

**PESSOA E STANISLAVSKI:  
SENSAÇÕES E EMOÇÕES ARTÍSTICAS NOS TRABALHOS DO POETA E DO ATOR**

**Pessoa and Stanislavski:  
feelings and artistic emotions in works of poet and the actor**

**Luciano Maia**

Professor Adjunto - Departamento de Interpretação, Escola de Teatro  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

87

**Resumo:** O artigo promove diálogos possíveis entre conceitos utilizados no processo de criação poética, estabelecido por Fernando Pessoa, e na primeira fase do sistema de interpretação de Constantin Stanislavski. A emoção do ator a partir da análise das sensações de Pessoa para o trabalho do poeta é considerada no estudo, que leva em conta as especificidades inerentes às duas linguagens envolvidas.

**Palavras-chave:** sensação – emoções artísticas – expressão das emoções

**Abstract:** The article promotes possible dialogues among concepts used in the poetical creation process, established by Fernando Pessoa, and in the first phase of the interpretation system of Constantin Stanislavski. The emotion of the actor from the analysis of the Pessoa's sensations for the poet's work is considered in the study that takes into account the specificities inherent to the two languages involved.

**Keywords:** sensation – artistic emotions – expression of the emotions.

Fernando Pessoa, em escritos que compõem as suas ideias estéticas, assim como Stanislavski, também se questionou se os estados de ânimo do artista poderiam ser representáveis legitimamente em arte. A partir desta indagação, ou seja, da possibilidade ou não da reprodutibilidade legítima dos estados emocionais do artista por meio de uma determinada linguagem, num objeto de arte formalmente estabelecido, Pessoa passa a distinguir também duas naturezas para esse agente artístico. A primeira,

denominada por ele de natureza subjetiva, refere-se ao artista que pressupõe que a finalidade de sua arte é a de exprimir as suas próprias emoções. Contrapondo-se a essa disposição, ele destaca a natureza que melhor atende aos preceitos da verdadeira arte que é a natureza objetiva do artista: “a arte objetiva é que é a arte, por isto que é uma coisa realizada, que passa para fora do artista, e não fica nele, como a emoção que a produz” (PESSOA, 1998, p. 225).

Assim sendo, para Pessoa uma obra de arte – além de ser um objeto exterior e formalmente constituído – é um objeto plenamente realizado como expressão. Tal plenitude – ou saciedade – se constitui, essencialmente, através da síntese que tal expressividade agrega entre a sua forma e o seu conteúdo. E não há regras a que se submeta uma expressão. Ao contrário, a expressão, subvertendo as normas, muitas vezes pode dar conta com mais plenitude da representação do que é sentido:

[...] [a gramática] divide os verbos em transitivos e intransitivos; porém, o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para fotografar o que sente, e não para, como o comum dos animais dos homens, o ver às escuras. Se quiser dizer que existo, direi “Sou”. Se quiser dizer que existo com alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como eu hei de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E, então, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, direi “Sou-me”. Terei dito uma filosofia em duas palavras pequenas. Que preferível não é isso a não dizer nada em quarenta frases? [...] Obedeça à gramática quem não sabe pensar o que sente. Sirva-se dela, quem sabe

mandar nas suas expressões.  
(PESSOA, 1994, p. 114)

Essa formalização expressiva por se constituir, então, em objeto exterior, habilmente constituído pelo seu artífice a partir de um processo de subjetivação e mediado pela inteligência, subordina-se por sua vez a três princípios claros também descritos por Fernando Pessoa: o princípio da generalidade, o da universalidade e o princípio da limitação. Para a intenção maior desse artigo – estabelecer paralelo entre o universo das emoções do poeta e as do ator, em Pessoa e Stanislavski – a fim de possivelmente contribuir à iluminação de algumas conceituações de Constantin Stanislavski sobre o tema da emoção do ator – abordarei apenas o primeiro e o segundo princípios, ou seja, o da generalidade e o princípio da universalidade.

