

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
CURSO DE MESTRADO

GUSTAVO VARGAS DE TOLEDO

INTERROGAÇÕES SOBRE A SUBJETIVIDADE NO TRABALHO DO ATOR
NO SISTEMA STANISLAVSKI

CAMPO GRANDE, MS

2018

GUSTAVO VARGAS DE TOLEDO

INTERROGAÇÕES SOBRE A SUBJETIVIDADE NO TRABALHO DO ATOR NO
SISTEMA STANISLAVSKI

Relatório de defesa apresentado como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre no
Programa de Pós-Graduação em Psicologia -
Mestrado em Psicologia.

Orientação: Prof. Dr. David Victor-Emmanuel
Tauro.

CAMPO GRANDE, MS

2018

GUSTAVO VARGAS DE TOLEDO

**INTERROGAÇÕES SOBRE A SUBJETIVIDADE NO TRABALHO DO ATOR
NO SISTEMA STANISLAVSKI**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dra. Alexandra Ayach Anache
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Membro interno

Prof. Dr. Antônio Carlos do Nascimento Osório
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Membro interno

Prof. Dr. David Victor-Emmanuel Tauro
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Orientador

Prof. Dr. Henrique de Oliveira Lee
Universidade Federal de Mato Grosso
Membro externo

Campo Grande, 19 de novembro de 2018

RESUMO

Este relatório tem por objetivo realizar questionamentos a respeito de possibilidades de processos psíquicos no processo de criação da personagem no Sistema Stanislavski concebido por Konstantin Sergueevich Alexeiev (1863-1938) que possam indicar uma semelhança com as propriedades ou características do que Cornelius Castoriadis (1922-1997) definiu como de subjetividade reflexiva e deliberante. A técnica utilizada para este fim foi a revisão bibliográfica de fontes primárias e secundárias, sendo privilegiadas as obras escritas pelos próprios autores ou traduções destas. O período de pesquisa se iniciou em dezembro de 2016 até outubro de 2018. Os trabalhos publicados nesta área até o presente momento indicam que esta abordagem nesta perspectiva está sendo realizada pela primeira vez de acordo com as fontes consultadas. Com o fim de contribuir com o projeto de autonomia política cujas origens remetem à democracia grega ateniense com o nascimento da política e da filosofia, este relatório verificou que o ator, no processo descrito por Stanislavski, realiza uma subjetividade reflexiva na medida em que realiza os exercícios e procedimentos indicados pelo diretor utilizando os recursos específicos para este fim. Stanislavski sintetiza o seu Sistema como ação consciente que irá acessar o inconsciente, fonte da criação, que, através de ações físicas dentro de condições imaginariamente propostas são afetados o sentimento, a vontade e o intelecto. Tanto a vivência ou experiência que gera o estado teatral interior, quanto a encarnação física que produz o estado teatral exterior estão subordinadas ao estado teatral comum, compartilhado com o diretor e outros atores (caso houver). Toda essa atividade é subordinada ao superobjetivo proposto, que será indicado pelo autor do texto porém determinado pelo diretor. Todo este movimento se explicita no relato de Vassili Toporkov (1889-1970). Os processos que indicam uma reflexividade se realizam neste processo, porém, como esta está subordinada ao superobjetivo proposto pelo diretor, o *télos* de sua atividade é dada pelo outro, o que denominaremos heteronomia. Concluimos que embora ocorra processos semelhantes ao que Castoriadis ira definir como de uma subjetividade reflexiva e deliberante, não se pode afirmar que o ator passe pela mesma, pois esta não é completa, tendo em vista que a atividade do ator não passa pela deliberação conjunta, assim como suas finalidades e modo de trabalho. Há uma criação de reflexividade, porém esta delibera apenas sobre o corpo dentro dos limites e determinações dadas pela direção.

Palavras-chave:

Sistema Stanislavski de Teatro; Teatro como criação; estrutura de Castoriadis de autonomia e heteronomia.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao David Victor-Emmanuel Tauro por ter aceitado ser meu orientador, pela paciência com minhas teimosias e pela parceria que durou muitos anos. Agradeço de coração o carinho e por ter me apresentado este autor maravilhoso que trabalho desde a graduação. Espero de coração que seja sempre abençoado com um envelhecimento digno de um homem que sabe enxergar e valorizar os potenciais alheios. Graças a você pensei em fazer mestrado e consegui. Muito obrigado.

Um agradecimento imenso vai para aqueles que não tinham motivos obrigatórios para me auxiliar nessa caminhada e sem os quais definitivamente não teria chegado ao fim deste processo. Faço questão de me ater a cada um separadamente.

À Ludmar de Barros, que sempre me ajudou em todo o processo e que se tornou uma grande amiga que hoje tenho contato e parceria de vida e Crossfit. Agradeço por estar comigo em cada alegria, nas caronas, nas risadas e nas choradeiras que aliviavam a pressão, chegando até ao pronto-socorro. Sou eternamente grato.

À prof. Alexandra Ayach, que além de dar excelentes aulas mostrando magnanimidade na execução do que nós vemos de maneira bastante teórica em outras disciplinas e denominamos de respeito ao aluno e seu ponto de vista. Com certeza, a empatia começa pelo suas atitudes, e graças a sua paciência diante de minhas crises fortíssimas que me levaram até pedir para sair do Programa juntamente com suas orientações e afeto fraternal que me levaram a continuar nessa caminhada e finalizar o que eu havia escolhido e lutado para chegar.

Ao professor Antônio Osório, que esteve comigo sempre, e que, graças a sua parceria e apoio eu consegui destravar de um processo muito doloroso de fechamento que eu introjeri. Consegui com seus conselhos retirar o melhor de mim que eu poderia dar dentro da impossibilidade que eu mesmo me coloquei durante o processo e que eu teria por obrigação me retirar para poder finalizar a execução deste projeto. Com você eu aprendi a graça de ser feliz e me sentir mais ou menos solto dentro da clausura que nos impõe a burocracia acadêmica e seus representantes. Acima de tudo, com você eu reaprendi que posso ser feliz, mesmo que seja numa pós-graduação.

Este diploma leva a assinatura de vocês mesmo não estando lá, e com certeza, meu coração leva um amor muito grande por vocês, mesmo que vocês não estejam por perto. Muito obrigado.

ABSTRACT

This report aims to question the possibilities of psychic processes in the process of creating the character in the Stanislavski System conceived by Konstantin Sergueevich Alexeiev (1863-1938) that may indicate a similarity with the properties or characteristics of what Cornelius Castoriadis (1922- 1997) defined as reflective and deliberative subjectivity. The technique used for this purpose was the bibliographical revision of primary and secondary sources, being privileged the works written by the own authors or translations of these. The research period began in December 2016 until October 2018. The works published in this area up to the present moment indicate that this approach in this perspective is being carried out for the first time according to the sources consulted. In order to contribute to the project of political autonomy whose origins refer to Greek Athenian democracy with the birth of politics and philosophy, this report verified that the actor, in the process described by Stanislavski, realizes a reflexive subjectivity in the measure in which he performs the exercises and procedures indicated by the director using the specific resources for this purpose. Stanislavski synthesizes his System as a conscious action that will access the unconscious, source of creation, that, through physical actions within conditions imaginatively proposed are affected the feeling, the will and the intellect. Either the experience or experience that generates the inner theatrical state, as well as the physical incarnation that produces the exterior theatrical state, is subordinated to the common theatrical state, shared with the director and other actors (if any). All this activity is subordinated to the proposed superobjective, which will be indicated by the author of the text, however determined by the director. This whole movement is made explicit in Vassili Toporkov's account (1889-1970). The processes that indicate a reflexivity take place in this process, however, as this is subordinated to the superobjective proposed by the director, the telos of its activity is given by the other, which we will call heteronomy. We conclude that although there are processes similar to what Castoriadis will define as a reflexive and deliberative subjectivity, it can not be said that the actor goes through it, since it is not complete, since the actor's activity does not go through joint deliberation, as well as its purposes and way of working. There is a creation of reflexivity, but it deliberates only on the body within the limits and determinations given by the direction.

Keywords:

Stanislavski's System of theater; Theater as creation; Castoriadis' framework of autonomy and heteronomy.

*“O resumo do Sistema:
O subconsciente por meio do consciente”*
Konstantin Stanislavski

LISTA DE FIGURAS

Gráfico 1 – Diagrama original de Stanislavski	67
Gráfico 2 – Diagrama traduzido de Stanislavski por Jean Benedetti.....	68

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1 DE ONDE PARTIMOS: FUDAMENTOS METODOLÓGICOS, ONTOLÓGICOS E EPISTEMOLÓGICOS PARA ESTE RELATÓRIO	24
1.2 Da biografia à obra.....	26
1.3 Fundamentação ontológica	41
2 O SISTEMA STANISLAVSKI	Erro! Indicador não definido.54
2.1 Primeiras considerações: ponto de partida	56
2.2 Subconsciente ou inconsciente	65
2.3 O diagrama de Stanislavski.....	67
2.4 A experiência de Toporkov.....	72
3 A SUBJETIVIDADE EM SI	85
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
5 REFERÊNCIAS	104

APRESENTAÇÃO

Os motivos pessoais deste acadêmico que levaram a escolher este tema foi o envolvimento com o trabalho artístico que decorre mais de dezenove anos. A formação acadêmica foi em Ciências Sociais e o mestrado em Psicologia se fez com o objetivo de angariar critérios subjetivos a partir de uma perspectiva que somente a visão social-histórica não permitiria nem mesmo as ferramentas que as Ciências Sociais disponibilizam. Penso que estes motivos se tornam evidentes a medida que o leitor se familiariza com o conteúdo deste relatório de dissertação.

Em relação ao teatro, mais propriamente Stanislavski, a escolha se efetuou pela importância e constante repetição deste nome em qualquer espaço de atuação ou treinamento artístico. Este acadêmico tem currículo artístico, porém foi enquanto professor de interpretação vocal no Cena Hum (escola de formação teatral) de Curitiba entre os anos de 2013 e 2014 e algumas experiências de direções teatrais que determinaram esta intenção.

Neste contexto ficou evidente que o ator tem por obrigação abrir mão de seus desejos, suas vontades e mesmo interiorização pessoal privada para permitir que um contexto imaginário entre e oriente sua ação, de modo que as personagens nada mais são que forma de se portar dentro dessas condições. Portanto, o é na área da Psicologia que busca-se uma resposta para quais são as formas e meios que a psique faz para realizar o trabalho de ator. Como o referencial teórico e metodológico é de Cornelius Castoriadis, isso não se fez sem uma grande crítica embutida.

Este trabalho aborda os elementos que tornam possível a contextualização que se propõe realizar, assim como os procedimentos metodológicos adotados para este estudo. A subjetividade reflexiva e deliberante em Castoriadis (1922-1997) se distingue radicalmente das concepções herdadas pela Filosofia ou Psicologia (ou mesmo da Psicanálise) e se torna conveniente neste momento esclarecer, antes de algumas pontuações metodológicas anotadas, explicitar-se o motivo sob a finalidade deste estudo buscando demonstrar sua originalidade.

“Subjetividade” é definida por qualidade ou caráter de subjetivo ou mesmo domínio do que é subjetivo e “subjetivo” está relacionado com sujeito em sua existência ou relativo a este, individual, particular, o que é válido para este sujeito. Estas

demarcações que apenas definem os termos não deixam explícita a filiação teórica que tornou possível esta interpretação que se coloca enquanto definição por serem demasiadamente genéricas.

Enquanto atribuição indissociável da psique, é conveniente ressaltar que o termo psique surgido na Grécia, sinônimo de alma, é:

[...] o princípio vital que no homem assume conotações diversificadas correspondentes a diferentes funções observáveis na experiência: as funções voltadas para a sobrevivência biológica (nutrição e reprodução), as voltadas para a relação com o ambiente (sensibilidade), e as funções voltadas para o conhecimento e a ação no mundo (racionalidade em sentido amplo). A sociedade é uma expressão do homem, que é também definido como animal político (MASSIMI, 2016, p. 104).

Massimi (2016) ainda sugere que no mesmo contexto surge também a concepção psicossomática do ser humano em que este sujeito é totalmente integrado ao cosmo, por ele ser mesmo composição destes elementos. Outro aspecto fundamental para nosso entendimento que irá se tornar capital na atividade do ator é a “voz interior” que torna os seres humanos diferenciados na apreensão de si mesmos, do mundo gerando um [...] duplo movimento de volta para a interioridade e de abertura à alteridade (os deuses), tematizada pelo *topos* da “voz interior”, que, como veremos posteriormente, permanecerá de maneiras diversas durante a história da cultura ocidental.” (MASSIMI, 2016, p. 104).

No artigo Subjetividade: Um diálogo interdisciplinar (2011) os autores Miriam Graciano de Souza Pan, João Henrique Rossler, Norma da Luz Ferrarini, Luciana Albanese Valore e Sidney Nilton de Oliveira fazem uma retrospectiva deste conceito.

A partir de um entendimento de que subjetividade é derivação de sujeito, em que o sufixo “idade” indica substantivos abstratos derivados de adjetivos a qualidade ou característica específica, no caso, de “subjetivo”, verifica-se que “sujeito” na acepção de Tomás de Aquino (1225-1274) ou Santo Agostinho (354-430) – autores da Filosofia Medieval – assim como na Filosofia Antiga, tinha o sentido de substrato aplicado a qualquer substância. Somente com René Descartes (1596-1626) que, utilizando o mesmo sentido atribuído à palavra pela filosofia aristotélico-tomista e paradoxalmente fundamenta a realidade no homem - o *res cogitans* (coisa pensante, do latim) – dando o

significado que irá substanciar “subjetividade” no período a partir de então denominado Modernidade.

Essa subjetividade pressupõe uma objetividade sobre a qual lançamos olhar e agimos sobre; a subjetividade passa a ser entendida como o primeiro fundamento do real, tendo uma existência universal e anterior, independente do real, do propósito. Enquanto dicotomia se torna clássica e da relação entre sujeito e objeto se derivam as relações entre subjetividade e objetividade, psíquico e social, interno e externo e substancializa as visões objetivistas como subjetivistas da Modernidade (PAN, ROSSLER, FERRARINI, VALORE, OLIVEIRA, 2011, p.3).

As abordagens em Psicologia adotam elementos dessa concepção de relação entre subjetividade e objetividade, em maior ou menor grau, dando privilégios pra uma em detrimento à outra ou mesmo ressaltando a interação entre ambas. Independentemente, mantém-se enquanto esferas autônomas e distintas assim como universais.

Ainda neste mesmo é ressaltado pelos autores Francis Bacon (1561-1626) enquanto buscador, assim como Descartes, de um método científico que parte do campo da experiência subjetiva sensorial, na percepção e sentidos dados conjuntamente com a experiência a fonte da verdade, mesmo que estas passem por uma análise metodológica rigorosa para se fazer uma leitura correta da realidade. Inaugura-se assim o Empirismo em oposição ao Racionalismo de Descartes. (PAN, ROSSLER, FERRARINI, VALORE, OLIVEIRA, 2011, p.3).

Já em outro artigo intitulado A construção da subjetividade: notas sobre o sujeito; de Rafael Bianchi Silva e Leoni Maria Padilha Henning (2011), os autores opõem Descartes à Rousseau, que percebeu a subjetividade como um mundo interior que na infância está pura, em busca de um conhecimento verdadeiro e vai se corrompendo com a sociedade em que se instauram máscaras e convenções. Para Descartes o caminho é oposto: afastar-se da infância significa acabar com as ilusões que estão entre o sujeito e a verdade.

A formação do pensamento psicológico na modernidade que segundo Castoriadis (2006, p.19), Modernidade é o período que compreende 1750 d.C. até 1950, em que se inicia a época do conformismo generalizado. Da filosofia temos como uma das características a substituição do conceito de mente pelo de alma em Descartes (alma

racional) que o definiria. Esta concepção aliciada ao entendimento do organismo humano como máquina deram condições no âmbito do pensamento ao conceito de comportamento como formulado por correntes da própria Psicologia, em especial no movimento inicial do sistema behaviorista que se inicia no séc. XIX. Introduzindo o elemento determinista que busca criar uma ciência do homem semelhante às ciências naturais em que os fatos mentais são vistos como os comportamentais de estímulo-resposta, se torna possível a partir de contribuições de autores como Espinosa em passagens que tornam evidentes tanto em sua Ética como esta de seus Tratados Políticos:

4. Assim, por direito de natureza entendo as próprias leis ou regras da natureza segundo as quais todas as coisas são feitas, isto é, a própria potência da natureza, e por isso o direito natural de toda a natureza, e consequentemente de todo indivíduo, estende-se até onde se estende a sua potência. Consequentemente, aquilo que cada homem faz segundo as leis da sua natureza fá-lo-á segundo o supremo direito de natureza e nem tando direito sobre a natureza quanto o valor de sua potência.” (ESPINOZA, 2015, p. 62)

Sabemos que esse determinismo (um inconsciente que determina as outras instâncias) que irá perseguir até Freud (1856-1939) que como médico de formação – o que está clara na suas primeiras tentativas de Psicanálise, quando o inconsciente quase que determina o restante chegando ao ponto de dizer que o Eu não é senhor de sua própria casa. Esta concepção é herdada e fruto direto de uma tendência antidemocrática ateniense em que a criação humana se posiciona ao lado da *physis*, da natureza.

Para elucidar este ponto cabe uma digressão. Para a noção apresentada enquanto “concepções herdadas” ter sentido há de se definir de onde: Grécia, mais especificamente Atenas no período arcaico e clássico (800 a.C. a 500 a.C. e 500 a.C. a 338 a.C.). Obviamente essa periodicidade não implica que antes ou depois destas datas fixadas não existiram contribuições importantes como o entendimento que irá ser apresentado, porém que este período foi o mais fértil por condições sociais e históricas que permitiram esse fluxo de inovações tanto em âmbito psicológico quanto social.

De forma totalmente inédita os gregos conseguiram romper com o fechamento de significação que iria compor as sociedades tradicionais, isto é, questionar a sociedade instituída, deliberar sobre esta, interrogá-la incessantemente e não permitir que a

questão se fechasse com uma resposta última e definitiva, o que, infelizmente, vai ocorrer com o idealismo platônico colocando as respostas últimas que seriam alcançadas através de contemplação filosófica pela disciplina descrita na obra *A República* (380 a.C.) em que se alcançaria o vislumbre da verdade no mundo das Ideias.

No período arcaico as cidades-Estados se desenvolvem na necessidade de colonizar outros lugares para o cultivo da agricultura, já que na Grécia o solo era insuficiente para vários tipos de plantação, o que leva grupos de agricultores à fundarem colônias distantes como Sitacura, Marselha, entre outras.

Esta visibilidade e encontro com a alteridade leva Heródoto a criar o que veio a ser chamado de imparcialidade histórica ao observar os costumes de outros povos de maneira a permitir que expressassem sua existência com seus valores em seu entendimento, o que o leva a ser considerado como o pai da História.

Enquanto possibilidade de entender o outro a partir de seus valores só foi possível pelo contexto que se apresentava: a partir do momento que a sociedade deixa de ser dividida entre dominantes e dominados e a atividade lúcida da *polis* – os cidadãos – que se instituem definindo suas leis tornando-se capital a atividade política e a filosofia, enquanto esta autoinstituição no âmbito do pensamento (que também é uma ato), a opinião (*doxa*) de outro cidadão se torna passível de validação para aprovar leis, propor leis ou mesmo para recusar as que já existem.

Desta forma, o pensamento deixa de ser mera fantasia e começa a existir enquanto possibilidade e permite que este outro ser humano com suas vontades e ideais passe a existir enquanto alteridade real e não mero objeto de reprodução social definido pela sociedade com seus poderes instituídos.

Somente assim, na democracia grega, que surgem a possibilidade histórica e sociais de existir alteridade real e uma verdadeira individualização do ser humano: somente quando a sociedade permita que o eu exista enquanto alteridade que o eu possa diferenciar-se, questionar e mesmo propor qualquer coisa. A exploração deste entendimento em âmbito psicanalítico (a partir da revisão de Castoriadis) se fará mais a frente neste relatório sendo fundamental para interpretar o que definimos enquanto subjetividade reflexiva e deliberante.

Neste sentido, o fluxo de produção do pensamento grego é possibilidade que o surgimento da filosofia e da política trouxe com seu surgimento e que tem condições

que a possibilitaram como a escravidão, por exemplo, mas que não determinam seu surgimento, tendo em vista que em outros lugares havia escravidão (Esparta) e não há registro de uma criação democrática, de um espaço público.

Como este entendimento se amplia a todas as outras condições, Castoriadis (1987a, p. 271 e seg.) define esta criação histórica como *ex nihilo*, a partir do nada, ou seja, nada a determinou mesmo que tenham a possibilitado. Deste modo que Castoriadis compreende todas as criações humanas, enquanto arbitrárias e considerando que há condições explícitas para o surgimento de qualquer criação, significa que não é *cum nihilo* ou *in nihilo* (traduzindo: com o nada ou no nada).

Mesmo o questionamento das leis divinas é posto pelos céticos como Crítias (cerca de 400 a.C.) que vai sugerir que os deuses são criações dos mais ricos para dominar os mais pobres, e também em obras como *Antígona* (442 a.C.) de Sófocles (497 a.C. – 406 a.C.) que, muito além demonstrar uma concepção cíclica histórica, argumenta-se a favor da lei divina em detrimento à lei humana, o que por si já ilustra o conflito com uma visão de mundo em que o homem é criador e a história é sua criação.

Esta colocação do homem enquanto fonte de criação da sociedade e sua história é explícito em Jean-Pierre Vernant (2009, p.355-356) quando ele declara

[...] Como a teologia, a filosofia é a arte de construir um discurso para resolver os problemas. É um sistema de raciocínio em que a solução já reside nas premissas. A tragédia é exatamente o inverso. Tudo é contradição, estamos no calor da ação, e até mesmo os deuses estão em luta. O mundo é enigmático, o homem é problemático, logo o homem está no centro.

Essa noção pode ser criticada dentro do pensamento filosófico, não há garantias para a autonomia. Ser autônomo, dar-se-á as próprias leis e instituir-se enquanto ser humano com suas finalidades socialmente ou psicologicamente, permite que o próprio abra mão desta. Protágoras vai dizer que o homem é a medida de todas as coisas, Platão vai dizer que Deus é a medida de todas as coisas. Os sofistas afirmam que não há verdade e todo discurso permite oposição. Para Platão, através de suas obras há um discurso verdadeiro e outro falso e o que está no centro é o Bem, o Verdadeiro e o Belo. Também para ele e Sócrates em *A República* a democracia é uma tirania da maioria.

Castoriadis recusa o nihilismo por ser logicamente inapto: não há verdade absoluta. Esta é uma verdade, conclui-se que logo esta ou é falsa ou é uma verdade que afirma seu oposto (princípio lógico que Aristóteles determina como terceiro excluído: ou é, ou não é, a terceira possibilidade é excluída). Desta maneira resta à Castoriadis não abrir mão da busca pela verdade que seja mais coerente, mas que nunca se fecha em uma palavra última, pois não há garantias ou fundamentos últimos da verdade ou mesmo da existência humana e é desta realidade ontológica angustiante que o homem tenta suprimir quando pretende explicar sua realidade a partir das instituições que ele mesmo cria: Deus, Estado, família ou até mesmo a burocracia, como se deveríamos existir de tal ou tal maneira, pois “as coisas são assim” – visão superficial de realidade que busca não aprofundar com o propósito afetivo de expor a ferida existencial de não haver um sentido inato ao que é. O fechamento da significação, a heteronomia voluntariamente inconsciente neste sentido (vontade de não saber, não querer saber e apenas “fazer o que tem que ser feito”) dá substância ao que Castoriadis vai definir como o conformismo generalizado que é uma das principais características da contemporaneidade (desde 1950 d.C. aos dias atuais), consequências ampliadas e justificadas por pensamentos de gregos como Platão.

Sobre a necessidade de sentido, Castoriadis afirma que:

O homem é um ser que procura o sentido. E para satisfazer esta necessidade de sentido, cria o sentido. Mas, primeiro e durante muito tempo, ele cria o sentido no fechamento. Ele cria o fechamento de sentido e ele sempre tenta voltar a isto. Mesmo hoje. E é a ruptura deste fechamento que é inaugurada pelo nascimento e renascimento, na Grécia e na Europa Ocidental, da filosofia e da política. Pois a filosofia e a política são questionamentos radicais de significações imaginárias instituídas e das instituições que as encarnam. (CASTORIADIS, 1992, p.93)

“Sobre o que devo pensar?” Para Castoriadis este é o sentido que inicia o movimento filosófico e é inédito já que na maioria das sociedades conhecidas o que se deve pensar é orientado pelas instituições dadas pela mesma: tribo, Bíblia, partido, secretário geral, Alcorão, entre outros. Quando o homem se questiona sobre o “ser em geral” no sentido ontológico está o fazendo para si mesmo e tem a possibilidade de interrogar todas as representações da coletividade que são repassadas continuamente

pela reprodução estratégica da mesma, que no caso na Grécia se coincide com uma necessidade de expansão no período arcaico mencionado anteriormente.

Estes questionamentos só tem sentido para a sociedade que permite que se faça algum sentido, em que as instituições não estão completamente fechadas, pois senão o próprio questionamento ou não tem sentido ou é uma tentativa de transgressão. Quando alguém questiona as representações, significações e instituições dadas pela sociedade, ele faz algo que os animais e os planetas não podem ser capazes de fazer: interrogar suas leis e o que determina seu próprio ser. Este é o sentido mais profundo da política e da filosofia.

Estas significações imaginárias sociais tem um modo particular de ser e existir em que a imanência do que não é percebido ocorre de maneira inconsciente tornando oculta nossa instituição do mesmo: nunca vimos nem veremos uma mercadoria ou mesmo Deus ou a família. A sociedade institui esta significação imaginária social que por sua vez se torna em “mercadoria” como um quilo de batatas ou um carro, induzindo “família” nossos pais, mães e irmãos, que podemos tocar e ver. Da mesma forma, Deus é apresentado pelas Igrejas e seus representantes, e assim por diante. Logicamente neste âmbito idealizado está o correspondente que se torna suporte de sua existência e estão longe de ser falsas por si: elas tem uma validade de fato nas sociedades. Sua legitimidade não se coloca. Somente na filosofia que o que é de fato se torna uma questão de direito: na matemática se exigem demonstrações, na filosofia uma coerência de raciocínio e na política enquanto algo a ser debatido e deliberado pela polis.

Recusando o receio de generalizar: todas as sociedades possuem uma ideia instrumental de verdade. Algo é verdadeiro, algo não é, e assim podemos orientar nosso fazer e apreender o modo desta sociedade especificamente variando os valores conforme a cultura. Esta verdade está ligada a noção do que é correto ou não. A filosofia não existiu em todas as sociedades, e colocar em questão as verdades postas como tal por tais sociedades está além deste sentido de correção. Para Castoriadis (1992, p.96)

[...] Ou seja, não devemos mais chamar verdade a uma propriedade dos enunciados, ou a um resultado qualquer, mas ao movimento mesmo do pensamento, que rompe o fechamento que é, cada vez, estabelecido e que procura, num esforço de coerência, dar conta e razão para se encontrar com aquilo que é. E se damos este sentido ao termo verdade, devemos, também, dizer que é na e pela sociedade e

pela história que aparece a verdade. Da mesma maneira que devemos dizer que é na sociedade e na história que aparece a subjetividade reflexiva e deliberante e o sujeito político, enquanto ele se opõe aos indivíduos que são simplesmente conformes à instituição de sua sociedade.

Para Castoriadis a política (*la politique*) se opõe ao político (*le politique*), sendo na política o correspondente prático em âmbito social do termo autonomia que temos verdadeiras subjetividades reflexivas e deliberantes, pelas condições de questionar o fechamento de sentido e da instituição.

Nosso trabalho então não se propõe a demonstrar que o ator produz uma subjetividade reflexiva e deliberante exatamente como em sociedades autônomas, o que seria impossível no contexto russo, americano ou das sociedades ocidentais no fim da modernidade e em todo o período contemporâneo pós-Stanislavski, já que são predominantemente heterônomas.

