

EDIÇÃO Nº 13 - II SEMESTRE - 2018



PESQUISA

**A MINHA,  
A SUA,  
A NOSSA  
INVESTIGAÇÃO**





## Editorial

A décima terceira edição do *Caderno de Registro Macu* dá continuidade às investigações sobre temas específicos relacionados à vida, obra e ao sistema de Stanislávski, que têm inspirado os últimos números desta publicação. Este número traz o **Dossiê Colaboradores e Parceiros de Stanislávski**, que procura destacar figuras centrais que compartilharam de suas preocupações artístico-pedagógicas e contribuíram para a elaboração de seu Sistema.

Abrimos esse dossiê com a republicação de um artigo de Jacó Guinsburg escrito na década de 1990 e intitulado “No Palco Stanislavskiano”, que se dedica a focalizar a fase de trabalho de Vsevolod Meierhold com Stanislávski. Sobre os diretores-pedagogos Leopold Sulerjítiski e Evguéni Bogratiónovich Vakhtângov, são publicados os artigos “Leopold Sulerjítiski e seu Trabalho no Primeiro Estúdio do TAM: Como Deixar de Recordá-lo?”, de Daniela S. T. Merino, doutoranda de Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da FFLCH-USP; e “Vaktângov: A Consolidação de uma Identidade Artística”, de Adriane Gomes, professora da área de Direção Teatral da UEL.

Por ocasião da vinda de Andrei Malaev-Bábel ao Brasil, viabilizada pelo Macunaíma, publicamos também sua fala proferida aos alunos sobre Nikolai Demídov, parceiro de Stanislávski por mais de trinta anos. E, para finalizar, o professor Paco Abreu, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, contribui com um artigo sobre Maria Knebel, última colaboradora de Stanislávski e responsável pela difusão do “novo método” de ensaios, que marca a fase final do mestre russo.

**Caminhos e Parceiros de Stanislávski – Entrevista com Simone Shuba** procura também estabelecer uma relação com o tema abordado no dossiê, a partir do ponto de vista da professora do Teatro Escola Macunaíma, mestra e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da FFLCH-USP. Shuba evidencia o importante papel do sócio de Stanislávski no TAM, Nemiróvitch-Dântchenko, destaca as contribuições de Sulerjítiski e Knebel para a constituição da pedagogia teatral stanislavskiana e aponta a necessidade de se entender o Sistema enquanto um sistema, cujos elementos devem ser tomados por sua relação de interdependência.

A seção **Em Processo** traz o relato do professor André Haidamus, composto também pelos sensíveis depoimentos dos alunos da turma de PA4 e PA5 sobre o processo criativo vivenciado no primeiro semestre de 2018, que deu origem ao espetáculo *Trágico Bicho-Homem* apresentado na 87ª Mostra de Teatro do Macu. Ainda, o artigo *Édipo Sem Amarras*, da dramaturga e pesquisadora de teatro Nicola Oliveira, que participou da abertura de processo realizada pelo coletivo em abril de 2018, reflete sobre o trabalho de pesquisa e criação do grupo a partir da ideia do trágico.

Em **Pesquisas do Macu**, os professores Alexandra Tavares, Felipe Rocha e Marcela Grandolpho falam sobre a sua participação no *workshop* ministrado por Andrei Malaev-Bábel para o corpo docente do Macu no primeiro semestre de 2018. A partir de reflexões que enfatizam as reverberações da prática da pedagogia de Demídov, são expostas relações com o cotidiano em sala de aula e com ideias mais gerais sobre teatro.

Esta edição do *Caderno de Registro Macu* também inaugura uma nova seção: **O Aluno na Profissão**. Sua criação foi motivada pela grande adesão aos encontros do Café Teatral dedicados a receber ex-alunos do Macunaíma que hoje atuam profissionalmente no teatro. Para tratar sobre o tema da produção teatral, publicamos o artigo de Vanessa Candela, que conta com grande experiência na área. Sobre outro assunto que tem despertado muito interesse entre os alunos, Henrique Reis trata da dublagem, destacando alguns dos aspectos mais importantes sobre esse campo de trabalho.

Para finalizar, resgatamos a seção inspirada na autobiografia de Konstantin Stanislávski, **Minha Vida na Arte**, que fez parte dos primeiros números desta publicação, em homenagem ao diretor e dramaturgo João das Neves, recentemente falecido. A tentativa de exposição de seus trabalhos em teatro desde a década de 1960 é uma forma de celebrar a grande contribuição desse artista, que pode ser chamado de completo, para a história do teatro brasileiro.



PESQUISA

ISSN 2238-9334

**CADERNO DE REGISTRO MACU É UMA PUBLICAÇÃO DO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA.**Rua Adolfo Gordo, 238 R - São Paulo / SP | 01217-020 | (11) 3217 3400  
macunaima@macunaima.com.br | www.macunaima.com.br**IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO**

Roberta Carbone

**ASSISTÊNCIA EDITORIAL**

Igor Bologna

Kleber Danoli

**CONSULTORIA EDITORIAL**

Elena Vássina

**COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:**

Adriane Gomes

Alexandra Tavares

André Haidamus

Daniela S. T. Merino

Felipe Rocha

Henrique Reis

Marcela Grandolpho

Nicole Oliveira

Paco Abreu

Simone Shuba

Vanessa Candela

**AGRADECIMENTOS**

A Elena Vássina, pela assessoria editorial com relação aos temas do dossiê deste número. A Andrei Malaev-Bábel, por gentilmente autorizar a publicação de sua fala no Café Teatral. A Marcia Blasques, atual editora-chefe da *Revista USP*, por cordialmente autorizar a republicação do artigo de Jacó Guinsburg, "No Palco Stanislavskiano", que compõe esta edição. A Guto Muniz, Ítalo Iago, Marcio Rocha e Titane, pela autorização de publicação das fotos. A Marcia Azevedo, pelo convite à escrita feito aos ex-alunos convidados do Café Teatral. A Tieza Tissi, pelo auxílio editorial com relação ao sistema de transliteração do russo para o português, segundo o padrão adotado por esta publicação e estabelecido por Boris Schnaiderman. A Taynara Gonçalves, pelo cuidadoso trabalho de transcrição de alguns materiais aqui publicados. E a todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

**DIREÇÃO EXECUTIVA**

Luciano Castiel

**SUPERVISÃO**

Debora Hummel

**PROJETO GRÁFICO E ARTE**

Fernando Balsamo

**INFORMAÇÕES DA CAPA**

Eva Castiel

**TIRAGEM**

3000 exemplares

Proibida a reprodução total ou parcial dos textos, fotografias e ilustrações, sem autorização do Teatro Escola Macunaíma.

## sumário

**dossiê**

No palco stanislavskiano	6
Leopold Sulerjítiski e seu trabalho no primeiro estúdio do TAM: como deixar de recordá-lo?	20
Vakhtângov: a consolidação de uma identidade artística	28
Nikolai Demíдов: um nome apagado da história	34
Maria Knebel - na trilha dos mestres	42

**entrevista**

Caminhos e parceiros de Stanislávski	
Entrevista com Simone Shuba	50

**em processo**

<i>Trágico bicho-homem</i>	58
Édipo sem amarras	70

**pesquisa**

Reflexões sobre o <i>workshop</i> ministrado por Andrei Malaev-Bábel: de Stanislávski a Demíдов	72
Em busca de uma cultura da calma na arte da pedagogia em um processo de criação	74
Sobre a beleza de se preparar para o desconhecido	76
Apontamentos sobre a pedagogia Demíдов	78

**o aluno na profissão**

Produção teatral: uma linha tênue entre a administração e a criação teatral	82
O ator em dublagem	88

**minha vida na arte**

João das Neves: uma homenagem	92
-------------------------------	----

# No palco stanislavskiano

**POR JACÓ GUINSBURG**

*Este artigo foi originalmente publicado na Revista USP de número 8, referente a dezembro de 1990, janeiro e fevereiro de 1991. Sua republicação agora presta uma homenagem ao homem que tanto contribui para as pesquisas em Artes Cênicas. Jacó Guinsburg foi um mestre e iniciou sua carreira como professor de Crítica Teatral na Escola de Arte Dramática (EAD), assumindo posteriormente a cadeira de Estética Teatral da Escola de Comunicações e Artes da USP, pelo que recebeu o título de professor emérito. Enquanto editor-chefe da Perspectiva, ele foi também um grande incentivador da divulgação dos estudos teatrais, incluindo as investigações do Teatro Escola Macunaíma, cuja parceria deu origem à Coleção Macunaíma no Palco. Entre inúmeros artigos e livros, é autor de Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou (Perspectiva, 1985).*

Karl Theodor Kasimir Meierhold ou Meiergold nasceu a 25 de janeiro de 1875, em Penza, uma cidade provincial a sudoeste de Moscou, sendo o oitavo filho de Emil Fedorovitch, um judeu<sup>1</sup> alemão que adotara a religião luterana e emigrara muito jovem para a Rússia, fundando uma destilaria de vodca com a qual fez fortuna. Adito fanaticamente às suas raízes teutas, o pai conservou a cidadania original e procurou inculcar nos filhos os padrões da *kultur* bismarckiana. Mas o papel preponderante na formação de Meierhold coube à sua mãe, Alvina Danílovna, também de proveniência tedesca, do Báltico. Mulher interessada nas artes e nas coisas do espírito, transmitiu-lhe o gosto pela música e pelo teatro, ao mesmo tempo em que foi responsável pelos contatos que desde cedo ele teve com a *intelligentsia* russa, pois recebia em sua casa artistas e intelectuais que passavam pela cidade ou lá se encontravam confinados pelo regime czarista, em desterro

administrativo, por motivos ideológicos e políticos.

Na escola, os progressos de Meierhold foram pouco promissores, tendo levado onze anos para concluir as séries do ginásio russo. Mas já nesse período fazia-se notar pelas aptidões musicais, que pôde cultivar em estudos prolongados de piano e violino, e pelo particular interesse que dedicava à arte dos comediantes de província, cujas companhias visitavam Penza em suas *tournées*. Enquanto ginásiano, além de escrever críticas de teatro, deu os primeiros passos como intérprete, representando as figuras de Repetílov, em *A Desgraça de Ter Espírito* de Griboiédov, e de Kutéikin, em *O Menor* de Fonvizin.

Com a morte do pai em 1892, seguiu-se um período de indecisão na vida de Meierhold. Para não servir o exército do Kaiser, pois fora registrado com a nacionalidade alemã, adotou em 1895 a cidadania russa e converteu-se ao cristianismo ortodoxo. Nesta ocasião trocou o triplo prenome de Vsevólod, em homenagem a Vsevólod Garshin, um contista que se suicidara alguns anos antes e cujos contos o jovem estudante Karl, como a sua geração, admirava muito<sup>2</sup>, e adaptou o sobrenome para Meierhold, por razões de pronúncia, ao que consta<sup>3</sup>. “Foi a primeira de suas metamorfoses<sup>4</sup>”, diz Ripellino (2002, p.106).

Em agosto de 1895, seguiu para Moscou com o propósito de cursar as ciências do Direito. Mas o Teatro Máli o fascinava a ponto de empoleirar-se assiduamente na “torrinha” dos estudantes a fim de aplaudir o trabalho de atrizes como Fedótova e Ermelova ou de atores como Sadovski e, sobretudo Lenski, a matéria jurídica não conseguia encantá-lo do mesmo modo. Em 1896, abandonou a faculdade, voltou para Penza, casando-se com Olga Mikháilovna Munt, uma atriz do pequeno teatro local. Aderiu então a uma ideia surgida entre exilados políticos, em cujo rol estava Alexei Rê Mizov, escritor que exerceu naqueles anos forte ascendência sobre Meierhold, e jovens estudantes e intelectuais da cidade, que pretenderam, na linha dos *narodniki* (“populistas”) e outros matizes socialistas e liberais da época, formar um Teatro do Povo com o fito de promover a ilustração e elevação das massas populares. No âmbito dessa atividade, interpretou, no verão de 1897 e 1898, vários papéis de Ostróvski, como *A Noiva Pobre* e *A Floresta*, imprimindo aos desempenhos uma feição realista, que copiava de Mikhail Sadóvski e Lenski, do Máli. Aparentemente o público apreciou os dotes do jovem amador e a imprensa local os comentou elogiosamente.

Em 1896, Meierhold decidiu preparar-se para uma carreira no teatro e, retornando a Moscou, enfrentou o exame do Instituto Dramático e Musical mantido pela Sociedade de Filarmonia. Aprovado, passou imediatamente ao segundo curso, onde foi aluno de Nemírovitch-Dântchenko, que, em *My Life in the Russian Theater* (Minha Vida no Teatro Russo) (1936, p.122-123), assim descreveu a atuação de Meierhold:

1. Ao contrário de Angelo Maria Ripellino no verbete “Mejerchold” da Enciclopedia dello Spettacolo (RIPELLINO, Angelo Maria. Mejerchold. In: D’AMICO, Silvio. **Enciclopedia dello Spettacolo**. Roma: Unedi-Unione Editoriale, 1954.) e em *Il Trucco e l’Anima* (RIPELLINO, Angelo Maria. **Il Trucco e l’Anima**. I Maestri Della Regia nel Teatro Russo del Novecento. Turim: Einaudi, 1965, p. 106), ou de Marc Slonim (SLONIM, Marc. **Russian Theatre**: From the Empire to the Soviets. New York, 1961 p. 182), outros autores jugam duvidosa essa extração. Nina Gourfinkel, por exemplo, em Vsevolod Meyerhold, introdução a *Le Théâtre Théâtral*, considera surpreendente “a certeza com que Ripellino... qualifica o pai de Meierhold de ebreu tedesco” (GOURFINKEL, Nina. Vsevolod Meyerhold. In: **Le Théâtre Théâtral**. Paris: Gallimard, 1963, p. 11). Rudnitzky, o mais completo estudioso de Meierhold, não faz, por sua vez, qualquer referência ao fato.

2. Ele próprio o afirma nos “Elements de Biographie” em *Écrits sur le théâtre*, onde se lê: “Sua energia e suas ideias me inspiram” (MEYERHOLD, Vsevolod. **Écrits sur le Théâtre**. Lausanne: L’Age d’Homme, 1980, p.282, p.324 oitava nota de rodapé).

3. Tal versão, entretanto, é contestada pela especialista francesa que, na mesma passagem do trabalho já citado, diz “a prova fonética não se sustenta, pois, antes da reforma do filólogo Grot, o *kh* alemão era transcrito em russo indiferentemente por *h* ou por *g* [...]” (GOURFINKEL, op.cit., p.11).

4. As traduções aqui citadas não acompanham os trechos em língua estrangeira, de acordo com o artigo original, e são presumivelmente do autor.

[...] Mas em meus cursos também havia um agudo senso de rivalidade. Isto ocorria porque no último ano existiam vários alunos particularmente talentosos e também porque entre eles se achava Meierhold. Este moço, que mais tarde se tomaria diretor famoso, fora prontamente admitido à filarmônica no curso avançado e desenvolvia considerável atividade nas tarefas escolares, especialmente na direção do trabalho cooperativo. Era um fato nunca visto nas escolas de arte dramática: após cinco realizações preparadas e interpretadas, meus alunos pediram permissão para encenar minha peça *A Última Vontade* de maneira quase independente. Pelo que lembro agora, entreguei toda a apresentação às nove classes e no decurso de um mês esse texto enorme foi montado como espetáculo de início das aulas, que, entre outras coisas, deu grande oportunidade para Olga Kniper sobressair-se. O 'líder' do empreendimento foi Meierhold. Recordo-me outra realização também — a da comédia francesa *Le Monde où l'on s'Ennuie*, de Pailleron. Meierhold com um colega adornaram o palco escolar com excelente qualidade de direção e não pequeno engenho mecânico. Como ator, ele não parecia aluno. Denotava certa dose de experiência e dominava os papéis com inusitada rapidez. Além disso, manejava notável variedade de papéis — desde o trágico de Ivã o Terrível até o cômico de um vaudeville de um ato com canções. Não lhe foi dado criar qualquer espécie de figuração de um modo especificamente brilhante. Mas era de fato muito inteligente. Tchekhov disse dele (nas *Vidas Solitárias* de Hauptmann): "É muito agradável ouvi-lo, porque se pode acreditar que entende tudo

quanto diz". E isto não é algo raro quando um ator desempenha o papel de uma pessoa astuta ou inculta? Meierhold tinha mais consciência do que outros no tocante a Tchekhov-o-poeta.

Em seu exame final, Meierhold interpretou sete personagens diferentes, entre as quais, em *Vassilissa Melentieva* de Ostrovski, a figura de Ivã o Terrível.

Quando Dântchenko e Stanislávski criaram em 1898 o Teatro de Arte de Moscou, o jovem ator, juntamente com Olga Kniper, Moskvina e outros alunos de Dântchenko na Sociedade de Filarmonia, passou a integrar a nova companhia. Meierhold ficou entusiasmado com a perspectiva que se lhe abria: "Tenho a impressão que, embora meus estudos estejam terminados, fui admitido numa Academia de Arte Dramática. Quantas coisas interessantes, originais, novas e inteligentes! Não é talento que Alexeiev tem, não, este encenador-professor tem gênio. Que rica erudição, que imaginação..." (1980, p.48), escreve ele à mulher Olga Mikháilovna, numa carta enviada de Pushkino, a 28 de junho de 1898. O que o atraía especialmente era a capacidade de Stanislávski criar, por meios cênicos, a atmosfera necessária para encenar o repertório moderno.

Trépliov, em *A Gaivota* de Tchekhov, apresentada sob a direção de Dântchenko; Vassili Schuiski, em *Czar Fiodor Loanovitch* de A. Tolstói; Malvolio, em *A Décima Segunda Noite* de Shakespeare; Johannes Vorckerat, em *Homens Solitários* de Hauptmann; Marquês de Forlipopoli, em *La Locandiera* de Goldoni; Príncipe de Aragão, em *O Mercador de Veneza* (Shylock, na montagem de Stanislávski); Ivã, em *A Morte de Ivã o Terrível* de A. Tolstói; Barão de Tuzenbach, em *As Três Irmãs* de Tchekhov — eis algumas das principais personagens que lhe coube encarnar nas quatro temporadas incompletas (1898-1902) em que participou do

elenco do Teatro de Arte.

Como ator, Meierhold não logrou impor-se irrestritamente à crítica. Não que lhe faltasse temperamento ou técnica. Mas seu corpo espichado e pernaltado de movimentos bruscos e angulosos, agitava-se nervosamente no palco, numa críspação obstruidora, introduzindo uma nota dissonante, antilírica, no *gestus* do verismo stanislavskiano, em que o intimismo da vivência, a naturalidade da expressão e a harmonia da representação eram os critérios básicos da interpretação atoral. Além disso, este desempenho febricitante e seco, que convertia as personagens em figuras neurastênicas, doentias ou pedantes, irritadiças, enfasiadas, sem mobilidade espiritual, ressaltava por suas incidências grotescas ou luciferianas, traços que seriam certamente de grande força e proveito num teatro de composição sintética, como o expressionista, por exemplo, e não em um palco naturalista, de exposição mimética e analítica.

Tchekhov, com quem travara amizade em setembro de 1898, durante os ensaios de *A Gaivota* e que era uma espécie de deus votivo de Meierhold nesta ocasião, escreveu, a propósito de sua atuação como Johannes Vorckerat em *Einsame Menschen* (Homens Solitários) de Hauptmann:

Onde no mundo já viu pessoas jogando-se de um lado para outro, pulando e agarrando a cabeça com as mãos? O sofrimento deveria ser expresso tal é na própria vida, não pela ação de braços e pernas, mas por um tom de voz ou um olhar; não pela gesticulação, mas por um movimento gracioso. Manifestações espirituais sutis, que são naturais em pessoas cultivadas, deveriam ser expressas exteriormente também. Você vai aduzir considerações de encenação. Mas nenhuma consideração pode justificar a falsidade (TCHEKHOV

apud KELLER, 1969, s.n – Carta à Olga Kniper, janeiro de 1900).

Todavia, cabe pensar que esta qualidade de seu trabalho de ator não era apenas resultado da personalidade de Meierhold<sup>5</sup> somada à crise espiritual em que estava mergulhado e que o levava a julgar a existência como algo sombrio e indigno de qualquer esforço. Na verdade, a profunda insatisfação que chegou mesmo a minar-lhe a saúde, a ponto de obrigá-lo a uma temporada de cura na Crimeia, durante o verão de 1900, era produto também de uma revolta que começava a avolumar-se em seu íntimo contra o estilo do Teatro de Arte e sua estrita obediência realista. Em decorrência, o *metteur-en-scène*, que se achava latente no jovem comediante, incitado talvez pelas próprias irrealizações deste e pelo espírito de indagação intelectual, que era inato em Meierhold, pôs-se a procurar formas de desempenho, induzindo-o a fazer experiências com movimentos estilizados e conformações exageradas de expressão.

Seja como for, é curioso observar que a contestação ao stanislavskismo surge, em Meierhold, pelo menos no início, de duas fontes aparentemente contraditórias. De um lado, como evidenciava o fato de identificar-se de tal modo com Trépliov em seu anseio pungente por uma nova arte que chegou a sentir carnalmente o sofrimento da personagem de Tchekhov, realizando assim paradoxalmente o ideário interpretativo do Teatro de Arte, as influências decadentistas, esteticistas e simbolistas o tornavam especialmente sensível a uma arte cênica que procurasse captar "a quintessência

5. A carta de Tchekhov mostra que não é tão infundada, como pretende Nina Gourfinkel, a posição de Ripellino, embora não se possa considerar Meierhold um comediante fracassado, mas sim um outro tipo de ator, como demonstraria em inúmeras ocasiões no curso de seu trabalho como diretor e ator (GOURFINKEL, op.cit., p.22).

da vida<sup>6</sup>”, dos homens e dos acontecimentos; e, mais ainda, as ideias em aspecto eterno, pois a verdadeira forma artística não devia ser configuração externa, imitativa, porém, como a seu modo já declarara o idealismo hegeliano na Estética, “o luzir sensível da ideia”. De outro lado, seja por efeito de suas concepções políticas e sociais, carregadas de populismo e socialismo pedagógico e artístico, seja porque as bases de sua estética aparentemente elitista residiam no poder irradiante dos símbolos e na capacidade captadora da imaginação, elementos de uma arte altamente abstrata, mas por isso mesmo dotada de maior potencial de universalização, o fato é que a representação realista ou naturalista de Stanislávski pareciam-lhe confinar a experiência teatral ao palco, sem solicitar uma resposta ativa do espectador. “Os espectadores não devem observar, mas participar da peça”, pensava ele. Sentia que a plateia não tinha existência real para Stanislávski. O palco do Teatro de Arte de Moscou se lhe afigurava uma sala particular do grande diretor, em que este costumava montar intrincadas máquinas realistas, para a sua própria satisfação por trás da “quarta parede”.

Assim, embora estas ideias não estivessem então totalmente definidas, não é de pasmar que, após algumas hesitações, estimulado por injustiças de que teria sido vítima na reorganização do TAM e, mais ainda, talvez pelo desejo de experimentar a direção em termos próprios, haja decidido sair do elenco do Teatro de Arte, em plena temporada de 1902, quando era mais uma vez apresentada a peça de Tchékhov, *As Três Irmãs*. Meierhold foi substituído por Kochalov e, ao que parece, seu afastamento foi grandemente

lamentado na época, pois há registro inclusive de um incidente mais ou menos violento entre ele e Stanislávski, que teria recusado a recebê-lo sequer em sua casa, por causa de diz-que-diz de bastidores envolvendo Dântchenko e que seria de autoria de Meierhold.

Com Alexander Koscheverov, trãnsfuga com ele do Teatro de Arte, e mais 27 atores, Meierhold, após urna viagem pelo norte da Itália, organizou um grupo que recebeu o nome de *Troupe de Artistas Dramáticos Russos* e que se propunha a levar um novo estilo de espetáculo às províncias do Império. Meierhold começou por uma cidade da Crimeia, Kherson, cujo teatro municipal arrendou para a temporada de 1902-03. A iniciativa era arriscada, pois nem o diretor nem os demais partícipes do elenco dispunham de recursos materiais para financiar as montagens. Tchékhov mesmo se mostra preocupado com a aventura, escrevendo a O. Kniper: “Gostaria de encontrar-me com Meierhold e falar-lhe, sustentar seu ânimo; em Kherson não terá uma tarefa fácil. Não existe ainda um verdadeiro público de teatro, precisam ainda da barraca de feira. Kherson não é a Rússia e não é a Europa”. Mesmo assim, trabalhando com dinheiro emprestado, o jovem encenador tomou o rumo inverso do que era costumeiro entre os elencos provinciais: em vez de um repertório imenso, pois raramente a mesma peça era apresentada duas vezes, escolheu um número reduzido de textos, o que, em caso de fracasso, colocava em risco a temporada, e pôs a ensaiá-los por mais de cinco semanas, o que dobrou o orçamento usual por temporada. As obras escolhidas incluíam, além de *A Gaivota*, *As Três Irmãs* e *Tio Vânia* de Tchékhov, dramas de Hauptmann e Ibsen. Embora não concordasse teoricamente com Stanislávski, na prática, o estilo das montagens, para não falar do repertório, fazia de sua companhia uma espécie de réplica e sucursal menor do Teatro de Arte. O próprio

Meierhold (1975, p.237) afirmou, anos mais tarde:

Como diretor, comecei imitando servilmente Stanislávski. Na teoria, não aceitava muitos pontos nos métodos de suas primeiras encenações, mas quando eu mesmo me pus a dirigir, segui passivamente suas pegadas. Não o lamento, porque foi uma fase de curta duração; além disso, serviu de excelente escola prática [...].

Mas se a linha da *mise-en-scène* não constituía maior novidade em Moscou, na distante Kherson os espectadores viram-se, com surpresa e agrado, diante de um elenco que atuava um conjunto organizado e harmônico, em função do que era dito pelos personagens em cena e segundo uma ordem de marcação estudada e coerente. Isto, ao contrário do que acontecia então com as *troupes* de província, cujos atores declamavam suas tiradas com ademanes exibicionistas, sem se atribular com um relacionamento mais orgânico com os demais intérpretes, nem com o espetáculo como tal. A temporada foi bem-sucedida e permitiu que o elenco excursionasse pelas cidades do sul, na primavera. Em Sebastopol, Meierhold levou pela primeira vez uma peça de Maeterlinck, *A Intrusa*.

