JOSÉ MAURÍCIO CAGNO

Teatralizações com vistas a vivências psíquicas e espirituais – Relação entre princípios
jesuíticos na arte da oratória e as propostas de interpretação para atores de Constantin
Stanislavski

RIBEIRÃO PRETO

2012

JOSÉ MAURÍCIO CAGNO

Teatralizações com vistas a vivências psíquicas e espirituais – Relação entre princípios
jesuíticos na arte da oratória e as propostas de interpretação para atores de Constantin
Stanislavski

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia
Ciências e Letras da Universidade de São Paulo de
Ribeirão Preto, como parte dos requisitos para obtenção
do Título de Mestre.
Área de concentração: Psicologia.

Orientadora:

Prof^a Dra. Marina Massimi

RIBEIRÃO PRETO

2012

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.

Cagno, José Maurício

Teatralizações com vistas a vivências psíquicas e espirituais – Relação entre princípios jesuíticos na arte da oratória e as propostas de interpretação para atores de Constantin Stanislavski. Ribeirão Preto, 2012.

97 p. ; 30 cm

Dissertação de Mestrado, apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP. Área de concentração: Psicologia.

Orientador: Massimi, Marina.

1. Oratória. 2. Psiquismo. 3. Teatralização 4. Stanislavski 5. Padre Vieira

Nome: CAGNO, José Maurício

Título: Teatralizações com vistas a vivências psíquicas e espirituais – Relação entre princípios jesuíticos na arte da oratória e as propostas de interpretação para atores de Constantin Stanislavski

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Psicologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho a todas as pessoas que fazem do teatro um gesto sagrado.

AGRADECIMENTOS

À Irmã Valentina Augusto por ter percebido e nominado em mim a arte e a espiritualidade.

Ao querido Padre Marcio Luiz Fernandes, amigo que me despertou para esta jornada.

Ao companheiro de arte em nossa cidade Rubens Ricciardi, pela motivação e incentivo.

À dedicada e paciente orientação da Professora Marina Massimi.

À Juçara Montaldi pelo sítio beija flor, espaço de silêncio e acolhimento dos meus estudos.

Às muitas partilhas com Sandro Gontijo, colega de turma e de cafezinho.

Ao irmão de coração e vida Luís Henrique Crivellenti Dias, o ‘Cri’, pelas generosas ajudas.

À Ester Moreira pelas dedicadas formatações.

Nossos antepassados ilustres na arte de representar resumiram assim a atitude que devemos ter: “O verdadeiro sacerdote tem consciência da presença do altar durante todos os instantes em que oficia um ato religioso. Exatamente assim é que o verdadeiro artista deve reagir no palco durante todo o tempo que estiver no teatro”.

O ator que não for capaz de ter esse sentimento nunca será um artista verdadeiro.
(STANISLAVSKI).

RESUMO

CAGNO, José Maurício. **Teatralizações com vistas a vivências psíquicas e espirituais – Relação entre princípios jesuíticos na arte da oratória e as propostas de interpretação para atores de Constantin Stanislavski**. 2012. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2012.

Encontrando nas leituras do Sermão da Sexagésima de Antonio Vieira (1608-1697) princípios propostos para a arte da oratória que também são reconhecidos nos escritos de Constantin Stanislavski (1863-1938) para a arte da interpretação de atores, parte-se nesse trabalho para a verificação de onde estariam as bases que fundamentam tais princípios em Antonio Vieira e se tais bases estariam, de alguma forma, relacionadas aos trabalhos em teatro de Constantin Stanislavski. Utilizando o que se denomina método comparativo direto entre princípios que constituem as artes da palavra, no caso a oratória religiosa e a representação teatral, chegou-se até os escritos dos “Exercícios Espirituais” de Inácio de Loyola que em suas propostas estabelecem recursos que eram usados como instrumento no desenvolvimento da arte da oratória jesuítica. Com o apoio da tese de Mario Iannaccone, chegou-se ao importante texto do cineasta Sergei Einseinstein, “Teoria geral da Montagem”, que nos ajudou a compreender como tais princípios dos “Exercícios Espirituais” de Inácio de Loyola também se encontram presentes na arte do teatrólogo russo do século XX. Reconhecendo a importância da elaboração da palavra nestas artes, da oratória e da interpretação teatral, e percebendo que tal palavra se propõe em ambos os casos a uma transformação psíquica de seus ouvintes, respectivamente a conversão nos sermões e a catarse no teatro, verificou-se como tal palavra deve ser elaborada a partir dos princípios que esses autores propõem. Para tanto, foi estudado em Marina Massimi as concepções dos dinamismos psíquicos que fundamentam os autores jesuítas em suas propostas de construção da palavra para suas pregações. Inspirados em Margarida Vieira Mendes, especialista em Antonio Vieira, foram recortados alguns itens que ela indica como constitutivos do Sermão da Sexagésima e foi estabelecido um breve roteiro que ajudou a compreender de forma direta as semelhanças que serão verificadas quanto às artes da oratória nos pregadores dos séculos XVI e XVII e do teatro em Constantin Stanislavski. Por fim, analisando os dados obtidos, chegou-se a algumas conclusões destas semelhanças quanto a paralelos de raízes filosóficas e quanto à compreensão dos dinamismos psíquicos humanos, percebendo o porquê de tais práticas conseguirem atingir e transformar o psiquismo de suas audiências.

Palavras-chave: Oratória. Psiquismo. Teatralização. Stanislavski. Padre Vieira

ABSTRACT

CAGNO, José Maurício. Dramatization aiming at psyche and spiritual practices – Relation between Jesuit principles in the art of lecturing and the acting proposals for actors of Constantin Stanislavski. 2012. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2012.

Having found in the words of Antonio Vieira's Sermon of the Sixtieth (Vieira: 1608 – 1697) the proposed principles for the art of lecture which are also seen in the writings of Constantin Stanislavski (1863 – 1938) for the art of acting, this work goes on to check where the basis that lay the foundation for such principles in Antonio Vieira lie and whether such bases are somehow related to the theatrical works performed by Constantin Stanislavski. Using what we call direct comparative method among the principles which make up the arts of words – in this case the religious lecturing and the theatrical representation – we came to the writings of the “Spiritual Exercising” from Inácio de Loyola, which establish in its proposals the resources used as tools in the development of the Jesuitical lecturing art. With the support of Mario Iannaccone's thesis, we came to the outstanding excerpt from the filmmaker Sergei Eisenstein “General Theory of the Montage”, which helped us understand how such principles of “Spiritual Exercising” from Inácio de Loyola are also present in the art of the 20th century Russian playwright. Recognizing the importance of word elaboration in such arts – lecturing and theatric performance – and realizing that such a word aims, in both cases, at a psychological transformation of its hearer, respectively the conversion through the sermons and the catharsis in the theatre, we checked how such word is supposed to be elaborated from the principles proposed by these two authors. To do so, we studied in Marina Massimi the conceptions of the psychiatric dynamisms which serve as a basis for the Jesuit authors in their proposals of word construction in their lectures. Inspired in Margarida Vieira Mendes, who is an expert in Antonio Vieira, some items were transcript to indicate as belonging to the Sermon of the Sixtieth and a brief script to help understand in a direct way the similarities to be investigated regarding the lecturing arts of the 16th and 17th century preachers and the theatre in Constantin Stanislavski. Finally, by analyzing the data obtained, we came to some conclusions about these similarities as for the parallels of the philosophic roots and for the understanding of the human psychic dynamisms, realizing why such practices are able to achieve and transform audiences' psyches.

Key words: Lecture, Psyche. Theatric. Stanilavski. Father Vieira

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	OBJETIVOS	12
3	RECORTES	14
4	OBJETOS	15
5	CAPÍTULO I – ANTONIO VIEIRA E CONSTANTIN STANISLAVSKI: BREVES BIOGRAFIAS	16
5.1	Padre Antonio Vieira	17
5.2	Constantin Stanislavski	19
6	CAPÍTULO II – SOBRE O SERMÃO DA SEXAGÉSIMA – NOSSO PONTO DE PARTIDA	21
7	CAPÍTULO III – O SISTEMA DE STANISLAVSKI.....	26
8	CAPÍTULO IV - RAÍZES QUE FUNDAMENTAM	32
9	CAPÍTULO V - INACIO DE LOYOLA E OS EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS	35
9.1	A Autobiografia	36
9.2	Os exercícios espirituais.....	37
10	CAPÍTULO VI – A RELAÇÃO ENTRE LOYOLA E STANISLAVSKI SEGUNDO IANNACCONE.....	40
11	CAPÍTULO VII – SISTEMATIZAÇÃO DAS COMPARAÇÕES.....	48
11.1	A palavra que se fala no púlpito e no palco deve ser fruto de uma vivência verdadeira.....	49
11.2	Uma questão.....	53
11.3	Ethos.....	54
11.4	Entendimento.....	55
11.5	Sensibilidade e emoção.....	57
11.6	A palavra como imagem viva.....	61
11.7	Sentido da palavra.....	70
11.7.1	A autenticidade na proposição da palavra.....	72
11.7.2	Exagero e adequação no uso da palavra.....	73
11.7.3	A voz e o corpo.....	76

11.8	Servir de espelho.....	78
11.9	Linha direta de ação e superobjetivo.....	82
12	CAPÍTULO VIII VISÕES DO PSIQUISMO HUMANO.....	86
13	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
	REFERÊNCIAS.....	97

1. INTRODUÇÃO

Desde jovem, ainda no colégio e nos movimentos de igreja, sempre fiz teatro de forma amadora e me identificava muito com esta atividade, pois sentia que me complementava na formação humana com muitos elementos que a sala de aula convencional e mesmo as experiências religiosas formais não podiam oferecer.

Um pouco mais tarde, já formado e trabalhando na área de administração de empresas ligado às relações humanas (recursos humanos e marketing), gerenciando e treinando equipes, continuei por muito tempo com a experiência do amadorismo na arte que me trazia uma dilatação de horizontes que as atividades “normais” não podiam proporcionar.

Em um determinado momento de vida que considero como um dos mais significativos de toda minha história pessoal, isto que era apenas um diletantismo passou a ser uma forte e profunda “vocação”, um verdadeiro chamamento que mudou radicalmente a trajetória dos meus caminhos e assim, o administrador e seus compromissos cederam lugar ao “artista” que pedia passagem para existir, ser e ocupar o seu real lugar.

No entanto, o que em princípio fora questão de foro íntimo e de escolha pessoal, à medida que foi sendo devidamente realizado na prática, passou a ser uma função que se expandiu para o social quando, além das atividades de palco, ganhou força e volume no trabalho da “arte – educação”.

Assim sendo, nestes quase trinta anos são muitas as experiências de teatro onde o estudo, a criação, as atividades em grupo, as experimentações em companhias profissionais, escolas, universidades, entidades de classe e culturais, confirmaram aquela “vocação” onde a arte e a educação se apresentaram como instrumentos fortes e consistentes para uma formação humanista e humanitária, proporcionando a mim e às pessoas com as quais tenho trabalhado profundas vivências da psique e do espírito.

Todavia, apesar da muita prática e de muitas constatações empíricas de todos estes processos, nunca pude sistematizar, de forma apurada e com método rigoroso, aquilo tudo que afirmei acima e o desejo e mesmo a necessidade, impulsionados pelas atividades universitárias que venho desempenhando nos últimos oito anos, me trouxeram até o ponto de começar, por meio da pesquisa acadêmica, a sistematização que poderá contribuir para o amadurecimento dos trabalhos artísticos e educacionais nos quais estou envolvido.

Este desejo encontrou nos textos de alguns jesuítas, como Inácio de Loyola e Antonio Vieira, bases que impulsionaram esta dissertação e que tem me levado a reestudar e

redimensionar as minhas experiências em muito calcadas no sistema de interpretação para atores que o diretor e ator russo Constantin Stanislavski estabeleceu no início do século XX.

2. OBJETIVOS

O título “Teatralizações com vistas a vivências psíquicas e espirituais – Relação entre princípios jesuítico utilizados na arte da oratória e as propostas de interpretação para atores de Constantin Stanislavski”, surgiu a partir das leituras dos escritos de Antonio Vieira, principalmente de seu Sermão da Sexagésima, que nos fez de imediato reconhecer em suas propostas, semelhanças com princípios que Constantin Stanislavski propõe para a arte do ator teatral e para a palavra que deve ser dita no palco.

Dessa forma, fomos buscar quais seriam as bases de composição que fundamentariam a arte da oratória dos jesuítas dos séculos XVI e XVII e encontramos dentre muitas, uma delas que nos ajuda a compreender as identidades entre os autores citados acima, ou seja, os “Exercícios Espirituais” de Inácio de Loyola.

Aprofundando-nos neste caminho, percebemos que Antonio Vieira e os pregadores jesuítas têm nos Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola uma das grandes bases para a oratória barroca, e que Stanislavski desenvolve sua chamada “psicotécnica” para a arte do ator e sua palavra, em muito se assemelhando com as propostas dos jesuítas.

Assim, detectando os paralelos, algumas das suas fontes e tendo a palavra como principal eixo comparativo das duas artes, a oratória e o teatro, algumas questões se puseram:

Quais os pontos que podemos identificar entre os oradores jesuítas e o autor russo?

Onde estariam as raízes mais distantes e profundas que fundamentam nossos autores?

Como o ponto central do que pesquisamos repousa tanto nos princípios dos Exercícios Espirituais como no uso da palavra nas artes com vistas a uma transformação psíquica para quem a pronuncia e para quem a ouve, inevitavelmente fomos conduzidos até o ponto de tentar compreender outra questão:

Quais as concepções de interioridade humana estes autores tinham para assim proporem o uso da palavra em suas artes?

Desse modo sintetizamos o objetivo de nosso trabalho da seguinte forma:

Estabelecer uma relação entre princípios da oratória nos jesuítas dos séculos XVI e XVII, e os escritos de Constantin Stanislavski, visando descobrir fundamentos e estruturas de suas artes da palavra a fim de compreender como e porque tal palavra altera o psiquismo de quem a pratica e de quem a ouve.

Indo ainda um pouco mais adiante, ou melhor, tendo sido levados um passo à frente, ficamos intrigados com tantas semelhanças entre estes homens que viveram em tempos, locais e culturas tão distintas que ousamos perguntar: Existe algum vínculo histórico direto que pode ser encontrado entre os jesuítas e Stanislavski?

Assim, colocamos essa verificação como um objetivo secundário, porém ao nosso olhar também de grande importância em nossa pesquisa, no intuito de tentar estabelecer uma linha histórica que una estes autores, não apenas quanto às bases de suas formações artísticas, mas também no que poderia se caracterizar como influência direta em Stanislavski por parte dos jesuítas.

3. RECORTES

Percebemos a arte que tem na palavra um de seus mais importantes alicerces como o campo mais amplo de nossa pesquisa e trabalhamos especificamente aqui com a oratória e com o teatro.

Dentro do vastíssimo mundo que constitui a arte da oratória, nos atemos especificamente à tradição de uma oratória praticada pelos pregadores jesuítas, principalmente nos séculos XVI e XVII e dessa forma escolhemos Antonio Vieira como exemplo de tal prática por compreendermos ser ele o mais representativo destes pregadores.

Ainda dentro desse mesmo recorte, separamos um de seus sermões, o “Sermão da Sexagésima”, por ele nos possibilitar uma reflexão sobre o que pretendemos, pois como citado acima, este sermão nos traz os itens que deflagraram toda nossa investigação.

Destacamos para o que nos interessa, apenas alguns dos fatores que compõem as bases de elaboração dos sermões jesuítas, especificamente as que podemos identificar nos princípios estabelecidos a partir dos Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola.

Já dentro do imenso panorama que compõe a história do teatro no ocidente, escolhemos o teatrólogo russo Constantin Stanislavski, por ser considerada uma das maiores influências para o teatro do século XX e por ter ele, como muitos poucos no fazer teatral, conseguido sistematizar as bases e os princípios do processo criativo do ator.

De todos os seus trabalhos, optamos pelos textos que constituem o que ficou sendo conhecido como seu ‘sistema’ e dentre os muitos itens propostos por ele em seus escritos, também nos atemos àqueles que nos possibilitam as comparações a que nos propomos.

Outro importante traço que destacamos em nossa pesquisa é que, apesar de contextualizarmos os nossos autores quanto às suas realidades históricas, sociais e culturais, olharemos especificamente para aquilo que constitui material de composição técnica para a criação de suas artes da palavra. O grande foco de nosso trabalho é a relação direta entre as proposições desses autores quanto à prática concreta de suas artes, pois a partir disto poderemos perceber as compreensões que tinham da constituição da psique humana e da função transformadora inerente às suas práticas.

4. OBJETOS

O primeiro material que servirá como ponto de partida para toda a pesquisa será o Sermão da Sexagésima de Antonio Vieira, pois, como dito, ele foi o deflagrador de toda nossa investigação.

Para estabelecer as correspondências de comparação com Stanislavski, usaremos os três livros que constituem o seu “sistema”, ou seja: “A preparação do Ator” (1976), “A construção da Personagem” (1983) e “A criação do Papel” (1984). Estes textos tiveram sua primeira edição em russo, respectivamente em 1938, 1948 e 1957. Também utilizaremos sua autobiografia “Minha Vida na Arte” (1989) com primeira edição russa em 1925.

Os “Exercícios Espirituais” de Inácio de Loyola e sua “Autobiografia”, pois neles poderemos encontrar os princípios acima referidos que são base psicotécnica para a arte da oratória dos jesuítas e que se encontram em Stanislavski.

E por fim a “tesi di láurea” que recebe o título de “Il potere dell’immaginazione: Arte della memória, fenomenologia drammatica ed immaginazione mítica negli Exercitia spiritualia di Ignazio di Loyola” (1984) que nos apresenta e comenta o texto de Sergei Eisenstein, “Teoria Geral da Montagem”, que se tornou fundamental em nossa pesquisa pelo fato de nos conduzir de forma clara na aproximação a que nos propomos entre os jesuítas, seus pregadores e Stanislavski.

5. CAPÍTULO I – ANTONIO VIEIRA E CONSTANTIN STANISLAVSKI: BREVES BIOGRAFIAS

Quando iniciamos os trabalhos em 2008, pudemos ter acesso aos sermões de Padre Antonio Vieira e, dentre vários, um se destacou logo de início pelas muitas semelhanças ou paralelismos que pudemos estabelecer entre as abordagens de Antonio Vieira quanto à arte da pregação e os sistemas de Stanislavski para interpretação dos atores: o “Sermão da Sexagésima”.

O que nos chamou a atenção, além das aproximações acima referidas, foi o fato de serem pessoas muito diferentes, que viveram em épocas distantes, em países distintos e em contextos históricos, políticos e sociais diversos.

Por essa mesma razão é que nos interessamos em tentar compreender como esses dois autores e “artesãos” da palavra poderiam ter tantas afinidades quanto a princípios que compõem suas práticas e a partir disto, estabelecer comparações entre ambos.

Mas se faz necessário esclarecer que, ao tomarmos em nosso trabalho Antonio Vieira como ponto de partida e como um modelo a ser usado para tais comparações, o fazemos tanto pela sua representatividade dentre os muitos pregadores religiosos dos séculos XVI e XVII quanto pelo fato de ter sido o seu Sermão da Sexagésima o deflagrador de todo nosso processo, além de conter em si pontos mais que esclarecedores para os paralelos que pretendemos estabelecer.

Não o fazemos com o intuito de comparar as pessoas de Vieira e Stanislavski, pois tal tarefa seria difícilima, se não impraticável, e significaria outro trabalho que não este.

Achamos oportuno então começar apresentando a seguir, de forma breve, alguns dados biográficos de nossos autores, apenas para reafirmar que compreendemos as diferenças entre religiosos dos séculos XVI e XVII e um teatrólogo do século XX.

5.1. Padre AntonioVieira

Antonio Vieira, nascido em Lisboa a seis de Fevereiro de 1608 em uma família burguesa e modesta, aos seis anos de idade veio para o Brasil com os seus pais para morar na cidade de Salvador – Bahia, onde frequentou o colégio dos jesuítas até os quinze anos.

Nessa altura, ingressou como noviço na Companhia de Jesus e assim toda sua escolaridade decorreu sob a orientação dos jesuítas que impunham aos seus pupilos uma obediência total, mas simultaneamente, promoviam nos estudantes um forte espírito de emulação pessoal e uma atitude aguerrida.

Desse modo foi submetido a uma educação tradicional, com ênfase na retórica, filosofia e teologia, com as duas primeiras subordinadas ao primado da última, bem no espírito da escolástica medieval e, naturalmente, estudou também o latim.

Da sua formação inicial, fez igualmente parte a chamada língua geral, designação dada à língua dos tupis-guaranis. O seu domínio era essencial para os missionários brasileiros empenhados na tarefa de evangelização da população indígena.

Em 1624, quando na invasão holandesa de Salvador, refugiou-se no interior da capitania, onde se iniciou a sua vocação missionária. Um ano depois tomou os votos de castidade, pobreza e obediência, abandonando o noviciado. Prosseguiu os seus estudos em Teologia, tendo estudado ainda Lógica, Metafísica e Matemática, obtendo o mestrado em Artes. Foi professor de Retórica em Olinda, ordenando-se sacerdote em 1634. Nesta época já era conhecido pelos seus primeiros sermões, tendo fama de notável pregador.

Quando a segunda invasão holandesa ao Nordeste do Brasil (1630-1654), defendeu que Portugal entregasse a região aos Países Baixos, pois gastava dez vezes mais com sua manutenção e defesa do que o que obtinha em contrapartida, além do fato de que os Países Baixos eram um inimigo militarmente muito superior à época. Quando eclodiu uma disputa entre Dominicanos (membros da Inquisição) e Jesuítas (catequistas), Antonio Vieira, simpatizante dos judeus, caiu em desgraça, enfraquecido pela derrota de sua posição quanto à questão da guerra.

Desde o início já se destacava como pregador e os seus sermões em Lisboa faziam sucesso, sendo nomeado confessor do rei e pregador da corte, além de conselheiro, e graças aos seus dotes oratórios rapidamente se impõe na Corte e os seus sermões são ouvidos pela melhor sociedade lisboeta.

Como homem de fé, tinha uma concepção de vida e espiritualidade calcada nos valores católicos do século XVII e moldada pela espiritualidade jesuítica, o que não o impediu de desenvolver, como grande contribuição, maneiras próprias de perceber essa mesma fé e essa mesma espiritualidade.

Além de questões que envolviam os chamados cristãos novos e de suas posições em relação aos índios, Antonio Vieira sempre esteve profundamente envolvido com os assuntos relativos ao Reino de Portugal e sua expansão, o que acreditava ser o aumento do próprio Reino de Deus sobre toda a terra.

Abraçou a profecia Sebastiana e por isso entrou em conflito com a Inquisição que o acusou de heresia com base numa carta de 1659 ao bispo do Japão na qual expunha sua teoria do quinto império, no qual Portugal estaria predestinado a ser cabeça de um grande reino do futuro.

Em Roma ficou por seis anos, encontrou o Papa a beira da morte, mas deslumbrou a Cúria com seus discursos e sermões. Com apoios poderosos, renovou a luta contra a Inquisição, cuja atuação considerava nefasta para o equilíbrio da sociedade portuguesa. Obteve um breve pontifício que o tornava apenas dependente do Tribunal romano. A mesma extraordinária capacidade oratória que seduzira, primeiro, o governo geral do Brasil e a corte de Dom João IV, iria convencer o Papa e garantir assim a anulação das suas penas e condenações. Regressou a Lisboa seguro de não ser mais importunado.

Voltou ao Brasil em 1681 e dedicou-se à tarefa de continuar a coligir os seus escritos, visando à edição completa em 16 volumes dos seus Sermões, iniciada em 1679. As suas obras começaram a ser publicadas na Europa, onde foram elogiadas até pela Inquisição.

Deixou uma obra complexa, apesar de não ser propriamente escritor, mas sim orador. Redigiu o *Clavis Prophetarum*, livro de profecias que nunca concluiu; mais de setecentas cartas publicadas em três volumes e dentre os mais de duzentos sermões destacam-se alguns como: o "Sermão da Quinta Domingo da Quaresma", o "Sermão da Sexagésima", o "Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda", o "Sermão do Bom Ladrão", o "Sermão de Santo António aos Peixes" entre outros.

Velho e doente em 1694, já não conseguia escrever pelo seu próprio punho e em 10 de junho começou a agonia: perdeu a voz e silenciaram-se os discursos. Morreu na Bahia a 18 de julho de 1697, com 89 anos.

5.2 Constantin Stanislavski

Constantin Siergueieivitch Alexeiev, mais conhecido por Constantin Stanislavski, nasceu em Moscou de família rica a 5 de Janeiro de 1863, faleceu nesta mesma cidade em 7 de Agosto de 1938 e se tornou um dos mais importantes atores e diretores do século XX para o mundo.

Bastante integrado em sua época e cultura começando desde jovem na arte teatral, foi um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou e criador do chamado “Sistema Stanislavski” de atuação teatral, ainda hoje fundamento e base na arte da representação para os praticantes do teatro, principalmente no ocidente.

Como diretor das peças que Anton Tchekhov criava especialmente para seu núcleo de teatro, como “As gaivotas” (1905), foi que começou a desenvolver o seu famoso “Sistema”, baseado na tradição realista de Aleksandr Pushkin, pois quando começou a atuar, Stanislavski estava às voltas com duas formas distintas de representação que marcaram a evolução desta arte no século XIX: o teatro tradicional (bastante estilizado, onde o ator exibia gestos nada naturais) e a técnica recém-surgida de representação realista.

Observando, então, os grandes atores de seu tempo, além de contar com as próprias experiências, constatou que aqueles intérpretes agiam de forma natural e intuitiva, mas que nada havia capaz de traduzir suas atuações em palavras e que fosse capaz de perpetuar aquele conhecimento; assim resolveu criar um sistema que, com o seu nome, passou às gerações futuras.

Stanislavski também influenciou na ópera moderna, e impulsionou os trabalhos de escritores como Máximo Gorki, além de Anton Tchekhov, como citado acima.

Foi um sobrevivente das duas Revoluções Russas de 1905 e 1917, além de viver as agruras da primeira guerra mundial e em 1918 estabeleceu no país o “Primeiro Estúdio”, destinado a lecionar a arte dramática para jovens atores e dedicou-se a escrever vários de seus estudos.

Reafirmamos, no entanto, que não nos ateremos às diferenças entre Antonio Vieira e Constantin Stanislavski, pois o que nos interessa verificar não são essas distâncias de tempo e espaço ou esses abismos entre culturas, mas indo na direção oposta dessas contradições nos propomos a compreender as semelhanças que os dois apresentam na constituição de suas artes que têm na palavra um de seus eixos vitais.

Esse na verdade, para nós, é que se torna o grande desafio, ou seja, tentar apanhar no espaço e no tempo que os separa, o fio que os mantém, de alguma forma ao menos, unidos quanto às suas práticas.