Para o princípio da generalidade, a sensação primeira, ou ímpeto do artista, corresponderá à expressão constituída no final do processo, como obra formalizada, “e deve ser tal que possa ser sentida por todos que venham a ser compreendida” (PESSOA, 1998, p. 226). Esse ponto é extremamente rentável para o que se

propõe abordar o presente trabalho. Para Fernando Pessoa, mais do que exprimir as suas próprias emoções, o artista, a partir dessas emoções pessoais, exprime as emoções que são humanamente comuns a todas as pessoas. As emoções meramente pessoais devem ficar restritas ao experimento íntimo dele mesmo, “gozando-as em silêncio, se para tal lhe dá o gozo” (1998, p. 225). *Autopsicografia*, escrita em abril de 1932, aborda exemplarmente o tema:

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente

E os que lêem o que escreve  
Na dor lida sentem bem  
Não as duas que ele teve.  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas da roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.  
(PESSOA, 1981, p. 98)

Temos aqui, inicialmente, uma oposição à ideia stanislavskiana de considerar a sinceridade como o *leitmotiv* da representação. Ou, pelo menos, a diferença entre o que se atribui a ser sincero, insincero ou

falso. 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 arte 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, 1998, p. 282).

Mas se o poeta precisa fingir aquilo que deveras sente, o que importa, então, não é o que é sentido, nem o que não é sentido – não é a presença ou ausência do estofado do sentimento – mas, sim, a própria qualidade da 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. Aqui, não se trata mais de uma questão de posse, nem de associação.

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) e a dor-expressão (da personagem). Importa, sim, a instauração da ilusão da dor. O importante é que para o leitor, ou espectador, preso por esta 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 outro.<sup>1</sup> Liberando-os

<sup>11</sup> Impossível não se 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 dissestes, como as crianças se apavoram uma 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

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 que lê!  
(PESSOA, 1981, p. 99)

Nesta perspectiva, o fingimento atribuído ao poeta, como um princípio, determina também um deslocamento e uma duplicação do seu eu-pessoal, ou o eu-que-sente, num eu-poético ou eu-que-finge-sentir-o-que-realmente-sente.

O segundo princípio norteador da obra de arte, para Fernando Pessoa, é o da universalidade. A obra de arte deve transcender como experimento

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 o símbolo do espectador (DIDEROT, 1979, p. 190-191).

humano a época do seu criador. Tal princípio aniquila o engano “pessoalista” da visão do artista sobre a sua produção e, também, evita que o mesmo tente interpretar a sua época: “um homem de gênio é da sua época só pelos seus defeitos. A nossa época deduz-nos a humanidade” (PESSOA, 1998, p. 226).

Acima da sua humanidade-pessoal, acima das injunções menores delimitadas pela circunscrição de um tempo específico qualquer; projetado na dimensão da sua humanidade-condição, absoluta e atemporal, o poeta pode projetar em sua produção tudo o que for da ordem do humano. E que de tão humano, não lhe pode reter às mãos, transbordando-lhe, escorrendo-lhes as palavras, esvaindo-se dele, melhor através do papel do que da própria carne, com toda a complexidade e potência dos seus temas.

Em muitos escritos, sejam poéticos ou de sua *Obra em prosa, Idéias Estéticas* e até na *Correspondência*, Fernando Pessoa fala sobre o sensacionismo. Reitero que as ideias de estéticas de Pessoa não constituem o principal foco do

presente artigo. O poeta só contribui aqui com alguns dos seus princípios, notadamente aqueles que dizem respeito ao sentir artístico, para iluminar as formulações sistemáticas de Stanislavski.

Para o sensacionismo, na base de toda a arte está a sensação. Esse é o princípio máximo de seu estatuto. Assim, uma emoção *sem sentido* só se torna uma emoção artística, ou como quer Pessoa, susceptível de se tornar artística, através de um processo de intelectualização. Esse processo é composto por três momentos também claramente definidos pelo poeta: um primeiro momento, em que se verifica a sensação original, um segundo, em que se dá a consciência da sensação, e que já confere à sensação primeira um status diferente. É um terceiro momento, então, subsequente ao primeiro, que é o caracterizado pela “consciência dessa consciência”. O segundo momento, o da consciência da sensação, confere, então, à sensação um sentido de emoção estética. O terceiro instante, por sua vez, quando a sensação é já intelectualizada, possibilita o poder da

expressão. O processo é assim resumido pelo próprio Pessoa:

Temos, pois:

- (1) A sensação puramente como tal
- (2) A consciência dessa sensação, que dá a essa sensação um valor, e, portanto, um cunho estético.
- (3) A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder da expressão.  
(PESSOA, 1998, p. 448)

José Gil, em *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações* (s/d), associa o próprio poeta à figura de um "analisador das sensações" e o seu processo criativo torna-se, então, objeto de prospecções que, ao serem efetivamente realizadas, além de dar em luz a questionamentos importantes, – "acerca do sentir, acerca do movimento de construção da linguagem poética, acerca da realidade esculpida e criada pela palavra poética e acerca da realidade dita por certa sensação" – gera, através desse fluxo de reflexão realizada sobre elas, o aparecimento de outras e mais outras sensações, reverberando, então, numa confluência sensitiva que contribui para análises sobre o experimento do próprio sentir artístico e para a seleção de perguntas e esclarecimento

de estratégias metodológicas que tornem mais intensas as qualidades intrínsecas a esse sentir.

