como um todo, a possibilidade de associar esses aspectos contraditórios (BRECHT, 1967, p. 212).

Neste sentido, pode-se observar uma relação dialética entre os diversos *gestus* nas diversas situações dramáticas e comportamentos dos personagens. A correta definição do *gestus* (tal como o superobjetivo para Stanislavski, ainda que guardem suas particularidades estéticas e ideológicas) orienta o conjunto de atores, diretor e corpo técnico da peça no sentido de estabelecer o caminho a ser percorrido, visando à sua efetiva configuração cênica e preservando o seu caráter. O *gestus*, para Brecht, organiza as relações sociais, materializando-as em cena, e determina o comportamento dos personagens entre si, apresentando o enredo, que, segundo ele, é “a grande operação do teatro: todo complexo de incidentes, com cada *Gestus* diferente, incluindo comunicações e impulsos [que devem] constituir o material recreativo apresentado ao público” (BRECHT, 1967, p. 213).

Não há, portanto, segundo os argumentos aqui apresentados, como desconhecer e negar a proximidade conceitual entre o **superobjetivo** e o *gestus*, enquanto norteadores do comportamento criativo do ator e do arranjo cênico-estético do espetáculo em sua totalidade. O que os diferencia, enquanto procedimentos de compreensão e formulação, está muito mais localizado em seu caráter ideológico, (claro que com repercussões estéticas) do que necessariamente numa divergência de métodos, uma vez que ambos visam a compreensão da totalidade como mecanismo de organização do desenvolvimento do espetáculo.

Considerações finais

A compreensão do caráter social e materialista do teatro, confirmado em vários momentos dos escritos de Stanislavski, apontam um projeto estético-ideológico que em diversos aspectos o aproximam do projeto brechtiano. Sua pesquisa, que encontra sua síntese no **método das ações físicas**, busca sempre um equilíbrio entre a razão e a emoção. Stanislavski entende que a composição de um personagem só se completa quando este se configura em sua dimensão humana, social e teatral, como imagem cronotópica⁷ do

⁷ “No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura;

instante que o condiciona.

Brecht, por seu turno, compreende, como ficou aqui demonstrado, que a complexidade social condiciona o homem não apenas em suas ações objetivas, de forma que o seu interior é diretamente afetado, confirmando com isso que a emoção não pode e não deverá ser descartada em seu teatro. Resta encontrar o seu limite de convivência com a razão. A dimensão humana dos seus personagens jamais seria alcançada em uma peça em que a emoção fosse subjugada pela razão.

O que os distingue, mais do que as questões especificamente formais, é o caráter ideológico e a postura do ator frente às relações sociais concretas, é o compromisso firmado por um teatro de transformação, como proposto por Brecht, que entende que “o teatro tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível e lícito realizar representações eficazes da realidade” (BRECHT, 1967, p. 192). Brecht desenvolve parte substancial de sua teoria no período em que o mundo sofria o impacto da Segunda Guerra, e, ele próprio, havia sido exilado, “mudando mais seguido de país do que de sapatos” (BRECHT⁸ apud PEIXOTO, 1979, p. 348).

Sua estética, sustentando por uma visão materialista e dialética, se coloca em rota de colisão com o teatro burguês, entendendo, assim, a necessidade de uma nova forma que consiga compreender e configurar as novas relações determinadas pelo capitalismo. Um novo público. Um novo teatro. Um novo ator, capaz de, através de seu trabalho, representar o homem contraditório e em transformação. É com essa compreensão que Brecht se coloca favorável a um teatro que privilegie a razão, sem, no entanto, negar a emoção. Em uma de suas muitas reflexões sobre Stanislavski, Brecht afirma que

É interessante notar como Stanislavski admite a ação racionalizada... nos ensaios! Da mesma maneira admito a identificação... nos ensaios! (E tanto ele como eu temos que admitir ambas as coisas na representação definitiva, ainda que em diferentes proporções.). (BRECHT, 1970, p. 147)

essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica” (BAKHTIN, 2010, p. 211-212). O *cronotopo*, portanto, deve ser compreendido como a materialização dialética da realidade manifesta em suas múltiplas determinações.

⁸ O poema do Brecht, do qual foi retirada a citação, está em sua íntegra em Peixoto (1971) sem nenhuma referência.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** – a teoria do romance. 6 ed. Equipe de tradução (do russo): Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Junior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro** - volume. 3. Selección: Jorge Hacker. Trad. Nélide Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas** – 1913-1956. 6 ed. Seleção e tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Trad. A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 3 ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre su papel**. Traducción Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.
- STANISLAVSKI, Konstantin. **O trabalho do ator: diário de um aluno**. Trad. Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- ZOLA, Emile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. Trad. Ítalo Caroni; Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Submetido em: 25 maio 2018

Aprovado em: 22 nov. 2018