6. CAPÍTULO II – SOBRE O SERMÃO DA SEXAGÉSIMA: NOSSO PONTO DE PARTIDA

Mesmo sabendo que este sermão traz em si uma

[...] sublime qualidade artística, que faz de cada momento textual um pequeno universo de significação, cujo comentário e cuja contemplação se podem tornar incessantes, e que faz de todo o conjunto uma verdadeira catedral literária, onde cada ordem de componentes dialoga entre si, onde o desenho e o jogo das recorrências se apresenta, do princípio ao fim, em enorme profusão de variedade (MENDES, p. 146).

e que ao longo do tempo passou a ser tomado como referência de retórica, não procuraremos aqui demonstrar ou analisar tão elevados atributos.

O que faremos nesse capítulo é apenas apresentá-lo de forma mais geral para dá-lo a conhecer e para isso partiremos do pequeno resumo que diz:

O sermão volta-se para sua própria composição e examina os três “concursos” essenciais que há nele (Graça, pregador e ouvinte), para saber qual deles pode ser causa da falta de eficácia dos sermões contemporâneos na reforma dos cristãos. Admitida que a falta pode ser apenas do pregador, examina as suas cinco “circunstâncias” (pessoa, estilo, ciência, matéria e voz) e admite em todas a existência de faltas graves, embora nenhuma delas possa ser tomada como causa principal do fracasso do sermão. Esse deve-se sobretudo ao “falso testemunho” do pregador que, embora utilizando palavras de Deus, não as toma em seu sentido original, mas distorce-as segundo seus interesses e o propósito de agradar o auditório, em vez de designá-lo a reformar os seus costumes como é sua obrigação (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p.28).

O sermão foi pregado em 1655 na Capela Real quando Vieira voltava de uma Missão do Maranhão e abre com a parábola do semeador que se encontra no evangelho de Lucas capítulo 8: *Semen est verbum. (Esta é, pois a parábola: a semente é a palavra de Deus)* (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 29).

Começa dizendo sobre o semear e sobre o sair a semear, como os missionários que vão até a China, Índia e Japão para cumprir os preceitos desta parábola e assim nos pergunta: “E se esse semeador Evangélico, quando saiu, achasse o campo tomado; se se armassem contra ele os espinhos; se se levantassem contra ele as pedras, e se lhe fechassem os caminhos, que havia de fazer?” (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p.30).

Desta forma faz a relação direta com a parábola que diz ter parte das sementes caído ao longo do caminho e terem sido comidas pelos pássaros e pisadas pelos homens; parte caída em solo rochoso e parte semeada entre os espinhos.

Faz uma classificação de todas as criaturas que existem no mundo e que se armaram contra a sementeira:

Todas as criaturas quantas há no mundo se reduzem a quatro gêneros; Criaturas racionais, como os homens; criaturas sensitivas como os animais; criaturas vegetativas, como as plantas; criaturas insensíveis como as pedras; e não há mais (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 30).

Diz que Cristo mandou os apóstolos pregarem a todas as criaturas e que estes, ao irem até os confins do mundo, encontravam homens homens, homens brutos, homens pedras, homens trancos.

Narra as muitas dificuldades dos missionários que morreram afogados, que mirraram de fome e da doença, que foram comidos, enfim que foram pisados pelos outros homens que não os receberam.

Afirma que, mesmo assim o semeador não desiste:

Não o desanimou, nem a primeira, nem a segunda, nem a terceira perda; continuou por adiante no semear, e foi com tanta felicidade, que nesta quarta e última parte do trigo se restauraram com vantagens as perdas do demais; nasceu, cresceu, espigou, amadureceu, colheu-se, mediu-se, achou-se que por um grão multiplicara cento (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 31).

Um pouco mais adiante nos explica que

O trigo que semeou o Pregador Evangélico, diz Cristo, é a palavra de Deus. Os espinhos, as pedras, o caminho, e a terra boa, em que o trigo caiu, são os diversos corações dos homens. Os espinhos são os corações embaraçados com cuidados, com riquezas, com delícias; e nestes afoga-se a palavra de Deus. As pedras são os corações duros e obstinados; e nestes seca-se a palavra de Deus, e se nasce, não cria raízes. Os caminhos são os corações inquietos e perturbados com a passagem e tropel das coisas do mundo [...] Finalmente, a terra boa são os corações bons, ou os homens de bom coração; e nestes prende e frutifica a palavra divina, com tanta fecundidade e abundância, que se colhe cento por um (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 32).

A partir destas primeiras colocações mais gerais, Antonio Vieira entra especificamente no assunto que quer discutir, ou seja, porque as pregações não produzem mais frutos.

Desta forma, seguindo o breve resumo de Pécora (2003, p. 33), vemos Antonio Vieira nos apontar primeiramente que:

Fazer pouco fruto a palavra de Deus no mundo pode proceder de um de três princípios: ou da parte do pregador ou da parte do ouvinte, ou da parte de Deus. Para uma alma se converter por meio de um Sermão há de haver três concursos: há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há de concorrer o ouvinte com o entendimento, percebendo; há de concorrer Deus com a graça, alumando.

Assim começamos a ver o objetivo de Antonio Vieira que discorre em seu sermão sobre como e para quê deve ser o sermão, ou seja, “[...] volta-se para o próprio tema do sermão” (PÉCORA, 2003, p. 33), no sentido de esclarecer sua própria composição e função.

Continuando em nosso primeiro ponto, vemos que Vieira leva passo a passo a refletir sobre a ineficácia das pregações, ou porque não estariam produzindo os frutos desejados: as conversões.

Por essa razão faz os ouvintes pensarem a respeito de qual seria o entrave para que um sermão não atingisse seus objetivos e assim leva a compreender que a responsabilidade não poderia ser atribuída a Deus e nem mesmo a eles, os ouvintes, restando apenas a pessoa do pregador como o fator a ser trabalhado em seu sermão.

Após discorrer um pouco sobre o assunto, diz Antonio Vieira: “Sendo, pois certo que a palavra divina não deixa de frutificar por parte de Deus, segue-se que ou é por falta do pregador, ou por falta dos ouvintes. Por qual será? Os pregadores deitam a culpa aos ouvintes, mas não é assim” (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 34) e continuando com suas argumentações nos conduz ao centro da questão que diz ser ele o próprio pregador, ou seja, aquele que se utiliza da arte da oratória sacra.

Esclarece que se pode analisar o pregador sob cinco circunstâncias: a pessoa, a ciência, a matéria, o estilo e a voz e desta forma aponta os itens que exporá ao longo do sermão para que se possa compreender onde estão as falhas dos pregadores.

Assim aportamos na primeira questão que Vieira tematiza: a pessoa e a vida do orador.

De forma contundente diz ele:

A definição do pregador é a vida e o exemplo [...] ter o nome de pregador ou ser pregador de nome não importa nada; as ações, a vida, o exemplo, as obras, são as que convertem o mundo. O melhor conceito que o pregador leva ao púlpito, qual cuidas que é? É o conceito que de sua vida têm os ouvintes. Antigamente convertia-se o mundo, hoje por que se não converte ninguém? Porque hoje pregam-se palavras e pensamentos, antigamente pregavam-se palavras e obras. Palavras sem obras, são tiros sem bala; atroam, mas não ferem. A funda de Davi derrubou o gigante, mas não o derrubou com o estalo, senão com a pedra [...] as vozes da harpa de Davi lançavam fora os demônios do corpo de Saul, mas não eram vozes pronunciadas com a boca, eram vozes formadas com a mão [...] Por isso Cristo comparou o pregador ao semeador. O pregar, que é falar, faz-se com a boca: o pregar que é semear, faz-se com a mão. Para falar ao vento, bastam palavras; para falar ao coração, são necessárias obras (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 36).

Mais adiante, afirma que esse exemplo de vida do pregador é como palavra para os olhos e que é isso que convence os ouvintes: “A razão disto, é porque as palavras ouvem-se, as obras veem-se; as palavras entram pelos ouvidos, as obras entram pelos olhos, e a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos” (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p.37).

E também nos aponta que: “Sabem, Padres Pregadores, porque fazem pouco abalo os nossos sermões? Porque não pregamos aos olhos, pregamos só aos ouvidos” (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 38).

Quanto à questão referente ao estilo de uma pregação, Antonio Vieira nos fala que este deve ser fácil e natural; que pode ser alto e claro ao mesmo tempo e que Cristo compara o pregar ao semear por ser esta função mais ligada à natureza que à arte. Desta forma, o pregador poderá atingir tanto àqueles que são cultos quanto aos que são mais simples.

Quando discorre sobre o assunto da matéria que muitas vezes atrapalha os pregadores afirma:

O Sermão há de ter um só assunto e uma só matéria. Por isso Cristo disse que o lavrador do Evangelho não semeara muitos gêneros de sementes, senão uma só [...] o Sermão há de ter uma só matéria, e não muitas matérias [...] Não nego nem quero dizer que o sermão não haja de ter variedade de discursos, mas esses hão de nascer todos da mesma matéria, e continuar e acabar nela.
Uma árvore tem raízes, tem tronco, tem ramos, tem folhas, tem varas, tem flores, tem frutos. Assim há de ser o sermão (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 42).

Antonio Vieira coloca, como vimos, que uma das cinco circunstâncias a se considerar no pregador é a da *ciência* e quando no item VII do sermão trata desse assunto, vai comparando essa questão a “armas próprias do pregador”; a “redes próprias do orador” que ele mesmo deve tecer em cada fio e nó, em cada detalhe da malha até chegar a afirmar que:

Muitos pregadores há que vivem do que não colheram, e semeiam o que não trabalharam [...] O pregador há de pregar o seu e não o alheio. Eis porque muitos pregadores não fazem fruto, porque pregam o alheio, e não o seu: *Semen suum* (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 43).

Também afirma que a pregação não deve ser como uma recitação decorada, apenas repetida pela memória, pois o que convence é o entendimento.

No tocante ao assunto da voz, assinala a importância para um sermão da seguinte forma: “Antigamente a primeira parte do pregador era boa voz e bom peito” (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 46).

E no capítulo IX discutindo sobre o usar as palavras de Deus: “Pregam palavras de Deus, mas não pregam a palavra de Deus [...] As palavras de Deus pregadas no sentido em que Deus as disse, são palavras de Deus; mas pregadas no sentido que nós queremos, não são palavras de Deus. (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 47).

Neste ponto, tece uma comparação entre as comédias teatrais e o púlpito, afirmando a inadequação de vários pregadores que fazem do púlpito um palco esvaziado.

Assim, passo a passo, coloca sua explicação sobre porque as pregações não mais convenciam as audiências.

Quase ao final, ele afirma que o pregador não deve se preocupar em deleitar a plateia com palavras ornadas e doces, afirmando que a função maior do sermão é a de curar e que muitas vezes o remédio deve ser amargo ao sabor, mas eficaz para com a saúde. “Pois gostem ou não gostem os ouvintes! Que médico há que repare no gosto do enfermo, quando trata de lhe dar saúde? Sarem e não gostem; salvem-se e amargue-lhes, que para isso somos médicos de almas [...]” (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 51).

Gostaríamos de afirmar ao encerrar este primeiro capítulo, que os trechos que destacamos do Sermão da Sexagésima, além de nos dar um bom vislumbre do sermão como um todo, traz em si aqueles pontos que desde nossa primeira leitura saltaram aos olhos e fizeram consonância com princípios utilizados por Stanislavski para a arte do ator e de sua palavra no palco.

7. CAPÍTULO III - O SISTEMA DE STANISLAVSKI

Faremos agora uma apresentação geral dos principais preceitos que Constantin Stanislavski desenvolveu no seu chamado “sistema de interpretação” para atores e que será para nós o ponto de referência em nossas comparações futuras.

Desta maneira, vamos criando um painel amplo dos fios que pretendemos trançar em nossa pesquisa.

Podemos ler em sua autobiografia (1989), que Constantin Stanislavski, ator desde jovem, chega a criar em 1900 em Moscou, Rússia, o “Teatro de Arte de Moscou” e neste espaço cultural, desenvolve, a partir das observações sistemáticas sobre seu trabalho criador e de seus atores, o que passa a ser conhecido com o tempo como “Sistema de Stanislavski”.

Na realidade, ele mesmo afirma que não se trata de um método, mas de um sistema que pôde apreender a partir da experimentação, ou seja, ele “apenas” descreve de forma inédita aquilo que acontece com o ator em um processo de criação.

Seu legado torna-se para todo o mundo ocidental uma das maiores referências técnicas para os praticantes de teatro a partir do século XX.

A seguir, seguindo seus livros básicos, “A preparação do Ator” (1976), “A construção da Personagem” (1983) e “A criação do Papel” (1984), vamos apontando como ele nos conduz em seus passos a uma compreensão dos processos criativos do ator.

Em “A preparação do Ator”, livro com dezesseis capítulos, o autor aborda assuntos que vão desde a ação, a imaginação e a memória, até questões relacionadas à fé e sentimento de verdade, comunhão, linha contínua de ações chegando ao final no limiar do subconsciente.

A maneira que escolheu para nos apresentar estes assuntos é muito envolvente, pois não o faz de maneira apenas técnica ou descritiva, mas cria um pequeno romance que se passa com diversos alunos iniciantes de uma escola de teatro. Cada um destes alunos representa determinadas características que compõem as personalidades típicas de atores e o grande professor, Tortsov, é certamente uma referência à sua própria pessoa.

Desta forma, adentramos em um curso de formação para atores e vamos, passo a passo, compreendendo “por dentro” como se desenvolvem os processos de criação dos artistas do palco.

Logo no início descobrimos que Constantin Stanislavski propõe uma arte que vai em direção a uma vivência real por parte de quem a pratica quando diz:

Pode-se representar bem ou pode-se representar mal. O importante é representar verdadeiramente [...] Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono como papel. Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. (STANISLAVSKI, 1976, p. 43-4).

Já aqui, o autor começa com um amplo espectro que irá desenvolver quanto à arte de representar, que passa pelo físico, pelo mental e emocional, pelo conhecimento e pelo espiritual do ator.

Suas críticas e propostas vão contra a arte que se fazia em seu tempo, apenas exterior, cheia de maneirismos e clichês, mas sem realidade e verdade de quem a praticava.

Nesta direção afirma no capítulo II, “Quando Atuar é uma Arte”, explicando aos alunos: “Compreenderão melhor quando chegarem a identificar as origens e os métodos da representação mecânica. Com o auxílio do rosto, da mímica, da voz e dos gestos, o ator mecânico oferece ao público a máscara morta do sentimento inexistente”. (STANISLAVSKI, 1976, p. 52).

No capítulo IV, que tem como nome “Imaginação”, desenvolve o conceito do “*se mágico*” ou “*se imaginário*” que acompanhará toda sua obra, revelando desde o início, a importância que Stanislavski dá a essa faculdade psíquica.

A realidade fatural é coisa que não existe em cena. A arte é produto da imaginação assim como deve ser a obra do dramaturgo. O ator deve ter por objetivo aplicar sua técnica para fazer da peça uma realidade teatral. Nesse processo o maior papel cabe, sem dúvida, à imaginação. (STANISLAVSKI, 1976, p. 81).

Mais à frente, no capítulo V, “Concentração da Atenção”, nos revela como compreende as faculdades da imaginação e como esta está ligada aos sentidos e ao sensível do ator, dizendo:

Recordou-nos o que dissera antes sobre a imaginação e como tínhamos sentido que a fonte de uma determinada imagem era interior e, entretanto, era transportada, mentalmente, para fora de nós. Ao fato de que vemos essas imagens com a nossa visão interior, acrescentou que o mesmo se aplica aos nossos sentidos: auditivo, olfativo, tátil e gustativo. Os objetos da sua “atenção interior” estão espalhados por toda a extensão dos seus cinco sentidos. (STANISLAVSKI, 1976, p. 113).

Em uma cena que é descrita no capítulo “Fé e Sentimento da Verdade”, o diretor dirige diretamente um ator:

Está vendo, agora, até que ponto tem de chegar, nos pormenores realísticos, a fim de convencer as nossas naturezas físicas da veracidade do que faz em cena?

Passou então a dirigir minhas ações físicas, movimento após movimento, segundo por segundo, até alcançarmos uma sequência coerente [...] É isso que chamamos de uma ação física plenamente, completamente justificada. É aquilo em que o artista pode depositar toda a sua fé orgânica (STANISLAVSKI, 1976, p. 158).

A importância dos cinco sentidos, ou seja, do físico e das ações que brotam primeiramente do corpo em relação às potências ou faculdades psicológicas como imaginação, memórias e emoções, é assunto que perpassa toda a obra de Stanislavski.

Poderíamos pensar em contradições, se lêssemos seus escritos de maneira superficial, mas com cuidado e critério podemos perceber claramente a coerência em suas propostas, pois em seu primeiro livro ele começa falando do que poderíamos chamar de faculdades psíquicas, mas logo em seguida nos leva às questões de ordem física, como no texto abaixo:

Para evitar que isso aconteça vocês têm de fazer como eu fiz, determinando a direção certa por meio de uma série de ações físicas semeadas no caminho. Terão de repisá-las até que vejam, permanentemente fixada, a verdadeira trilha do papel [...] – Atenção! Somente ações físicas, verdades físicas e nelas, uma crença física! Mais nada! (STANISLAVSKI, 1976, p. 165).

Mais adiante, no final de seu terceiro livro, “A Criação de Um Papel” (1984), Stanislavski, já mais maduro e em outro tempo, complementa tais conceitos dizendo:

A criação da vida física é metade da elaboração do papel, porque, como nós, um papel tem duas naturezas, a física e a espiritual. Vocês me dirão que o principal objetivo de nossa arte não está em exterioridades, que o que ela procura é a criação da vida de um espírito humano, para informar o que fazemos em cena. Concordo plenamente, mas justamente por isso é que começo nosso trabalho com a vida física de qualquer papel (STANISLAVSKI, 1984, p. 162).

Este binômio, físico/psicológico ou espiritual é sem dúvida, a grande questão de fundo que ele nos aponta, propõe e exemplifica com inúmeros exercícios.

As funções psíquicas do ator são compostas, segundo ele, de três fatores primordiais, ou seja, o sentimento, a mente-pensamento e a vontade, destacando que:

Nessas ocasiões (as desfavoráveis) podemos voltar-nos para um dos membros do triunvirato, a mente, talvez, porque reage mais facilmente às ordens. O ator toma os pensamentos contidos nas falas do seu papel e chega a uma concepção do que eles significam. Essa concepção, por sua vez, o levará a formar uma opinião sobre eles que, correspondentemente, afetará seus sentimentos e suas vontades (STANISLAVSKI, 1976, p. 264).

Indo mais adiante, no capítulo “O Estado Interior da Criação”, o autor nos mostra a importância do ator se debruçar sobre cada papel que recebe como um verdadeiro

investigador a fim de descobrir todas as riquezas de nuances que estão escondidas em um texto:

Ao que poderíamos compará-lo? A uma montanha imensa, cheia de toda sorte de riquezas. Só se pode calcular-lhe o valor, descobrindo seus depósitos de minério ou escavando minas profundas, em busca de metais preciosos [...] Imenso trabalho será executado antes que se possa obter o tesouro [...] quanto mais fundo forem adentrando os homens, maior será o assombro deles, perante a sua extensão. Quanto mais alto subirem pelo flanco da montanha, mais amplo será o horizonte (STANISLAVSKI, 1976, p. 282).

Constantin Stanislavski entende que o trabalho de um ator deve ser de entrega total, física, intelectual e emocional para com a tarefa de interpretar as riquezas de uma peça.

No capítulo “O Superobjetivo”, considerado como um dos escritos mais importantes do autor, ele insiste na necessidade dos atores mergulharem nos recônditos propostos pelos autores teatrais como Dostoievski, Tolstoi e Anton Tchêkhov:

Dostoievski foi impelido a escrever *Os Irmãos Karamazov* pela preocupação que lhe ocupou a vida inteira: *a procura de Deus*. Tolstoi passou a existência lutando pelo *aperfeiçoamento de si mesmo*. Anton Tchêkhov combateu a *trivialidade da vida burguesa* e esse foi o *leitmotiv* da maior parte de sua produção literária. Vocês são capazes de sentir como esses propósitos mais amplos, vitais, dos grandes escritores têm o poder de atrair todas as faculdades criadoras do ator e de absorver todos os detalhes e unidades menores de uma Peça ou de um papel? [...] o elo comum deve ser tão forte que até mesmo o detalhe mais insignificante, se não tiver relação com o superobjetivo, salientar-se-á como supérfluo ou errado (STANISLAVSKI, 1976, p. 285-6, grifos do autor).

Desta maneira, o mestre russo vai-nos conduzindo, com muita estrutura e sistemática, até o final de seu primeiro livro.

No último capítulo, “No Limiar do Subconsciente”, coloca que todos estes experimentos técnicos são como a construção de um duto para que, quando as intuições ou sentimentos mais profundos do ator brotarem em seu processo, estes não se percam em emotividades dispersas, mas sejam “canalizados”, entendendo o termo da maneira mais positiva possível, para que sirvam ao ato criador do verdadeiro artista, que consegue reunir em seu trabalho, técnica e emoções.

Chega a afirmar que o ator deve desenvolver seu autoconhecimento: “É preciso alcançar liberdade interior, tanto quanto a descontração física [...] Aí tem verdade real, fé nas suas ações, o estado que chamamos de *eu sou* virá em seguida” (STANISLAVSKI, 1976, p. 300, grifo do autor).

Seu segundo livro, “A Construção da Personagem” (1983), também composto de dezesseis capítulos, fala das caracterizações físicas, do vestir a personagem no próprio corpo, da necessidade de tornar o corpo expressivamente plástico, mas principalmente, ocupando quase que a metade do livro, ele disserta detalhadamente da arte de representar, no que diz respeito ao uso da palavra.

Com muitos exemplos e propostas de exercícios práticos o autor aborda assuntos como a dicção e o canto; entonações e pausas; acentuação e a palavra expressiva; tempo e ritmo no falar.

Trata-se de um verdadeiro “curso” de formação para a arte da fala nos palcos, vai-nos falando desde coisas básicas como:

O ator deve conhecer sua língua natal sob todos os aspectos. De que servirão todas as sutilezas da emoção se forem exprimidas em linguagem deficiente? [...] Uma dicção má vai gerando uma incompreensão depois da outra. Atravanca, obscurece até mesmo esconde o pensamento, a essência e até o próprio enredo da peça [...] Conscientemente voltei ao início do alfabeto e comecei a estudar cada letra separadamente”. (STANISLAVSKI, 1983a, p. 134).

Insiste acerca da importância que deve ser dada ao recurso da voz: “Quando perguntaram a Tommaso Salvini, o grande ator italiano, o que é que precisamos para ser intérprete de tragédia, ele respondeu: ‘Voz, voz e mais voz!’ ” (STANISLAVSKI, 1983a, p. 117).

Até chegar a questões bem mais elaboradas como a capacidade do ator transformar suas palavras em verdadeiras imagens:

A natureza arranhou as coisas de tal modo que, quando estamos em comunicação verbal com os outros, primeiro vemos a palavra na retina da visão mental e depois falamos daquilo que assim vimos [...] Ouvir é ver aquilo de que se fala; falar é desenhar imagens visuais. Para o ator a palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens. Portanto, quando estiver em intercâmbio em cena, fale menos para o ouvido do que para a vista (STANISLAVSKI, 1983, p. 142).

Ainda neste livro, aborda a questão da ética para aqueles que praticam a arte do teatro. O faz de forma direta e propõe uma postura no mínimo elevada para os artistas:

Se mantivermos o teatro livre de todos os males, proporcionaremos por isso mesmo, ao nosso próprio trabalho, condições favoráveis. Recordem-se desse conselho prático: nunca entrem no teatro com lama nos pés. Deixem lá fora sua poeira e imundice. Entreguem no vestiário as suas pequenas preocupações, brigas, dificuldades, junto com os seus trajes de rua; e também com todas as coisas que arruinam nossa vida e desviam nossa atenção da arte teatral. (STANISLAVSKI, 1983a, p. 276).

Quanto ao terceiro livro, “A Criação de Um Papel” (1984), destacaremos que o autor retoma, de forma prática, quase todos os preceitos e propostas que faz em seus primeiros escritos, aplicando-os a processos práticos de montagem.

Porém amplia as questões que compõem o binômio acima apresentado, ou seja, corpo/psiquismo afirmando, por exemplo:

Infelizmente em nossa arte, o reino do inconsciente é muitas vezes esquecido [...] entretanto a essência da arte e a fonte principal da criatividade se ocultam nas profundezas da alma do homem. Aí, no centro espiritual, no reino e nossa inacessível supraconsciência, existem o nosso misterioso “EU” e a própria inspiração. É esse o armazém do nosso material espiritual mais importante. [...] O superconsciente começa onde a realidade, ou melhor, o ultranatural, acaba, onde a natureza se liberta da tutela do cérebro, fica livre das convenções, dos preconceitos, da força. Assim a via natural de acesso ao inconsciente é através do consciente. O único acesso ao superconsciente, ao irreal, é através do real, do ultranatural, isto é, por meio da natureza e de sua vida criadora normal, não constrangida (STANISLAVSKI, 1984, p. 94-5, grifo do autor).

Cita os “yogis” como exemplos desta possibilidade de acessar o inconsciente a partir de trabalhos conscientes e mesmo físico.

Desta forma, mais uma vez, após discorrer sobre os fatores “internos” do processo de criação, nos aponta seu inverso como procedimento de trabalho:

Deixem-me explicar o motivo dessa conclusão inesperada. Vocês sabem que, se um papel não consegue formar-se espontaneamente dentro do ator, este não tem outro recurso senão abordá-lo de maneira inversa, partindo dos aspectos exteriores para dentro. É isso que eu faço. Vocês não sentiam seus papéis intuitivamente e, portanto, eu comecei pela parte física desses papéis [...] O acesso físico ao papel pode agir como uma espécie de acumulador para o sentimento criativo. As emoções e os sentimentos interiores são como eletricidade: espalhados no espaço, desaparecem. Mas se a gente enche de sentimentos a vida física do papel, as emoções despertadas tomarão raiz em nosso ser físico, em nossas ações físicas, profundamente sentidas (STANISLAVSKI, 1984, p. 162-3).

É claro que com estes recortes não conseguimos reconstruir a totalidade destes textos tão ricos quanto aos processos criadores, mas acreditamos serem suficientes para nos introduzir naquilo que iremos discutir.

8. Capítulo IV - Raízes que fundamentam

A partir do momento em que pudemos constatar as muitas semelhanças, o entendimento das raízes que estão na base das formulações das práticas de nossos autores se apresentou como imprescindível.

Obrigamo-nos a investigar se tais paralelos seriam apenas meras coincidências ou se eles estariam de alguma forma interligados no tempo e na história.

Existiria algum elo que poderia ligar Antonio Vieira, ou os pregadores religiosos do século XVII a Constantin Stanislavski?