Animada com os resultados, a companhia programou uma segunda estada (1903-04) em Kherson. A direção ficou agora unicamente em mãos de Meierhold que, desde logo, anunciou modificações substanciais na orientação artística do conjunto. Tratava-se de dar representação cênica definida às buscas das correntes modernas em arte e, sobretudo, na dramaturgia, que àquela altura já reunia um número ponderável de obras a exigir configuração teatral — reputava Meierhold. Para tanto rebatizou o grupo, que passou a chamar-se *Tovarischestvo Novoi Drami* (Confraria do Novo Drama). Além disso, confiou ao simbolista Alexei Remízov, a quem continuava

ligado, a supervisão literária da *troupe*. Com ele, escolheu um repertório que compreendia textos de Maeterlinck, Schnitzler, Sudermann e do jovem dramaturgo polonês, de tendência “decadentista”, Stanislav Przybyszewski (1869-1927), cuja peça *Neve*, levada a 19 de dezembro de 1903, assinala, segundo alguns autores, o primeiro passo de Meierhold no caminho estilístico de um teatro despojado do lastro verista, como já pedia Briussov<sup>7</sup> em 1902, e de uma encenação não-mimética e não-representável. Remízov (apud BRAUN, 1978, p.19), descreveu o espetáculo como “uma sinfonia de neve e inverno, de apaziguamento e incontível anelo”, mas a qualificação de “sinfonia ultravioleta” talvez encerre, na sua sinestesia, um testemunho mais preciso do estilo da montagem. Data também desta época, com a união da partitura de Mendelssohn e o texto shakespeariano de *Sonho de uma Noite de Verão*, o início das pesquisas meierholdianas sobre o espetáculo de base musical.

Todavia, no todo, tais tentativas de materializar em termos cênicos uma reação estilística contra o naturalismo do Teatro de Arte produziram resultados bastante modestos e circunscritos, do ponto de vista artístico. Ainda assim, apesar de apupos e assobios face às invocações evanescentes da musicalidade místico-simbolista em *Neve*, ao fim das quais uma parte da plateia até recusou a sair da sala, pois, disseram eles “a peça não pode ter terminado, uma vez que ninguém ainda não compreendeu nada” (GOURFINKEL 1963, p.22), verificou-se que, seja

6. A expressão é atribuída por Meierhold a Tchékhov no diálogo deste com um ator do Teatro de Arte de Moscou (BRAUN, Edward. *The Naturalistic Theater and the Theater of Mood*. In: **Meyerhold on Theater**. Nova York: Bloomsbury Methuen Drama, 1978, p.30).

7. Seu trabalho pioneiro, publicado sob o título de “Verdade Inútil” em *O Mundo da Arte*, exerceu forte impacto sobre as ideias teatrais do jovem diretor, como fica patente em “Presságios Literários do Novo Teatro”, artigo que comenta e cita largamente a posição de Briussov e que Meierhold incluiu em seu livro *Do Teatro* (MEYERHOLD, op.cit., p. 105-109). Nicolas Evreinoff (EVREINOFF, Nicolas. **Histoire du Theatre Russe**. Paris: Editions du Chene, 1947, p.359) e Denis Bablet (BABLET, Denis. **Le Décour du Théâtre de 1870 a 1914**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, p.172) também ligam expressamente a Briussov as origens do “teatro da convenção” meierholdiano.

por efeito da temporada anterior ou por tentação da novidade escandalosa, o público favoreceu os espetáculos, ao menos a julgar pelo êxito de bilheteria ocorrido. E se a crítica não se sentiu tão atraída pelo que lhe foi dado ver, não há dúvida de que, graças aos artigos de Remízov para *Vesí*, uma revista moscovita ligada aos simbolistas, estas apresentações ajudaram a difundir o nome de Meierhold nos meios intelectuais russos, principalmente entre os que propugnavam pelas novas tendências.

Era o momento em que tais correntes faziam-se ouvir com crescente nitidez. Desde 1898, com a revista *Mir Iskustva* (Mundo da Arte), encabeçada por Serguei Diaghilev, as ideias estéticas do *fin du siècle* europeu a ser divulgadas com intensidade nos círculos artísticos russos, conquistando um auditório interessado, sobretudo entre a nova geração, sob a égide de Dostoiévski, Soloviov, Nietzsche, Bergson, Ibsen e os simbolistas franceses. Os nomes de Balmont, Briussov, Ivanov surgiam com a lufada do “novo vento” na poesia. As telas e as concepções de Benoit, Bakst, Golovin, antecédidos por Serov e Vrubel, destacavam-se cada vez mais nas salas de exposição e discussão, afetando inclusive a cenografia teatral que foi submetida por eles a transformações importantes, precisamente neste período, com implicações para o conjunto da arte cênica e não para a ópera ou o balé, onde elas foram primeiro experimentadas. Assim, não é de admirar que em semelhante contexto de ideias e tendências o trabalho do jovem diretor e suas pesquisas teatrais despertassem interesse.

Isso, entretanto, não significa que Meierhold já tivesse encontrado o que procurava. Muito pelo contrário, ainda se achava a meio caminho entre o Teatro de Arte e a efetiva criação simbolista com a encarnação do princípio da “estilização” ou da “convenção consciente” no palco, como prova a sua temporada seguinte (1904-05) na capital

da Geórgia. Com efeito, em Tíflis, onde lhe fora oferecido um bom contrato no teatro recém-construído pela Sociedade Artística e equipado com palco giratório, mecanismo de elevação de nível no tablado e iluminação moderna, estreou com *As Três Irmãs*.

Aparentemente a montagem deveria traduzir uma visão nova do texto, algo similar àquela de que Meierhold fala em uma carta a Tchékhev, em janeiro de 1904, com respeito ao *Jardim das Cerejeiras*, encenado anteriormente em Kherson:

Vossa peça é abstrata como uma sinfonia de Tchaikóvski. É pelo ouvido que o *régisseur* deve primeiro apreendê-la. No terceiro ato, sobre o fundo de uma estúpida agitação – e é esta agitação que é preciso entender – o Horror penetra insensivelmente as personagens, sem que elas se apercebam do fato: “o cerejal foi vendido”. Elas dançam. “Vendido”. Elas dançam. E assim até o fim. Quando se lê a peça, o terceiro ato produz uma impressão análoga àquele zunido nas orelhas que o doente, em vosso relato *O Tifo*, julga ouvir. Uma espécie de prurido. Uma alegria na qual escutam os ruídos da morte. Há nesse ato algo de horrífico, ao modo de Maeterlinck [...] (MEYERHOLD, 1980, p.66).

Vê-se que Meierhold faz uma leitura nitidamente simbolista da peça tchekhoviana, transmutando-a num drama de ressonância mística e ressaltando, num texto considerado por seu autor como uma “comédia”<sup>8</sup>, um ríctus de horror metafísico, que converte as personagens em “máscaras fantasmagóricas” de um mundo em decomposição, cujos sinistros

8. Subtítulo dado por Tchékhev ao texto.

rumores deveriam assaltá-las sob a forma de fatídicos pressentimentos e cujas mefíticas ações deveriam desfazê-las em miasmas trágicos de uma existência absurda. Mas, se o princípio musical da construção dramática e até o princípio plástico da estilização cênica, bem como o elemento de grotesco, tão típicos da visão teatral meierholdiana, já surgem aí em germe, “nessa dança macabra de marionetes em sua barraca de feira...” com “o acompanhamento dissonante, o rangido monótono da orquestra provinciana que ritma o baile dos cadáveres vivos (os pequenos burgueses)” (MEYERHOLD, 1980, p.98) ainda assim esta linha de interpretação, ao que parece, não logrou, pelo menos em *As Três Irmãs*, verter-se numa linguagem cênica de fato inovada e inovadora. Pois, segundo escreve um crítico local, se os comentários em circulação criaram no público a expectativa de que “a Confraria do Novo Drama ia proporcionar-lhe algo de ‘novo’, algo que Tíflis jamais vira antes [...] Quando apresentada, a ‘nova coisa’ tão ansiosamente aguardada, resultou ser sobretudo uma encenação extraordinariamente esmerada da peça, com numerosos detalhes menores, todos inspirados pelo desejo de alcançar um efeito máximo de ilusão” (BRAUN, 1978, p.18) ou seja, de recriação da realidade nos bons termos de Stanislávski.

Esse tom artístico prevaleceu, como tudo leva a crer, durante a temporada inteira na capital da Geórgia. Além de *As Três Irmãs*, o repertório compreendia *O Sino Submerso* e *Schluck e Jau*, de Hauptmann, como *Um Inimigo do Povo* de Ibsen e *Os Veranistas* de Górkí, cuja exibição foi proibida pela polícia. Mas a única tentativa de mostrar um espetáculo mais ousado cenicamente foi uma remontagem de *Neve*, na qual a mise-en-scène sofreu alterações, sendo empastada de cores tão lóbregas que espantaram a crítica e não menos o público, que começou a escassear.

Se, afora *A Liturgia da Beleza* de Balmont, encenada em Nicolaiev, não houve outras experiências no palco das aventuras provinciais da Confraria do Novo Drama, nesse ano, Meierhold tampouco abandonou os seus projetos de renovação no teatro e, tão logo apareceu uma oportunidade, enveredou novamente pelas vias da pesquisa vanguardista, com o intuito de levar a uma plateia, quiçá melhor armada que a de Tíflis para apreciá-lo esteticamente, a expressão do que entendia por “estilização” e “quintessência da vida” na cena dramática. E quem lhe permitiu realizar essa tentativa capital para a evolução de sua obra não foi outro senão Stanislávski.

Em 1904, o Teatro de Arte encenara uma trilogia de peças de um ato de Maeterlinck, *Os Cegos*, *A Intrusa* e *Interior*, mas a montagem fracassara porque, como o próprio Stanislávski percebera, a linha adotada pela direção não conseguia dar moldagem cênica adequada às místico-poéticas do “novo drama”. Stanislávski começou a perguntar-se, com a sua usual inquietação:

Meu Deus!... Será possível que nós, artistas do palco, estamos condenados pela materialidade de nossos corpos a exprimir eternamente um grosseiro realismo e nada mais? Será que estamos destinados a não ir mais longe que os realistas foram na pintura, em seu tempo? Será que somos apenas precursores na arte cênica? E o balé e seus melhores expoentes, Taglioni, Pavlova e outros? Não há aí separação de materialidade do corpo? E os acrobatas que voam como pássaros de um trapézio a outro? Nunca se poderia crer que possuem um corpo. Isto significa que pode haver uma separação do corpo. Ela deve ser descoberta e desenvolvida (STANISLAVSKY 1925, p.331).

Essas dúvidas e indagações ocorriam numa hora em que a morte de Tchekhov privava o Teatro de Arte de uma das principais fontes de sua originalidade estética e em que a corrente simbolista ganhava foros certos de cidadania na vida artística russa. Em 1904, Aleksander Blok, a principal força poética da nova escola, publicava a sua primeira coletânea com os *Versos Sobre a Belíssima Dama*, Vera Komissarjevskaja abria um teatro próprio em São Petersburgo e Isadora Duncan apresentava-se pela primeira vez na Rússia. A procura de uma espiritualidade mais profunda, inclusive no palco, começava a fazer-se em “estúdios” que, evitando a pesada carga da organização teatral vigente, se lançavam pelas sendas de experimentação cênica, como era o caso do Teatro da Tragédia de Vachkevitch, com a sua tentativa de vincular arte e religião, de suscitar um clima devoção e iluminação interior, através de efeitos especiais de luz, de véus e cortinados a compor sugestões imateriais para espectadores que deveriam acolhê-las em piedosa comunhão e contemplação. Foi então, enquanto se teciam em torno dos anseios da sociedade russa estes fios da arte simbolista do inefável, que Stanislávski e Meierhold voltaram a encontrar-se.

Ambos estavam à espreita de novas formas, com a diferença, conforme as palavras do próprio Stanislávski (1925, p.331), de que

[...] eu apenas me empenhava na busca do novo, conhecer quaisquer trilhas e meios de alcançá-lo, enquanto que Meierhold, parecia, já havia descoberto novos caminhos e métodos, mas não os utilizara em parte por causa de dificuldades materiais e em parte porque seu elenco era fraco. O destino me pôs mais uma vez em contato com o homem que era mais necessário em minha busca. Decidi ajudar Meierhold em seu novo esforço, que, se me afigurava então, coincidia com o meu.

Isso se deu em 1905.

A julgar pelo “projeto de uma nova companhia dramática junto ao Teatro de Arte de Moscou” (MEYERHOLD, 1980, p.70-73) que enviou a Stanislávski em 1904, não podia haver sombra de dúvida quanto aos propósitos inovadores e heterodoxos de Meierhold. Muito embora assegurasse que o novo grupo devia “conservar laços estreitos com seu irmão mais velho, o Teatro de Arte de Moscou”, proclamava, uma linha antes, que o novo teatro não devia “imitar” o que já fora realizado, mas sim “forjar” uma personalidade específica, pois só é bela a arte individualizada, mesmo porque cumpria “ajudar com todas as forças o Teatro de Arte a não perder este encanto, precisamente o de ser um teatro de vanguarda”. Por isso Meierhold propunha a conduzir “com um fanatismo ardente suas pesquisas relativas à poesia e à mística do novo drama”, elaborar “uma disciplina muito severa, não acadêmica e tediosa, nem policial, mas aquela que deve existir entre pioneiros”, substituir os atores que haviam deixado ou iriam deixar “os quadros do Teatro de Arte, por atores de um novo tipo, febricitantes ademais de energia criadora”. Só assim, ao ver de Meierhold, se abriria para o Teatro de Arte uma nova era e ele se tornaria de novo um teatro de vanguarda. Ou, mais do que isso, na mística sócio-estética que guiava então o pensamento meierholdiano - um eremitério, uma cela, onde o ator, “sempre um cismático”, pudesse “criar na solidão, inflamar-se aos olhos de todos no êxtase da criação” e depois “reintegrar a cela” na vida social, pois “a cela implica não um distanciamento da sociedade, mas a capacidade de erigir o trabalho criador em celebração religiosa<sup>9</sup>”.

Os dois responsáveis pelo empreendimento

9. Apesar do seu caráter místico e de estarem ligadas a uma proposta muito em voga no meio intelectual da época, a da fusão da religião, essas ideias são por certo a matriz de futuras concepções meierholdianas sobre a socialização do teatro e a teatralização, quando não da vida, ao modo de Evreinoff, ou da sociedade em geral, ao modo de certos radicais do lefismo, pelo menos do trabalho na fábrica e do prazer proletário.

compreenderam que a realização de um programa desta ordem requeria formas de trabalho para as quais, como acentuou Stanislávski (1925, p.332):

[...] não havia lugar no teatro (corriqueiro) com seus espetáculos diários, suas tarefas complexas e seu orçamento estrito. Precisávamos de instituição especial, que Meierhold chamou adequadamente de ‘estúdio teatral’. Não era um teatro plenamente desenvolvido, nem uma escola para principiantes, mas um laboratório para atores mais ou menos maduros.

Nomeado diretor artístico do novo experimento, Meierhold reuniu à sua volta, além, de um núcleo de elenco formado por alguns dos melhores atores da companhia que vinha dirigindo, a Confraria do Novo Drama e alunos do Teatro de Arte, os cenógrafos Sapunov, Sudeikin e Ulianov, entre outros, o musicista Iliia Satz, bem como o poeta simbolista Valerii Briussov, a quem foi confiada a direção do setor literário do Teatro-Estúdio.

No primeiro encontro entre os membros do novo grupo, em maio 1905, os seguintes pontos vieram à baila, como que configurando uma espécie de programa:

[...] as formas contemporâneas da arte dramática sobrevivem a si próprias já faz muito tempo. O espectador moderno exige outros procedimentos técnicos. O Teatro de Arte chegou ao virtuosismo no plano do naturalismo e da simplicidade natural da interpretação. Mas apareceram peças que exigiam novas técnicas de encenação e interpretação. O Teatro-Estúdio deve tender para a renovação da arte dramática por meio de novas formas e novas técnicas de interpretação cênica (MEYERHOLD, 1980, p.89).

A questão essencial, portanto, era a de descobrir novas formas e procedimentos teatrais que se ajustassem ao estilo e às ideias do novo tipo de drama, ou seja, fundamentalmente, o drama simbolista. Para tanto, os encenadores e cenógrafos retiraram um mês para a oficina de maquetes do Teatro de Arte<sup>10</sup>. Aí, começaram a moldar os projetos para a montagem das seguintes peças: *A Cavalaria Russa* de Polevoi, *Neve* de Przybyszewski, *O Mercador de Sol* de Rachilde, *Colega Krompton* e *A Festa da Paz* de Hauptmann, *A Esfinge* Tetmayer, *As Sete Princesas* de Maeterlinck e *A Mulher na Janela* de Hofmannsthal.

Mas foi com os trabalhos para *A Morte de Tintagiles* de Maeterlinck que, devido à recusa de Sapunov e Sudeikin de reduzirem suas concepções do cenário a um simples detalhamento tridimensional em gesso, surgiram as primeiras definições cênicas de Meierhold e de seu grupo, que levantaram contra a modelização naturalista em maquete o projeto estilizado em duas dimensões, com recurso até então desconhecido aos efeitos de cor e de luz para objetivos nitidamente pictóricos no palco. Assim, no primeiro ato de *Colega Krompton*, o cenógrafo Denissov, em vez de construir no palco um aposento de tamanho natural, com todo o mobiliário e demais pertences, pintou “as manchas mais vivas, mais importantes, características de um atelier” (MEYERHOLD, 1980, p.91) de pintor.

Este princípio de estilização, que, para Meierhold, nada tinha a ver com a reprodução fotográfica do estilo de uma época ou de um evento, mas estava indivisivelmente “vinculado à ideia de convenção, generalização e símbolo [...]” (MEYERHOLD, 1980, p.91), ganhou grande desenvolvimento nos estudos cenográficos que foram efetuados para a planejada montagem

10. Como esclarece o próprio Meierhold (MEYERHOLD, Vsevolod. Le Théâtre-Studio, op.cit., 89).

da peça de Hauptmann, *Schluck e Jau*. Ulianov conseguiu, neste caso, em seus esboços, uma síntese altamente funcional e convincente do ponto de vista estético-teatral, afirma o diretor do Teatro-Estúdio, quer no que tange aos elementos de época quer no tocante aos de gênero, permitindo que o espectador fosse colocado imediatamente no quadro ambiental da peça (MEYERHOLD, 1980, p.91). Pois, além da concreção visual de um castelo do século XVIII, de um reino em azul e rosa, do *biscuit* e do minueto, criou desde logo a sugestão de um mundo alambicado, ocioso e supérfluo, explorando as possibilidades de acumulação e reiteração do rococó e levando-as, da fantasia ao fantástico, para o limiar do absurdo, pela ostentação desmedida do luxo e da riqueza, enfatizados em objetos descomunais, como o leite da rainha (MEYERHOLD, 1980, p.91). Diante disso, a simples presença dos dois pobretões, Schluck e Jau, em sua aventura onírico-etífica, produzia de chofre, por contraste, um impacto grotesco, que dava o *leitmotiv* da interpretação, pondo-a a correr pelos trilhos da tragicomédia e da sátira, como pretendia a proposta da encenação meierholdiana.

Mas os objetivos do Teatro-Estúdio não se resumiam no intuito de submeter ao fulcro plástico o conjunto da representação. Na verdade, já então, Meierhold não só prestava culto incondicional ao espírito wagneriano-nietzscheano em que a música era “a maior das artes”<sup>11</sup> e portadora das significações últimas, como subordinava, embora de uma maneira ainda imprecisa, o espetáculo todo a um padrão rítmico-musical, considerado como fato básico na síntese pretendida, devendo-lhe obediência inclusive o desempenho do ator, tanto no gesto quanto na fala<sup>12</sup>.

11. Conforme carta de 19 de março de 1906 (MEYERHOLD, Vsevolod. Mot d'Introductin Avant Première de *La Mort de Tintagiles* à Tiflis, op.cit., p.79-80). Escrita poucos meses depois de terminado o Teatro-Estúdio, consigna com clareza a diretriz estética de Meierhold naquele momento.

12. Neste sentido, são ilustrativas as notas do caderno de direção que

A atuação especificamente devia integrar-se de tal maneira no fundo cenográfico que o intérprete viesse a perder, por assim falar, a espessura, convertendo-se numa espécie de massa ou mancha de cor a destacar-se apenas do *décor*. Seu gesto, solene e pausado, isento de tudo o que pudesse perturbar-lhe o desenho rítmico e plástico, cristalizaria a música de uma recitação friamente orgiástica e comporia, com o corpo atuante, uma estatuária cênica que trouxesse, não só pelo dito mas sobretudo pelo não-dito, pelas áreas de sombra e silêncio, os signos conotativos dos mistérios inefáveis. Hieraticamente, qual esculturas ou pinturas de sacerdotes oficiando ritos, essas figuras tramariam, em baixos-relevos ou afrescos vivos, no templo teatral perante seus crentes-espectadores, a procissão das tensões e metamorfoses dramáticas<sup>13</sup>.

Mas estava escrito que o Teatro-Estúdio não celebraria publicamente os mistérios de Dionísio.

Meierhold manteve na época em que prescrevem para os intérpretes de *A Morte de Tintagiles* os seguintes princípios: “1. Experiência da forma e não de emoções psicológicas isoladas; 2. Um sorriso para tudo; 3. Nunca usar *tremolos*; 4. Ler as linhas como se estivesse oculta em cada frase uma profunda crença numa força onipotente; 5. Firmeza de tom, pois se for borrado soar como elegantemente 'moderno'; 6. Teatro móvel; 7. Não arrastar o final das palavras. O som deve cair em grande profundidade. Deve ser claramente definido e não tremer no ar; 8. Como um plano. É a razão para não haver vibrações; 9. Não falar em rápida tagarelice. Calma épica; 10. Movimentos de Madona” (HOOVER, Marjorie L. **Meierhold**: The Art of Conscious Theater. Amherst: University of Massachusetts Press, 1974, p.25).

13. Por estranho que pareça nesse contexto de missa teatral com os turibulos simbolistas a espalhar seu incenso diante de estáticos devotos em passiva espera de reinos beatíficos, o ativismo inato de Meierhold e seu *engagement* político encontravam força nas vibrações dionisíacas para manifestar-se significativamente, ditando ao jovem diretor palavras como as que escreveu para a esteia de *A Morte de Tintagiles* no Teatro-Estúdio e que pronunciou, com poucas alterações, na apresentação em 19 de março de 1906, em Tiflis, dizendo: “Tentem, meus senhores e minhas senhoras, revoltar-se com Ygraine, não contra a morte, mas contra o que faz morrer. Então a potência simbólica da peça tomará uma força gigantesca. O que revolta não é a morte, mas aquele que traz a morte consigo. Então, esta ilha, lugar de ação, torna-se nossa vida. O castelo, lá adiante, que se oculta por trás destas árvores mortas e mornas, o castelo no fundo do planalto, de onde não se vê nem as montanhas azuis, nem o mar, nem o prado do outro lado dos rochedos, este castelo, são as prisões. Tintangiles é a juventude confiante, bela, ideal e pura. E alguém mata impiedosamente estes magníficos jovens. As irmãs, as mães, as crianças estendem para o seu suas mãozinhas fracas, imploram clemência, perdão, libertação. Em vão, em vão. Ninguém quer escutar, ninguém quer saber. Em nossa ilha gemem e perecem também milhares de seres tão jovens, tão magníficos quanto Tintangiles (MEYERHOLD, op.cit., 1980, p.80).

Apesar do interesse da imprensa moscovita em torno da nova companhia, que devia estreiar em outubro de 1905, e do entusiasmo que os ensaios parciais provocaram em todos aqueles que puderam assistir a eles, inclusive Górkí e Stanislávski, o projeto em sua íntegra não ultrapassou a fase dos ensaios gerais de *A Morte de Tintagiles*, *Schluck e Jau* e algumas peças de um ato (STANISLAVSKY, 1925 p.336). Os motivos que induziram à liquidação do estúdio da Rua Povarskaia são assim expostos pelo diretor do Teatro de Arte:

Depois vê-los (os ensaios) tudo se tomou claro. Os jovens e inexperientes atores passaram o exame público, com a ajuda do diretor de cena, em excertos, mas quando tentaram representar em tramas de grande conteúdo interior e sutil configuração de personagem, e de forma irrealística, mostraram que eram infantilmente desamparados. O talentoso diretor de cena (Meierhold) procurou salvar os atores com trabalho. Em suas mãos eles eram barro com o qual moldou interessantes grupos e *mises-en-scène*, para realizar suas ideias. Mas com intérpretes carentes de técnica de desempenho, o diretor de cena só conseguiu demonstrar suas ideias, princípios, buscas. Não havia nada que pudesse dar-lhes vida. E, sem isso, todos os interessantes planos do estúdio converteram-se em seca teoria, em fórmula científica. Convenci-me de que havia um grande abismo entre os sonhos do diretor de cena e sua realização, que o teatro se destina acima de tudo ao ator e pode não existir sem ele e que a nova arte necessita de novos atores com nova técnica. Não havia tais atores no estúdio, e percebi que ele estava condenado a malograr abjetamente. A única saída era criar um estúdio para diretores de cena e

seu trabalho de encenação. Mas na época eu estava interessado em diretores de cena apenas na medida em que pudessem auxiliar a criatividade dos atores, em vez de ocultar as faltas dos atores. O estúdio de diretores de cena, por maravilhoso que pudesse ser não respondia às minhas necessidades e sonhos, especialmente porque eu estava ficando cada vez mais desapontado com o trabalho de artistas, em tela, em pinturas, em papelão, nos meios externos da montagem e na parafernália da direção de cena. Todas as minhas esperanças prendiam-se ao ator e à construção de um sólido fundamento para a sua engenhosidade e técnica. Era perigoso abrir o estúdio, perigoso por causa da própria ideia devido à qual fora organizado. Uma boa ideia, mal apresentada, morre. Além disso, a Revolução de 1905 irrompera e Moscou não tinha tempo para o teatro. A abertura do novo empreendimento foi adiada. Se eu retardasse o desenlace, não poderia liquidar o estúdio pagando a todo o mundo, de maneira que fui forçado a fechá-lo às pressas (STANISLAVSKY, 1925, p.336)

Meierhold (1980, p.90), em seu balanço das atividades do Teatro-Estúdio, confirma um dos pontos essenciais do alegado por Stanislávski, pois declara que

[...] se os projetos não foram totalmente realizados, foi porque o elenco do Teatro-Estúdio havia sido composto antes de maio (momento da brusca mudança, da ruptura com a tradição Meiningen), e porque era formado em sua maior parte de alunos dos cursos cênicos do Teatro de Arte. Depois de maio, isto é, no momento preciso em que o encenador começou os ensaios, tornou-se evidente que, para satisfazer as

novas exigências do Teatro-Estúdio, havia necessidade de outro material, mais flexível e menos familiarizado com os encantos de um teatro já determinado. O Teatro-Estúdio não tinha elenco [...].