O que resta então? Questionar a veracidade de ampliação de atividades psíquicas que correspondam, incentivem ou mesmo criem lapsos do que seria uma subjetividade reflexiva e deliberante conforme propriedades apresentadas por Castoriadis (e por nós mais adiante) de modo que possam (ou não, caso não se verifique) contribuir para uma sociedade autônoma, já que se tornará ao longo deste relatório evidente que a atividade do ator só é possível pela criação da alteridade cujas origens remonta aos gregos, assim como a flexibilização dos investimentos psíquicos que, em sociedades cujo fechamento de significação e instituição são completos, não existe.

Ora, se mesmo em sociedade heterônomas como a Rússia de Stanislavski podemos criar uma subjetividade com alguns indícios de processos psíquicos semelhantes à da reflexividade autônoma, com certeza algo se indica: como o processo de hominização materializa no infante os milhares de anos que lhe antecedem. O gérmen está posto, já que somos herança direta dos gregos, seus pensamentos, suas instituições, linguagem e mesmo valores que ao abrir os dicionários ao se pesquisar qualquer palavra se percebe correntemente lá a sua origem grega. Esta semente deve ser estudada, cultivada e mesmo incentivada, já que a vontade política deste trabalho é explícita: a autonomia.

Ainda sobre a relação psique e sociedade

O conhecer e o agir do ser humano são, portanto, indissociavelmente, psíquicos e social-históricos. Esses dois polos, a psique e a sociedade, não podem existir um sem o outro, e não são redutíveis um ao outro. Tudo aquilo que encontramos de social em um indivíduo, e mesmo a ideia de um indivíduo, é socialmente fabricado ou criado em correspondência com as instituições da sociedade considerada (CASTORIADIS, 1992, p. 92)

Não tornar redutível significa que a Psicologia, mais propriamente a Psicanálise deve dar elementos para que possamos observar como o ator pode criar uma personagem. Em qual instância psíquica encontramos essa possibilidade de criação? É na imaginação? Encontramos a possibilidade de criar, questionar, receber e aceitar a criação original de outras pessoas? O que ocorre sempre nas artes e nas ciências, assim como na filosofia?

Não pensamos como os artistas para aceitar como legítimas e até mesmo geniais suas apresentações, mas o novo se torna passível de apreensão pela instância que dá condições de pensar este novo, na imaginação. O imaginário, antes de ser considerado como mera fantasia ou especulação ou mesmo reflexo de algo, é

[...] a criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos. (CASTORIADIS, 1982, p. 13)

Dentro de um projeto revolucionário de autonomia esta imaginação deve estar a serviço da liberdade: dizer sobre si mesmo, questionar o que do fluxo incessante que se estabelece enquanto algo que diz sobre o eu (algo que identifico como meu) e deliberar se pretendo que o outro me definirá ou não. Onde estava o Eu, o Isso (*Id*) deverá advir – invertendo a proposição freudiana, havendo coerência entre a decisão do Eu com os desejos do sujeito. Não se trata da eliminação do discurso do Outro, mas outra relação com este, de modo que sabendo da origem do discurso, “[...] negou-o ou afirmou-o com conhecimento de causa, relacionando seu sentido com o que constitui a verdade própria do sujeito – como minha própria vontade” (CASTORIADIS, 1982, p.125).

Esta pesquisa realizada tem por objetivo suscitar questionamentos sobre as possibilidades de uma existência de traços que caracterizam esta subjetividade reflexiva

e deliberante no momento em que o ator delibera sobre si mesmo, sobre seu corpo e sua manifestação. Sobre o que é essa reflexividade veremos ao longo do texto. Por enquanto, podemos nos ater a esta passagem

(...) observem o jogo de um grande jogador de tênis que, em um quarto de segundo, tem que rebater o *smash* de seu adversário: em sua resposta há reflexividade (o que os comentaristas chamam de “concentração”), mas é uma reflexividade que passou para a totalidade do corpo, para todos os músculos e todas as inervações. (CASTORIADIS, 2007, p.182).

Se a reflexividade está vinculada à deliberação corporal, fica evidente nesta passagem como elementos da subjetividade reflexiva podem existir mesmo em um ambiente heterônomo, o que não indica sinônimo de autonomia, já que autonomia individual só é possível com autonomia social e vice-versa. Se não houvesse essa possibilidade, então poderíamos fechar as universidades e escolas, já que é por meio da Educação que se dá numa sociedade heterônoma a própria possibilidade de questionamento que estamos tendo. Em síntese, a autonomia social criada em Atenas criou a autonomia individual fechando-se em seguida em posterior heteronomia. Porém, como somos tradição greco-romana e história materializada, restam vestígios no momento presente que possibilitam aquilo que não foi totalmente interrompido: a filosofia enquanto possibilidade de questionamentos. A reflexividade enquanto deliberação corporal está descrita nesta passagem acima enquanto atividade do esportista.

A partir de passagens como essa que nos indagamos se o ator realiza processos psíquicos que possam ser considerados de forma reflexiva e como isso se realizaria nos escritos de Konstantin Stanislavski (1863-1938), mais propriamente em seu Sistema que sintetiza seu pensamento sobre o método de atuação que elaborou. Se trata de indagar se é uma criação social que coopera com a autonomia ou não ou se esta forma de subjetividade emerge mesmo que parcialmente. O que nos parece até o presente momento é que esta possibilidade existe e é limitada pela heteronomia imposta pelo diretor ou público.

São extremamente produtivas as possibilidades que surgem a cada vislumbre do Sistema Stanislavski e seu método de ações físicas explorado em seus últimos anos, o que nos leva a concluir que o Sistema contém gérmenes de autonomia que não se

realizam por completo por conta da recriação constante da heteronomia, até porque mesmo que não haja autonomia nas sociedades atuais, não significa que não haja reflexividade ou mesmo vestígios de uma subjetividade reflexiva e deliberante, como exposto em trecho acima. Stanislavski nunca menciona tal subjetividade, sendo assim o nosso trabalho interpretar e encontrar tal possibilidade no sentido de sua atividade.

Antes de prosseguir, vamos expor algumas explanações metodológicas. O tipo de pesquisa é bibliográfica a partir de fontes primárias e secundárias com seguinte critério de análise de conteúdo, sendo apresentados a descrição e o período dos levantamentos, nesta ordem:

1) Das diversas obras de Stanislavski, extrair o conteúdo que seria para o autor essencial para compreender o movimento que ele pretende explicitar que o ator realize, observando suas orientações e advertências que possam possibilitar processos psíquicos que indiquem ou limitem propriedades com as quais Castoriadis caracteriza a sua definição de subjetividade reflexiva e deliberante. Este levantamento ocorreu no período de julho de 2017 a outubro de 2018;

2) Da obra de Toporkov (1889-1970), aluno de Stanislavski, extrair somente as injunções e o movimento de pensamento, vontades e conflitos que indiquem algum traço de reflexividade ou limitação dela no período de março de 2018 a setembro de 2018;

3) Das obras de outros pesquisadores sobre Stanislavski retiramos estritamente sua síntese para demonstração do que se percebe nas pesquisas, a saber, a ausência de um trabalho que apresente o viés que está sendo cotado. Justificando assim o ineditismo do trabalho no período de dezembro de 2017 a julho de 2018;

4) Das obras de Castoriadis como de outros autores que versam sobre política, filosofia, psicologia, teatro e afins, são emprestados encadeamentos lógicos que cooperem com a fundamentação da pesquisa no sentido pretendido por este acadêmico no período de dezembro de 2017 a Outubro de 2018.

Estes períodos apresentados devem ser considerados incluindo a leitura, apreensão, interpretação e revisão destes textos. Atrasos ocorreram devido a problemas de entrega ou mesmo de importação.

As pesquisas dessas fontes foram feitas através da ferramenta de pesquisa Google para buscar as fontes de origens diversas, complementadas com buscas nos

próprios sites destas universidades que apresentaram indícios de trabalhos realizados que envolvem o autor. Esta foi realizada no período de dezembro de 2016 até julho de 2018. Foram encontrados entre artigos, dissertações e teses que surgiram nesta busca a partir do referente “Stanislavski”: 12 trabalhos na USP, 6 na Scielo, 4 da UFMG, 3 da UNICAMP, 2 da UFBA, 1 da UNESP, 1 da Revista Fênix, 1 da UDESC.

Destes trabalhos observou-se que não há preocupação dos autores pelas possibilidades de elucidações políticas de Cornelius Castoriadis e, conseqüentemente, nenhum aborda algo como a busca de propriedades de uma subjetividade reflexiva e deliberante. Do total de 30 trabalhos, 16 mencionam Stanislavski, sua importância e da sua obra para o cinema, música, dança, assim como sua correlação com outros autores de maneira lateral.

Por necessidade do objetivo da pesquisa e limite temporal para entrega do relatório de dissertação, estes trabalhos foram dispensados de uma análise mais profunda, o que seria impossível dentro das condições apresentadas.

Restaram 14 trabalhos que tratam diretamente de Stanislavski mesmo que em correlação com outros autores, dos quais temos contribuições importantes para o entendimento, mas que não passam de aprofundamento das obras já apresentadas por Stanislavski com uma novidade mais fundamental, a saber: o estudo utilizando as traduções completas do referido autor, pois as mesmas tinham sido censuradas pela antiga URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). O que torna estes trabalhos inéditos é a diferenciação entre o que é “Método Stanislavski” do que é “Sistema Stanislavski”, destacando que o Sistema está relacionado com o método de atuação a partir dessas versões que se tornaram disponíveis após censura, considerados assim mais completos. Destes trabalhos analisados mais profundamente com o critério de verificar que contribuições poderiam dar ao entendimento que se busca na reflexividade, são dois que poderiam cooperar com os passos abordados pelo ator na criação da personagem de maneira mais central. Aqui destacados:

1) “Dos princípios do ator: análise de ação física através da tríade percepção-imaginação-adaptação, a partir dos pressupostos de Konstantin Stanislavski” de Pablo Canalles pela UDESC (2008) e;

2) “Rastros do Sistema de Stanislavski: procedimentos para o trabalho de criação do ator” de Carolina Martins Delduque pela USP (2012).

Estes dois trabalhos vão trazer a contribuição pelo que se denomina Sistema Stanislavski, que utilizamos a partir de tradução da fonte original do próprio autor do qual se elabora o nosso estudo.

Os trabalhos restantes estão preocupados com outros aspectos que são relacionados com outros autores ou mesmo sobre ética, traduções, música cênica, entre outros. O que fica evidente em todos estes estudos é que a essência do que Stanislavski pretendeu produzir, de onde seu trabalho e esforços se dirigiram. Foi através de seu Sistema que o próprio autor faz questão de estabelecer diagramas e passos.

Esta conclusão então justifica nossa escolha: observar as consequências práticas e psicológicas do esquema do Sistema Stanislavski, que será analisado nos capítulos posteriores integralmente dedicados a isso.

É conveniente acentuar que esta pesquisa privilegia as fontes escritas diretamente pelo autor ou pelos autores que fazem a tradução destas, entre eles, Elena Vássina e Aimar Labaki em “Stanislavski: vida, obra e Sistema” publicado pela editora da Funarte em 2015.

O que trazemos de inédito em nosso trabalho é a interpretação da obra de Stanislavski a partir do referencial teórico de Cornelius Castoriadis, recusando separação entre forma e conteúdo, nos obriga a trilhar um caminho totalmente novo e chegar a conclusões que não se consta em nenhum destes trabalhos analisados. Esta afirmação se torna mais real desde que compreendemos que Castoriadis rompe com toda a filosofia herdada e discorda radicalmente de seus contemporâneos.

Este trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo será disposto o escopo teórico de Cornelius Castoriadis sobre o qual qualquer crítica que pretende-se correta deverá se pautar. O objetivo não é esgotar o autor, mas definir alguns elementos que são fundamentais e a partir dos quais a análise decorre.

No segundo capítulo discorre-se sobre os escritos de Stanislavski, mais propriamente sobre o seu diagrama, interpretando com o referencial teórico proposto, procurando elementos que indiquem processos psíquicos de uma subjetividade reflexiva.

No terceiro iremos discorrer sobre a intersecção de entendimentos sobre o referencial teórico e Stanislavski mais propriamente sobre a subjetividade reflexiva e deliberante, para que possamos fazer as considerações finais consideradas pertinentes.

1 DE ONDE PARTIMOS: ALGUNS FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS, ONTOLÓGICOS E EPISTEMOLÓGICOS PARA ESTE RELATÓRIO

Neste capítulo vamos abordar alguns pontos biográficos de Castoriadis, assim como alguns entendimentos fundamentais para compreensão de seu pensamento que são fundamentais para compreensão de sua elucidação. Como não há psicológico sem o social, compreender o panorama amplo de nosso referencial teórico-metodológico se torna essencial na compreensão de nosso objeto. Para tal se utilizam e as obras:

- i. *Capitalisme moderne et révolution – le mouvement révolutionnaire sous le capitalisme moderne* (1979, Union Générale d'Éditions et Cornelius Castoriadis);
- ii. A instituição imaginária da sociedade (1982, pela Paz e Terra);
- iii. Socialismo ou barbárie – O conteúdo do socialismo (1983, Brasiliense);
- iv. A criação histórica (1992, Artes e ofícios);
- v. Encruzilhadas do labirinto I (1987, Paz e Terra);
- vi. Encruzilhadas do labirinto II (1987a, Paz e Terra);
- vii. Encruzilhadas do labirinto III – o mundo fragmentado (1987b, Paz e Terra);
- viii. Encruzilhadas do labirinto V - Feito e a ser (1999, DP&A);
- ix. Encruzilhadas do labirinto V - Feito e a ser (1999, DP&A);
- x. Encruzilhadas do labirinto VI – Figuras do pensável (2004, Civilização Brasileira);
- xi. Uma sociedade à deriva – Entrevistas e debates 1974-1997 (2006, Ideias & Letras)
- xii. *Lá cité et les lois – ce qui fait la Grèce*, 2 (2006a, Éditions du Seuil);
- xiii. Sujeito e verdade no mundo social-histórico (2007, Civilização brasileira);
- xiv. História e criação (2013, Antígona);

Com citações diretas, de outros autores:

- i. De François Dosse, *Castoriadis – Une vie* (2014, Éditions La Découverte);

- ii. De Benjamin Constant, *De la liberte chez les modernes* (1980, Librairie Générale Française, 1980);
- iii. De Jean-Pierre Vernant, *Entre Mito e Política* (2009, EDUSP)
- iv. De Ievguêni Ivánovitch Zamiátin, *Nós* (2017, Aleph)

No que tange à Cornelius Castoriadis (1922-1997), interrogador da alma e da sociedade, podemos delinear que autor que parte dos conceitos de “criação” e “imaginário” de uma maneira extremamente original contendo substratos que partem de uma perspectiva retomada de alguns gregos na criação da Política, Democracia e Filosofia. Estas criações ocorrem efetivamente a partir do séc. V a.C. em Atenas, onde, condicionada a estas criações, surge então o projeto de autonomia política na humanidade que vai ser a finalidade principal em Castoriadis já que, rejeitando o mito da imparcialidade da análise, toda ideia pressupõe uma vontade política e toda elaboração tanto dele quanto em nosso trabalho científico visa o projeto da autonomia política¹. Suas obras evidenciam seu caráter enciclopédico, culminando em sua *magnus opus* “A instituição imaginária da sociedade” (1975) onde trata de Psicanálise, Sociedade (Ciências Sociais, Política, Economia) e Filosofia, criticando severamente o marxismo (desde seus artigos de “Socialismo e Barbárie” em 1948 com Claude Lefort) e consagrando seu lugar como um dos maiores pensadores do século XX.

Das implicações do âmbito individual que Castoriadis imputa ao Eu (*Ego*) de “(...) tomar seu lugar na qualidade de instância de decisão. A autonomia seria o domínio do consciente sobre o inconsciente” (CASTORIADIS, 1982, p. 123) e das qualidades necessárias para presumir processos desta subjetividade específica. Curiosamente isso encontra ecos na intenção de Stanislavski de controlar o consciente por meio do subconsciente – esta relação de controle é determinada por ele como um “resumo” do Sistema (VÁSSINA, 2015, p. 91). Será que há uma possibilidade de contribuição para a criação de condições de existência desta subjetividade na montagem de um espetáculo teatral? Outra questão implicada é em que medida essa subjetividade pode efetivamente se exprimir em uma sociedade heterônoma? Esta se realiza em uma sociedade específica

¹ “Autonomia: *auto-nomos* [dar-se a, si mesmo suas leis. (...) Surgimento de um *eidos* novo na história do ser: um tipo de ser que se dá a si mesmo, reflexivamente, suas leis de ser]. (...) A autonomia é o agir reflexivo de uma razão, que se cria num movimento sem fim, como ao mesmo tempo individual e social.” (CASTORIADIS, 1992, p. 140) Castoriadis discorre sobre a autonomia no âmbito individual e social enquanto estratos diferenciados, porém que se autoimplicam.

que irá permiti-la em maior ou menor grau (se o fizer). Porém, dado que o Sistema Stanislavski está publicado agora em sua inteireza (após reiteração dos cortes feitos pela URSS) e na urgência de trabalharmos contra o conformismo generalizado e o individualismo exacerbado pela cultura capitalista. Parece oportuno que o Sistema agora revelado em sua inteireza conforme dado pelo autor possui vários elementos que podem contribuir com o reconhecimento da existência do outro assim como na cisão de si, momento em que o ator se observa e delibera. Em que medida estes elementos de fato podem contribuir para uma sociedade autônoma? Eis a nossa interrogação e pesquisa.

1.2 Da biografia à obra

Castoriadis nasceu em 11 de março de 1922 em Constantinopla (atual Istambul) onde a família estava hospedada (Pera Palace Hotel) e vai rapidamente para Atenas onde a família se instala em julho do mesmo ano e onde será o seu verdadeiro berço até sua partida definitiva à França com 23 anos. Foi batizado no cristianismo ortodoxo com fins de santificação, pois Cornelius remete à *aghios Kornélios* que segundo François Dosse no livro “*Castoriadis: une vie*” - publicado em 2014 por Éditions La Decouverte – foi santificado a partir de uma cena inscrita nos Atos do Novo Testamento, mais propriamente os capítulos onze e doze. No texto “Reflexões sobre o racismo”, Castoriadis discorre sobre essa passagem do Novo Testamento que originou seu nome:

Esse episódio tem evidentemente múltiplas significações. É a primeira vez que o Novo Testamento afirma a igualdade das “nações” diante de Deus, e a não-necessidade da passagem pelo judaísmo para se tornar cristão. (CASTORIADIS, 1987b, p. 29)

Ainda segundo Dosse, o pai de Castoriadis tinha uma paixão intelectual e políticas fortes encantado com os valores laicos e “voltairianos”² incarnados pela França, sua língua e culturas e acima de tudo, os valores intangíveis e universais da República que partem da Revolução de 1789. Desde quando era novo, Castoriadis via no pai alguém que não abandonava seu compromisso político e isso o impactou

² Neologismo que remete aos valores iluministas de Voltaire

profundamente mas ainda segundo Dosse, sofria do autoritarismo e inconseqüências de seu pai.

Em 1937 adere à Juventude Comunista no último ano de liceu e se inscreve na faculdade de Direito na Universidade de Atenas, porém sua mãe morre em 1938 de sífilis que pegou de César Castoriadis, seu pai, que era muito dado a mulheres. Castoriadis viu seu corpo reagir longamente à incontinência, ao insuportável e ao indizível. Sofia representava os afetos, a criação artística e a sensibilidade, sendo descrita por Castoriadis como “[...] indescritivelmente gentil. Uma beleza. Ela tinha uma beleza de Atenas em sua juventude. Ela tocava piano. Meu amor pela música está enraizado lá.” (DOSSE, 2014, p.15) e segue falando sobre Chopin e Mozart que escutava dela.

Em 1941 o autor foi co-fundador do grupo clandestino “Nea Epochi” (com revista de mesmo nome) cujo objetivo era reformar o Partido Comunista grego a partir de dentro dele. Já no outono de 1942, adere à organização trotskista dirigida por Spiros Stinas, cujo contato permanece até o falecimento de Stinas.

Chega na França em 29 de dezembro de 1945, realizando algumas articulações que resultará na criação da tendência “*Chaulieu-Montal*” (com Claude Lefort) dentro do Partido Comunista Internacional (trotskista). Em 1946, porém, a tendência decide romper com o movimento trotskista depois do V Congresso do PCI em 1948. Neste mesmo ano, Castoriadis entra como “administrador” (economista) no secretariado da OECE (Organização Europeia de Cooperação Econômica – que virá a se tornar OCDE – Organização de Cooperação e Desenvolvimento Econômico).

Publica em 1949 os textos “*Socialisme ou Barbarie*” e “*Les rapports de production em Russie*”³ iniciando sua jornada coletiva com Claude Lefort na criação da revista *Socialisme ou Barbárie* que era associada à prática revolucionária a qual estavam engajados, seguindo-se uma produção significativa nos próximos anos até 1964. Em 1968 é nomeado diretor da Direção de Estudos de Crescimento, de Estatística e das Contas Nacionais da OCDE, sendo nomeado diretor da Divisão deste setor em 1970 em fevereiro e em outubro do mesmo ano consegue seu atestado de naturalização. Em 31 de dezembro renuncia ao cargo.

³ Em português, “as relações de produção na Rússia”.

Em 1973 dá início à prática analítica, e leciona economia na faculdade de Naterra de 1974 a 1976. Em 1975 publica aquela que será considerada sua *magnus opus* “A instituição imaginária da sociedade”, contendo os conceitos centrais de toda sua elucidação que se seguirá até seu falecimento em 1997. Em 1980 começou a lecionar na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* [EHESS] em Paris, onde ficou até 1995.

No que tange às suas publicações, fica primeiramente conhecido com Lefort por Socialismo e Barbárie, revista crítica lançada próximo aos anos de 1950. Este movimento que ele realiza, segundo David Victor-Emmanuel Tauro em seu relatório de pós-doutorado de 2012 pela UNICAMP, são três as fases que podemos dividir referente às posições do grupo de Socialismo ou Barbárie com posterior dissolução:

- 1) a primeira quando se dedicaram à Rússia e sobre as posições de Trotsky;
- 2) a segunda se refere ao capitalismo de pós-guerra em âmbito global;
- 3) a terceira com a revisão crítica do marxismo (TAURO, 2012, p.15);

A partir das experiências dos operários, o alvo da avaliação foi a atuação de Trotsky na tomada de poder da Rússia por Stalin e os destinos após 1924. O grupo se dedicou a demonstrar, primeiramente, às falhas na obra de Lênin “Que fazer?” onde a consciência proletária era vista como algo a ser alcançada pelos revolucionários profissionais que não partiam da classe operária e delegando a esta apenas a possibilidade de uma consciência sindical. Posteriormente, durante os anos 50, o grupo tentou contribuir para as atividades dos operários nos âmbitos sindicais e nas próprias fábricas.

A maior crítica à postura assumida oficialmente por Trotsky de que a rápida industrialização capitalista da Rússia auxiliaria o desenvolvimento revolucionário se fundamenta na não neutralidade técnica, que, importando dos EUA e dos países europeus suas tecnologias, importaram junto às ideologias implicadas nestas técnicas. Não existe tecnologia neutra, principalmente por se tratar de uma técnica fundamentada nos modelos fordistas e tayloristas (TAURO, 2012, p.16). Estes modelos trazem aspectos platônicos (por consequência, antidemocráticos) no que tange à separação da “Administração científica” (os que pensam, “contemplam”) dos que executam, fortalecendo a estrutura de sociedade dividida entre opressores e oprimidos, exploradores e explorados. O que a Rússia faz então nada mais é que trocar uma elite por outra, já que transferir todas as propriedades da burguesia para o Estado mantém a

separação destas com o povo, não alterando em nada o argumento oficial de um “socialismo num país único”, que assume papel ideológico.

Facilitado pelo cargo ocupado na OCDE onde o acesso a dados sobre a economia europeia e americana era disponibilizado, Castoriadis a partir de 1953 trabalha na revisão crítica da teoria marxista em todos seus aspectos fundamentais ontológicos, históricos, econômicos e filosóficos. A partir do conceito de burocracia em Max Weber em “Economia e Sociedade”, Castoriadis expõe alterações na sociedade capitalista desde a crescente burocratização até o imperialismo que se caracteriza desde o capitalismo como era durante o capitalismo concorrencial. A gestão generalizada da produção pela população é uma das preocupações centrais em Castoriadis, o que não ocorre nem nos países capitalistas burocratizados, nem nos países do bloco soviético (TAURO, 2012, p.12).

Em 1979 Castoriadis publica um texto intitulado Introdução: socialismo e sociedade autônoma (1983 editado no Brasil pela Brasiliense), que faremos uma breve síntese a seguir tendo em vista que a intenção do autor é justamente esta, a saber, esclarecer os pontos fundamentais que serão abordados em seus textos publicados anteriormente.

Primeiramente, Castoriadis abandona o uso dos termos socialismo e comunismo, que trazem em si a prática histórica que inspiraram de heteronomia instituída na Rússia e em países similares (CASTORIADIS, 1983, p. 11). A utilização destas palavras pelas burocracias lenino-stanislitas tanto quanto as reformistas foram instrumento de mistificação para dominação da população.

A partir do questionamento do que seria ser socialista ou comunista, lembra que não há sociedade que não seja instituída socialmente e em comum. A própria fabricação social do indivíduo afirma e impõe esse entendimento. O que foge a esta imposição é a mônada física que essencialmente se caracteriza enquanto a-razional e a-funcional. Conclui então que o termo socialismo é “[...] um disfarce ideológico do totalitarismo, da mesma forma que alimenta, por oposição, um pseudo-“individualismo” ou “liberalismo”.” (CASTORIADIS, 1983, p.12-13)

De algum modo a população alimenta e mantém essa dominação que, como exemplo, a burocracia comunista exerceu sobre as pessoas. Sabemos disso desde que Étienne de La Boétie (1530-1563) escreveu a obra Discurso da servidão voluntária

(publicado em 1576). Sobre a servidão voluntária que nos subordinamos nas sociedades desde a Antiguidade, Castoriadis (1983, p.13) lembra que

As sociedades fabricam indivíduos servos – isto é, quase todas as sociedades conhecidas, com exceção da cidade democrática grega e seus legados modernos – não os submetem à *coletividade*, o que mais uma vez, não teria nenhum sentido. Elas o submetem à instituição dada da sociedade, o que é coisa bem diferente.

Para essa dominação se realizar efetivamente, a sua origem (causa) é colocada em elementos extra-sociais, subtraída da atividade humana e dos quais os homens e a sociedade seriam suas derivações: a Lei dada pelo Licurgo para os espartanos, a leis de Moisés para os judeus, a revelação cristã para as sociedades ocidentais, e até mesmo o Capital para os marxistas ou o inconsciente freudiano para aqueles que não conseguem ver senão o destino humano como consequência deste.

A ruptura da heteronomia instituída surge ao mesmo tempo no âmbito individual e social juntamente com a questão política e a própria noção de política enquanto autoinstituição coletiva, deliberada e explícita (CASTORIADIS, 1983, p.14). O que Castoriadis acentua é sempre a instituição mútua e necessária da democracia e da filosofia, ambas ações reflexivas que possibilitam o questionamento das representações instituídas pela sociedade ateniense onde surgem mais fortemente no séc. V a.C.

Neste texto o autor rompe definitivamente com o que definira como sociedade socialista (CASTORIADIS, 1983, p.15) e substitui por sociedade autônoma, pretendendo a isonomia efetiva entre os cidadãos, isto entendido enquanto a possibilidade efetiva de fazer e poder, já que a desigualdade social leva a desigualdade na participação do poder instituído. Poder é

[...], no sentido social e efetivo, é levar alguém ou alguns a fazerem o que, de outro modo, com conhecimento de causa, não teriam desejado fazer. Ora, como a ideia de uma sociedade sem nenhum poder é uma ficção incoerente, a primeira parte da resposta à questão da liberdade é a igualdade de participação de todos no poder. (CASTORIADIS, 1983, p. 16)

Pode-se facilmente observar mesmo atualmente que a igualdade jurídica que não implica necessariamente em igualdade efetiva, o que implica que alguns conseguem participar da elaboração das leis ou do poder efetivo e outros não. Estes que participam são a menor parte da população e instauram com o restante uma desigualdade essencial.