Como criador e analisador de sensações – gestor natural e reflexivo de suas próprias sensações – Pessoa "experimentou com o maior rigor a sua estética" (GIL, s/d, p. 10). Se o *Livro do Desassossego* é o manancial maior de que se vale para edificar questões sobre o desassossegado deslocamento do poeta no processo de construção do seu sonho – sonhar é uma espécie de técnica precisa que é necessário ser aprendida – o seu heterônimo Bernardo Soares escreve seu livro baseado em observações simples sobre pessoas e circunstâncias, que possam indiciar alguma experiência de sonho.

Neste sentido, o exercício de Bernardo Soares em proceder a conjecturas e abstrair a partir de "um pormenor ínfimo surpreendido em alguém, fazendo proliferar imagens e sensações, criando fluxos de sensações até o esgotamento" (GIL, s/d, p. 16), é também muito pertinente e compatível com as possíveis conjecturas sugeridas ao ator, e ao seu trabalho de imaginar ativamente as circunstâncias ficcionais, para a

necessária criação subsequente das circunstâncias interiores da personagem, conforme estabelecido no Sistema de Interpretação de Stanislavski. Mesmo que em Pessoa-Soares se observe o processo heterônimo – com sua ausência absoluta do ser: “[na heteronímia] o ser é ausência” (LOURENÇO, 1993, p. 12) – e que em relação ao binômio ator-personagem se observe um processo de projeção e de consequente identificação do ser no lugar do objeto, essa diferença não exclui possibilidades de analogias entre os dois processos no que diz respeito ao instigamento e à intelectualização das sensações, tanto no universo do poeta quanto no trabalho do ator.

Pelo caráter especial que as sensações assumem na obra pessoana compreende-se a necessidade que o próprio poeta atribuía à análise destas. Analisar sensações para ele é uma base indeclinável do processo de produção artística. Toda a arte poética de Pessoa gira em torno dessa operação sensível, mas que não dispensa a mediação da consciência:

É preciso analisar sensações porque, desse modo, é possível revelar as mais escondidas, as mais microscópicas, e, portanto, as mais exacerbadas; porque a melhor forma de as multiplicar, uma vez que cada uma delas contém uma infinidade que é preciso trazer à luz, exteriorizar; porque, ao serem analisadas nesse meio de semi-consciência, segregadas pelo estado experimental, as sensações originárias de sentidos diferentes entrecruzam-se naturalmente, o vermelho torne-se olfato, o olfato dota-se de visão. (GIL, s/d, p. 19)

Analisar sensações é, assim, “extrair delas o que elas contém” (GIL, s/d, p. 45)<sup>2</sup> e esse movimento oscila entre momentos de subjetividade e objetividade, bastante afinado ao experimentado em Stanislavski nos processos de preparação e na

<sup>2</sup> Ou, como quer Gilles Deleuze “arrancar o percepto das percepções do objeto e os estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust a Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes” (1992, p. 217). Note-se que *perceptos* não são percepções, mas independem do estado daqueles que o experimentam; *afectos* não são sentimentos ou afecções, mas transbordam a força daqueles que são atravessados por eles: “As sensações afecto e percepto valem por si e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem; podemos dizer, porque o homem tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela, ou ao longo das palavras é ele próprio um composto de afecto e percepto. A obra de arte é um ser de sensação; ela existe em si” (DELEUZE, 1992, p. 213).



aplicação do *se mágico* (1982, p. 78) como procedimento técnico da primeira etapa do seu sistema de interpretação:

A análise das sensações oscila entre o subjetivo e o objetivo, como se cada uma das suas etapas – cada novo estágio de análise e abertura de uma nova sensação – respondesse à pergunta: de que outras sensações se compõem aquela que sinto agora? E depois: que conteúdos emocionais se escondem por detrás da imagem do objeto que vejo? (GIL, s/d, p. 45)

Para Nelly Novaes Coelho, na introdução da *Obra Poética*, a intenção básica do processo poético de Pessoa “é consumir a alquimia do verbo, transubstanciar em palavras a verdade do real, intuída pelas sensações” (PESSOA, 1981, p. XXVI). Se as sensações é o início fundamental do processo criativo e se é a partir delas que o artista constrói a linguagem expressiva, constituem para Pessoa, a matéria-prima, o leitmotiv, da criação.