Entretanto, o aspecto nodal da questão e do impasse que sobreveio talvez se recorte mais incisivamente no seguinte episódio narrado pelo cenógrafo Ulianov, ao descrever, em suas memórias, o ensaio geral de *A Morte de Tintagiles*:

Semi-obscuridade sobre o palco. Apenas as silhuetas das pessoas são visíveis. O cenário é plano sem bastidores, pende quase diante do proscênio. Isto é novo, e nova é também a fala rítmica dos atores, tal como ela vem do palco. A ação se desenvolve lentamente; é como se o tempo tivesse parado. De repente um grito de Stanislávski: "Luz!" Um tremor percorre o teatro, barulho, confusão. Sudeikin e Sapunov saltam de seus lugares bradando objeções. A voz de Stanislávski: "A plateia não pode suportar a escuridão no palco por muito tempo, os espectadores precisam ver os rostos dos atores." Sudeikin e Sapunov: "Mas o cenário foi feito para a semi-obscuridade, ele perde todo sentido artístico na luz!" Faz-se de novo silêncio, resta apenas a batida da fala medida dos atores. Mas tão logo a luz foi acesa o cenário todo ficou estragado. Os vários elementos foram desintegrados, os cenários e as figuras foram separados (MARJORIE, 1988, p.27).

Na verdade, torna-se visível que não foram arranhões superficiais, do tipo tão frequente nas companhias teatrais e entre suscetibilidades artísticas competitivas, nem mesmo desacordos sobre o trabalho dos intérpretes e a qualidade de seu desempenho, porém divergências básicas sobre a natureza do teatro e da obra cênica interpuseram entre as aspirações inovadoras de Stanislávski, sempre a gravitar na esfera mimética,

por mais longe que fosse em sua pesquisa de arte no domínio do imaginário, e as concepções efetivamente revolucionárias, voltadas para a invocação cênica de "realidades" afastadas até então do palco, que Meierhold e seu grupo no Teatro-Estúdio começaram a por em cena. Entre a exposição ao natural da vida do homem e a iluminação simbólica de seu mundo não podia haver conciliação estética e composição teatral satisfatórias, mormente naquele momento em que o simbolismo no teatro lutava para estabelecer a sua originalidade e amplitude artísticas, justamente por contraposição ao naturalismo. O rompimento era inevitável.

O desaparecimento prematuro do Teatro-Estúdio impediu que as tendências atuantes em tablado fossem desenvolvidas e levadas a todas as suas consequências lógicas. O próprio Briussov (apud MEYERHOLD, 1980, p.92-93), numa análise da contribuição das experiências do conjunto para a formulação de uma nova teatralidade, disse:

No Teatro-Estúdio, tentou-se em muitos sentidos romper com o realismo da cena contemporânea e tomar audaciosamente a convenção da arte teatral. Os movimentos deram a parte mais bela à plástica do que à imitação da realidade, e certos grupos pareciam afrescos de Pompeia reproduzidos em quadros vivos. Os cenários não se inquietavam com todas as exigências da realidade, os quartos não tinham teto, as colunas do castelo estavam rodeadas de espécies de lianas, etc. O diálogo ressoava sempre sobre o fundo de música, arrastando a alma do ouvinte para o mundo do drama de Maeterlinck. Mas, de outro lado, o hábito das tradições do palco permanecia muito sensível, assim como o longo aprendizado no Teatro de Arte. Os atores estudavam os gestos convencionais com que sonhavam os pré-rafaelitas, mas nas entonações

se esforçavam, como antes, em atingir à verdade do diálogo, queriam que suas vozes transmitissem a paixão e as emoções tais como elas são expressas na vida. O cenário era convencional em seu conjunto, mas permanecia nitidamente realista nos detalhes. Lá onde terminava o trabalho do encenador começava o desempenho comum do ator, e percebia-se logo que os intérpretes eram maus e não tinham formação autêntica, nem temperamento. O Teatro-Estúdio provava a todos que dele se aproximavam que não se devia reconstruir um teatro sobre fundamentos antigos. Ou se devia prosseguir a construção Antoine-Stanislávski, ou então se devia recomeçar tudo pela base.

Ainda assim, na tentativa de revelar o diálogo interior do novo drama por meio da música e do ritmo do movimento plástico, retraduzindo-o em conjuntos cênicos dispostos à maneira dos baixos-relevos e afrescos, Meierhold definiu não só importantes elementos de seu estilo pessoal de direção, modos de formar que através de todas as fases e transformações reapareceriam caracteristicamente, sob diferentes roupagens, em sua obra de encenador. Mas a experiência do Teatro-Estúdio teve também outro alcance de grande significação no contexto da história das correntes e das ideias na arte cênica moderna. Com efeito, foi em função de suas pesquisas que começou a articular efetivamente, no palco russo, a linguagem do simbolismo, ao mesmo tempo em que, no esforço para informá-la, com tudo quanto ela propunha como sugestão, mistério, poesia, apreensão existencial, abertura formal e comunicação do inefável, se iniciava a grande época da estilização e do esteticismo do teatro teatral russo.

### Referências Bibliográficas

- BABLET, Denis. **Le Décour du Théâtre de 1870 a 1914**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.
- BRAUN, Edward. **Meyerhold on Theater**. New York: Bloomsbury Methuen Drama, 1978.
- EVREINOFF, Nicolas. **Histoire du Theatre Russe**. Paris: Editions du Chene, 1947.
- GOURFINKEL, Nina. **Le Théâtre Théâtral**. Paris: Gallimard, 1963.
- HOOVER, Marjorie L. **Meyerhold and His Set Designers**. New York/Bern/ Frankfurt/Paris: Peter Lang Publishing, Incorporated, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Meyerhold: The Art of Conscious Theater**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1974.
- KELLER, William. **Vsevolod Emeliovich Meyerhold: The Pattern of Master**, 1969. Tese de Mestrado, Universidade da Califórnia, Califórnia, 1969.
- MEYERHOLD, Vsevolod. **Écrits sur le Théâtre**. Lausanne: L'Age d'Homme, 1980.
- \_\_\_\_\_. **La Rivoluzione Teatrale**, Roma: Editori Riuniti, 1975.
- NEMÍROVITCH-DÁNTCHENKO, Vladimir. **My Life in the Russian Theater**. Boston: Little, Brown, and Company, 1936.
- RIPELLINO, Angelo Maria. **Il Trucco e l'Anima**. I Maestri Della Regia nel Teatro Russo del Novecento. Turim: Einaudi, 1965.
- \_\_\_\_\_. Meierhold. In: D'AMICO, Silvio. **Enciclopedia dello Spettacolo**. Roma: Unedi-Unione Editoriale, 1954
- SLONIM, Marc. **Russian Theatre: From the Empire to the Soviets**. New York, 1961
- STANISLAVSKY, Konstantin. **My Life in Art**. Trad. G. Ivanov-Mumjiev, Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1925. ■

# Leopold Sulerjítiski e seu trabalho no primeiro estúdio do TAM: como deixar de recordá-lo?

**POR DANIELA S. T. MERINO<sup>2</sup>**

Se tem alguém que merece ser lembrado quando falamos sobre o sistema de Stanislávski, este alguém é Leopold Sulerjítiski (1872-1916). E não digo isso apenas porque este homem se tornou o principal divulgador do Sistema dentro do Primeiro Estúdio. Ou porque, com sua grande bagagem artística e cultural, foi ele quem apresentou os conceitos de Stanislávski para Mikhail Tchékhov (1891-1955), Richard Boleslávski (1889 -1937) e Evguéni Vakhtângov (1883-1922), a quem o teatro deve muito até hoje. Digo isso, principalmente, porque Leopold Sulerjítiski foi o único dos contemporâneos de Stanislávski a acreditar plenamente no Sistema desde o início, quando suas ideias ainda estavam num estágio bastante embrionário e nem mesmo Nemirovitch-Dântchenko ou os atores do TAM lhe davam crédito.

Quando em 2013 comecei a desenvolver a minha dissertação de mestrado intitulada *Mestre de Teatro, Mestre de Vida – Leopold Sulerjítiski e sua Busca Artística e Pedagógica*, eu ainda não imaginava a verdadeira importância que Sulerjítiski havia tido dentro da linha histórica do teatro russo. Mas o aprofundamento da pesquisa serviu para me provar que esta “criança sábia” – como o chamava Lev Tolstói (1828-1910), de quem Sulerjítiski foi próximo desde 1896 – tinha mais

do que uma única razão para receber o título de “mestre”. Afinal de contas, Sulerjítiski trouxe um frescor único para o fazer teatral: ele respeitava e estimulava o processo criativo de seus atores, se preocupava mais com o desenvolvimento de cada uma das individualidades do Estúdio do que com um resultado cênico a ser apresentado como a

***Súler trouxe consigo, diretamente da terra para o teatro, uma imensa bagagem de material fresco da vida espiritual. Ele recolhia bagagem por toda a Rússia, que percorria em todos os sentidos com uma sacola nos ombros; por todos os mares que ele atravessou mais de uma vez, por todos os países que ele visitou na época de suas viagens ao redor do mundo e outras. Ele trouxe para a cena a verdadeira poesia da pradaria, do campo, das florestas e da natureza, observações da arte e da vida, pensamentos e objetivos obtidos por proações e***

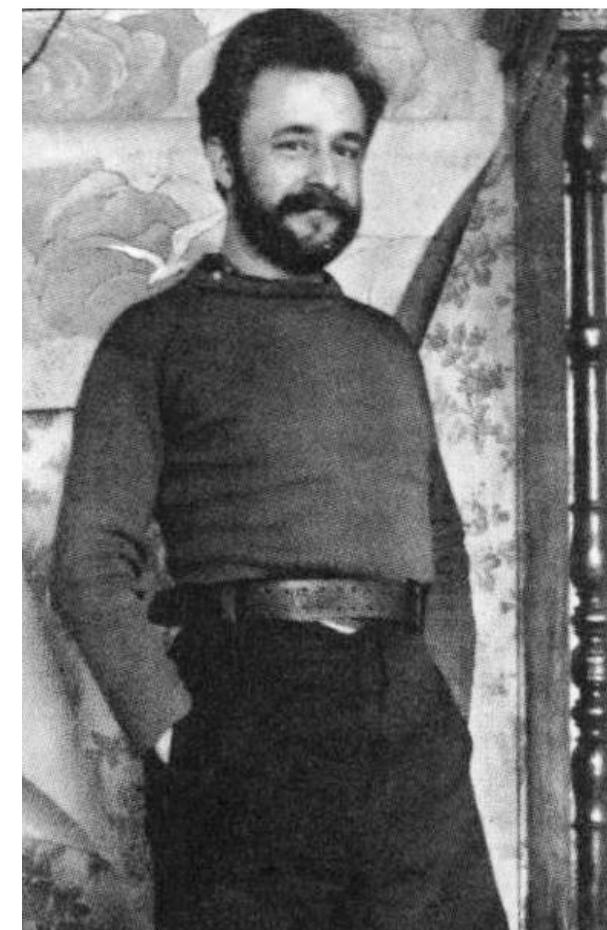
moralmente todos aqueles que faziam parte deste novo projeto que recebeu o nome de Primeiro Estúdio do TAM, fossem eles atores, diretores, espectadores ou empregados.

Quando Stanislávski se uniu a Sulerjítiski em 1912 na instauração deste novo espaço destinado ao treinamento do ator, já existia uma

***pontos de vista éticos, filosóficos e religiosos originais. Trouxe uma relação inocente e pura com a arte, devido à completa ignorância das técnicas velhas, sujas e desgastada do ofício do ator, com seus clichês e estereótipos, com sua beleza aparente no lugar do belo, com sua tensão no lugar do lirismo e com a extravagante recitação no lugar do verdadeiro entusiasmo do sentimento elevado. Súler trouxe consigo uma posição livre e ampla para o teatro...***

STANISLÁVSKI,  
1970, p.549

que envolvesse uma peça fosse muito além de entreter um público específico. Ambos lutavam contra a vulgaridade e os clichês em cena, não gostavam de ver os palcos se transformando em espaços ocupados pela histeria ou pela vaidade; tinham consciência de sua missão enquanto



artistas e viam claramente a necessidade de valorizar e respeitar o teatro tal como se este fosse um templo onde os homens entram em contato com seus melhores sentimentos e desígnios da alma.

conclusão de um curso e, mais do que tudo isso, dava ao Sistema um significado extremamente universal, profundo e pacificador, encarando-o não apenas como um estímulo ao trabalho do ator, mas como um meio de unir e aperfeiçoar

grande consonância no pensamento de ambos. Os dois enxergavam no teatro um significado extremamente profundo. Reconheciam nele a função de entretenimento – como não reconhecer? – mas desejavam que tudo aquilo

1. Artigo desenvolvido por bolsista de doutorado, processo 2017/21093-8, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2. Mestra em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo. Formou-se em Letras, Português e russo na FFLCH-USP em 2014. Desde a graduação realiza pesquisas na área de literatura e cultura russa, sempre sob a orientação da professora doutora Elena Vássina. Desenvolveu sua dissertação de mestrado sobre Leopold Sulerjítiski com bolsa FAPESP entre 2014 e 2016. Atualmente está investigando o projeto “O Primeiro Estúdio do TAM: Utopia Artística em meio à Guerra”, também com bolsa FAPESP e orientação da professora Elena Vássina

Toda essa consonância existente fez com que a escolha de Sulerjítiski como guia do Estúdio servisse a Stanislávski como uma luva. Sobretudo porque até então nosso “querido Súler” – assim o chamava Stanislávski – já havia tido a oportunidade de demonstrar o seu empenho e dedicação ao teatro em diversas ocasiões. Em 1905, por exemplo, quando ambos elaboraram em conjunto uma montagem de *O Pássaro Azul*, de Maeterlinck, tão bem acabada



e apaixonante que até hoje podemos assisti-la sendo apresentada com a mesma direção no Teatro de Arte em Moscou. Em 1910 – mais um exemplo – quando Stanislávski ficou acamado devido a tifo, e Sulerjítiski não apenas o cuidou e auxiliou em sua medicação, como também foi o encarregado de organizar e reimprimir todos os manuscritos existentes sobre o Sistema até

então. E eu poderia ficar aqui citando e citando bons exemplos de como ambos se aproximaram e de como tal aproximação fez brotar a confiança necessária para que Sulerjítiski fosse o escolhido para um cargo de tamanha responsabilidade, como o de professor do Estúdio. Mas creio que citar tantos exemplos desviaria um pouco o nosso foco. E prefiro aproveitar as próximas linhas para levar meus leitores a conhecerem um pouco mais deste novo espaço inaugurado em 1912 e da maneira como Sulerjítiski o aproveitou enquanto artista e pedagogo nato que era.

A ideia central deste laboratório teatral consistia em trazer um novo tipo de olhar para o trabalho do ator. Se até então o foco de atenção estivera

***O respeito pelo homem e pela arte, a atenção, a fé e a condescendência com o próximo, o rigor e a exigência consigo mesmo: eis os principais traços de um estudante de teatro***

SULERJÍTSKI,

Arquivo do Museu do Teatro de Arte de Moscou

principalmente na preocupação com o resultado e o espectador, agora o ator é que ganhava o protagonismo da cena, como se de repente as luzes ao seu redor tivessem se ampliando de tal forma que o seu trabalho começava a ser visto de vários ângulos diferentes. Olhava-se tanto para o processo criativo quanto para o fato de cada ator ser visto como um homem vivo, um cidadão que se aperfeiçoa e tem muito de si para doar ao teatro e aos demais ao seu redor.

A partir desta perspectiva, Leopold Sulerjítiski realizou no Estúdio não apenas trabalhos práticos

e experimentais voltados ao desenvolvimento artístico de seus estudantes (jogos de improviso, exercícios de autoexploração, uso da imaginação por meio de objetos invisíveis e trabalhos com circunstâncias propostas) como também conversas onde falava a todos sobre o amor, o respeito pelo próximo, a união e a importância dos ideais puros e elevados em suas próprias vidas. Esse segundo ponto, aliás, era algo bastante recorrente e profundamente trabalhado por

***A histeria é terrivelmente contagiosa e a cada ano que passa nessa nossa vida insensata torna-se mais contagiosa, tanto psicologicamente (dos desejos mesquinhos e fúteis de chamar a atenção para si mesmo), quanto fisicamente (das inverossímeis e insanas condições de vida, da falta de trabalho físico e de tudo aquilo, que tão irremediavelmente desmancha nossos nervos e abre terreno para todo tipo de doenças nervosas)***

SULERJÍTSKI,  
1970, p.342

Sulerjítiski dentro do Estúdio. Razão pela qual acredito ser de suma importância deixar neste artigo ao menos um trecho da longa carta que ele escreveu a seus estudantes em oito de outubro de 1915, após saber de um caso de falta de respeito para com os empregados do Estúdio. Diz ele na carta:

Prestem atenção vocês mesmos, para que isso tudo seja mais humano. Não sejam passíveis de uma vergonha injustificada e, mesmo que só um pouquinho, reconheçam como vivem estas pessoas que carregam por vocês o trabalho braçal; e se tentarem algum dia incluir qualquer gotinha de prazer em suas vidas, acreditem que esta gotinha não desaparecerá. O trabalho físico não é de forma alguma uma coisa da qual precisemos fugir, ele pode dar grande alegria, mas o serviço, o servilismo, a permanente servidão a outros e a absoluta carência do que deveria ser atenção e afeto, criam tamanha desolação e de tal modo oprimem e endurecem o homem, que ele perde completamente o interesse inclusive por si mesmo, se endurece e se extingue, e cria-se um escravo no lugar do homem que se perde; não é oportuno que vocês participem disso; comparados a eles vocês são demasiadamente ricos em fartura e alegrias espirituais. Que pelo menos, às vezes, pareça-lhe que também tem uma “casa”. Que ao menos de quando em quando, ao deitar-se após um dia de trabalho duro, ele sinta que alguém pensou nele, mesmo que um pouquinho<sup>3</sup> (SULERJÍTSKI, 1970, p.374).

Ou seja, só por este trecho já conseguimos perceber o quanto Leopold Sulerjítiski era preocupado com o desenvolvimento moral dos atores do Estúdio. E não podemos deixar de mencionar que neste caso muito do que

3. A tradução desta carta se encontra na íntegra em minha dissertação de mestrado: MERINO, Daniela. S. T. **Mestre de Teatro, Mestre de Vida** - Leopold Sulerjítiski e sua Busca Artística e Pedagógica. 2016. 213f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ele pregava – a busca pelo aperfeiçoamento moral de si mesmo, a valorização do trabalho e da persistência, o amor pelo próximo e a frequente exigência para com o seu próprio trabalho – tinha raízes nos ideais de vida do escritor russo Lev Tolstói, com quem Sulerjítiski tivera uma convivência significativa e a quem muito admirava desde a infância. A própria ida às terras de Evpatória<sup>4</sup>, onde todos os atores puderam estreitar seus laços com a arte e com a natureza – a realização do velho sonho de fundir completamente a vida e a arte – tinha também em

**Eu gostaria que cada empregado pudesse dizer “nosso estúdio” tanto com amor quanto com um sentimento caloroso. E, além do mais, precisamos refletir sobre isso de modo geral para que o Estúdio seja mais caloroso e confortável a cada membro seu. Precisamos nos unir mais. Precisamos dar mais lugar ao trabalho dos outros**

SULERJÍTSKI,  
1970, p.374

sua base os ideais de união, de amor ao próximo, de valorização do trabalho e comunhão dos atores, além da visão em comum que possuíam Lev Tolstói e Leopold Sulerjítiski segundo a qual no mundo não deveria existir nem servos e nem senhores, cabendo a cada homem cultivar a terra com suas próprias mãos.

Mas não seria justo ficar aqui falando do trabalho e do aspecto moral presente no Estúdio e deixar de mencionar que este espaço também apresentou excelentes resultados cênicos. Claro que inicialmente a proposta era mesmo uma divisão bem específica: enquanto ao TAM caberiam os cuidados com a movimentação da vida artística e cultural de Moscou (o resultado) ao Estúdio ficava destinado o trabalho com a criatividade do ator (o processo). Mas com o passar do tempo, os próprios atores do Estúdio não se contentavam mais apenas em vivenciar

o processo e passaram a desejar a aplicação de todo o seu aprendizado em algo mais palpável. Buscou-se a partir de então, um repertório que convidasse os homens para uma vida melhor. Pois se era para levar peças ao público, que ao menos fossem elas também um meio de educar e elevar as pessoas! Um meio de aquecer os corações de atores e espectadores, como sempre dizia Sulerjítiski que as peças deveriam fazer.

Foi o que aconteceu com a peça *O Grilo na Lareira*, baseada na obra homônima de Charles Dickens. Quem já leu a autobiografia *Minha Vida*

na *Arte* talvez se lembre do impacto que esta peça exerceu sobre Stanislávski e de como, durante a apresentação de estreia em novembro de 1914, ele enxergou claramente o quanto Sulerjítiski havia entregado o seu coração a este trabalho. Esta peça foi um verdadeiro marco na história do Primeiro Estúdio, já que continha em si uma espécie de utopia do amor e da felicidade, mostrando-os como algo de possível concretização, mesmo numa época em que a Primeira Guerra Mundial começava a se alastrar e tomar cada vez mais espaço por toda a Europa. Justamente, enfim,

**Às vezes Suler pegava uma vassoura e começava a varrer a sala onde se encontrava a maior parte dos estudantes. Isso significava que ele não se sentia bem como um senhor, que cada trabalho era digno de respeito e que se nós de fato amávamos o Estúdio, então não nos incomodaríamos em varrer o chão**

TCHEKHÓV,  
1970, p.606

num momento em que o teatro poderia já parecer não fazer nenhum sentido para a população, lá estavam os atores do Estúdio promovendo amor e união entre os homens e levando-os à comunhão por meio da arte, algo que Sulerjítiski tanto almejava realizar em seus trabalhos teatrais.

A escolha de *O Grilo na Lareira*, assim como de *O Naufrágio do Esperança*, de Heijermans Herman, *A Festa da Paz* – também conhecida por *A Reconciliação* –, de Gerhart Hauptman, e *O Dilúvio*,



*Cena de O Grilo na Lareira, baseada na obra homônima de Charles Dickens e apresentada pelo Primeiro Estúdio do TAM.*

4. Terras localizadas na costa do Mar Negro, na Crimeia.

de Henning Berger – demais peças trabalhadas ao longo dos quatro anos em que Sulerjítiski se dedicou de corpo e alma a este laboratório teatral –, veio para reforçar a necessidade que no Estúdio havia de levar o amor, a reconciliação, o perdão e os sentimentos mais nobres e puros para dentro do teatro. E se cada uma de suas encenações trouxe pontos positivos e formou capítulos importantes na história do teatro russo e do Primeiro Estúdio, podemos ter certeza de que foi o processo vivenciado entre uma e outra apresentação o que deu os primeiros impulsos para que o Sistema começasse a se solidificar. Uma solidificação que jamais teria ocorrido da mesma forma não fosse a presença de Leopold Sulerjítiski dentro do Estúdio. Este homem que explicava o Sistema aos seus estudantes com tamanho frescor e simplicidade que o próprio Stanislávski se via contemplado pela falta do uso de terminologias complexas durante as explicações; alguém que, com seu dom natural para falar com os atores, sabia passar a experiência adiante e alcançar o coração de cada um, falando de si apenas para extrair dos demais a experiência que carregavam consigo; e que diante de tudo isso, muitas vezes não é lembrado ainda em nosso país como deveria. Que os ventos soprem a favor deste marinheiro e homem de teatro, para que ele e seu trabalho no Estúdio sejam cada vez mais mencionados e reconhecidos mundo afora!