Como sabemos ser, o Sermão da Sexagésima, obra de muito peso e que se insere em um contexto maior que abrange todo o legado de Antonio Vieira, dentro de traços específicos que compõem a oratória religiosa barroca, sentimos a necessidade de apoiar nossa pesquisa em uma autora especialista sobre o assunto, Margarida Vieira Mendes, que em seu livro “A Oratória Barroca de Vieira”, oferece parâmetros que nos serviram de guia em nosso trabalho.

Margarida Vieira Mendes (1989, p. 146) começa dizendo, ao entrar em seu capítulo 3, “Tópica e método na sexagésima”, que:

Em segundo lugar discutiremos a questão dos estilos de pregação, colocadas exclusivamente em relação a Vieira; o chamado ‘método português’ de pregar [...] A tese que aqui se adianta é a de que não existe nenhuma teoria retórica peculiar no S. Sexagésima ou, mais precisamente, nenhuma teoria que possa definir um método ou um estilo de sermão, mas tão só, a nível preceptístico, um conjunto de recomendações e censuras que encontramos noutros livros de época, sejam eles artes retóricas, instruções de pregadores, ou os próprios sermões publicados em sermonários assim como os seus prólogos.

Apesar de Vieira não estabelecer nenhum método e nenhuma teoria peculiar sobre a retórica, em seu Sermão da Sexagésima, ele nos deixa entrever as bases nas quais está alicerçada sua arte da oratória.

Evidenciando estas raízes, escreve:

O ethos – os costumes, o caráter, ou a pessoa do orador, como lhe chama Vieira – Fora já abordado por Platão no *Górgias*; por Aristóteles, na *Retórica*; por Cícero, que escreveu sobre o caráter dos mais importantes oradores romanos, por Plutarco, nas *Vidas de Cícero e Demóstenes*, e ainda por Quintiliano, com a célebre definição do orador como o *vir dicendi peritus*. Nos começos das pregações cristãs transforma-se na questão da santidade e da exemplaridade do pregador apostólico. Comparece nas *artes praedicandi* medievais e é questão renovada no século XVI. Com toda a justeza, A. Pinto de Castro aproxima o cap. 4 da sexagésima do livro I da *Retórica Eclesiástica* de Luis Di Granada [...] O topos ‘pratica o que pregas’ é um

lugar-comum, quer da tradição apostólica quer da tradição retórica pagã [...] tradições que foram combinadas no século XVI e incessantemente reproduzidas no século XVII [...] Quanto à oposição boca/mão, não se diferenciam as formulações de Vieira das de outros pregadores [...] Mais obsidiante em Vieira, e talvez mais significativa, se me afigura a oposição ouvidos/olhos, derivada do antiquíssimo preceito de Ad Herennium e de Cícero – ante óculos ponere – (MENDES, 1989, 149,150-2, grifos do autor).

Quanto à questão do falar para os olhos, Mendes (1989, p. 152) esclarece:

Todos os retores antigos insistiram no *ante óculos* (*Ad Herennium*, PP.61, 76,81). Mesmo em tratados de estética literária, como o do Sublime, do Pseudo Longino, se propõe (*Ca. 25, p. 107*) a substituição da ‘narração’ pela ‘viva representação’; e na Arte poética de Horácio, a epístola *Ad Pisones* (*versos 179-181, PP. 80-83*).

A oratória de Vieira não era fruto apenas de sua própria pessoa, mas se inseria em uma tradição, na qual foi formado e da qual fazia questão ele mesmo de citar como referência.

É o que podemos atestar no próprio sermão quando, não apenas cita seus modelos maiores como os apóstolos, em especial São Paulo, e os profetas, como São João Baptista, mas também os modelos que lhe deram as bases tanto na tradição laica ou pagã, quanto na tradição religiosa:

Tudo o que tenho dito pudera demonstrar largamente não só com os preceitos dos Aristóteles, dos Túlios, dos Quintilianos, mas com a prática observada do príncipe dos Oradores Evangélicos, S. João Crisóstomo, de S. Basílio Magno, S. Bernardo, S. Cipriano, e com as famosíssimas orações de S. Gregório Nazianzeno, mestre de ambas as igrejas. E posto que nestes mesmos Padres, como em Santo Agostinho, S. Gregório e muitos outros, se acham os evangelhos apostilados com nomes de sermões e homilias, uma coisa é expor e outra pregar, uma ensinar e outra persuadir. E desta última é que eu falo, com a qual tanto fruto fizeram no mundo Santo Antonio de Pádua e S. Vicente Ferrer. (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 42-3).

A nossa proposta era a de verificarmos se existiam raízes que estruturam a arte dos pregadores do século XVII; se estas raízes se estendem através do tempo dentro de determinadas tradições e filosofias; se e como elas são perceptíveis no Sermão da Sexagésima e, o que tentaremos a seguir, ver em que medida elas estariam presentes também em Stanislavski.

Primeiramente, gostaríamos de frisar que Stanislavski, ao longo de seus livros, aqui incluindo sua autobiografia, “Minha Vida na Arte”, sempre se refere a pessoas que o influenciaram e inspiraram em seu caminho artístico, desde artistas mais velhos e de renome: atores, autores teatrais, cenógrafos, dançarinos e músicos, até os companheiros de caminhada

que dividiram com ele as descobertas e elaborações de toda uma estética que revolucionou as artes cênicas para os séculos XX e XXI.

Em alguns momentos cita os “antepassados ilustres na arte de representar”, mas sem especificar nomes, e em outros momentos, que são poucos, chega a citar alguma referência de textos que o inspiraram para a pesquisa de um trabalho na arte da palavra, como no caso de “A Palavra Expressiva” de S.M. Volkonski em seu livro “A Construção da Personagem”, (página 111).

Formula mesmo uma ideia clara de pertencer ao que denomina de “tradição”, quando em sua biografia afirma:

Terá você, leitor, observado, que na vida teatral ocorrem estagnações longas e aflitivas, durante as quais não surgem no horizonte novos dramaturgos, atores ou diretores de talento? Mas de repente, sem que se saiba por que, a natureza lança todo um elenco e ainda por cima lhe acrescenta escritores, diretores, que juntos produzem o milagre, uma época no teatro.

Depois aparecem os continuadores dos grandes homens, dos criadores das épocas. Assimilam a tradição e a transmitem às gerações seguintes. Mas a tradição é caprichosa, transfigura-se como o pássaro azul de Maeterlinck, transforma-se em ofício, e só um grão importante se conserva até novo renascimento do teatro, que toma esse grão herdado do grande e eterno e lhe acrescenta o seu novo. Por sua vez, esse também se transmite às gerações seguintes e torna a perder-se no caminho, à exceção de uma partícula que se incorpora ao acervo universal comum, onde se conserva a matéria da grande arte humana do futuro (STANISLAVSKI, 1923, p. 51).

Fica claro neste trecho que Stanislavski tem a consciência de não estar sozinho em sua jornada artística, que se percebe participante de uma tradição que se estende por um longo tempo na história, porém, até aqui não conseguimos detectar quais seriam as raízes que Stanislavski traz na elaboração de sua arte.

9. CAPÍTULO V – INÁCIO DE LOYOLA E OS EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS

Nesta etapa de nossa pesquisa, em conversa com o diretor de teatro contemporâneo Eugenio Barba, uma das maiores influências para o teatro da atualidade em todo o mundo e discípulo direto de Grotowski, ele nos apontou um texto do cineasta russo, Sergei Eisenstein como sendo útil para nossa investigação quanto às comparações entre os princípios que encontramos no Sermão da Sexagésima de Antonio Vieira, no tocante à arte da retórica religiosa e os princípios que Stanislavski propõe em seu sistema.

Este texto, na realidade, fala da aproximação de Constantin Stanislavski com os “Exercícios Espirituais” de Santo Inácio de Loyola.

Mas o que teria esta aproximação em comum com o que queremos comparar entre a prática da pregação do século XVII (exemplificada em Antonio Vieira) e Stanislavski?

O elo que nos ajuda a compreender tal aproximação reside no fato de que os Exercícios de Santo Inácio se encontram nas bases, nas raízes da elaboração da retórica dos jesuítas do século XVII.

Os “Exercícios” proporcionavam o desenvolvimento de uma vivência psicológica das realidades a serem pregadas e a criação de imagens vivas para os “olhos interiores”, como nos elucidava Margarida Vieira Mendes (1984, p. 155) quando aponta:

Inúmeros eram os recursos para se atingir esse preceito do *ante oculos*, baseadas em diversas tradições, que iam desde as tradições estéticas que propunham a chamada *viva representação* até a espiritualidade inaciana, com as suas “composições de lugar”, cênicas e visuais. (Grifo do autor).

Inácio propõe em seus Exercícios um conjunto de práticas voltadas a atingir potências psíquicas bem determinadas.

Para tanto, abordaremos a seguir dois livros fundamentais na tradição jesuítica: a “Autobiografia de Santo Inácio de Loyola” (1987) e os próprios “Exercícios Espirituais” (2009).

9.1 A autobiografia

De acordo com notas de Pe. Armando Cardoso (1987, apud LOYOLA p. 31) foi entre março de 1522 e fevereiro de 1523, em Manresa, que Inácio, tendo recebido “algumas das maiores ilustrações celestes de sua vida, escreveu os Exercícios Espirituais”.

Já no item oito de sua autobiografia, que fora ditada por Inácio ao seu secretário Gonçalves da Câmara, evidencia-se que um dos princípios fundamentais da escrita dos Exercícios foram as experiências pessoais do fundador dos jesuítas. Lemos:

Colheu então, por experiência, que de uns pensamentos ficava triste e de outros alegre. Assim veio pouco a pouco a conhecer a diversidade dos espíritos que o moviam. Um do demônio e outro de Deus. [Esta foi a primeira reflexão que teve nos assuntos de Deus. Depois quando fez os Exercícios, começou daqui a tomar luz para as Regras dos Espíritos.] (LOYOLA, 1987, p. 23)

E mais adiante cita: “[...] os Exercícios não os tinha escrito todos de uma vez, mas que algumas coisas que ele observava em sua alma e as achava úteis a si e lhe parecia poderem ser úteis aos outros, as punha por escrito [...]” (LOYOLA, 1987, p. 114).

Começamos destacando esses dados de sua autobiografia por entendermos que, primeiramente, em sua trajetória, Inácio partiu de suas próprias experiências interiores e que essas foram suas maiores e principais guias na formulação dos Exercícios Espirituais, material que atravessou os séculos até os dias de hoje, como um dos mais importantes instrumentos de meditação e desenvolvimento espiritual dentro da tradição cristã/católica em todo o mundo.

Ainda em sua autobiografia, notamos que as questões referentes aos sentidos internos e externos eram prática em Santo Inácio, quando escreve que: “Muitas vezes e por muito tempo, estando em oração, via com os olhos interiores a humanidade de Cristo e sua figura, que lhe parecia como um corpo branco, não muito grande, nem muito pequeno [...] isso viu em Manresa muitas vezes: se disser vinte ou quarenta [...]” (LOYOLA, 1987, p. 41).

Seguindo, o vemos se referindo a outro importante fator, o do entendimento, quando afirma que “Uma vez se lhe representou no entendimento, com grande alegria espiritual, o modo com que Deus criara o mundo.” (LOYOLA, 1987, p. 41). E mais “Não se podem declarar os pormenores que então compreendeu, senão dizer que recebeu uma intensa claridade no entendimento [...] [nisto ficou com o entendimento de tal modo ilustrado, que lhe parecia ser outro homem e ter outro entendimento, diferente do que fora antes]” (LOYOLA, 1987, p. 42).

Santo Inácio compreendia também a necessidade de aprofundamento quanto aos estudos e por isso cursou em Paris, de 1528 a 1535, gramática e humanidades; teologia; artes e filosofia e, aplicando-se nos exercícios literários, conseguiu o grau de Mestre em Artes. Contou para isto com mestres como: João Penha, Pedro Fabro e Francisco Xavier (LOYOLA, 1987, p. 90- 93).

9.2 Os Exercícios Espirituais

Os “Exercícios Espirituais” foram escritos para ajudar as pessoas que procuram e desejam seguir a Jesus Cristo no serviço do reino de Deus. Neles vamos encontrar temas para oração, que são como o fio condutor de um itinerário espiritual, e muitas séries de observações, notas e regras que dizem respeito à mesma vida de oração e ao progresso da pessoa no conhecimento de si e na colaboração com a ação de Deus (LOYOLA, 2009, p. 5).

Com essas palavras de abertura da edição que adotamos (2009), o Pe. François Courel, S.J., esclarece o porquê, ou para que, tais exercícios foram escritos: eles são destinados primordialmente a quem se dispõe a exercitá-los (os “exercitantes”), ou seja, é um livro que arremete necessariamente a uma prática (e por isso o termo exercício).

Na primeira parte dos escritos que compõem os Exercícios, denominada de “Anotações para facilitar a compreensão dos exercícios espirituais que se seguem, e para ajudar tanto quem os dá como quem os recebe” (especificamente dos itens 1 a 20), são propostos princípios gerais voltados aos que irão aplicar os Exercícios, mas é importante notar que noções da constituição da interioridade humana e de suas potências anímicas como entendimento, vontade e afetos, já são colocados e ordenados de acordo com determinadas funções. (LOYOLA, 2009, p. 13).

O item 21, página 27, “Exercícios espirituais para o homem se vencer a si mesmo e ordenar a própria vida, sem se determinar por nenhuma afeição desordenada”, juntamente com os itens seguintes, ou seja, pressuposto 23 “Princípio e fundamento”, e de 24 a 44 – “Exame particular e cotidiano e exame geral de consciência para se purificar e se confessar melhor”, apontam princípios de introspecção e autoconhecimento.

A partir de então, começa-se a “Primeira”, das quatro semanas propostas para os Exercícios Espirituais.

No “Primeiro exercício – Meditação com as três potências sobre o primeiro, o segundo e o terceiro pecado” (LOYOLA, 2009, p.43), Santo Inácio nos apresenta a “composição do lugar”:

O primeiro preâmbulo é a composição do lugar. É de notar aqui que, se o assunto da contemplação ou da meditação for coisa visível, como na contemplação de Cristo nosso Senhor, que é visível, esta “composição” consistirá em representar, com o auxílio da imaginação, o lugar material onde se encontra o objeto que quero contemplar. Lugar material, digo, como o templo, ou o monte onde se encontram nosso Senhor Jesus Cristo ou Nossa Senhora, conforme o mistério que escolhi para a contemplação.

Se o assunto da meditação for coisa invisível, como são nesta os pecados, a composição do lugar consistirá em ver com os olhos da imaginação, e considerar a minha alma encerrada neste corpo corruptível, e a mim mesmo, isto é, meu corpo e minha alma, neste vale (de lágrimas) como desterrado entre brutos animais (LOYOLA, 2009, p. 43, 44).

Como notamos claramente desde o primeiro ponto da aplicação dos Exercícios, os fundamentos de todo o processo espiritual são as três potências psíquicas, compreendidas como “[...] todas as atividades da alma, que se lembra, que conhece e que ama” (LOYOLA 2009, p. 43), ou seja, a memória, o entendimento e os afetos com a vontade. A composição do lugar é o se colocar na situação que se propõe contemplar, para uma vivência daquela realidade, e tudo isso com o uso da imaginação, que se torna então importante instrumento de todos os Exercícios.

Na sequência, o vemos repetir os termos “aplicar a memória [...] a seguir o entendimento [...] e finalmente a vontade” (LOYOLA, 2009, p. 45).

Um pouco mais adiante, outra vez: “Trarei, pois, à memória [...] em seguida, decorrerá sobre tudo mais em particular com o entendimento, e finalmente moverei os afetos com a vontade” (LOYOLA, 2009, p. 45, 46).

Essas expressões se repetem inúmeras vezes, com pequenas diferenças e nuances, mas mantendo o mesmo sentido que compreende a estrutura da interioridade humana calcada nessas potências.

Continuando, vemos algumas outras expressões como: “recordar; ver o lugar e a casa onde vivi e as relações que tive com outras pessoas e profissões que exerci” (LOYOLA, 2009, p. 50), compondo as dinâmicas dos exercícios e aos poucos solicitando processos que devem se repetir por dias, horas e tempos regulares e que se pretendem a obter resultados bem

ordenados e direcionados. Verdadeiros exercícios, como aqueles que poderíamos aplicar ao corpo.

Longe de ser um método mecânico, tais procedimentos pressupõem a escolha, diálogo entre diretor espiritual e praticante, e respeito de características individuais de cada um dos exercitantes. Trata-se de um processo bastante complexo e detalhado de mergulho e conhecimento dos fatores que compõem as estruturas da vida e da interioridade humana, indivíduo por indivíduo.

No quinto exercício (LOYOLA, 2009, p. 54-5) encontramos mais uma vez a “composição do lugar” com termos e conceitos como: “Verei com os olhos da imaginação [...] Escutarei com os ouvidos (interiores) [...] Sentirei o olfato (daquilo que está no meu imaginário) [...] Procurarei com o gosto saborear (o que não é da realidade material) [...] Tocarei com o sentido do tato (o que não é presente fisicamente) [...]”.

Aqui é mais que claro o entendimento de Santo Inácio e, por conseguinte dos jesuítas quanto aos sentidos externos e internos e quanto ao fato de que sempre partimos inicialmente do sensível, dos sentidos externos, fazendo correspondências com os sentidos interiores, imaginação e memória, para podermos compreender com nosso entendimento e assim movermos nossos afetos pela vontade na direção do foco que buscamos, no caso a experiência espiritual com Deus.

Tais princípios são como que a mola mestra de todos os exercícios e, como já dito, se repetem pelas semanas de vivências do exercitante como sendo o que poderíamos aqui denominar de uma técnica psicológica, por tratar de ativar de forma sistemática e consciente, com direcionamento, determinadas faculdades psíquicas, com fim específicos.

10. CAPÍTULO VI – A RELAÇÃO ENTRE LOYOLA E STANISLAVSKI SEGUNDO IANNACCONE

Avançando em nossas aproximações, passamos a discorrer a seguir sobre o texto de Eisenstein que nos fora indicado.

Procuramos muito este material e o encontramos largamente trabalhado na “Tesi di laurea di Mario IANNACCONE – Il potere dell’immaginazione – 1994 – 1995, Università di Milano”, em que o autor desenvolve amplo estudo sobre a arte da memória e a fenomenologia dramática e da imaginação mítica nos Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola.

O grande cineasta Sergei Eisenstein, que conhecia a fundo os trabalhos de Constantin Stanislavski e dele era companheiro nas artes, em um de seus textos teóricos “Teoria Geral da Montagem”, chega a estabelecer a relação de comparações entre o processo de criação desenvolvido no sistema de Stanislavski e os “Exercícios Espirituais de Santo Inácio de Loyola”.

Iannaccone escreve:

Pode ser surpreendentemente rentável estabelecer uma comparação entre o método da imaginação inaciano e aquele de Stanislavski, o grande mestre russo do teatro que se aprofundou como poucos na figura do ator e no valor subjetivo da experiência da recitação [e acrescenta] A analogia que vem aqui proposta não é nova e foi observada por Serghei M. Eisenstein, no texto Montaz (A montagem). (IANNACCONE, 1995, p. 296, tradução nossa).

No capítulo desta obra dedicado aos métodos do ator, Eisenstein examina o método dos Exercícios, através de uma exposição anônima dos mesmos com o título “Manrese, ou les Exercices Spirituels de Sant Ignace – Manrese”, uma espécie de paráfrase ou de explicações facilitadas dos Exercícios Espirituais.

Antes, porém, se fazem necessárias algumas considerações.

Primeiro é importante compreender que, ao tentarmos fazer uma aproximação entre os Exercícios Espirituais, prática eminentemente religiosa que tem sua origem no século XVI na Espanha, e o que Stanislavski propõe para a prática do teatro a partir de 1900 na Rússia, poderíamos incorrer no erro de querer forçar uma situação que por si só traz inúmeros empecilhos.

Sabemos que os objetivos finais de uma atividade e de outra trazem diferenças bem distintas e que seria perigoso tentar misturar, sem nenhum discernimento, tais atividades.

No entanto, também somos conhecedores de que os jesuítas muito se utilizavam das artes dramáticas tanto para a formação de seus sacerdotes quanto de seus oradores e reconhecemos que a atividade teatral, desde seus primórdios, sempre trouxe em suas raízes, traços de cunho religioso.

Quanto ao que diz respeito especificamente aos Exercícios Espirituais, Iannaccone auxilia a fazer as devidas aproximações quando nos esclarece que:

Os parágrafos seguintes querem demonstrar como os Exercícios inicianos são exemplos claros de sobreposição entre a fenomenologia do ator e a fenomenologia religiosa, entre a fenomenologia do homem religioso e aquela do homem dramático, duas hipóteses humanas que a história separou, mas que voltam periodicamente a recompor-se.

Os Exercícios deixam transparecer nitidamente as razões pelas quais a experiência da máxima falsidade pode coincidir, às vezes, com as da máxima verdade, e porque em todas as civilizações do mundo, exceto talvez a moderna civilização industrial, a experiência da recitação e a experiência do sagrado não se distingue, porque a primeira nasceu como uma articulação da segunda (IANNACCONE, 1995, p. 285, tradução nossa).

Um pouco antes Iannaccone também afirma que:

A situação dramática que se vem a criar deste modo dá origem por sua vez, a outra figura humana: de fato, quando Inácio recomenda pedir ao Deus íntimo pena e dor em alguns casos e alegria e felicidade em outros, mas acrescenta também que, se tais reações não fossem concedidas ao “exercitante”, seria permitido poder ajudar-se com luz, escuro, postura de corpo, com a simulação da felicidade e da dor, desespero e alegria, não faz outra coisa se não sugerir o expediente que se assemelha tanto àquele empregado por certa figura existencial, que, à primeira vista, não deveria ter nada em comum com aquela do “exercitador inaciano”: a figura de quem simula por profissão ou por vocação, a figura do ator (IANNACCONE, 1995, p. 284, tradução nossa);

Assim vemos que, mesmo com atividades diferentes e com objetivos distintos, essas duas práticas acabam se aproximando no que diz respeito a princípios que se utilizam de práticas psicológicas para alcançar seus objetivos, ou ainda, dito de outra forma, instrumentos e procedimentos que mobilizam as potências físicas e psíquicas do ser humano para atingir determinados fins. Reconhecendo:

Que esta sobreposição, sempre representada de uma forma ambígua e esquiva, seja manifestada de forma tão impressionante na obra de um campeão da contra reforma como Inácio, durante o período mais hostil à expressão da recitação, não é um fato assim estranho. Se tratou de um tipo de retorno do recalcado. No momento no qual a figura do ator vinha carimbada de quintessência da falsidade e portanto manifestação do diabo, se tinha o máximo florescimento de talentos teatrais da história e o nascimento de uma civilização, aquela maneirista barroca que fez o topos do teatro do mundo a figura através da qual poderia interpretar o mistério da existência (IANNACCONE, 1995, p. 286, tradução nossa).

Iannaccone (1995, p. 287, tradução nossa) chega mesmo a afirmar que “Isto leva a concluir que o ‘exercitador’ inaciano é também um simulador ou mais precisamente um ator”.

Acrescentando ainda: “O meu objetivo enfim, é compreender de qual forma e através de qual disfarce ocorreu, na obra de Inácio de Loyola, a necessidade universal que se pode definir como fenomenologia dramática” (IANNACCONE, 1995, p. 286, tradução nossa).

Dessa maneira, podemos, sem o receio de errarmos com reducionismos sem fundamentos, fazer a aproximação a que nos propomos.

Resta-nos ainda, contextualizar a própria figura de Eisenstein dentro deste processo. É importante destacarmos que Eisenstein, artista russo que vive o apogeu da revolução socialista em seu país, por meio de seu texto faz a aproximação entre Stanislavski e Inácio, mas não sem antes estabelecer todos os limites e restrições que vê nas propostas do jesuíta.

Também é importante destacar que Eisenstein ao fazer suas análises e aproximações entre os Exercícios de Inácio e Stanislavski, o faz a partir de uma versão de tais Exercícios, como nos esclarece Iannaccone (1995, p. 306, tradução nossa): “O resultado das observações de Eisenstein é dedicado à exposição do método de Manrèse, trocado pelo autor para os Exercitia. Na verdade, Manrese é uma extensão interessante, quase uma amplificação do método inaciano, mas não coincide exatamente com ele [...]”.

Assim, quanto às visões de Eisenstein, Iannaccone (1995, p. 296, tradução nossa) nos diz, por exemplo, que:

Eisenstein começa declarando a sua admiração pela inteligência e pela ordem do método de Inácio, mas manifesta a seguir seu julgamento sobre a periculosidade do método, que considera uma arma insidiosa nas mãos do clero revelando “as vias de influência psicológica sobre a psique humana” [...] da um grande poder de tornar escrava a consciência [...]

Segundo Iannaccone (1995, p. 297, tradução nossa), para Eisenstein

A diferença consiste no fato que, enquanto na psicotécnica do ator o final deve ser a manifestação cênica da paixão da emoção despertada, o método inaciano para o “exercitador” [...] não mostra uma saída, uma manifestação ao exterior, mas empurra a descarregar a tensão apenas para o interior da pessoa.

Afirma também que:

Pensem até que ponto se vê distorcida a condição do aparato psíquico de um homem pela simples impossibilidade de exprimir-se [...] Uma prática igual atrapalha até a capacidade do aparato interior. O torna disponível a todos os eventos psíquicos que se seguem nesta condição, até a levá-lo em uma situação na qual venha a cortar os

laços com o mundo externo e essa separação é provável que o coloque num estado de êxtase. (IANNACCONE, 1995, p. 298, tradução nossa)

Gostaríamos, antes de continuar, de fazer um breve comentário a essa afirmativa de Eisenstein que Iannaccone traz.

Sabemos que os Exercícios Espirituais eram usados na formação dos sacerdotes jesuítas como um forte instrumento de base para as técnicas desenvolvidas pelos pregadores. Portanto, muitas das vivências afetivas que esses pregadores/sacerdotes tinham, podiam sim encontrar uma saída na expressão de suas artes da oratória, ou da pregação, que em muito se assemelhavam a encenações, não apenas no fato de ser uma palavra trabalhada artisticamente para ser falada em público e ao vivo, como também na utilização de recursos cênicos variados.

Enfim, colocadas diversas restrições e feitas várias observações de modo a esclarecer as diferentes maneiras de compreender o que Inácio propõe, aos poucos e sucessivamente ele vai-nos mostrando relações de proximidades entre as duas maneiras de abordagem de princípios técnicos e psicológicos que coincidem.

Começamos com a afirmação: “[...] o caminho que espera o ‘Exercitador’ inaciano e aquele que espera o ator, através do avivamento de uma realidade emotiva, é a mesma coisa” (IANNACCONE, 1995, p. 297, tradução nossa).