Isto que definirá a liberdade, sendo esta palavra destituída de seu significado original onde surge na Grécia de participação explícita, efetiva na coisa pública e se privatiza tornando-se algo referente a uma liberdade individual. Sobre essas e outras diferenças Benjamim Constant (1836-1891) faz um discurso em 1819 em Paris intitulado Da liberdade dos antigos comparada aos dos modernos (CONSTANT, 1980, p.493). Enquanto eles possuíam liberdade de escolher e deliberar sobre as leis e seus proponentes, a ponto de decretar ostracismo para aqueles que viriam ser inimigos da polis, se observado que instituíram leis para benefício próprio, nós possuímos a liberdade de escolher entre qual sapato usar ou qualquer outro bem de consumo.

Castoriadis (1983, p.18) define que “[...] a liberdade exige primeiramente a eliminação da dominação instituída de todo grupo particular na sociedade.”, lembrando que essa dominação não necessariamente possui descrição jurídica.

Homens que são escravos em seu trabalho, a maior parte de sua vida em estado de vigília, e que à noite adormecem esgotados diante de uma televisão embrutecedora e manipuladora não são e não podem ser livres. (CASTORIADIS, 1983, p. 20)

Desde 1947 em obra como *La société bureaucratique* que Castoriadis afirma que a gestão coletiva é o único modo de produção e trabalho que rompe com a heteronomia instituída e isso implica igualdade de rendimentos. A auto-organização, que mais tarde viria a ser denominada autogestão, também implica em reorganizar as condições sociais, históricas, nas quais se desenvolvem as sociedades e suas tecnologias.

A partir da participação igualitária na tomada de decisão da execução e no estabelecimento das leis, Castoriadis define que uma coletividade autônoma tem por definição “[...] nós somos aqueles cuja lei é dar a nós mesmos as nossas próprias leis” (CASTORIADIS, 1983, p. 22).

No que tange à reflexividade, a liberdade de pensar também significa efetividade de uma instituição que considerem e tornem possível tal feito. Este é o primeiro

elemento a ser considerado em uma subjetividade que se pretende reflexiva e deliberante. A instituição de um espaço público que permita o questionamento das representações instituídas implica necessariamente em uma possibilidade de psique que possa realizar este movimento. Se hoje em dia conseguimos realizar alguma forma de questionamento, é porque há aspectos instituídos ainda presentes desta realização histórica. A partir do momento que estas condições são eliminadas, não há possibilidade de reflexividade. A fabricação de um indivíduo que possa pensar livremente só é possível em uma sociedade correspondente há um embate extremamente forte entre as forças heterônomas e autônomas que se disputam na instituição das sociedades atuais, principalmente nas ocidentais.

Tendo em vista que não pode esperar haver um retorno à uma natureza boa do ser humano e o regramento das sociedades não se dá por si mesmo, resta apenas a instituição dela pela própria sociedade, já que se as regras já dadas fossem totalmente incorporadas pelos indivíduos

[...] equivaleria a mais absoluta tirania, e equivaleria também à interrupção da história. Não seria mais possível nenhuma distância em relação à instituição, nem seria mais concebível uma mudança de instituição. Não podemos julgar e mudar a regra a não ser que nós sejamos a regra, que se mantenha a distância, uma distância de exterioridade e a lei seja colocada diante de nós. Esta também a condição que nos permite contestá-la e nos permite pensar de outra forma. (CASTORIADIS, 1983, p.34)

O que se sugere não é a abolição da sociedade instituída da sociedade instituinte, mas a subordinação da primeira pela segunda, onde a coletividade dará regras à si mesma.

Nestes entendimentos abordados pelo texto acima mencionado traz a síntese daquilo que Castoriadis vai desenvolver em todas suas obras de forma coerente sob várias perspectivas, como a psicanalítica ou econômica, entre outras, como é particular de seu conhecimento enciclopédico. Antes de prosseguir, é fundamental refazer o percurso de um trecho de sua obra considerada como sua *magnus opus*, a Instituição Imaginária da Sociedade, publicada a primeira vez em 1975 em Paris pela Éditions du Seuil e no Brasil em 1892 pela Paz e Terra, na tradução de Guy Reynaud.

Em 1964, Castoriadis cria a denominação “imaginário social” cuja primeira característica é diferir de todas as representações que circulavam com este nome. Imaginário aqui não é sinônimo de “imagem de” ou reflexo de algo confundido com fictício, especular. Para Castoriadis, Imaginário é

“... criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir dos quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos. (...) Todo pensamento, qualquer que seja ele e qualquer que seja seu “objeto” é apenas um modo e uma forma do *fazer*⁴ social-histórico. (...) A história é essencialmente *poiésis*, e não poesia imitativa, mas criação e gênese ontológica no e pelo fazer e representar/dizer dos homens.” (CASTORIADIS, 1982, p. 13)

Toda ideia ou pensamento parte de alguém, mesmo que este fale como Heráclito: “(...) escutando não a mim, mas ao *logos*, acreditem que... (...) Mas não deem ouvidos à Heráclito. (...) Não é nunca o *logos* que escutam; é sempre *alguém*, tal como você é, de lá onde está, (...)” (HERÁCLITO *apud* CASTORIADIS, 1982, p. 14) mesmo que se fale em nome do ser como Platão ou do proletariado como Marx. Todo o esforço de Castoriadis nesta obra caminha no sentido de ir contra à essa tendência platônica de alcançar essências separadas da realidade, como se houvesse algo que tivesse uma origem extra-social ou criado por alguém que não seja a própria sociedade humana.

Nesta obra Castoriadis começa com a crítica ao marxismo no texto “O marxismo: balanço provisório” publicado pela primeira vez na coletânea “Socialismo ou barbárie” no período que se compreende entre abril de 1964 e junho de 1965. Este texto é republicado em A instituição imaginária da sociedade (CASTORIADIS, 1982) com acréscimo de manuscritos e anotações do autor. Algumas observações a respeito deste texto são fundamentais para compreender a transição de Castoriadis do marxismo para a elaboração de uma elucidação própria sobre o fazer humano.

Além da influência que o marxismo teve sobre regimes ao redor do mundo, na linguagem e na política, é impossível refletir a sociedade sem nos atermos a ele nem que seja para refutá-lo em algumas premissas e conclusões. Castoriadis então averigua sobre qual forma devemos nos aproximar do pensamento de Marx sem cairmos em uma forma

⁴ Todos os grifos em citações neste relatório são dos autores das citações.

de criticismo ingênuo que separa método do conteúdo ou retornar à Marx ignorando totalmente a realidade histórica estimulada por suas ideias; de fato,

(...) Marx foi o primeiro a mostrar que a significação de uma teoria não pode ser compreendida independentemente da prática histórica e social à qual ela corresponde, na qual ela se prolonga ou que serve para encobrir. (CASTORIADIS, 1982, p.20)

Castoriadis então elucida que o marxismo se tornou exatamente aquilo que ele definia como ideologia: ideias que encobrem uma realidade encobrindo e justificando imaginariamente e o que é dito se diferencia do que é feito. Negar que a história de ditaduras e crueldades motivadas pelo marxismo seja parte sua significação é em si negar o próprio Marx que concorda com Hegel na premissa de que “a história universal é o juízo final”. A realidade histórica então é compreendida não como acontecimentos e fatos separados do resto, mas “(...) sim as tendências dominantes da evolução após todas as interpretações necessárias.” (CASTORIADIS, 1982, p. 21).

Assim como em uma instituição religiosa, o marxismo se torna uma doutrina dentro do que Castoriadis define como “seita”:

Uma seita é um agrupamento que erige em absoluto um só lado, aspecto ou fase do movimento do qual é proveniente, deles faz a verdade da doutrina e a verdade pura e simples, subordina-lhes todo o resto e, para manter sua “fidelidade” a este aspecto, separa-se radicalmente do mundo, vivendo doravante em “seu” mundo à parte. (CASTORIADIS, 1982, p. 22)

O marxismo é então utilizado ideologicamente pelas seitas que pensam serem futuros partidos revolucionários, porém se afastam substancialmente do proletariado, com o qual, segundo o autor, não conseguem encontrar vínculos. Mesmo assim, Castoriadis não responsabiliza moralmente Marx por esta utilização de suas ideias, mas sim ao marxismo que padece em falta de autocrítica. A questão a partir de então que se coloca é se o destino de toda teoria revolucionária seria a degenerescência que se pôs o marxismo, já que “(...) o desenvolvimento do mundo histórico é *ipso facto* o desdobramento de um mundo de significações.” (CASTORIADIS, 1982, p. 25).

Segundo Castoriadis, a reificação – a transformação de homens em coisas, objetos – que submete os homens às leis econômicas como às leis naturais, é uma premissa fundamental do marxismo que não se sustenta. Em efeito,

(...) a teoria econômica de Marx não é sustentável nem em suas premissas, nem em seu método, nem em sua estrutura. Em resumo, a teoria como tal “ignora” a ação das classes sociais. Ela “ignora” o efeito das lutas operárias sobre a repartição do produto social - e, com isso, necessariamente, sobre a totalidade de aspectos do funcionamento da economia, em especial sobre a ampliação constante do mercado de bens de consumo. (CASTORIADIS, 1982, p.27)

Para o autor, a reificação não pode se realizar integralmente e o capitalismo depende desta oposição mecânica: por um lado, a tentativa constante de reificar e a resistência a essa reificação consiste precisamente na contradição do capitalismo e não na suposta contradição entre forças produtivas e relação de produção, que são forças antagônicas que, mesmo através de revoluções, se refazem em novas etapas de desenvolvimento de forças produtivas. (CASTORIADIS, 1982, p. 29-30).

O que Castoriadis considera um grande problema consta na significação que a teoria marxista traz, a relação que a sociedade estabelece consigo mesma: uma relação de heteronomia, determinada pelas forças econômicas centralizando as categorias econômicas enquanto modo de análise da realidade social como que determinadas por estas. Realiza-se sem saber o projeto de qualquer economista clássico como Adam Smith ou David Ricardo, que, como se sabe, foram umas das grandes influências para as análises de Marx. Além do que, a exemplo do caso de africanos que trabalham como operários apenas para poder voltar à cidade de origem, a partir de suas análises pode-se afirmar que não apenas decreta sua miserabilidade econômica como também prossegue

[...] destruindo sistematicamente as bases materiais de sua existência independente. Conseguiu, também, destruir impiedosamente os valores e as significações de sua cultura e de sua vida – isto é, fazer efetivamente este conjunto de um aparelho digestivo faminto e de músculos prontos para um trabalho destituído de sentido, que é a imagem capitalista do homem” (CASTORIADIS, 1982, p. 39)

Psicanaliticamente, seria reduzir o homem enquanto sintoma de pulsões “econômicas” que poderiam estar no lugar da libido. Ora, se o homem é um animal puramente econômico, voltado para produção, então o socialismo é para sempre impossível. Por isso que Castoriadis decide em “[...] manter a história e recusar a teoria” (CASTORIADIS, 1982, p.41) não pretendendo, deste modo, transformar esta visão absoluta sobre o passado que exprime justamente o que se luta contra: a realidade capitalista.

Mesmo correndo o risco de acumular citações próximas umas das outras, se torna criterioso demonstrar como Castoriadis então sintetiza os pontos que tornam a visão marxista de história insuportável, fazendo

[...] do desenvolvimento da técnica o motor da história “em última análise”, atribuindo-lhe uma evolução autônoma e uma significação fechada e bem definida.

- Tenta submeter o conjunto da história a categorias que só tem sentido para a sociedade capitalista desenvolvida e cuja aplicação às formas precedentes da vida social coloca, mais do que resolve, problemas.

- É baseada no postulado velado de uma natureza humana essencialmente inalterável, cuja motivação predominante seria a motivação econômica. (CASTORIADIS, 1982, p. 41)

Revela assim o nosso autor o profundo determinismo econômico que ignora a ação humana, a criação enquanto possibilidade de novas formas e sobretudo a imaginação enquanto fonte de novas criações. A dialética ou unidade da História não podem mais ser fontes de entendimento de uma suposta racionalidade sobre a qual a sociedade se desenvolveria porque isso significaria impor o projeto de alguns pensadores sobre o restante da humanidade, que na prática, se revelam profundamente irracionais em suas motivações e ações. Nem a racionalidade nem a irracionalidade isoladas esgotam o entendimento sobre a realidade. Lembra Castoriadis, que “[...] a crença numa verdade acabada e adquirida em definitivo (e, portanto, possível por alguém ou por alguns) é um dos fundamentos da adesão ao fascismo e stalinismo” (CASTORIADIS, 1982, p. 54).

Então, que entendimentos são possíveis a partir destes pressupostos e críticas? O capitalismo implica em uma sociedade dividida em classes, e tem interesses opostos, mas isso não determina uma contradição. Uma simples oposição ou conflito de dois

grupos sociais não determina contradição em si, mas apenas o conflito. Essas sociedades são regradas através da norma social dada pela dominação de uma classe pode ser desumana e opressora, mas que restam possíveis e coerentes. (CASTORIADIS, 1979, p. 104). A organização capitalista é contraditória no sentido rigoroso de que os indivíduos não podem realizar suas intenções senão pelos atos que o contrariam constantemente.

O sistema capitalista não pode viver senão reduzindo os assalariados em meros executantes – e ele não pode funcionar que na medida em que essa redução se realiza; o capitalismo é obrigado a solicitar constantemente a participação dos assalariados no processo de produção, participação que ele tende alhures tornar impossível (CASTORIADIS, 1979, p. 105).

Neste processo, o desenvolvimento é visto como acumulação, racionalização da produção e concentração que gera a recriação constante do proletário enquanto tal, reduzindo-o a posição de executantes. Há uma resistência destes que se faz em três áreas: na produção, na economia e na política (CASTORIADIS, 1979, p. 114-116).

Na produção, o proletário se defende da alienação e exploração, desenvolvendo, formas novas de organização como parte deste processo. Exemplo disto é a introdução na primeira metade do séc. XIX de máquinas, onde, posteriormente, para melhor adequação do homem à execução de suas atividades, surgem a psicologia e a sociologia (CASTORIADIS, 1979, p. 114-116). O exposto aqui não é meramente formal, mas passível de ser retomada em cada análise empresarial posterior. A divisão de tarefas é o alvo da mecanização e automatização que são colocadas enquanto finalidade da produção.

As reivindicações de melhores salários se tornam o centro do conflito no plano econômico, com os quais o trabalhador adquire mais bens de consumo. Resta então no plano político a repressão que se manifesta em partidos que são ou marionetes de capitalistas se intitulando de reformistas ou de partidos conservadores (CASTORIADIS, 1979, p. 117-118). Os meios seguem os objetivos de manter a dominação estendendo o controle sobre a sociedade, consequentemente, sobre o trabalhador.

Ficções como 1984 de Eric Arthur Blair (1903-1950) ou George Orwell, como comumente conhecido, não parecem absurdas quando compreendemos com Castoriadis

que os dirigentes capitalistas pretendem a dominação de todos os setores da vida humana para melhor reificação, mobilizando para isso todo saber científico.

[...] todas as reservas e os meios são utilizados pelo capitalismo, e o saber científico é mobilizado ao seu serviço: a psicologia e a psicanálise, a sociologia industrial e a economia política, a eletrônica e a matemática são colocadas em contribuição para assegurar a subserviência ao sistema, combater as brechas da defesa, lhe permite penetrar no interior da classe explorada, entender suas motivações e lhes conduzir e utilizar nos lucro de “produção”, da “estabilidade social”, e a venda de objetos inúteis. (CASTORIADIS, 1979, p. 119).

O totalitarismo em uma “democracia” ou “ditadura” é sempre a realidade da sociedade moderna por esse motivo e o terror é mais um dos meios para se quebrar toda oposição. Como nem sempre é o mais rentável, a manipulação “pacífica” das massas e a assimilação gradual das oposições pode ser mais eficaz (CASTORIADIS, 1979, p. 105).

Bem antes de Aldous Huxley (1937-1963) em sua ficção Admirável mundo novo (1932) propor algo semelhante, um autor russo chamado Ievguêni Ivánovitch Zamiátin (1884-1937) propõe em Nós (1923) já discorria neste sentido. George Orwell comenta que

A primeira coisa que qualquer um notaria a respeito de Nós é o fato – nunca mencionado, creio – de que Admirável mundo novo, de Aldous Huxley, deve, em parte, originar-se dele. Ambos os livros tratam da rebelião do espírito humano primitivo contra um mundo indolor, mecanizado e racionalizado, e ambas as histórias supostamente se passam daqui seiscentos anos. A atmosfera dos dois livros é semelhante, e, em linhas gerais,[...] (ORWELL *apud* ZAMIÁTIN, 2017, p.317-318)

Orwell ainda acentua em sua resenha inédita em português sobre a obra Nós que, no livro de Huxley, o problema da “natureza humana” (grifo do autor) é resolvido com exames pré-natais, hipnose e medicamentos, permitindo a especialização da forma que desejar tornando a dominação e perseguição em algo naturalizado, sem aparentes sadismos. Já na obra de Zamiátin, o narrador da história D-503 (todos da sociedade perderam nomes comuns e receberam números) é surpreendido com impulsos violentos, se apaixona em outros momentos e ainda pensa em rebelião. Neste contexto,

[...] As autoridades anunciam a descoberta da causa das recentes desordens: alguns seres humanos sofrem de uma doença chamada imaginação. Agora o centro nervoso responsável pela imaginação foi localizado, e a doença pode ser curada por meio de tratamento de raio-X. D-503 é operado e então se torna fácil fazer o que sabia ser sua obrigação desde o início – a saber, denunciar seus cúmplices à polícia. (ORWELL *apud* ZAMIÁTIN, 2017, p.320)

Uma aparente coincidência ocorre: a imaginação se torna o problema em Nós de Zamiátin, que foi preso pelo governo czarista em 1906 e pelos bolcheviques em 1922, assim como para Castoriadis a imaginação enquanto fonte de criação de novas formas vai ser ignorada pela teoria marxista de história, como veremos posteriormente ainda neste capítulo.

Constatamos atualmente que os capitalistas estão mais desenvolvidos e as relações mais complexas. As instituições postas trabalham por estes que são livres para possuir uma empresa dentro dos limites posto pelo Estado, pela moral e pelo direito. O contrato de trabalho deve ser determinado por acordos e resta ao Estado garantir a ordem social, que, resgatando Max Weber (1864-1920), é o único que possui o uso legítimo da violência, considerando que o Estado moderno iniciado pela ação do príncipe, é para ele considerado enquanto

[...] associação compulsória que organiza a dominação. Teve êxito ao buscar monopolizar o uso legítimo da força física como meio de domínio dentro de um território. Com essa finalidade, o Estado combinou os meios materiais de organização na mão de seus líderes, e expropriou todos os funcionários autônomos por meio de estamentos, que antes controlavam esses meios por direito próprio. O Estado tomou-lhes as posições e agora se coloca no lugar mais elevado. (WEBER, 1971, p.103)

Ainda no mesmo ensaio, Weber postula que no Estado a separação entre o quadro administrativo e seus funcionários com os trabalhadores no que tange aos meios materiais dessa organização, é total (WEBER, 1971, p.102). Esta análise corrobora frontalmente com o que Castoriadis vai definir enquanto separação absoluta dos dirigentes e executantes, como já iniciado e abordado por todo este capítulo.

Esta política representa subjetivamente o produto da experiência capitalista da luta de classe e da gestão da sociedade, sendo ao mesmo tempo o corolário das transformações reais do capitalismo; ela é a lógica explícita de suas novas estruturas e dos instrumentos postos em trabalho para assegurar a dominação sobre a sociedade, e ao mesmo tempo em que deve dar os meios de seus fins, ela acelera a evolução de suas estruturas e amplifica seus instrumentos.

Este é o papel da burocratização: tornar impessoal esta dominação de modo hierárquico segundo regras que ela aplica a si mesma. (CASTORIADIS, 1979, p. 127). As próprias organizações políticas e sindicais são formas de absorção destas forças que tendem a autonomia de modo a canalizar sua força para administração e não mais a destruição do sistema. Esta tendência burocrática avança rapidamente sobre a pesquisa acadêmica.

A produção máxima é a finalidade arbitrária imposta pelo capitalismo enquanto razão de existência através da recriação constante de uma alienação que se traduz na separação de dirigentes *versus* executantes, sendo o homem visto enquanto meio de um fim produtivo e a direção se torna exterior ao processo de trabalho. A burocratização representa dessa forma um esvaziamento das significações das atividades sociais da mesma forma que a organização do exterior extermina a iniciativa e responsabilização dos homens (CASTORIADIS, 1979, p.131). Desta forma, Castoriadis demonstra que a burocracia torna o trabalho vazio de sentido reconstruindo de forma ideal a unidade de produção, onde a direção mantém-se exterior e acima hierarquicamente dos trabalhadores.

Resta então aos trabalhadores a luta contra a exploração, através do que se constitui a coletividade e a solidariedade entre os trabalhadores, que acompanha um terreno de socialização positiva (CASTORIADIS, 1979, p.138-139). Este terreno de socialização positiva será toda e qualquer forma de relação que se opõe à essa exploração.

1.3 Fundamentação ontológica

Não há conhecimento “puro” da essência do conhecimento. De outra forma, não há Teoria⁵, mas sim elucidação, questionamento do instituído como “real” e posteriormente entendimento das condições que tornam aquilo verdadeiro para a sociedade. No papel de pesquisador com esse referencial urge a necessidade de ver o que está dado como algo criado e instituído pela sociedade e aceito como real pela mesma. Ao adentrar a este labirinto buscamos entrelaçar as imagens de mundo que são constituídas como base de entendimento do real cujo foco parte da base ontológica explicitada para então compreendermos o objeto da pesquisa e o social-histórico que o codeterminou: evidente que não observamos “de fora”, mas sim participamos ativamente da recriação poética deste “real” (CASTORIADIS, 1987a, p.380-381).

O conhecimento se constitui na pesquisa desta forma e será sempre uma opinião que pode ser contestada pela lógica histórica e pura conjuntamente, porque o conhecimento algo que tem um limite de entendimento, pois o pesquisador é de uma sociedade determinada com sua língua e modo de ser e viver que condiciona seu próprio entendimento e a Ciência que produz. Se destituirmos a Ciência de seu aspecto platônico idealista, ela nada mais é do que a atividade de cientistas que estão inseridos em uma história e um social que os codeterminam.

Não havendo um conhecimento último da essência das coisas, iremos determinar alguns pontos observáveis que são passíveis de determinação por conter em si mesmos esta possibilidade de racionalização. A Ciência então precisa o que Aristóteles já determinava como dar conta e razão, demonstrar – de outra maneira: não basta dizer, temos que dar subsídios, motivos, para crer que aquilo está além de uma mera opinião, uma busca constante e interminável da ausência de erros.

Por que pensar com o referencial grego? Por que a política grega democrática nos interessaria nos tempos atuais? A possibilidade da existência da faculdade de julgar e eleger são pertencentes desta tradição. Isso não existe nas sociedades tradicionais onde o questionamento sobre a própria tradição não pode ser posto. Consequentemente, há uma relativização da própria cultura, juntamente com o questionamento e com o encontro com outras culturas.

⁵ Do grego *theoria*, que implica o contexto platônico de onde se deriva: algo a ser contemplado, visto, alcançado e separado do intelegível.

Castoriadis em sua obra *O sujeito e verdade no mundo social-histórico* (2004) define a sociedade enquanto uma obra de arte (p.44) – *poiesis* – e a história como criações de novas formas ou repetições de formas anteriores que vão se reinvestindo de valor pelos indivíduos e tomando forma de real enquanto esse real toma forma o imaginário que o sustenta: o indivíduo faz a sociedade na medida em que a sociedade faz o indivíduo.

Na mesma obra, a identidade no mundo aparece através da instituição social – assim como a dimensão da idealidade multiplamente implicada por ela - e a instituição se coloca como afirmação de identidade e afirmação de sua própria identidade; ela só pode ser medida através dos procedimentos que ela mesma prevê e estabelece, e é criada e portada pela linguagem e não pode existir na medida em que existe linguagem e esta, vista identitariamente (CASTORIADIS, 2007, p. 205).

Assim, sempre é complicada a restauração-restituição histórica feita pelo historiador porque ela é sempre e somente pode ser arbitrária. O mesmo coloca vetores, imputando apogeus e declínios com base em alguma referência escolhida pelo próprio: desenvolvimento econômico, mudança de sistemas políticos, estruturas, etc. (CASTORIADIS, 2004, p.49-50) De qualquer modo, podemos tentar elucidar alguns aspectos, e não explicar propriamente os eventos passados, rigorosamente, causalmente, pois não há causalidade que explique a história, visto que a história humana – como é criação *ex nihilo*, ou seja, a partir do nada, sem derivação, e se ocorre uma consecutividade é porque os seres humanos assim o recriam, ou seja, interpreta o passado e valoriza aquilo que quer valorizar – positivo ou negativamente, e só pode ver o passado a partir dos seus olhos, ou mesmo, ignorar aquilo que não consegue adentrar perante o mundo próprio que é determinado social-histórico. Essas determinações que julgamos se confundir com a realidade são formalizadas e legitimadas pela ciência.

A ciência não se confunde com a eliminação de erros ou mesmo o acúmulo de verdades, tendo a incerteza como centro quando ultrapassa a lógica conídica (identitária) sobre a qual trabalha para se instituir enquanto teoria (CASTORIADIS, 1987, p.203).

Toda ciência, se fundamenta em uma ontologia. Tradicionalmente, ontologia é o que se denominava metafísica, da qual Aristóteles afirmou que: há uma *epistémé* que reflete sobre o que é enquanto tal. Para nós resta que a ontologia é refletir sobre o ser e

sobre os entes e nos perguntarmos sobre o que ele é em si e para nós. Castoriadis é específico: “[...] é impossível separar a reflexão sobre o ser e reflexão sobre os entes, como é impossível separar reflexão sobre o ser e “teoria do conhecimento” (Kant e seus discípulos até os nossos dias)” (CASTORIADIS, 1999, p.16). A ontologia também é cosmologia a partir do instante em que o ser ou ente total é apresentado de maneira concreta e efetiva.

A nossa interpretação ontológica procede de uma vontade política, e ela nada tem de puramente “científica” ou “sociológica”, porque “em nenhum domínio, nem mesmo na filosofia “pura”, existe uma interpretação que não esteja ligada a um projeto e a uma vontade”. “Interpretação pura” tenta mascarar sua “fuga desesperada” diante da questão da verdade e da vontade.

Toda sociedade tem uma dimensão racional, organizada racionalmente, “lógica”, conídica, que se refere à parte determinável do conhecimento que encontra consonância no que é determinável no Ser ou no que está sendo (CASTORIADIS, 1999, P.24), gerando a possibilidade de afirmação de uma dimensão organizável, ou seja, que comporte o conídico. Na Grécia, houve uma expansão desse domínio, possibilitando a Razão se tornar fundamento absoluto.

Vemos então pela primeira vez na história a valorização do racional enquanto referência absoluta de análise ontológica – logo, qualquer conhecimento que parta dessa ontologia, até porque todas as entidades matemáticas são perfeitamente determinadas (CASTORIADIS, 1987a, p.396). Platão sabia que se apoiava em hipóteses, mas na matemática julgava-se possuir o modelo de uma certeza hipotético-dedutiva: uma vez suspensa a questão da “verdade” das hipóteses, o sistema de inferências matemáticas parecia exibir uma certeza apodítica, em um domínio na qual a hipoteticidade se apresentava como absolutamente categórica.

A filosofia herdada só fornece duas maneiras de pensar a história da ciência, e ambas são insustentáveis de acordo com essa perspectiva: de um lado, a concepção que podemos chamar de “criticista” (cujo representante mais sistemático, não o único, é Kant), onde o que evolui é o “conteúdo” do conhecimento em função da ampliação e modificação das categorias de análise – o que em outro momento Castoriadis chama de “lógica pura” ou “axiomática” (CASTORIADIS, 2013, p.44).