Assim como observado em Stanislavski, para Pessoa também é muito importante a necessidade de garantir que essa experimentação sobre as coisas aconteça sempre no

processo de criação. Uma linguagem objetiva, ou mesmo um fragmento desta, é potencialmente capaz de gerar uma gama de sensações no poeta que, por sua vez, gera um procedimento de análise, através da consciência, e por idas e vindas, vai se transformando, pouco a pouco, em expressão – expressão esta já de outra sensação. No caso do ator, essa análise não se utiliza apenas da consciência, como se verifica no âmbito do poeta. Por ter que transformar as suas sensações primeiras não apenas em palavras, mas também em ações, o seu processo de consciência é alargado pela participação do seu corpo, no momento de ensaios práticos, e conseqüentemente com o estabelecimento de novas sensações, suscitadas agora também a partir da participação do seu aparelho corporal, sobre as circunstâncias avaliadas. Assim, o processo de instauração das sensações sobre os fatos de uma peça, quer se dê na etapa analítica – em seus ensaios pré-práticos – ou no instante da construção física do papel, é extremamente importante porque cada sensação instaurada, em cada uma das etapas, possibilita muitos



caminhos em direção à formalização da construção da personagem.

Outro elemento potencialmente estimulador da proliferação de sensações sobre pessoas e coisas observadas e sobre situações vivenciadas, realmente ou não, encontra-se no conceito de pardo.

O heterônimo Bernardo Soares, guarda-livros obscuro e de vida prosaica, humílima em suas parcas e cotidianas experiências, autor do *Livro do desassossego*, apresenta condições existenciais propícias à ilustração e ao entendimento do conceito de pardo, que, como condição, alia-se à ideia de tédio, de monotonia, do que permanece, do não ser em plenitude.

Esse sentimento, advindo do experimento de segregação da realidade propiciado pelo isolamento do poeta é, também, potencialmente estimulador da proliferação de sensações a partir de pessoas e coisas observadas e sobre situações vivenciadas realmente ou não.

O pardo, entendido como neutro ou como estático, é condição, assim, de latência para que “a intensidade da vida sensível – sempre atravessada pelo desassossego” (GIL,

s/d, p. 22) se instaure. O pardo, como condição do poeta, possibilita-lhe dois movimentos enunciados e contraditórios: a ausência do movimento, ou o movimento inercial, em seu estado de estagnação; delineado pela suspensão da vontade, da emoção, do pensamento. “[...] Tudo está vazio na ideia do que é” (GIL, s/d, p. 24). Ou se preferirmos nos reportar à ideia circunscrita em sua arte poética:

Tudo quanto eu penso,  
Tudo quanto eu sou  
É um deserto imenso,  
Onde nem eu mesmo estou  
(PESSOA, 1981, p. 460)

Essa estabilidade que a instabilidade provoca pela ausência de tudo – o pardo – é contraditoriamente e potencialmente propícia ao experimento de ímpetos de metamorfose:

Escrevo, triste, sozinho no meu quarto, segundo sempre tenho sido, sozinho como sempre serei. E penso se a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se milhares de vida, a paciência de milhões de almas submissas como a minha ao destino cotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios. Nestes

momentos, meu coração pulsa mais alto por minha consciência dele. Vivo mais, porque vivo maior. Sinto na minha pessoa uma força religiosa, uma espécie de oração, uma semelhança de clamor. Mas a reação contra mim desce-me da inteligência. Vejo-me no quarto andar da Rua dos Douradores, assusto-me com sono; olho, sobre o papel meio-escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato que a expender estendo sobre o mata-borrão velho. Aqui, eu, neste quarto andar, a interpelar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os gênios e os célebres! Aqui, eu, assim... (PESSOA, 1994, p. 50)