E mais:

Eisenstein observa que Stanislavski ensinava as mesmas coisas, quando dizia que o ator deve encontrar sozinho o tema condutor de seu trabalho; se um tema for sugerido por qualquer outro, ele deve se preocupar em fazê-lo passar pelo filtro de sua personalidade até conseguir ouvi-lo como seu [...]. É importante que todo este material venha dele e que ele possa modelá-lo no personagem [...]. O diretor deve fazer de forma que o ator encontre por si mesmo os detalhes que darão vida à sua parte. (IANNACCONE, 1995, p. 297 – 305, tradução nossa).

Seguindo nas citações de Iannaccone (p. 300, tradução nossa) encontramos:

Entre todas as etapas consistentes na meditação das “lendas religiosas” Eisenstein, examina dois argumentos: a morte e o inferno. Segundo ele, o método para criar a real sensação do inferno é a tal ponto universal que se pode aplicar onde seja necessária uma ação intensiva para sentir-se afundando em qualquer lugar. O importante é que consiga obter a realidade da sensação, de forma que qualquer um possa dizer, como os apóstolos: isto que vimos com nossos olhos, que entendemos com nossos ouvidos, tocado com nossas mãos: isto é, o que acreditamos e que pregamos!

Na sequência, esclarecendo que Eisenstein se apoia em textos de Alexandre Bron para suas reflexões, coloca que o diretor russo assim pensava esses conceitos:

Estas três coisas são a memória, a inteligência e a vontade [...]. Com a memória eu me lembro, com a inteligência examino, com a vontade abraço. Para entrar na “imagem central” dos mistérios cristãos são colocadas condições não menos categóricas, ou seja, a “encarnação” no papel, que na imagem é prescrita sem reserva: nós temos de renascer com ele e com ele e nele, morrer, ser sepultado, ressuscitar com ele e nele, ser elevado aos céus e reinar um dia com ele e nele (IANNACCONE, 1995, p. 301, tradução nossa).

Aqui destacamos que a estrutura das chamadas potências interiores, dentro da visão aristotélico-tomista, que já apontamos tanto em Stanislavski quanto em Inácio, ou seja, memória, entendimento e vontade, é reconhecida e admitida nos pensamentos e práticas artísticas do cineasta russo que também nos confirma tal visão e prática em Stanislavski.

Aproximando Stanislavski de Inácio vemos Iannaccone (1995, p. 301, tradução nossa) citar:

Neste ponto, Eisenstein relata uma breve passagem do que trata o livro “Il Lavoro dell’attore” [O trabalho do ator – no nosso caso, A preparação do ator] de Stanislavski, no qual se ensina que o ator, para dar verdade à própria representação exterior, deve utilizar um tema condutor criativo, envolvente e emocional e nunca puramente intelectual.

Ainda mais:

Eisenstein lembra outros enumerados de Bron, nos quais vem estudada a dinâmica colocada no ato da composição do lugar como: Com a composição de lugar, precisa-se compor uma imagem e o ver e observar estas imagens já é contemplá-las. Isto se pode fazer, diz Bron, de duas formas: ‘para atualizar uma página do Evangelho podemos nos transportar para o passado ou projetar o passado no presente. Em um dos casos, nós encontraremos lugar entre os adoradores do santo presépio. Assim, não será simplesmente um lugar aquele que teremos visto, mas uma cena inteira. Seguiremos Jesus através da Galiléia [...] nós seremos a multidão, escutaremos suas palavras [...]’ (BRON apud IANNACCONE, 1995, p.306, tradução nossa).

Como já dito anteriormente, o método da composição do lugar é mais que essencial em todos os processos que estamos abordando, como o da oratória, o do teatro e aqui o do cinema, e que evoluem a representação (entendida aqui como reapresentação de um fato ou lugar).

O próprio Iannaccone nos apresenta ele mesmo comparações que vão além das propostas por Eisenstein, por reconhecer que o texto sobre os Exercícios de Inácio que este usava, não eram tão completos quanto os originais, e assim afirma:

Stanislavski chama o segundo processo de abordagem ao personagem período do renascimento: como o período do conhecimento é preparatório, assim o período do renascimento é construtivo [...] se o período do conhecimento cria a circunstância, o período do renascimento criará a verdade das paixões, a alma da personagem, a imagem interior, os sentimentos vivos [...] a vida espiritual e humana da parte. Depois que aprendeu o eu sou nas circunstâncias de vida do personagem [...] o eu inconsciente começará a perseguir metas precisas [...]

Concluindo: considerando-se a condição dramática como uma condição de pesquisa, um meio de conhecimento de si mesmo e dos outros, se pode afirmar que, em certos aspectos a situação existencial do praticante inaciano e a situação existencial dramática (ator) são equivalentes.

Pode-se concluir esta seção, afirmando que o método inaciano e o método Stanislavski possuem, assim como notou Eisenstein, surpreendentes afinidades (IANNACCONE, 1995, p.316/7, tradução nossa).

E mais, Iannaccone chega a formular a seguinte questão:

A teoria do método Stanislavski não é provavelmente uma novidade. Ele se revela por ser uma verdadeira arte da memória e o uso dessa tríade: memória, intelecto e vontade, nos leva a pensar que o mestre russo entrou em contato com algum livro que o levasse àquela tradição.

Um indício importante, mas que pediria uma maior pesquisa, nos foi fornecido pelo estudo que a americana L.G.Clubb fez sobre um tratado de arte da memória publicado em 1.566 do filósofo natural Giovambattista della Porta, “A Arte de lembrar”. Clubb avançou a hipótese, relançada por Yates que della Porta, dramaturgo e ator ele mesmo, queria fornecer uma mnemotécnica para atores, um método para atuar os sentimentos e situações, seguindo imagens da memória. Não se destinava somente para introduzir imagens mentais estáticas, mas inserir o eu imaginário do ator dentro de uma situação dinâmica, como nas modernas imaginações místicas, tanto na imaginação ativa Junguiana, como no método de Stanislavski. (IANNACCONE, 1995, p. 312, tradução nossa).

Teria Stanislavski tido contato com este livro, ou teria ele tido contato com os princípios de Santo Inácio?

Todas estas afinidades poderiam ser elucidadas se tivéssemos indícios concretos de que Stanislavski teve uma influência direta, por exemplo, dos jesuítas em sua formação sobre a arte da oratória que teria influenciado sua metodologia teatral. Quanto a isso, chegamos a verificar que, por conta da bula *Dominus ac Redemptor* de 1773, do Papa Clemente XIV, que suprimia a Companhia de Jesus, os jesuítas foram acolhidos na Rússia e lá puderam, por um bom tempo, desenvolver grande atividade religiosa e de educação, como sempre foi o carisma desta ordem religiosa.

Porém, apesar de tantas semelhanças demonstradas; apesar do relato de Eisenstein; apesar de sabermos que os jesuítas atuaram na Rússia no século XIX; apesar dele demonstrar a consciência de pertencer a uma determinada tradição; apesar de tantas pistas, não conseguimos encontrar nenhum documento ou fato que nos leve a afirmar que Stanislavski tenha tido uma formação ou mesmo informações mais detalhadas sobre as muitas raízes em

que se baseavam a arte da oratória dos oradores do século XVII (dentre eles Vieira) e que tenha partido desses mesmos conhecimentos para desenvolver princípios para a sua arte da interpretação.

Ao que nos parece, Stanislavski chegou a formular seu sistema realmente baseado em sua experiência e em sua obstinada dedicação do fazer artístico e teatral.

Quanto a uma eventual influência que poderia ter tido da parte de jesuítas em seus estudos, ou mesmo sobre qualquer contato em seu processo de formação com os textos clássicos do grego ou do latim, Stanislavski apenas nos mostra uma má recordação que de nada lhe valeu para qualquer aprimoramento estético ou mesmo de crescimento pessoal.

Conta-nos que, sendo filho de família de posses, sempre teve sua educação em casa, monitorada por tutores e que quando teve que frequentar escola, sua experiência foi desastrosa:

O ensino consistia principalmente em repisar as exceções latinas e decorar não só os próprios textos dos poetas como também a sua tradução para um russo macarrônico [...] Mas eu nunca fui capaz de decorar: o trabalho extenuante imposto à memória deixou-a totalmente exausta e danificada para o resto da vida. Como ator, que precisa da memória, guardo rancor por essa mutilação e recordo com aversão os tempos de ginásio.

Em termos de ciência, nada ganhei no ginásio. Até hoje sinto o coração oprimido quando me lembro das noites angustiantes, perdidas com a decoreba da gramática ou de textos de poetas gregos e latinos [...] E a memória já não capta nada, como se fosse uma esponja sobrecarregada de umidade [...] O padre também era um excêntrico ingênuo. Suas aulas visavam a nos preparar para o latim e o grego. Com a finalidade de distrair o velho e frustrar-lhe a aula, um colega nosso, muito inteligente e esclarecido, declarava ao padre que Deus não existia [...] assustava-se o velho e começava a persuadir o equivocado [...] Esse trabalho levava uma aula inteira [...] o colega era recompensado com vários pastéis de miúdos de gado no lanche seguinte. (STANISLAVSKI, 1983b, p. 48/9).

Quanto ao aprendizado e aperfeiçoamento especificamente relacionado à arte da fala, ele mesmo nos relata um episódio em sua autobiografia que nos demonstra como desenvolveu estes processos. Ao descrever um fracasso que teve como ator já maduro ao apresentar peças de “Púchkin”, nos diz:

Quanto mais eu escutava minha voz e fala, tanto mais claramente ia percebendo que não era a primeira vez que eu lia versos tão mal. Eu passara a vida inteira falando daquele jeito em cena. Eu tinha vergonha do passado [...] Imagine um cantor que fizera sucesso cantando, descobre na velhice que passara a vida inteira desafinado [...] Foi isso mesmo que eu experimentei naquele momento [...] Fazendo uma retrospectiva, entendi que muitas das minhas técnicas anteriores de representação ou das minhas deficiências, como a tensão no corpo, a ausência de autodomínio, a afetação, os convencionalismos, o tique, os truques, as fiorituras vocais e o falso *phatos*, manifestavam-se com muita frequência porque eu não dominava a fala, a única que podia me dar o que eu precisava e expressar o que está dentro de nós.

Sentindo em mim mesmo com tamanha clareza o verdadeiro valor de um discurso bonito e nobre como um dos veículos mais poderosos de expressão cênica e efeito na nossa arte, experimentei uma grande alegria nos primeiros momentos. Mas quando tentei enobrecer a minha fala, entendi que seria muito difícil fazê-lo e assustei-me com o problema que surgia diante de mim. Foi então que entendi que no palco e na vida prática falamos de forma banal e inculta, que a simplicidade trivial de nossa fala cotidiana é inadmissível no palco, que ser capaz de falar de forma bela e simples é uma ciência que deve ter as suas leis. Mas eu não as conhecia. (STANISLAVSKI, 1983b, p. 492).

Conta-nos ainda que a partir dessa angústia, pode descobrir, por meio de um concerto de música erudita que assistia, a relação entre a fala e a música e que a partir de então se dedicou sistemática e até obsessivamente a redescobrir a fala, vogal por vogal, consoante por consoante, período por período e dessa forma, pode desenvolver todos os princípios que nos apresentou em seu sistema: “[...] o ator deve saber falar. Não é estranho? Precisei viver quase seis décadas para entender, ou melhor, sentir com todo o meu ser essa verdade simples que todos conhecem mas que a imensa maioria dos atores desconhece” (STANISLAVSKI, 1983b, p. 496).

Isto tudo nos leva a refletir sobre porque Stanislavski teria chegado aos mesmos postulados que Inácio, assunto que refletiremos em nossas conclusões.

Uma vez expostas as vozes constituintes de nossa “polifônica” pesquisa, que incluem Antonio Vieira, Stanislavski, Inácio de Loyola e Eisenstein, partiremos no capítulo seguinte às nossas comparações entre os princípios que pudemos detectar a partir do Sermão da Sexagésima de Antonio Vieira, e que se encontram de fato em toda uma prática dos pregadores dos séculos XVI e XVII, e os fundamentos que constituem o sistema de Stanislavski para atores.

11. CAPÍTULO VII – SISTEMATIZAÇÃO DAS COMPARAÇÕES

Respondendo à questão de quais seriam os pontos em comum que poderíamos identificar entre as propostas de Vieira em seu Sermão da Sexagésima e as de Stanislavski em seu sistema de interpretação para atores, pudemos encontrar na abertura do capítulo três do Livro de Mendes (1989, p. 149), “Tópica e Método na Sexagésima”, um verdadeiro guia de tópicos a serem comparados e que são considerados pela autora como os estruturalmente constituintes do sermão.

Seguem os itens que a autora destaca:

- 1- o exemplo do pregador, ou as obras e as palavras;
- 2- o pôr diante dos olhos;
- 3- o abuso dos conceitos sutis e das falsas acomodações bíblicas, ou seja, o mau uso do conceito predicável;
- 4- o pregar discursos alheios ou furtados, e recitá-los de cor;
- 5- o mau gosto do estilo artificial e obscuro (“culto”) e a imitação da linguagem teatral;
- 6- o tom de voz;
- 7- o delectare e o flectere;
- 8- o sermão apostilado e a boa ordem das partes de uma oração.

Partindo desta proposta, pudemos identificar nos livros já citados de Stanislavski os correspondentes de tais conceitos e assim formulamos o que se tornou nosso roteiro de pesquisa para discorrer acerca das semelhanças das propostas do uso da palavra nestes dois autores.

O conjunto dos oito itens a partir de então passou a ser o seguinte:

- 1- O exemplo do pregador, ou as obras e as palavras;
 - 1a- A palavra que se fala no púlpito ou no palco deve ser fruto de uma vivência verdadeira.
- 2- O pôr diante dos olhos;
 - 2a- A palavra que se fala no púlpito e no palco deve ser para os olhos e não para os ouvidos.
- 3- O abuso dos conceitos sutis e das falsas acomodações bíblicas, ou seja, o mau uso do conceito predicável;
 - 3a- A necessidade de se compreender o verdadeiro sentido da palavra que se fala no púlpito e no palco, ou, o texto dentro do verdadeiro contexto.
- 4- O pregar discursos alheios ou furtados, e recitá-los de cor;
 - 4a- A arte da oratória e do ator deve ser autêntica.

5- O mau gosto do estilo artificial e obscuro (“culto”) e a imitação da linguagem teatral;

5a- Dos exageros e da má interpretação – a palavra adequada.

6- O tom de voz;

6a- A voz: instrumento essencial para o púlpito e para o palco.

7- O *delectare* e o *flectere*;

7a- O pregador e o ator a serviço de sua arte, ou, o verdadeiro espelho da reflexão e não o espelho de Narciso.

8- O sermão apostilado e a boa ordem das partes de uma oração;

8a- Linha direta de ação e superobjetivo.

Antes da apresentação das comparações é necessário esclarecer que, ao utilizarmos de citações longas, o fazemos como opção consciente pelo fato de que, como estabelecemos nossas comparações a partir dos textos dos autores que estudamos, reputamos como indispensável que tais textos falem o máximo possível por si mesmos e assim nos apontem os fatores que deveremos comparar.

11.1 A palavra que se fala no púlpito ou no palco deve ser fruto de uma vivência verdadeira

Começamos as apresentações de semelhanças com o primeiro item destacado acima, pela importância nas propostas de nossos dois autores quanto ao uso e eficácia da palavra tanto na oratória como no teatro:

No caso de Antonio Vieira e de sua arte da oratória, diz Margarida Vieira Mendes (1989, p. 149-150), que “este é o tema mais caro ao Jesuíta” e apontando todos os grandes elaboradores da arte da retórica na antiguidade e suas obras como pudemos ver na citação da página 32, nos revela que esse princípio desde sempre é tomado e apontado como sendo um dos mais importantes para quem faz uso desta arte, ou seja: “O *ethos*, os costumes, o caráter, ou a ‘pessoa’ do orador, como lhe chama Vieira enfim, sua vida e exemplo tem uma relação direta com a força e a eficácia que a palavra passa a ter quando proferida.” (Mendes, 1989, p. 149).

O pregador deve ser o exemplo vivo de suas palavras para que elas resultem no que se propõem; Mendes (1989, p. 66-7) afirma que:

De um movimento conciliador participou o ensino jesuítico da eloquência sacra, a partir dos finais do século XVI, o que se celebra é o orador retoricamente competente e, ao mesmo tempo, imitador de Cristo, dos apóstolos e de S. Paulo; importa a sua pessoa ou caráter exemplar e a sua imagem de autoridade. Os herdeiros peninsulares do ciceronismo herdavam igualmente de santo Agostinho; e se em Cícero já importava a pessoa do orador, considerada como imagem pública (imago), em Santo Agostinho, no final do Livro IV do *De Doctrina Christiana*, é dirigido um veemente apelo ao exemplo dado pelo pregador, porque mais convincente do que a sua palavra.

Massimi (2005, p. 95) esclarece:

O empenho em unir a retórica clássica com a eloquência cristã é um exemplo dessa vontade de conciliar fé e razão, antigos e modernos. Nesse terreno, aparecem a vitalidade e a genialidade da cultura jesuítica ao responder o desafio da modernidade, construindo um edifício novo com tijolos antigos [...] A palavra – colocada a serviço da verdade, seja no nível gnosiológico, seja no nível moral – fundamenta um projeto de oratória sagrada rumo à tradição iniciada por Agostinho no *De Doctrina Christiana* e apoiado na tradição patrística e humanista.

Podemos perceber a importância que essa questão tinha para Vieira quando afirma:

Para uma alma se converter por meio de um Sermão há de haver três concursos: há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há de concorrer o ouvinte com o entendimento, percebendo; há de concorrer Deus com a graça, alumiando. Para um homem se ver a si mesmo são necessária três coisas: olhos, espelho e luz [...] Que coisa é a conversão de uma alma senão entrar um homem dentro de si, e ver-se a si mesmo? [...] O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 33)

Note-se que Vieira começa apontando o grande objetivo de sua oratória que é a conversão e que essa conversão é o “ver a si mesmo”, ou seja, essa deve ser uma palavra capaz de fazer com que um ouvinte consiga se ver, se perceber, compreender-se enquanto aquilo que é, como pessoa e como ser humano.

Enxergar-se em seu interior e em suas condutas, este é o grande objetivo, e aquele que faz uso desta palavra da pregação deve concorrer com o espelho da doutrina, mas não com uma doutrina vazia, como palavras ao vento, mas com uma doutrina que esteja no exemplo de sua vida, pois de que outra maneira o pregador poderia trazer espelho, poderia ele fazer reflexo de ser humano para outro ser humano, se ele mesmo não fosse a própria doutrina que pregava?

O viver as palavras é essencial, pois ao fazê-lo, pela lógica do que Vieira nos aponta, esse pregador já teve que se ver, que se sondar, que conhecer-se a si mesmo, que se enxergar, no espelho da palavra, na luz divina e no entendimento que desenvolveu.

Afirmamos isto, no rastro do autor que diz:

[...] Pois palavras que frutificam obras, vede se podem ser só palavras! Quis Deus converter o mundo, e que fez? Mandou ao mundo seu filho feito homem. Notai. O filho de Deus enquanto Deus, é palavra de Deus, não é obra de Deus [...] O filho de Deus enquanto Deus e Homem, é palavra de Deus e obra de Deus juntamente: *Verbum caro factum est* (E o verbo se fez carne) (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 37).

O pregador que tem esse preceito da vivência como condição fundamental, não apenas prega uma bela palavra bem elaborada de acordo com as regras que constituem a oratória, mas ele mesmo se transforma em espelho para o mundo.

Vieira nos leva passo a passo a refletir sobre a ineficácia da palavra pregada, ou seja, por que esta oratória não produzia os frutos desejados: as conversões.

Após discorrer um pouco sobre o assunto, nos diz Vieira apud Pecora (2003, p. 34), no item III: “Sendo, pois, certo que a palavra divina não deixa de frutificar por parte de Deus, segue-se que ou é por falta do pregador, ou por falta dos ouvintes. Por qual será? Os pregadores deitam a culpa aos ouvintes, mas não é assim” e continuando com suas argumentações, nos conduz ao centro da questão, ou seja, o próprio pregador.

Mas como no pregador há tantas qualidades, e em uma pregação tantas leis, e os pregadores podem ser culpados de todas, em qual consistirá essa culpa? No pregador podem se considerar cinco circunstâncias: a Pessoa, a Ciência, a Matéria, o Estilo e a Voz. A pessoa que é, a ciência que tem, a matéria que trata, o estilo que segue, a voz com que fala (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 36).

Assim aportamos no primeiro ponto, tanto para nós em nosso trabalho como para Vieira em seu sermão: a pessoa e a vida do pregador.

Lemos, no trecho já apresentado na página 23, que Vieira nos diz ser a vida do pregador que o define como tal; que ser pregador não é questão de nome, mas de ações e de exemplo; que antigamente as pessoas se convertiam pela contundência da vida coerente dos que pregavam; que estas vidas eram como as pedras e a harpa de Davi, que derrubavam gigantes e expulsavam demônios e que palavras servem ao vento, mas as obras falam ao coração.

Vemos que a palavra proposta por Vieira deveria ser toda ela vivida com intensidade e entrega por aquele que a profere; que a palavra no púlpito é consequência “natural” do fluxo da experiência, como a cachoeira é consequência do fluir das águas do rio; que a maior de todas as forças que pode ter quem faz uso deste tipo de palavra, não é a profusão de conceitos, mas a contundência de fatos concretos, reais e assim a palavra do pregador não se torna discurso, mas “verbo encarnado” falando ao mais profundo de quem o ouve.

Isso posto quanto ao “Sermão da Sexagésima” e quanto à visão de Vieira, passamos então a apontar os correspondentes na obra do grande artista russo.

Ao estudar os livros que constituem o assim chamado “Sistema de Stanislavski”, nos deparamos com a visão que: a palavra que se fala no palco deve ser fruto de uma vivência verdadeira.

Logo no início de seu primeiro livro “A preparação do ator”, Stanislavski propõe uma arte que vai radicalmente nessa mesma direção da vivência real por parte de quem a pratica quando diz, (se referindo a um mestre da arte de representar que orientava seu discípulo):

Isso é de máxima importância no trabalho criador. Além de abrir caminhos para a inspiração, viver o papel ajuda o artista a atingir um dos seus objetivos principais. Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior da personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira a sua própria alma. O objetivo fundamental de nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística. (STANISLAVSKI, 1976, p. 43-4).

Em seguida, Stanislavski afirma:

A diferença entre a arte de vocês e a minha é a mesma que há entre as palavras parecer e ser. Eu exijo a verdade real; vocês se contentam com a sua aparência. Eu exijo uma crença verdadeira; vocês estão dispostos a se limitarem à confiança que seu público tem em vocês. Olhando-os, ele tem a certeza de que executarão perfeitamente todas as formas estabelecidas. Confia na habilidade de vocês como na de um acrobata exímio. Do ponto de vista de vocês, o espectador é um mero observador. Para mim, ele se torna, involuntariamente, testemunha e participante em meu trabalho criador; é atraído para o próprio centro da vida que vê no palco e acredita nela. (STANISLAVSKI, 1976, p. 177).

Nesses primeiros curtos trechos, Stanislavski apresenta alguns dos objetivos maiores de sua arte, quais sejam: criar uma vida interior do espírito humano; dar-lhe forma artística; ser uma verdade real no palco com vistas a tornar o público testemunha dessa verdade, desse centro vital e crível que se apresenta.

Destacamos o fato de que o autor, ao se referir à personagem, o faz por duas vezes usando o termo *pessoa* e que se utiliza das expressões: interno; vida espiritual e física (portanto um ser humano inteiro); viver o papel; nele verter inteira sua própria alma.

A interioridade da alma ou da psique humana e mesmo de seu espírito, são não apenas objetivos a serem atingidos na plateia, mas, sim e fundamentalmente a própria matéria prima na elaboração, na feitura, no engenho das práticas desses dois autores.

Stanislavski se preocupa que a audiência seja testemunha e seja atraída pela vida real apresentada pelo ator no palco e para tal o ator tem que ter primeiramente essa experiência radicalmente vertical em seu processo de criação, em sua própria alma.

11.2 Uma questão

Cabe-nos, porém antes de continuar, levantarmos uma questão essencial para nossa discussão que é a que se refere aos conceitos que temos usado acima de *vivência e verdade*.

No caso de Vieira, ele mesmo no texto que selecionamos acima, explica o que quer dizer com essas expressões, quando diz ser a definição do pregador sua própria vida e exemplo; que ter o nome de pregador ou ser pregador de nome não importa nada, mas sim as ações, a vida, o exemplo, as obras, são as que convertem o mundo; e que hoje se pregam palavras e pensamentos, mas antigamente pregavam-se palavras e obras e que palavras sem obras, são tiros sem bala que atroam, mas não ferem.

Ao nos colocar dessa maneira direta, já esclarece que vivência e palavra verdadeira, são para ele, ações e práticas concretas e objetivas que o pregador experimenta e demonstra em seu viver cotidiano. Não se trata de conceitos de ordem filosófica e nem mesmo de meras figuras de linguagem. Essas verdades vividas devem ser tão concretas quanto as pedras de Davi.

Podemos perceber nessa questão, ao menos três pontos que são importantes destacar.

O primeiro diz respeito a uma ética de comportamento e condutas por parte do pregador, pois se aquele que prega que não devemos roubar ou mesmo sermos apegados aos bens materiais, como afirmam os evangelhos, roubar ou se desgastar em servir as riquezas,

sua palavra de absolutamente nada valerá e sua pregação, por mais bem elaborada que possa ser, perde por completo a razão de ser.

O segundo ponto, no nosso entender, é quanto à compreensão que o pregador tem daquilo que prega, e compreensão aqui tem o sentido de entendimento profundo, não apenas dos artifícios de sua arte, mas dos conteúdos a que ela se refere, pois o compreender não superficial também representa vivência daquele que fala.

O terceiro se refere a uma vivência interior e autêntica, a uma experiência, poderíamos dizer, mais sensível e mesmo emotiva por parte do orador, das verdades essenciais ligadas à espiritualidade que está pregando, pois essas constituem o eixo de toda a sua oratória.

De que vale um pregador falar do amor de Deus se ele mesmo nunca teve essa experiência?

Ou que efeito teria na audiência, uma palavra que fala de conversão, se aquele que fala nunca passou por isso, nunca entrou em si mesmo e se viu? Seriam apenas doutrinas vazias que de nada valeriam.

Portanto, quanto aos conceitos de verdadeiro e de vivência, podemos dizer que se traduzem ao menos sob três aspectos: o da conduta, ou ético; o do entendimento e compreensão e o da sensibilidade e emoção.

11.3 Ethos

Quanto ao primeiro ponto, o da arte que se pauta por uma ação concretamente ética, Stanislavski, como citado nas páginas 30, em seu livro “A Construção da Personagem”, no capítulo XIV, “Para uma Ética do Teatro”, afirma sem meias palavras que devemos manter fora do teatro todas as imundícies, brigas, dificuldades e lamas da vida cotidiana.