O conhecimento efetivo é chamado por Castoriadis de “lógica histórica” – e a “lógica histórica” não sobrevive sem a “pura”, porque da mesma maneira que qualquer silogismo não significa absolutamente nada fora de um conjunto de conceitos e de axiomas lógicos, “[...] qualquer ciência específica não passa de uma combinação aleatória de fatos empíricos se não se colocar sob o signo da integração numa totalidade lógica que obrigatoriamente a transcende.” (CASTORIADIS, 2013, p.32). Do ponto de vista da lógica pura, não há “juízos falsos”, há juízos deslocados de seu lugar lógico, o que lhe daria a inteligibilidade e “[...] toda ciência específica é um conjunto de juízos válidos, o qual, todavia, se baseia num grupo especial e determinado de axiomas.” (CASTORIADIS, 2013, p.31), e mesmo que axiomáticos mantém-se sempre fragmentários porque efetivos e históricos, generalistas, porém individuais em seus contextos. O real se compõe de uma parte racionalizável (ordenável) – para nós, conjuntista-identitário ou conídico – e outra parte que não o é – o não-ser ou como os gregos chamavam de Caos/Abismo/Sem-Fundo.

A ideologia científica avança no mesma medida em que manifesta sua morte através da ciência galileana em que elabora um saber constituindo-se objeto como processo em si independente do sujeito, reconhecível num referencial espaço-temporal válido para todos, privado de mistério. Essa determinação deve ser realizada em categorias indiscutíveis e unívocas (identidade, substância, causalidade), exprimível numa linguagem matemática juntamente com a regularidade evidente dos fenômenos naturais em larga escala, que garantiria leis naturais independentes do homem e legível por ele. Não podemos imputar ao real uma lógica na mesma medida que podemos recusar-lhe toda espécie de lógica (CASTORIADIS, 2013, p.30).

Castoriadis em *As encruzilhadas do labirinto I* (1987) utiliza, para explicar a lógica conjuntista ou identitária, a linguagem matemática dos conjuntos, sobre o qual Castoriadis cita a definição de Cantor: “Um conjunto é uma coleção em um todo de objetos definidos e distintos de nossa intuição (...) ou de nosso pensamento. Estes objetos são chamados os elementos do conjunto”. (CANTOR *apud* CASTORIADIS, 1987, p.272) Essa definição simples corresponde as condições e produções da sociedade a partir das funções que nosso autor define como *légein*: escolher, postular, reunir e dizer. Estas operações são condições que ela mesmo condiciona, havendo um reflexo do *legein* sobre si mesmo.

No processo formação da identidade em uma sociedade ou psique, ocorre a definição e inclusão de elementos em conjuntos definidos nos quais se têm propriedades definidas que abrangem todos os elementos desse conjunto. Certas características que definem aquele conjunto e seus elementos são o mesmo que “[...] dizer que uma coisa é, é dizer que ela é determinada quanto a todos os seus predicados possíveis (Kant)” (CASTORIADIS, 1982, p.264).

Essa lógica de identidades é pressuposta na teoria dos conjuntos: identidade e diferença estão presentes na definição cantoriana, assim como o princípio do terceiro excluído. Toda a teoria dos conjuntos pressupõe a lógica identitária, e toda lógica formalizável pressupõe a possibilidade de conjuntizar os sinais sobre os quais se opera, e essas atividades se fazem no e pelo *legein*. A relação dessa “conjuntização” com o “conjuntizável” é a sustentação da sociedade no primeiro estrato natural, do dado (CASTORIADIS, 1982, p.265).

Para que uma sociedade possa existir e para que uma linguagem possa funcionar, é preciso que, de algum modo, em certo nível, em certa camada ou estrato da prática e do discurso social, tudo venha a ser congruente com o que essa definição implica.

É preciso definir “objetos”, “distintos”, “definidos” um dos outros. Fora o campo lógico-matemático, temos o *teukhein*, indispensável também à manutenção de toda sociedade, que se pode ver alguma manifestação da acumulação mistificada enquanto progresso (CASTORIADIS, 1999, P.42). *Teukhein* significa: “[...] juntar-ajustar-fabricar-construir. É, pois: fazer ser como... a partir de... de maneira apropriada a... e com vistas a...”. (CASTORIADIS, 1982, p.301) Palavra que deu origem a palavra técnica. Porém, antes de cogitar-se uma técnica qualquer, é preciso compreender que o imaginário social de uma determinada sociedade faça essa sociedade existir como esta e não outra, a partir da qual qualquer técnica pode existir.

“O *teukhein* está implicado no instituir como o *legein*”. (CASTORIADIS, 1982, P.301) A própria fabricação da linguagem como código que remete a um significado é tarefa desta técnica, assim como a fabricação social do indivíduo pela sociedade que lhe imputando seu “papel” ou “função”, assim como seu “lugar social”. (CASTORIADIS, 1982, p.302).

A relação de finalidade ou instrumentalidade é o valor da produção ou da transformação. O instrumento é criado como forma específica, a partir do que ele pode

fazer ser. (CASTORIADIS, 1982, p. 303). Coloca-se como determinando as maneiras determinadas, enquanto causalidade eficiente e causalidade final. (CASTORIADIS, 1982, p.304).

As operações lógicas e ontológicos são necessariamente postos em ação pela lógica conjuntista-identitária, quer essa se exerça na atividade de um selvagem que classifica os pássaros, peixes, assim como na de um matemático. Nestas atividades devem ser respeitados os princípios de identidade, de não contradição e do terceiro excluído; a equivalência propriedade e classe; a existência plenamente admitida de relações de equivalência; a existência plenamente admitida de relações de boa ordem; a determinidade. Dizer algo é dizer algo de determinado. Dizer verdadeiramente é então determinar o dizer e o que se diz pelas determinações do ser ou então determinar o ser pelas determinações do dizer. A consequência da autonomização dessa dimensão foi a instituição do pensamento como Razão no ocidente (CASTORIADIS, 1982, p.259).

A crítica de Castoriadis ao estruturalismo é por este acreditar que a lógica esgote a existência da mesma forma que os pitagóricos acreditavam que o real pudesse ser matematicamente determinado (CASTORIADIS, 1982, p.267). A partir da própria reflexividade do *legein* podemos questionar essa forma de pensamento, que também é pelo qual o *legein* pode existir (remetemos ao parágrafo anterior: dizer sobre alguma coisa é determinar algo).

Na maioria das concepções herdadas, nós achamos passagens de uma ontologia da política que contraria o nosso viés: a crença de poder deduzir de uma definição do ser humano qualquer coisa concernente às modalidades e às finalidades das instituições sociais, contrariando a perspectiva apresentada neste trabalho.

Sabemos que a sociedade parte de um primeiro estrato natural organizável em parte, e é a partir do qual o ser encontra alguma sustentação para que possa se elaborar. Essa é a decisão ontológica: “[...] a criação ontológica que representa a instituição da sociedade está apoiada sobre um estrato daquilo que aí se encontra, o que significa que ela encontra aí um apoio e uma incitação parciais.” (CASTORIADIS, 1982, p.267).

Existe um abismo entre esse ponto de apoio da condição necessária e suficiente, ou seja, a criação humana aqui é totalmente arbitrária, pois nada nos obriga a ter aquela ou esta direção, e dentre as limitações do real, as instituições humanas são feitas sem nenhuma necessidade absoluta em qualquer direção, ou seja, se sustenta naquele estrato,

mas não é determinado por ele (CASTORIADIS, 1982, p.273). Cada sociedade em particular estabelece a cada vez aquilo que para a sociedade considerada é e não é considerando aquilo que é pertinente e o que não é para si mesma.

Castoriadis em seguida exemplifica o que são para a sociedade entidades que não corresponde a nenhuma organização do estrato natural: espírito, Deus, mito; e não há informações não pertinentes (CASTORIADIS, 1982, p.274), o que significa que as informações que se atribuem a essas entidades são consideradas enquanto tais.

Tudo deve ser significado pela sociedade e o absurdo não pode aparecer a não ser que na possibilidade de privado de sentido, de significação, mas para reconhecê-lo ele precisa ser algo para esta sociedade. E se algo é, significa que deve ser reconhecível, determinado, porque quando se diz que algo “tem sentido” significa que esta forma determina a entrada deste termo numa sintaxe de operações.

“[...] A instituição da sociedade é instituição de um mundo de significações – que é evidentemente criado e como tal, e criação cada vez específica” (CASTORIADIS, 1982, p. 274). A sociedade é criação humana e sempre tentou eliminar esta consciência para evitar a tragédia, assegurando sua existência e apresentando suas instituições como tendo uma origem extra-social divina ou racional, como em leis da História. Dessa forma é subtraída da ação humana consciente que poderia levar a caminhos incertos e até mesmo sua autodestruição.

Mas é ao mesmo tempo aquilo que é significativo para a sociedade e os modos pelos quais a sociedade dá significação àquilo que é para ela é a mesma coisa que aquilo que é significativo no ser em geral, aquilo que dá significação no domínio do ser em geral. Em outras palavras, a heteronomia da sociedade, remissão da fonte da instituição para o exterior da sociedade ou, em todo caso, para um nível que escapa à ação dos humanos que vivem na sociedade, demonstra assim que possui também uma dimensão filosófica: é a questão de sentido que está em jogo aqui, e isso não é uma abstração. (CASTORIADIS, 2007, p. 47-65).

Existe um “entrelaçamento” entre a “imagem do mundo” (ontologia, cosmologia) e a “imagem da sociedade” para ela mesma – sempre sendo duas apresentações da mesma coisa. Para Castoriadis, elas pertencem ao magma de significações imaginárias sociais, sendo o substrato através do qual cada sociedade se faz existir qualquer coisa.

[...] “Imagem” não quer dizer aqui, evidentemente, cópia ou reflexo, mas obra e operação do imaginário radical, esquema imaginário organizador e constituinte. As significações imaginárias que organizam a sociedade não podem senão ser “coerentes” com aquelas que organizam o mundo. Pelo menos, este é o fato fundamental que caracteriza até agora a instituição da sociedade. (CASTORIADIS, 1987a, p.381).

Castoriadis pensa que o ser é estratificado, o que exige categorias específicas para a análise de cada estrato do real (o que permite a interdisciplinaridade, mas nunca a unificação das ciências) (CASTORIADIS, 1987, p.267-271) e que há construções em vários níveis de “para-si” (ou seja, mundos criados para si mesmos, no sentido de que têm uma auto-finalidade autogerada).

No nível do simples vivente, quando falamos da construção de um mundo próprio, tocamos em um traço fundamental do elemento imaginário: fazer existir entidades ou “imagens” que, no primeiro nível, radicalmente, primariamente, originalmente não podem ser relacionadas à satisfação do desejo, à compensação, ou à recuperação/compensação disto ou daquilo. Trata-se de uma criação espontânea e, no primeiro nível, gratuita, distinguindo nossa visão desse imaginário radical de todas aquelas que o sujeitam a finalidade, seja quais forem: o Capital, o inconsciente ou a Lei de Deus.

Essa construção de um mundo próprio implica em auto finalidade, assim como essa auto finalidade acarreta a construção de um mundo próprio. A finalidade nada mais é que a preservação de si mesmo, do para-si. De sorte que se torna falacioso falar de uma “finalidade” a qual essa criação imaginária estaria submetida, dado que esse para-si é essencialmente caracterizado por essa criação imaginária. Estamos aqui em pleno estrato ontológico, que se pode chamar de estrato da criação imaginária.

Os para-si podem ser: viventes, indivíduos, psique e instituição imaginária social. Esses são os quatro níveis de para-si, onde a oposição indivíduo/sociedade não é aceito pelas suas deficiências, e também porque o ser humano nasce não enquanto humano, mas enquanto polimorfo perverso (Freud), e vai se humanizando, se socializando até se tornar o “indivíduo” (já socialmente fabricado), onde a psique é o indeterminado que emerge nas determinações sociais.

O social-histórico é determinação em si, isto quer dizer, que a efetividade histórica é criações de formas, e que o objetivo de Castoriadis é criticar os sistemas heterônomos, onde a nomia (lei/ordem) é dada por outros/outrem (CASTORIADIS, 2007, p.67-117).

A sociedade se institui nas e pelas três dimensões indissociáveis da representação, do afeto e da intenção (CASTORIADIS, 1987b, p.131). Um “sujeito”, um “objeto” e uma “relação” entre eles - embora que essa não seja de adequação, com tudo o que esse termo comporta de identificação impossível de uma representação de e para um sujeito de ser-assim-em-si de um objeto.

A estrutura ternária mencionada - sujeito/objeto/relação - não é própria, como tal, da reflexão ou do pensamento. Dizer que há a estrutura triádica sujeito/objeto/relação é dizer que com a emergência do para-si quebra-se a simetria indiferente objeto/objeto/relação. (CASTORIADIS, 2007, p.321-343). Quando Castoriadis trabalha estes conceitos dessa forma implica necessariamente que o ser humano consegue sair da reificação a qual é submetida quando a psique consegue flexibilizar os investimentos iniciais aos quais foram submetidos pela socialização. Esta labilidade de investimentos só é possível em sociedades onde o questionamento das instituições imaginárias sociais são possíveis – que não é o caso de sociedades tradicionais - fazendo com que a alteridade seja possível, seja em si mesmo ou no outro, criando o sujeito.

O indivíduo é fruto da fabricação social na qual a psique é obrigada a abandonar grande parte de seus objetos e de seu mundo inicial, investindo em objetos de um mundo onde as regras são socialmente instituídas. A este processo se dá o nome de sublimação (CASTORIADIS, 1987b, p.126).

O indivíduo nada mais é do que a sociedade. A oposição indivíduo/sociedade é uma falácia total. A oposição irreduzível é a da psique e a sociedade. (CASTORIADIS, 1987b, p.57) A psique não é indivíduo, ela se torna um no seu processo de humanização, sem o qual ela não poderia sobreviver nem por um instante, pois é inapta à vida – e essa é uma das características que não nos permitem ser classificados como meramente animais, que já nascem aptos a existir com seus instintos.

Dois pressupostos da reflexividade e da vontade: a labilidade dos investimentos psíquicos e a capacidade de colocar em causa os objetos investidos. Eles dizem respeito

à instituição social, tanto quanto ao sujeito. O investimento rígido ocorre nas sociedades heterônomas, e o “investimento” é uma vertente “natural” da psique.

[...] Na reflexividade temos alguma coisa diferente: a possibilidade de que a própria atividade do “sujeito” se torne “objeto”, a explicitação de si como um objeto não-objetivo, ou como objeto simplesmente por posição e não por natureza.” (CASTORIADIS, 1987b, p. 224).

Para Castoriadis, essa possibilidade de reflexividade é dada pela educação, que para ele se difere de pedagogia. Educação é o que começa com o nascimento e termina com a morte. Pedagogia é a educação dirigida aos indivíduos que ainda não estão formados como adultos, refere-se à lógica conjuntista-identitária e à imaginação radical do sujeito, já a educação implica a articulação desta última e o imaginário social criador. Aspira-se a sociedade por todos os poros (CASTORIADIS, 2004, P.286-287).

Antes de qualquer poder explícito, a instituição da sociedade exerce um infrapoder radical sobre todos. Não é localizável, mas que assim que a instituição é estabelecida, o social instituinte desaparece, fica a distância, estando em “outro lugar”, novamente oculto para própria sociedade. (CASTORIADIS, 1987b, p.127).

Este movimento visa a sua autopropetuação e estabilidade, a instituição da sociedade comporta sempre defesas e respostas preestabelecidas e pré-incorporadas à possibilidade de sua destruição e que motiva a existência de um poder explícito. Para Castoriadis, há e sempre haverá uma dimensão da instituição da sociedade encarregada desta função essencial: restabelecer a ordem, garantir a vida e a operação da sociedade contra todos e contra tudo o que, atual ou potencialmente, coloca-a em perigo. (CASTORIADIS, 1987b, p. 130).

“[...] o poder explícito aparece como enraizado também na necessidade da decisão referente ao que se tem de fazer, ou não fazer, com relação a fins (mais ou menos explícitos), daquilo o impulso da sociedade considerada se dá como objetos.” (CASTORIADIS, 1987b, p.131). Uma vez que haja sociedade, devem estar explicitamente presentes um “poder judiciário” e um “poder governamental”, assim como um “poder legislativo”, onde questão do *nomos* pode ser encoberta numa sociedade, mas a questão do *diké* e do *télos*, não. Essas instâncias podem emitir injunções sancionáveis e é o que chamamos da dimensão do político, pouco importa se

essa dimensão é incorporada pelo *dèmos*, pela burocracia, pelos guerreiros, etc. (CASTORIADIS, 1987b, p.132).

Poder explícito não é poder de Estado. “[...] As “sociedades sem Estado” não são “sociedades sem poder”.” (CASTORIADIS, 1987b, p. 132). Há um infrapoder agindo fortemente determinando as punições e as regras enquanto o Estado é uma criação histórica datável e localizável separada da coletividade e instituída de modo a assegurar essa separação.

“Estado”, para Castoriadis, é um termo utilizado quando se trata do instituído como aparelho de Estado, o que implica uma “burocracia” separada, podendo ser civil, clerical ou militar, mesmo que seja rudimentar, isto é, uma “[...] organização hierárquica com delimitações das regiões de competência” (CASTORIADIS, 1987b, p.133). A *polis* grega, então, não é um Estado, considerando que o poder explícito pertence ao corpo de cidadãos. A dominação nem sempre toma necessariamente a forma de Estado e o que designamos como “político” não se confunde com o conjunto da sociedade (CASTORIADIS, 1987b, p.134).

A criação grega por excelência não foi o político, mas a política, ou seja, a criação do questionamento explícito da instituição estabelecida pela sociedade através do estabelecimento da lei – pura convenção humana. Há sempre uma “verdade” socialmente instituída equivalente à conformidade canônica das representações e dos enunciados socialmente instituídos, quase uma “correção” em direção ao que é dado. Os gregos, entretanto,

[...] criam a verdade como movimento interminável do pensamento, que põe constantemente à prova seus limites e se volta sobre si mesmo (reflexividade). E mais, os gregos criam a verdade como filosofia democrática: pensar não é negócio de rabinos, sacerdotes, *molahs*, cortesãos ou renunciantes - mas sim, de cidadãos que querem discutir, num espaço público criado por esse mesmo movimento. (CASTORIADIS, 1987b, 136).

Para Castoriadis existem sempre três esferas na vida social considerada do ponto de vista político: uma esfera privada (*oikos*), da vida estritamente pessoal das pessoas; uma esfera pública (*ekklesia*), onde são tomadas as decisões que se aplicam obrigatoriamente a todos e são publicamente sancionadas; e uma esfera que podemos

chamar de esfera público-privada, aberta a todos, mas onde o poder político, mesmo que pela coletividade, não deve intervir, onde as pessoas discutem, publicam e compram livros, teatro, etc. A oposição moderna sociedade civil/Estado confunde as esferas privada e público privada (CASTORIADIS, 2006, p.17).

No totalitarismo essas esferas se confundem: há dominação mais ou menos explícita da esfera pública por parte da público-privada e suprime-se efetivamente o caráter público da esfera pública pelas oligarquias liberais. “[...] A democracia é a articulação correta das três esferas e o devir realmente público da esfera pública” (CASTORIADIS, 2006, p. 17), onde a participação de todos nos assuntos comuns é exigida. Para tanto são necessárias instituições que permitam às pessoas participar e os estimulem, o que só é possível pela igualdade política efetiva.

Segundo Castoriadis, [...] a criação da democracia e da filosofia é a criação do movimento histórico na sua origem, movimento que está presente do século VIII ao século V, e que termina de fato na derrota de 404.” (CASTORIADIS, 1987b, p.137). Ele se refere à derrota de Atenas para Esparta na Guerra do Peloponeso em 404 A.C. (CASTORIADIS, 1992, p. 137).

Se quisermos liberdade então, temos que fazer nosso *nomos* (CASTORIADIS, 1987b, p. 138). Liberdade aqui é tomada em seu sentido político, público, e só se é livre na medida em que se participa nas decisões da coisa pública, e é nesta medida que se qualifica o “escravo” para a Grécia antiga e clássica de Atenas.

A reflexividade no sentido pleno é realizada no indivíduo que encarna essa possibilidade e as instituições que instrumentalizam uma sociedade fruto de sua decisão. A interiorização da instituição envia o indivíduo ao mundo social, o que nos permite afirmar que a autonomia enquanto agir reflexivo de uma razão cria um movimento sem fim ao mesmo tempo individual e social. O nascimento da democracia, da política, não é o reinado da lei ou do direito, nem dos “direitos do homem” ou da igualdade dos cidadãos, mas o surgimento efetivo da coletividade, da discussão da lei. A liberdade - histórica e socialmente efetiva - nasce com a política. (CASTORIADIS, 1987b, p.139-140).

A ideia de autonomia não pode ser fundada, nem demonstrada, porque toda fundação ou demonstração a pressupõe. Ela pode ser racionalmente argumentada a partir de suas implicações e consequências, e deve ser explicitada. (CASTORIADIS,

1992, p.146-147).

É na obra *La cité et les lois – ce qui fait la Grèce*, 2 publicado em 2008 pela Éditions du Seuil, contendo seminários ministrados por ele de períodos de 1983 a 1984 que Castoriadis deixa mais explícita a forma com que na Modernidade há a articulação e disputa entre as forças de autonomia e as de heteronomia expressa no movimento da sociedade e sua produção intelectual.

Transcorrendo desde o Renascimento sempre retornando à Grécia Clássica e antiga, ressalta Castoriadis o questionamento da lei instituída enquanto ponto principal a ser percebido e como os autores vão trabalhando contra ou a favor deste ponto. Através de oposições que se formam neste período, se cria, além da burocracia, uma forma de significações que trabalham contra a autonomia: povo *versus* Estado, *versus* especialistas e *versus* representantes (CASTORIADIS, 2008, p.92-93). Estas três formações contribuem ativamente na manutenção da dominação tal qual ela se consolida na modernidade.

Quais as importâncias dessas contribuições de Castoriadis? O ator não se forma no vácuo, sendo que as consequências no que tange a subjetividade do ator pretendida no Sistema Stanislavski serão observadas à luz das principais criações imaginárias de Castoriadis. Pressupõe-se sempre que toda e qualquer conclusão, para tornar uma forma de condições que possibilitariam uma autonomia, dependerá das condições futuras sociais e históricas às quais esse método será submetido.

No próximo capítulo iremos fazer as primeiras aproximações com as obras de Stanislavski, mais propriamente daquilo que se denominará o Sistema Stanislavski. Além do que, adicionamos a interpretação de passagens do treinamento de Toporkov com o próprio Konstantin.

2 O SISTEMA STANISLAVSKI

O objetivo deste capítulo é explanar sobre alguns momentos da obra de Konstantin Sergeievich Alexeiev, nascido em Moscou (1863, falecendo em 1938), mais conhecido como Stanislavski, que revelam a possibilidade de criação da personagem pelo Sistema Stanislavski explicitado de maneira holística em seu diagrama, assim como a aplicação dele pelo relato de Vassíli Toporkov (1889-1970). Nesta análise incluiremos as reflexões que irão culminar no capítulo seguinte, onde serão relacionados os dois autores de maneira mais frontal.

Para complementar o entendimento e ilustrar a aplicação do Sistema Stanislavski, utilizamos a obra de Toporkov denominada Stanislavski ensaia – memórias, traduzido em 2015 por Diego Moschkovich e publicado pela editora É Realizações.

Para este capítulo as obras protagonistas da análise foram a de Elena Vássina e Aimar Labaki, Stanislavski: vida, obra e Sistema, 2015, editora Funarte; e de Matteo Bonfitto, O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba, 2018, Martins Fontes. De Konstantin Stanislavski, O trabalho do ator: diário de um aluno, 2018, Martins Fontes; porém foram mais utilizadas as traduções feitas pela própria Vássina e Labaki no livro supracitado. Outras citações foram consideradas secundárias, porém não menos importantes para a elucidação proposta.

Sobre as primeiras traduções disponíveis, Stanislavski surge em português através de quatro obras da editora Civilização Brasileira (edições com recortes feitos pela URSS):

- Minha Vida na Arte (1989).
- A preparação do ator (1964).
- A construção da personagem (1970).
- A criação de um papel (1972).

O único traduzido diretamente do russo por Paulo Bezerra foi o Minha Vida na Arte (1989), biografia feita por Stanislavski em 1924 para ser publicado nos EUA.

Os direitos dessas obras no Ocidente ficaram com o casal americano Norman e Elizabeth Reynolds Hapgood (1894-1974), cujo contrato o próprio Stanislavski assinou. Em 1936 sai o primeiro livro sobre o Sistema em inglês: *An actor's prepares* e dois

anos depois em russo, porque o próprio Stanislavski alterou muita coisa até a edição do primeiro manuscrito (Stanislavski falece em 1938).

O segundo volume foi publicado em 1949 nos EUA com o título *Building a Character* com a liberdade dada à Elizabeth Hapgood de fazer adaptações em seus manuscritos para publicação, o que deu margens para interpretações equivocadas com ênfases naturalistas ao Sistema do referido autor privilegiando a primeira obra e seu aspecto internalizador, focado na memória emotiva.

Desta interpretação que se fundamenta a *Actor's Studio* que irá subsidiar a formação dos atores que serão ícones de Hollywood nas primeiras décadas do séc. XX. Além disso, desta escola surge o “Método” Stanislavski que agora é contraposto ao que as novas traduções dispõem como Sistema Stanislavski.

Uma apresentação destas variações de tradução e percurso que traçam pode ser encontrada em artigo escrito por Michel Mauch e Robson Corrêa de Camargo intitulado A “verdade” de Stanislavski e o ator criador: elos perdidos na tradução ao português da obra A construção da personagem⁶ (2010), abordados de maneira didática e sintetizado em tabelas no próprio artigo.

A editora Routledge está republicando toda obra de Stanislavski através da tradução de Jean Benedetti (nascido em 1930, ainda contemporâneo), que deixa evidente a ausência de passagens e capítulos inteiros na tradução feita por Hapgood, dividindo a obra de Stanislavski em três livros, todos diretamente traduzidos do russo:

- *My life in art* (2008).
- *An actor's work – an student's diary* (2009).
- *An actor's work on a role* (2009)

Os dois livros de Hapgood – A preparação do ator e A construção da personagem – ficaram sintetizados em *An actor's work – an student's diary* com o acréscimo das omissões feitas pela antiga URSS que chegou às mãos de Hapgood.

Muitas pessoas recorrem às edições da Quetzal datada de 1977 que traduzem direto do russo ilegalmente, publicaram e demonstram ser de excelente qualidade segundo o artigo acima citado.

A partir de 1990 resolveram a liberação dos direitos internacionais sobre os escritos de Stanislavski e eles foram publicados integralmente, o que possibilitou surgir

⁶ Artigo em PDF disponível em: [PDF disponível em: <https://pt.scribd.com/document/343817782/A-VERDADE-DE-STANISLAVSKI-E-O-ATOR-pdf>] acessado em 23/04/2018 as 01h28.

às traduções autorizadas de Jean Benedetti e mais recentemente uma versão em português do livro *An actor's work – an student's diary* intitulada O trabalho do ator – diário de um aluno (2017), tradução de Vitória Costa.

As obras de Stanislavski são de difícil acesso em português, e as que foram importadas chegaram com demasiado atraso, afetando assim a pesquisa de modo geral. Para tanto, a solução foi ancorar este trabalho em uma obra extremamente bem elaborada pela pesquisadora russa Elena Vássina, doutorada e pós-doutorada pelo Instituto Estatal de Pesquisa da Arte de Moscou, juntamente com o dramaturgo e diretor artístico Aimar Labaki, ambos com um currículo vasto na atividade artística denominada “Stanislavski: Vida, obra e Sistema” (2015) contendo traduções inéditas.

Com base nesta última obra supracitada que iremos desenvolver as ideias fundamentais de Stanislavski contida em seu diagrama do Sistema Stanislavski onde, juntamente com o relato publicado de Toporkov em Stanislavski ensaia – memórias (2015) verificarão as bases que substanciarão as possibilidades de identificação entre o que Stanislavski propõe e aquilo que Castoriadis define enquanto subjetividade reflexiva e deliberante.

