

O conceito de verdade na interpretação realista para o Teatro, a partir de algumas conceituações referenciais do Sistema de Interpretação de Constantin Stanislavski.

Luciano Pires Maia

Professor Adjunto do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro – UNIRIO

Doutor em Teatro

Resumo:

O Sistema de Interpretação de Constantin Stanislavski (1863-1938) apresenta contradições endógenas – na própria escritura formal – e de compreensão exógena – na recepção indébita de conceitos – abordadas no artigo, a fim de re-significar o entendimento da verdade na atuação realista para o Teatro. O que diferencia o conceito da verdade na atuação teatral, sob a perspectiva do público e o da verdade em relação ao entendimento do ator? Quais as suas incompreensões mais freqüentes, tanto por utilizadores do Sistema, por atores profissionais ou por estudantes de interpretação de um modo geral? O artigo recorre ao conceito de falsidade, nos escritos sobre a construção poética de Fernando Pessoa, a fim de contrapor à verdade em Stanislavski e sua utilização em interpretações para o Teatro.

Palavras-chave: interpretação realista, verdade na interpretação, Stanislavski e verdade cênica

No âmbito da interpretação realista, o termo “verdade” associa-se à idéia de crença: a verdade da interpretação se verifica quanto mais o público, esquecendo-se que está diante de uma representação, acredite no que é visto em cena como experimento da realidade. Quanto mais verdadeira, e, portanto, crível, a personagem parecer aos olhos do público, mais qualificada está sendo considerada a interpretação do ator. Desempenhar a verdade é experimentar a possibilidade do sentimento de verdade ali, no contexto em que ela se apresenta. O sentimento de verdade para o ator deve, por extensão, se interligar à idéia de certeza da personagem, sua compreensão pelo ator. Os dois conceitos imbricados – verdade e certeza da personagem – devem ficar evidentes, no palco, no momento exato da atuação. Mas, como o ator provocaria o sentimento de verdade na platéia?

Para Stanislavski, a vivência, nele próprio, ator, das circunstâncias que determinam a verdade contextual da personagem resulta na *impressão* de verdade: quanto mais o ator acreditar nas circunstâncias da personagem, mais fundamentado será o seu desempenho e, como conseqüência, melhor será o resultado final. Portanto, mais crível a sua representação parecerá aos olhos do público.

Eugênio Kusnet considerava que em Stanislavski, o conceito de verdade deu margem a visões errôneas. Esclarece-nos que Stanislavski define verdade cênica como “aquilo que não existe, mas que poderia existir.” (1975:9)

Um mentiroso, para enganar uma pessoa, não poderá deixar de acreditar na realidade do que inventou, senão o seu interlocutor perceberá a mentira; mas, simultaneamente, o mentiroso não perderá de vista a realidade da situação – a necessidade de enganar. A sua fé, nesse caso, terá característica de fé cênica. (Idem)

Enganar e deixar-se enganar constituem as duas pontas do processo, isto é, afeta tanto ao artista, quanto ao público. A platéia, além do prazer estético, experimentado pelas observações das materializações das fantasias do artista, também experimenta um outro tipo de satisfação, bem mais profundo, decorrente de uma libertação de tensões de suas mentes, gozando da “possibilidade que [o artista] nos oferece de nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha.” (Freud, S. 1969:67)