Apesar de nos dizer que isso não é a arte em si que propõe, essas condições fundamentais são, como o é a “boa terra”, terreno que faz fértil e fecunda a arte de representar.

Interpelado por um aluno que diz não existir um teatro assim no mundo, ele prossegue:

Infelizmente você tem razão. As pessoas são tão estúpidas e sem fibra que ainda preferem introduzir intriguinhas, despeitos, implicâncias, no local que deveria ser reservado à arte criadora. Parece que são incapazes de limpar a garganta antes de

transporem o limiar do teatro. Entram e escarram no assoalho limpo. É incompreensível como podem fazer isso!

Maior razão ainda para que vocês sejam os descobridores do significado certo, elevado, do teatro e sua arte. Desde os primeiros passos que derem a serviço dele, habituem-se a entrar no teatro com os pés limpos. (STANISLAVSKI, 1983a, p. 276).

Como se esses conselhos não fossem o suficiente, Stanislavski, por intermédio da personagem central de seu livro, Tórtsov, o diretor que em verdade é uma projeção de si mesmo, vai muito além do que poderíamos supor e se compara ao sacerdote e religioso:

Nossos antepassados ilustres na arte de representar resumiram assim essa atitude: O verdadeiro sacerdote tem consciência da presença do altar durante todos os instantes em que oficia um ato religioso. Exatamente assim é que o verdadeiro artista deve reagir no palco durante todo o tempo que estiver no teatro. O ator que não for capaz de ter esse sentimento nunca será um artista verdadeiro. (STANISLAVSKI, 1983a, p. 276).

Vejam que ele aponta, primeiramente, uma tradição em que se insere, referindo-se aos *antepassados ilustres*; depois, coloca na figura do *sacerdote e sua consciência*, o modelo, o padrão a ser seguido afirmando ser *exatamente* (esse é o termo que emprega) assim que deve ser o *verdadeiro artista*, ou seja, como um sacerdote consciente em seu ofício e função; ainda estabelece relação direta entre *altar e palco* e por fim fala de um sentimento que estabelece uma correlação entre o *artista e o religioso*.

É assim que Stanislavski via sua arte, como um “ofício religioso”, algo que reputava como sagrado.

11.4 Entendimento

Quanto ao segundo ponto, o que se refere ao entendimento e compreensão, podemos ver em muitas passagens essa mesma preocupação em todos os três livros que estudamos de Stanislavski.

Margarida Vieira Mendes (1989, p. 159 - 160) aponta quanto a isso, que “Com a multiplicação de oradores sacros e de simples pregadores, assim como das ocasiões propícias a actos de pregação religiosa, o plágio e a apropriação indevida passaram a ser prática corrente.” e que por essa razão, não apenas Vieira, mas muitos tratadistas de retórica eclesiástica, nos séculos XVI e XVII, exigiam ao pregador uma vastíssima e profunda

“ciência religiosa”, demonstrando uma preocupação com a necessidade de uma elaboração engenhosa para os sermões e que esses não fossem cópias vazias e repetidas, mas sim fruto de um entendimento elaborado no interior do próprio autor que as proferia.

Segue Margarida Mendes (1989, p. 160) ainda dizendo que: “as advertências do padre Vieira a este respeito derivam da valorização da autoria, da originalidade e da criação pessoal e genuína – valores literários ou artísticos e não propriamente religiosos. Só a verdadeira autoria será merecedora de aplauso e operadora de persuasão”.

Ela chega mesmo a nos afirmar que para Vieira, a marca do indivíduo encontra-se “no seu gênio” (MENDES, 1989, p. 161), embora também diga que o termo não seja empregue pelo jesuíta.

Para Stanislavski, a questão do entendimento aparece em quase todos os conteúdos dos seus três livros e essa é uma de suas principais preocupações, pois o que pretende é trazer para a arte da interpretação os mesmos padrões de elaboração e compreensão que podia encontrar, por exemplo, na música, pois grande parte do teatro de sua época estava restrita a clichês e comportamentos de cópia estereotipada.

No capítulo XII (Forças Motivas Interiores), de seu primeiro livro, após tratar longamente da questão do que chama de triunvirato de nossa interioridade que é composto por sentimento, mente-pensamento e vontade destaca, como citado na página 28, que em ocasiões desfavoráveis de criação, o ator deve se voltar para o fator da mente, do entendimento daquilo que se encontra contido nas falas de seu papel e isto o levará a formar opiniões claras sobre o que deve desenvolver.

Reforça ainda a necessidade de equilíbrio entre as três forças desse triunvirato dizendo que:

É preciso, entretanto, não permitir que nenhum dos três elementos isoladamente, esmague qualquer dos outros dois, perturbando assim o equilíbrio e a necessária harmonia. A nossa arte reconhece todos os três tipos e, na sua obra criadora, todas as três forças representam papéis importantes. O único tipo que rejeitamos, por ser excessivamente frio e racional, é o que nasce do árido cálculo (STANISLAVSKI, 1976, p. 266).

Notemos que o autor, assim como Vieira, quebra os modos mecânicos de repetição e percebe que o entendimento é vital na elaboração de sua arte, tanto quanto os sentimentos e emoções, sobre os quais discorre longamente, e a vontade que se faz ação criadora.

Em seu segundo livro, “A Construção da Personagem”, fazendo parte desse aspecto do entendimento, especificamente no que tange ao uso da palavra no palco, nos diz no capítulo VIII (Entonações e Pausas):

Um músico de primeira ordem nunca deve tocar um instrumento desafinado. Neste campo da linguagem precisamos ter ciência, mas temos de ser inteligentes e precavidos ao adquiri-las [...] A ciência só pode ajudar a arte quando ambas se apoiam e se complementam. (STANISLAVSKI, 1983a, p. 134).

Indo mais radicalmente a fundo quanto ao trabalho consciente e de entendimento, o autor nos diz que por ter percebido a importância que tem uma boa dicção, com toda dedicação e ciência volta a estudar e compreender cada uma das letras e fonemas do alfabeto.

Um pouco mais adiante, no capítulo IX (Acentuação: a Palavra Expressiva), afirma: “Em primeiro lugar, dando à palavra o sentido com que a natureza a dotou; o pensamento, sentimento, ideia, imagem, em vez de reduzi-la a uma simples série de ondas sonoras alvejando o tímpano” (1983a, p. 175) e dando um exemplo vivo disso para uma aluna diz:

A primeira regra, é que o adjetivo que modifica um substantivo não recebe nenhum acento. Define, suplementa o substantivo e combina-se com ele. Essa regra está implícita no significado da palavra adjetivo [...] Mas existe outra lei, mais poderosa, que, tal como a pausa psicológica, transcende todas as outras regras e regulamentos. É a lei da justaposição (STANISLAVSKI, 1983a, 177).

O que podemos ver nessas e em muitas outras passagens do “sistema” de Stanislavski é o princípio de que um ator deve vivenciar das várias formas que levantamos acima, como a ética e a do entendimento, as palavras que estiver falando no palco pela boca de suas personagens.

11.5 Sensibilidade e emoção

Agora partimos para o terceiro ponto que se refere ao viver verdadeiramente aquilo que se diz, na oratória e no palco, quanto ao aspecto do sensível e emotivo.

Esse, certamente é o ponto mais importante do que estamos discutindo em nosso primeiro item de comparação entre Vieira e Stanislavski.

Massimi (2005) nos situa quanto às maneiras que os jesuítas compreendiam as funções da oratória no que se refere ao sensível e ao emotivo. Ela afirma:

A arte retórica, segundo Soares, estrutura-se em cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memória*, *actio*. A *elocutio* assume grande importância, não mais apenas como enfeite, mas também como o que confere cor, e em geral, dimensão sensorial à

linguagem, no sentido de propiciar a inteligibilidade e a intencionalidade da palavra pela valorização da componente sensorial do significante. Com efeito, grande importância é atribuída à esfera do sensível, do corporal e do pré-conceitual, ou seja, da faculdade imaginativa como lugar interior no qual razão e afetividade se unem. Nesse projeto retórico espelha-se assim a unidade de pessoas irredutível a uma única dimensão: a palavra é análoga à alma, e a imagem ao corpo do discurso. Na verdade, a antropologia filosófica aristotélica unitária, contrária ao dualismo entre forma e substância, comportava uma psicologia atenta a descrever e reconhecer as múltiplas interações entre o intelecto e a paixão, entre a racionalidade e a afetividade [...] As frequentes metáforas utilizadas na esfera da linguagem atestam este procedimento. (MASSIMI, 2005, p. 96).

Massimi continua esclarecendo que:

Segundo Quintiliano e Cícero, voz e gesto são importantes canais de comunicação. À voz é reconhecida a capacidade de *movere*. Tal relação entre eloquência e comportamento funda-se no pressuposto de uma continuidade entre a interioridade e os gestos exteriores, numa antropologia que, como vimos, pressupõe uma unidade entre a alma e o corpo, pela qual a educação de um envolve também a outra, sendo possível assim a teatralização da interioridade. (MASSIMI, 2005, p. 98).

E continua: “A antropologia que fundamenta o projeto retórico dos jesuítas tem como alicerce a metafísica do conhecimento de Tomás de Aquino, segundo a qual *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*, ou seja, o homem só pode conhecer a partir dos dados sensíveis, obtidos pelos sentidos externos [...]” (MASSIMI, 2005, p. 98).

Ao aprofundar a concepção dos jesuítas que os direcionava na prática da oratória, Massimi afirma que os jesuítas traziam em sua bagagem uma visão que apontava claramente para a questão dos sentidos, do sensorial, como ponto de partida para que a percepção e vivência da realidade, da verdade, pudesse se dar. Sabiam que o “ser” se percebia, se conhecia, primeiramente pelo sensível.

Mas onde podemos localizar no Sermão da Sexagésima, especificamente essa questão, se como vimos acima, quando Vieira aponta as qualidades e circunstâncias de um sermão e de um pregador, fala da pessoa, da ciência, da matéria, do estilo e da voz, mas não se refere diretamente aos sentidos?

Nesse mesmo trecho já temos um primeiro passo, pois quando se refere à voz, está nos apontando uma relação direta com um dos cinco sentidos tão importantes nessa arte que é o ouvir. Um sermão se faz para ser ouvido, para atingir o sentido auditivo da audiência e *movere* como vimos anteriormente.

Vejamos quando Vieira apud Pécora (2003, p. 37) nos diz, se referindo ao sentido da *visão*:

A razão disto, é porque as palavras ouvem-se, as obras veem-se; as palavras entram pelos ouvidos, as obras entram pelos olhos, e a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos. No Céu ninguém há que não ame a Deus, nem possa deixar de o amar. Na terra há tão poucos que o amem, todos o ofendem [...] A razão é, porque Deus no Céu é Deus visto; Deus na terra é Deus ouvido. No Céu entra o conhecimento de Deus na alma pelos olhos [...] na terra entra-lhe o conhecimento de Deus pelos ouvidos [...] e o que entra pelos ouvidos crê-se, o que entra pelos olhos necessita. Vissem os ouvintes em nós o que nos ouvem a nós, e o abalo e os efeitos de Sermão seriam muito outros.

Compreendemos neste trecho, que Vieira se insere na tradição dos jesuítas. Conhecia os princípios contidos nos Exercícios Espirituais de Inácio e os aplicava, no engenho e prática de sua oratória. É fundamental percebermos a compreensão dos sentidos físicos ligados à alma humana. O corpo seria como que a porta de entrada, a primeira instância, que já é parte da pessoa que se constitui em um todo indissociável. Ao afirmar que as nossas almas se rendem pelos ouvidos, mas muito mais pelos olhos, Vieira aponta claramente essa compreensão. A esse respeito, Massimi (2005, p. 102) diz:

O homem só pode conhecer a partir dos dados sensíveis, obtidos pelos sentidos externos. As coisas, assim percebidas, são processadas posteriormente pelos *sentidos internos como fantasmas*. Os sentidos internos são assim classificados por Aquino: fantasia, potência cogitativa, memória e senso comum. A cogitativa é *ratio particularis*, uma espécie de continuação do espírito na dimensão da sensibilidade, capaz de manifestar nesta o universal [...] Com efeito, na perspectiva tomista, a sensibilidade é ela também plasmada pelo espírito, e, no *continuum* entre sensibilidade e intelecto postulado por Aquino, a potência cogitativa é o meio no qual o espírito e a sensibilidade unem-se para formar um único conhecimento humano.

Stanislavski demonstra em seus escritos ter essa mesma abordagem. Começa afirmando no início de seu primeiro livro, em seu capítulo II, definindo os objetivos dessa arte, que:

O nosso objetivo é não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela. O ator tem obrigação de viver interiormente o seu papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior. Peço-lhes que, sobretudo, reparem que a dependência do corpo em relação à alma é de particular importância em nossa escola de arte. *A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte inconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada*. Esse equipamento deve estar pronto para reproduzir, instantânea e exatamente, sentimentos delicadíssimos e quase intangíveis, com grande sensibilidade e o mais diretamente possível (STANISLAVSKI, 1976, p. 44-5, grifo nosso).

Apesar de o texto deixar clara a relação direta que o autor estabelece entre o sensível e o emocional, ou, entre o que chama de externo e interno, podemos ter uma primeira impressão de que ele está estabelecendo uma relação entre esses dois fatores humanos em uma direção

diametralmente oposta à que apontamos acima, ou seja: ali dizíamos, nas citações de Massimi que se referia a Tomas de Aquino, que primeiro o conhecer é a partir do sensível, dos cinco sentidos; e aqui o que vemos, aparentemente, repito, é que por Stanislavski esse conhecimento vem primeiro do interno para depois chegar ao externo.

Digo que essa é apenas uma primeira impressão aparente, pois, no decorrer dos três volumes que estudamos podemos ver nitidamente que o autor, que já tem bem claro desde o início a junção e interdependência desses fatores externos/sensíveis – e internos/alma ou interioridade - caminha sempre transitando de um para o outro, na indicação de complementaridade dessas partes no ser humano e no processo artístico de criação.

Já em seu primeiro livro ele aponta para uma prioridade física em diversos momentos, como citado na página 28 e diz que estas são guia seguro na criação do ator, quando afirma que para evitar equívocos no processo de criação, primeiro o ator deve estabelecer uma “trilha” do papel a partir de ações e verdades físicas e que isto lhe trará uma crença segura no que está fazendo.

É muito interessante vermos essas palavras em Stanislavski (quase sempre relacionado a questões de memórias emotivas e de criações de um chamado teatro psicológico), mas ele mesmo nos esclarece em seu terceiro livro:

Deixem-me explicar o motivo dessa conclusão inesperada. Vocês sabem que, se um papel não consegue formar-se espontaneamente dentro do ator, este não tem outro recurso senão abordá-lo de maneira inversa, partindo dos aspectos exteriores para dentro. É isso que eu faço. Vocês não sentiam seus papéis intuitivamente e, portanto, eu comecei pela parte física desses papéis. Esta é uma coisa material, tangível, atende às ordens, aos hábitos, à disciplina, ao exercício, é mais fácil de manejar do que o esquivo, efêmero e caprichoso sentimento que nos foge. Mas não é só isso. Há fatores mais importantes escondidos em meu método: o espírito não pode deixar de reagir às ações do corpo, desde que, evidentemente, essas sejam autênticas, tenham um propósito e sejam produtivas. Esse estado de coisas é particularmente importante no palco porque um papel, mais do que uma ação na vida real, precisa juntar as duas linhas (a da ação externa e a da ação interna) (STANISLAVSKI, 1984, p. 162).

Isso é o que na verdade, com o tempo, passou a ser conhecido como o *método das ações físicas* em Stanislavski.

O objetivo é essa interioridade do ator, mas essa é acessada por meio das relações sensíveis, dos cinco sentidos.

11.6 A palavra como imagem viva

Passamos agora ao segundo item de comparação: “A palavra que se fala no púlpito e no palco deve ser para os olhos e não para os ouvidos”.

Mais uma vez partimos de Margarida Vieira Mendes que relata como essa expressão era muito difundida e usada por diversos oradores desde a antiguidade; que era abundante em tratados literários; que já aparece desde cedo nos sermões de Vieira, e que: “Na pregação barroca esse preceito foi muito valorizado, ocasionando a invenção de ajudas visuais de vários tipos, capazes de mover o auditor.” (MENDES, 1989 p. 153).

Diz-nos mesmo que várias eram as ordens religiosas que se utilizavam desse recurso e que, segundo H.D. Smith “há notícias de pregações totalmente encenadas, onde a componente visual era de primacial importância.” (SMITH apud MENDES, 1989 p. 153). Relata acerca dos muitos recursos cênicos utilizados com relação à luz, música, cenografias e que esses efeitos causavam grande impacto nas audiências, ressaltando em relação aos jesuítas que: “No período barroco [...] o *pathos* visualizante prevaleceu mais do que nunca, vivamente recomendado pelos jesuítas, quer em ajudas visuais quer nos seus simulacros verbais.” (SMITH apud MENDES, 1989 p. 154).

Dessa forma, aponta que inúmeros eram os recursos para se atingir esse preceito do *ante oculos*, baseadas em diversas tradições, que iam desde a estética que propunha a chamada *viva representação*; passando pelos procedimentos da retórica da imagem e do patetismo verbal, consagrados na oratória clássica dos séculos III e IV; caminhando pelas mnemotécnicas das *artes memoriae* antigas; utilizando-se de emblemas, insígnias, hieroglíficos, brasões e divisas; usando de alegorias, metáforas e de pinturas e por fim baseando-se na espiritualidade inaciana, com as suas “composições de lugar”, cênicas e visuais.

De todas essas possibilidades, destacamos a que se refere especificamente aos “Exercícios Espirituais de Santo Inácio”, pois como colocamos anteriormente, este ponto passou a ser para nós um elo forte de ligação nas demonstrações que estamos realizando.

Assim, o que nos interessa é verificar o que está por traz de afirmações de Mendes (1989, p. 154) como:

Torna-se difícil assegurar se esculturas ou telas se encontravam realmente à vista dos fiéis, quando o pregador referia quadros devotos, pois podia ser o próprio

discurso a simular a ilusão de sua presença, por meio de procedimentos retóricos bem conhecidos dos oradores sagrados (a *descriptio*, o retrato, os apelos à visão).

No Sermão da Sexagésima, no item IV, Vieira apud Pécora (2003, p. 37-8), se refere ao pregador usar de imagens pintadas quando mostra “*ECCE HOMO*” e diz que todos se prostram, batem no peito, choram, gritam e se esbofeteiam, como consequência da força que a visão da cena impressa provoca na audiência e que essa, não apenas amplia as palavras do pregador, mas as completa de forma contundente.

Porém, logo na sequência dessas palavras, complementa seu discurso da seguinte forma:

Sabem, Padres Pregadores, porque fazem pouco abalo os nossos sermões? Porque não pregamos aos olhos, pregamos só aos ouvidos. Porque convertia o Baptista tantos pecadores? Porque assim como as suas palavras pregavam aos ouvidos, o seu exemplo pregava aos olhos. As palavras do Baptista pregavam penitência [...] e o exemplo clamava: *Ecce Homo*: eis aqui o homem que é o retrato da penitência e da aspereza (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 38).

O que chama a atenção nesse trecho é exatamente o fato de o autor começar o raciocínio e a argumentação do pregar para os olhos, citando um recurso que era então usado, ou seja, o de mostrar pinturas como exemplo de imagens daquilo que se falava, mas logo em seguida, para realmente afirmar o que propunha nesse sermão, diz que a vida, o exemplo de vida é que era o verdadeiro retrato, a verdadeira imagem que convencia e convertia os pecadores.

Do que fala então Vieira: de imagens externas como efeito cênico, ou de imagens internas que resultam em demonstração viva do que se fala? Mendes (1989, p. 226-7) diz a esse respeito:

Todavia, a representação do Baptista não é visual nem directa, pois o orador não mostrou aos seus ouvintes qualquer quadro ou escultura. Criada pelo estilo “pictórico” próprio das descrições e retratos, a representação continua a ser verbal: um retrato moral feito de palavras. Onde “[...] Vieira é também um *Ecce Homo*, alguém que sofreu “passos” difíceis enquanto pregador missionário. Acumulando os dois papéis, um discursivo e um ficcional, ele é *um argumento vivo*: em vez de contar exempla e de “pintar” uma imago, mostra-se a si mesmo, e assim demonstra e comove – a partir do seu próprio *ethos* de pregador, plasmado em imagem.

Aqui vemos claramente como o nosso primeiro ponto de comparação, o que se refere à vivência verdadeira da palavra, já reaparece, confirmando o que afirmávamos quanto a ser ele o terreno onde todos os outros que comparamos se desenvolvem.

O pregar para os olhos está diretamente ligado à questão do exemplo vivo das palavras pregadas.

Porém, gostaríamos de dar um passo a mais no que diz respeito a essa passagem de uma imagem externa, retratada em esculturas ou pinturas ou mesmo narradas em livros, para uma imagem que se corporifica na pessoa daquele que fala.

É verdade que Vieira se torna o próprio exemplo de pregador a que está se referindo no sermão, pelas obras de sua história e ele mesmo se faz imagem viva das palavras que pregava, como afirma Mendes (1989, p. 232-3): “Vieira parece ter conseguido transformar-se numa *imago*, numa figura de pregador exemplar mostrado aos outros; mesmo quando não pregava *in praesentia*, a sua imagem, a sua personalidade, continuariam a fazê-lo.”. No entanto, é preciso pensar na seguinte questão: o assunto que discorria no Sermão da Sexagésima era exatamente o de ser pregador, e por esse motivo é que acaba se tornando ali o exemplo vivo do que está discutindo.

Mas como ele (o pregador) se torna exemplo vivo quando o tema do sermão não se refere a ser pregador, mas a outras questões que envolviam vivências subjetivas ou de cunho espiritual?

Como vivencia as realidades todas sobre as quais discorre?

Como consegue sempre falar para os olhos e não apenas para os ouvidos?

Vimos anteriormente que as práticas, no caso dos jesuítas, eram derivadas de duas raízes, uma sendo ligada à tradição laica da arte da oratória que trazia princípios técnicos desde a antiguidade clássica e a outra de tradição religiosa que complementava a primeira aos moldes dos valores cristãos.

Destacamos também há pouco que, das várias maneiras que eram utilizadas nos tempos de Vieira para o “colocar diante dos olhos”, o que nos interessa discutir são aquelas que se relacionam aos Exercícios Espirituais Inacianos.

Assim sendo, apontamos para o fato de que o pregar para os olhos nos lembra que podemos, por meio de tais exercícios, passar a “viver” dentro de nós, como imagens vivas, diversas realidades e assim impregnar nossas palavras de “vivências” verdadeiras.

Por exemplo, se uma pessoa que acabou de presenciar bem perto de si um acidente horrível, com ferimentos e vítimas, começar agora a nos relatar o acontecido, empregando a força orgânica e emocional para fazê-lo, todos nós, uns mais outros menos, mas todos nós, podemos dizer que iremos “ver” o que ela nos relata, ou seja, suas palavras estão tão

impregnadas de imagens vivas, vivenciadas pelos sentidos e emoções, que ao serem transmitidas, se tornam a mesma experiência para quem as ouve, ou melhor, para quem as vê.

Fala-se para os olhos e não apenas para os ouvidos, e dependendo da situação, sabemos que alguns ouvintes podem chegar a passar mal fisicamente em tais situações tamanho é o poder de tais palavras.

Essa certamente é a dimensão que se busca, tanto na pregação de Vieira, quanto na arte de Stanislavski.

Mas como realizar esse feito quando os pregadores e os atores, de fato, não viveram, como no nosso caso do acidente, as cenas que relatam?

Se São João evangelista, nos relata em uma pregação, o que viu e viveu aos pés da cruz de Cristo, essas palavras trazem o mesmo impacto de nosso exemplo, mas se o pregador é do século XVII, ou seja, mil e seiscentos anos depois desse fato ter ocorrido, como ele consegue vivenciar tal experiência para transmiti-la de forma a comover e mover o interior das pessoas de uma audiência levando à conversão?

Se um ator sofreu física e moralmente torturas nos porões da ditadura e tem que representar uma cena análoga, mesmo que dolorosamente, poderá fazê-lo de forma muito viva e convincente e para tal se utilizará do que Stanislavski denomina de “memória emotiva”.

Mas se esse ator nunca sofreu nenhuma dor semelhante a tal experiência, como poderá representar, ou seja, “re-apresentar” tal cena de forma viva e convincente para a audiência, a ponto de provocar uma catarse em quem o ouve e vê?

É claro que Vieira, por mais fé que tivesse, sabia que o Baptista vivia dentro de um contexto cultural, histórico e religioso; que tinha uma experiência muito forte quanto à sua mística; que vivia em um deserto como um asceta e que nós, nos encontramos em um púlpito, em tempo, lugar e condição bem diversa daquela.

É claro que Stanislavski tinha a consciência de que a tragédia de Édipo Rei era fruto de uma criação dramaturgica, advinda de uma lenda e que era representada originalmente em tempo, lugar e cultura bem diferentes da Rússia de 1900 e que nós hoje estamos em um teatro moderno, com iluminação elétrica, vestidos com maquiagem e figurinos artificialmente confeccionados para o fim de uma apresentação teatral.

Voltamos a perguntar então, como esses dois artistas propunham para si e para seus companheiros de ofício, um falar tão convincente para os olhos, como o do nosso exemplo do acidente?

Começando por Vieira, sabemos que uma de suas bases era a prática dos exercícios espirituais e que em tais exercícios, partindo dos cinco sentidos externos recriavam, com o uso da imaginação, as situações narradas nos livros sagrados, como o nascimento ou a paixão de Cristo, e essas práticas chegavam a mover e afetar as “potências internas” do praticante ao ponto de se tornarem verdadeiras vivências sensíveis e emocionais, depois refletidas e compreendidas pelo intelecto, sob a supervisão de um diretor espiritual, movendo assim a vontade do praticante e ficando, pelo próprio impacto e dimensão da experiência, armazenadas na memória.

Massimi refere-se a autores antecessores e contemporâneos de Vieira, que desenvolviam os métodos e práticas relacionados com o que estamos discutindo.

Dentre eles, Luís de Granada, em “Memorial da vida cristã”, afirma que:

Dessa forma, a apresentação por palavras da vida de Cristo deve fornecer matéria de contemplação para a memória, de modo a dar corpo exterior ao evento evocado interiormente. É preciso “imaginar-se que aquele mistério avance ele mesmo, figurando-o assim na imaginação”, realidade esta não menos certa que a do mundo empírico, pois ela também é produto de evidências que os sentidos interiores derivam da memória. Desse modo, a alma, pela contemplação, se faz calco do objeto contemplado (GRANADA apud MASSIMI, 2005, p. 106).