Apesar de ser escrita entre 1948 e 1950, esta obra é bastante abrangente, reunindo experiências do autor entre 1909 e 1938, quando Stanislavski falece. Esta obra reivindica a participação de Toporkov juntamente com o desenvolvimento daquilo que se dominará “método das ações físicas”, que se refere ao último período de trabalho de Stanislavski, onde através da ação física o ator consegue gerar as condições necessárias para interpretação.

2.1 Primeiras considerações: ponto de partida

Partimos das considerações de que a sociedade enquanto materialização da História no momento presente, a ocidentalidade como herança grega em que está presente a criação e cisão de forças heterônomas ou autônomas que percorrem a História. Estas forças se tornam presentes na criação da política e democracia pelos atenienses, mesmo que “(...) A sociedade como tal é uma forma, e cada sociedade dada é uma forma particular e mesmo singular.” (CASTORIADIS, 1992, p. 228).

É com a premissa de que tivemos uma criação da possibilidade da reflexão que herdamos diretamente, e isto envolveu certos processos ou modos de funcionamento da psique, a partir de nossa reflexão neste instante, subentende-se que os mesmos ainda existem mesmo que limitados heteronomamente. Se esta condição não é aceita, este relatório com fins de ciência deixam de existir enquanto questionamento que propomos.

É sobre ela que do que Castoriadis diz quando explicita uma subjetividade reflexiva e deliberante, ela deixou de ser completa porque nos totalitarismos mistificados de democracia das sociedades atuais mantemos – até certos limites – a parte reflexiva, porém eliminamos grandemente a deliberante. Este vínculo é fundamento na servidão voluntária que La Boétie descreveu tão bem e que continua muito atual, exposto mais largamente no capítulo anterior.

Exatamente por isso que temos a condição de uma subjetividade que possa refletir, mesmo que estejamos em uma sociedade heterônoma e longes de uma autonomia. Esta subjetividade é uma semente, possibilidade no âmbito individual, de autonomia, sendo uma de suas condições. A criação da “reflexão”, “julgar” e “eleger” são possibilidades dadas pela democracia em conjunto com a ação questionadora da filosofia.

Konstantin Stanislavski desenvolveu fortemente as suas ideias através de sua prática na atividade teatral que permeia sua existência desde a infância. Toda essa experiência visada um fim: entender os funcionamentos das leis da atuação, que para ele já existiriam, apenas haveria de descobrir. Nesta tentativa, ele cria um Sistema que visa essa compreensão, exposto formalmente pela primeira vez em 19 de janeiro de 1910 onde se dirige à direção do Teatro de Arte de Moscou para convencer os conservadores de sua experimentação teatral (VASSINA, 2015, p.41).

Todo o treinamento do ator - e suas elaborações que foram sintetizadas aí – trabalha no sentido de colocar em suspenso às significações imaginárias sociais⁷ que estão sustentando seu modo de ser para recriar um “outro” virtualmente (a personagem) mentalmente e corporalmente.

Nesta criação, o ator delibera sobre si na medida de suas condições de cena, onde há a execução de falas e gestos. Essa criação de novas formas vai ser limitada pela

⁷ Termo que não se encerra em sua definição em Castoriadis: “(...) Não podemos escapar à pergunta do que Castoriadis entende por tal; a resposta não se encerra. São imaginárias porque não podem se reduzir ou deduzir de referenciais reais ou racionais, já que a realidade como a racionalidade são instituídas.” (FRANCO, 2003, p.143).

heteronomia social que corresponde a uma vasta gama de elementos: direção, plateia, limites políticos da peça, entre outros fatores que nos fogem à percepção, inclusive os elementos que participam de uma heteronomia introjetada na psique em seu próprio funcionamento.

Um sistema que revelasse as leis da natureza que regem o talento artístico e a busca pela Verdade caracterizam a vida e a obra de Stanislavski, ator, diretor, pedagogo e escritor de grande destaque entre os séculos XIX e XX, foi criador deste. Este sistema foi dilacerado pelas traduções cheias de cortes feitas pelos burocratas da URSS, reconhecido nos palcos norte-americanos a partir da década de 1920 pelo *Actor's Studio* através do que chamaram de “Método Stanislavski”⁸ com atores que se destacaram nas produções cinematográficas de Hollywood neste período, como Tennessee Williams e Arthur Miller, sendo no período pós-guerra que o Sistema tornou-se referência mundial na arte teatral. A esperada de Stanislavski neste período foi muito forte, havia uma grande expectativa sobre o Teatro de Arte de Moscou. Um excelente artigo neste sentido é “Stanislavski na cena americana” de Iná Camargo Costa, disponível em SCIELO⁹.

Sua autobiografia pode ser encontrada em “My life in Art” (1924), que, além disso, é uma justificação do sistema (BENEDETTI, 1982, p.37) onde revela sua criação aristocrática de uma família de industriais e propriedades imensas fora de Moscou, revela, juntamente com suas dificuldades, admiração pelos naturalmente talentosos o leva a procurar um caminho que possa alcançar o que o talento alcança sem necessariamente tê-lo.

Desde criança, gosta de atuar e ao atuar escondido do pai é punido com um teatro que o pai mandou fazer justamente para que se quisesse continuar, teria que ser com seriedade e dedicação: iniciou-se o “Círculo Alexeiev”. Envolvido com o trabalho do pai aos 16 anos, conhece a Europa e se entrega ao renascimento russo, dirigindo e produzindo em seu teatro; envolveu-se e aprendeu com muitos artistas, até que aos 26 anos apaixona-se por Lilina, atriz amadora cuja relação dura mais de 50 anos. Todo o seu Sistema é fruto da aplicação prática de seus atores e si mesmo, dos quais ele buscava regularidades e dava o nome de leis da natureza. Em um contexto de crise aos

⁸ Essencialmente diferente do Sistema Stanislavski porque lhe tira o foco essencial: as “ações físicas”, espécies de “iscas” das emoções através das atitudes. O “Método Stanislavski” enfoca sobretudo a atividade interior para se manifestar nas atitudes, revelando-se uma via contrária daquela.

⁹ [httpwww.scielo.brpdfav16n46v16n46a08.pdf] as 04h57 no dia 10 de julho de 2018

35 anos sobre como prosseguir com sua arte, recebe um convite de almoço do autor de teatro, professor e crítico Vladimir Nemirovitch Dantchenko (1898-1943), adepto da Escola Psicológica de Teatro, o que significa que procurava acima de tudo o sentido interior. Ambos formaram uma geração de atores, e não estavam interessados no teatro comercial, que para eles corrompia a arte para vender. O questionamento constante de Stanislavski sobre o qual se debruça neste momento é qual o processo que faz a *performance* existir ou vir a ser (BENEDETTI, 1982, p. 40).

Fundaram um teatro independente que aliava o teatro e a literatura, com o cuidado de não chamar a atenção da censura, pois qualquer ideia que fugisse dos compromissos da URSS eram potencialmente perigosas e sujeitas à punição. A relação dos dois durou quarenta anos. A primeira produção foi “O Czar Fiodor Ioannovitch” de Alexei Tostoi (1883-1945) estreado em 14 de outubro de 1898 no Teatro de Arte de Moscou e foi um sucesso que se sucedeu de vários fracassos e perseguições. Com Dantchenko tentaram remontar a peça “A Gaivota” de Anton Tchekhov (1860-1904), que já havia sido um fracasso em São Petesburgo, foi um sucesso, se tornando a referência no Teatro de Arte de Moscou até os dias atuais.

Com a crise econômica e política se alastrando na Rússia e com o Czar Nicolau II, o clima de instabilidade e fortalecimento do socialismo com o apoio da inteligência russa, causou uma época de instabilidades para o Teatro de Arte de Moscou (TAM), e houve até ameaça de prisão para Dantchenko que respondia pela administração, pois a TAM havia feito uma apresentação para operários sem permissão especial. Estrearam “Tio Vânia” de Tchekhov e Maksin Gorki (1868-1936) começou a se aproximar do TAM e, tentando evitar conflitos, Stanislavski produz “The Snow Maiden” de Ostrovski e sobrecarrega a peça em ornamentos e efeitos, o que enfraqueceu o texto, e foi um fracasso. O interessante foi como Stanislavski conseguiu voltar à cena: em “O inimigo do povo” de Ibsen, representando Dr. Stockman que, ao pronunciar palavras que clamam por justiça¹⁰, se tornando um símbolo da revolução ganhando novos espaços e condições pelo Estado, o teatro enfrenta desafios inéditos ao montar “Ralé” de Gorki, que ocorre em meio a ladrões, prostitutas e moradores de rua, e como habitualmente, Stanislavski levou sua equipe para viver entre eles nas ruas. Um conflito entre Gorki e Dantchenko faz o primeiro decretar que não tem mais nada a ver com a TAM, que perde

¹⁰ “Não se veste roupa nova quando se vai combater pela liberdade e pela justiça”. Retirado do documentário *Le Siècle Stanislavski*, de Peter Hercombe (1994).

o apoio financeiro do Estado, já que Gorki havia se tornado referência da escrita revolucionária. Em pleno caos da Rússia que grupos reacionários atiravam em bolcheviques, surge uma ameaça ao TAM, que forma um grupo que foge do país. Somente com os figurinos, passando por Berlim, Viena, Praga, acabaram sendo reconhecidos e Stanislavski admirado. Mesmo desta forma, com 43 anos, não suportava mais os limites do realismo e foi se isolar na Finlândia com todas suas anotações.

Neste momento, Stanislavski percebe que a estimulação da inspiração era algo possível e que necessitava de um método, uma gramática de exercícios que permitia ao ator ativar mecanismos psicofísicos para alcançar o que ele denominaria “supraconsciência” – deixar a consciência mais suscetível à intuição. Através da decomposição do papel e a posterior desfragmentação, o ator conseguiria criar uma personagem utilizando sua própria experiência de vida.

Com o fim da primeira revolução com concessões feitas pelo Czar e a criação de Duma - equivalentes à Câmara de Deputados –, o TAM retorna às atividades e Stanislavski começa a fazer suas experimentações que cria divergências com Dantchenko, que rompem e fazem produções independentes, ambas fracassadas. Os métodos de Stanislavski passavam por chacota e após tentativas de reconciliação, em 1908 Stanislavski se demite do TAM.

Parte pela busca no Simbolismo o terreno onde tenta gerar a motivação interior a partir da ação física, e ensaia “O Pássaro Azul”, de Maeterlinck, dirigindo cento e cinquenta ensaios e a produção passa a ser a mais reconhecida de Stanislavski, rompendo com o realismo com os atores utilizando de seu Sistema para adentrar ao imaginário da criança. Com “O Inspetor Geral” de Gogol, Stanislavski experimenta o que denominou de memória emotiva (estímulos que podem desencadear memórias que produzem gestos e sentimentos utilizados pela personagem). Em “Um mês no campo” de Tourganiev, Stanislavski se trancafiou com a seus atores em uma pequena sala que possibilitou o trabalho de irradiação dos atores que atuavam apenas com expressões faciais. Flertou uma possibilidade de trabalhar em conjunto em Isadora Duncan, e em 1911 estreia “Hamlet” de Sheakspeare e, com o apoio financeiro de Dantchenko ele monta o primeiro laboratório de teatro que já existiu, onde seria aplicado e aprimorado o Sistema Stanislavski, que logo chega a abrir mais três estúdios.

Com a declaração de guerra em 19 de julho de 1914, o exército da Rússia com interesse de defender os povos eslavos, foi destruído. Stanislavski adoece nesta situação com seus pressentimentos. Houve um confronto geral na Rússia que já vinha se tensionando desde o Domingo Sangrento em 1905.

A partir de um movimento de mulheres que, juntamente com a insatisfação geral da comunidade, os russos obrigam o Czar abdicar no dia 2 de março de 1917 após da tomada de poder provisório por Kerensky com já mais de dois milhões de mortos e outros milhões mutilados no que se denominou de Revolução de Fevereiro. A divisão entre mencheviques e bolcheviques se fez entremeio à instabilidade que era a sensação vigente. As tropas do Czar fizeram uma tentativa de retomada de poder que foi impedido pelo exército vermelho de Trotsky.

Somente da Revolução de Outubro no mesmo ano com a batuta de Lenin que os mencheviques promoveram a derrubada do governo provisório acabando com a assembleia constituinte com suas “teses de abril”: pão, paz e terra para o povo russo. Ele liderava o partido operário social democrata russo que tirou a Rússia da primeira guerra, obrigou a coletivização dos campos e introduziu medidas sociais para conter a pauperização das massas.

Neste período era tratado como “camarada” Stanislavski, cujas propriedades e fortuna pessoal foram confiscadas pelos soviéticos como requisitos do Estado para a execução do plano soviético socialista. Graças a uma opinião negativa do *Proletkult*¹¹, Lenin aprovou a reabertura do TAM que o fez com “O jardim das cerejeiras” de Tchekov. (HERCOMBE, 1992) Como havia uma grande divergência e conflitos entre fazedores de teatro nesta época, um grande momento de trégua se estabelece com a fome em 1921 onde milhões morreram de fome no programa de “limpeza de classes” do Estado soviético dentro do que foi denominado de “Nova Política Econômica”. Esta política prossegue recuando o socialismo de guerra centralizador e permitindo pequenas propriedades privadas e a entrada de capital estrangeiro, pensando que estas concessões facilitariam um avanço posterior. O clima era de guerra civil entre os apoiadores do exercito vermelho e do exército branco, fora a criação da União das Republicas Socialistas Soviéticas como parte do movimento que o Estado russo fazia contra o avanço anarquista na Ucrânia.

¹¹ "proletarskaya kultura", que significa "cultura proletária".

Stanislavski, em 1922, chega a ser nomeado em Berlim como Embaixador Oficial do Estado Soviético, mas demonstrava ausência de conhecimento político para executar essa função. Logo em seguida partiu para a França fugindo do regime soviético. Havia uma expectativa sobre quem era Stanislavski e a maestria de seus trabalhos que ele consegue cumprir e é bem sucedido com os atores em suas apresentações. Nesta postura itinerante, após estas apresentações, ele decide alongar a viagem e ir para América do Norte. Mesmo sendo alvo de investigação pela suspeita de espionagem e com Stanislavski sofrendo questionamentos constantes, estrearam na Broadway “O Czar Fiodor” levando Stanislavski à fama, montando o *American Laboratory Theatre* onde Lee Strasberg é seu aluno, que posteriormente funda o *Group Theater* e através da educação de novos atores consagra o “Método Stanislavski” utilizado pelos atores norte-americanos que não consegue acompanhar sua evolução posterior focando unilateralmente o modo de trabalho de Stanislavski com ênfase no trabalho interior, emotivo, do ator.

Neste período que Stanislavski é convidado a escrever sua autobiografia *Minha Vida na arte* (1922) para pagar as despesas de seu filho doente, e resolve voltar à Moscou encontrando um cenário totalmente decadente e com sua imagem difamada, que curiosamente, é revertida com sua chegada, pois ele se tornava o símbolo de alguém que conseguiu vencer no Ocidente. Como os estúdios haviam sido fechados, Stanislavski abre um Estúdio-Escola de Arte Dramática estreando em maio de 1926 Stanislavski “Tio Vania” novamente recebendo elogios oficiais, demonstrando os fundamentos de seu Sistema. Neste momento cria a “supertarefa”¹² que cria unidade entre os atores, que vai ser utilizado até as suas últimas elaborações.

No décimo aniversário da Revolução de Outubro, Stanislavski agrada o Estado pela montagem de “Trem Blindado”, de Vsevolod Ivanov (1895-1963), que trata de personagens revolucionários simples, comuns, gerando uma identificação com os revolucionários soviéticos. Em 1928, teve um ataque cardíaco em cena em uma das peças de Tchekhov e terminou a apresentação em grande dor, mas não parou, porém este foi seu último papel, pois se constatou uma doença cardíaca incurável, ficando

¹² “Empregamos o termo superobjetivo para caracterizar a ideia básica, o cerne que deu origem ao impulso de escrever uma peça. (...) Numa peça, todo o fluxo de objetivos individuais e menores, todos os pensamentos criativos, sentimentos e ações do ator, devem convergir para a realização deste superobjetivo. (...) Esse impulso em direção ao superobjetivo deve, também, ser contínuo ao longo da peça.” (STANISLAVSKI, 1997, p. 176).

durante 18 meses se recuperando em Nice, no sul da França. Planejou uma nova encenação de “Otelo” de Shakespeare (1564-1616) minuciosamente, tentando regatar o que viria a ser novamente um fracasso ao tentar encenar esta peça e volta à Moscou em 1930. Com a sujeição cada vez mais constante do povo russo ao culto à Josef Stalin (1878-1953), Stanislavski procura se abrigar na Ópera, área com menos conflitos, criando o Teatro Ópera Stanislavski e tornando-se um sucesso com a montagem de “Eugene Onegin” de Tchaikovski.

Stanislavski fazia o possível para fugir de qualquer acusação de idealismo e ele era vigiado, pois seus médicos eram controlados pelos seguranças do Estado. Nesta época, se inicia o *Pogrom*¹³ na sociedade russa e a arte era medida em quantidade e em que sentido reflete a ideologia do Partido: a sua metodologia aberta e em processo era passada aos alunos da URSS como regras definitivas, até sendo chamadas de “As Leis Objetivas da Criatividade Realista”, segundo o que descreve Peter Hercombe no documentário *Le siècle Stanislavski* (1992).

Em 1938, estava na elaboração de no processo do ator sobre si mesmo em que iria dar subsídio ao Método das Ações Físicas, que caracteriza o “último Stanislavski”, cujo enfoque é partir das ações enquanto “iscas” para estimular sentimentos e novas ações. Pretende deixar Meyerhold como seu “herdeiro”, compartilhando seus últimos meses antes de encenar “Rigoletto” (ópera de Giuseppe Verdi), mas Meyerhold é preso e executado pela polícia secreta em 20 de junho de 1939. Stanislavski falece em 07 de agosto de 1938. Os dados biográficos de Stanislavski são considerados enquanto condicionantes de seus conceitos, criados e refletidos tendo em vista sua prática, observação (de si e dos outros artistas) e de seus atores, dando um sentido cronológico em suas criações e condições de partirmos para a interrogação da possibilidade lógica efetiva da subjetividade visada.

Não há nada, em todas as obras verificadas de Stanislavski, que mencione explicitamente o termo ou definição para o que é subjetividade. Portanto, nos colocamos o dever de encontrar o movimento que identifica essa subjetividade na prática sugerida pelo diagrama de Stanislavski.

¹³ Ataques violentos à grupos específicos.

Stanislavski nunca pretendeu fixar uma estrutura rígida na formação do ator, o que já é evidente em suas primeiras anotações em 1906, refutando já de antemão qualquer forma de “naturalismo psicológico”:

Não pode existir e nem deveria existir nenhum manual ou gramática da arte teatral. Quando for possível encaixar nossa arte nos limites entediante e rígidos de uma gramática ou manual, teremos que admitir que ela deixou de existir. (STANISLAVSKI in VASSINA;LABAKI, 2015, p. 77).

A primeira preocupação que Stanislavski traz em *O Manual do ator* (2017) é evitar a mecanização do movimento do ator, a estereotipagem tão disponível para o ator utilizar (a fim de evitar enfrentar suas fraquezas pelo subterfúgio do fácil), seria uma espécie de “truque” do ator em oposição à interpretação verdadeira. Essa ideia de processo acabado não existe para Stanislavski. Na leitura de suas obras fica subtendido o Sistema como um vislumbre de algo que seria impossível de finalizar em uma vida: a Arte verdadeira é maior do que isso. Evitar mal entendidos também sempre foi um objetivo de Stanislavski: deixar uma gramática seria mais uma via da própria mecanização do movimento que ele critica antes.

Esse movimento de evitar equívocos era sempre motivo de preocupações à Stanislavski quando se tratava de traduções. Em 1936, em carta à E. Hapgood, Stanislavski escreve como justificativa em meio a pedido de correção na edição russa:

(...) O que significa escrever um livro sobre o Sistema? Não quer dizer anotar algo já feito e pronto. O Sistema vive dentro de mim, mas em um estado amorfo. Somente quando eu começo a procurar a forma para o Sistema ele mesmo se cria e se determina. Em outras palavras, o Sistema cria-se sozinho no processo de escrita. E é por isso que eu preciso mudar e completar o que já foi escrito com tanta frequência. (VASSINA;LABAKI, 2015, p.122).

Já esta passagem evidencia o contato evidente entre Stanislavski e a indeterminação das formas, o que é *ex nihilo* – a partir do nada, sendo que é evidente que as formas partem suas criações com substratos já existentes: o físico, o biológico, o natural.

A criação da vida do espírito humano no palco enquanto preocupação central permeia toda a obra de Stanislavski que chega ao público através de três obras, das quais apenas uma é redigida por ele até o fim: “O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo” que foi pensado como o primeiro de oito volumes sintetizando 30 anos de trabalho, revisados por Liubov Gurévitch, que trabalhava com ele desde 1910 até 1932 (VASSINA;LABAKI, 2015, p.85).

No processo de criação da personagem é inconsciente (ou subconsciente, as traduções divergem entre Elena Vassina/Aimar Labaki e Jean Benedetti, nesta ordem), mas que “(...) tudo o que resta a fazer é estimular, pela nossa técnica, a criação subconsciente através de meios conscientes.” (STANISLAVSKI, 2017, p. 29).

Em algumas passagens de traduções distintas lemos “inconsciente” e em outras lemos “subconsciente”. Qual se deve adotar? Antes de prosseguir, segue um debate sobre a confusão do uso destes termos.

2.2 Subconsciente ou inconsciente

Em 23 de dezembro de 1930, Stanislavski escreve à Gurévitch explicando qual seria o plano a ser utilizado para publicação dos livros que pretendia escrever. Nesta carta está a utilização do termo “subconsciente” na descrição do que seria o quarto livro, em que a busca é pelo Estado Criador que, fora de suas fronteiras, se encontraria o “subconsciente criativo” (VÁSSINA, 2015, p. 86), de onde vem todo material a ser trabalhado pelo consciente. Na mesma carta ainda há o resumo do Sistema considerada a meta a ser alcançada enquanto o subconsciente por meio do consciente, o que tornaria o diagrama inteligível.

Obviamente a preocupação de Stanislavski em não utilizar o termo “inconsciente” era estratégica. Durante a década de 1930, Freud chega a ser declarado como inimigo número um da ciência soviética, e a pedagogia teatral chega a evitar este termo a qualquer custo. Também havia um sentido de simplificação na utilização destes termos. Em carta à Aleksei Ivánovitch (jovem ideólogo do Partido que participava do Comitê e orientou Stanislavski neste período), Stanislavski pontua:

(...) Meu livro não tem a pretensão de ser científico. Meu objetivo é exclusivamente prático. (...) A terminologia que eu uso neste livro não foi inventada por mim, mas emprestada da prática, dos próprios alunos e artistas principiantes. (...) É verdade que usamos palavras científicas também (o subconsciente, a intuição), mas nós as usamos no sentido mais simples, da vida corriqueira. (VÁSSINA, 2015, p. 105-106).

Sabe-se que Stanislavski estudou os livros de Ribot *Las Maladies de la mémoire* e *Lés Maladies de la volonté*¹⁴ que foram editados na Rússia em 1900, assim como se encontram obras dele em sua biblioteca com anotações como “fracassos na criação decepcionam e provocam no papel os mesmos sintomas que ocorrem nas doenças” e “a vontade fraca não produz ação” (VÁSSINA, 2015, p. 109). Théodule- Armand Ribot é um psicólogo francês nascido em 1839 e trabalhou com psicologia experimental onde via a vida mental pelo aspecto físico que ela exprimia, reflexológico. Portanto, fica claro de onde Stanislavski herda o conforto no uso do termo “subconsciente”.

Em outros momentos ele utiliza inconsciente enquanto intuição quando afirma que (...) a música deve fundir em seu ritmo seu pensamento e seu sentimento e introduzi-los naquilo que chamados de inspiração verdadeira, ou seja, deve despertar sua intuição ou inconsciente. (VÁSSINA, 2015, p.119).

Esta intuição ou forma de inconsciente deveria dialogar-se com o cérebro (sede da razão) e plexo solar (sede da emoção), onde a prova deste diálogo se percebe na reação da plateia. Neste sentido, assume o que ele retira do estado criador e do inconsciente do que está além do ator (o que o transcende, a supraconsciência) se tornando a fonte da intuição criadora. (VÁSSINA, 2015, p. 121).

Em 1936 em carta para Elizabeth Hapgood nas revisões e orientações sobre as traduções de suas obras, ele especifica:

(...) Mas será que a linha física pode existir sem a linha psicológica, se a alma é inseparável do corpo? É claro que não. Por isso, junto com a linha física, a linha interna do papel surge por si mesma. Essa técnica distrai a atenção da criação do sentimento, deixando-a para o subconsciente, o único que o tem e que sabe dirigi-lo corretamente. Graças a isso, evita-se a violência contra a emoção, obrigando a própria natureza a trabalhar. (VÁSSINA, 2015, p.122).

¹⁴ Do francês, “As doenças da memória” e “As doenças da vontade”, nesta ordem. Tradução nossa.

No “Manual do ator” (Cf. STANISLAVSKI, 1997) encontramos uma espécie de recortes da obra de Stanislavski divididos em temas para consulta. Neste ponto específico encontramos “subconsciente” onde encontramos aquilo que se tornará essencial no diagrama, revelando o movimento da subjetividade em Stanislavski:

É perfeitamente possível afirmar que esta técnica mantém, com a natureza criadora subconsciente, a mesma relação existente entre a gramática e a poesia. (...) Vemos, ouvimos, entendemos e pensamos de forma diferente, *antes* e *depois* de haveremos cruzado o limiar do subconsciente. (STANISLAVSKI, 1997, p. 172-174, grifos do autor).

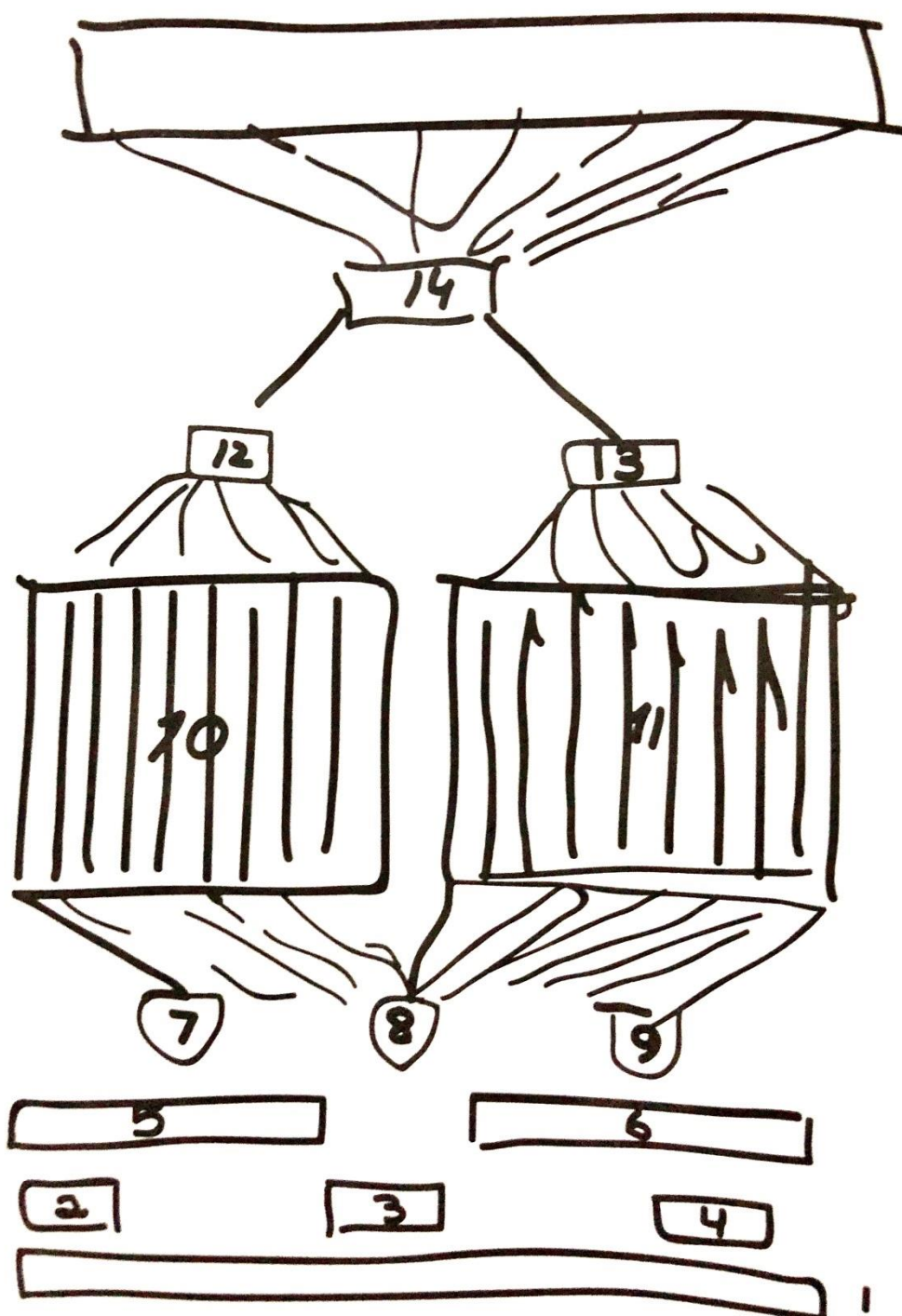
A poesia extrapola muito a gramática enquanto criação e a inspiração vêm como um ímpeto do subconsciente que pode tocar levemente o ator e ir embora ou leva-lo para suas profundezas até que volte após algum tempo para a consciência. A chave para o entendimento deste movimento de subjetividade está no diagrama de Stanislavski.