A diferença entre a experimentação, pelo ator, da sua partitura física e emocional e o sentimento suscitado na platéia é que não foi definido por Stanislavski. Apesar de preconizar também o estabelecimento e o domínio de uma partitura psicofísica previamente elaborada pelo ator, para Stanislavski o ator deve experimentar os sentimentos da personagem na hora representação, sempre e como se os tivesse sentindo pela primeira vez. Então, a platéia experimental, como consequência, o mesmo sentimento. Ora, sentir algo como se fosse experimentado pela primeira vez, a cada vez, só não é contraditório com o que Stanislavski preconiza em relação aos perigos de uma interpretação criadora, se considerarmos que esse “sentir como se fosse pela primeira vez” refere-se ao experimento artístico e, por isso, da ordem diferente do sentir natural, do sentir genuíno. Porque, quanto mais alguém se concentra em sentir de maneira genuína, como nos lembra Sennet, “quanto mais a subjetividade se torna um fim em si mesma, menos expressiva ela poderá ser. Em condições de *ensimesmamento*, os desvelamentos momentâneos do eu tornam-se amorfos.” (1988:47) Faz parte do trabalho do ator apresentar uma emoção sob uma forma expressiva, previamente elaborada, que, mantida a sua reprodutibilidade, também deva fazer sentido para quem a testemunhe e, além disso, deva também ser instaurada, pela condução hábil do ator, na própria assistência. Sentir pela primeira vez, como anuncia Stanislavski, e a cada representação, só pode ser compreendido como o enunciado de uma técnica, cuja síntese contradiz exatamente o que está dizendo. Uma metáfora mais do que pertinente à natureza do trabalho do ator: apresenta o que deveria ser, simulando o que em essência é anunciado como verdade. Afinal, como ainda nos lembra Sennet: “o ator profissional, que aprende ter um bom desempenho noite após noite é o padrão”. Na vida, a cada momento a significação muda, e as energias da pessoa se dirigem para a descoberta daquilo que sente, ao invés de cuidarem para tornar o sentimento claro e manifesto para os outros. (1988:382)

Aqui reside o ponto nevrálgico do sistema de Stanislavski: só se pode sentir sinceramente, então, quando se experimenta realmente uma situação? Mas se a circunstância que o ator experimenta é claramente ficcional, não se poderia dizer que a sinceridade também pode ser experimentada quando falsamente se experimenta uma situação? Se considerarmos positiva a resposta para a questão, o adjetivo “verdadeiro” realmente se opõe à falsidade? Inelutavelmente, o termo sinceridade associa-se ao sentido de verdade e esse, assim, torna-se uma camisa-de-força para os aplicadores de seu método. Se só se pode ser sincero quando se é verdadeiro, o sentido de representação se vincularia, inexoravelmente, ao experimento efetivo da vivência emocional a cada representação feita. Assim, um desempenho sincero, e conseqüentemente verdadeiro, necessariamente seria considerado de boa qualidade. O que nem sempre é verdade. Um desempenho sincero, e conseqüentemente verdadeiro, pode ser considerado de qualidade duvidosa se a expressão desse desempenho for incompatível com as exigências estéticas da representação teatral realista.

Cabem, nesse momento, algumas indagações complementares: qual a participação que a expressividade da verdade, considerada sincera, possui dentro do desempenho do ator? Até que ponto essa expressividade, comprometida com os preceitos estéticos estabelecidos pela interpretação realista, não condiciona à sinceridade um afastamento da verdade, elegendo em seu lugar um equivalente poético? Esse equivalente poético, expressivamente constituído, possibilita ao ator o experimento efetivo das circunstâncias ficcionais para a sua reprodução a cada representação?

Se, para Stanislavski, na interpretação do ator, a sinceridade configura-se como a base da expressão artística e o seu fim, para Fernando Pessoa, a base da expressão poética é oposta à sinceridade, ou melhor, é a falsidade: a arte do ator consiste em ele – e com precisão – “servir-se do drama do autor para mostrar por meio dele a sua capacidade de interpretação. A sua base é a falsidade.” (Pessoa, F. 1998:282)

Mas, se o poeta “precisa fingir o que deveras sente” (Pessoa, F. 1981:98), o que importa, então, não é o que é sentido, nem o que não é sentido – não é a presença ou a ausência do estofo do sentimento – mas, sim, a própria qualidade de expressão. Pessoa, além de delimitar o terreno do fingimento poético, confere outra importante qualidade ao fingidor profissional: sua competência em promover o fingimento, ela deve estar em tal ordem, em tal instância superior de realização, que a simulação instaure irremediavelmente a ilusão de sinceridade em quem observe a obra. Para aqueles que fruem diante de uma expressão artística de uma paixão da dor, por exemplo, não interessa mais a pertinência ou improcedência da vinculação entre as duas dores – a dor-fonte (do poeta) e a dor-expressão