Quanto ao que se refere à imaginação e à realidade produzida pela prática dos exercícios espirituais, Massimi afirma:

De modo análogo, Inácio de Loyola, nos Exercícios espirituais, recomenda o uso sistemático da contemplação interior, utilizando os cinco sentidos da imaginação, de modo que o objeto da contemplação envolva o eu num espaço de imaginação mais certo e evidente do que o espaço real. Os cinco sentidos da imaginação substituem a realidade sensível por uma realidade de imaginação e de fé (MASSIMI, 2005, p. 106).

Outros importantes destaques para nossa reflexão aqui são: o termo “cinco sentidos da imaginação” estabelecendo a ponte direta entre o corpo sensível e as faculdades internas ou da alma, ou ainda psicológicas, que tem como primeiro e talvez principal instrumento, mais uma vez, a imaginação; afirma também e outra vez que o *eu* é envolvido em espaço que se torna mais certo e mais evidente que o da realidade na qual estamos normalmente envolvidos e ainda diz que a própria realidade sensível é substituída pelos cinco sentidos da imaginação e cita uma realidade de imaginação e de fé.

Um pouco mais adiante, Massimi cita o pequeno livro de Loarte, referente ao exercício da vida cristã, que desde o século XVI tinha ampla difusão na Europa e de onde se pode apreender que:

A alma, o espaço interior, torna-se então o “lugar” deste acontecimento (o conhecimento de Cristo), e mais uma vez o papel da imaginação emerge como o órgão que possibilita este deslocamento do espaço exterior e histórico, dos ‘lugares, onde aquelas coisas aconteceram’, para o espaço interior (‘imaginando estar presente naqueles mesmos lugares’), cuja dimensão temporal é sempre o presente: ‘como se estivessem acontecendo agora.’ (LOARTE apud MASSIMI, 2005, p. 109).

Aqui, o tempo se faz presente e é um tempo talvez mais real que o tempo do cotidiano, pois sempre é presença. Esse mesmo tempo, veremos, é a base mais contundente do fazer teatral.

Estabelecendo mais uma vez a relação com o texto de Inácio de Loyola:

Na verdade, a técnica retórica por ele [Loarte] utilizada parece basear-se no recurso inaciano da *compositio loci*, uma complexa operação psíquica proposta na segunda semana dos *Exercícios Espirituais*, por meio da qual o sujeito é conduzido a formar em se interior, pelos sentidos internos, a representação de um “lugar” onde é possível o envolvimento em primeira pessoa e que se tornará a seguir espaço de oração e contemplação (MASSIMI, 2005, p. 110).

O que destacamos desse trecho é a palavra ou termo *técnica retórica*, pois como já pudemos ver, a questão de uma *técnica* é base e fundamento para as artes, tanto da retórica em Vieira quanto da interpretação em Stanislavski.

Os Exercícios Inacianos foram influência por séculos para os oradores religiosos e assim podemos ver de forma clara como eles se aplicavam praticamente à pregação, quando Massimi nos afirma, a respeito de Bento da Trindade, agostiniano do fim do século XVIII:

O dinamismo da memória indicado por Loarte é reproposto nos sermões através das palavras dos pregadores: as palavras recriam neles cenários imaginários como o traçado por Bento da Trindade, no sermão do Calvário [...] Com grande maestria, o pregador coloca a si mesmo e aos ouvintes, como espectadores da cena, por meio da evidenciação dos sinais afetivos dessa participação, sinais que, devido à característica psicossomática dos afetos, se inscrevem no corpo para serem reconhecidos pelo entendimento. A seguir, recorre ao dinamismo da imaginação e da visão. Passa-se assim do “susto que faz gelar o sangue e sufocar a voz”, da experiência de “terrores que combatem o espírito”, para o reconhecimento, no plano da imaginação, de “fantasmas que perturbam”. Os objetos lúgubres que se oferecem à visão [...] excitam a fantasia e o entendimento [...] estabelecendo-se neste plano a relação entre a triste cena e a vida do espectador. Uma vez identificado o centro da cena [...] e a relação entre este e o espectador [...] imediatamente o pregador passa a colocar a si mesmo e a seus ouvintes não mais como simples espectadores e sim como atores [...] A partir desse momento, o pregador e os ouvintes se acham no centro da cena, experimentando em si mesmos – no nível dos afetos [...] e da

imaginação – um sofrimento evidenciado pela expressão corporal. (MASSIMI, 2005, p. 110-11).

Estes dados são impactantes na relação direta que podemos fazer com a prática teatral.

Na realidade poderíamos afirmar que, se tirado esse trecho do contexto em que se encontra no livro, qualquer artista de teatro um pouco experiente, diria se tratar da descrição dos processos de criação e execução de uma representação, bem como afirmaria ser essa mesma a função primordial do ator, ou seja, conduzir, por meio de sua própria vivência pessoal do papel, os espectadores a vivenciar o “centro da cena” ao ponto de provocar em cada um uma forte catarse e ao mesmo tempo um entendimento do que se propõe.

Uma vez demonstrado o que em Vieira e em pregadores de seu tempo podemos perceber como *o falar para os olhos e não apenas para os ouvidos*, procuremos agora apontar onde essa compreensão e proposta se apresentam em Stanislavski e tentemos ver até que ponto elas coincidem.

Partindo exatamente dos destaques que fizemos, ou seja: imaginação e cinco sentidos; realidade sensível, realidade da imaginação e realidade de fé; o presente como dimensão temporal; formar no interior a representação de um “lugar”, podemos começar nossas comparações citando o fato de que Stanislavski compreende tão claramente a questão e a função da imaginação na criação e execução da arte de representar que já em seu primeiro livro, *A Preparação do Ator*, tem como nome do capítulo IV, *Imaginação*.

Nesse capítulo, além de criar a expressão muito difundida no meio teatral que é a do *se mágico* ou *se imaginário*, ou seja, propõe por meio desse simples recurso do “e se você estivesse em tal ou qual situação?”, uma maneira de “provocar” a imaginação do ator, colocando-o em situações não reais, mas que podem ser vivenciadas por meio da imaginação, também dissecar essa função do imaginário em diversas direções chegando ao ponto de afirmar, como citado na página 27, que a realidade fática não existe na cena e que a arte é produto da imaginação. Afirma também que quem tem o maior papel no processo criativo e técnico do artista é a imaginação.

Também diz que:

Nossa arte requer que a natureza inteira do ator esteja envolvida, que ele se entregue ao papel, tanto de corpo como de espírito [...] portanto: cada movimento que vocês fazem em cena, cada palavra que dizem, é resultado da vida certa das suas imaginações. (STANISLAVSKI, 1976, p. 96).

Assim, pela indicação e descrição de diversos exercícios praticados pelos alunos, o autor coloca essa questão a serviço do ver com olhos interiores, em uma relação corpo/alma que prepara o ator a transmitir em suas reapresentações, as realidades que pode vivenciar por meio de tais práticas.

Primeiramente nos diz que ela é essencial para o ator porque na grande maioria das vezes os dramaturgos não dão em suas criações detalhes quanto a características tanto de lugares quanto de personagens e que cabe ao ator, por meio desses exercícios de imaginação, criar tais realidades que serão vivenciadas por meio de seus corpos e vozes e conduzidas no palco por lugares que só o imaginário do ator está vendo.

Durante a condução dos exercícios, o diretor, como dito personagem central dos livros de Stanislavski que é uma representação de si mesmo, faz afirmações como esta: “Seja como for, teve de usar a sua própria visão interior.” E em outro trecho: “Na última aula você me disse quem era, onde estava e o que via com os olhos do espírito. Descreva-me agora, o que o seu *ouvido interior* ouve como um velho carvalho imaginário”. (STANISLAVSKI, 1976, p. 93), e ainda nomeia esse tipo de exercitação com o sensível/imaginário de “meditações” (p. 94).

Podemos ver claramente como o diretor aplica princípios parecidos aos dos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola e assim estabelece compreensão semelhante do conceito dos “sentidos da imaginação”, além de desenvolver nos atores a capacidade de se colocar em outro “lugar” (*compositio loci*) que se faz necessário para a criação.

Quanto a desenvolver outro tipo ou dimensão de *realidade*, “Tortsov” esclarece: “Finalmente, ficará cansado de bancar o observador e quererá agir. Então, como participante dessa vida imaginária, não mais se enxergará a si próprio, mas apenas verá aquilo que o cerca e reagirá interiormente a isso, pois você é uma parte real desse todo.” (STANISLAVSKI, 1976, p. 89).

Em outro capítulo intitulado “Fé e Sentimento da Verdade” ele diz:

O importante é como o ator, um ser humano, teria agido, se as circunstâncias e condições que envolviam Otelo fossem reais e se o punhal com que ele se feriu fosse de metal. Para nós tem importância: a realidade da vida interior de um espírito humano em um papel e a fé nessa realidade. Não nos interessa a existência propriamente naturalística do que nos rodeia em cena, a realidade do mundo material! Essa só nos é útil na medida em que fornece um fundo geral para os nossos sentimentos. (STANISLAVSKI, 1976, p. 153).

Stanislavski afirma com todas as letras, no capítulo que tem o título de “No Limiar do Subconsciente” de seu primeiro livro: “Às vezes pode-se viver com mais intensidade e nitidez na imaginação do que na realidade.” (STANISLAVSKI, p. 317).

Indo mais a fundo nesse aspecto também propõe que:

Instilem vida em todas as circunstâncias e ações imaginadas, até conseguirem satisfazer plenamente o seu senso da verdade e até ser despertado um sentimento de crença na realidade de suas sensações. Esse processo é o que chamamos de justificação do papel [...] A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos quanto em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade. Uma não pode existir sem a outra e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. Tudo o que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para o espectador [...] Cada momento deve estar saturado de crença na veracidade da emoção sentida e na ação executada pelo ator. (STANISLAVSKI, 1976, p. 153/54).

Ainda afirma, como citado na página 30, que ouvir é ver o que se fala e falar é desenhar imagens, sendo que a fala não é apenas um som mas evocação de imagens e que no palco devemos falar para os olhos.

Aquilo que o ator não está vendo com seu olhar interior, da alma ou do espírito, não conseguirá fazer com que a plateia veja. Ele, como o pregador, é o condutor de tais experiências nas representações e por meio de tais recursos técnicos, pode transformar suas palavras em verdadeiras imagens vivas e pode fazer com que a plateia *ouça com os olhos ou veja com os ouvidos*.

A esse respeito, Stanislavski afirma, em seu segundo livro quando trata especificamente da arte da palavra para o ator em seu capítulo “Entonações e Pausas”, que:

Este objetivo, de transportar aquilo que está em nossa visão interior para a visão do nosso comparsa numa cena, exige que nossas ações sejam executadas ao máximo de sua extensão. Isso despertará nossa vontade e, junto com as forças motivadoras interiores, todos os elementos do espírito criador do ator [...] Mais ainda, enquanto vamos descrevendo o que vemos, estamos no rumo certo para despertar sensações recorrentes, que são armazenadas na memória emotiva e das quais precisamos tanto na função de vivermos os nossos papéis. (STANISLAVSKI, 1983a, p. 149).

11.7 Sentido da palavra

Passamos agora para a comparação de nosso terceiro ponto, ou seja, “a necessidade de se compreender o verdadeiro sentido da palavra que se fala no púlpito e no palco, ou, o texto dentro do verdadeiro contexto”.

Margarida Vieira Mendes afirma:

No cap. 5, que trata do estilo, o padre Vieira reprova o facto de muitos dos intertextos serem violentamente incorporados no texto do orador, ‘como quem vem ao martírio’: ‘acarretados’, ‘estirados’, ‘arrastados’, ‘despedaçados’, e nunca bem ‘atados’. Vieira critica a defeituosa acomodação dos textos escriturais, não só pelas falhas nas verossimilhanças e na exegese, mas ainda por falta de naturalidade, por não serem respeitadas as regras artísticas da concordância entre natureza e arte. (MENDES, 1989, p. 157-8).

Vemos isto claramente no próprio Sermão da Sexagésima, quando ao falar do estilo Vieira diz:

O estilo há de ser muito fácil e muito natural [...] Compara Cristo ao semear, porque o semear é uma arte que tem mais de natureza que de arte [...] O pregador há de ser como quem semeia e não como quem ladrilha ou azuleja [...] O estilo pode ser muito claro e muito alto; tão claro que o entendam os que não sabem e tão alto que tenham muito o que entender nele os que sabem. (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 39/40).

E no item IX, afirmando que muitos pregam as palavras de Deus, mas não a palavra de Deus:

Dizei-me pregadores [...] esses assuntos inúteis que tantas vezes levantai [...] achaste-las alguma vez nos profetas [...] ou nos apóstolos [...] ou no [...] Cristo? [...] Um falso testemunho ao Texto, outro falso testemunho ao Santo [...] Que muito logo que as nossas imaginações e as nossas vaidades e as nossas fábulas não tenham a eficácia de palavra de Deus. (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 47/8/9).

Note-se que a palavra no púlpito não deve estar a serviço de fantasias ou de devaneios do pregador, muito menos a serviço de suas equivocadas e limitadas interpretações pessoais.

Entender um texto e contextualizá-lo de maneira apropriada, servindo assim a seu autor e ao mais profundo que se possa perscrutar dos tesouros que apresenta, essa é uma das muitas condições que Vieira destaca e defende como sendo base de uma boa, bela e verdadeira pregação.

Esclarece também que o “culto”, não é o que se enche de falácias aparentemente rebuscadas, mas o que consegue penetrar de forma simples, portanto elevada (pois a

simplicidade na arte é para poucos), nos reais e mais apropriados sentidos que os textos propõem.

Podemos também verificar que Stanislavski compreendia da mesma forma a sua arte, pois, em “A preparação do Ator”, no capítulo “O Estado Interior da Criação”, como citado na página 29, ele compara a função de um ator, ao assumir um papel como Hamlet de Shakespeare, a uma escavação de garimpo para a descoberta de ouro. Diz que é necessário um verdadeiro trabalho de escavação que exige imenso esforço e dedicação para que as profundezas e riquezas de um texto possam ser descobertas, entendidas e transmitidas no palco.

Continua no capítulo *O Superobjetivo* falando dos temas que motivaram grandes autores, para que possamos compreender como cada obra traz em si linhas mestras de entendimento e discussão e que assim devem ser compreendidas e trabalhadas com afinco pelos atores.

Dostoievski foi impelido a escrever *Os Irmãos Karamazov* pela preocupação que lhe ocupou a vida inteira: *a procura de Deus*. Tolstoi passou a existência lutando pelo *aperfeiçoamento de si mesmo*. Anton Tchekhov combateu a *trivialidade da vida burguesa* e esse foi o *leitmotiv* da maior parte de sua produção literária. (STANISLAVSKI, 1976, p. 285).

Mais adiante conclui: “É por isso que uma obra de arte eterna não pode ter nada em comum com o que é momentâneo, por mais hábil que seja o diretor ou por mais talentosos que sejam os atores.” (STANISLAVSKI, p. 291).

A necessidade do entendimento correto do sentido das palavras; da compreensão dos textos e dos contextos em que se inserem; dos objetivos reais que os autores pedem em suas obras, trabalho esse que exige grande esforço, é, para nossos dois autores, item de grande importância, pois ambos zelam pelas verdades que são transmitidas em suas artes e, cada um à sua moda.

Vieira no zelo da palavra de Deus e Stanislavski no cuidado das mensagens dos grandes poetas, não admitem reduções e falseamentos de textos fora de contextos, mesmo que esses demonstrem habilidade e virtuosismo dos artistas.

11.7.1 Autenticidade na proposição da palavra:

Semeou o seu e não o alheio, porque o alheio e o furtado não é bom para semear, ainda que o furto seja de ciência [...] Alguém terá experimentado que o alheio lhe nasce em casa, mas esteja certo, que se nasce, não há de deitar raízes, e o que não tem raízes, não pode dar fruto. Quando Davi saiu a campo com o gigante, ofereceu-lhe Saul as suas armas, mas ele não as quis aceitar. Com as armas alheias ninguém pode vencer, ainda que seja Davi. As armas de Saul só servem a Saul, e as de Davi a Davi, e mais aproveita um cajado e uma funda própria, que a espada e a lança alheia. (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 43).

Com palavras como essas, Vieira inicia o item VII do sermão, onde trata da questão referente à ciência que deve ter todo pregador para que as suas palavras, produzam frutos, fazendo com que seus ouvintes consigam entrar em si mesmos, verem-se e assim poderem fazer a conversão de seus passos, do engano para o reto caminho.

Mendes nos esclarece por que esse ponto era importante aos olhos de Vieira:

Na verdade, a eloquência sagrada, tal como era concebida e executada no século XVII, favorecia, mais que qualquer outra formação discursiva, a paráfrase, a cópia, a imitação e a emulação. Como toda a argumentação e boa parte da amplificação se baseavam em intertextos, fontes de invenção, eram estes expressamente fornecidos aos pregadores, como observamos no capítulo 1.3.1., em compêndios, dicionários e livros-galerias, que constituíam verdadeiros <santuários>, <templos> ou <palácios> da memória. De alguns pregadores toda essa riqueza armazenada fazia <*bibliothèques vivantes et respirantes*>, na expressão entusiasmada do jesuíta francês, orador e dramaturgo, Nicolau Caussin ou Causino (vd. M. Fumaroli, 1980, p. 296). De outros menos doutos, com menor formação e padecendo de mau gosto e de mediocridade, era notória a falta de originalidade e até a fraude. É destes últimos que fala Vieira. (MENDES, 1989, p. 159/60).

Vejamos o que Stanislavski diz a respeito do que discutimos nesse item:

Com o auxílio do rosto, da mímica, da voz e dos gestos, o ator mecânico apenas oferece ao público a máscara morta do sentimento inexistente [...] Alguns desses clichês estabelecidos ficaram tradicionais e são transmitidos de geração em geração [...] Outros são tomados já prontos, de atores contemporâneos de talento [...] Outros ainda, são inventados pelos atores para seu próprio uso.

Há modos especiais de recitar um papel [...] há também processos de movimentação física [...] Há métodos de exprimir todos os sentimentos e paixões humanas [...] Há modos de imitar toda espécie de tipos e pessoas de diferentes classes sociais [...] Alguns outros caracterizam épocas [...] Esses métodos mecânicos já prontinhos podem ser facilmente adquiridos por meio de exercícios constantes [...] com o tempo e o hábito constante até as coisas deformadas e sem sentido se tornam familiares e caras [...] segundo o ator mecânico, o objetivo da fala teatral e da movimentação plástica [...] é salientar a voz, a voz a dicção e os movimentos, tornar os atores mais belos e dar mais força ao seu efeito teatral [...] Infelizmente, no mundo, o mau gosto é muito mais comum do que o bom gosto [...] De todos os fatos o pior é que os clichês preencherão todos os pontos vazios do papel que não estiver solidamente impregnado do sentimento vivo. (STANISLAVSKI, 1976, p. 52-3).

É claro como o mestre russo quer romper com todos os vícios de sua época, que se repetem até hoje, quanto ao fato de um ator em sua arte se utilizar de cópias de modelos já prontos e difundidos e por isso, propõe que o ator deve criar seus próprios papéis, pois cada pessoa é única e é por isso que em teatro costumamos dizer que, se dez atores verdadeiros representarem o mesmo papel da mesma peça, poderemos ver dez maneiras diferentes desse mesmo papel, serem apresentadas.

Stanislavski leva a questão de ser original, sincero e único no palco, até as últimas consequências quando diz, ainda em seu primeiro livro:

Você acaso espera que o ator invente toda sorte de sensações novas ou até mesmo uma alma nova para cada papel que interpreta? Quantas almas teria de abrigar? Por outro lado, pode ele acaso arrancar fora a sua própria alma e substituí-la por outra, alugada, por julgá-la mais adequada a determinado papel? Onde é que irá buscá-la? Podemos tomar de empréstimos roupas, um relógio, toda espécie de coisas, mas é impossível tomar de outra pessoa sentimentos. Os meus sentimentos são meus, inalienavelmente, e os seus lhe pertencem da mesma forma (STANISLAVSKI, 1976, p. 196).

Ainda mais radicalmente, o que nos leva a refletir sobre a compreensão profunda que tinha da constituição da estrutura humana, nos fala no capítulo XVI do mesmo livro:

Mas, na realidade mesmo, verificamos que até a mais ínfima ação ou sensação, o mais tênue recurso técnico, só pode adquirir uma significação profunda em cena se for impelido até o seu limite de possibilidade, até a fronteira da verdade e fé humana e do sentido de *eu sou*. (STANISLAVSKI, 1976, p. 306).

11.7.2 Exagero e adequação no uso da palavra:

Chegando ao quinto ponto de comparação, vemos Vieira fazer aqui a crítica do pregador em relação ao ator, ou comediante:

Fábula tem duas significações: quer dizer fingimento, e quer dizer comédia; e tudo são muitas pregações deste tempo. São fingimentos, porque são sutilezas e são pensamentos aéreos sem fundamento de verdade; são comédia, porque os ouvintes vêm à pregação como à comédia; e há pregadores que vêm ao púlpito como comediantes. Uma das felicidades que se contava entre as do tempo presente, era acabarem-se as comédias em Portugal; mas não foi assim. Não se acabaram, mudaram-se; passaram-se do teatro ao púlpito [...] Tomara ter aqui as comédias de Plauto, Terêncio, de Sêneca, e veríeis se não acháveis nelas muitos desenganos da vida e vaidades do mundo, muitos pontos de doutrina moral, muito mais verdadeiros e muito mais sólidos, do que hoje se ouvem nos púlpitos. Grande miséria por certo,

que se achem maiores documentos para a vida nos versos de um poeta profano e gentio, que nas pregações de um orador cristão, sobre cristão, religioso! [...] muitos sermões há que não são comédias, são farsa (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 49).

Mendes assim comenta este posicionamento do pregador jesuíta:

Dele (do estilo ‘culto’) Vieira condena o dificultoso, o empedado, o afectado, o encontrado a toda arte e a toda natureza [...] De notar que o registro estético vem mais uma vez entrelaçado com o ético [...] A naturalidade, a clareza, a ordem e o decoro [...] são indicações que, no domínio da *elocutio*, encontrávamos em Cícero ou em Aristóteles [...] ou em qualquer tratado de retórica (MENDES, 1989, p. 162).

Vemos também que sua preocupação era quanto aos exageros afetados que na realidade apenas dificultavam à pregação atingir seu objetivo.

Embrechada na crítica do estilo culto encontrava-se a censura do pregador comediante, ou seja, aquele que é actor de um discurso artificial, não espontâneo. A má vontade contra o teatro vinha dos Padres da Igreja. Basta lembrar Tertuliano e o seu *De Spectaculis*. E é bem conhecida a difícil, mas inevitável relação que ao longo da idade média a Igreja manteve com o teatro. (MENDES, 1989, p. 163-4).

Vemos no trecho acima retirado do Sermão da Sexagésima Vieira concordar com a censura comum naqueles tempos quanto às comédias em Portugal, mas ele mesmo, logo em seguida, afirma que as comédias traziam em muitos casos conteúdos mais profundos e instrutivos, úteis a todos, sobre a reflexão dos vícios do mundo e da sociedade.

Será que a questão que Vieira está se propondo a discutir é ligada a críticas que a igreja fazia ao teatro ou especificamente às comédias?

Podemos ler no capítulo 1, no item 1.3., *O teatro jesuítico*, que Margarida Vieira Mendes nos esclarece da importância que o teatro tinha na formação dos jesuítas e em especial daqueles que seriam oradores e que esse teatro jesuítico bebia nas fontes diretas do chamado *teatro profano*:

O teatro regularmente praticado nos colégios da Companhia de Jesus, desde a segunda metade do século XVI, na linha do teatro escolar dos humanistas [...] adquiriu enorme repercussão moral e cultural, contribuindo para a difusão de um tipo de imaginário [...] Esse teatro em tudo se aproxima das extraordinárias e variadas representações barrocas de carácter profano [...] as tragédias não só de Sêneca que, juntamente com a Bíblia, foi o grande inspirador desse teatro, mas igualmente de dramaturgos franceses como o próprio Racine [...] Os autores e encenadores de tais tragédias eram os professores de retórica, o que veio favorecer ainda mais o contágio das duas artes, a teatral e a oratória. E os alunos, muitos deles futuros oradores, eram actores. (MENDES, 1989, p. 45-7).

Desta forma podemos perceber que Vieira sabia das *virtudes*, das potencialidades e da força que a arte teatral tinha.

Certamente ele e outros jesuítas, como José de Anchieta muito, se utilizavam dos recursos da teatralidade para seus objetivos missionários, e que aqui não estava interessado em criticar a arte teatral.

O que ele quer apontar é a inadequação da utilização de um tipo de “estética” diversa dentro da arte da oratória, ou mais, é a corruptela, a caricatura da própria caricatura que a comédia já propõe, contaminando, invertendo e mesmo pervertendo a arte da oratória e não realizando, nem se quer a arte teatral.

Algo que não é nem uma coisa e nem outra; um nada, um vazio, o avesso do avesso, que apenas confunde.

Vejamos o que ele diz:

Na comédia o rei veste como rei e fala como rei, o laçao veste como laçao e fala como laçao; o rústico veste como rústico e fala como rústico; mas um pregador, vestir como religioso e falar como [...] não o quero dizer por reverência ao lugar (referindo-se aos jeitos afetados e afeminados). Já que o púlpito é teatro, e o sermão comédia, sequer, não faremos bem a figura? Não dirão as palavras com o vestido e com o ofício? (VIEIRA apud MENDES, 1989, p. 50).

O que vemos em Stanislavski, é que ele exige de seus atores o que chama de *verdade real* em contraposição ao que denomina de “verdade de faz de conta” mas tem a clara consciência de que: “Não nos interessa a existência propriamente naturalística do que nos rodeia em cena, a realidade do mundo material [...] O que chamamos de verdade no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem de se servir em seus momentos de criatividade.” (STANISLAVSKI, 1976, p. 153).

Por fim, vemos que o próprio mestre dos atores compreendia que na arte de representar, os gestos, as palavras, a expressividade deve fluir de forma orgânica e natural, sem exageros e inadequações que só serviriam para o desvirtuamento e distorção daquilo a que se propõe uma boa atuação. Do primeiro livro, capítulo VIII:

Evitem a falsidade, evitem tudo o que for contrário à natureza, à lógica e ao bom senso. É o que gera a deformação, a violência, o exagero e as mentiras. Quanto mais eles tiverem vez, mais desmoralizado ficará o senso da verdade que possuem. Evitem, portanto o habito de falsear. Não consentam que os juncos entrem no curso da verdade. Arranquem de vocês mesmos sem dó, qualquer tendência à atuação mecânica, exagerada; dispensem os estertores. Uma constante eliminação destas superficialidades estabelecerá um processo especial e é a ele que me estarei referindo quando vocês me ouvirem gritar: cortem noventa por cento. (STANISLAVSKI, 1976, p. 182).