2.3 O diagrama de Stanislavski

Em caráter de introdução, deve ficar claro que neste momento apenas faremos uma breve exposição do Sistema Stanislavski sob forma diagramada dada pelo próprio autor. As discussões sobre a aplicação e interpretações teóricas são feitas mais a frente no relato de Toporkov.

Na busca de uma explicação que visasse um método, um percurso definido, algo que só irá ser publicado após a autorização da liberação dos escritos integralmente de Stanislavski pela URSS após 1990, uma carta no dia 23 de dezembro de 1930, Stanislavski explica à Gurévitch, conhecido seu, expondo seu planejamento das obras que pretendia que contém o desenho que mostra a totalidade da obra:

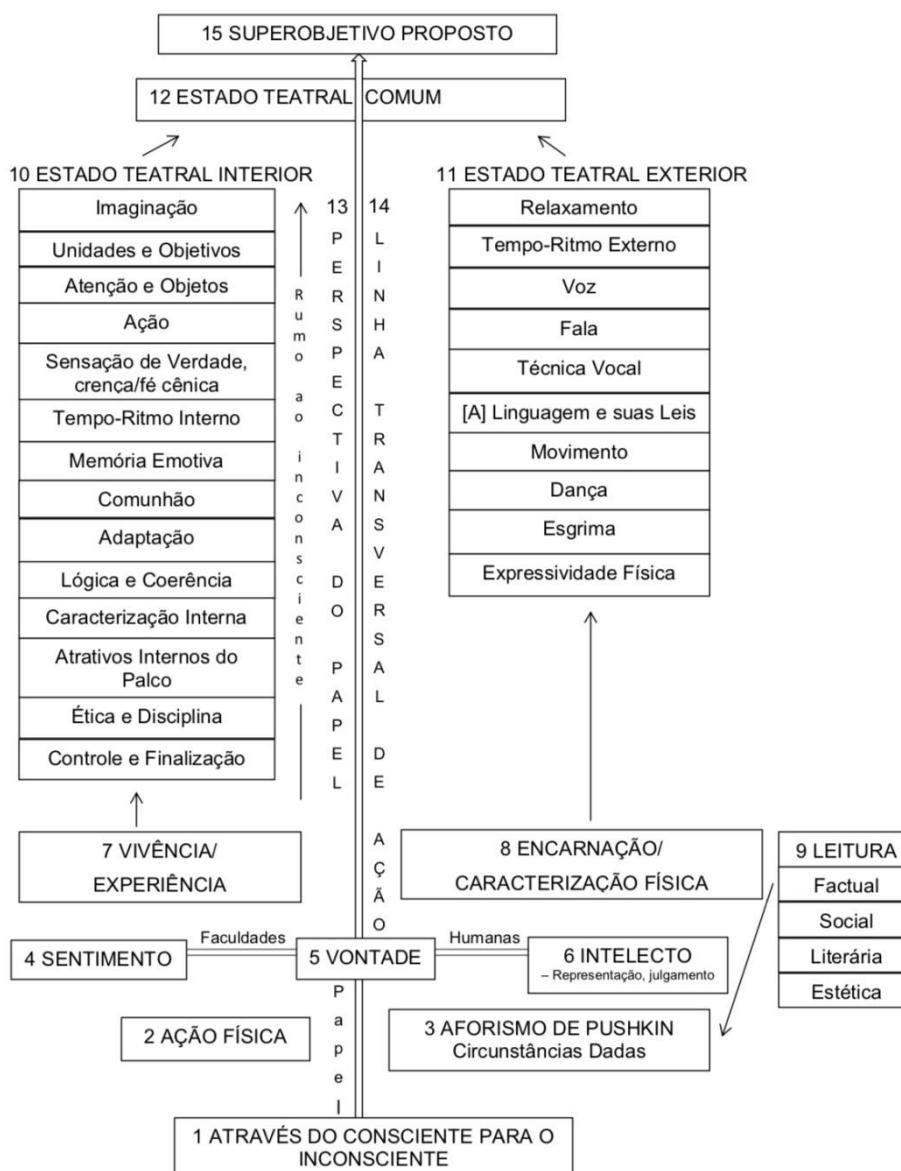
Figura 1 – Diagrama original desenhado por Stanislavski



Fonte: STANISLAVSKI, Konstantin. *O trabalho do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p.615.

Escolhemos a versão livremente traduzida encontrada na internet feita a partir da versão norte americana de Jean Benedetti que é a tradução mais viável da versão original. Nesta versão traduzida nós temos:

Figura 2 – Diagrama de Stanislavski traduzido por Jean Benedetti



Fonte: tradução livre de Laédio José Martins encontrado em [http://www.academia.edu/9030232/STANISL%C3%81VSKI_-_UMA_INTRODU%C3%87%C3%83O_de_Jean_Benedetti] acessado as 18h45 no dia 23 de julho de 2018.

No mesmo texto que se encontra a reafirmação: “(...) O *resumo* do Sistema: O *subconsciente por meio do consciente*.” (VASSINA;LABAKI, 2015, p.91, grifos da autora). Esta afirmação evidencia que todo o esforço do Sistema é justamente afetar o inconsciente a modo de produzir os substratos com os quais o ator irá elaborar a personagem de modo consciente e posteriormente apresentado ao público.

A explicação deste diagrama se encontra na obra supracitada de Stanislavski cuja explicação ocorre no capítulo intitulado “O estado criativo geral na atuação” que, além de trazer uma síntese feita pelo próprio autor, mostra a trajetória que serve como guia diante de todas as divergências de tradução que existem.

São três as bases ou fundamentos do Sistema segundo o diagrama. A primeira parte sólida nas quais se fundamenta a Arte são: “(...) A arte do ator dramático é a arte da ação interior e exterior.” (STANISLAVSKI, 2017, p.616). Aqui a definição: o ator age interiormente e exteriormente simultaneamente, traduzindo uma subjetividade enquanto um universo interior correspondente àquelas ações e intenções expressas, não somente uma visão materialista que ignora a existência de uma psique que cria processos interiores.

A segunda parte desse fundamento se refere ao aforismo de Púchkin: “(...) a verdade das paixões, a verossimilhança dos sentimentos nas circunstâncias propostas.” (STANISLAVSKI, 2017, p.616). Essa seria a máxima, o alcance que quer ter Stanislavski em sua obra: achar a verdade das paixões, de modo que seja verdadeiro para o ator. Alexandre Puchkin foi considerado um dos maiores autores da época romântica da Rússia. É possível que esta seja uma das maiores influências do romantismo à obra de Stanislavski.

E o terceiro grande fundamento do Diagrama é a “(...) criação subconsciente da própria natureza por meio da psicotécnica consciente do ator.” (STANISLAVSKI, 2017, ap.616). Nesta psicotécnica ele utilizava como recurso qualquer ferramenta que considerava útil, inclusive muitos conceitos do Yoga, como “irradiação” ou mesmo da “intuição”.

Estes primeiros são considerados como os fundamentos da arte de interpretação. O ator deve sempre recorrer ao trabalho das forças internas e externas, ativando os recursos subconscientes para atuar mediante circunstâncias reais e imaginárias dada pelo trabalho do ator. O “verdadeiro” se trata da busca do movimento orgânico

reproduzindo uma natureza imaginada, buscando a legitimidade não somente na ação interna como entende o Método Stanislavski praticado pelo *Actors Studio*, tendo em vista que somente tinham acesso à tradução limitada de Hapgood.

Os dois processos que se fundamentam nestes pilares são o de revivência e de materialização. O primeiro se refere ao preparar o ator, trazer a tona o seu material interno com exercícios físicos e psicológicos que desafiam a criatividade, revive então seu próprio ser. Na materialização ocorre a encarnação do personagem como uma segunda pele. Neste processo de materialização que ocorre o movimento de ceder ao personagem o corpo e sua expressão para ser objeto da sublimação artística. O que nos interessa aqui é quais são os conceitos que Stanislavski utiliza enquanto ferramentas para elucidação, no caso, para os motores da vida psíquica, Stanislavski define como a inteligência (ou representação), a vontade (a apreciação) e o sentimento (vontade-sentimento). Ele usa o exemplo de uma peça nova e papéis novos que são como sementes e estimulam o impulso criador. As aspirações, vontades carregam consigo as sementes da peça e do papel que irão ser inicialmente fragmentadas, caóticas, desordenadas, mas à medida que se encontra o objetivo principal, elas se organizam e se harmonizam. Para Stanislavski, todos os procedimentos psicotécnicos são chamados de “elementos” que irão configurar o estado interior de nossa alma.

Fica explícita a necessidade de controle e direcionamento consciente dos impulsos caóticos que emergem do Caos/Abismo/Sem-fundo da psique, enfatizando a necessidade da criação voltada ao papel, que vai assumindo suas cores: pela imaginação se propõe circunstâncias para o papel vivenciar, o “como se” enquanto ferramenta onde a pessoa age como se estivesse de tal ou outro modo ou se fosse outra pessoa; a comunicação e a adaptação de acordo com um tempo-ritmo interno definido, onde a lógica e a coerência sejam viabilizados tanto na caracterização interna como externa buscando-se a sensação de verdade, se necessário recorrendo às memórias afetivas que evoquem a emoção necessária. Todos estes são considerados elementos do processo de vivência.

Com os elementos que definem as cores no processo de revivência catalogados, o ator caminha para a autonomização do afeto da personagem, que adquire características de alteridade quando passados da realidade interna (vivência) à realidade externa (materialização) quase que simultaneamente. Após essa introdução destes

elementos não consegue mais se diferenciar claramente as linhas da inteligência, da vontade e do sentimento, quando neste momento se forma um nó no qual se amarram todas as linhas que emergem dos motores da vida psíquica num estado chamado “estado interior cênico”. Neste momento toda atividade da personagem está dirigida à supertarefa que agora é definido como “linha de ação transversal”, sendo que agora se tem bem mais segura a perspectiva da personagem.

2.4 A experiência de Toporkov

A obra Stanislavski ensaia – memórias (2015) é a fonte para a qual as considerações que são feitas a seguir. A utilização deste relato foi escolhida por se tratar de uma experiência direta com o autor em uma fase considerada a mais coerente com aquilo que denominamos Sistema Stanislavski em sua maturidade, a saber, o método das ações físicas.

Toporkov não era o ideal de ator para Stanislavski, que preferia atores que não tinham formação por não trazer vícios que, para ele, eram dificuldades para incorporação de seu processo (TOPORKOV, 2015, p.31). Quando Toporkov chega na TAM (Teatro de Artes de Moscou) ele já tinha 20 anos de experiência e sua entrada no grupo foi uma exceção. Começa no espetáculo “Os esbanjadores” de V. Katáev¹⁵ (1927).

Primeiramente Stanislavski indagava sobre a vida toda do ator, não apenas sua experiência direta com o teatro. Desde as primeiras montagens, Toporkov esperava da interação com a plateia o momento onde a finalização da criação se realizaria, porém ele diz que

[...] Faltava apenas dar algum polimento ao papel. Ora, mas se esse polimento vem precisamente do contato com o espectador. Como eu estava enganado, redondamente enganado. [...] O trabalho com Stanislavski foi extremamente tenso, nervoso. O espetáculo não fluía. Os atores sentiam-se desconfortáveis. Se mesmo os famosos e experientes atores do TAM choramingavam pelos cantos, imaginem um novato a quem ninguém prestava atenção. (TOPORKOV, 2015, p.37)

¹⁵ Como fazemos nesse relatório, geralmente se coloca data de nascimento e falecimento, porém não encontramos nada em livros ou internet que nos desse essa informação ou mais informações sobre o autor.

Do velho teatro se mantiveram os “ensaios de mesa”, que são as reuniões onde cada ator lê sua parte de texto já fazendo alguma realização de intenção. Em seguida, já se faziam marcações (o diretor determina o que fará cada ator, de onde sairá e para onde irá e quando) para em breve irem para o ensaio sem o texto em mãos, para posteriormente usarem figurinos até a estreia que se realizava de acordo com o que cada um tinha conseguido alcançar.

Esse processo é o Sistema Stanislavski em ação, é a forma que Stanislavski direciona cada ator para a criação, gerando a criação da alteridade enquanto perceber a si mesmo e sua relação com o papel. Em capítulo seguinte quando cruzaremos estas informações com as características de subjetividade reflexiva e deliberante, ficará evidente a importância deste evento.

Relativo a isso, Toporkov acentua que “[...] Konstantin Serguêevich me explicou que o mais valioso em nossa arte é, antes de mais nada, a capacidade de encontrar em cada papel um ser humano vivo, a capacidade de encontrar a si mesmo em cada papel.” (TOPORKOV, 2015, p.39). Sem ideias preconcebidas, através das situações imaginárias e capacidade do ator de vivenciar as circunstâncias propostas pelo diretor, ele tem a possibilidade de criar movimentos, pensamentos e até mesmo um outro ser, que vira a se tornar sua personagem. Mas esta criação não é dissociada do reconhecimento de si, com o risco de se tornar meramente uma repetição narcísica.

Sobre a relação com o espectador,

[...] Acredite, é o mais interessante, o espectador vai acompanhá-lo e, com isso, mais do que tudo, você conseguirá convencê-lo da autenticidade do ocorrido. Vê como há muita coisa aqui além das palavras? Palavras e entonações são o resultado dos seus pensamentos. [...] Era como se ignorassem o futuro espectador, e mais ainda, como se não bastasse, a atenção ia quase toda a coisas que o espectador jamais veria. (TOPORKOV, 2015, p. 45)

O espectador real possibilita a existência do teatro, assim como o diretor ou mesmo a edificação física sobre a qual se realiza. Porém, esta passagem revela que, na criação da personagem, essa presença deve ser considerada desta forma, enquanto ausente. A lógica é simples: para a personagem, o espectador não existe. Fazê-lo existir

para a personagem seria romper com a coerência de sua existência, que faz existir idealmente no teatro outra circunstância, outro momento. A veracidade com que é colocada essa existência é que torna a experiência mais ou menos real para o espectador. É neste sentido a preocupação de Stanislavski com a verdade cênica que apresentamos anteriormente neste capítulo.

Esse fato é reparado de várias formas na obra de Toporkov, implícito em toda sua elaboração com Stanislavski. Quando ele propõe a Toporkov para que improvise como se estivesse sozinho em um quarto, Toporkov tenta “interpretar” que está escutando algo atrás da porta (que aqui entra no sentido de forçar uma interpretação ou mesmo parecer interpretação, que vai contra a noção de verdade cênica), Stanislavski imediatamente reage

[...] Não, você ainda quer interpretar. Será que nunca teve que escutar algo na vida? Lembre-se de como o fez. Certo, tudo bem, que seja. Vamos seguir. Vá e espie pelo buraco, e, através do buraco você percebe que enfiam a chave. Consiga escapar rápido da porta... Péssimo! Não acredito em nada, em um só movimento... Mais uma vez, não acredito... [...] Qualquer adição, o “a maisinho”, jamais vem pra ajudar. É precisamente a cenicidade falsa. Encontrar a medida autêntica é o mais difícil em nossa arte. (TOPORKOV, 2015, p. 47)

Todas essas ações físicas vão se tornar o foco do ator, sendo todo o resto secundário. Os pensamentos e emoções que surgem precisam ser coerentes com a personagem e não com o ator, pois neste momento, o que importa é criação de um outro. Como este outro pensa? Como sente? A resposta é simples para Stanislavski. Basta que faça de modo como se fosse a personagem que, se houver entrega e o relaxamento precisos, os pensamentos e sentimentos surgem coerentes àquelas ações.

Aqui fica evidente a diferença do que mencionamos anteriormente como “Método” Stanislavski do Sistema. Aqueles que se utilizam do Método privilegiam a ação interior como fonte criadora, e Stanislavski, após muitos anos de prática teatral enquanto ator e diretor descobriu que é pela ação do ator nos critérios estabelecidos pela direção que consta a fonte de criação. Se verificarmos no Diagrama do Sistema percebemos que as ações físicas e as circunstâncias dadas estão anteriores ao sentimento, intelecto e vontade, que surgem em medida que aqueles são postos e pelos quais o ator age.

Para o ator agir, seu corpo deve estar disposto a fazer as atividades necessárias para seu desempenho. Para tal fim que Stanislavski em seu diagrama coloca no lado direito uma lista com vários pontos que devem ser observados que propiciam o que ele chama de “estado teatral exterior”, entre eles: relaxamento, dança, técnica vocal, dança, esgrima, entre outros.

Um momento interessante para Toporkov é quando ele descobre uma lei por si só, a saber, que não era necessário concentrar-se no papel, mas ao contrário, distrair-se dele (TOPORKOV, 2015, 52). Neste ponto mais uma vez acentua a necessidade de não buscar interpretar, mas a concentração máxima no papel consiste em exatamente como direcionar essa atenção de modo a criar essa situação a qual a personagem se coloca. Toporkov enfatiza que “[...] Transferir a atenção do ator da busca da emoção interna para a realização de uma tarefa cênica é uma das grandes descobertas de K.S. Stanislavski, que resolve um dos grandes problemas de nossa técnica.” (TOPORKOV, 2015, p. 54).

Essa ação inclui o outro ator em cena, mas no que tange à relação verbal, para isso é necessário o fazerem em “tom” correspondente, podendo estar acima ou abaixo do que o espetáculo pedia. A ressonância coerente entre as vozes era sempre preservada. E tudo isso deve ser feito em um ritmo determinado pelo diretor. Por ritmo Stanislavski compreende “[...] prontidão para a realização da ação que faz com que você possa mover-se ou parar num ritmo diferente até agora.” (TOPORKOV, 2015, p.57), alterar o seu próprio ritmo, de seu corpo, para entrar em uma sinergia com o contexto da cena, dos colegas em cena e mesmo das ações interiores decorrentes ou motivadoras destas.

Vemos em todo instante as limitações heterônomas do diretor. Essa influência é heterônoma na medida em que a lei, a finalidade e o modo (em certo sentido) serão dados pelo diretor. Ele determina o ritmo, as condições imaginárias, a marcação, assim com qual fim se realizará ação.

Até que ponto que isso pode impedir uma subjetividade de criar reflexivamente, colocando em suspensão suas próprias significações imaginárias para que as de um outro entre em cena? Primeiramente, a ação do diretor é ambígua, pois como percebido até então, é ele que permite que o ator consiga sair de sua exacerbação narcisista de modo a não se colocar na posição de um ator que interprete, mas que durante alguns

instantes um outro – a personagem - venha a existir conscientemente intencionado pelo ator.

Em segundo lugar, o diretor limita essa reflexividade dentro dessa condição a qual o ator se subordina, para que o fluxo de criatividade da imaginação seja materializado dentro de um *télos* pré-determinado. A deliberação do ator é expressa de acordo com o que autor do texto escreveu e que o diretor possa ter adaptado, mas que somente se realiza com uma direção que defina a trajetória a ser percorrida pelos atores. O diretor é quem unifica as vontades e realizações dos atores para um mesmo fim.

[...] A ação era a mesma, mas os ritmos completamente diferentes, e Konstantin Serguêevich era capaz de fazer esses exercícios na ordem em que bem entendesse: seguindo uma linha crescente, decrescente ou intermitente do ritmo, como quisesse. Era muito convincente. Eu vi e entendi que ele havia dominado tudo aquilo graças a um trabalho incansável sobre si mesmo. Vi a maestria, vi a técnica, a autêntica e sensível técnica de nossa arte. (TOPORKOV, 2015, p. 58)

Neste movimento fecha o Diagrama que parte para um “estado teatral comum”, pois é compartilhado entre os atores, em função de um “superobjetivo proposto”. Para se alcançar esse supraobjetivo são lançadas tarefas que os atores devem cumprir em suas personagens não visando diretamente o espectador enquanto participante de seu imaginário durante sua execução.

Há sempre uma expectativa de um expectador que irá realizar uma espécie de catarse na mesma medida em que a técnica fosse bem executada, porém não é possível prever as condições pelas quais o Sistema Stanislavski poderá ser executado. No que tange as condições psicológicas que possibilitam a uma subjetividade reflexiva que poderá ocorrer na criação da personagem será exposto no próximo capítulo, em que iremos trabalhar a intersecção dos dois autores.

Em outro momento da obra de Toporkov ele descreve outro papel que consegue com Stanislavski: Tchitchikov em “Almas Mortas” de Nicolai Gogol (1809-1852), publicado em 1842, onde Pável Ivánocitch Tchíchikov assume o papel principal e naquele momento considerado como o momento mais importante de sua carreira. “A carreira de Tchitchikov. Eis no que deveria se transformar o enredo da peça; eis que o espectador deveria acompanhar.” (TOPORKOV, 2015, p.79).

Primeiramente, Stanislavski busca desenvolver todas as qualidades que Toporkov não tinha e que seriam necessárias para o papel. Tudo que fosse necessário para se colocar no lugar deste outro, inclusive a habilidade da personagem de vender, incentivando-o a lhe vender coisas. “Coloque-se no lugar de Tchítchikov. O que você faria, nessas circunstâncias?” (TOPORKOV, 2015, p.82),

Depois de vários ensaios a fim de realizar uma série de ações físicas, se juntam as ações em linhas de ação que não se interrompem até o fim das cenas. O conflito interior da personagem deveria ficar explícito em ações. Para se memorizar e compreender essas ações, Stanislavski incentivava os atores a recontar os comportamentos das personagens no processo.

No diagrama do Sistema exposto anteriormente, no lado esquerdo há os elementos a serem observador para se criar um “estado teatral interior”: imaginação, ação, tempo-ritmo, memória emotiva, entre outros. Todos esses elementos se realizam na ação, inclusive os conflitos, porém o caminho que Stanislavski propõe é pelo que seria o ponto final: achar o comportamento revelaria esses conflitos e aspectos interiores. No meio deste caminho, todos os recursos, como a título de exemplo, memória emotiva, que é utilizar uma memória que o ator possui gerando uma reação em comportamento que seria semelhante à necessária para a personagem, seriam apenas caminhos para auxiliar este processo.

Em momento particular, Toporkov se conscientiza do processo quando expõe que

[...] não sabia que o sentido de tudo aquilo encontrava-se em penetrar nas complexas e mais profundas emoções e vivências por meio da correta realização de ações físicas, por intermédio de sua lógica e sequência. [...] mas trabalhávamos na resolução das tarefas cênicas mais simples, tentando dominar com maior perfeição possível. Dessa maneira, imperceptivelmente, passo a passo, chegamos ao momento em que o texto do autor fez-se necessário, quando apareceu o desejo de pronunciá-lo. (TOPORKOV, 2015, p. 90)

O desejo dele entra em consonância com a norma posta pelo diretor, semelhante ao que Castoriadis define como característica de uma subjetividade reflexiva e deliberante. Como já vimos em capítulo anterior, essa reflexividade se trata de outra relação com o discurso do Outro que, sabendo da origem do discurso, “[...] negou-o ou

afirmou-o com conhecimento de causa, relacionando seu sentido com o que constitui a verdade própria do sujeito – como minha própria vontade” (CASTORIADIS, 1982, p.125).

O ator conhecia a origem e a vontade dos outros que as estabeleceram, no caso, o diretor e do autor do texto teatral? Sim, e com esse conhecimento de causa somada a verdade que se estabeleceu dentro finalidade de atuar, conseguiu através dos exercícios propostos por Stanislavski consonar seu desejo de expressar com o de fazê-lo pelas palavras do autor. Antes de ser uma possível alienação, será um voluntarismo consciente decidido pelo ator.

Ele pode não deliberar diretamente sobre o *nomos* imposto, mas participa ativamente da criação da forma de execução que tem de aceitar deste assim como os atenienses que votaram contra qualquer lei (que, neste caso, deliberaram) também tem que aceitar e executar respeitando as leis deliberadas. A reflexividade parece ocorrer nos dois casos, mas somente no segundo a deliberação direta. A esta limitação denominamos heteronomia.

E como a reflexividade pode ocorrer dentro de uma heteronomia? Pela possibilidade herdada da criação grega, como já expomos em capítulo anterior. Esta tende a se realizar na mesma medida em que a dominação insiste em se manter nos poderes instituídos.

Na atuação, o ator conseguiria ser autossuficiente? Para Toporkov não.

Conseguiria o ator ser tão insistente em relação a si mesmo? Conseguiria trabalhar tão incansavelmente sobre si mesmo no aperfeiçoamento de sua técnica? Provavelmente não, já que, antes de mais nada, não pode ver-se ou ouvir-se a si mesmo, não pode compreender suas próprias insuficiências. Todos os vícios que passam a cegar os atores com os anos são extremamente pegajosos e grudam firme. É preciso grande paciência, coragem, e a ajuda externa de uma pessoa de autoridade que conheça bem as leis da criação! (TOPORKOV, 2015, p. 92)

Ver o diretor como somente limitação heterônoma impede que sua função de avanço na criação exista. A capacidade do diretor de criar exercícios que serviriam como iscas para despertar a fantasia a serviço de modo que o ator, na medida em que trabalha no sentido da personagem, desperte a fé cênica. (TOPORKOV, 2015, p. 134)

A fé cênica é a fé das ações da personagem, a certeza de ser aquela pessoa naquele instante naquelas circunstâncias executando aquelas ações. A certeza disso torna a cena verdadeira, real, e assim completamos o movimento do Diagrama, que através de um inconsciente do qual deverá retirar o substrato da sua criação imaginária do outro (já que ele não visa uma origem extra social da personagem).

Através de circunstâncias dadas (como se fosse) e da ação física sobre estas, se trabalham o intelecto, a vontade e o sentimento voltados para a personagem. Essa alteração reflete tanto no sentido da vivência interior como na encarnação física materializada que geram um estado teatral. Este estado, interior e exterior, são submetidos à um estado comum, compartilhados com outros atores se não for um monólogo. Mesmo que seja, compartilha-se com o diretor. Todo esse movimento é subordinado à um superobjetivo proposto que já estaria de alguma forma implícito no texto do autor e que o diretor já deveria ter consciência para poder direcionar o trabalho.

Em outras peças que Toporkov relata no texto, todos esses movimentos interiores e exteriores são refeitos, gerando resultados satisfatórios. De tal modo, afirma que

[...] Hoje em dia consigo entender que ele se ocupava principalmente da organização e da confecção de uma linha física e comportamental para Tchitchikov. Era seu método de cura, método que mais tarde se transformaria na maneira mais consequente de atingir o objetivo final da apropriação da figura cênica em sua totalidade, método que depois adquiriu o nome de “método de ações físicas”. (TOPORKOV, 2015, p. 81)

Com efeito, são perceptíveis dois períodos muito distintos de Stanislavski: um mais jovem dedicado à “memória emotiva”¹⁶ e um posterior que se dedica às “ações físicas”, sem nunca deixar a outra parte, apenas alterando a ênfase.