(do poema) ou a dor-fonte (do ator) ou a dor-expressão (da personagem). Importa, sim, a instauração da ilusão da dor na recepção. O importante é que o leitor, ou espectador, preso por essa instauração ilusionista, tenha inesperada sensação da dor, talvez mesmo de uma dor que nunca supôs, daquela forma, sentir. O contato com a expressão artística definitivamente altera o leitor, o espectador, que se torna, ele mesmo, outro¹. Libertando-os da letargia inconsciente de experimentarem-se cotidianamente na mesmice de si próprios. Sob essa perspectiva, o fingimento atribuído ao artista é um princípio criador absoluto:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo.
Não.
Eu simplesmente sinto com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê! (Pessoa, F. 1981:99)

Nessa perspectiva, o fingimento atribuído ao poeta, como um princípio, determina também um deslocamento e uma duplicação do seu eu-pessoal, ou eu-que-sente, num eu-poético ou eu-que-finge-sentir-o-que-realmente-sente. Segundo esse raciocínio, o fingimento não aparece só como um princípio de composição mas como “divisa de vida”, ou como nos esclarece Vila Maior:

Dividido entre o real objetivo e o real fictício, fingido, oscila um sujeito que, quando se afirma poeticamente, verifica não poder abolir o circunstancial,

¹ Impossível não referir aqui aos “três homens” de que fala Diderot, na parte final do *Paradoxo sobre o comediante* configurando-os como três modelos: o homem da natureza, o homem do poeta e o homem do ator. O primeiro deles seria um modelo, que o segundo idealiza e o terceiro executa – espécie da construção da construção: “O [homem] da natureza é menor que o do poeta, e este menor ainda que o do grande comediante, o mais exagerado de todos. O último deles monta sobre as espáduas do anterior, e encerra-se em um grande manequim de vime, do qual ele é a alma; ele move esse manequim de uma forma assustadora, até para o poeta, que não mais se reconhece, e nos apavora, como bem o dissesstes, como as crianças se apavoram umas às outras, segurando seus pequenos gibões curtos erguidos sobre a cabeça, agitando-se e imitando o melhor que podem a voz rouca e lúgubre de um fantasma, que arremedam. Mas, por acaso, não tereis visto jogos de crianças que foram gravados? Não tereis visto um rapazote que avança sob a máscara hedionda de um velho que o oculta da cabeça aos pés? Sob a máscara, ele ri de seus pequenos amiguinhos que o terror põe em fuga. Esse rapazote é o verdadeiro símbolo do ator; seus amiguinhos são os símbolos do espectador (Diderot, D. 1979:190-91).

mas somente concretizá-lo poeticamente, seguindo os rumos da sinceridade artística, intelectual, em detrimento da sinceridade humana e instintiva. O poeta Pessoa reivindica, pois um discurso poético que enuncie uma particular forma de solidariedade com a sinceridade literária, para que, conseqüentemente, a dor real (“a dor que deveras sente”) seja traduzida na dor fingida. (1995:132)

Vila Maior aponta, assim, para o desdobramento do eu num outro eu, desdobramento que desencadeia “um processo especificamente de distanciamento, pelo qual o poeta transpõe (por meio da razão) o vivido ou sentido para um plano diferente, o do fingimento.” (134)

Além de nos dar subsídio valioso para entender alguns aspectos da sinceridade em arte, e por extensão, da sinceridade no âmbito da interpretação do ator, delimita também claramente duas fronteiras de atuação – a humana e a artística – sempre estabelecidas por Pessoa, mas não tão evidentemente presentificáveis em Stanislavski, no seu discurso teórico sobre a sinceridade da interpretação para o Teatro.

Bibliografia

- DIDEROT, D. *Textos escolhidos*. Tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: IMAGO, XXIII v.,1969.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro. 1975.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1981.
- _____. *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Artigo

- Vila Maior. *Fernando Pessoa: uma discursividade polifônica* In Revista Convergência Lusíada, 12. 1985