José Gil destaca um trecho do Livro do Desassossego para exemplificar como fluxos de sensação de certa análise das sensações e da sua conseqüente multiplicação, ocorrem no poeta. É o processo “flagrado” em ação:

Vou num carro elétrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão diante de mim. Neste vestido de rapariga que vai em minha frente decomponho o vestido em o estofado de que se compõe, o trabalho com que o fizeram e o bordado leve que orla a parte que contorna o pescoço separa-se-me em retrós de seda, com que se o bordou, e o trabalho que houve de bordar. E imediatamente, como um livro primário de economia política, desdobram-se-me diante de mim as fábricas e os trabalhos – a fábrica de onde se fez o tecido; a fábrica de onde faz o retrós, de um tom mais escuro, com que se orla de coisinhas retorcidas o seu lugar junto ao pescoço; e vejo as seções

das fábricas, as máquinas, os operários, as costureiras, meus olhos virados para dentro penetram nos escritórios,, sigo, nos livros, a contabilidade de tudo; mas não é só isso; vejo, para além, as vidas domésticas dos que vivem a sua vida social nestas fábricas e nesses escritórios...Todo o mundo se me desenrola aos olhos porque tenho diante de mim, abaixo de um pescoço moreno, que do outro lado tem não sei que cara, um orlar irregular regular verde escuro sobre um verde claro do vestido. Toda a vida social me jaz a meus olhos. Para além disso pressinto os amores, as secrecias, a alma de todos quantos trabalharam para que esta mulher que está diante de mim no elétrico, use, em torno do seu pescoço mortal, a banalidade sinuosa de um retrós de seda verde escura fazenda verde menos escura. Entonteco. Os bancos do elétrico, de um entre-tecido de palha forte e pequena, levam-me a regiões distantes, multiplicam-se-me em indústrias, operários, casas de operários, vidas, realidade, tudo. Saio do carro exausto e sonâmbulo. Vivi, uma vida inteira. (PESSOA, 1994, p. 138-9).

É importante ressaltar aqui a participação da visão no referido processo: “saber olhar para ver, saber ver para sentir para devir-outro” (GIL, s/d, p. 140). São três os momentos destacados por Gil na técnica do sonho: ver, sentir, mudar de pele.

Reporto-me também, nesta altura do artigo, à técnica de instauração das circunstâncias

interiores<sup>3</sup>, de Stanislavski, e a consequente obtenção do estado do “eu sou”, conforme relatado por ele em *A criação de um Papel* (1985), cuja minuciosa descrição sintetizo, também a seguir, para a comparação com as sensações desencadeadas por Fernando Pessoa em seu poema transcrito anteriormente. Apesar de serem processos diferentes no que diz respeito à participação do sujeito – na técnica de Pessoa (técnica do sonho) o sujeito é aparentemente ausente, enquanto que na construção do estado do “eu sou”, ele é aparentemente presente e projetado no lugar-personagem – as duas técnicas, calcadas fortemente na imaginação visual dos seus autores devidamente apreendidas nos relatos de Pessoa-Soares e de Stanislavski merecem o confronto:

Quanto mais vezes experimento  
criar pessoas mentalmente,  
encontrá-las, sentir sua

<sup>3</sup> A instauração das circunstâncias interiores é um aprofundamento natural, procedido através da imaginação (ativa) do ator às circunstâncias exteriores do contexto da peça a fim de que “o ator comece a se sentir dentro dos acontecimentos, comece a mesclar-se com todas as circunstâncias sugeridas pelo dramaturgo e [pelo próprio] ator, comece a ter o direito de fazer parte delas” (STANISLAVSKI, 1985, p. 41) atingindo, então, o estado do “eu sou”.