#### Referências Bibliográficas

SULERJÍTSKI, Leopold A. **Povesti i Rasskazy.** Staty i Zаметki o Teatre. Perepiska. Vspominania o L. A. Sulerjítskom. Moskva: Isskustvo, 1970.  
 MERINO, Daniela. S. T. **Mestre de Teatro, Mestre de Vida** – Leopold Sulerjítiski e sua Busca Artística e Pedagógica. 2016. 213f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

***Você nos deixou, nosso belo e nobre professor. Por quantos dias seguidos escutamos a sua voz, ouvimos as suas simples e sábias palavras, vimos você aqui, nesta sala, nestas cadeiras, aqui, no palco. Cada palavra de nossos papéis, cada tema de nossas peças, cada passo nosso nos bastidores lembram você. Você não está entre nós, mas continua entre nós de forma exigente e insistente***

VAKHTÂNGOV,  
1970, p.553

POLIAKOVA, Elena. I. **Teatr Sulerjítskovo:** Etica, Estetica. Rejissero. Moskva: Agraf, 2006.  
 \_\_\_\_\_. Jizn i Tvortchestvo L. A. Sulerjítskogo. **SULERJÍTSKI, L. A.** Povesti i Rasskazy. Staty i Zаметki o Teatre. Perepiska. Vspominania o L. A. Sulerjítskom. Moskva: Isskustvo, 1970.  
 STANISLÁVSKI, Konstantin S. **Minha Vida na Arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.  
 \_\_\_\_\_. Vospominanie. **Sulerjítiski, L. A.** Povestiirasskazy. Staty i Zаметki o Teatre. Perepiska. Vspominania o L. A. Sulerjítskom. Moskva: Isskustvo, 1970.  
 TCHEKHOV, Mikhail. Vospominanie. **Sulerjítiski, L. A.** Povesti i Rasskazy. Staty i Zаметki o Teatre. Perepiska. Vspominania o L. A. Sulerjítskom. Moskva: Isskustvo, 1970.  
 VAKHTÂNGOV, Evguéni B. Vospominanie. **Sulerjítiski, L. A.** Povestiirasskazy. Staty i Zаметki o Teatre. Perepiska. Vspominania o L. A. Sulerjítskom. Moskva: Isskustvo, 1970. ■

***Uma vez que não há personalidade, não há nada; e não há nada para ser conduzido à harmonia; tudo se torna trivial e indiferente. Se toda uma orquestra se preencher de cornetas que sabem emanar apenas uma nota musical, então é pouco provável que até mesmo um contrapontista como Serguei Ivánovitch Taniéiev comece a escrever uma sinfonia para tal orquestra. Por outro lado, quanto mais vivos os matizes de cada instrumento isolado, quanto mais vasto e flexível o diapasão deles, tanto mais plena e mais forte harmonia é possível, e maior talento é preciso para este maestro e compositor***

SULERJITSKI,  
1970, p.320

***Súler foi um bom pedagogo. Ele conseguia explicar melhor do que eu aquilo que minha experiência artística havia me sugerido. Súler amava a juventude e ele mesmo era uma alma jovem. Era capaz de conversar com os alunos, não os assustando com os saberes científicos, perigosos para a arte. Isso fez dele um excelente guia do assim chamado “sistema”, ele formou um pequeno grupo de alunos nos novos princípios de ensino. Este grupo entrou no núcleo do Primeiro Estúdio, que nós fundamos juntos. A esta tarefa ele entregou suas últimas forças criadoras, administrativas, morais e pedagógicas. Aqui, nestas paredes, ele deixou uma grande parte do seu coração***

STANISLÁVSKI,  
1970, p.550-5511

# Vakhtângov: a consolidação de uma identidade artística

**POR ADRIANE GOMES<sup>1</sup>**

Ao Den, por nosso encontro...

Este artigo destina-se a apresentar a trajetória teatral de Evguéni Bogratiónovich Vakhtângov (1883-1922), concentrando-se no estudo de sua atividade profissional. Por meio da apresentação de algumas de suas encenações busca-se reconstruir e compreender o caminho por ele percorrido na consolidação de sua identidade artística como encenador. Além disso, busca-se apontar alguns dos elementos primordiais que se tornaram base do trabalho de Vakhtângov e que acabaram evidenciados em suas últimas encenações.

Em sua breve, mas intensa carreira profissional – aproximadamente dez anos – Vakhtângov dedicou-se à exploração, pesquisa e experimentação do fazer teatral. Conquistou rapidamente respeito como diretor e pedagogo teatral, deixando uma marca permanente na história do teatro mundial.

Vakhtângov iniciou seus estudos na faculdade de Direito em Moscou em 1905, mas em 1909 decidiu dedicar-se ao teatro. Ingressou na Escola de Arte Dramática de Aleksander Adáchev, onde ensinavam intérpretes do Teatro de Arte, e lá teve seu primeiro contato com Sulerjítiski, com quem estabeleceu uma intensa relação artística. Este pedagogo tornou-se um modelo de ética e espiritualidade na vida e na arte de Vakhtângov.

Em 1911 Vakhtângov ingressou no Teatro de

Arte de Moscou, como colaborador. Neste período, Konstantin Stanislávski começava a esboçar o “sistema”, procurando sustentação nos jovens atores ainda imunes aos vícios profissionais.

Juntamente com Stanislávski e Sulerjítiski, Vakhtângov participa da elaboração do projeto de criação do Primeiro Estúdio, um espaço para experimentações do fazer teatral e estudo do “sistema” vinculado ao Teatro de Arte de Moscou. No início dos trabalhos, Stanislávski dedicou-se a passar aos alunos as noções fundamentais do “sistema”.

A partir de então, Vakhtângov tornou-se um dos mais dedicados e consistentes defensores do “sistema” de Stanislávski. Vakhtângov participou do Primeiro Estúdio como ator e diretor e, juntamente com Sulerjítiski, manteve os ideais do “bem” e do “humano”, conservando a visão de mundo tolstoiana e seguindo o caminho da máxima reaproximação entre verdade teatral e verdade da vida (RUDNITSKY, 200, p.53).

Para Vakhtângov o teatro era um lugar onde “a verdade” poderia ser atingida e a “alma purificada das imperfeições da vida” e onde, eventualmente, o “sentido da vida” poderia ser descoberto (WORRAL, 1989, p.5). Neste espírito de devoção à vida e ao fazer teatral, estreia *A Festa da Paz*, de Hauptman, em novembro de 1913, dirigido por Vakhtângov e marcando a abertura oficial do Primeiro Estúdio. Nesta montagem Vakhtângov aplica suas investigações e descobertas sobre o “sistema” de Stanislávski e faz da encenação um experimento extremo do naturalismo. “Mesmo ele iludia-se, naquela época, de que o teatro pudesse se saciar com meras reviviscências, renunciando aos sinais exteriores” (RIPELLINO, 1996, p.200).

Mesmo diante de críticas aos primeiros resultados artísticos de seu trabalho, a dedicação e empenho de Vakhtângov eram extremos. Sustentou veemente a utilização do “sistema” no Primeiro Estúdio. Seus escritos deste período demonstram um grande respeito por Stanislávski e “repetem literalmente as teorias do mestre” (RIPELLINO, 1996, p.203).

Em 1913, um grupo de artistas propõe a Vakhtângov a abertura de um estúdio paralelo ao estúdio do Teatro de Arte, no qual seus ideais fossem os norteadores do trabalho. Surge assim o Estúdio da Rua Mansúrov. No início a preocupação não era o que encenar, mas descobrir meios que levassem o ator/atriz à criação, portanto já se pode perceber a inclinação aos aspectos pedagógicos do trabalho teatral a que ele se propunha. Vakhtângov começou buscando meios de ativar os processos criativos dos artistas, evitando o trabalho direto sobre o texto e construindo situações a partir de temas dados.

Esta experiência do trabalho sobre os *canovacci*<sup>2</sup>, Vakhtângov havia vivenciado no Primeiro Estúdio com Sulerjítiski. A partir desta pesquisa de novos procedimentos pedagógicos para o trabalho com os atores/atrizes do Primeiro Estúdio, a experimentação com a improvisação teve grande importância. E a partir daí, instiga Vakhtângov a ideia de se montar um “espetáculo improvisado”, já experienciada num curto período no Estúdio do Teatro de Arte, tanto que ele resolveu experimentar esta proposta com seus alunos no

Estúdio Mansúrov, no período de 1914 e 1915.

Os ensaios começavam a partir da sugestão de um tema, e então se desenhava uma estrutura a ser improvisada. Todos os elementos que a compunham eram orientados pela seguinte premissa: “a alegria nos afasta porque não há amor entre nós” (ZAJAVA, 1997, p.32).

No decorrer do processo, Vakhtângov percebeu que os atores e atrizes ainda eram imaturos para desenvolver este tipo de trabalho. Abandona, então, a ideia de “espetáculo improvisação”, mas a proposta de investigar a partir da improvisação permanece em seus experimentos. Para Vakhtângov, o desenvolvimento do trabalho como suporte da improvisação deveria se fundamentar no tema do papel e no alcance da arte na vida.

O trabalho a partir da improvisação contribuiu para desenvolver a fantasia dos alunos e os ensinou a analisar as obras e os papéis na perspectiva do teatro. Ao estudar como se constrói uma peça, dominaram os procedimentos necessários para a análise das obras dramáticas. E de certa forma, o método imprimiu um forte impulso na evolução dos modos de educação cênica, de acordo com o “sistema” de Stanislávski.

Este processo improvisacional, sem um texto previamente estabelecido, dava ao ator/atriz maior domínio de seu ofício e maior liberdade para a experimentação e para a criação. Neste sentido, a improvisação servia como recurso para o ator/atriz descobrir o processo criativo, colocar-se na busca daquilo que desconhecia, evitando a repetição de fórmulas de atuação. Esta ênfase na improvisação como meio para a aprendizagem e para a criação do ator caracteriza a atividade artística e pedagógica de Vakhtângov.

1. Professora na área de direção teatral na UEL. Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Mestre em Literatura e Cultura Russa pela FFLCH-USP.

2. O termo italiano *canovaccio* indica os elementos básicos da trama de uma peça, determinando, de maneira genérica, o seu desenvolvimento, sem entrar nos detalhes de cada cena.

O trabalho desenvolvido no Estúdio da Rua Mansúrov seguia os moldes do Primeiro Estúdio, Vakhtângov esperava encontrar ali uma autonomia de pesquisa que não lhe era concedida no Primeiro Estúdio. Começou imitando Sulerjítiski em suas atitudes. Ancorado nos princípios deste, exigia que cada espetáculo fosse um “catálogo de bons exemplos, uma exposição de virtudes, uma incitação ao perdão” (ZAJAVA, 1997, p.33).

Cabe lembrar que esta perspectiva de humanização também constituiu um dos princípios de Stanislávski em relação à construção da personagem.

No mesmo intuito, para Vakhtângov, um dos pontos essenciais da educação dos atores e atrizes, era fazê-los considerar o teatro como a coisa mais importante de suas vidas. Tratava seu trabalho com um fervoroso compromisso ético e exigia que todos também o tratassem assim, criava seu teatro seguindo o princípio de uma comunidade de artistas que constituíam uma grande família, na qual a tarefa de cada um seria inseparável de sua própria existência (GORCHAKOV, 1987, p.11).

Assim, o objetivo era construir e experimentar possibilidades de criação a partir do “sistema” e educar os atores para o teatro, independente de gêneros e/ou estilos. Isto, de certa forma, mantinha um constante risco na estruturação das encenações, pois o foco era o trabalho com os atores e estes deviam dar novos caminhos às concepções cênicas. Portanto, a busca por um novo teatro que não imitasse a vida, mas que desse vida ao teatro, foi uma constante nas pesquisas de Vakhtângov.

Em relação à sua trajetória teatral e no sentido da construção de sua identidade artística

percebe-se que, na encenação de *O Dilúvio*, de Henning Berger, em 1915 no Primeiro Estúdio, Vakhtângov começa a apresentar modificações na construção do espetáculo. Estas modificações já aparecem na temática do texto e implicam em certo afastamento do realismo, em uma maior atenção aos aspectos externos das personagens e na busca por uma qualidade rítmica, o que resultou em um estilo de atuação menos próximo do cotidiano (GORCHAKOV, 1987, p.11).

Aparece nesta encenação um grande cuidado com a movimentação, o que fez com que parte da crítica da época afirmasse que o espetáculo era “excessivamente rígido e que podava a espontaneidade dos atores”. Já outra parte da crítica afirmava que a encenação superava o texto. Este espetáculo destacou Vakhtângov como diretor, além de ter apresentado um conjunto de grandes interpretações. Como resultado, o espetáculo permaneceu por muitos anos no repertório do Primeiro Estúdio.

Nesta etapa, consolidaram-se algumas premissas, pois, para Vakhtângov, não havia fórmulas exatas, mas uma disciplina da dedicação ao fazer teatral e um enorme desejo de mudança. Esta inquietação se alia à solidez de sua formação teatral dentro do “sistema”. E este, como já foi dito, torna-se determinante no desenvolvimento de suas experimentações e pesquisas.

Também no Primeiro Estúdio, Vakhtângov começa a ensaiar um trabalho baseado nos tipos da Commedia dell'Arte. Trata-se de *Os Laços do Interesse*, de Jacinto Benavente, dramaturgo e crítico espanhol. No entanto, não chega a finalizar este espetáculo. Segundo consta, devido à sobrecarga de trabalho a que seus atores e atrizes estavam submetidos.

Seus escritos deste período sobre o processo criativo do ator/atriz ainda apresentam o desejo de manifestação da interioridade, apesar de já estar interessado num “estilo de explícita teatralidade” (SCANDOLARA, 2006, p.119). O interesse de Vakhtângov pela Commedia dell'Arte se consolida após ter assistido, em 1911, a encenação de Meierhold de *O Xaleda Colombina*, mas se concretizou efetivamente somente em 1922, com a encenação de *A Princesa Turandot*, de Carlo Gozzi.

O traço de teatralidade que se desenha e se incorpora no estilo vivencial do Primeiro Estúdio neste período torna-se precisamente um dos elementos principais da síntese que Evguéni Vakhtângov viria a operar posteriormente (GUINSBURG, 2001, p.118).

Para Vakhtângov, os métodos de direção e atuação podem ser aprendidos, porém, as formas devem ser criadas, inventadas, e devem ser convincentes para quem as cria. Assim como no trabalho dos cômicos *dell'arte*, o problema não era o “que” utilizar, mas “como” utilizar, pois a criação última sempre estaria nas mãos do ator/atriz.

Este trabalho com a improvisação serviu como meio para estimular o imaginário dos atores/atrizes e os ensinou a analisar as obras e as personagens em uma perspectiva teatral. Os estudos a partir da improvisação para criar a peça acabaram influenciando a evolução do método de educação cênica de acordo com o “sistema” de Stanislávski.

Somente em 1918 Vakhtângov volta a exibir uma nova encenação: *Rosmersholm*, de Ibsen, no Primeiro Estúdio. O primeiro espetáculo realizado após a morte de Sulerjítiski. Nesta encenação Vakhtângov conduz-se à exploração dos limites

extremos do realismo psicológico, evita a teatralidade e busca uma identificação integral do ator com a personagem, sem recursos externos (GUINSBURG, 2001, p.118).

Os trabalhos realizados por Vakhtângov nos Estúdios demonstram uma sede de renovação e experimentação, que pode ser observada, por exemplo, no fato de suas pesquisas nos diferentes estúdios seguir em rumos distintos, mesmo que sempre mantendo como base os conhecimentos adquiridos com seus mestres.

Em 1918 estreia a primeira versão de *O Milagre de Santo Antônio*, de Maeterlinck, no Estúdio Mansúrov, primeira obra que encena por completo com este Estúdio após o fracasso de *A Fazenda dos Lânin*. Neste mesmo ano, por indicação de Stanislávski, Vakhtângov toma a frente do Estúdio Habima, pois este o considerava como um de seus principais discípulos. Nesta época, Vakhtângov era uma figura já firmada no meio teatral russo.

De acordo com Guinsburg (2001, p.206), no Estúdio Habima, Vakhtângov reforça o seu trabalho em função do coletivo, sem distinções, fazendo com que reinasse a autodisciplina e que não houvesse violações ou transgressões das normas. Também aqui, mantinham-se os ensinamentos éticos e morais de Sulerjítiski.

Vakhtângov foi um encenador de extrema devoção ao teatro. Consta que ele não recusava nenhuma proposta que lhe pudesse proporcionar o aprendizado e a experimentação teatral. Por conta disso, sabe-se que em 1918, apesar de sua saúde estar cada vez mais debilitada, estava participando de aproximadamente dez organizações, dentre as quais podem ser destacadas: Primeiro Estúdio, Segundo Estúdio, Estúdio Vakhtângov, Estúdio Habima, Teatro Popular Proletkult, Teatro de Arte

e Estúdio Hunst, dentre outros.

Em todos esses espaços, Vakhtângov ressalta sempre a necessidade de “liberdade” do ator/atriz e de uma nova relação deste com o texto. Além disso, outro elemento fundamental no trabalho do ator/atriz e que irá influenciar diretamente na encenação é a plasticidade. A plasticidade deveria surgir quase que inconscientemente, já que o ator estaria preparado para comunicar-se plenamente por meio de seu corpo. Outro fator importante era a teatralidade à qual Vakhtângov se refere relacionar-se diretamente ao contato com o espectador. Neste sentido, faz renascer da própria história a vida da tradição teatral e a transforma de acordo com as necessidades do momento.

Refletindo sobre a natureza de uma arte diretamente dirigida ao povo, Vakhtângov buscou intensivamente novas formas teatrais que pudessem ter uma influência melhor pronunciada e mais ativa sobre a plateia. Além disso, durante estes anos buscou também aplicar as experiências de Meierhold que, nas palavras de Vakhtângov, “deu os caminhos para o teatro do futuro”.

O novo programa de Vakhtângov foi expresso na prática por sua aspiração em dar à arte contornos mais precisos sem perder sua “verdade da vida do espírito humano” e sem romper com Stanislávski. Disto surge o interesse particular de Vakhtângov pelo grotesco, pelo cômico e pelo trágico. Daqui também surge sua capacidade de transformar e aplicar, a sua própria maneira, formas teatrais que haviam sido experimentadas por Meierhold. E, finalmente, daqui surge o sistema imagético particular de Vakhtângov que tomou forma em seu trabalho posterior à Revolução. Cada produção de Vakhtângov deste período concretiza um importante princípio (RUDNITSKY, 200, p.53). Neste período, inicia-se um processo de resgate da teatralidade.

Em 1920 é criado um Estúdio no Teatro de Arte para que Vakhtângov pudesse desenvolver seus experimentos. Inicialmente denominado Terceiro Estúdio do Teatro de Arte, em 1926 tornar-se-á Teatro Vakhtângov.

O trabalho de Vakhtângov no Terceiro Estúdio foi muito intenso. Foi neste espaço que seus ideais teatrais começam a fortificar-se e personalizar-se cada vez mais. Neste espaço é que se consolidam alguns princípios, os quais além de sintetizar o percurso artístico, transformam os modos de trabalho teatral do ator/atriz e da encenação.

No trabalho com este Estúdio, além da rígida disciplina, da precisão, da limpeza e do silêncio (que para Vakhtângov eram elementos fundamentais para possibilitar que o trabalho cênico fosse artístico), exigia que seus alunos ampliassem cada vez mais seus conhecimentos em literatura, pintura e história do teatro. No trabalho desenvolvido no Terceiro Estúdio era evidente o compromisso que Vakhtângov assumia com o futuro da arte teatral, a sua busca por criar um novo teatro em harmonia com sua época.

Percebe-se a intensa dedicação de Vakhtângov em buscar princípios e elementos que pudessem evidenciar a tão buscada teatralidade. Em relação às metodologias de trabalho que vinha desenvolvendo, Vakhtângov também passa por uma transformação neste período:

Começa a desenvolver o que ele mesmo denominava “sistema do estupor”, para diferenciá-lo do sistema da vivência, formulado por Stanislávski e do sistema da representação, característico do teatro tradicional, ao qual Stanislávski se opunha. O sistema do estupor pretendia ser uma superação daquele criado por Stanislávski, chegar mais longe do que ele; um ator não deveria simplesmente modificar seu

objetivo porque este se encontrava com um fato inesperado que lhe impedia de alcançá-lo, um “acontecimento” como dizia o fundador do Teatro de Arte, mas devia assombrar-se, ficar estupefato frente circunstâncias dadas absolutamente inesperadas e começar a comportar-se a partir de um estado de extrema agitação (SAURA, 1997, P.250).

As concepções dramáticas de Vakhtângov e seu estilo definiram-se ou fixaram-se, principalmente, no período de 1920-1922, por meio das encenações de *Erick XIV*, *O Milagre de Santo Antônio*, *O Dibbuke A Princesa Turandot*, considerada sua obra-prima. Essas quatro encenações constituíram uma tentativa, senão de síntese entre “naturalidade” e “teatralidade”, ao menos de superação orgânica do Teatro de Arte (SAURA, 1997, p.250).

A última encenação de Vakhtângov, *A Princesa Turandot*, pode ser vista como uma síntese de todas as pesquisas realizadas por ele. Apesar de se tratar de uma montagem feita no início do século XX, suas propostas inquietantes ainda se apresentam como uma rica fonte de estudos. O resgate das fontes da teatralidade visando à renovação da arte teatral, por exemplo, tornou-se um procedimento recorrente ao longo do século XX e que ainda hoje mantém sua vitalidade.

Ao longo de suas experimentações podem-se destacar elementos que vão se tornando uma constante nos processos de construção de suas encenações, tais como a improvisação, a plasticidade, a “imaginação” e a relação com o espectador. Estes são compreendidos como elementos fundamentais nos processos criativos do ator/atriz e capazes de transformar diretamente o modo de concretizar a encenação.

#### Referências Bibliográficas:

- GORCHAKOV, Nikolai. **Vajtangov**: Lecciones de Regisseur. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1987.
- GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meierhold e Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RIPELLINO, Angelo Maria. **O Truque e a Alma**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RUDNITSKY, Konstantin. **Russian and Soviet Theatre – Tradition and the Avant-Garde**. London: Thames & Hudson, 1988.
- SAURA, Jorge (org.). **E. Vajtangov**: Teoria y Práctica Teatral. Madrid: Realizacion Gráfica: Carácter S.A., 1997.
- SCANDOLARA, Camilo. **Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a Formação da Pedagogia Teatral no Século XX**. 2006, 185f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- WORRAL, Nick. **Modernism to Realism on the Soviet Stage**: Tairov-Vakhtangov-Okhlopkov. New York: Cambridge University Press, 1989.
- ZAJAVA, Boris. Gorki-Stanislavski-Vajtangov: Un Experimento de Improvisación. In: **Revista Máscara**: La improvisación, México, n. 21-22, p.30-35, jan. 1997. ■

# Nikolai Demíдов: um nome apagado da história

*O texto abaixo foi transcrito e editado da tradução feita por Marcela Grandolpho da fala de Andrei Malaev-Bábel no Café Teatral Internacional, realizado em 04 de abril de 2018. O Teatro Escola Macunaíma trouxe o professor Andrei para ministrar um workshop a seu corpo docente, em que foi experimentada a técnica de Demíдов.*

Eu estou aqui para introduzir um nome que não é conhecido e corrigir uma injustiça histórica. De vez em quando uma pessoa nasce, e ela está à frente do seu tempo. Vocês sabem o que aconteceu com Copérnico, com Colombo, com todas as pessoas que estavam à frente do seu tempo? Elas foram queimadas, foram para a prisão, foram obrigadas a ser retratar, a discordar do que uma vez disseram, mas elas perseveraram. Às vezes, elas morrem em infância, mas os anos passaram – dez, vinte, cinquenta, cem anos –, e pessoas que trabalharam perto delas, que não as esqueceram, fazem esses nomes reaparecerem. Assim foi a história de Nikolai Demíдов: o assistente, parceiro, colaborador mais próximo de Stanislávski durante trinta anos. Demíдов trabalhou com Stanislávski por mais tempo do que qualquer outra pessoa.

Demíдов foi o primeiro editor do principal livro de Stanislávski, *A Preparação do Ator*<sup>1</sup>. No prefácio original da versão russa, Stanislávski dedica um parágrafo inteiro a Demíдов, onde ele diz: “Eu quero agradecer ao diretor do meu teatro, Nikolai Demíдов, por sua valiosa contribuição para a criação deste livro. Ele me proveu com materiais, ele me guiou e expôs os meus erros.” Ao ler esse parágrafo, todos começam a pensar: “Quem é esse homem de quem eu nunca ouvi falar, e que ousou expor os erros de Stanislávski?” Stanislávski, por acaso, era algum deus, que ninguém ousou dizer

que ele estava errado? Não só Demíдов falou para Stanislávski que ele estava errado em algumas ocasiões, como o Stanislávski o ouviu e mudou seu trabalho.

Stanislávski deu seu nome em apoio a uma companhia de teatro que foi cofundada por Demíдов. Durante toda a sua vida, Stanislávski cofundou duas companhias, uma foi o Teatro de Arte de Moscou e a outra foi o estúdio criativo de Demíдов. Stanislávski não dava facilmente seu nome como apoio para nada, porque ele sabia que todos estavam de olho nele. Mas vamos esquecer Stanislávski por um momento, porque nós vamos voltar a falar dele mais vezes.

## Da infância à profissionalização teatral

Vamos falar de Demíдов. Nikolai Demíдов já era claramente um homem especial, uma pessoa diferente desde jovem. Ele foi uma criança muito doente: quando tinha quatorze anos, os médicos disseram que ele passaria a vida toda em uma cadeira de rodas. Se nós pensarmos hoje em dia no que significa estar em uma cadeira de rodas, isso não parece um grande problema, mas nós temos que pensar no que isso significava na Rússia do fim do século XIX. E isso significava o fim de sua vida, estar trancado dentro de sua casa para sempre.

Se eu não me engano, foi exatamente nesse período, aos quatorze anos de idade, que Nikolai Demíдов começou a duvidar da existência de Deus. Não sei se ele se revoltou pensando que Deus tivesse feito algo muito cruel com ele ou se ele simplesmente perdeu sua fé. De toda forma, Demíдов resolveu que ele mesmo iria solucionar esse problema. Ele pegou duas armas carregadas, apontou uma para as têmporas, a outra para o próprio coração e apertou o gatilho das duas armas ao mesmo tempo. Mas ele sobreviveu! Demíдов então percebeu que talvez Deus não quisesse que ele fosse embora e decidiu escutar

o que ele estava lhe dizendo.

Depois disso, ele desenvolveu uma sequência de exercícios físicos e, por meio desses exercícios, treinou a si mesmo para conquistar um corpo saudável. E ele não só conseguiu se recuperar, como bateu recordes de levantamento de peso. Por isso, ele estabeleceu, na sua cidade, uma associação chamada Sociedade Atlética de São Petersburgo, onde passou a treinar atletismo. Nessa sociedade, ele desenvolveu não apenas um treinamento físico, como também um treinamento moral. Demíдов se tornou um profundo conhecedor de ioga e também especialista em várias disciplinas esotéricas do Oriente, assim como em algumas matérias esotéricas e cristãs russas. Toda essa experiência, mais tarde ele iria aplicá-la no teatro.

Demíдов nasceu em 1884, na Rússia, em uma família de teatro. O nome de seu pai era Vasili Demíдов, e ele foi o fundador do Teatro Popular na cidade onde nasceu o filho Nikolai. Quando nós dizemos “teatro popular”, nós queremos dizer que não é um teatro profissional, mas sim um teatro feito por amadores: camponeses, trabalhadores. Esse teatro era de altíssima qualidade, principalmente por conta do seu dramaturgo, diretor e produtor, que era Vasili Demíдов. Nikolai era ator do teatro de seu pai, e suas primeiras lições, Demíдов não as recebeu de Stanislávski, e sim de Vasili. Ele e o irmão tornaram-se atores muito conhecidos na Rússia e, já nessa época, estavam interessados em perpetuar o trabalho da arte e do ator.