O termo “memória emotiva” é emprestado de Théodule-Armand Ribot, psicólogo e filósofo francês que foi citado em anotação que Stanislavski fez para seu livro “Minha Vida na Arte” (1924), uma autobiografia feita para o público americano. Também dependem dele as ideias de que

¹⁶ Segundo *O manual do ator* - livro de compilações em português – de Stanislavski, é evocar a memória das emoções para que as impressões continuem a existir, tornando-se mais profundas e chegando a estimular novos processos a serem aproveitados pelo processo de criação da personagem.

“(...) a memória depende da vontade, e de que o sistema nervoso registra todas as informações que passam pelo cérebro, mas que o acesso a tais informações é aleatório, dependendo de estímulos como cheiro ou imagens.” (VASSINA; LABAKI, 2015, p.109).

Além de serem encontrados vários trabalhos de Ribot na biblioteca pessoal de Stanislavski cheios de anotações, que, como a memória emotiva, a “lógica dos sentimentos” não apenas é nome de um dos livros de Ribot como o “conídico” que permeia toda a obra de Stanislavski.

Achar a lógica dos sentimentos para Stanislavski é traduzida através das leis ou *nomos* que pretende achar na criação do ser humano, que para nosso referencial teórico-metodológico, é inesgotável, pois o ser humano, a psique ou o indivíduo emergem do Caos/Abismo/Sem-fundo, do *ex-nihilo*, a partir do nada, do qual as formas com o material pré-oferecido pela *physis* se transforma sempre em um algo completamente indeterminado *a priori*. Isto implica questionamentos a respeito de: estamos em uma barreira heterônoma de Stanislavski? Se sim, é indiscutível que também não apenas seja uma limitação resultante de uma sociedade russa de transição de século e revoluções, porque seria contradizer o aspecto da ontologia *ex nihilo* na sua criação poética.

A formação mais coerente de seu Sistema irá se estabelecer na sua última fase que é pouco conhecida no Brasil ainda atualmente devido às traduções serem recém feitas, primeiro em espanhol pela editora Quetzal (1977) ilegalmente e no ano 2000 pela editora argentina ALBA, seguiu-se pela tradução do americano Jean Benedetti (2006) e posteriormente da Elena Vassina e Aimar Labaki em português do “Stanislavski: vida, obra e Sistema” (2015) que traduz fragmentos inéditos nesta língua e discorre sobre a trajetória do autor e de seu pensamento.

A primeira fase de Stanislavski ele é conduzido pelo modelo das Linhas das Forças Motivas que vai desde a fundação do Teatro de Arte de Moscou até o estúdio de Ópera em 1918, que são definidas pelo Sentimento, Mente e Vontade, cujo fim é propiciar o desenrolar criativo do ator, sendo que a Vontade e a Mente podem motivar os sentimentos, já que para Stanislavski o ator não pode iniciar sem trabalho sem motivar os sentimentos.

Com o objetivo de criar um “estado interior de criação” para colaborar e justificar as ações externas, Stanislavski estabelece os elementos que o compõem:

(...) De acordo com os textos escritos pelo mestre russo, os elementos do “estado interior” são: o se, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, a memória emotiva, os objetivos e as unidades, a adaptação, a comunhão, a fé e o sentimento de verdade. (BONFITTO, 2013, p.27).

É necessário um detalhamento de cada um desses termos para apreendermos o Sistema. O “se” ou o “se fosse” (conforme Kusnet, apresentado em capítulo anterior) gera a possibilidade imaginária de fazer uma transposição empática da ficção da personagem para a realidade. O “se” gera a possibilidade de somatização de uma nova forma, até então alheia ao ator, a ruptura com o instituído pelo próprio ator em sua vida, no qual o questionamento já se encontra implícito: “Eu poderia ser o outro? Como seria se eu fosse?”, conjecturando uma realidade empática na ação física do ator possibilitando o reconhecimento das condições interiores que *justificam* os outros em suas próprias realidades.

As circunstâncias dadas englobam todas as coisas envolvidas no processo de criação do espetáculo, incluindo os figurinos, adereços e pelo texto na forma imaginária sugerida pelo autor.

A imaginação não é definida por Stanislavski de maneira explícita, porém a relação sempre é com a memória e os sentidos, de acordo com a revisão bibliográfica feita por Bonfitto (BONFITTO, 2013, p. 28). As imagens mentais de experiências do passado são artifícios para criação de um “ouvido interior” ou “visão interior” estabelecendo a visão interior do papel que está assumindo.

Alerta Bonfitto que para Stanislavski há diferença entre “imaginação” e “fantasia”, que significa na primeira a criação que mantém-se na esfera do que é possível, e a segunda são eventos impossíveis de acontecer na realidade. Já para Castoriadis, a imaginação, o imaginário não é

(...) imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais é possível somente falar-se de “alguma coisa”. (CASTORIADIS, 1982, p. 13).

Stanislavski não pode conceber um imaginário radical, criador, intermediador e constituidor da realidade, separando-a de fantasia mesmo que, como ele, mantenha a relação de diálogo entre imaginação e sentidos, - deixando para aquela um caráter irreal e para o imaginário algo cabível dentro de um entendimento conídico, totalmente conjuntista-identitário, até mesmo que possibilite desta forma o controle do ator pelo diretor.

Reservar à imaginação o caráter de algo possível (pelo menos aceitável como possível para aquele homem/mulher naquela sociedade determinada) é limitar o conceito em função de uma necessidade técnica de se elaborar um método para o ator com base na natureza. Até este momento fica evidente que Stanislavski compartilha da herança platônica do real se confundir com o racional, constatação esta que se explicita quando entende a cena, as personagens, o ser humano ali representado como algo que pode ser esgotado logicamente, seja através dos objetivos, tarefas, como pela compreensão necessária da “lógica do ator” e a “lógica da personagem” pelo próprio ator.

É interessante observar como Stanislavski descreve a importância da imaginação e como agir sobre os afetos:

(...) A imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer. (...). Deve desenvolvê-la ou abandonar o palco. (...) Tudo depende do tipo de imaginação que vocês tiverem. (...) A observação da natureza das pessoas talentosas indica, de fato, uma forma de controlar a emoção necessária para um papel. Essa forma se dá através da ação da imaginação, que é sujeita, em alto grau, ao efeito da vontade consciente. (...) podemos estimular nossa fantasia criadora, por sua vez, [esta] estimula nossa *memória* ou *memória afetiva*¹⁷ evocando, de suas profundezas secretas, fora do alcance da consciência, elementos de emoções já experimentadas, e reagrupando-as de forma a corresponderem às imagens que surgem em nós (...). O ator *deve sentir o desafio tanto física quanto intelectualmente*, pois a imaginação (...) pode afetar reflexivamente nossa natureza física e coloca-la em ação. (...) Em cena, nenhum passo deve ser dado sem o auxílio da imaginação. (STANISLAVSKI, 1997, p. 107, grifos do autor).

¹⁷ Notas do autor.

A fantasia criadora estimulada estimula a memória a evocar elementos que sugerem imagens desafiando o ator a colocar em cena e manter o “estado interior de criação” com seus próprios elementos descritos aqui.

Na concentração da atenção pelos círculos de atenção possibilitam o ator limitar sua atenção a um espaço delimitado pelo ator e sugerido pelo diretor, permitindo-se sensibilizar com o que é visto em sua especificidade.

A memória emotiva é:

(...) Esse tipo de memória que os faz reviver emoções já sentidas alguma vez. Assim como sua memória visão é capaz de reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, lugar ou pessoa esquecidos, sua memória de emoções também pode evocar sentimentos já experimentados. Tais sentimentos podem parecer estar além da possibilidade de serem evocados mas, subitamente, uma sugestão ou um objeto conhecido fazem com que nos sejam trazidos de volta na plenitude de sua força.

[O diretor] estabeleceu a distinção entre memória das sensações (...) – ligada aos nossos cinco sentidos – e a memória das emoções. (STANISLAVSKI, 1997, p.131-132).

Para dividir o texto estabelecido em partes para melhor compreensão dos momentos da personagem criou-se as unidades designados por substantivos por se tratarem de algo cuja ação irá atravessar com seus objetivos designados por verbos, diferenciados em exterior ou físico, interior ou psicológico e psicológico rudimentar para os objetivos comuns que tinham elementos psicológicos.

No processo de atingir os objetivos se superam obstáculos que resulta na ação cênica, preferindo-se por escolher os objetivos físicos para que se evite uma escolha interior errada que complique o processo. Adaptação se refere “ajuste perceptivo” que ocorre na relação ator-personagem seja em relação à plateia ou a si mesmo, um encaixe, cujo subconsciente tem papel fundamental para Stanislavski (BONFITTO, 2013, p. 30).

A comunhão é continuidade na relação entre ator-personagem e os outros elementos do espetáculo, que quando está ocorrendo verdadeiramente se torna uma irradiação, possibilitando a fé e sentimento de verdade virem à tona como uma necessidade “natural” de justificar as ações físicas.

Esses elementos foram privilegiados até 1930 quando Stanislavski começa a desenvolver o plano de produção de Otelo (STANISLAVSKI, 2010, p.27) onde algumas modificações se modificaram: o “se” e as circunstâncias dadas param de partir

do mental, visualização, sentidos, implicações, para partir da ação física, de modo que, considera-se que estes elementos já estejam inseridos nas ações, invertendo a lógica anterior de “processo interior para ação” para partir da ação atuando sobre estes processos.

O “último” Stanislavski é o do “método das ações físicas”, aquele que firma:

O segredo do procedimento é, diante da impossibilidade de nos orientarmos sozinhos em meio ao complexo problema psicológico da lógica do sentimento, deixá-lo em paz e passarmos a investigação para outra esfera mais acessível: a lógica das ações. [...]

Ao criar a linha exterior lógica e coerente das ações físicas, chegamos a reconhecer, se observarmos atentamente, que de forma paralela a essa linha surge dentro de nós outra = a linha da lógica e da coerência de nossas sensações. É compreensível: estas, as sensações interiores, engendram inadvertidamente para nós as ações, às quais estão indissoluvelmente unidas às vidas das ações.

E aqui há mais um exemplo convincente de que a lógica e a coerência das ações físicas e psicológicas justificadas conduzem à verdade e à fé dos sentimentos.

A verdade das ações físicas e a fé nelas provocam a vida do nosso psiquismo. (VASSINA; LABAKI, 2015, p.308).

Mas o que são ações físicas? Matteo Bonfitto, pesquisador teatral, através das releituras disponíveis em espanhol diretamente do russo, conclui que existem algumas características que a definem.

A primeira característica fundamental é que Stanislavski estabelece é a da ação psicofísica, onde as ações desencadeiam processos interiores enquanto “iscas”, pois a própria execuções das ações provocam imediatamente necessidade de justificação das mesmas.

A segunda característica fundamental é que as ações físicas são espécie de catalizadores para os outros elementos do Sistema, o que indica que a passagem das Linhas de Forças Motivais para o Método das Ações Físicas não implica anulação da outra, mas uma incorporação que exige uma readequação na topologia do Sistema (BONFITTO, 2013, p. 25).

No próximo capítulo faremos a descrição das propriedades daquilo que Castoriadis considerou como de uma subjetividade reflexiva e deliberante em relação ao que já foi apresentado neste capítulo sobre o ator.

3 A SUBJETIVIDADE EM SI

Este capítulo tem por objetivo explicitar com elementos mais voltados para os processos que são considerados por nosso autor enquanto propriedades ou características de uma subjetividade reflexiva e deliberante comparando com os movimentos interiores realizados pelo ator no Sistema Stanislavski em capítulo anterior. É evidente e necessário que, para que essas se realizem, mesmo que com limitações, haja condições sociais e históricas para tanto. É impossível prever se isso, onde quer que ocorra, irá se realizar onde quer que o Sistema seja aplicado. Deste modo, o objetivo é limitado em constatar a presença ou a ausência dessas possibilidades dentro da teoria e da prática que ela inspira.

Desde o início, o teatro foi palco de imensas discussões e teorizações que, de modo geral, faziam referência à *mimesis* (imitação, do grego) grega e tendo em vista a sua elaboração, não sendo o ator alvo de análise nem seu processo de criação distinguida do orador para com o público. A atuação enquanto objeto de análise, os processos de atuação, criação de personagem começa a ser foco do teatro quando o individualismo acompanhou o desenvolvimento da burguesia no séc. XVIII com Diderot e alguns teóricos franceses, na qual a singularidade vai substituindo aos poucos a universalidade. (HUBERT, 2013, p.159).

Denis Diderot (1713-1784) também é o primeiro a verificar a natureza dupla do comediante (modo de referir-se ao ator) e quer que este esconda do público este desdobramento (seu texto mais conhecido a este respeito é o “Paradoxo sobre o comediante”), onde o comediante, para ser bom precisa ser frio e calculista, e sua sensibilidade é algo forjado e precisa ser espectador frio e tranquilo de si mesmo (HUBERT, 2013, p.168).

Konstantin Stanislavski procura de certa forma também a atuação de forma consciente e calculada, uma psicotécnica. Procura, através do controle corporal adquirido por exercícios e autossugestão imagética - seja através da ação que sugere imagens ou mesmo de lembranças -, alcançar um estado emocional semelhante ao do personagem virtualmente criado pelo ator. Neste processo se inserem a criação de subtextos (rede de esquemas diversos, incontáveis, que existe em cada papel com uma gama de criações imaginárias, impulsos, atenção concentrada), além da figuração do

personagem que é visualizado, suas características, seu passado e presente (análise ativa) e em cena o personagem existe como que real para si, depois de ser criado enquanto duplo em si mesmo (o que se denominará dualidade do ator).

O processo a ser analisado de subjetividade se encontra no entendimento de si mesmo, corpo, voz, diálogo interno e deliberação sobre o seu próprio corpo, voz e criação de imagens enquanto representações internas que se manifestam gerando um determinado estado que leva a um determinado comportamento ou ação (STANISLAVISKI, 2012, 2012b, 2011¹⁸). Como escreve um dos intérpretes mais reconhecidos de Stanislavski, Eugênio Kusnet, se procura: “(...) a possibilidade de chegarmos através de um trabalho racional, ao menos uma parte daquilo que a natureza tem de mais profundo e precioso para nós atores – o nosso subconsciente” (KUSNET, 1992, p.60).

Eugênio Kusnet em *O ator e o método* (1992, editora UCITEC) – livro fundamentado no Sistema Stanislavski do qual o autor foi aluno diretamente – afirma que o ator primeiro precisa se conscientizar da sua situação e necessidade pensando algo mais ou menos como: “sou o ator tal fazendo tal papel e preciso conseguir o melhor resultado com meu trabalho”, e logo em seguida deve estabelecer a situação da personagem, as necessidades dela, e tomar a atitude ativa: agir como se fosse ela (KUSNET, 1992, p.56). Esse como se fosse é amplamente usado por Stanislavski, e tanto os meios físicos como os emocionais são utilizados para estes fins, sendo que os segundo são apenas captados pelos efeitos que causam no espectador, efeito do estado psíquico denominado por Stanislavski como irradiação (KUSNET, 1992, p.60).

As ações psicofísicas em Stanislavski tomam papel fundamental na criação da personagem por gerar espécies de “iscas” que devem desencadear processos interiores na criação do Outro, espécie de catalisador de todos os outros elementos do sistema descrito em seu método das ações físicas (STANISLAVISKI, 2011, p.109 e seg.), correlacionando dois tipos de *ações* como as definiu: ação externa e interna. A externa é a puramente física, a interna é o trabalho emocional e a lógica justificatória da ação externa, tendo sempre a personagem um objetivo (ou mais) em suas unidades (divisões feitas internamente do texto pelo autor que diferencia momentos da personagem, o que permite construir um percurso, uma trajetória) que pretendem superar obstáculos

¹⁸ *Biblio in fine.*

reconhecidos na própria estrutura do texto, constituindo para Stanislavski a ação cênica o resultado da superação de tais obstáculos, tendo o ator que ter domínio do ritmo de sua ação e trabalhando seus impulsos desejáveis para impedir a cristalização e mecanização de ações indesejadas, não suficientemente elaboradas (STANISLAVSKI, 2011, p. 255-291; BONFITTO, 2013, p. 21-34). Stanislavski deixa isso mais explícito em seu “Manual do Ator”:

Não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique; não há uma única situação imaginária que não contenha um certo grau de ação ou pensamento. (...) A ação exterior alcança seu significado interiores através do sentimento interior e este último encontra sua expressão em termos físicos. Resumindo: o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, mas sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos. (STANISLAVSKI, 1997, p.2-3)

Nesta etapa de entendimento já é possível perceber como há uma tentativa do ator direcionar os seus impulsos ao mesmo tempo em que tenta controlar a intensidade da manifestação. Qual o fim? A criação consciente da personagem. Esta forma de relação com o trabalho teatral é inédita em todo o mundo até então. Stanislavski inaugura uma forma de observar a atuação de maneira a contemplar essas necessidades.

Interessa ao ator entrar em contato com seu inconsciente de maneira mais profunda possível sem que seja dominado por ele de forma a controlar e externalizar sentimentos que eram estranhos ao eu consciente (fazer surgir o que seria do papel designado pelo roteiro e estabelecido pelo diretor) de modo a preencher as necessidades da personagem através de um treinamento específico que inclui a sensibilização interna, conscientização de si, do que se sente, e utilizando a ação física para evocar certos elementos.

Esta relação do ator com o inconsciente traz evidentemente elementos que Castoriadis define sobre o sujeito através da labilidade dos afetos:

(...) o sujeito: entendo por isso algo diferente do simples psíquico. O psíquico é simplesmente aquilo que se passa em nós, por exemplo, nele não coloca – ou apenas de modo instrumental – a questão da verdade nem do agir bem ou mal. (...) Mas essas questões se colocam para nós e sem elas qualquer discussão se torna fútil e vazia. Há, portanto, um sujeito para o qual se colocam as questões da verdade e do bem ou mal agir. (...) Logo, esse sujeito

não é dado; é um projeto e ainda está por fazer, por acontecer, é uma possibilidade de qualquer ser humano, mas não uma fatalidade. É uma criação histórica, cuja história podemos seguir no tempo. Pode ser conotada pela reflexividade – não confundir com o simples pensamento – e pela vontade ou capacidade de ação deliberada no sentido forte do termo. (CASTORIADIS, 2006, p.72)

Se como foi afirmado acima que o sujeito em Castoriadis é uma criação histórica daquele que se coloca entre os desejos e pulsões, julga e escolhe aquilo que considera bom, verdadeiro ou desejável, e este é o objetivo da análise. Parece evidente que há uma possibilidade da ocorrência dessa situação ativa na criação da personagem pelo método estabelecido por Stanislavski, já que sua importância e influência é inegável em toda modernidade (teatro, cinema e televisão). Um ponto é fundamental: é um método de trabalho consciente do ator com conteúdos internos de modo a exercitar a labilidade dos investimentos psíquicos, permitindo o reinvestimento de representações/afetos/intenções para uma finalidade conscientemente desejada (personagem).

Segundo Castoriadis, a psique enquanto tal e a socializada é a questão do sujeito na Psicanálise, não impedindo o contínuo sofrer de socialização no qual está inserido desde seu surgimento. Quem conta um sonho ou se submete à análise já que quem conta algo o faz através de uma língua que imputa a alguém seus dizeres e sobre as atitudes? Este é o indivíduo social. (CASTORIADIS, 1992, p.203).

A pessoa sobre a qual a interpretação se faz com sua adesão só existe na medida em que o sentido dessa interpretação passa a existir para ela. “(...) na aceitação (ou rejeição) da interpretação, o sujeito se manifesta como fonte indeterminável de sentido, como capacidade (virtual) de reflexão e de (re) ação.” (CASTORIADIS, 1992, p.204). Esse *status* de sujeito já é dado pelo analista na sua própria qualidade enquanto tal e que não implica em realidade ou substância, mas o questionamento e projeto sempre aberto a ser feito:

(...) Portanto, nos concedemos, na qualidade de analistas, o *status* da instância que pode *refletir* e que pode *agir, decidir*¹⁹ intervir assim ou de outra forma, interpretar ou abster-se, selecionar um lapso ou deixar as associações continuarem. Ora, nada nos permite negar esse *status* aos outros,

¹⁹ Idem.

muito particularmente aos analisandos – e é esse *status* que o termo sujeito comporta. (CASTORIADIS, 1992, p.204, grifos do autor).

Como já expomos nos fundamentos ontológicos, o pensamento conídico é cego em seus fundamentos, ou seja, ele calcula, decide, porém não consegue entender porque o faz. Os pensamentos do inconsciente são do tipo “conídicos” [participantes da lógica identitária²⁰], autorreferenciados, cego para os seus fundamentos, não questiona a si mesmo, não se faz objeções, no máximo conhece obstáculos que travam seu funcionamento, e enquanto conídico por um lado não se detém, assim como os números podem se somar indefinidamente e estabelecerem relações entre si, mas os números não se explicam a si próprios nem se questionam, mas um sistema reflexivo tem sua própria metalinguagem que refere ao seu momento presente questionando a linguagem objeto, dos seus fundamentos, resultados, desdobramentos e discussão de fundamentos. No caso da história, somente quando surge a filosofia que a linguagem se torna sua metalinguagem (CASTORIADIS, 2007, p.127-129).

Castoriadis apresenta a psique freudiana como um “(...) conglomerado, mais ou menos arranjado e mantido junto, de subesferas psíquicas, e cada uma delas busca seus objetivos” (CASTORIADIS, 1992, p. 206). A subjetividade reflexiva e deliberante em Castoriadis é algo que extrapola este entendimento. Para elucidar seu entendimento, o autor utiliza sua compreensão da realidade enquanto para-si (no plural, *sic*) que se relacionam e, na multiplicidade de regiões, de níveis, ele os caracteriza brevemente. Não retornaremos, pois isso já foi exposto em nosso trabalho, e podemos nos dirigir para o nosso alvo:

(...) a *subjetividade humana*²¹, é caracterizada pela *reflexividade* (não se deve confundir com o simples “pensamento”) e pela *vontade* ou capacidade de ação deliberada, no sentido forte desse termo.

Da mesma forma, devemos reservar um lugar para uma sociedade que não seria simplesmente para si além dos indivíduos, mas que seria capaz de *refletir-se* e *decidir-se depois da deliberação* – sociedade que podemos e devemos chamar de autônoma (CASTORIADIS, 1992, p.207, grifos do autor).

²⁰ Quando Castoriadis escreve *lógica conjuntista-identitária* refere-se à linguagem matemática dos conjuntos, da qual Castoriadis cita a definição de Cantor: “Um conjunto é uma coleção em um todo de objetos definidos e distintos de nossa intuição (...) ou de nosso pensamento. (CASTORIADIS, 1992, p.272).

²¹ *ibidem*

Quando uma sociedade surge enquanto autoinstituinte, e isso se desenrola através da criação de um espaço público, uma comunidade política e uma atividade de deliberação conjunta no espaço público/privado tendo como a luta dos discursos como instrumento de reflexão social, no âmbito individual (inseparável do social) tem-se o surgimento do ser humano questionante, reflexivo e deliberador também nesse estrato do ser: a subjetividade reflexiva e deliberante, ou melhor, o sujeito, aqui já tomado pela acepção de Castoriadis. (CASTORIADIS, 1992, p.225).

A subjetividade, além de uma autorreferência, é um saber que se sabe e a possibilidade do mesmo, onde o sujeito se torna explícito enquanto objeto de si mesmo, enquanto objeto não-objetivo por posição e não por natureza, e é isso que permite que o Outro exista enquanto objeto não-objetivo também: ele, que tem suas propriedades e características próprias.

Se a relação de sujeito-objeto se torna por natureza, o outro se torna com propriedades como o café e sua cor (CASTORIADIS, 2007, p.126-127). A autorreferência do sujeito na subjetividade como origem da reflexão é muito mais que simples acompanhamento de si, mas a “fracionar-se” (HEGEL, 2002, p.129), ou “diálogo da alma com ela mesma” (PLATÃO *apud* CASTORIADIS, 2007, p. 127) no caso da possibilidade que surge de oposição interna e colocar em questão o Eu a si mesmo. Freud também assim o percebe:

Queremos fazer do nosso Eu, o nosso próprio Eu, o objeto de pesquisa. Mas pode-se fazer isso? Afinal, o Eu é o Sujeito por excelência, como pode se tornar objeto? Ora, não há dúvidas de que isso é possível. O Eu pode tomar a si mesmo por objeto, tratar a si mesmo como a outros objetos, observar-se, criticar-se, e fazer sabe Deus mais o que consigo mesmo. Nisso, uma parte do seu Eu contrapõe-se ao resto. Portanto, o Eu é divisível, ele se divide durante várias de suas funções, ao menos provisoriamente. (FREUD, 2010, p.194).

E Freud em *Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise* (1933) ainda complementa: “(...) Isso não é propriamente novidade, talvez seja uma ênfase pouco habitual em coisas geralmente conhecidas” (FREUD, 2010, p.194), o que coincide neste aspecto com o que Castoriadis expõe sobre o tema.

Isso só pode ocorrer conscientemente, o inconsciente é o outro em mim, é aquele em mim que tem pulsões e pretende-se realizar (princípio de prazer), e quando falamos de autonomia em âmbito psíquico pensamos vitória do consciente sobre o inconsciente, é o *nomos* (do grego, lei/ordem, o que é convencionado em oposição à *physis*, o que é dado pela natureza) estabelecido por mim, consciente, e não pelo Outro, o inconsciente. É exatamente no conflito entre pulsões e realidade, junto com a elaboração do imaginário no nosso interior que nos encontramos. (CASTORIADIS, 1982, p.123-125).

É importante ressaltar o papel da imaginação fantasmática na possibilidade de reflexividade, pois é através dela que o ser humano pode colocar em questão o seu próprio processo de pensamento. É justamente por sua imaginação ser não funcional que ela pode refletir além do cálculo, de ver duplo e se ver desta forma: “(...) Eu me represento, e o faço como atividade representativa, ou: *eu me ajo como atividade agente*.” (CASTORIADIS, 1992, p. 225, grifos do autor).

O elemento da capacidade de atividade deliberada consta em investir de atenção sistematicamente em um objeto de pensamento, já o objeto pode ser um estado de representação. Porém, como a capacidade da atividade deliberada está além da tomada de decisão, como poderia um animal ou bactéria, a dizer, calculada, mas sim “(...) a dimensão refletida do que nós somos enquanto seres imaginários, a saber, criativos, ou ainda: a dimensão refletida e prática de nossa imaginação como fonte de criação.” (CASTORIADIS, 1987b, p. 226). A vontade, relacionada com a imaginação, de algo fora do comum só é possível na medida em que a imaginação a permite ou mesmo para se imaginar algo fora do usual, querer.

Segundo Castoriadis, os pressupostos metapsicológicos na reflexividade e da capacidade de atividade deliberada são:

1. A sublimação.
2. A existência de um *quantum* de energia livre ou capaz de mutar-se.
3. A flexibilidade dos investimentos nesse campo.
4. A capacidade de questionar objetos até então investidos.

Falar já é sublimar, ou seja, o investimento de uma energia em um destino que não visa o prazer do órgão imediatamente e o faz em algo publicamente instituído, além de seus limites. Já neste momento se compreende a alteração do prazer do órgão em prazer representativo que ocorre no ser humano. A energia que inicialmente é para a

descarga motora se disponibiliza para sublimar-se em concentração na própria sublimação ou no fluxo representativo. (CASTORIADIS, 1987, p.228).