Do segundo livro, capítulo VIII:

A situação naturalmente piora quando os atores, conscientemente, dão um torneado incorreto às suas falas. Todos nós sabemos que mitos deles usam suas falas como veículo para a exibição de alguns atributos vocais, dicção, modo de declamar, técnica de emissão de voz. Esses atores tem com a arte a mesma relação que um vendedor de instrumentos musicais que espalhafatosamente demonstra suas mercadorias com uma execução pirotécnica, tem com a música, ou seja, não com o objetivo de transmitir a intenção do compositor, mas unicamente para vender o instrumento.

Os atores fazem o mesmo quando se derramam em cadências e efeitos técnicos calculados, acentuando letras isoladas nas sílabas, cantarolando ou berrando essas sílabas sem outro propósito senão o de exhibir a voz e fazer com que os tímpanos dos seus ouvintes se arrepiem de agradável admiração. (STANISLAVSKI, 1983a, p. 136/7).

11.7.3 A voz e o corpo:

Chegamos agora ao sexto dos pontos que constituem nossas bases de comparação entre o Sermão da Sexagésima de Antonio Vieira e os livros que constituem o “sistema de Stanislavski” para atores: a voz - instrumento essencial para o púlpito e para o palco.

Mendes nos conduz por um caminho interessante quando diz:

Ao debate sobre o *ethos* do pregador e da sua linguagem vem juntar-se o tema da *actio*, do comportamento gestual e vocal no púlpito [...] Numa época em que o exterior era considerado retrato vivo do interior, a *actio* adquiriu a maior pertinência [...] E sabemos como os jesuítas se preocupavam e cuidavam da apresentação exterior de seus religiosos e mais ainda dos seus pregadores. Nas Regras da Companhia (Évora, 1603), por exemplo, dava-se um lugar de relevo à educação do corpo, de modo a fazer dele um signo facilmente legível pelo seu interlocutor [...] São regras que tratam do corpo do jesuíta como o de um actor, mesmo quando fora de cena da pregação; treinado para ela, todo o seu modo de *estar* se convertia num querer *significar*. Esse corpo, esvaziado pela exercitação na “cega obediência” [...] tornar-se-á o significante e o suporte dos “indícios” de um *ethos* sublime. (MENDES, 1989, p. 165).

Ao abordar a questão da voz, Mendes trata primeiro do corpo e não da voz em si, o que é fato, pois não existe separação entre corpo e voz: a voz é o corpo, por ser ação física que se estende e se expande no espaço. O que interessa não é uma palavra que se constitui apenas em discurso intelectual, onde a linguagem por si só se basta e arremete sempre e só à própria linguagem, como se ela é que constituísse a realidade. A palavra para eles é uma com o corpo, é fruto corpóreo por meio da voz. Continua Mendes:

Vieira não chega a discutir os gestos, a fisionomia ou os trajes do pregador. Da actio [...] apenas parece interessar-lhe a componente vocal. Voz e exemplo andam associados na formação do ethos do pregador, como se aquela fosse o mais certo significante deste [...] Não quer dizer que o jesuíta não estivesse atento aos demais aspectos da actio do pregador. Todavia é a voz aquele em que sempre insiste [...] (MENDES, 1989, p. 166).

Afirma Antonio Vieira:

Antigamente a primeira parte do pregador era boa voz e bom peito [...] Por isso Isaías chamou aos pregadores nuvens [...] A nuvem tem relâmpago tem trovão e tem raio: relâmpago para os olhos, trovão para os ouvidos, raio para o coração [...] Mas o raio fere a um, o relâmpago a muitos, o trovão a todos. Assim há de ser a voz do pregador: um trovão do céu que assombra e faça tremer o mundo. (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 46).

Formado como orador a partir da exercitação do teatro que trabalhava com as grandes tragédias, era conhecedor dos tons, dos timbres e das verdadeiras entonações que se fazem necessárias para tais representações. Profundo conhecedor dos conteúdos dos sermões e de quais efeitos deveriam causar na audiência, Vieira, contrastando com as “vozes afetadas” e com os tons de “conversa”, chama a atenção para uma voz que traz em si o recurso de levar o ouvinte ao ambiente a que se pretende, ou seja, de concentração, de introspecção, de densidade, de arrependimento e conversão. Não nos apresenta uma metodologia de como usar a voz, mas escolhe a questão da força dramática ou trágica que a voz deve assumir no palco. Para Stanislavski, uma voz também deveria ter muita potência, clareza e projeção, três pontos básicos de uma boa palavra.

Em seu livro “A Construção da Personagem”, ele diz:

Quando perguntaram a Tommaso Salvini, o grande ator italiano, o que é que precisamos para ser intérprete de tragédia, ele respondeu: “Voz, voz e mais voz!” [...] só com a própria experiência e prática é que vocês compreenderão tanto com os sentimentos como com o cérebro o sentido essencial dessas palavras [...] Estar bem de voz é uma benção não só para a prima dona, mas também para o artista dramático. Sentir que temos o poder de dirigir nossos sons, comandar sua obediência, saber que eles forçosamente transmitirão os menores detalhes, modulações, matizes da nossa criatividade! Não estar bem da voz, que tortura para um cantor e também para um ator! (STANISLAVSKI, 1983a, p. 117).

No mesmo livro, Stanislavski (1983a, p. 131), continua: “Minha voz é minha fortuna, disse um célebre ator [...] Isso demonstra o valor que ele atribuía a um dos maiores dons de uma natureza criadora: uma voz bela, expressiva e poderosa.”

Certamente Vieira e Stanislavski compreendiam a importância de uma palavra que chega; que é clara; que atinge; que impacta; que imprime uma atmosfera apropriada para o que se quer dizer. Stanislavski (1983a, p. 138) afirma: “Em cena a função da palavra é a de despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e, por intermédio deles, conjuntamente, no público.”

11.8 Servir de espelho:

Chegamos ao item “o pregador e o ator a serviço de sua arte, ou, o verdadeiro espelho da reflexão e não o espelho de Narciso.”

Vieira no capítulo III de seu sermão nos diz:

Para um homem se ver a si mesmo são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz [...] Que coisa é a conversão de uma alma senão entrar um homem dentro de si, e ver-se a si mesmo? [...] O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento. (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 33).

Vieira entende a grande função do sermão como um espelho, no sentido de que o pregador, com sua doutrina, deve ser como um espelho, ou seja, sirva de ponto de reflexão para que o ouvinte possa mirar-se a si mesmo e entrar em si mesmo, conhecer-se a fundo e dessa maneira decidir-se para a conversão, ou seja, a tomada do caminho sem o engano.

Por espelho aqui não se entende o espelho da vaidade, o espelho do ficar mirando-se a si mesmo até afogar-se na autoimagem, na autorreferência.

Como vimos acima, o pregador não deve pregar-se a si mesmo, não deve pregar as suas próprias palavras, mas deve pregar as palavras de Deus, as palavras do “Outro” que não si mesmo. O pregador deve ter uma compreensão muito profunda dos sentidos do que fala e, mesmo sendo original e verdadeiro no que faz, deve apoiar-se em outros que o antecederam e que lhe servem de guias ou mestres para que suas formulações não sejam fábulas fantasiosas com o intuito de agradar aos ouvidos dos ouvintes e assim ser aplaudido e admirado por todos.

Enfim, o pregador deve praticar sua oratória e os recursos que ela exige para servir a audiência dentro dos princípios e dos conteúdos pertinentes àquilo que prega.

Vieira Mendes alerta:

Ficamos a saber que a manipulação nova e bizarra dos textos bíblicos era motivo de vanglória do pregador e provinha da sua vontade de seduzir os ouvintes pela engenhosidade, contemplando a exacerbação daquilo a que chamaremos *individualismo performativo*, quer em meios populares, quer em auditórios mais cultivados. Ao abordar tal tema, Vieira pretendia assim referir-se ao *ethos* do pregador [...] e a crítica é [...] como em Vieira, essencialmente de ordem moral: verbera-se o exclusivo desejo de agradar a todos, de deleitar, de o orador se fazer valer; ou seja, a jactância do pregador, mesmo quando ignorante e pouco escrupuloso. (MENDES, 1989, p. 158/59).

Mendes (1989, p. 167) também afirma: “Vieira atribui a maioria dos defeitos elocutórios do pregador quer à vaidade, comum ao literário e ao cortesão, quer à sua deficiente preparação retórica e falta de doutrina edificante, severa e rigorosa para os ouvintes”. Aponta que se entendia a arte da pregação como um verdadeiro remédio que deveria se preocupar com a cura do paciente, mesmo que esse fosse amargo e difícil de ser engolido. Não interessa aqui o agradar, o deleitar o ouvinte, mas sim transformá-lo.

Margarida Mendes (1989, p. 171) chega a usar a imagem do espelho de forma invertida, mas com o mesmo sentido, quando diz: “Em Vieira, muito mais importa a temática do pregador que a do ouvinte, considerado este uma espécie de espelho de seu pregador [...] condenará os pregadores que ‘se pregam a si e não a Cristo’”.

Podemos perceber que ao usar o espelho nesse sentido, o de o ouvinte ser um espelho de seu pregador, não se refere de forma nenhuma ao fato de que o pregador deva alimentar o desejo de ver-se narcisicamente em sua plateia, mas está se referindo ao fato de que o pregador não deve se preocupar em tentar agradar ao ouvinte falando para este o que este gostaria de ouvir e sim falando o que este deve ouvir dentro daquilo a que se propõe pregar.

Todas as formas em que seja usada a imagem do espelho, sempre estão relacionadas ao conhecer-se profundamente e a um processo de transformação interna para aquilo que se é.

Vieira no sermão nos alerta que os pregadores são médicos de almas e que devem se preocupar em curar seus pacientes, gostando estes ou não do remédio aplicado.

A pregação que frutifica, a pregação que aproveita, não é aquela que dá gosto ao ouvinte, é aquela que lhe dá pena. Quando o ouvinte a cada palavra do pregador treme; quando cada palavra do pregador é um torcedor para o coração do ouvinte; quando o ouvinte vai do sermão para casa confuso e atônito, sem saber parte de si, então é a pregação qual convém, então se pode esperar que faça fruto [...] Semeadores do Evangelho, eis aqui o que devemos pretender dos nossos sermões, não que os homens saiam contentes de nós, senão que saiam muito descontentes de si; não que lhes pareçam bem os nossos conceitos, mas que lhes pareçam mal os seus costumes, as suas vidas, os seus passatempos as suas ambições, e enfim, todos os seus pecados. (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 51-2).

Os sermões não são para que os pregadores se projetem e sejam admirados vaidosamente, mas ajudar as pessoas a se enxergarem e a se curarem dos males de suas almas, vidas e costumes.

Mais uma vez vemos em Stanislavski que esses mesmos princípios, de não narcisismo e não exibicionismos são abordados e reforçados.

Ele nos diz em tom severo, em seu primeiro livro “A preparação do ator”, logo em seu segundo capítulo, como um dos principais princípios da arte que propõe, se referindo a uma encenação narcisista de uma aluna:

A parte má foi que você namorou a plateia e não interpretou Katherine. Sabe, Shakespeare não escreveu A Megera Domada para proporcionar a uma estudante chamada Sonia a oportunidade de mostrar, lá do palco, o seu pezinho à plateia ou de flertar com seus admiradores [...] Infelizmente, a nossa arte é, muitas vezes, explorada com finalidades pessoais. Você o faz para exibir sua beleza; outros para alcançar popularidade ou sucesso exterior, ou para fazer carreira. São fenômenos comuns em nossa profissão e apresso-me em refreá-los. (STANISLAVSKI, 1976, p. 58).

E segue em tom muito mais duro ainda, isso no início do século XX:

E agora recordem com firmeza o que lhes vou dizer: o teatro, pela publicidade e pelo seu lado espetacular, atrai muita gente que quer apenas tirar proveito da beleza própria ou fazer carreira. Valem-se da ignorância do público, do seu gosto adulterado, do favoritismo, das intrigas, dos falsos êxitos e de muitos outros meios que não tem relação alguma com a arte criadora. Esses exploradores são os inimigos mais mortíferos da arte. Temos que usar contra eles as medidas mais severas e se for impossível reformá-los será necessário afastá-los do palco. Portanto [...] você tem que decidir de uma vez por todas: veio aqui para servir a arte e fazer sacrifícios por ela ou para explorar seus próprios fins pessoais? (STANISLAVSKI, 1976, p. 58).

No seu segundo livro, afirma:

Dir-se-ia que a natureza se vinga do ator que é incapaz de utilizar corretamente os dons que ela lhe deu porque a autoadmiração e o exibicionismo prejudicam e destroem a capacidade de encantar. O ator é vitimado pelo seu próprio dom esplêndido, inato. Outro aspecto do perigo decorrente desse encanto cênico é o de tornar monótonos os atores que o possuem devido à tentação de usá-los constantemente em sua própria pessoa. Quando se escondem detrás de uma caracterização ouvem logo o protesto de seus admiradores: “Que horror!”. E logo o temor de desenganar o seu público, principalmente as suas admiradoras, os impele, assim que chegam em cena, a restabelecer seu encanto salvador e enviar todos os esforços para revelá-los (STANISLAVSKI, 270-71).

Existe uma máxima de Stanislavski que nos diz que “devemos amar a arte em nós e não a nós na arte” e se o que se exige, é que o ator tenha uma profunda consciência e

compreensão daquilo que faz; uma sinceridade em sua criação e uma entrega de si para o serviço, como se poderia esperar que o ator fosse narcisista?

Stanislavski nos explica, no capítulo XVI do “A Preparação do Ator” intitulado “No Limiar do Subconsciente”, como o ator deve ter um autoconhecimento apurado de todo o seu ser, sensível e interno, até chegar ao ponto de beirar o subconsciente no sentido de criar condições para que este brote em terreno preparado e frutifique nas condições favoráveis, de maneira que contribua para o processo de criação.

Seu próprio estado físico e espiritual lhe dirá o que está certo. Você sentirá melhor o que é verdadeiro e normal quando chegar ao estado que chamamos de *eu sou* [...] A tensão forçada nos aguilhoa tanto quanto os espasmos musculares. Quando a nossa natureza interior está nas suas garras, o processo subconsciente não se pode desenvolver normalmente. Você está no limiar [...] Apenas não se apresse. Use a sua visão interior para enxergar, do começo ao fim, cada coisa que fizer [...] Agora você tem direito de dizer que encontrou, por experiência própria, o oceano do subconsciente. (STANISLAVSKI, 1976, p. 300-02, grifo do autor).

Continua ainda no mesmo capítulo, mais adiante:

Se fizer todos os preparativos para seu trabalho de um modo humano, real, e não mecanicamente; se for lógico e coerente em relação aos seus propósitos e ações; e se levar em conta todas as condições que acompanham a vida do seu papel, não tenho a menor dúvida de que saberá exatamente como atuar [...] A esta intimidade com o papel chamamos percepção de nós mesmos no papel e do papel em nós [...] Você terá, então, estabelecido uma forma exterior de ação que nós chamamos de a *vida física do papel*.

A quem pertencem essas ações? A você, ou ao papel?

O aspecto físico é seu, e as ações também. Mas os objetivos, a sua fundamentação e sequência interiores, todas as circunstâncias dadas, são mútuas. Onde é que você se retira e o papel começa? (STANISLAVSKI, 1976, p. 317, grifo do autor).

Stanislavski além de colocar a questão do não narcisismo, também propõe um ator que desenvolva o autoconhecimento que o leve ao que ele denominou de o *estado de eu sou*, ou seja, uma condição interior e exterior de ser tão ele mesmo, em uma essência, sem máscaras, amarras e tensões, que lhe permita criar e estabelecer uma relação profundamente verdadeira com o “outro” e que dessa forma, possa servir ao mais alto objetivo em sua arte. Só assim o ator/personagem também se relacionará com o “outro” ator/personagem com quem contracena e será dessa relação entre esses “outros” criados que se estabelecerá a relação maior e última com o “outro” da plateia.

Ainda mais uma vez destacamos o termo *eu sou* apontado por Stanislavski, como sendo o ponto mais alto ou mais profundo no processo de criação que o artista de teatro deve alcançar; sabemos que este mesmo termo é largamente usado na tradição judaico- cristã como

sendo o ponto alto e chave de toda uma mística proposta por essas tradições. Sem nos alongarmos demais, sabemos que esse termo é conhecido como sendo do nome de Deus para os israelitas, ou seja, *YAWHE* (*Eu sou aquele que é aquilo que é*) em hebraico, e que esse é o nome mais sagrado para esse povo desde a antiguidade. Sabemos também que foi assim que, em muitas passagens do evangelho de São João, Jesus se referiu a si mesmo para dizer de sua total identidade com o Pai.

A pergunta que fica é: porque Stanislavski chega a esse mesmo termo, tão usado por místicos de várias tradições para se referir a esse estado de autoconhecimento, controle e desenvolvimento do processo de criação de um ator?

Seria apenas uma simples coincidência?

Talvez as reflexões que faremos um pouco mais adiante sobre o entendimento que Vieira e Stanislavski tinham das interioridades humanas, nos ajudem a avançar quanto a estas questões.

11.9 Linha direta de ação e superobjetivo

Chegamos ao oitavo e último ponto de comparação:

A valorização do orador, tomado como autor, vai convergir no preceito mais decididamente estético de Vieira neste sermão: o da unidade e diversidade da obra (cap.6). O sermão deverá ser constituído a partir de uma só peça, embora segundo uma estrutura irradiante e decorativa [...] Tudo nascerá dela e nela irá convergir. Se existe de fato uma proposta específica neste sermão, ela parece encontrar-se exclusivamente neste capítulo [...] A seguir usa o emblema ou símile da árvore, não com a finalidade de visualizar as convencionais partes do discurso [...] mas sim para mostrar como a organicidade do sermão serve as necessidades apostólicas da pregação: o fruto [...] Deparamos com uma estética da eficácia e não apenas do belo e do harmonioso: aquilo que está bem construído torna-se mais persuasivo; o belo é o que convence. (MENDES, 1989, p. 171-3).

Dessa forma, Margarida Vieira Mendes nos introduz na discussão que para ela tem o título de “a apostila e a árvore da eloquência”, onde a questão da unidade de um sermão é colocada e esclarecida por Vieira.

Se o semeador semeara primeiro o trigo, e sobre o trigo semeara o centeio, e sobre o centeio semeara o milho grosso e miúdo, e sobre o milho semeara a cevada, que havia de nascer? Uma mata brava, uma confusão verde. Eis aqui o que acontece aos sermões deste gênero [...] O sermão há de ser duma só cor, há de ter um só objeto,

um só assunto, uma só matéria [...] Isto é sermão, isto é pregar, e o que não é isto, é falar de mais alto. (VIEIRA apud MENDES, 1989, p. 41/2).

Não borrões de tinta que se sobrepõem; não coisas jogadas a esmo e aleatoriamente no espaço; não um agrupamento de palavras que se ocupa de apenas expor a sua própria eloquência como discurso. Vieira recorre à imagem da árvore, recorre ao que pode nos ensinar a natureza:

Uma árvore tem raízes, tem tronco, tem ramos, tem folhas, tem varas, tem flores, tem frutos. Assim há de ser o sermão: há de ter raízes fortes e sólidas, porque há de ser fundado no evangelho; há de ter um tronco, porque há de ter um só assunto e tratar uma só matéria; deste tronco hão de nascerem diversos ramos, que são diversos discursos, mas nascidos da mesma matéria, e continuados nela; estes ramos não hão de ser secos, senão coberto de folhas, porque os discursos hão de ser vestidos e ornados de palavras. Há de ter esta árvore varas, que são a repreensão dos vícios, há de ter flores, que são as sentenças, e por remate de tudo há de ter frutos, que é o fruto o fim a que se há de ordenar o sermão. De maneira que há de haver frutos, há de haver flores, há de haver varas, há de haver folhas, há de haver ramos, mas tudo nascido e fundado em um só tronco, que é uma só matéria. (VIEIRA apud PÉCORA, 2003, p. 42).

Optamos por dar o nome de “linha direta de ação e superobjetivo” a este oitavo ponto de comparação, porque a semelhança, entre o que Vieira aponta e o que Stanislavski propõe, é muito grande e no primeiro livro do teatrólogo russo dois de seus capítulos recebem esses nomes: capítulo XIII – A Linha Contínua, e capítulo XV – O Superobjetivo:

Enquanto a sua meta não se definir, a orientação de suas atividades não se poderá formar. Sentirá em seu papel apenas momentos isolados. Não é de surpreender que, durante esse período, o fluxo dos seus pensamentos, desejos e emoções apareçam e desapareçam. Se fôssemos traçar um gráfico de seu curso, o desenho seria desconjuntado e descontínuo. Só quando alcança uma compreensão mais profunda do papel e concebe seu objetivo fundamental é que, pouco a pouco, vai emergindo uma linha, que forma um todo contínuo. Então temos o direito de dizer que o trabalho criador começou [...] Depois traçou numa folha de papel algumas linhas casuais e não relacionadas e perguntou-nos se aquilo era um desenho. Quando o negamos, fez alguns traços longos, graciosos, curvilíneos, que nas logo reconhecemos como um possível desenho. Estão vendo que em qualquer arte temos que ter uma linha contínua? É por isso que eu digo que, quando a linha aparece como um todo, o trabalho criador começou. (STANISLAVSKI, 1976, p. 268-69).

Assim começa Stanislavski nos encaminhando por uma linha de argumentação que se estenderá por mais de 20 páginas nos dois capítulos apontados e que reaparecerá ao longo de toda a sua obra. Um *leitmotiv* que se estabelece como um dos mais importantes princípios para o processo de criação do ator.

Numa peça, toda a corrente dos objetivos individuais, menores; todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a

execução do *superobjetivo* da trama [...] Todas as linhas menores encaminham-se para um mesmo alvo e se fundem numa corrente principal [...] e todos os objetivos menores de um papel visam direções diferentes, é claro que será impossível formar uma linha sólida contínua. Por conseguinte, a ação é fragmentária, descoordenada, não se relaciona com nenhum todo. Por excelente que seja, por si só, cada uma das partes, nessa base não terá cabimento na peça [...] O elo comum deve ser tão forte que até mesmo o detalhe mais insignificante, se não tiver relação com o *superobjetivo*, se salientará como supérfluo ou errado [...] Disto deve-se concluir: acima de tudo conservem o seu superobjetivo e linha direta de ação. Desconfiem de todas as tendências estranhas e dos propósitos alheios ao tema principal [...] Tudo o que empreendemos nesse primeiro curso teve o sentido de capacitá-los a exercer controle sobre os três aspectos mais importantes do nosso processo criador: 1- A garra interior de apreensão; 2- A linha direta de ação; 3- O superobjetivo. (STANISLAVSKI, 1976, p. 285-6, 291-2).

Compreender qual é o maior objetivo de uma peça, ligado à mesma questão no que se refere à composição de uma personagem é tão fundamental para Stanislavski, que isto se dá no final de seu primeiro livro, que corresponde também ao final do “primeiro ano de curso”, como sendo o mais importante dos itens a ser alcançado pelos atores, juntamente com o desenvolvimento do aparelhamento sensível e interior do artista.

De forma semelhante à de Vieira, poderíamos dizer que uma peça e um papel têm diversos discursos, palavras, temas menores, enfim, variações que podem se ramificar como os galhos de uma árvore, mas todas essas partes derivam de um mesmo e maior objetivo e para ele devem convergir à medida em que o trabalho se desenvolve até alcançar um ápice final onde, aquilo que deve ser dito, o seja de forma forte, bela e contundente. Stanislavski continua, reforça e amplia tudo isso ao dizer:

A força criadora da linha direta de ação varia na razão direta da força de atração do superobjetivo. Isso não só confere ao superobjetivo um lugar de importância primordial em nosso trabalho, mas também nos obriga a dispensar uma atenção especial à sua qualidade [...] Por conseguinte, o que precisamos é de um superobjetivo que se harmonize com as intenções do autor e ao mesmo tempo desperte repercussão na alma dos atores. Isto significa que temos de procurá-lo não só na peça, mas também nos próprios atores [...] Todo artista verdadeiro, enquanto estiver em cena, deve focalizar toda sua concentração criadora unicamente no superobjetivo e na linha direta de ação, no seu sentido mais amplo e profundo. (STANISLAVSKI, 1976, p. 312-3, 318).

Acreditamos assim, ter demonstrado as relações que nos propusemos estudar entre o Sermão da Sexagésima de Padre Antonio Vieira e os livros que compõem o chamado sistema de Stanislavski para a interpretação teatral.

12. CAPÍTULO VIII – VISÕES DO PSIQUISMO HUMANO

Uma questão que se levantou desde o início de nosso trabalho é com relação à compreensão que estes autores teriam sobre a constituição da interioridade humana. Para que possam propor princípios e técnicas tão detalhados acerca de como estruturar suas práticas e tendo a certeza de que estas, realizadas de acordo com esses princípios, atingiriam o psiquismo de suas audiências ao ponto de transformá-las, por meio de catarse e conversão, certamente eles compreendem a fundo os mecanismos das estruturas psíquicas do ser humano.

Procuraremos agora ampliar um pouco nosso campo de visão, para que, a partir do entendimento que Vieira e os jesuítas tinham do psiquismo, possamos chegar também em Stanislavski e verificar se sua compreensão era semelhante à deles.

O universo do pensável que compunha os saberes psicológicos dos jesuítas se baseava na *experiência*, na *experimentação* e dentro dessa dimensão se estabelecia a verdadeira forma de *conhecimento* que se realizava. A esse respeito esclarece Paulo Roberto de Andrada Pacheco em artigo publicado em outubro de 2004 na Revista “Memorandum”:

Experientia é, pois, modo de conhecer, que não se dá simplesmente *per modum cogitandi* ou somente *per modum operandi*. A *experiência*, assim dada a entender, deve ser compreendida como o conhecimento que se adquire após o *operari* e todas as potências de alma aí envolvidas e o precedente (e/ou consecutivo) *cogitare* com suas devidas implicações anímicas. Sabendo-se que o “agir” do homem (conforme essa antropologia filosófica específica sobre a qual nos debruçamos: fundamentalmente aristotélico-tomista) – seu operar, seu proceder – só se dá na medida em que seja “para conseguir a coisa desejada intencionada” (Aquino, 1947, p. 166), vê-se uma importante diferença para o que se possa descrever como ação contemporaneamente: não se trata do simples movimento verificado apenas externamente – um “comportamento” –, mas da conjugação de uma série longa de fatores, tais como a intencionalidade, que só nasce se se considera a vontade e o intelecto, os apetites e as faculdades da alma sensitiva (tanto externas quanto internas). Sabendo-se também que o “cogitar” humano – seu modo de pensar, de inteligir – envolve toda uma gama de faculdades anímicas influenciando umas às outras... percebe-se que a visão de homem aqui envolvida, quando se fala de *experientia* é, digamos assim, uma visão totalizante: não há solução de continuidade entre uma e outra operação, trata-se de um contínuo, onde *per experientia* implica o homem total – todos os seus cinco gêneros de potências da alma, suas três almas

distintas e seus quatro modos de viver diferentes, e suas devidas implicações. (2004, p. 60).