Em 1907, Demíдов muda-se para Moscou e entra na Universidade Estatal de Moscou, que é a universidade de mais prestígio na Rússia, onde foi estudar Psiquiatria. Nesse mesmo ano, Demíдов conhece Stanislávski por Leopold Sulerjítiski, que injustamente também tem o nome muito pouco conhecido. Sulerjítiski era o homem das ideias de Stanislávski, era o seu braço direito e também o

codiretor de suas peças. Sulerjítiski foi o “pai” e o diretor do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, e esse é o começo de uma proposta de escola dentro do TAM, que será a mesma escola a ser dirigida e chefiada por Demíдов futuramente. Esse Primeiro Estúdio nos deu várias personalidades importantes para o teatro, pessoas essenciais para o desenvolvimento do teatro no século XX, tanto na Rússia quanto nos Estados Unidos e em todo o mundo. Estou falando do diretor Evguéni Vakhtângov, do grande ator Mikhail Tchékhev e de Richard Boleslávski, cujos livros são ainda hoje importantes fontes de exercícios no teatro da América.

Demíдов conheceu Sulerjítiski por conta de seu interesse atlético. Sulerjítiski era lutador, e Demíдов também. Eles se conheceram na escola dirigida pelo campeão mundial de luta, que por acaso era russo. Nesse mesmo ano, Sulerjítiski apresenta Demíдов para Stanislávski. Não preciso dizer que Sulerjítiski não saia por aí apresentando Stanislávski a todos que ele conhecia na escola de luta e nem que Sulerjítiski não apresentou qualquer aluno de Medicina que ele conheceu. Sulerjítiski tinha uma visão incrível, ele podia sentir a pessoa certa. E ele conheceu esse estudante de Psiquiatria, de Medicina, que conhecia filosofia, esoterismo, religião, e pensou: “Esse homem pode ser muito interessante para Stanislávski.” E isso porque 1907 é o ano em que Stanislávski está se dedicando a desenvolver a ciência da atuação, o ABC do ator, ou o que nós conhecemos como Sistema Stanislávski. Sulerjítiski percebeu que Demíдов seria de grande ajuda, e ele, de fato, se tornou essencial para que Stanislávski desenvolvesse o seu sistema.

Nós sabemos, e isso está documentado, que dois anos depois, em 1909, Demíдов e o seu irmão estavam conduzindo experimentos que tinham como função ajudar na criação do Sistema. Demíдов foi quem apresentou a ioga

1. Em 1936, é publicado, nos Estados Unidos, o que nós conhecemos como *A Preparação do Ator*. Dois anos mais tarde, em 1938, o livro completo sai em russo sob o título de *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criativo da Experiência do Vivo*.

para Stanislávski, direcionando o seu olhar e lhe indicando os livros certos. Dois nomes que eu mencionei, Evguéni Vakhtângov e Mikhail Tchékhev, que estavam no Primeiro Estúdio, descobriram a ioga por si mesmos depois de sete anos trabalhando com Stanislávski. Vakhtangov tem uma anotação no seu diário, em que ele escreve: “Stanislávski pegou tudo da ioga. Concentração, Comunhão, os Círculos de Atenção, está tudo na ioga.” Stanislávski não contou a seus alunos que emprestou os elementos da ioga.

Mas Demídov teve ainda outra importância para o Stanislávski, que tinha um filho adolescente e muito doente. Sabendo como provavelmente Demídov curou a si mesmo em uma idade parecida, Stanislávski pediu que ele fosse o tutor de seu filho, tanto de educação física como moral. E Demídov foi mais do que isso, porque o acompanhava a todas as férias, a todos os lugares e era muito próximo da família, o que significa que ele e Stanislávski se ajudaram e fizeram muitas trocas no cotidiano. Entre 1907 e 1919, Demídov estava trabalhando muito próximo a Stanislávski e o ajudando com os alunos. Ele estava presente nas aulas que Stanislávski ministrava, fazia assistência para todos os seus trabalhos e participava de todas as conversas. O arquivo do Teatro de Arte de Moscou tem uma série de documentos que são escritos de Demídov para Stanislávski. O mais antigo deles data de 1909, e o mais recente é de trinta anos depois. O que significa que essa foi uma colaboração muito fértil.

Em 1919, por insistência de Stanislávski, Demídov larga a Medicina para se dedicar exclusivamente à direção e assistência teatrais. Isso não foi uma decisão fácil, porque nessa época, Demídov era um médico muito famoso, trabalhava na clínica mais importante da Rússia e atendia às grandes personalidades. Ele estudou com o médico mais importante da Rússia, que assistia a família do czar. Demídov também se tornou especialista nos métodos não tradicionais da Medicina – estamos falando da medicina tibetana. E, apesar de estar no topo da carreira,

ele largou tudo para ser um diretor e um professor de teatro.

### A parceria com Stanislávski

Sulerjítiski, que era o mais próximo assistente de Stanislávski, morre em 1916. Vakhtângov, que era o segundo mais próximo, a pessoa em que Stanislávski mais confiava, morre em 1922. Sulerjítiski tinha 44 anos quando morreu e, Vakhtangov, 39 anos. Stanislávski estava muito triste porque tinha ficado sozinho. E, em 1922, quando ele resolve fazer renascer a escola do Teatro de Arte de Moscou, ele recorre a Demídov, porque ele não tinha mais ninguém em quem ele confiava. Stanislávski não confiava em ninguém para ensinar o Sistema. Mas um pouco antes de morrer, em 1938, Stanislávski fala para Meierhold, em quem ele também confiava muito: “Só existe uma pessoa que de fato entendeu o Sistema, e essa pessoa é Nikolai Demídov.”

Em 1922, quando assume a direção da escola, Demídov já é um diretor renomado e conhecido por ser o grande especialista no Sistema. Ele funda seu próprio estúdio, chamado Quarto Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, e larga tudo para se dedicar a ele. Nessa época, Stanislávski não tem como supervisionar esse trabalho, porque viaja com sua companhia em uma turnê pela Europa e Estados Unidos. Essa viagem dura quatro anos. Mas, quando Stanislávski já tinha passado dois anos fora, ele volta e, depois de ver o trabalho de Demídov, escreve uma carta para uma pessoa de sua confiança dizendo: “A nossa escola dirigida e chefiada por Demídov, ela carrega Deus em si mesma.” Você pode ler o quanto você quiser, não vai achar outra frase desse porte.

No Quarto Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, Demídov deu aula para uma pessoa em quem ele confiava muito: Elena Maruzava. Ela também ficou muito conhecida na Rússia, mas não por causa de Demídov, mas porque ela era uma ótima estenografa<sup>2</sup>. Nos anos 1930, ela acompanhou e

2. Pessoa que transcreve a fala de outra usando abreviaturas e símbolos, com o objetivo de melhorar a velocidade da escrita ou a brevidade em comparação com um método padrão.

registrou todos os ensaios de Stanislávski. Depois de sua experiência no Quarto Estúdio, Elena Maruzava, que também era professora, começou a ensinar o que tinha aprendido com Demídov. Mas ele, por sua vez, estava pouco satisfeito com o seu próprio trabalho na escola. Foi lá que ele começou a desenvolver o seu próprio treinamento, porque ele percebeu que o modo como o Sistema Stanislávski estava sendo ensinado não era perfeito. Por isso, em 1924, ele teve uma conversa muito séria com Stanislávski, para lhe dizer que as coisas precisavam mudar. Agora, imagine isso: você passa quinze anos desenvolvendo a ciência da arte do ator, e chega uma pessoa falando que há alguma coisa errada nela. Não preciso dizer que Stanislávski não gostou, protestou, brigou, e Demídov foi demitido de praticamente todos os empregos que tinha.

Demídov, então, começou a testar o seu próprio jeito de treinar o ator. Mas se lembrem de que Demídov era um cientista e sabia exatamente como conduzir um experimento puro. Por isso, ele sabia uma coisa muito importante: se você testar a sua técnica com um ator talentoso, você nunca saberá se o que está funcionando é o talento do ator ou a sua técnica. E ele chama para trabalhar com ele atores amadores ou pessoas que não eram atores, mas que gostariam de aprender esse trabalho no seu tempo livre. Se essas pessoas tivessem participado de uma audição no Teatro de Arte de Moscou, o professor com certeza as teria chamado de lado e falado: “Amigo, por que você não tenta outra coisa?” Eram pessoas que tinham um trabalho durante o dia, mas que queriam experimentar o teatro durante a noite.

Agora vou avançar para o começo dos anos 1930. Nós temos que nos lembrar de que Stanislávski era um grande artista e, como um grande artista, ele não tinha uma mente limitada, afinal de contas ele sabia o valor de Demídov. É claro que ele podia brigar, podia ficar zangado, mas isso não ia durar para sempre. E por volta dos anos 1930, a relação dos dois foi reparada. Stanislávski resolveu ver o trabalho dos alunos de Elena Maruzava, que aplicava a técnica de

Demídov e era supervisionada por ele. E depois de ver esse trabalho, Stanislávski fala para Demídov: “Você percebe que essas pessoas poderiam ser aceitas amanhã na nossa companhia do Teatro de Arte de Moscou? Como você fez isso?” E Demídov lhe responde: “Você quer saber como eu fiz? Então vamos conversar.” Essa conversa começou no início dos anos 1930 e durou até a morte de Stanislávski, em 1938. Stanislávski contratou Demídov para ser o editor do livro *A Preparação do Ator*, e eles começaram a trabalhar juntos nisso.

Esse trabalho não foi fácil. Demídov não era um homem fácil, ele não amenizava o que tinha para falar e lutava bravamente por suas ideias. Mas Stanislávski sempre o ouvia e fazia várias alterações no livro. Esse material também está no arquivo do Teatro de Artes de Moscou e deve ser publicado em breve. Demídov é, inclusive, o responsável pela criação do último capítulo do livro, que fala sobre o subconsciente. No prefácio da edição russa, que se chama *O trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, tem um parágrafo em itálico, onde Stanislávski diz: “A idéia principal do meu livro está no capítulo nove. Se você realmente quer entender o que eu estou falando, leia o capítulo nove. Se ainda não estiver claro, vá ao capítulo nove<sup>3</sup>.”

Stanislávski estava em uma situação difícil, já tinha setenta anos, o que, nos anos 1930, era uma idade muito avançada. Os editores americanos tinham muita urgência, e Stanislávski precisava de dinheiro, porque seu filho ainda estava doente. Por isso tudo, ele precisava entregar o livro para sua editora americana, Elizabeth, o mais rápido possível, e Demídov sempre pedindo novas revisões, novas mudanças. Stanislávski aceitava todas as alterações propostas por Demídov, mas, em 1934, eles tiveram uma conversa muito difícil, e ele deixou de ser o editor do livro para outro terminar o trabalho.

Depois disso, Demídov passou a diretor do

3. A edição brasileira, traduzida da versão norte-americana sob o título *A Preparação do Ator*, não contém esse prefácio de Stanislávski, e o capítulo a que se refere Andrei é o décimo sexto, que se chama “No Limiar do Subconsciente”.

Teatro de Ópera, onde ele continuou a trabalhar mesmo depois da morte de Stanislávski, quando então começou o problema. Existem mestres e existem discípulos, e os discípulos tendem a ser um pouco mais limitados que os mestres. Enquanto Stanislávski era uma pessoa extremamente aberta, que sempre reparava suas discussões com Demíдов, os herdeiros de Stanislávski, os seus seguidores não tinham a mente tão aberta assim e viam em Demíдов um competidor. Demíдов começou a procurar outros lugares para dar aula e continuar seus experimentos. E sua condição era sempre ficar com os piores alunos, que, quando se apresentavam no final do semestre, eram muito melhores do que os demais. Como não ver Demíдов como um adversário? É claro que eles viam.

### O tempo do exílio

Com isso, quero deixar claro que não foi Stanislávski, mas sim os seus discípulos, seus seguidores que decidiram destruir Demíдов. Eles geraram intrigas muito cruéis, que fizeram com que Demíдов fosse demitido de todas as instituições em que ele lecionava. Eles apagaram seu nome da história do Teatro de Arte de Moscou e da história do teatro russo. Eles conseguiram impedir que seu livro fosse publicado e fizeram com que ele se autoexilasse na Sibéria. Mas Demíдов foi para Sibéria e fez o melhor de si. Tem uma terra que se chama Carélia<sup>4</sup>, onde eles falam uma língua próxima ao finlandês. E no meio da Segunda Guerra, da qual a Rússia fez parte, Demíдов se torna diretor do teatro da Carélia. Alguns atores eram desse lugar, mas outros eram dos Estados Unidos ou de família finlandesa que migraram para a União Soviética. Eles não falavam russo, e Demíдов não falava finlandês.

Em decorrência da Segunda Guerra Mundial, Demíдов começa a ensinar esses atores em condições muito precárias, sem comida, sem aquecimento. Como resultado desse treinamento,

eles montam uma peça baseada em *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen. Nessa mesma época, um grupo formado pelos mais importantes críticos de teatro é enviado para conhecer todos os espaços teatrais da União Soviética. Eles visitam Carélia e se deparam com essa *performance* que se chamava *Nora*, dirigida por Demíдов. Não preciso dizer que eles foram para lá achando que iriam dormir, mas mesmo não falando a língua e nem entendendo uma palavra, eles não dormiram. Quando eles voltaram para Moscou, convocaram uma reunião da sociedade de teatro e pediram um avião especial para levar Demíдов para explicar como havia criado aquele milagre.

A ata dessa reunião ainda existe e já foi até publicada. Nela se lê que os atores de Demíдов eram comparáveis aos mais importantes de Moscou ou até melhores do que eles, e que a atriz que fez Nora era comparável à grande atriz russa da época. Ao final dessa reunião, eles decretaram que o grupo de teatro da Carélia tinha que ser levado a Moscou para apresentar sua peça e mostrar como o teatro deve ser feito. Mas, em 1944, a principal atriz de Demíдов comete suicídio, e depois disso, ele não quis mais fazer a peça, que nunca chegou a Moscou. Demíдов continuou trabalhando no norte até o fim dos anos 1940, quando desenvolveu uma doença no coração e teve que voltar a Moscou.

Entre 1949 e 1953, ele tenta publicar um livro em que estava trabalhando desde 1924, ou seja, mais de vinte anos. A comunidade teatral de Moscou, que estava “em pé” e “armada”, impediu a publicação dessa obra. Na Rússia, para você publicar alguma coisa, ela tem que passar pelos maiores especialistas em teatro, que vão ler o livro, escrever algo sobre ele, e essa opinião vai direto para os editores. Nessa época, entre essas pessoas estão os ex-alunos, os discípulos de Stanislávski, e dizer que eles não gostavam de Demíдов é pouco. Demíдов foi acusado de ser muito fisiológico, muito realista, muito psicológico, além de místico, que na Rússia quer dizer ser antirreligioso e significa quase uma

sentença de morte. Por isso, Demíдов nunca publicou nada em vida e morreu em 1953, no seu apartamento em Moscou. Suas últimas palavras foram: “Dom Quixote.”

Mas a história não termina aqui, porque os seus ex-alunos esforçaram-se muito para publicar os livros de Demíдов. Na época de sua morte, ele deixou três livros completos e dois incompletos. Desses três completos, um deles é o mais prático, *A Arte de Viver no Palco*, que ele estava tentando publicar. Entre 1953 e 1965, todas as tentativas de publicação das obras de Demíдов por seus ex-alunos foram frustradas. Em 1965, a situação política começa a mudar, e o seu primeiro livro é finalmente publicado, mas em uma versão resumida. Porém, essa publicação só aconteceu por causa dos cientistas, médicos e biólogos russos, que leram o livro de Demíдов e falaram: “Isso tem que ser publicado imediatamente.”

De 2004 a 2009, quatro volumes da herança de Demíдов foram publicados em São Petersburgo. E quando os cinco volumes quase completos de toda a sua obra foram se tornando públicos, ninguém mais pôde ignorar a existência de Demíдов. Hoje todas as escolas de teatro na Rússia estão experimentando a sua técnica, ainda que não façam a menor ideia de como lidar com esse conhecimento, porque eles não têm professores que o sabiam ensinar. Eles exilaram Demíдов, apagaram o seu nome da história e perseguiram os seus alunos; hoje eles têm os livros, mas não a prática.

### A aproximação de Andrei à técnica de Demíдов

Por muitos anos eu fui um dos professores da Associação Internacional Michael Chekhov (MICHA), da qual também sou um dos fundadores. Em 2008, um colega muito próximo levou aos Estados Unidos dois volumes da obra de Demíдов. Como eu confiava muito nesse colega, que era um importante diretor russo, eu encomendei todos os livros de Demíдов e imediatamente comecei a ler esse trabalho.

Enquanto eu estava lendo, me deparei com um fenômeno importantíssimo, eu percebi que em toda a minha carreira eu estava batendo a testa na parede, e de repente uma pessoa maravilhosa abriu uma porta nessa parede e falou: “Pare com isso! Está aqui a porta.” Eu comecei a olhar diferente para tudo aquilo que eu estava fazendo até então. E eu tive muita sorte, porque estava ensinando em um curso muito bom no programa de teatro da Florida State University (FSU).

Eu não tinha a mesma condição que Demíдов. Esse curso só aceita doze alunos por ano e, para cada um deles, nós fazemos uma opção entre cem. É um programa de muito prestígio, que de acordo com o *New York Times* está entre os dez melhores do mundo. Eu posso fazer o que quiser, seja Stanislávski, Demíдов, só tem uma condição: tem que funcionar! Os alunos treinam por dois anos comigo e com um especialista em William Shakespeare. No terceiro ano, eles tornam-se atores de uma das companhias mais importantes do Sul dos Estados Unidos. Essa companhia é muita rica! O orçamento dela é de doze, quinze milhões de dólares por ano. É algo indecente, nojento! E lá eles só escolhem atores de Nova Iorque e Chicago, duas capitais mundiais do teatro.

Quando meus alunos vão trabalhar nessa companhia, no terceiro ano, eles chegam com pouca experiência, porque a faculdade não lhes ensina muita coisa. Mas eles têm que estar ali de igual para igual com esses grandes atores. Por isso, eles não estão interessados no que eu vou fazer, eles querem resultado. Quando eles chegam ao terceiro ano, no meio dessas pessoas, eles não podem parecer alunos, eles não querem ser distinguidos desses atores de Nova Iorque e Chicago.

Foi com esse grupo de doze alunos que eu gradualmente fui deixando de fazer o que fazia e fui introduzindo a técnica de Demíдов. Em 2008, eu comecei com alguns exercícios básicos e, em 2010, passei a utilizar também as práticas de Demíдов nas direções das produções teatrais

4. Região localizada na Europa setentrional, dividida entre a Rússia e a Finlândia.

dos alunos. No segundo ano, nós temos uma apresentação, como é aqui a Mostra de vocês, para que esses doze alunos se apresentem em um determinado palco. É uma temporada profissionalmente organizada. E eu comecei a introduzir esses princípios também no período de ensaios dessas apresentações.

Em 2014, eu voltei para a Rússia, e descobri que as pessoas estavam tentando aplicar a técnica de Demíдов, mas não sabiam bem o que estavam fazendo. Nessa época, eu já estava, há seis anos, experimentando sua técnica com meus alunos em sala de aula, e, há quatro anos, em minhas produções teatrais. O interesse em Demíдов, na Rússia, era enorme, mas não existiam professores especializados para ensinar sua técnica. Por isso, o que tem acontecido nos últimos quatro anos é algo engraçado: a Rússia está importando Demíдов dos Estados Unidos. Eu vou à Rússia três ou quatro vezes por ano e passo praticamente todo verão lá, ensinando nas melhores escolas de teatro. Agora já existe o Laboratório Demíдов, que foi criado por seus ex-alunos, que hoje são professores ou atores profissionais.

Ano passado, nós demos início à International Demíдов Summer School, localizada em uma cidade perto de Moscou. E é por isso que eu estou aqui, porque o Macunaíma, que é uma escola muito progressista e está sempre olhando à frente, enviou a professora Marcela Grandolpho para estudar lá por um mês, e ela abriu esse caminho. Agora vocês também estão todos convidados. Essa escola se chama de Stanislávski a Demíдов e tem duas opções de curso. Os estudos de Stanislávski são ministrados por Veniamin Filshtinsky, um dos professores mais importantes da Rússia na atualidade, que ensinou todos os grandes atores russos. E o curso de Demíдов é ministrado por mim. Infelizmente o curso de Stanislávski não é traduzido para o inglês e, por isso, é só para quem fala russo. Já o curso de Demíдов tem dois grupos, um para quem fala inglês e outro para quem fala russo. Demíдов está voltando para a Rússia agora, mesmo que via Estados Unidos, o que é bem engraçado. Eu tenho a sorte de poder

introduzir a técnica de Demíдов para os meus colegas brasileiros, e eu também ensino em Londres, em Nova Iorque, na Ucrânia, e claro nos Estados Unidos na Florida State University.

### Diferenças entre Stanislávski e Demíдов

Stanislávski e Demíдов acreditam no mesmo Deus, no Deus da verdade, no Deus da criatividade, do processo criativo do ator no palco. A fé deles, portanto, é a mesma. No entanto, Demíдов desenvolveu um treinamento que é diferente de Stanislávski. Eu não tenho como falar qual é a diferença desses treinamentos aqui, porque o próprio Demíдов precisou escrever mais de quinhentas páginas sobre isso. Eu pensei muito sobre o que ia falar para vocês, e eu decidi contar a história desse homem e não de sua técnica. Mas eu vou dizer uma coisa, a principal qualidade que Demíдов visa é a liberdade. Ele trabalha essa liberdade desde o primeiro dia. Isso é muito diferente de outros treinamentos, em que o diretor, antes da noite de estreia, fala para o ator: “O que você está fazendo é maravilhoso, você está fazendo exatamente o que eu te pedi para fazer. Você compreendeu todas as minhas direções, você incorporou tudo o que eu falei.” Você consegue achar liberdade nisso? Nessa hora, quando tudo já foi dito e feito, é muito tarde para se ter liberdade.

A liberdade é uma qualidade que você tem que trabalhar no ator, treinar no ator desde o primeiro dia, ou ele sempre vai parecer estar fazendo o trabalho de outra pessoa. Nesse caso, se há dois atores no palco e um gato o atravessa, você vai parar de assistir aos atores para ver o gato, porque ele está fazendo o que ele quer, e isso é fascinante. Enquanto os atores estão falando o que o diretor quis e não o que eles próprios criaram, o gato está completamente vivo, e os atores estão mecânicos, robôs. Essa é a técnica de Demíдов, a técnica do gato. Esse também é o caso da criança. Para uma criança, tudo é sempre novo e está acontecendo pela primeira vez.

Quando eu era adolescente, eu tive uma professora que tinha estudado com o Evguéni

Vakhtângov. Ela estava com oitenta anos, e eu, com dezoito. Ela me falou dos grandes mestres do teatro russo, me falou do trabalho dela. Todos os dias eu ficava na casa dela por horas e horas, e quando eu não podia ir, eu ainda assim ligava para ela. Ela foi uma das diretoras mais importantes do teatro russo do século XX. E nessa época não era fácil ser uma diretora mulher, porque era um negócio dominado pelos homens. Mas ela perseverou. Nos cinco anos que trabalhamos juntos, ela me deu dois conselhos, e um deles foi esse: “Não tenha pressa para aprender as marcações, não tenha pressa para fixar as marcações”. Como eu só tinha dezoito anos, eu não entendia isso direito.

Mas quando eu já estava com os meus trinta anos, eu comecei a perceber que estava dando mais e mais liberdade para os meus atores, e esse processo de fazer as marcações finais da peça ficava cada vez mais distante. Os atores, toda semana, me perguntavam: “Eu vou para a direita? Eu vou para a esquerda? Quando vamos decidir?” E eu respondia: “Talvez nunca!” E eles riam e diziam: “Boa piada!”

Quando a cena está pronta, nós temos que falar alguma coisa, temos que dar um *feedback*, fazer uma crítica. Afinal, é para isso que nós somos pagos. Quando nós pedimos para os atores pararem a cena, eles simplesmente adoram. Por volta dos meus trinta anos, eu fui diretor artístico de uma companhia de teatro em Washington, e lá eu dirigi *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski. Quando eu estava dirigindo uma cena entre o Raskólnikov e Sônia, eu disse: “Será que não seria interessante você, nessa cena, se aproximar dela, sentar perto dela? Em alguns momentos, não seria legal se você pegasse a mão dela? E em tal lugar, não seria legal se você fosse para bem longe dela e a ficasse olhando à distância?” E os atores falaram: “Isso era exatamente o que eu queria fazer.” E eu perguntei: “E por que você não fez?” E eles responderam: “Porque eu achei que minha personagem nunca faria algo desse tipo” ou “Porque achei que você não iria gostar.”

Eu entendi que sou um diretor muito peculiar,

que se apega ao desejo criativo do ator. E quando eles cumprem esse desejo, eu fico satisfeito, porque eles são verdadeiros e fazem aquilo que eles querem fazer. Para mim, essa é a definição de verdade. Quando a gente faz uma coisa querendo fazer outra, isso é mentira. Quando os atores não fazem aquilo que eles sentem que devem fazer, eu não fico satisfeito. Eu não tenho a minha escolha para impor, mas é claro que tem aquilo que a peça pede, aquilo que o autor escreveu.

No ano em que o Stanislávski morreu, ele falou para um dos seus associados: “Imagine uma peça em que os atores escolhem os lugares que vão ocupar no palco antes da cortina abrir, mas eles não sabem aonde a cortina vai estar. E, a cada noite, essa cortina vai abrir em um lugar diferente do palco, e a plateia também vai estar em um lugar diferente, que os atores não sabem de antemão qual será.” O que acontece com as suas marcações? Elas já eram. Atores são muito sensíveis, especialmente se eles são treinados para isso, treinados na arte da liberdade, na arte de viver livremente no palco.