A labilidade dos investimentos ocorre em sinergia com a instituição social e ao mesmo tempo metafísica. É o antônimo de rigidez, no qual, no âmbito social, corresponde a instituição imaginária de sociedade que permita o questionamento e a crítica, o que não ocorre em uma heteronomia. É impossível psiquicamente questionar Deus e sua lei (ou um ditador) quando a lei é dada por ele e incorpora em si a noção de justiça: eis a presença do quarto pressuposto metapsicológico da reflexividade. (CASTORIADIS, 1987b, p.232)

Uma imagem que Castoriadis nos fornece neste texto e ao longo da obra de “Sujeito e verdade no mundo social-histórico” (2007) é compreender o para-si como uma bola fechada:

(...) o para si é uma bola fechada – é isso que quer dizer clausura - e de diâmetro aproximativamente constante. E ocorre que essa bola é cada vez “ajustada”, mais ou menos, conforme uma indefinidade de dimensões, a um número indefinido de outras bolas. A *subjetividade humana* é uma bola pseudofechada, que pode autodilatar-se, pode interagir com outras pseudobolas do mesmo tipo, e pode questionar as condições, ou leis de sua clausura. (CASTORIADIS, 1987b, p.236-237).

É importante compreender esta figura de linguagem tendo em vista que o mundo acessível à subjetividade humana não é dado uma vez para sempre, observando seu complexo enraizamento na imaginação radical da psique e da relação com a instituição da sociedade. Toda entendimento da subjetividade reflexiva e deliberante está aliciada ao projeto de autonomia que deve ocorrer, para sê-lo, simultaneamente individual e social, mas que não nos impede de buscar elementos que são criados pelas sociedades que podem cooperar com o combate à heteronomia instituída, onde a reflexividade é, mesmo que virtualmente possível, barrado pela sociedade instituinte que se opõe radicalmente à sociedade instituída de se ver enquanto criadora de si mesma.

Se a ausência de reflexividade é aspecto da heteronomia instituída (onde o *nomos* é estabelecido pelo Outro – *heteros*, do grego) onde, exceto os papéis socialmente pré-definidos, as únicas vias de manifestação identificável da psique singular são a transgressão e a patologia (CASTORIADIS, 1982, p.123), temos no ator

um papel socialmente definido onde há a possibilidade de uma criação de uma metalinguagem corporal cujo objeto pode ser a realidade social ou mesmo uma fantasia – nem sendo por isso considerado patológico ou transgressor - onde o processo de criação do personagem precisa invariavelmente que o ator, mesmo que intuitivamente, controle suas pulsões de modo consciente e agindo conforme lhe é exigido naquela cena, e a partir da modernidade (séc. XVIII), essa busca se torna metódica e racional em algumas variações.

O sujeito autônomo não é um estado a ser atingido, mas uma situação ativa: que seja capaz de revelar seus fantasmas (no sentido psicanalítico, representações internas, criações da psique), (CASTORIADIS, 2004b, p.327) e não se deixar dominar por eles, a não ser que queira. Esse é o objetivo da análise enquanto prática psicanalítica. É aquele que se coloca entre os desejos e pulsões, julga e escolhe aquilo que considera bom, verdadeiro ou desejável (CASTORIADIS, 1982, p.126). Segundo Castoriadis, não podemos controlar o que sentimos ou pensamos, mas podemos controlar o que falamos ou agimos (CASTORIADIS, 1982, p.122-129).

Porém, essas faculdades de julgar e escolher não estão presentes em toda e qualquer sociedade, são criações gregas, que surgem junto com a filosofia e a democracia (CASTORIADIS, 2004, p.274), onde a autonomia era uma prática social, que é exatamente o período que o teatro surge enquanto atividade mesmo que com origens religiosas (culto a Dionísio), com as tragédias e comédias gregas (BERTOLD, 2001, p.103), ainda havendo o predomínio da *mimesis*, a imitação da realidade, sua representação, mantendo uma relação complexa de similitude e dessemelhança tendo por objeto uma forma ideal (criação) e nunca uma duplicação da realidade.

Não há uma interrogação sobre suas próprias artes entre os trágicos (HUBERT, 2013, p.9), mas suas tragédias podem ser vistas como uma forma de reflexão pública onde se avisam os perigos que acarreta a *hybris* (em grego: o excesso, o descomedimento), conceito com inúmeras derivações teóricas das quais se podem acentuar que apesar de, como afirma Castoriadis: “(...) Ninguém pode proteger a humanidade contra o desatino ou o suicídio.” (CASTORIADIS, 1987, p.304).

O objetivo do ocultamento da sociedade de sua autocriação é evitar que a sociedade destrua a si mesma, sendo a democracia o único regime verdadeiramente trágico (CASTORIADIS, 2004, p.278). Logo, a sociedade precisa se autolimitar para

evitar sua destruição e assim percebe que não somos mestres das significações de nossos atos (CASTORIADIS, 2008, p. 139).

O que Castoriadis pretende quando afirma isso é que a significação que é dada pela nossa ação entra em jogo na medida em que agimos em uma sociedade com valores já existentes, instituídos na e pela história que esta elaborou para si, da mesma forma que o ator, quando age em cena, também não o faz para si mesmo, mas para o contexto no qual ele foi aplicado, nas circunstâncias dadas. Aquilo que foi denominado no capítulo anterior no diagrama de Aforismo de Pushkin, que nada mais é que a personagem em cena age de acordo com certas circunstâncias.

No que tange ao capitalismo enquanto contradição fundamental sendo a entre executantes e ordenadores, contando com a participação voluntária destes, resta sempre uma relação que se mantém: o objeto de sua produção, meios e métodos são determinados por um sujeito além da atividade, totalmente exterior à atividade produtiva, mas que deve lhe determinar o comando da atividade. Stanislavski enquanto diretor ocupava inteiramente esta função, pois o diretor determinava exatamente todos os limites e como o ator iria fazer tal papel ou preparação.

Esta função heterônoma afeta ou limita a possibilidade de uma subjetividade reflexiva e deliberante? Este questionamento se implica desde o momento em que o diretor chega frente aos atores. Não temos uma resposta possível e determinada, tendo em vista que esta depende de cada condição individual considerando o modo de re(ação) diante de tal ou tal exigência.

E para tal busca de Sistema, mesmo que a partir da prática, buscou-se nesta mesma atividade os motivos de sua existência. Até que medida o *télos* (a finalidade) das motivações de Stanislavski em busca da Verdade não possui elementos que se assemelhassem ou não ao imaginário burocrático capitalista? Até que ponto sua forma de criação não coopera com alguns elementos tipicamente capitalistas? Faz parte, portanto, deste capítulo estas considerações que serão abordadas de imediato.

Uma digressão se faz necessária neste instante. Primeiramente, Stanislavski herdava a noção platônica de que o real é racional e que a Arte Verdadeira e o talento artístico poderiam ser reduzidos às leis e isto traz enormes consequências políticas. Por exemplo, a atividade “científica” reflexiva nesta dissertação só é possibilitada na história pela ampliação do caráter racional, principalmente no campo geométrico com

Zenon, que através de uma progressão infinita que não pode ter lugar senão no espaço geométrico – e pensamento, ideal, representativo - que possibilita a virtualização de uma representação efetiva do real, de onde a efetuação virtual vale como realização efetiva.

Ali já temos estes elementos: a criação da aplicação rigorosa e das regras de aplicação, a criação de um objeto no qual se tenha encadeamentos de aplicações rigorosas parte a parte. Neste espaço, que é euclidiano, temos um caráter homogêneo e isotrópico, ou seja, sem “folhagens diferentes”. Pensamento inédito, desconhecido em outras partes. Essa virtualidade permite a abstração numérica da democracia que vai se contrapor à participação política através da quantidade de bens, ou seja, pela primeira vez ocorre uma igualdade abstrata entre os cidadãos, a qual se conheceu por isonomia, e é fundamento das características da democracia.

Essa noção de espaço não era absolutamente a concepção grega vigente, que via o cosmos como esfera, desde Hesíodo a Aristóteles. A esfera não poderia ser euclidiana: na esfera as retas não podem se alongar ao infinito, e não se privilegia a homogeneidade, porque o “centro do mundo” é a Terra ao redor da qual se encontram os corpos celestes. Então, a matemática e a geometria não vão ser como na modernidade do séc. XIX, um jogo axiomático, mas sim uma representação que superava as computações humanas. Essa indistinção de espaços - euclidiano e virtual; não euclidiano e real – gera a unificação do espaço, criando a impressão da demonstração geométrica como de algo que “já estava ali”, como desvelamento do real. (CASTORIADIS, 2004, p.65-93).

O pensamento cosmológico unificador de Parmênides que toma forma na teoria das Ideias de Platão coloca um ponto referencial no Absoluto para pensar a realidade, para conduzir os afazeres humanos e a constituição da cidade - criando mesmo com Sócrates uma *epistémé* política - ocultando assim a possibilidade aberta com a democracia de vermos a nós enquanto instituidores da nossa própria realidade social, nos tornando mediadores do Absoluto, e mais ainda, não conseguimos enquanto Modernos – pós-kantianos – pensar senão com a ajuda da categoria do Uno, que separa o ser do não-ser (para onde Platão localizava o sofista, que só existe porque para Parmênides o ser e o não-ser podem ser misturados, cabendo ao filósofo separá-los) e estabelece uma relação sobre o universal e o singular na qual o singular é manifestação

do universal, transformação do mesmo, do Uno (CASTORIADIS, 2004, p.23-33) na qual causalidade, finalidade, estrutura, motivação, reflexo, função, são apenas nome de guerra da razão necessária e suficiente, onde a tese central é de que o ser é ser-determinado (CASTORIADIS, 1982, p.259) e tentam ocultar a parte caótica da realidade, negando mesmo o que os gregos denominavam de Caos/Abismo/Sem-fundo, criando uma Imagem, uma Figura, um Simulacro (CASTORIADIS, 1987, p.382).

Essa é nossa lógica herdada e a qual Castoriadis sente a necessidade refutar em suas raízes. Em Platão, há então a necessidade de um ponto absoluto referencial que, assegure uma verdade ao pensamento humano, e toma uma posição sobre as dicotomias do pensamento grego que ainda permeiam nosso pensamento moderno e estamos longe de superar (CASTORIADIS, 2004, p. 35, 38). Castoriadis, em suas análises, deixa evidente que o papel de Platão na história da filosofia tem feito obstáculo à ideia de criação na história, da criatividade da coletividade como colocando sua própria instituição e história.

Stanislavski à sua maneira quer encontrar a regularidade natural da Arte, proposição bastante aristotélica, pois Stanislavski partia da prática teatral, de suas experiências e seus atores, para daí retirar suas formulações gerais, uma forma de saber sobre a Arte, onde a regularidade e natureza formam equivalentes em propriedade. A arte é convenção, e até a noção de genialidade é relativa aos tempos e culturas da qual se participa, jamais esquecendo na estética enquanto elemento histórico. A tentativa de transição de Stanislavski do que é Arte, na sua verdade, enquanto formada de regularidades naturais tenta transformar em *physis* aquilo que é *nomos*, se furtando a ver o talento enquanto criação humana, mas algo que estaria lá (no extra-social) e alcançado de tempos em tempos pela genialidade ou pelo Sistema.

Se a virtualidade grega herdada de autonomia no âmbito individual está presente, o Sistema Stanislavski gera possibilidades de criação de sujeitos reflexivos que deliberam sobre seus corpos mesmo que limitados heteronomamente por um diretor que ordena o trabalho posteriormente na presença de um público. Este trabalho é consonante às ferramentas que Castoriadis postula como tais pontuadas por Tauro em seu trabalho em todo seu artigo da revista *Intermeio* publicada em 2004²², como a

²² *Vide biblio in fine*

política que visa instituir agentes de autonomia de si (enquanto sociedade) e dos outros enquanto tais mesmo que com certas limitações,

Stanislavski pontua:

(...) mas começo, também a ter consciência de certos desejos, certos impulsos em direção a um objeto próximo. (...) Esses impulsos criadores são naturalmente seguidos de outros que levam à ação, um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é satisfação, interior ou exterior, do desejo. O impulso pede a ação interior, e a ação interior exige, eventualmente, a ação exterior. (...) devo recorrer a toda minha capacidade de controle, pensar num plano de ação (...) Escolho como meu objetivo. (...) Logo que sinto essas vibrações, posso entrar em ação; fisicamente não, por enquanto. Apenas para dentro, em minha imaginação: - Que é que você faria – pergunta minha imaginação a meu sentimento – se estivesse na situação de Sofia? (STANISLAVSKI, 2011, p. 66-67)

Se o objetivo fundamental do Sistema Stanislavski é conseguir algum controle do corpo e emoções com subsídios do inconsciente através do consciente (e um treinamento para isto) – além da criação subjetiva da alteridade (personagem) – com os elementos que são da operação do ator considerados como faculdades naturais básicas sujeitas ao controle consciente (umas mais que outras) são: o intelecto (representação, julgamento), à vontade e o sentimento o que evidencia a correlação necessária desta com alguns elementos da subjetividade reflexiva e deliberante, que nos instiga a possibilidade lógica posta em questão.

O próprio Sistema não é algo finalizado, está em processo e em constante alteração segundo o autor. A própria ideia de Sistema como algo hermeticamente fechado é rejeitada pelo autor:

O Sistema é um guia. Abra e leia. O sistema é um livro de referência e não uma filosofia. Assim que começa a filosofia, o Sistema termina. [...] Não existe sistema nenhum. Existe a natureza. A preocupação da minha vida inteira é me aproximar ao máximo daquilo que se chama Sistema, ou seja, da natureza da criação. As leis da arte são as leis da natureza (STANISLAVSKI in VASSINA;LABAKI, 2015, p. 81).

A não ser observar o aspecto profundamente conservador de Stanislavski no sentido de afastar a filosofia pretende acima de tudo afastar o que impediria sua livre maestria: o questionamento. E colocar o Sistema nas leis da natureza, naturaliza-as,

tornando impossível sua discussão. A princípio, a criação está condicionada à natureza, a postulação de regras estabelecidas no natural que haveria de se encontrar (“leis da natureza”), o que indicaria uma possível heteronomia limitante no âmbito da fundamentação no conceito de criação em Stanislavski, porém para tal é necessário mais indicações a respeito das observações do autor, já que em Castoriadis a única natureza humana, se pode ser definida, é a criação.

Em termos gerais, podemos definir, a partir das informações dadas por este capítulo que, de um lado temos as propriedades do que Castoriadis definiu enquanto subjetividade reflexiva e deliberante e de outro lado temos o trabalho que Stanislavski sintetizou em seu Sistema descrevendo percurso metodológico para criação da personagem.

Na relação destas duas fontes de momentos distintos da história, podemos concluir que os processos descritos como participantes dessa subjetividade reflexiva são presentes no trabalho do ator, mas que não se realiza completamente por um seguinte aspecto: Castoriadis necessita que para a subjetividade reflexiva e deliberante ser sinônimo de autonomia, ela delibere sobre seus fins, sobre as leis. No caso do ator, sua atividade não similar à política ou a democracia, cuja deliberação é coletiva, mas é dada pelo diretor que define as finalidades, os meios e direciona a manifestação, ampliando as possibilidades ou limitando-as.

No próximo capítulo, são feitas as considerações finais deste relatório, destacando as informações sintetizadas sobre o que foi apresentado neste relatório. Além disso, será feita a exposição das condições de trabalho.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas considerações será feita uma síntese do percurso deste relatório e dos percalços deste acadêmico em sua realização. Não serão refeitos caminhos inteiros de análise, mas o que foi percebido sobre estas.

À medida que o trabalho foi se desenvolvendo, ficou cada vez mais clara as possibilidades de novas críticas, visões e outras abordagens que é de interesse desenvolver, porém o amadurecimento do trabalho confrontou-se com os prazos. Dentro de nossa perspectiva, não há que esperar um fechamento dos questionamentos colocados, e o que deveria ser dito já o foi feito. O que apenas podemos realizar neste momento é ressaltar o percurso e fazer algumas autocríticas, crendo que este movimento seja fundamental expondo as limitações do trabalho evidenciando o que foi feito e a ser feito.

Um dado considerado como surpreendente – porém nem tanto, devido ao desconhecimento de Castoriadis por grande parte da população acadêmica – é a ausência de trabalhos com este referencial que tratem de Stanislavski. Não há um trabalho pesquisado que tenha este viés. Ao mesmo tempo em que isso gera certa positividade em relação a criara algo inédito, gera uma insegurança absurda por ter de trilhar caminhos próprios. É literalmente criar *ex nihilo*. Na apresentação estes dados são apresentados mais detalhadamente.

No primeiro capítulo sobre Castoriadis, há uma exposição de alguns aspectos de suas obras que permitem compreender com mais profundidade sua crítica às sociedades do modo como se estabelece na modernidade e contemporaneidade. Esta necessidade é devido ao caráter que ele dá aos estratos ontológicos, político e filosóficos que dialogarão com os de caráter psicológicos.

Compreender o movimento que Castoriadis realiza desde Socialismo e Barbárie nos permite observar que toda a sua obra, desde suas primeiras publicações, contém uma coerência e uma vontade explícita: a autonomia política. Neste contexto ele precisa definir o que é verdadeiro e o que não é. Como este conceito é relativo ao social e histórico de cada manifestação, então ele declara que verdadeiro é aquilo que é democrático, público, o que significa dizer que tempo verdadeiro é aquele definido pela coletividade, realmente público, assim como os conceitos filosóficos e políticos.

Estas posições refletem diretamente no que ele vai definir como subjetividade reflexiva e deliberante. A subjetividade verdadeira é aquela que reflete e delibera sobre si mesma, este “si mesma” se refere ao si individual (psíquico) e ao si social. No para si psíquico podemos ter alguma deliberação após a reflexão (porque senão não é deliberação, escolha verdadeira, mas repetição do internalizado por este), porém esta reflexão será limitada pelo si mesmo social. Se este social permite que se delibere – autonomia – então, essa subjetividade se realiza por completo. Senão – na heteronomia – esta subjetividade não realiza a autonomia individual, se tornando meramente reflexiva e a deliberação será limitada pelo que estabelece estas condições.

No caso do ator, a deliberação será sobre o corpo e a ação deste sobre os outros que participam do processo de criação. Mas quando este sai do ensaio ou apresentação, necessita reproduzir continuamente o que foi estabelecido pelos outros: horários de acordar, dormir, trabalhar, papéis sociais que assume para que possa continuar existindo naquela sociedade. Por se tratar de heteronomia, se estes não são realizados, então o indivíduo é um transgressor ou um louco, sujeito a penalidades. Dentro deste contexto é que o ator consegue criar um espaço de deliberação e reflexão, que, com Stanislavski, assumem um método para melhor desempenhar este papel: não ser meramente uma expansão egóica do ator, uma repetição de si.

Tendo isto em mente, o segundo capítulo objetivou a compreensão de Stanislavski e suas obras através da síntese que demonstrava o percurso definido por ele como Sistema Stanislavski. Este Sistema é demonstrado por ele em seu diagrama, que contém exatamente o que seria observado na sua criação e de seus atores conjuntamente.

É de suma importância o entendimento da correspondência entre suas obras e seu desenvolvimento histórico. Esta relação procurou ser feita sem gerar aquele movimento marxista de procurar no desenvolvimento histórico das revoluções e políticas russas as “necessidades” que teriam sido encobertas pela superestrutura e motivos verdadeiros de sua criação, que nada mais seria que expressão desta. Pelo contrário. A ênfase é mostrar que há condicionantes à criação, porém ela é sempre *ex nihilo*, a partir do nada, que não necessariamente deveria surgir aquilo, mas que se fez possível porque houve condições para isso.

As obras são de extrema dificuldade de acesso, que coincidentemente, no

período de pesquisa (2016-2018) foi lançada uma tradução inédita de Stanislavski em português (obra *Manual do ator*, como já expusemos antes), porém para os fins da pesquisa, se fizeram mais oportunas as traduções apresentadas por Elena Vássina e Aimar Labaki em sua obra *Stanislavski: vida, obra e Sistema* (2015).

No capítulo referente ao Sistema Stanislavski, apresentamos as diferenças de traduções e dificuldades encontradas. Há sempre um sonho de um trabalho completo e perfeito que persegue o acadêmico assim como um medo constante de reprovação. A maior dificuldade apresentada neste aspecto foi a de saber que, conciliando um prazo maior com maior disponibilidade deste acadêmico, o trabalho teria se desenrolado de forma mais completa.

Apresentar o diagrama de Stanislavski não encerra em si um entendimento. Ficou mais evidente quando ele é posto em práticas nos espetáculos que Toporkov participou. Naquelas dinâmicas é explícita a eficiência do Sistema. Stanislavski realmente não procura o que nos teatros atuais nós denominamos comumente de “macaqueamento” do diretor, onde este produz a cena e o ator imita-o.

Ele busca uma naturalização do movimento, mesmo que a cena seja absurda, mas que o ator considere aquele movimento como natural, já que, na catarse com o público, caso rejeitasse ou estranhasse o feito, a plateia perceberia imediatamente e soaria falso. Essa falsidade, vozes alteradas para se dar mais efeito, exageros movimento de corpo, são tidas por Stanislavski como destruidoras da arte verdadeira. A verdade que ele busca é a sinceridade em cena, a relação real com as circunstâncias imaginárias propostas.

O que Stanislavski propõe do início ao fim é pegar o material dado pelo inconsciente através do consciente e de certa forma, moldá-lo para os fins propostos pelo diretor e incorporados pelo ator. A magnitude deste feito pode ser observada a partir do momento que apenas somos, em imensa maioria, repetição continuada da manifestação dos impulsos e afetos que nos rodeiam.

Mesmo que em ambiente circunscrito (no teatro) se faça esse distanciamento da reprodução continuada dos impulsos, as consequências para o ator são imensas. Perceber que se pode refazer a manifestação dos impulsos pela alteração do comportamento de modo consciente realiza no ator uma possibilidade de quebra da recriação da repetição que a maioria de nós está fadada.

O Sistema é o material angular de análise, aquilo que permite observar a síntese do movimento que o autor realiza em suas criações vinculado à cronologia do trabalho de criação. No diagrama o movimento é sequencial de baixo para cima. É apenas observando este percurso que podemos realizar com devida clareza os potenciais de subjetividade que possam existir e quais treinamentos são necessários para o desenvolvimento desta.

No terceiro capítulo objetiva a exposição mais propriamente dita do que Castoriadis define enquanto propriedades ou características de uma subjetividade reflexiva e deliberante e suas consequências na atuação, sem necessariamente ter de repetir todo o conteúdo apresentado nos capítulos anteriores. Conseguimos ter clareza de como Stanislavski, mesmo não tendo filiação partidária ou política explícitas, pode criar algo que, em suas próprias possibilidades lógicas, traz uma contribuição para existência do outro.

A ausência de empatia enquanto realidade atual é apenas uma metamorfose do conformismo generalizado e o individualismo exacerbado. Quando o ator (que se propõe no Sistema) precisa observar o outro e recriar internamente não apenas a cópia exata do que vê em experiência, mas também até onde a fantasia permite então isso gera uma possibilidade psicológica de rompimento do fechamento de significação.

O questionamento está sempre vinculado com um rompimento do fechamento de significação, pois significa colocar em suspenso esse mesmo fechamento, nem que seja naquele aspecto e instante. Esta ação interior realizada na criação da personagem possibilita a realização dos pressupostos metapsicológicos definidos por Castoriadis como da capacidade de atividade deliberativa e reflexividade.

A sublimação ocorre no exercício de contenção dos impulsos do ator que, na medida em que faz os exercícios propostos por Stanislavski, direciona-os para o que a personagem requer. Neste movimento, o questionamento da personagem se torna o questionamento de si.

O porquê de a personagem realizar algo ou outro é também algo que o ator irá realizar ou abrir mão de fazer. Todas suas vontades pessoais, íntimas, são colocadas de lado por um instante, em suspenso. Essa energia se torna livre para ser investida, independente dos investimentos que antes eram rígidos e pessoais para se dispor ao trabalho de criação.

Essa flexibilidade ou labilidade dos investimentos psíquicos permite que a personagem exista pela sublimação desta energia disponível. Sublimar e flexibilizar os investimentos psíquicos assim como a capacidade de questionar que suspende estes investimentos, gerando uma quantidade de energia livre para ser investida em algo conscientemente deliberado define todos os requisitos que Castoriadis coloca enquanto pressupostos metapsicológicos da reflexividade e da capacidade da atividade deliberada expostos no terceiro capítulo na página 90 deste relatório.

Portanto, Stanislavski está longe de propor uma mudança política e radical como Castoriadis, porém, urge dentro do trabalho revolucionário identificar os elementos que podem auxiliar na criação de condições que possibilitem uma sociedade autônoma. Seria cômodo apenas postular Stanislavski como alguém profundamente heterônomo por sua origem aristocrática ou mesmo por utilizar elementos de quadros globais alienantes, como o Yoga, ou a forma totalmente voltada para si do ator ignorando o público.

Porém se isto fosse coerente e suficiente, também poderíamos condenar Castoriadis por utilizar como base de seu pensamento conceitos de liberais ou conservadores como as mônadas de Leibniz, dominação burocrática de Max Weber ou mesmo Benjamin Constant para refletir sobre a diferença da liberdade dos modernos para os antigos gregos. Reconhecer a importância e contribuição de um autor da magnitude como Stanislavski enquanto criador de instrumentos que rompem com o fechamento psíquico se torna não somente uma exigência ao pesquisador, mas acima de tudo, uma questão de caráter.

5 REFERÊNCIAS

BOÉTIE, Étienne de La. **Discurso da servidão voluntária**. São Paulo: Martin Claret, 2017.

BONFITTO, Mateo. **O Ator Compositor: As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. Ed. 1. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Ed.6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Capitalisme moderne et révolution**. s/e. Paris: Union Générale d'Éditions et Cornelius Castoriadis, 1979.

_____. **Socialismo ou barbárie**. s/e. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **As encruzilhadas do labirinto 1: os domínios do Homem**. Ed. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **As encruzilhadas do labirinto 2: os domínios do Homem**. Ed. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987a.

_____. **As encruzilhadas do labirinto 3: o mundo fragmentado**. Ed. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987b.

_____. **A criação histórica**. Ed. 1. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora LTDA, 1992.

_____. **As encruzilhadas do labirinto 5: feito e a ser feito**. Ed. 1. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. **Ce qui fait la Grèce: 1. D'Homère à Héraclite**. Ed. 1. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

_____. **As encruzilhadas do labirinto 6: figuras do pensável**. Ed. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004b.

_____. **Uma sociedade à deriva**. Ed.1. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2006.

_____. **Sujeito e verdade no mundo social-histórico.** Ed. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **La cité et les lois: Ce qui fait la Grèce, 2.** Ed. 1. Paris: Éditions du Seuil, 2008.

_____. **História e Criação.** Ed.1. Lisboa: Portugal: Antígona Editores Refractários, 2013.

CONSTANT, Benjamin. **De la liberté chez les Modernes.** s/e. Paris: Librairie Générale Française, 1980.

DOSSE, François. **Castoriadis: une vie.** Ed.1. Paris: Éditions La Découverte, Paris, 2014.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936).** Ed.1. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro.** Ed. 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método.** Ed. 4. São Paulo: Editora HUCITEC, 1992.

MASSIMI, Marina. **História dos saberes psicológicos.** São Paulo: Paulus, 2016.

MAUCH, Michel; CAMARGO, Robson. **A “verdade” de Stanislavski e o ator criador: elos perdidos na tradução ao português da obra A construção da personagem.** s/n. S/d. Disponível em: [<https://pt.scribd.com/document/343817782/A-VERDADE-DE-STANISLAVSKI-E-O-ATOR-pdf>] acessado em 23/04/2018 as 01h28.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Manual do ator.** Ed. 2. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **An actor's work.** 1º Edição. New York: Routledge, 2010.

_____. **An actor's work on a role.** 1º Edição. New York: Routledge, 2010b.

_____. **A preparação do ator.** Ed. 29. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **A construção da personagem.** Ed. 21. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012b.

_____. **A criação do papel.** Ed. 16. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. **O trabalho do ator: diário de um aluno.** 1º Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

TAURO, David V-E. Cornelius Castoriadis (1922-1997): Itinerários do labirinto II parte. **Intermeio: revista do Mestrado em Educação.** Campo Grande, MS: UFMS, vol.10, n.19, 2004.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislavski Ensaia: memórias.** São Paulo: É Realizações, 2016.

VASSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislavski, vida, obra e sistema.** 1º Edição. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre o mito e a política.** Ed. 2. São Paulo: Edusp, 2009.

ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. **Nós.** São Paulo: Aleph, 2017.