proximidade, sua proximidade concreta, mas me convenço de que, para alcançar o estado do “eu sou”, a imagem física, externa, (a visão da cabeça, corpo, modos de uma pessoa), não é tão importante como a sua imagem interior, o teor da sua entidade interior. [...] Sob o impacto vivo da leitura recente da peça, eu naturalmente quero visitar, antes demais nada, os habitantes da casa de Famusov com os quais o autor me pôs em contato. Quero, sobretudo, ver o chefe da casa, Pavel Famusov, em pessoa, e depois a jovem dona da casa, Sofia, depois Liza, Mochalin, e assim por diante. Vou pelo corredor familiar, tentando não tropeçar em nenhum objeto na obscuridade. Vou contando as portas até a terceira à direita. Bato e, com cautela, abro. Graças ao hábito adquirido, creio rapidamente no que estou fazendo, no fato de realmente estar lá. Entro no quarto, e que vejo? No meio do quarto está o dono da casa em camisola de dormir, cantando um cântico de quaresma. ‘Oh, a minha prece é que eu me torne um menino melhor’, e o tempo todo fazendo gestos de resgate de coro. Diante dele, está um garotinho, cujo rosto se contorce em infrutíferos esforços para compreender. Esganiça-se num falsete fino e infantil, tentando pegar e reter as palavras da prece. Em seus olhos, há vestígios de lágrimas. Levo uma cadeira para um lado do quarto. O velho não se encabula em nada com seu estado seminu e continua a cantar. Ouço-o com meu ouvido interior, e pareço sentir sua proximidade física. Entretanto, a percepção física, não basta, devo sentir a sua alma. Como isso não pode ser feito de modo físico,

tenho de usar outras vias de aproximação. Afinal, as pessoas comunicam-se umas com as outras não só por meio de palavras e gestos, mas, principalmente através de irradiações invisíveis da vontade, vibrações que fluem entre duas almas, reciprocamente. O sentimento descobre o sentimento, assim como uma alma descobre a outra. Não há outro meio. Para tentar atingir a alma do meu objeto vivo, preciso descobrir a sua qualidade e acima de tudo a minha relação com ela. Tento dirigir os raios da minha vontade ou sentimentos, uma parte do meu próprio ser, para ele, e tomar uma parte da sua alma. Em outras palavras estou fazendo um exercício de emissão e recepção de raios. Mas que posso tirar dele ou lhe dar, quando o próprio Famosov ainda não existe para mim, ainda está sem alma? Sim, é verdade que ele não existe, mas eu conheço a sua posição de chefe da casa, conheço a sua espécie, seu grupo social, mesmo sem conhecê-lo como indivíduo. É nisso que a minha experiência pessoal me ajuda. Ela me recorda que, a julgar pela sua aparência exterior, suas maneiras, hábitos, sua seriedade infantil, sua fé profunda, sua reverência pela música sacra, ele deve ser um tipo familiar excêntrico de bom gênio, divertido, teimoso, que inclui em sua composição o bárbaro fato de ser um senhor de servos. Embora isso possa não me ajudar a penetrar na alma de uma pessoa e compreendê-la, dá-me a possibilidade de encontrar, dentro de mim mesmo, a atitude certa em relação a Famosov. Agora sei como receber seus gracejos e suas ações. Durante algum tempo, essas observações me absorvem, mas logo começo a cansar. Minha

atenção se dispersa, domino-me e torno a me concentrar, mas logo estou divagando, e meus pensamentos abandonam Famosov, nada a mais tenho a ver com ele. Apesar de tudo, creio que esta experiência deu mais ou menos certo, e assim animado, passo para Sofia [...]deixo Sofia e parto para Mouchalin [...] (STANISLAVSKI, 1985, p. 43-44).

E o cansaço de Pessoa confirma-se na imaginação obsessiva na busca pelo estado do “eu sou”.

Depois que Stanislavski sugere o mesmo procedimento para as outras personagens da peça, ele estabelece um novo encontro imaginário com cada uma delas, para travar um diálogo entre ele, ator, e as demais personagens da peça. E é exatamente aí, através desse diálogo-monológico do ator com a personagem – extensão dele mesmo – que Stanislavski define o sentido das circunstâncias interiores: “são compostas atitudes pessoais [do ator] para com acontecimentos da vida exterior e interior [do papel], e de outras relações mútuas com outras pessoas” (1985, p. 48). O ator, assim, está apto a “insuflar no papel um espírito vivo” (p. 48).

### Considerações finais: A dor no papel e a dor no corpo

Essa relação dialógica entre as técnicas desenvolvidas por Pessoa com as estabelecidas por Stanislavski para o processo criativo do poeta e do ator, respectivamente, não pode deixar de considerar também as especificidades intrínsecas às linguagens envolvidas nesta interlocução: a lírica e a dramática.