Imagine que um ator está em pé no palco porque o diretor falou para ele estar ali dessa forma. O quem tem nessas marcações para eu me apegar a elas? Mas os diretores se apegam a isso, eles não dão liberdade ao ator. E, vamos ser honestos, muitas vezes o ator não sabe nem o que fazer com essa liberdade. O ator que estava em pé, agora mandam ele se sentar, mas o que ele quer fazer? Talvez levantar, mas ele não pode porque tem uma marcação. Mas o que acontece se ele se levantar? O significado de toda a peça vai mudar? Não, só a verdade vai entrar em cena. Mas para ter liberdade, o ator precisa ser treinado para isso desde o primeiro dia. Quando aparentemente um corpo quer fazer algo, mas a cabeça, a mente o proíbe, o ator precisa ouvir o seu corpo, ouvir a sua intuição, o que não é fácil.

*Transcrição de Taynara Gonçalves e edição de Roberta Carbone. ■*

# Maria Knebel - na trilha dos mestres

**POR PACO ABREU'**

*Apesar de todas as dificuldades da profissão de professor às vezes desfrutamos minutos incomparáveis de felicidade.*

Maria Osípovna Knebel

Maria Knebel (1898-1985), atriz, diretora e pedagoga teatral russa, estabelece para si o que na pedagogia é fundamental: compreender sua missão diante de seus alunos. Estabeleceu para a sua vida três tarefas para cumprir: conservar para a posteridade as descobertas de Mikhail Tchekhov<sup>2</sup> (1891-1955), seu primeiro professor; difundir o *novo método de ensaios por meio de "études"*<sup>3</sup> de Konstantin Serguêievitch Stanislávski (1863-1938), sistematizado especialmente em seus últimos anos de vida no Estúdio de Ópera e Drama<sup>4</sup> (1935-1938); e reunir a herança teórica de Vladímir Nemirôvitch-

Dântchenko<sup>5</sup> (1858-1943).

Segundo Adolf Shapiro<sup>6</sup> (2006, p.31), aluno de Knebel no GITIS – Academia Teatral Russa –, “Maria realiza uma ação salvadora para o teatro russo ao estabelecer um vínculo espiritual e profissional entre os mestres e a nova geração<sup>7</sup>.”

Em sua jornada pelo teatro, Maria Knebel fez dos encontros com seus mestres-professores alicerces para empreender e constituir seu próprio caminho: “[...] nós vamos precisar purificar e analisar o Método de Análise através da Ação<sup>8</sup>” (KNEBEL apud SHAPIRO, 2006, p.34). Segundo Shapiro (2006, p.34), Maria Knebel foi “[...] aquela que estimulou toda uma nova geração a seguir a trilha dos mestres para nos fazer seguir a estrada dos pesquisadores<sup>9</sup>”.

5. Cofundador do Teatro de Arte de Moscou em 1898. Destacou-se, a partir da década de 1880, como ficcionista, crítico teatral e dramaturgo. Foi professor da escola de atores da Sociedade Filarmônica de Moscou e encarregado, no TAM, da escolha de repertório da companhia, em função de seu refinamento e gosto literário apurado. É o responsável por convencer Anton Tchekhov a permitir que o Teatro de Arte montasse *A Gaivota*, depois do fracasso estrondoso da montagem da companhia do Teatro Imperial em São Petersburgo. Ainda sobre *A Gaivota*, ele orientou Stanislávski sobre como entender a peça de Tchekhov, de acordo com o relato do próprio Stanislávski: Ele passou muitas tardes me explicando a maravilha da peça de Tchekhov. Sua habilidade para narrar o conteúdo das peças era tal que, depois de sua narração, elas ficavam interessantes” (STANISLÁVSKI, Konstatin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p.277). Segundo Stanislávski, era um ator nato, mas que não se enveredou em cima dos palcos. Reconhecido pela enorme capacidade de análise literária e dramática, como citado por Jacó Guinsburg em artigo publicado em 1891, Nemirôvitch-Dântchenko antecipa as buscas artísticas e estéticas do TAM: Quando olho para os alunos, pouco me interessam os êxitos que apresentem nas técnicas das artes teatrais. Estas poderão ser adquiridas. Busco antes de tudo sinceridade e sério trabalho de base na arte. A tarefa de quem ensina num curso dramático é perceber o talento específico do estudante e dar-lhe encaminhamento genuíno, isto é, ensinar-lhe a refletir sobre as personagens configuradas, mostrar-lhe como um aluno deve adaptar-se ao papel” (GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*: Do Realismo Externo ao Tchekovismo. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.33).

6. Um dos mais importantes diretores teatrais russos em atividade. No Brasil, dirigiu, para a Mundana Companhia, os espetáculos *Tchekhov 4 Uma Experiência Cênica* (2010 – FUNARTE – SP) e *Pais e Filhos*, de Ivan Turguêniev (2010 – SESC Pompeia – SP).

7. Tradução para: “Maria réalisa une action salvatrice pour le théâtre russe. Elle réussit à établir un lien spirituel et professionnel entre ses maîtres et la nouvelle generation.” Todas as traduções do francês aqui citadas por realizadas por Heloísa Marie Donnard.

8. Tradução para: “[...] nous allons préciser clarifier et analyser la method de l´analyse pour l´action”.

9. Tradução para: “[...] làquelle qui a stimulé toute une nouvelle génération pour nous faire perndre la route exaltante dès chercheurs.”

Anatoli Vassíliev<sup>10</sup>, também aluno de Knebel no GITIS, partilha, em prefácio que escreveu para a publicação de um dos dois livros de Maria Knebel lançados na França, toda a sua gratidão e reconhecimento por sua professora. Vassíliev felicita os leitores franceses por terem acesso à parcela da obra escrita de Knebel e diz: “[...] eu deixo minha mestra te ensinar a organização, o silêncio, a ética e a ação - pois são os elementos que fazem o teatro<sup>11</sup>” (VASSILIEV, 2006, p.7).

O que faz dois dos mais importantes diretores-pedagogos russos de uma mesma geração reconhecerem Maria Knebel como o começo de uma conexão, para as gerações por vir, com as raízes de uma tradição teatral? Segundo Shapiro (2006, p.29):

O que mais interessava à Maria era a aprendizagem de uma metodologia para o trabalho com os atores. O que seria criar um teatro se não encontrar uma língua artística comum. [...] A formação que estabelece uma linguagem comum. [...] O *Método* que transforma a vida da coletividade de uma maneira incomparável<sup>12</sup>.

Legar para as próximas gerações seus

10. O mais importante nome do teatro russo atual, foi aluno de Maria Knebel no GITIS, onde atuou também como professor da cadeira de Direção. Fundador da Escola de Arte Dramática, em 1997, com passagens pelo Brasil, em 2007, no Teatro SESC Anchieta, para uma palestra sobre seu espetáculo *Medeia Material*, de Heiner Muller; em 2010, para uma oficina viabilizada pelo Centro Internacional de Teatro Ecum (CIT-Ecum) e intitulada *O Texto Literário e a Improvisação*, ministrada em Belo Horizonte e São Paulo; em 2018, para outra palestra realizada também no SESC Anchieta, *Bate-Papo com Anatoli Vassíliev*, e para negociar as tratativas para a estreia de seu último trabalho (2017), *O Velho e o Mar*, de Hemingway no Brasil.

11. Tradução para: “[...] elle faisait tout pour que lés étudiants sentent la respiration vivante des répétitions auxquelles elle avait participé. [...] Cela donna un livre. [...] Le meilleur ouvrage qui ait été écrit sur cette figure importante du theater”.

12. Tradução para: “Ce qui interesse le plus Maria est l´apprentissage de la méthodologie par les acteurs. Mais qu´est-ce que créer un théâtre sinon trouver une langue artistique commune. [...] Qu´est-ce d´autre que cette joie de l´unité? [...] Mais la méthode transforme la vie du collectif de façon incomparable.”

aprendizados, a partir e em contato com seus três mestres, tornou Maria Knebel um vértice fundamental para a transmissão e o alargamento de uma linhagem da Escola de Pedagogia Teatral Russa que tem em Konstantin Stanislávski densa raiz.

Foram as experiências com Mikhail Tchekhov e Vladímir Nemirôvitch-Dântchenko que credenciaram Maria Knebel frente a Stanislávski, que a convidou a atuar como professora-colaboradora da disciplina Palavra Artística no Estúdio de Ópera e Drama.

Aceitei entusiasmada e assim começou um novo e fascinante período de meu trabalho criativo sob a direção de Stanislávski e dada a importância deste trabalho que ultrapassou os limites de minha experiência pessoal, considero que é um dever, uma missão torná-lo um patrimônio coletivo<sup>13</sup> (KNEBEL, 2000, p.14).

A experiência direta com o criador do Sistema<sup>14</sup> deu início a uma prática pedagógica que a transformou em um nome fundamental na

13. Tradução para: “Acepté com mucho gusto y así comenzó el nuevo y fascinante período de mi trabajo creativo bajo la dirección de Konstantín Serguéievich. Y puesto que la importancia de este trabajo hace que se salga de lós limites de mi experiencia personal, considero que es mi deber hacer de el patrimonio colectivo.”

14. Após a morte de Anton Tchekhov, em 1904, seu fundamental parceiro dramático em montagens lendárias no TAM de *A Gaivota* (1898), Tio Vânia (1899), *As Três Irmãs* (1901) e *O Jardim das Cerejeiras* (1904), Stanislávski entra em crise artística, agravada com o fracasso do Estúdio da Rua Povarskáia (1905) em suas buscas por novas perspectivas para o trabalho com os atores através da dramaturgia simbolista. Após o Domingo Sangrento, o massacre das forças czaristas a uma manifestação pacífica de operários e seus familiares, o Teatro de Arte de Moscou precisa fechar suas portas, e Stanislávski inicia, com seu grupo, sua primeira turnê internacional pela Europa. O sucesso estrondoso da turnê e o interesse de todos por saber mais sobre o grupo de atores russos, somados às férias tiradas por Stanislávski na Finlândia, após o seu regresso, dão ao mestre russo a oportunidade de ler e reler todos os seus registros e apontamentos sobre a sua experiência como ator e diretor. É neste momento que Stanislávski começa a sistematizar seus registros naquilo que se tornaria o seu Sistema. Suas primeiras experiências práticas com os atores do TAM datam de 1906-1907. Seu caminho de construção do Sistema, que levará o seu nome, constitui uma trilha de experiências contínuas em retirar o ator da perspectiva de uma técnica apenas representativa, associada à cópia de modelos de atuação pré-existentes, para lançá-lo à busca da percepção e expressão de sua própria natureza, como ferramenta para o trabalho criativo do ator na construção de experiências cênicas que tragam a marca da individualidade do ator em diálogo com os papéis que irá representar.

formação dos futuros diretores-pedagogos russos, o que demonstra a trajetória de artistas como Adolf Shapiro, Anatoli Vassíliev, entre outros.

Maria Knebel, assim como Stanislávski e importantes pedagogos teatrais russos, tornou-se também autora de publicações acerca da criação e formação atoral. Em análise sobre a primeira publicação de Stanislávski, *Minha vida na arte*, publicada na Rússia em 1926, Cristiane Takeda aponta uma tríade e três eixos encontrados na autobiografia de Stanislávski que podem também ser vistos em publicações de Knebel.

A tríade vida-teatro-formação, que aparece nesse texto, prenuncia a força geratriz de toda a obra vindoura de Stanislávski. [...] Ora um relato das experiências de vida e conselhos, ora a apresentação de uma metodologia para o trabalho do ator, ora a sua aplicação prática e o exercício contínuo de seu conteúdo (TAKEDA, 2008, p.48-50).

A transmissão de experiências para a formação do ator ganha, além do contato direto entre professor(a) e aluno(a), a via indireta através dos livros.

Um instrumento de transmissão de sua experiência artística, ou seja, uma ferramenta pedagógica que não se limita nem no tempo, e tampouco no espaço geográfico, já que o livro lido é a comunicação a distância, indireta de uma experiência (TAKEDA, 2008, p.67).

Assim, Maria Knebel contribuiu para o alargamento da linhagem que adotou como missão em sua transmissão, tanto na relação direta com seus alunos como, também, em forma de legado para as futuras gerações, na forma indireta, através dos seus livros.

### Obras de Maria Knebel

Ao longo de sua vida, Maria Knebel publicou livros em diálogo com a sua experiência na trilha de seus professores. Em relação a Mikhail Tchékhev, contribuiu para a publicação de suas obras completas, em 1986, como Alejandro González

Puche<sup>15</sup> e Ma Zhenghong<sup>16</sup> (2007, p.10) escrevem sobre a participação de Knebel para a difusão do legado de seu primeiro professor:

Foi fundamental a participação de Maria Knebel para a edição, dos dois tomos das obras completas de Mikhail Tchékhev, publicada um ano após o falecimento da grande pedagoga. Ninguém melhor do que ela, sua companheira no Teatro de Arte de Moscou e em seu Estúdio, para dar as boas vindas ao grande criador de sua pátria que em vida não alcançou a merecida reabilitação<sup>17</sup>.

Para esta obra, Maria Knebel escreveu prefácios para os dois volumes publicados e traduzidos para o espanhol pelo casal de pedagogos Puche e Zhenghong, com os títulos *Mijail Chéjov y Su Herencia Artística* (Mikhail Tchékhev e Sua Herança Artística) e *Mijail Chéjov, Acerca del Arte Actoral* (Mikhail Tchékhev, Sobre a Arte do Ator). Assim Knebel (1967, p.45-47) relata, em sua autobiografia<sup>18</sup>, o aprendizado com seu primeiro professor e também

15. Encenador e pedagogo teatral colombiano, é discípulo de Anatoli Vassíliev e formado no GITIS, onde foi aluno de Boris Gavrilovich Golovtsovski e, em seus dois últimos anos de formação, coorientado por Anatoli Vassíliev, de quem foi ator por quatro anos. Publicou, juntamente com Ma Zhenghong, as *16 Lecciones y Otros Materiales*, de Mikhail Tchékhev, compilação de escritos até então inéditos, sobre o trabalho desenvolvido por M. Tchékhev em 1932. A publicação partilha lições ensinadas aos atores do Teatro Estatal da Lituânia, descrevendo exercícios e princípios de treinamento de sua pedagogia. Alejandro González Puche é também professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Valle, Cali, Colômbia, desde 1996, onde coordena um curso de mestrado para diretores teatrais. Esteve no Teatro Escola Macunaíma em duas ocasiões, em 2016, para realizar uma palestra aos professores, intitulada Análise Ativa, e, em 2017, para ministrar a oficina Jogos de *Ensamble* e Estrutura: O Princípio Teatral de Mikhail Tchékhev. Em São José dos Campos, conduziu a Residência Imersão Tchekhov: O Foco na Cena o Saber e o Fazer Teatral, realizada em 2016 no CAC Walmor Chagas, na Cia. Teatro da Cidade, cujo foco foi um experimento teatral a partir de *Tio Vânia*, de Anton Tchékhev.

16. Diretora de teatro e pedagoga teatral chinesa, é discípula do lendário diretor russo Piotr Fomenko (1932-2012), seu tutor no GITIS, onde estudou de 1987 a 1993. Esteve, em janeiro de 2017 no Teatro Escola Macunaíma, para ministrar a Oficina Jogos de *Ensamble* e Estrutura: O Princípio Teatral de Mikhail Tchékhev juntamente com seu companheiro de arte, pedagogia e vida, Alejandro González Puche. É professora no Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Valle, Cali, Colômbia, desde 1996.

17. Tradução para: "Resulta providencial la participación de María Osipovna Knébel (1898-1985) em la edición de los tomos, los cuales vieron la luz después Del fallecimiento de la gran pedagoga. Nadie mejor que ella, su compañera em el Primer Estudio, para darle la bienvenida al gran creador a su patria, quien em vida no alcanzó a gozar de una merecida rehabilitación."

18. Esta obra, até então inédita em português, contou com a tradução de Rafael Bonavina, realizada para a sua pesquisa de doutorado – em andamento – *Ser Pedagogo Reflexões Provocadas em Diálogo com a Escola Russa de Pedagogia Teatral*, com orientação da professora doutora Maria Thais Lima Santos.

com aqueles que se tornariam, anos depois, seus mestres:

Mikhail Tchékhev – meu primeiro professor de teatro, que me deu tanto, a ponto de o sentimento de gratidão por ele não ter se extinguido até os dias de hoje. [...] Ele não nos ensinava, mas nos dava a possibilidade de participar de suas pesquisas, e por isso sempre serei grata. Agora, passados muitos anos desde que comecei a estudar o Sistema de Stanislávski, não só através de M. Tchékhev, depois disso, como o destino me deu a felicidade de chamar meus professores também a Stanislávski e Nemirôvitch-Dântchenko, eu entendo que M. Tchékhev, no ano de origem do próprio estúdio, foi um *verdadeiro estudante de Konstantin*<sup>19</sup>.

Dedicado ao seu segundo professor e diretor no Teatro de Arte de Moscou, Maria Knebel publica, em 1966, *Chkola Rejissuri Nemirovicha-Danchenko* (A Escola do Diretor Vladimir Nemirôvitch-Dântchenko). De suas missões, esta foi a mais difícil de realizar, reunir a herança teórica de seu diretor no TAM. Segundo Shapiro (2006, p.17): "Ela fazia de tudo para que os estudantes sentissem a respiração viva nos ensaios que ela participava. [...] Isto se transformou em um livro. [...] A melhor obra que foi escrita sobre esta importante figura do teatro<sup>20</sup>." Em sua autobiografia, *Toda a Vida*, Knebel (1967, p.221) escreve sobre o seu diretor:

Ao ouvi-lo como diretor e pedagogo, eu percebi a presença de incrível e rara qualidade: Vladimir Ivanôvitch sempre estava absorto com o que o ator poderia ou não fazer. [...] Ele acreditava que a vigilância do olhar do diretor é necessária principalmente no tratamento do segredo da individualidade

19. Esta e as demais citações do livro *Toda a Vida*, de Maria Knebel, aqui utilizadas referem-se à tradução apresentada em nota acima e são acompanhadas do ano da publicação original, 1967.

20. Tradução para: "Elle faisait tout pour que les étudiants sentent la respiration vivante des répétitions auxquelles elle avait participé. [...] Cela donna un livre. [...] Le meilleur ouvrage qui ait été écrit sur cette figure importante du theater."

do ator. [...] Ele começava por essa percepção absoluta das qualidades humanas.

Nemirôvitch-Dântchenko foi importante articulador para por em movimento uma tradição teatral, o sentido do valor de um ninho de formação que identifica inicialmente seus alunos na Sociedade Filarmônica de Moscou, como Olga Knipper (1868-1959), Mikhailovich Moskvín (1874-1946) e Vsévolod Meyerhold (1874-1940), mais tarde fundamentais atores do Teatro de Arte de Moscou e todos aqueles, como Maria Knebel, que perceberam a importância de Nemirôvitch-Dântchenko para a transmissão de uma escola da tradição do teatro russo:

Havia pessoas que não pertenciam a uma geração, mas há um século inteiro, como se tivessem absorvido para si toda sua cultura, tornando-se vivas encarnações de suas melhores tradições. Vladimir Ivanôvitch era uma dessas pessoas (KNEBEL, 1967, p.221).

Em relação a Stanislávski, assim Maria Knebel relata seu encontro com ele no Teatro de Arte de Moscou, entre os anos de 1924 a 1928, quando do retorno do ator, diretor e pedagogo russo de sua segunda turnê internacional<sup>21</sup>:

Quatro anos – de 1924 a 1928 – foram os anos de inigualável generosidade de Stanislávski – diretor, pedagogo e organizador do TAM. Seu desejo de entregar a si mesmo, seu conhecimento, sua experiência, era tão tempestuoso que, literalmente, envolvia todas as esferas do teatro. [...] É difícil compreender o leque de atividades de Stanislávski nesses quatro anos. A revisita de *Do Espírito, a Desgraça*; a direção artística dos espetáculos dos jovens, *Batalha de vida*, de C. Dickens; a produção de *O Coração Quente*; a direção

21. Stanislávski escreve sua autobiografia entre 1922 e 1924, portanto entre 59 e 61 anos. Já é um ator, diretor e pedagogo teatral de renome. Está em turnê internacional pela Europa e Estados Unidos com o seu Teatro de Arte de Moscou, a companhia teatral onde atua como ator e diretor. Essa turnê tinha a previsão inicial de durar três meses, mas durou dois anos, face ao sucesso de público e crítica e aos seguidos novos convites para turnês em novas cidades e países. Todos queriam conhecer os atores do Teatro de Arte de Moscou.

dos espetáculos *Nikolai I e os Dezembristas*, *Vendedores de Glória*, *Os dias dos Turbins*; a produção de *As Bodas de Fígaro*; a direção dos espetáculos *As Irmãs Gerard*, *Trem Blindado 14-69*, *Untilóvsk*, *Especuladores*. No teatro de ópera, nessa época, a direção dos espetáculos *O Casamento Secreto*; a produção d' *A Noiva do Tsar*, *Bohemia*, *Noite de Maio*; e o final da produção de *Bóris Godunóv*, por I. M. Moskvín. [...] Ao redor de cada espetáculo, surgia uma escola – uma escola de assimilação do processo artístico da transformação, uma escola da percepção de diferentes autores, épocas, gêneros, estilos, de produção artística (KNEBEL, 1967, p.212-213).

Em diálogo, especialmente com os últimos três anos de seu contato direto com Stanislávski no Estúdio de Ópera e Drama, Maria Knebel escreveu dois livros: *A Palavra na Arte do Ator* (1954) e *Sobre a Análise Ativa da Peça e do Papel* (1961)<sup>22</sup>. Estas obras são contribuições definitivas na transmissão do último Stanislávski e o seu trabalho a frente de seu último estúdio. Somados a isto, o talento e astúcia pedagógica de Maria Knebel fizeram de seus escritos odes de amor a Stanislávski e para manter o princípio da chama de seu coração acesa, colocar esta perspectiva em constante movimento.

Sobre sua experiência, principalmente no GITIS, como professora da disciplina Encenação para diretores teatrais, escreve, em 1976, o título que foi traduzido para o espanhol, em 1991, como *Poética de la Pedagogia Teatral* (Poesia Pedagógica).

Knebel transfere para a formação do diretor a mesma premissa de seu trabalho na formação do ator, ou seja, contribuir para o aperfeiçoamento cultural, artístico, humano e intelectual dos futuros diretores, para que encontrem sua própria personalidade artística.

Aos professores que se dedicam a formar novos diretores, como eu, encontraremos

alunos que, como crianças, mas já adultos, darão os seus primeiros passos neste ofício, sendo necessário conduzi-los cuidadosamente para que encontrem seu próprio caminho e sua própria personalidade artística<sup>23</sup> (KNEBEL, 1991, p.13).

Para isso, segundo Knebel (1991, p.13-14), é necessário:

Encontrar o caminho para comunicar-se com seus alunos em relação a tudo o que é importante. [...] Ensinar requer enorme paciência, controle, respeito, confiança, exigência e, em muitos momentos, boa vontade e bom humor<sup>24</sup>.

Knebel (1991, p.15), em *Poética de la Pedagogia Teatral*, relata: “[...] este livro não é um manual, traz as conclusões de minha própria experiência pedagógica e minha preocupação em transmitir o que recebi de meus mestres<sup>25</sup>”. Knebel revela também que os exemplos de exercícios, situações, diálogos e debates descritos no livro não são abstratos ou teóricos e que ocultou nomes verdadeiros de alunos por fictícios por uma questão ética. Retrata inúmeros temas e situações vividas à frente da cadeira de Direção no GITIS: as exigências da profissão de professor; relatos dos exames de admissão; descrição de exercícios; a prática em sala de aula; a pintura como referência e inspiração para a criação; reflexões e exemplos práticos acerca de elementos do Sistema de Stanislávski; modelos de atuação do diretor; análise de obras relevantes da dramaturgia russa; abordagens de Nemiróvitch-Dântchenko e de Stanislávski, entre outros, para a descoberta da Atmosfera de determinadas obras,

23. Tradução para: “Pero el maestro que, como nosotros, se dedica a formar nuevos directores de teatro, se encuentra con alumnos que dan sus primeros pasos en esta dirección, como si fueran niños, pero que son ya adultos, y a los que hay que conducir cuidadosamente hasta que encuentren su propio camino y su propia personalidad artística.”

24. Tradução para: “Encontrar el camino hacia la juventud y comunicarle todo aquello que consideramos precioso. [...] La enseñanza requiere de enorme paciencia, control, respeto, confianza, exigencia y, en muchos casos, buena voluntad y buen humor.”

25. Tradução para: “[...] este libro no es un manual, sino las conclusiones de mi propia experiencia pedagógica y de mis preocupaciones por transmitir lo que recibí de mis maestros”.

bem como suas abordagens para determinados elementos do Sistema. Knebel problematiza também como é importante para o diretor ter uma escuta qualificada para os atores que irá conduzir através de sua própria experiência como ator:

O trabalho em nossas classes de direção se mescla com o trabalho de atuação. O diretor deve ser um ator excelente. É possível que não tenha as qualidades de um ator, como voz, presença cênica, expressividade, mas deve dominar a complicada técnica dos atores. Somente poderá conduzir o ator, aos intrincados caminhos da criação, quando perceber o que acontece em profundidade na alma do ator. Aquele que não tem ouvido musical não distingue, nas melodias, os sons falsos. O diretor não perceberá os equívocos do ator se não dominar o sentido da busca pela autenticidade artística. O diretor que não tenha passado pela escola de atuação, que não tenha comprovado os princípios da criação consigo mesmo, experimentado os erros e equívocos lhe será mais difícil trabalhar com os atores (KNEBEL, 1967, p.27-28).

### O encontro de Stanislávski e Maria Knebel no Estúdio de Ópera e Drama

Stanislávski, em seus três últimos anos de vida, mantém uma intensa atividade. Ele recebe autorização do governo soviético, em virtude de seu estado de saúde, para abrir um estúdio em sua casa e prepara, ao mesmo tempo, a publicação de seu legado, relendo, reescrevendo e organizando anotações de toda uma vida para a sua segunda publicação: *El Trabajo del Actor Sobre Si Mismo* (O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo).