Pacheco (2004, p. 62) afirma também:

E, tal como foi assumida pelos jesuítas – segundo a filosofia aristotélico-tomista –, a retórica era estudada de forma que se respeitava uma compreensão da pessoa como unidade, irreduzível a uma só dimensão – forma ou substância. Dessa forma, vê-se um projeto retórico que não valorizava somente o intelecto em detrimento da paixão ou a racionalidade em detrimento da emotividade. Trata-se de uma antropologia de fundo que compreende o homem como razão encarnada, onde não há solução de continuidade entre matéria e substância e que traz consigo algumas importantes implicações.

Desta forma, vemos como os jesuítas entendiam o modo de se conhecer as coisas e de conceber a retórica. Destacamos também que esse processo de experimentação, constituía a base de todo o aprendizado e ensino de Stanislavski e isso o conduziu à descoberta e formulação de algo que se constitui como uma “verdade” para o teatro.

Os “tecidos” do conhecimento e da ação dos jesuítas eram compostos por *fiões* que iam desde a *necessidade fundamental do conhecimento de si mesmo*, até o reconhecimento de que “os olhos veem pelo coração”, ou seja, a proeminência dos *afetos* na vida psíquica, que pode se constituir em sua ordem ou desordem. Esses conhecimentos da alma que objetivavam a cura de enfermidades do ânimo, se tornava forte *remédio* nas mãos, ou melhor, nas palavras dos *pregadores*, que então eram tidos como *médicos das almas*, ou seja, a ação das palavras retoricamente ordenada, atingia o dinamismo psíquico dos ouvintes, deleitando, movendo e ensinando. Deleitava pelos sentidos; movia pelos afetos; ensinava ao entendimento e mobilizava a vontade que, em sua ação a partir de então, livrava o ouvinte do engano em que se encontrava (MASSIMI, 2005).

Tal processo de *desengano* que passava dos sentidos aos afetos; dos afetos ao entendimento e desse à mobilização da vontade que se transformava em nova ação, ou ação em outra direção (sentido literal de conversão), era comum entre os jesuítas e pregadores dos “Séculos Barrocos”, pois estes compreendiam a existência como desterro ou peregrinação; concebiam a perfeição como a composição de aspectos diversos e opostos da realidade; viam a vida na terra como uma grande representação, ou o “teatro do mundo”; sabiam que os delírios da vaidade e das cegas paixões do coração humano é que regem a sociedade humana, e por todas essas razões é que se empenhavam no conhecimento da constituição do homem em seu interior e no aprimoramento de uma arte que pudesse ajudar esse homem em sua vida.

Vejamos agora de forma mais detalhada a visão do psiquismo dos jesuítas conforme o que Massimi apresenta em seu livro “Palavras, almas e corpos no Brasil colonial”. Partimos inicialmente dos *sentidos externos* e da compreensão do psiquismo como parte integral do ser humano, onde Massimi aponta:

Com efeito, grande importância é atribuída à esfera do sensível, do corporal e do pré-conceitual, ou seja, da faculdade imaginativa como lugar interior no qual razão e afetividade se unem. Nesse projeto retórico espelha-se assim a unidade de pessoas irredutível a uma única dimensão: a palavra é análoga à alma, e a imagem ao corpo do discurso. Na verdade, a antropologia filosófica aristotélica unitária, contrária ao dualismo entre forma e substância, comportava uma psicologia atenta a descrever e reconhecer as múltiplas interações entre o intelecto e a paixão, entre a racionalidade e a afetividade [...] A antropologia que fundamenta o projeto retórico dos jesuítas tem como alicerce a metafísica do conhecimento de Tomás de Aquino, segundo a qual ‘Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu’, ou seja, o homem só pode conhecer a partir dos dados sensíveis, obtidos pelos sentidos externos. A modalidade principal de conhecimento, orientada para a verdade entendida tomisticamente como *adequatio rei*, atinge-se pela “evidência”, através de um percurso que parte dos elementos sensoriais e iminentes para atingir a realidade transcendente pelo intelecto. O conhecimento inicia pelos cinco sentidos e, com efeito, os cinco sentidos são tematizados de muitas e variadas formas nesse período. (MASSIMI, 2005, p. 96/101/02).

Quanto aos *sentidos internos*, os dados sensíveis obtidos pelos sentidos externos, são depois processados por eles:

Inácio de Loyola, nos Exercícios espirituais, recomenda o uso sistemático da contemplação interior, utilizando os cinco sentidos da imaginação, de modo que o objeto da contemplação envolva o eu num espaço de imaginação mais certo e evidente do que o espaço real. Os cinco sentidos da imaginação substituem a realidade sensível por uma realidade de imaginação e de fé. (MASSIMI, 2005, p. 106).

Pela imaginação é representado o “lugar onde as coisas acontecem”:

A alma, o espaço interior, torna-se então o “lugar” deste acontecimento (o conhecimento de Cristo), e mais uma vez o papel da imaginação emerge como o órgão que possibilita este deslocamento do espaço exterior e histórico, dos “lugares, onde aquelas coisas aconteceram”, para o espaço interior (“imaginando estar presente naqueles mesmos lugares”), cuja dimensão temporal é sempre o presente: “como se estivessem acontecendo agora [...] Na verdade, a técnica retórica por ele [Loarte] utilizada parece basear-se no recurso inaciano da *compositio loci*, uma complexa operação psíquica proposta na segunda semana dos *Exercícios Espirituais*, por meio da qual o sujeito é conduzido a formar em seu interior, pelos sentidos internos, a representação de um “lugar” onde é possível o envolvimento em primeira pessoa e que se tornará a seguir espaço de oração e contemplação. (MASSIMI, 2005, p. 119 - 120).

As imagens que representam o “acontecimento” remetem à memória e ao pensamento:

Por sua vez, o ato de pensar requer o uso de imagens e simulacros fantásticos depositados na memória, na qual as espécies [fala das espécies sensíveis e espécies inteligíveis, as quais a inteligência pode conhecer] repousam, prontas para despertar novamente mediante a solicitação da imaginação. (MASSIMI, 2005, p. 103).

Do pensar, chega-se à vontade e às decisões:

Por fim, cabe descrever as modalidades pelas quais como, segundo a perspectiva tomista, a representação do objeto, pelo dinamismo do conhecimento, mobilizaria a vontade. Segundo os Conimbricenses (*Cmm. De Anima lib. 3, cap.13, q. 1. A. 3, n. 3.*), a vontade pressupõe o conhecimento, mas também depende do apetite sensitivo, que, por sua vez, segue a fantasia [...] De modo que a unidade alma-corpo faz que a esfera pré-racional dos apetites e das paixões possa interferir profundamente seja no conhecimento, seja no livre-arbítrio. Além do mais, a vontade pode agir sobre os apetites, para orientá-los e discipliná-los, tratando-os como “cidadãos” da alma e não tanto como “servos”; submetidos “politicamente”, e não de maneira “despótica” [...] Ou seja, os sentidos internos são o espaço interior que permite a passagem dos fenômenos produzidos pelas potências anímicas inferiores, seja para o intelecto, seja para a vontade (MASSIMI, 2005, p. 103-4).

Stanislavski também valorizava o autoconhecimento, pois somente se conhecendo a fundo (até aquele ponto que ele denominou de o “eu sou”, que está no limiar do subconsciente), é que o ator verdadeiramente poderia realizar plenamente sua arte.

Também já mostramos que Stanislavski percebe como uma das bases mais importantes de toda a criação artística o “ver com os olhos do coração”, para que possa também transmitir essas mesmas visões à plateia e assim atingi-la no que quer provocar.

Compreende a arte da representação como algo que vem para deleitar, mover e ensinar ao público, o que fica claro em seu *supremo superobjetivo* e no desejo de passar para o espectador o que há de mais profundo e elevado nas verdades ditas pelos grandes escritores e poetas.

Não se coloca como médico das almas, mas, como vimos, compreende a função do verdadeiro artista como um sacerdote que celebra diante de seu altar, no caso o palco, como exemplo de dedicação e ética que sejam espelho para a plateia.

Não iremos agora reproduzir também todos os recortes já mostrados em Stanislavski e que confirmam essas semelhanças, mas certamente podemos afirmar que ele também compreendia os cinco sentidos e o corpo como fonte primordial para o processo psíquico de criação artística e que, por meio do “método das ações físicas”, colocava esse como o ponto de partida; via na questão dos sentidos internos, ou seja, no uso dos sentidos por meio da imaginação, do seu famoso “se mágico”, uma das fontes mais importantes de todo o processo de criação verdadeira e original do ator; construía as realidades da fantasia e as visões interiores, se utilizando dos mesmos procedimentos que o *compositio loci* de Inácio;

trabalhava com os afetos ou emoções, que na verdade buscava ativar por meio de sua psicotécnica e que estabelecia como sendo o mais importante de todos os elementos para a representação; utilizava-se largamente dos recursos da memória, tanto sensível quanto emotiva para que o ator sempre estivesse vivenciando de maneira sempre nova as verdades que deveria transmitir à audiência; percebia os sentimentos, a mente e a vontade como os três mestres de nossa vida psíquica; entendia a relação intrínseca destas três potências e que a ação final do ator seria o resultado da inter-relação, equilibrada e harmônica destes fatores.

Vejamos o que ele escreve:

Por conseguinte temos três motores (sentimentos, mente e vontade) a impelir-nos em nossa vida psíquica, três mestres que tocam o instrumento de nossas almas [...] Elas se apoiam e instigam umas às outras e o resultado é que sempre agem ao mesmo tempo e em íntima correlação. Quando chamamos a atuar nossa mente, movemos, do mesmo modo, nossa vontade e nossos sentimentos. Só quando essas forças estão cooperando harmoniosamente é que podemos criar com liberdade. Quando um verdadeiro artista está dizendo o solilóquio “ser ou não ser” [...] não fala pela pessoa de um Hamlet imaginário. Fala por si mesmo, como alguém colocado nas circunstâncias criadas pela peça. Os pensamentos, sentimentos, conceitos, raciocínios do autor são transformados em coisa sua. Tão pouco é seu único propósito dizer os versos de forma a serem compreendidos. É-lhe necessário que os espectadores sintam a sua relação interior com o que diz. Eles devem seguir-lhe a própria vontade e desejos criadores. Aí as forças motrizes da sua vida psíquica são interdependentes e unem-se na ação. Esse poder combinado é da maior importância para nós atores [...] Disto decorre que temos que desenvolver uma psicotécnica adequada. E a base está em usar a interação recíproca dos membros desse triunvirato, não só para despertá-los por meios naturais, mas também utilizá-los a fim de agitar outros elementos criadores. (STANISLAVSKI, 1976, p. 262 - 264).

Assim terminamos este capítulo que se propôs a estabelecer paralelos entre as maneiras de ver a interioridade humana e os dinamismos psíquicos que têm nossos autores.

13. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente começamos retomando o objetivo de nosso trabalho, ou seja: “Estabelecer uma relação entre princípios da oratória dos jesuítas dos séculos XVI e XVII, e os escritos de Constantin Stanislavski, visando descobrir fundamentos e estruturas de suas artes da palavra a fim de compreender como e por que tal palavra altera o psiquismo de quem a pratica e de quem a ouve”, foi alcançado na presente dissertação.

Na dissertação, apontamos que a pregação dos jesuítas estava em grande parte alicerçada em pressupostos contidos nos Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola, e estes nos serviram como elo com Stanislavski por meio do texto de Eisenstein apresentado por Iannaccone.

Apoiados em Margarida Vieira Mendes, elencamos um conjunto de oito tópicos para estabelecer nossas comparações diretas entre o Sermão da Sexagésima de Antonio Vieira, que nos serviu de deflagrador e modelo, e os escritos de Stanislavski, tendo demonstrado em todos os pontos as semelhanças que apreendemos desde a primeira leitura do sermão.

Assim, passo a passo, vimos como nestes autores se mostraram consonantes os princípios técnicos e os objetivos relativos às suas práticas como:

A palavra que se fala no púlpito ou no palco deve ser fruto de uma vivência verdadeira;

A palavra que se fala no púlpito e no palco deve ser para os olhos e não para os ouvidos;

A necessidade de se compreender o verdadeiro sentido da palavra que se fala no púlpito e no palco, ou, o texto dentro do verdadeiro contexto;

A arte da oratória e do ator deve ser autêntica;

Dos exageros e da má interpretação – a palavra adequada;

A voz: instrumento essencial para o púlpito e para o palco;

O pregador e o ator a serviço de sua arte, ou, o verdadeiro espelho da reflexão e não o espelho de Narciso;

Linha direta de ação e superobjetivo.

Vimos como para os oradores jesuítas e para Stanislavski as questões relativas ao ethos, ao entendimento, ao falar com o coração e ao transformar palavras em verdadeiras imagens para os olhos do ouvinte, estão em toda a base de suas práticas que encontram na palavra seu veículo de comunicação.

Percebemos o rigor artesanal que estes autores têm na elaboração da palavra a ser dita em suas “artes” quanto à voz, à autenticidade, à clareza, aos assuntos.

Compreendemos como para eles é necessária uma entrega total de quem se dispõe a praticar a arte da palavra e que esta deve sempre estar a serviço da transformação de suas audiências.

Entendemos que ambos tinham uma compreensão muito semelhante dos mecanismos psíquicos do ser humano e que esta compreensão está enraizada na visão aristotélico-tomista, base do pensamento jesuítico.

Aprendemos como, em nossos autores, estes dinamismos psíquicos funcionam e por que a palavra dita da maneira que eles propõem em suas práticas pode atingir e transformar o psiquismo do ouvinte.

Aqui cabe um adendo muito importante para nossas conclusões. Duas eram as possibilidades ao começarmos esta investigação: a de que Stanislavski teria uma mesma formação nas tradições clássicas sobre a arte da oratória e sobre os mecanismos sensíveis, mentais e emocionais que compõem a visão aristotélico-tomista, e a outra de que ele teria chegado às propostas de seu sistema para a arte de interpretar de uma forma empírica e intuitiva.

Caso consigamos um dia chegar a evidências claras de que ele teve acesso às mesmas raízes que aqui apontamos, será possível estabelecer uma linha de continuidade histórica pelas fontes documentais.

Porém o que conseguimos concluir até aqui é que Stanislavski em sua persistência obstinada de um verdadeiro “sacerdote artístico”, chegou a vivências, entendimentos e formulações de seu sistema, muito próximas da tradição que passa pelos pregadores de 1600 e por Inácio em seus “Exercícios” e por isso ficam as perguntas:

Como ele chegou a postulados tão semelhantes?

Será que as verdades e as realidades dos processos de criação artística no que diz respeito aos dinamismos psíquicos, quando vivenciadas de “dentro para fora” não chegam necessariamente aos mesmos preceitos, independentemente do tempo e do lugar em que aconteçam?

Não necessitaríamos resgatar, em nossa contemporaneidade, saberes artísticos, filosóficos, éticos e psicológicos de uma antiguidade que foi simplesmente abandonada?

Eisenstein reconhece tais ligações, que se deram fora de um tempo cronológico, e as coloca dentro de uma perspectiva histórica:

Mas conclui Ejzenstejn: ‘Fica o fato [...] que somos obrigados a remover do sistema de Stanislavski a coroa do mais alto nível da liderança e da ausência de precedentes porque [...] ele tem um precedente não menos sistemático no plano da psicotécnica’. Este último é uma referência a Inácio (EISENSTEIN apud IANNACCONE, 1995, p. 322, tradução nossa).

É importante ver como este grande artista, mestre de gerações, nos ensina que a experiência, a persistência, o exercício constante da vontade até o final da vida, a abertura e a humildade, são ingredientes indispensáveis para mergulharmos nos verdadeiros e primordiais princípios da criação artística que se encontram como que atavicamente impressos no íntimo de cada ser, apenas esperando para serem descobertos e desenvolvidos a serviço de todos.

Um segundo aspecto de nossa conclusão é pessoal e aponta na direção de algo novo que se inicia, pois poder sistematizar e aprofundar temas que nos são tão caros significa um novo momento em uma trajetória que se iniciou ainda na juventude.

Poder aprender com a orientadora, com os professores de disciplinas, com os colegas e com os amigos que se fizeram nestes quatro anos de estudos e pesquisas, tem sido um privilégio que a vida nos ofereceu.

Descobrir, agora de forma mais estruturada, que determinadas intuições, práticas e estudos realizados há tanto tempo em nossos trabalhos na arte e na educação estão enraizados em tradições que remontam a uma antiguidade clássica, que passaram pelos tempos barrocos de nosso país, que se tornaram sistema em um momento de efervescência cultural na Rússia de 1900 e seguem vivas em vários trabalhos artísticos contemporâneos, é de uma alegria quase intraduzível.

E ainda uma terceira maneira de fechar nossa proposta se refere ao fato de que, por meio do que começamos a discutir, também começamos a perceber que a arte e a espiritualidade, aqui entendida como um caminho de interiorização profundo, de busca de essências primordiais e de conhecimento de si próprio, são realidades que a humanidade desenvolve de longas datas e que mesmo na contemporaneidade podem produzir frutos.

Sabemos que para Vieira o maior objetivo dos sermões, era apenas um: o de dar fruto, que significava para ele a conversão dos ouvintes. Um homem entrar em si mesmo, ver-se a si mesmo e assim poder transformar sua alma, seus sentimentos, suas visões de mundo, seus atos, agora em uma direção apontada pelo Cristo em seus evangelhos. Não importa qual tema ele estivesse abordando em seus sermões (e sabemos que foram muitos e vários), existia um alvo maior que sempre e em todos os casos era o pano de fundo de sua arte e de sua vida, ou seja: o servir a Deus, a Cristo, à Igreja, que compreendia como o reino de Deus no mundo, e o servir ao reino era prioritariamente provocar a conversão das pessoas.

Stanislavski, por sua vez, compreendia também que sua arte deveria estar motivada e alinhavada por um objetivo maior, que norteasse todos os outros objetivos de sua prática.

Vamos mais longe ainda! [...] Imaginem algum ARTISTA IDEAL que resolveu consagrar-se a um único e grande objetivo na vida: exaltar e entreter o público com uma elevada forma de arte; expor as belezas ocultas, espirituais, da obra dos gênios poéticos. Dará interpretações novas de peças e papéis já celebres, de modo a salientar-lhes as qualidades mais essenciais. Sua vida inteira consagrar-se-á a esta alta missão cultural.

Outro tipo de artista poderá usar seu êxito pessoal para transmitir às massas suas próprias ideias e sentimentos. As grandes pessoas podem ter uma variedade de altos propósitos.

No caso deles o superobjetivo de qualquer produção isolada será apenas um passo para a consumação de uma importante meta vital, que chamaremos de *objetivo supremo e sua execução de suprema linha direta de ação* (STANISLAVSKI, 1976, p. 318/9).

Após estas palavras, o autor relata um episódio emocionante que viveu como artista, com uma multidão que se estendia pela praça em frente ao teatro, passando muito frio e sem acomodação, apenas para ver se conseguia um ingresso para o espetáculo que estavam apresentando no dia seguinte.

Isso o tocou tão profundamente quanto à função maior de sua arte que compreendeu qual seria esse *objetivo supremo* em sua vida e em sua função social

Que honra para nós, podermos trazer felicidade de tão alta ordem a milhares de pessoas!

Senti-me logo preso ao desejo de marcar para mim mesmo uma meta suprema, cuja execução constituiria uma suprema linha direta de ação e nela seriam absorvidos todos os objetivos menores (STANISLAVSKI, 1976, p. 319-20).

A esse respeito resgatamos para essa conclusão, uma figura lendária que Iannaccone cita em seu trabalho, que é a do ator-santo, ou santo-ator, São Genésio:

Segundo a lenda, São Genésio foi um ator pagão do 4º século que se converteu enquanto recitava a parte de um cristão em uma representação teatral. Por esta razão teria imediatamente o martírio. Canonizado, Genésio se tornou o santo protetor dos atores. A propósito da história de São Genésio, Pierferdinando Taviani escreveu páginas cheias de intuições preciosas para o argumento deste estudo. Estas páginas podem sugerir o *'trait d'union'* definitivo entre Inácio e Stanislavski: *o teatro e a experiência do sagrado*.

Taviani cita um episódio do qual foi testemunho Silvio D'Amico. Este narra que um dia, durante um cruzeiro, um jornalista italiano manifestava as suas dúvidas a um ator, a cerca do fato que Genésio foi tomado como santo protetor dos atores: *"Mas Genésio, pedia o jornalista, se tornou mártir e santo porque parou de ser ator. Como pode ser o vosso santo protetor? O invocam porque os ajuda a abandonar o teatro? Ao contrario meu senhor, replicava o ator, Genésio foi convertido e santificado no palco cênico"*.

O primeiro exemplo citado por Taviani é aquele da tragédia “Le comédién et la grace de Henry Gheon”. Aqui se comenta como Genésio, foi obrigado por Diocleciano a interpretar o papel do soldado Adriano, que assim se converte ao cristianismo e por isso foi condenado à morte. Eis que Genésio, interpretando com cuidado este papel se encontra, inesperadamente, segundo as palavras de Schenkel, transformado.

Na nossa tradição este resultado é por acaso, enquanto que em outras tradições é o final da arte, e não poderia ser outro: espectador e o ator atuam um drama para transformarem-se e não para divertirem-se (IANNACCONE, 1995, p. 323, tradução nossa).

A arte e a sacralidade caminham em nosso trabalho de mãos dadas, como irmãs muito próximas, pois assim foi desde a Grécia antiga, berço do teatro para o ocidente.

A via é de mão dupla, ou seja, o teatro se alimentando da tradição religiosa e essa se nutrindo das propostas teatrais.

Mais uma vez Iannaccone nos ajuda:

Justamente, Taviani protesta que a ausência desta ponte não é derivada do teatro: “a ponte existe em muitos teatros asiáticos e existia nas práticas teatrais gregas. Ao contrário se pode dizer que existe quase sempre e falta é somente na nossa civilização teatral”.

E agora se pode levantar a hipótese que, propostas como aquela Inaciana fazem voltar pela janela o que teria sido colocado para fora pela porta; que o que foi proposto pelos “Exercícios inacianos” seja tangente à fenomenologia dramática, o que poderá ser comprovado mais à frente, com as evoluções e os usos dos textos que referiremos e que nos mostrarão a plena manifestação da vocação dramática e ainda provarão mais a semelhança entre os métodos do ator e os métodos do praticante inaciano.

Talvez, a mesma necessidade que encontrava alívio nas práticas da ficção, encontrava a forma de se exprimir nas práticas da transformação espiritual. Com isto, não se quer dizer que se possa falar, para Inácio, de teatro, porque seria absurdo; mas se pode falar de emprego dos mecanismos da teatralidade e da fenomenologia dramática.

Os “Exercícios” revelam suas potencialidades transformadas no mesmo espaço intermediário, cheio de ambiguidade, que alcançam aqueles transformados na experiência teatral e que buscam o lugar da verdade.

Inácio, provavelmente percorreu o inverso: do lugar da intuição mística para o lugar da ficção, parando no território intermediário. Não poderia fazer diferente, pois de fato ocorre recordarmos que o cristianismo institucional, sempre condenou o teatro porque era imitação imperfeita da realidade, ilusão contraposta à “Revelação”, e moralmente, porque o considerava um meio excitante das paixões menos nobres dos espectadores.

Passo a passo chegamos ao coração do problema: a representação dramática. Considerado o principal significado da palavra representação, aparece lógico consequentemente que, com este termo, se quer dizer a ação cênica. E de fato, por causa da sua natureza imitativa da realidade, o teatro sempre desenvolveu uma função sagrada de extraordinária importância, porque é capaz de diluir a barreira entre os papéis e de consentir uma reflexão do lado de fora dele (IANNACCONE, 1995, p. 332, tradução nossa).

A ideia de “ator-santo” e do sagrado no teatro, ainda na contemporaneidade ocidental, encontra ecos profundos em pessoas como Artaud, Grotowski, Brook e Barba, homens de teatro que são referência para todo o mundo e que em muitos casos, bebem nas fontes de Stanislavski.

Para encerrar, transcrevemos um trecho retirado do livro “O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. 1959-1969” e que se intitula “A sinceridade na busca da plenitude”:

Se vocês pretendem fazer teatro, deveriam perguntar-se: o teatro lhes é indispensável para viver? Não enquanto teatro. Não enquanto instituição e edifício e não enquanto profissão, mas enquanto grupo e lugar. Mas com certeza, pode ser indispensável para a vida se nele se procura um lugar em que não se mente consigo mesmo. Onde não nos escondemos, onde somos aqueles que somos, onde o que fazemos é assim como é, sem fingir outra coisa, portanto um lugar onde não somos divididos [...] Se cumprimos o ato com todo o nosso ser, como nos instantes do verdadeiro amor, chegará o momento em que será impossível decidir se agimos conscientemente ou inconscientemente. Em que é difícil dizer se somos nós a fazer algo ou se isso acontece. Em que somos ativos e totalmente passivos ao mesmo tempo. Em que a presença do outro se manifesta por si só, sem que se procure. Quando é eliminada toda a diferença entre o corpo e a alma. Naquele momento podemos dizer que não estamos divididos.

Que é essa plenitude? Começa com: não sermos mornos. (GROTOWSKI, 1968 apud FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 211).

Enfim, é a partir destas propostas práticas, teóricas, filosóficas e psicológicas na arte, que pretendemos sim e cada vez mais, como artistas e educadores, o resgate e a vivência desta prática, desta PALAVRA!

REFERÊNCIAS

FLASZEN, L; POLLASTRELLI, C. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski – 1959 - 1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

IANNACCONE, M. **Il potere dell'immaginazione: Arte della memoria, fenomenologia drammatica ed immaginazione mítica negli Exercitia spiritualia di Ignazio di Loyola. Tesi di Laurea**. Facolta di lettere e filosofia. Università degli studi di Milano. 1995

LOYOLA, I. **Autobiografia de Inácio de Loyola**. Tradução Armando Cardoso. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1987.

_____. **Exercícios espitituais de Santo Inácio**. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

MASSIMI, M. **Palavras, almas e corpos no Brasil colonial**. São Paulo: Loyola, 2005.

MENDES, M. V. **A oratória barroca de Vieira**. Lisboa: Editorial Caminhos, 1989.

PACHECO, P. R. A. **Experiência como fator de conhecimento na psicologia-filosófica aristotélico-tomista da Companhia de Jesus (séculos XVI-XVII)**. Memorandum, 7, p. 58-87. out. 2004. Disponível em:
<<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/pacheco01.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2012.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do Ator**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **A construção da personagem**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **A criação de um papel**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

VIEIRA, A. **Sermões**. Tomo I. PÉCORA, A (org). São Paulo: Hedra, 2003.