Enquanto a poesia encontra no papel o seu lugar de embate, e através das palavras dá-se tanto o exercício de perseguição da sua forma quanto a sua expressão final; na interpretação dramática, há que se considerar a inserção de um outro elemento, substituinte do papel, o corpo do ator, cuja função, para Stanislavski, na primeira etapa do seu sistema de interpretação, é a de promover a fisicalização das sensações advindas do texto e pela consciência do ator, promover também as suas eventuais ressignificações (essa função, nessa etapa do trabalho do ator, ainda se encontra em sentido latente) e finalmente transformá-las em expressão artística. A partir da

inserção desse novo elemento, e nele efetivamente, acontece a metamorfose do “ser de papel” em “ser de carne”. O ator terá a função de dar um corpo e um espírito à personagem, de maneira a lhe incutir *anima*: “um ser humano que carregue outro ser humano, agora, imaginado. Mas, imaginado como? Que pontos de contato guarda a personagem com a pessoa?” (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

Apesar de Stanislavski procurar indicar caminhos e técnicas prévios, isto é, no momento da construção da personagem, para que o intérprete possa *sentir* efetivamente as circunstâncias de uma peça (como a criação do “se mágico”, a instauração do estado do “eu sou” ou a evocação de sua memória emotiva, dentre outros), ele não realizou um estudo específico, e mais aprofundado – como o fez sobre a instauração real dessas emoções do ator, de certa forma resolvida através do mecanismo “se mágico” – sobre as conseqüentes repercussões e desdobramentos dessas sensações no processo de construção e no desempenho de personagens realistas propriamente ditos. Em Stanislavski é

extremamente importante garantir que essas sensações sobre os fatos ocorram efetivamente no ator, isto é, que os fatos ou circunstâncias, se tornem, assim, *vivos* para ele, e conseqüentemente, que possibilitem, com isso, a posterior e plena compreensão do ator sobre a personagem a ser construída. Mas, se em Stanislavski a sensação é também a primeira via, o ponto de partida do ator para a criação da sua personagem, os procedimentos para otimizar a sua instauração e a partir desta para a obtenção de uma melhor e ativa interferência no processo criativo do intérprete, na primeira fase do seu sistema, ainda são obscuros levando-se em conta tão importantes propósitos. A esse respeito, as sensações em Pessoa, como vimos, encontram uma sistemática de análise que é muito rentável à reflexão e à própria aplicação do processo de construção de uma personagem usando os pressupostos da primeira fase do sistema de Stanislavski.

Por outro lado, algumas questões, no âmbito do estabelecimento dessas sensações sobre o papel, que esclarecem as circunstâncias interiores do mesmo,

não foram sequer levantadas por Stanislavski. É verdade que, para ele, assim como para Fernando Pessoa, é possível evocar uma sensação não apenas pelos intangíveis meios da inconsciência, mas também pela consciência. Mas a experiência perceptiva, instaurada através da análise consciente das relações entre esse sujeito que sente e por aquilo que é sentido por ele, desvelando-lhe as inúmeras significações latentes a essas relações, potencializaria ainda mais a instauração de novas sensações e, como consequência, novas formas mais elaboradas de expressão? Através dessa consciência, dessa *intelectualização da sensação* (GIL, s/d, p. 31), o ator poderá percorrer, então, o transcurso de sua simples instauração até a elaboração da forma poética correspondente: que é a própria expressão teatral ou interpretativa da emoção da sua personagem? Estaria aí, nesse transporte, nesta transformação de uma simples sensação inconsciente em uma experiência perceptiva o caminho para a distinção entre sensações puras das sensações artísticas? Como garantir, então, que a sensação do ator sobre as

circunstâncias de uma peça seja substrato de um sentir realmente artístico? Se isto for possível, seria factível também tornar esse processo consciente para ele através de uma sistematização?

Sentir simples e espontaneamente os fatos e saber senti-los. Eis uma questão fundamental para a interpretação realista.

Estabelecer uma relação entre o processo criativo do sonhador como poeta, de que nos fala Pessoa, ou do sonhador como ator, de que trata Stanislavski, é acima de tudo estabelecer as implicações que a diferença de origem – consciência pura e consciência perceptiva – e a contraposição de destino – papel ou carne – determina aos referidos processos criativos a que se confinam e expressam essas mesmas sensações.

*Artigo recebido em 02 de abril de 2013*

*Aprovado em 22 de abril de 2013*

## Referências bibliográficas:

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIDEROT, Denis. *Textos escolhidos*. Tradução e notas Marilena Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, s/d.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia. A construção da personagem*. São Paulo. Ática, 1989.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

PESSOA, Fernando. *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um Papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. 5ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.