Especialmente em seu último estúdio, Stanislávski coloca em prática a síntese de toda a sua jornada e investiga um novo método de ensaios, onde a criação dos atores é desenvolvida através da elaboração de *études*. Esse novo método busca a criação de ações físicas autênticas dos atores em um processo de descoberta de si mesmo no papel e do papel em si mesmo, conteúdo do último texto escrito por Stanislávski, em 1938, onde também

discorre sobre as cinco particularidades de seu novo método:

A primeira particularidade é que o novo método logo coloca todas as questões relacionadas ao papel no plano de vida humana e pessoal do criador. [...] A segunda particularidade [...] a ação física não é um objetivo em si, mas o meio para a criação da linha exterior e depois interior da lógica e da coerência do desenvolvimento do papel. [...] A terceira particularidade do novo procedimento na abordagem do papel é que ele foge de qualquer tipo de violência. [...] A quarta particularidade evidente na abordagem do papel do novo método é que nosso procedimento direciona toda a nossa atenção à ação física, e dessa maneira a afasta do sentimento. Graças a isso, a vida do criador é entregue ao poder da mágica natureza humana e de seu subconsciente. [...] A quinta particularidade feliz de nosso novo método é que ele se volta para dentro e não tolera ações físicas que não sejam justificadas por dentro (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA, LABAKI, 2015, p.240-241-242-243).

A mudança também se deu no encadeamento das etapas propostas para esse processo. Stanislávski redimensiona o sentido do trabalho de mesa, método analítico de estudo de uma obra, bem como da *análise através da ação* das estruturas ativas de uma peça em suas cadeias de acontecimentos para o trabalho com ações físicas através de *études*. A práxis desse estúdio o aproxima de uma escola de formação, uma academia teatral, onde Stanislávski convida jovens professores para, juntos com ele, investigarem suas sínteses sobre a arte do ator.

Se ele tratava os Primeiro, Segundo, Terceiro e Quarto estúdios como organismos, dos quais depois iria nutrir-se o Teatro de Arte, então o último estúdio foi pensado de maneira completamente diferente. Ele sonhava com a academia, onde ele levaria toda a sua titânica experiência e poderia por à prova as suas descobertas (KNEBEL, 1967, p.256).

22. Estas obras foram publicadas em português pela Editora 34 em 2016. Suas traduções para o espanhol são respectivamente: *La Palavra em la Creación Actoral* (Fundamentos, 1998) e *El Último Stanislavski* (Fundamentos, 1996).

Segundo Diego Moschkovich<sup>26</sup>, o Estúdio de Ópera e Drama contou com mais de cinquenta pedagogos, três mil inscritos e trinta selecionados em seu primeiro ano. O programa pedagógico do Estúdio contava com três eixos estruturais: 1 – **Sistema de Stanislávski** (treinamento; aulas com procedimentos que treinam o ator para os elementos do Sistema); 2 – **A fala** (a palavra artística), Maria Knebel coordenava juntamente com Stanislávski; 3 – **O trabalho sobre a peça e o papel** (o novo método), para este eixo eram escolhidas obras clássicas com dramaturgia coesa para estruturar o aprendizado dos novos atores.

A prática nos estúdios é muito evidente, em boa parte da trajetória do ator, diretor e pedagogo Stanislávski, como um espaço de investigação do trabalho do ator onde a pressa e a pressão das exigências de uma companhia de repertório, com prazos para estreias, não são levadas em conta. A experimentação e a formação são eixos estruturais destes espaços. Assim Maria Knebel relata, no prólogo de seu livro *A Palavra na Arte do Ator* (1954), o convite de Stanislávski para ela assumir a disciplina Fala Cênica ou Palavra Artística:

Em março de 1936, Konstantin Stanislávski pediu-me que fosse a sua casa. Eu sabia que ele estava trabalhando intensamente para concluir seu livro *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo* e que tinha também muito do seu tempo despendido na organização do Estúdio de Ópera e Drama, onde ele depositava grandes esperanças, já que contava com atores jovens, de por em prática as novas bases teóricas do Sistema. Eu também sabia que, apesar de seu delicado estado de saúde, Konstantin Stanislávski estava experimentando, talvez, o período de maior efervescência de suas forças criativas, quando diariamente oferecia a si mesmo e a todos

26. Em seminário realizado para a disciplina de pós-graduação A. Tchekhov e K. Stanislávski: Da Poética do Drama Tchekhoviano às Novas Formas da Encenação, ministrada por Elena Vássina e oferecida na FFLCH-USP, em 2017. Diego Moschkovich, brasileiro, formado na Academia Estatal de Artes Cênicas de São Petersburgo (LGITMIK), é o tradutor de importantes obras de atores, diretores e pedagogos russos para o português. Realiza pesquisa de mestrado na FFLCH-USP sobre o Estúdio de Ópera e Drama, com orientação da professora doutora Elena Vássina.

nós novas descobertas acerca da natureza da criação do ator. [...] - Você já ouviu falar de meu Estúdio? Perguntou-me Stanislávski. - Sim, é claro, Konstantin Serguêievitch. - Quer ensinar aqui a fala cênica? - Nunca ensinei esta disciplina e nem sequer sou chamada para os recitais de leitura. Contestei. - Tanto melhor, disse ele, quer dizer que você não teve tempo de se desenvolver nestes conteúdos. Quer aprender ensinando?<sup>27</sup> (KNEBEL, 2000, p.13-14).

Em sua autobiografia, Maria Knebel fala sobre como sua trajetória esteve às voltas com Stanislávski em diferentes etapas de sua vida e como estes contatos foram fundamentais em sua formação. O Teatro de Arte de Moscou, companhia criada em 1898 por Vladímir Nemirôvitch-Dântchenko e Konstantin Serguêievitch Stanislávski, merece destaque, primeiramente como criança espectadora da montagem histórica de *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchékhev, em 1904, depois como integrante do Segundo Estúdio do TAM, posteriormente como atriz do Teatro de Arte de Moscou para, finalmente, em 1936, ser colaboradora de Stanislávski em seu último estúdio de investigação e formação teatral como pedagoga. Knebel foi uma pedagoga teatral fundamental para a difusão e desenvolvimento das raízes stanislavskianas através de sua prática pedagógica na formação de atores e diretores após a morte do mestre russo, em 1938.

Penso que esta Escola não deve morrer, pois existe o perigo de converter-se em

27. Tradução para: "Em marzo de 1936 Konstantín Serguéyevich Stanislavsky me pidió que fuera a su casa. Yo sabía que em aquella época estaba trabajando intensamente para concluir su libro *El Trabajo del Actor Sobre si Mismo* y que estaba prácticamente ocupado en la organización Del Estudio de Ópera y Drama, em El que había depositado grandes esperanzas, ya que contaba con que, al experimentar con jóvenes, lograría verificar las nuevas bases teóricas del sistema. Yo también sabía que, a pesar de su delicado estado de salud, Konstantín Serguéyevich estaba experimentando, quizá, el mayor crecimiento de sus fuerzas creativas, cuando diariamente ofrecía a si mismo y a nosotros nuevos descubrimientos en el ámbito de la naturaleza de la creación actoral. [...] - Há oído usted hablar de mi Estudio? Me preguntó por fin. - Sí, por supuesto, Konstantín Serguéyevich. - Quiere enseñar aquí habla escénica? - Nunca lo he y ni siquiera recito en los conciertos - conteste yo. - Tanto mejor - dijo él -, eso quiere decir que em usted los tópicos no han tenido tiempo de desarrollarse. Quiere enseñar aprendiendo?"

um esquema morto. Há somente uma salvação: é necessário trabalhar sem descanso, experimentar, buscar, duvidar, insistir, descobrir, abandonar o caduco. Cada um de nós deve colocar-se em constante desenvolvimento<sup>28</sup> (KNEBEL, 1991, p.13).

Maria Knebel viveu em diálogo com as missões que escolheu como pedagoga teatral e assim descreve, em *Toda a Vida*, seu grande mestre:

Eu vi o Stanislávski risonho, irritado, exigente, gentil, justo, intolerante, paciente, teimoso, confiante, inseguro, melancólico, feliz, vívido, cansado... Mas se em um lugar e de algum modo eu não o vi, eu sempre soube que ele era um gênio, e o encontro com ele, uma felicidade. Agora, pondo a vida na ponta do lápis, eu tenho certeza: eu sou feliz porque toda a minha vida fiquei às voltas com Stanislávski, que me forçou a "marcar-me" com sua genialidade. Durante a infância, *O Pássaro Azul*; depois – os espetáculos com a colaboração de Stanislávski-ator; então, através das suas produções, a familiaridade com os diretores de arte e, finalmente, eu encontrei várias pessoas para as quais ele distribuiu a chama do seu coração – tornei-me uma de suas estudantes... E por isso até os dias de hoje considero-me no dever de passar aos outros aquilo que recebi dele. Mas como contar sobre tudo isso, se isto é uma vida inteira? (KNEBEL, 1967, p.195-196).

#### Referências Bibliográficas

CHEKHOV, Michael. **The Path of the Actor**. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.  
CHÉJOV, Mijail; OSÍPOVNA, María. **16 Lecciones y Otros Materiales**. Organización e tradução de Ma Zhenghong e Alejandro González Puche. Cali: Universidade do Valle, 2017.

28. Tradução para: "Pienso que esta escuela no debe morir, pues existe el peligro de que llegue a convertirse em um esquema muerto. Hay solamente una salvación; es necesario trabajar sin descanso, experimentar, buscar, dudar, insistir, descubrir, abandonar lo caduco. Cada uno de nosotros debe encontrarse em constante desarrollo."

GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**: Do Realismo Externo ao Tchekhovismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

KNEBEL, Maria. **A Palavra na Arte do Ator**. São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. **Sobre a Análise Ativa da Peça e do Papel**. São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. **La Palabra en la Crecion Actoral**. Madrid: Fundamentos, 2000.

\_\_\_\_\_. **El Último Stanislavski**. Madrid: Fundamentos, 1999.

\_\_\_\_\_. **Poética de la Pedagogia Teatral**. México: Siglo Veintiuno, 1991.

\_\_\_\_\_. **Toda a Vida**. Tradução de Rafael Bonavina para fins acadêmicos e não publicada, baseada o original russo de 1967.

MAUCH, Michel. **Poética e Pedagogia**: Maria O. Knebel e o Monólogo Interior, 2014, 146 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NEMIRÔVITCH-DÂNTCHENKO, V. **Mi Experiencia Teatral**. Buenos Aires: Futuro S.R.L, 1949.

SHAPIRO, Adolf. Maria Knebel, Une Écoute Lumimeuse. In: SHAPIRO, Adolf et al. **L'Analyse de Gestion en Deux Livres et Quelques Annexes**. Paris: École Nationale Supérieure Des Arts et du Théâtre, 2006.

STANISLÁVSKI, Konstatin. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TAKEDA, Cristiane. **Minha Vida na Arte de Konstantin Stanislavski**: Os Caminhos de uma Poética Teatral, 2008, 126 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VASSÍLIEV, Anatoli (org.). **Maria Knebel – Análise-Ação: Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.

VASSILIEV, Anatoli. Le Début. Une Écoute Lumimeuse. In: VASSILIEV, Anatole et al. **L'Analyse de Gestion en Deux Livres et Quelques Annexes**. Paris: École Nationale Supérieure Des Arts et du Théâtre, 2006.

VÁSSINA, Elena; Aimar, LABAKI. **Stanislávski – Vida, Obra e Sistema**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. ■

## Caminhos e parceiros de Stanislávski

### Entrevista com Simone Shuba

**POR KLEBER DANOLI E ROBERTA CARBONE**

*A entrevista a seguir foi realizada em 13 de julho de 2018, com a professora do Teatro Escola Macunaíma e doutoranda do Curso das Letras Russas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, cuja pesquisa centra-se no papel da Memória Afetiva dentro do Sistema Stanislávski e na sua relação com a Imaginação. Simone Shuba é autora de Stanislávski em Processo – Um Mês no Campo – Turguêniev, publicado, em 2016, pela Coleção Macunaíma no Palco da editora Perspectiva. Nessa obra, Shuba traz à tona alguns colaboradores que tiveram influência direta sobre os processos criativos de Stanislávski, tanto do ponto de vista artístico quanto pedagógico, o que é um dos temas da entrevista abaixo.*

### A sociedade com Nemiróvitch-Dântchenko

Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko se conheciam a distância. Stanislávski foi artista amador, desde muito cedo, em seu núcleo familiar, que com os anos foi ganhando prestígio e colaboradores. Do Círculo dos Aleksiêiev à Sociedade de Arte e Literatura, décadas de atuação como ator, diretor e empreendedor cultural. Sua projeção como artista amador pouco a pouco vai se expandindo, também por ser alguém que se interessava, que assistia, estudava e experimentava as mais variadas linguagens e estilos artísticos, como espectador, artista e também aluno, como exemplo de canto e balé. Membro de uma rica e influente família de comerciantes, mas também de mecenas, apoiadores da arte e da cultura. Nemiróvitch-Dântchenko era alguém que se destacava por sua formação intelectual, literária, como ficcionista, dramaturgo, crítico teatral e professor de atores na Sociedade Filarmônica de Moscou. Segundo Stanislávski, os dois se procuravam há algum tempo, sabedores um do trabalho do outro, até selarem um encontro para junho de 1897 no restaurante Slavianski Bazar em Moscou, onde, por dezoito horas, conversaram e projetaram a criação de uma companhia profissional que fosse assentada em princípios novos. Há tempos, ambos sofriam com as condições do teatro e acreditavam na formação e educação artística como antídotos aos métodos antigos de atuação de memorização das falas e espetáculos repletos de convencionalismos estéticos.

Deste histórico encontro saiu o pensamento do teatro que fundariam juntos, em 1898, o Teatro de Arte de Moscou. Cada um contribuiu com seus alunos, atores formados e indicações para a formação da companhia. Dos trinta e nove atores selecionados, quatorze eram do grupo de Stanislávski na Sociedade de Arte e Literatura, doze provinham da escola de atores da Sociedade

Filarmônica de Moscou, pupilos de Nemiróvitch-Dântchenko. E fora toda uma jornada juntos à frente do TAM, ainda hoje um patrimônio do teatro russo e universal, ao longo dos quarenta anos do grupo até a morte, em 1938, de Stanislávski. É bem verdade que a relação entre eles passou por muitas fases e desentendimentos, mas mesmo com os atritos, ambos nunca deixaram de se respeitar e aceitar os termos que construíram para o teatro deles no histórico encontro de 1897.

Para introduzir outro parceiro fundamental de Stanislávski, Anton Tchékhov, o escritor e

***[...] Nemiróvitch-Dântchenko, ele foi um homem importante. Você vai ao Museu do Teatro de Arte, e lá tem a cadeira do Stanislávski e a cadeira do Nemiróvitch-Dântchenko, uma ao lado da outra.***

dramaturgo, que apresentado a Stanislávski por Nemiróvitch-Dântchenko vai marcar a história do teatro, com processos, espetáculos e textos memoráveis e transformadores, tanto em relação à dramaturgia, como em relação ao trabalho com os atores e na direção artística de Stanislávski. Ao sugerir que o TAM montasse *A Gaivota*, de Anton Tchékhov, Nemiróvitch-Dântchenko encontrou resistência de Stanislávski que, a princípio, achou a peça chata, sem movimento e ação. Coube a Nemiróvitch-Dântchenko que, segundo o próprio Stanislávski, o ensinou através de muitas conversas por tardes e mais tardes a compreender o universo do autor de *A Gaivota*, que marcou um sucesso estrondoso de público e crítica na montagem do TAM, que o colocou em outro patamar. Existe, inclusive, a partitura do espetáculo original, que foi traduzida para

o inglês. Nela podemos acompanhar toda a planificação e o projeto de Stanislávski para a encenação. Neste momento não existe uma preocupação pedagógica de Stanislávski em relação aos seus atores. Há um texto da época em que Stanislávski reconhece que dirigia como um déspota, impondo aos atores sua própria leitura da obra e das personagens. Apesar disto, em *A Gaivota*, Stanislávski investiga profundamente a sutileza humana que Tchékhov traça, através do cotidiano, em sua compreensão sobre a alma humana. E isso será de fundamental importância

***Sulerjítiski teve uma importância preponderante na construção de uma ética para o teatro, baseada nos preceitos de Tolstói, e no desenvolvimento do Sistema. Sulerjítiski traz a ideia da não separação entre artista e homem. A busca do trabalho do ator sobre si mesmo encontra fortes laços na influência de Suler.***

para a criação em seu Sistema, para a criação do Segundo Plano da obra, o subterrâneo do texto.

Nemiróvitch-Dântchenko tinha muito conhecimento literário, e em testemunho de Stanislávski, ele diz ter aprendido com Nemiróvitch-Dântchenko análise de texto, como entender e compreender o universo literário de uma obra. Em 1904, ano de morte de Anton Tchékhov começam a aparecer as primeiras rugas entre Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, e uma crise se instaura entre os dois. Eu não posso afirmar isso, mas acho que essa crise se dá porque Stanislávski começa a mergulhar no Simbolismo,

e Nemiróvitch-Dântchenko prefere a dramaturgia tchekhoviana. Na verdade, é Tchékhov quem apresenta Maeterlinck, dramaturgo simbolista, para Stanislávski. Tchékhov era alucinado por ele, e Stanislávski resolve montar suas peças. Quando isso acontece, Leopold Sulerjítiski já o está ajudando. Sulerjítiski não era do teatro ainda, mas já ajudava Stanislávski fazendo um pouco de tudo. E Stanislávski insiste nessa nova forma simbolista, se perguntando: O que é essa nova forma? O que é esse novo ator?

Tem um texto em que Nemiróvitch-Dântchenko diz que Stanislávski vai se tornando cada vez mais pedagogo e cada vez menos diretor. Isso por volta de 1908 mais ou menos. Quando Stanislávski contrata Sulerjítiski, ele que se tornará seu grande parceiro pedagógico, Nemiróvitch-Dântchenko não concorda, e Stanislávski paga o salário de Suler do seu próprio bolso. Na verdade, quando Stanislávski começa sua investigação pedagógica já é um momento de bastante tensão entre ele e Nemiróvitch-Dântchenko.

Eu acho que Nemiróvitch-Dântchenko se preocupava com a questão empresarial do Teatro de Arte de Moscou, que tinha que ter suas peças de repertório. Após a morte de A. Tchékhov, Stanislávski monta no Teatro de Arte uma trilogia de peças em um ato de Maeterlinck, mas o espetáculo fracassa. Com os desentendimentos com Nemiróvitch-Dântchenko se adensando, Stanislávski percebe que não podia fazer suas investigações, em busca de novas formas, no TAM e é aí que ele vai começar com os estúdios. O primeiro deles, o Estúdio da Rua Povarskáia em 1905, onde Stanislávski convida Vsevolod Meierhold para trabalhar com os atores nesta nova empreitada. Meierhold tinha sido ator do TAM desde a sua formação até 1904, quando sai para formar a sua própria companhia. A nova experiência reaproxima os dois, pois segundo Stanislávski, Meierhold parecia já ter encontrado a semente para a expressão do ator

em diálogo com a imaterialidade e subjetividade que a dramaturgia simbolista necessitava. Esta experiência não dá certo e o Estúdio é fechado mesmo antes de sua estreia pública. São várias questões que contribuíram para o fracasso desta iniciativa, não só a briga entre os dois.

Quando eu fui para Moscou, no ano passado, alguém da família do Nemiróvitch-Dântchenko me contou que Stanislávski era uma pessoa mais exigente, que tinha uma personalidade bem forte, enquanto o Nemiróvitch-Dântchenko era mais calmo, mais tranquilo e que dava muita aula.

Eu sei bem pouco de Nemiróvitch-Dântchenko, ele foi um homem importante. Você vai ao Museu do Teatro de Arte, e lá tem a cadeira do Stanislávski e a cadeira do Nemiróvitch-Dântchenko, uma ao lado da outra. Ele era amigo dos dramaturgos, dos escritores, ensinou as questões literárias para Stanislávski. Nemiróvitch-Dântchenko e Stanislávski sempre se respeitaram muito, não obstante tiveram períodos na relação entre eles em que nem se falavam, só por cartas, mas foram éticos um com o outro a vida inteira.

#### **A espiritualidade de Sulerjítiski**

Sulerjítiski teve papel fundamental na construção da trajetória de Stanislávski, principalmente em sua busca espiritual. Sulerjítiski era um homem muito ligado a Liev Tolstói, que tinha uma espiritualidade muito forte. Stanislávski fala que foi Sulerjítiski quem levou a bagagem espiritual para o Teatro de Arte. Sulerjítiski era um homem de outro planeta, ele era o único homem que entrava na cozinha de Stanislávski pela porta do fundo, eles eram muito íntimos. Idealista, tinha muitos atributos e desempenhava várias funções no Primeiro Estúdio, o encabeçou entre 1912 a 1916, ano de sua morte e contribuiu decisivamente com para a investigação de uma dimensão espiritual na maturação do Sistema e para a experimentação

da ioga no Primeiro Estúdio. Apaixonado por Tolstói, propunha aos atores jovens, selecionados para o Estúdio, trabalharem na terra como uma forma de conexão entre o homem e a natureza.

Sulerjítiski teve uma importância preponderante na construção de uma ética para o teatro, baseada nos preceitos de Tolstói, e no desenvolvimento do Sistema. Sulerjítiski traz a ideia da não separação entre artista e homem. A busca do trabalho do ator sobre si mesmo encontra fortes laços na influência de Suler. Essa é uma questão ética: o homem e o artista como uma coisa só. Se você vai montar uma peça, você tem que saber que conteúdo é esse, o que ele quer dizer, e isso é uma questão ética. A responsabilidade que

***[...] ele chega à conclusão de que corpo, mente e alma não podem caminhar separados, esse é o último Stanislávski. E toda trajetória dele é para chegar a isso.***

você tem, enquanto ser humano, em construir algo. Sulerjítiski contribuiu muito, porque ele era um homem altamente ético na relação com os princípios dele, com os princípios da natureza, nessa relação com Tolstói.

Sulerjítiski foi um homem de muitas qualidades, pintor talentoso, tinha excelente ouvido musical, bailarino que entusiasmou Isadora Duncan, autor de contos, e a pedido de Stanislávski foi incumbido de colaborar com Gordon Craig em montagem de Hamlet no TAM; inclusive Stanislávski dividiu com ele a assinatura da encenação em importantes espetáculos no Teatro de Arte, como o Pássaro Azul, de Maeterlinck. Suler era alguém para colaborar com toda e qualquer função ou tarefa que fosse necessária para o teatro. Isso tem a ver, por exemplo, com a ideia de que não existe uma

personagem pequena, mas pequenos atores. Isso tem a ver com a ética, com a questão de que todos são iguais como seres humanos. Isso é um princípio fundamental do Sistema. Se você não tem esse princípio, você não tem o Sistema.

Se, por exemplo, o ator bebia muito nos bares, para Stanislávski isso era uma questão ética, dada a busca de elevados objetivos morais e estéticos, entre o homem e o artista, do teatro como uma missão ética. Stanislávski fez muito sucesso porque ele bancava o que ele falava, ele era muito educado, muito ético, e o Sulerjítiski também. Os dois se ligavam muito à ética espiritual, à relação do homem com a natureza, tanto é que surge a ideia da natureza criadora.

***Eu acho que o Sistema chegou até nós de uma forma muito pragmática: “Isso é isso. Aquilo é aquilo. É isso que se tem que fazer”. E agora está se percebendo a importância do Sistema enquanto sistema, que uma coisa não anda sem a outra.***

Sulerjítiski era discípulo de Tolstói e o ajudou na tarefa, dada a ele por Tolstói, de acompanhar e proteger a emigração dos Dukhobors (Lutadores de Deus), uma seita religiosa que tinha em um Cristianismo Espiritual suas ideias. Sulerjítiski os levou ao Canadá e lá ficou com eles por dois anos. A ioga não vem pela Índia no Primeiro Estúdio, vem pelo Ramacharaca, um americano que eu acho que teve uma relação com o Canadá. Se você ler o livro do Ramacharaca, vai encontrar exercícios idênticos aos de Stanislávski.

Sobre isso tem um livro excelente que se chama Stanislavsky and Yoga (Stanislávski e a

loga), do Sergei Tcherkasski, que ainda está sendo traduzido para o português. Nesse livro, o autor fala que é em 1911 que surge a questão da ioga para Stanislávski, mas eu já li em outros lugares que ela surge antes disso. No Primeiro Estúdio, uma grande sistemática foi a ioga, e quem coordenou o Primeiro Estúdio foi o Sulerjítiski, então só pode ter vindo dele. Vários estudiosos falam sobre isso, tanto é que o Primeiro Estúdio, de alguma forma, foi o mais importante para a construção do Sistema.

#### **Maria Knebel e o último Stanislávski**

Quatro grandes parceiros que atuaram como atores, diretores e pedagogos no Primeiro Estúdio, podem ser considerados como os quatro grandes: Leopold Sulerjítiski, Evguêni Vakhtângov, Mikhail Tchékhev e Richard Boleslávski. Os três primeiros também foram pedagogos que conduziram os trabalhos no Estúdio. O primeiro foi Sulerjítiski de 1912 a 1916, com a sua morte, Vakhtângov assume e, com a morte de Vakhtângov em 1922, quem recebe o bastão é Mikhail Tchékhev. Jovens morreram dois fundamentais colaboradores, que tanto contribuíram para a criação do sistema de Stanislávski, Sulerjítiski com quarenta e quatro anos, e Vakhtângov aos trinta e nove. Richard Boleslávski e Mikhail Tchékhev, além de suas contribuições no TAM e no Primeiro Estúdio, ao emigrarem da Rússia, também se tornaram importantes pedagogos nos Estados Unidos, expandindo a via stanislavskiana, formando atores e escrevendo livros.

Outra pessoa fundamental para o desenvolvimento da pedagogia teatral de Stanislávski é Maria Knebel, a responsável pela divulgação do último Stanislávski. Maria Knebel foi aluna de Mikhail Tchékhev, atriz do TAM e, em 1936, recebe o convite de Stanislávski para ser professora em seu último Estúdio, o Estúdio de Ópera e Drama, onde, ao mesmo tempo,

Stanislávski investigava a arte da vivência com cantores de ópera e trabalhava na formação de jovens atores, investigando o seu Novo Método de Ensaio Através de Études. Em uma carta de Stanislávski de 1936, ele fala o seguinte: “Mudei o meu método de ensaio, eu leio a peça hoje e amanhã já estou fazendo”. O princípio improvisacional já acompanhava Stanislávski nos processos de criação desde o Primeiro Estúdio, mas é apenas aqui, em face da percepção que sua vida chegava ao fim e que, ao mesmo tempo em que coordenava o Estúdio, organizava todos os seus manuscritos, reflexões e constatações sobre a arte do ator para a publicação de *El Trabajo del Actor Sobre Si Mismo* (O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo), a síntese de toda a sua experiência, que Stanislávski sistematiza seu Novo Método de Ensaio. Maria Knebel acompanhou como professora e colaboradora os três últimos anos de Stanislávski à frente do Estúdio e após a sua morte, ela assume o compromisso de transmitir o que aprendeu. Ela se tornará uma importante pedagoga do Método das Ações Físicas, chamada por ela de Análise Ativa tanto em sua relação com seus alunos em sala de ensaio, como escrevendo livros.

### A Memória Afetiva

Voltando a Stanislávski, ele chega à conclusão de que corpo, mente e alma não podem caminhar separados, esse é o último Stanislávski. E toda trajetória dele é para chegar a isso. Quando ele chega a esse Novo Método de Ensaio, ele retorna ao início, ele retorna aos princípios do Sistema, que são a Comunhão, a Concentração, a Imaginação, a Memória Afetiva. Tudo isso vai se tornar muito mais forte nessa sua última etapa. Para mim, isso é um retorno ao início, quando ele ressignifica todos os elementos do Sistema, que ficam ainda mais fortes. É como se toda a busca dele fosse para isso. Agora eu estou pesquisando a Memória Afetiva, e ela é muito presente nessa

etapa final do trabalho de Stanislávski.

A Memória Afetiva acaba muito transformada por Boleslávski, quando ele vai para os Estados Unidos e tem que lidar com a questão dos atores racionais. A Memória Afetiva para eles lá é outra coisa, que está muito ligada à questão freudiana. Para Stanislávski não, para ele a Memória Afetiva está intimamente ligada à Imaginação. Tanto é que a minha pesquisa é isso, a relação da Memória Afetiva com a Imaginação. Não interessa para Stanislávski se um dia você caiu na rua e se machucou, e na cena você vai cair e se lembrar desse dia que você caiu. Isso está na contramão do hoje, aqui, agora. Essa relação do eu comigo, eu com o outro, eu com o todo, isso é uma questão ética para Stanislávski, é um elemento da Concentração, tudo o que eu faço, eu faço para o outro. Acho que isso tem um pouco a ver com a cultura russa, mas é uma questão ética para Stanislávski, porque se é hoje, aqui, agora, como se fosse pela primeira vez, não dá para eu ficar lembrando as minhas experiências passadas. Stanislávski descobre que você pode viver coisas semelhantes, que não são o que você já viveu, mas que te trazem a mesma emoção. Eu gosto muito quando Stanislávski fala que isso é igual às notas musicais, com a junção delas você faz todas as músicas do mundo, e com as emoções é a mesma coisa. Você tem as emoções primárias, as coisas que você passa na vida, elas te tocam profundamente e isso fica em você. Às vezes pode ocorrer de você estar em um lugar, sentir uma emoção e não se lembrar do fato ocorrido, mas isso te abriu para aquela emoção. Stanislávski liga isso com a Imaginação. Se eu deixo o ator relaxado, se ele está totalmente presente na relação com o outro, a partir de um impulso, ele realiza uma ação que é ao mesmo tempo interna e externa; e a memória e a emoção vão acontecer naturalmente.

É uma coisa que já está em nós, e a questão é como você vai abrir os poros para isso, que vai

acontecer na relação com o outro, e daí vem o papel da Imaginação. Essa questão da Memória Afetiva é muito importante, porque tudo é sistêmico, e você nunca pode perder algo dentro de uma coisa sistêmica. Eu amo a Memória Afetiva. Uma coisa que eu penso é que a Memória Afetiva está intimamente ligada à sensibilização do humano. Eu acho que é nesse lugar da sensibilização que você vai conseguir abrir para a criação de si mesmo.

### O Sistema enquanto um sistema

Eu acho que o Sistema chegou até nós de uma forma muito pragmática: “Isso é isso. Aquilo é aquilo. É isso que se tem que fazer”. E agora está se percebendo a importância do Sistema enquanto sistema, que uma coisa não anda sem a outra. Eu acho que isso acaba, de certa forma, mexendo com os conhecimentos que já tínhamos, mas acho que isso vai colocando hoje o Sistema no lugar que é dele. E isso está acontecendo não só no Brasil, mas em outros lugares do mundo também.

Chegou-se a acreditar, em um determinado momento, que Stanislávski já era, que era coisa velha. Mas hoje o estão ressignificando e vendo que não é tão “já era” assim. Acho que isso tem a ver com a questão de compreender o Sistema como um sistema e não como uma estética pré-determinada, mas como uma forma de aprofundamento humano, e o humano está em qualquer linguagem estética. Acho que essa compreensão está chegando, e isso é maravilhoso, porque vai levando Stanislávski para o lugar que ele merece. Se ele está aqui até hoje é porque algum motivo tem. Tanto é que há muitos novos lançamentos sobre ele no Brasil e no mundo, tem muita gente pesquisando Stanislávski hoje.

Eu sou alucinada pelo Stanislávski. É uma coisa que quanto mais eu estudo, mais eu gosto. Mas eu descobri que não sou só eu. O Diego Moschkovich, por exemplo, pesquisador e tradutor

das heranças de Stanislávski e Meierhold, hoje está apaixonado por Stanislávski. A própria Elena Vássina, professora de língua e cultura russa na FFLCH-USP, quando começou a mergulhar nisso, se apaixonou também pelo homem que o Stanislávski era e acaba de lançar um livro que é uma obra fundamental sobre o mestre russo, com tantos materiais inéditos em português e a análise da vida, obra e do sistema de Stanislávski que é um primor. O que eu gosto e o que quero propagar é essa verdade de que Stanislávski fala, que é uma verdade espiritual, não uma verdade do que é branco ou preto, porque é uma verdade relativa. Isso é quase uma coisa divina. Stanislávski era um homem religioso. Por isso essa coisa de você fazer do teatro o verdadeiro alimento espiritual das pessoas, que leva uma reflexão e transformar as pessoas. Mas, para isso, os atores precisam se transformar primeiro, e é isso que me encanta, que nós podemos fazer o mundo melhor.

Quando essa transformação acontece no grupo, isso vai reverberar na plateia. Não precisa necessariamente ser algo bom ou ruim, mas algo acontece, uma transformação humana acontece, e quando isso acontece, eu acho que nós vamos caminhando para um mundo melhor. Para mim, Stanislávski buscava isso, e é isso que me encanta nele. Eu gosto mesmo de propagar. Eu quero me aprofundar cada vez mais, porque quanto mais você estuda Stanislávski, mais você descobre que sabe menos. O Sistema é de uma profundidade que eu não consigo ver o chão, mas eu agora estou chegando a ver sua profundidade e também a sua complexidade, que é a complexidade humana. Stanislávski sempre buscava novas referências, e ele morreu fazendo isso, que eu admiro muito. Para mim, ele é quase um Deus.

*Entrevista transcrita por Taynara Gonçalves, editada por Kleber Danoli e Roberta Carbone, com edição final de Simone Shuba. ■*

## Trágico bicho-homem

POR ANDRÉ HAIMADUS<sup>1</sup>

Se do pó viemos ao pó retornaremos. Estamos em estado trágico: somos a poeira das estrelas. Somos a coletividade em um mundo que morre e nasce todos os dias, o ciclo da vida. Somos corpos animalescos movidos a eletricidade de raios e relâmpagos. Somos o som dos trovões. Somos aqueles que se violam, que elegem culpados e os sentenciam à morte. Somos aqueles que tentaram prever o futuro, viver o presente e homenagear o passado. Somos o Homem que corre, mata seu pai, responde o enigma, desposa sua mãe e arranca os próprios olhos. Somos aquele que vê. Somos o exílio, a iminência da guerra, o sepulcro e a posteridade. Somos aqueles que querem enterrar seus mortos e rugir seus nomes. Estamos em Estado de tragédia.

### O grupo e a circulação do espetáculo

O coletivo é formado por alunos do penúltimo e do último módulos de formação técnico profissionalizante em Arte Dramática do Teatro Escola Macunaíma, na disciplina Interpretação / Montagem, no primeiro semestre de 2018. O espetáculo estreou na 87ª Mostra de Teatro Macu em 10 de julho de 2018, em seis apresentações, participou do circuito do reapresenta em três apresentações e da Mostra Cênica São P 2018 na Casa Agnaldo Silva, em apresentação única<sup>2</sup>.

### Pergunta investigativa

O planejamento pedagógico da escola propôs que cada turma de Interpretação / Montagem estabelecesse parceria com outro(a) professor(a) para uma tutoria. Desse modo, o start para a pesquisa deveria se dar na investigação de uma pergunta trabalhada por esse(a)

professor(a) – tutor(a) nos semestres anteriores para descoberta do Sistema Stanislávski. Escolhi como tutora nesse processo a professora Lúcia de Lellis e nos apropriamos de sua pergunta investigativa: “Como tornar visível o invisível?” Como dinâmica de trabalho para o semestre, firmamos o compromisso de trocar cartas sobre o desenvolvimento da pesquisa e marcamos um encontro presencial no ensaio geral do espetáculo. A orientação da professora Lúcia foi essencial para a escolha das referências e provocações lançadas ao processo de criação.

### Escolha do repertório e treinamento

Escolhemos a tragédia grega pensando no repertório do grupo em formação. É um grupo em que parte iria se formar no primeiro semestre de 2018, e a outra parte, no segundo semestre de 2018. São jovens entre 15 e 21 anos, que em sua trajetória passaram por textos do Projeto Conexões (A Ponte, de Luciene Guedes, e DNA), Cartas a Um Jovem Poeta, de Rainer Maria Rilke, e A Gaivota, de Anton Tchekhov. A escolha de Édipo Rei, de Sófocles, veio também da necessidade de pesquisar a tragédia grega durante a formação e da possibilidade de entender as questões do tempo de lá, que nos movem hoje, aqui e agora.

Em nosso treinamento psicofísico, partimos do que chamamos de eixos, elegidos por conexões emblemáticas da obra Édipo Rei com o Sistema Stanislávski:

1 - Os pés.

A principal tarefa é encontrar esse caminho correto. Certamente, o caminho mais correto é aquele que leve mais perto da verdade e da vida. Para chegar até lá, é necessário saber o que é verdade e vida. Eis a minha tarefa: antes de tudo, conhecê-las. Em outras palavras é necessário educar-se, pensar e desenvolver-se, inquietar o intelecto... (STANISLÁVSKI, XXXX, p.X – grifo meu).

2 - Os olhos.

[...] Será que não experimentaram, na vida real ou no palco, em casos de comunicação recíproca, a sensação de uma corrente de vontade que brota de você e parece passar pelos olhos, pontas dos dedos, poros da pele? Como chamar esse caminho invisível, esse meio de comunicação mútua? [...] Você sente que além do discurso verbal e do intercâmbio mental de ideias, se produz ao mesmo tempo dentro de você um processo de percepção recíproca, de absorção e envio de uma corrente com os olhos? (STANISLÁVSKI, XXXX, p.X – grifo meu).

3 - O coração.

Li o que os hindus dizem sobre isso, eles creem na existência de uma espécie de energia vital, chamada prana, que dá vida ao nosso corpo. Segundo calculam, o centro de radiação dessa energia é o plexo solar. Por conseguinte, além do nosso cérebro, geralmente aceito como centro nervoso e psíquico do nosso ser, temos outra fonte semelhante, perto do coração, no

1. Professor do Teatro Escola Macunaíma e integra a Companhia dos Viajantes.

2. O espetáculo *Trágico Bicho-Homem* foi um dos seis selecionados para participar da Mostra Cênica São Paulo 2018, realizada pela Casa Agnaldo Silva no mês de outubro, com o objetivo de difundir o trabalho de grupos ou atores individuais que estão cursando regularmente cursos de teatro ou são recém formados. A curadoria do evento foi composta por Edgar Olimpio, Júlio Luz, Marcelo Braga e Victor de Oliveira. *Trágico Bicho-Homem* teve destaque entre os participantes, ganhando o prêmio de Melhor Espetáculo pela votação do júri popular, bem como de Melhor Atriz pela atuação de Thayna Muniz, selecionada pelo júri técnico.

plexo solar. Tentei estabelecer comunicação entre esses dois centros e o resultado foi que não só senti que ambos existiam, mas também que de fato mantinham contato um com o outro. O centro cerebral parecia ser a sede da consciência, ao passo que o centro nervoso do plexo solar [coração] seria a sede da emoção. A sensação era de que meu cérebro mantinha intercâmbio com os meus sentimentos. Fiquei encantado por encontrar o sujeito e o objeto que buscava. Desde o instante em que fiz essa descoberta, pude comungar comigo mesmo em cena, quer audível, quer silenciosamente, e com perfeito domínio de mim. (STANISLÁVSKI, XXXX, p.X – grifo meu).

Em diálogo com esses eixos do treinamento, elegemos três figuras da obra: Tirésias / Oráculos, Esfinge e Édipo / Herói. Na vivência desses eixos e figuras, levantamos as seguintes indicações como matéria mínima para os estudos, na tentativa de estabelecer uma relação entre nós, a obra e o tempo:

- 1 - Tentativas de prever o futuro. (Oráculos / O Futuro / Olhos)
- 2 - Enigmas do nosso tempo. (Esfinge / O Presente / Pés)
- 3 - Os heróis da nossa história. (Édipo / O Passado / Coração)

Como material de apoio estudamos a obra *As Máscaras Mutáveis* do Buda Dourado, de Mark Olsen, estudos /teses sobre a tragédia, *Análise-Ação*, de Maria Knebel, Stanislávski – Vida Obra e Sistema, de Elena Vássina e Aimar Labaki. Nesta etapa de busca, estabelecemos uma Supertarefa provisória: “OLHAR O MITO COM OS OLHOS DE CIDADÃO”, nascida do estudo da citação de Jean-Pierre Vernant (1991, p.20): “[...] a tragédia nasce quando se começa a olhar o mito com os olhos de cidadão.”

#### Abertura de processo

Seguimos com esse material cênico para uma



ITALO IAGO



ITALO IAGO

Trágico Bicho-Homem

nova etapa do processo de criação, a Vivência. Propus como ferramenta de trabalho uma abertura de processo no dia 13 de abril de 2018, que contou com a partilha pública de três esquetes trágicas e a participação da atriz Paola Lopes Zamariola e a dramaturga Nicole Oliveira, do grupo [Ph2] estado de teatro. A abertura do processo criativo foi um momento crucial em nossa investigação, uma troca honesta entre trabalho cênico criado pelos atores-estudantes, a bagagem e conhecimento prático e teórico das convidadas sobre o estudo da tragédia e as observações e percepções do público que lotou o teatro 4 naquela noite.

A experiência da abertura do processo nos apontou novas perspectivas na criação para a análise e investigação das obras Édipo em Colono e Antígona, de Sófocles, e debruçamo-nos então sobre a trilogia tebana, que é composta por Édipo Rei e as duas tragédias citadas.

Em nosso trabalho, buscamos identificar quais eram as questões que emergem da dramaturgia que mais afetavam os artistas. Trabalhamos na Análise de Mesa e Análise Ativa das Circunstâncias / Acontecimentos das obras e determinamos como temática fundamental para nossa montagem “A violência”. Nesse momento da criação, identificamos um mote que nos guiasse no movimento de transposição – transpor da literatura dramática para as ações autênticas do coletivo – e estabelecemos uma nova Supertarefa em nossa linha de ação: “Tornar visível a violência invisível”. A Supertarefa veio ao encontro da necessidade dos jovens artistas que compõem esse grupo de dar voz às questões do nosso tempo e refleti-las no diálogo com o que entendemos naquele momento ser essencialmente trágico na trilogia tebana.

#### A dramaturgia e concepção estética do espetáculo

Entramos em uma nova etapa do processo: a Encarnação. Seguimos uma dinâmica de criação que se deu, em síntese, da seguinte forma:

- Treinamentos e Análise Ativa das obras de

Sófocles.

- Improvisações.
- Escrita de quadros / esquetes trágicos, a partir das improvisações.
- Improvisação da dramaturgia escrita.
- Adequação da dramaturgia às descobertas feitas nas improvisações.

É importante destacar aqui a participação do ator e aspirante a dramaturgo Breno Furini, um jovem formado pelo Teatro Escola Macunaíma em 2015. Ele foi essencial nesta fase do processo. Acompanhou todo o trabalho de Análise Ativa e a partir das suas percepções escreveu nossa dramaturgia. Um trabalho aberto à discussão de todos os envolvidos no processo e disponível para muitas reescritas a partir disso.

Assim o espetáculo Trágico Bicho-Homem começou a se estruturar e se constituiu no que chamamos de quadros trágicos, a partir das figuras / mitos e heróis da trilogia tebana – “Oráculo” – “Esfinge” – “Édipo” – “Teseu” – “Antígona” – “Polinice” – “Ismênia” – “Etéocles” – “Jocasta” – “Laió” – “Creonte” –, costurados na mise-en-scène pelo fio da violência. Os artistas entravam em cena como jogadores / atletas da tragédia e nos conduziam por uma jornada na trajetória do Bicho-Homem:

- I. Prólogo trágico: Eu não sou mais um homem, sou uma idéia.
- II. Festa de aniversário do fim do mundo.
- III. Poeira das estrelas: clipe “eu quero dizer”.
- IV. O ciclo da vida: A coletividade em um mundo que morre e nasce todos os dias.
- V. Anônimos conhecidos: Grupo de autoajuda para aqueles que foram contra a vontade dos Deuses.
- VI. O Julgamento: Somos aqueles que querem enterrar seus mortos e rugir seus nomes.
- VII. Jogo: Hoje a situação está tensa, sinto um gosto de violência.
- VIII. Leilão: Queremos enterrar o corpo de Édipo – Tebas x Colono.
- IX. Hipnose: O pacto do sepulcro.
- X. Epílogo: Monólogo da morte.



Trágico Bicho-Homem

Esse foi um processo que contou com muitos pés, olhos e corações. Um processo aberto desde o início, alunos de outras turmas participavam das aulas-ensaios como convidados-espectadores, dezenas de pessoas presentes no evento oficial de abertura do processo, a assistente Grazi Reis, que concebeu a luz, organizou o material da sonoplastia e também participou do espetáculo como percussionista, o assistente Pedro Lucas, que registrou e partilhou por escrito todas as aulas-ensaios, e isso foi fundamental para o encadeamento do nosso planejamento, o colaborador Lucas Pires, que criou um registro audiovisual do processo, registro esse que esteve presente na encenação do espetáculo, o estudante de cenografia da SP Escola de Teatro Ítalo Iago, que colaborou na concepção e produziu a nossa cenografia, as professoras Simone Shuba, Roberta Carbone e Silvia de Paula, que de perto ou de longe nos orientaram com seu olhar sensível e crítico, a coordenadora pedagogia Debora Hummel, que nos provocou com procedimentos e reflexões sobre o processo em nossas reuniões semanais, o nosso grupo de artistas-estudantes, que não mediu esforços para estar disponível para o aprendizado, atento a cada indicação, que se propôs a refletir e criar sem a preocupação de chegar a um resultado final que fosse belo, mas buscando entender com o corpo e alma o trabalho do ator – criador no Sistema Stanislávski.

### Depoimentos dos artistas-criadores

#### Olhos, coração e pés.

##### Por Maria Fernanda

Reconhecemos que no semestre nos tornamos únicos. No silêncio nosso corpo prova que somos seres fortes e com voz nos tornamos muito mais. Tudo isso com prática e visão sobre um todo. Compreendemos também que nasceu a oportunidade de entender o trabalho em conjunto. Um trabalho que se distanciou do “eu menor” e

nos aproximou cada vez mais do trabalho coletivo. O que deu início à primeira lição do contato com os olhos. Ao nosso alcance, um passo de cada vez. Primeiro entender que não existe somente EU fazendo teatro, Eu aprendendo ou Eu em contato. Mas como se esquecer de mim mesmo? Entender então a estar interconectado a tudo e a todos. Isso nos estimula. Somos nós à procura de um mesmo, somos nós dentro da pesquisa e somos todos nós aprendizes, porque nunca se deu fim à pesquisa, só começou quando de fato entendemos a trabalhar juntos. Transitamos sem parar, podendo rodar até mesmo muitas vezes na mesma circunstância, precisando um do outro, necessitando da energia do outro. Foi quando começamos a enxergar. Difícil explicar a mistura dessas sensações, mas mergulhamos nelas. Lembro-me de que em roda dizíamos que notamos na sala, no teatro e no parceiro coisas que nunca tínhamos notado, porque não sentamos, respiramos e admiramos aquilo, e por quê? Ora, nunca questionamos essa questão. Foi quando o semestre foi criando sentido, curiosamente, vale alertar que não se deu no sentido de que já estávamos compreendendo tudo do trabalho, mas, no sentido de que estávamos lentamente caminhando. Nós, entretanto, nos manifestamos produtivamente, trabalhando a visão, uma visão real. Não apenas olhar razoavelmente ao que se passa, mas dilatar, fazer essa visão crescer, pulsar e vibrar. Transformou-se em lâmpadas acessas, em luz, que rapidamente se conectaram com a obra e nossa pesquisa. Os olhos são o reconhecimento de que não há o “eu sozinho”, mas um “nós em atividade trabalhando”. Quando é viva essa conexão, o trabalho se torna harmonioso, levando para um portal da coletividade. Cuidando todos para todos. E então, estávamos vivos para dar início aos estudos da tragédia grega.

Vou criar uma relação entre o coração e o esporte. Quando você está em um grande contato com a natureza é quando um surfista

está diretamente ligado ao seu esporte, e isso proporciona um grande bem-estar. É o que acontece quando entramos em um profundo contato direto com o nosso coração, imediatamente, encontra-se um estado em mim e no outro, que pode interligar com o vivido e com a obra. Para pegar uma onda, é preciso estar em total equilíbrio, o que também quer dizer total concentração para que você não caia da prancha. Assim, se dá no contato com o nosso coração. Transforma nossa concentração em algo harmonioso. Mas não quer dizer que por todas às vezes nosso coração esteve calmo, porque a frequência em que ele batia por minuto era intensa. Isso deu início a umas das grandes experiências do processo. Nosso coração foi nossa força, ele enriquecia o nosso trabalho dando movimento ao nosso corpo e potência coletiva. Foi o ponto do sentimento no processo. Mas ainda ia mais

longe: estudar o coração é estudar a iluminação, estudar o desejo e a vontade. Percebendo então que a vida é movimento, é atividade, é sentir a energia vital circular pelo nosso corpo, e sentimos essas sensações de acordo com os batimentos do nosso coração

Por muitas vezes foi preciso escolher um caminho. Um caminho da prática, um caminho coletivo, um caminho de conexão, um caminho dos estudos e pesquisa. Esses caminhos que direcionam para um encontro exclusivo e investigativo. Então, direcionamos essa caminhada para o único e responsável por ela, nossos pés. Nosso pé na base significava presença com a terra e o chão. Era a presença que nos conectava com as obras. Uma vez que entendemos que o primeiro avanço vem dos nossos próprios pés. Trabalhamos fisicamente essa força que nossos pés produziam.

Termino dizendo que todas as limitações distinguem-se. O semestre transborda silêncio, olhar, batidas, caminhada, corpo, voz, sentimento, cérebro e humanidade. Sinto o amor que nos tornamos, que é somente isso, é o que se deu, se transformou. Sinto o nosso amor no trabalho, na alma e no corpo. A voz se cala e os lábios só se movem para repetir ensinamentos. Sou completamente grata.

### **Olhos, coração e pés.**

#### **Por Alyne Gama**

Nossos olhos são incríveis, nos mostram tudo, do jeito que é, sem mentiras. Nesse processo nós aprendemos tanta coisa e uma delas foi observar. Eu nunca tinha parado para observar cada coisinha que estava a minha volta, tanto em cena, quanto na vida. Eu já começava a me aquecer no caminho para o Macunaíma, observando tudo, cada árvore, cada pessoa, cada coisa nova, que se fosse em outros dias, eu deixaria passar reto, sem perceber. Isso me ajudou em cena também, a observar tudo, observar o espaço, o palco e as outras pessoas do grupo em cena. No aquecimento antes das apresentações, o André pediu para gente aquecer os olhos, corações e pés, com isso eu observei cada parte do teatro 4 e achei coisas que nunca tinha visto, isso foi incrível, olhar para as pessoas, as pessoas te olharem, vocês se conectarem só pelo olhar, isso foi tão bom. Esse semestre eu acho que comeci a entender um pouco aquela frase: “Deixe os seus olhos verem o que eles estão vendo”. Observando a trajetória de Édipo, eu percebi quanta falta os meus olhos me fariam.

Os nossos corações são indispensáveis, porém não damos tanta importância para senti-los, para entendê-los, para fazer um estudo / uma cena sobre eles. Tive dificuldades no início de entender como fazer isso sem deixá-lo um movimento clichê, apenas ouvindo o coração da outra pessoa ou correndo para sentir seu coração acelerado,



*Trágico Bicho-Homem*

ITALO IAGO

apenas isso. Em um dos treinamentos, o André pediu para sentirmos nossos corações, correndo no lugar, depois pararmos e entendermos a diferença dele acelerado e do seu ritmo normal, trabalhando no individual. Porém, depois pediu para nos abraçamos, em duplas mesmo, e sentirmos o coração do outro. Foi diferente, precisamos sair da nossa zona de conforto para começar a entender o coletivo, tanto pela obra, quanto pelo nosso grupo. Ali eu comecei a entender que nada nesse processo deveria ser individual e que deveríamos ser um só. Um grupo com um coração com as mesmas batidas.

É incrível como não percebemos o nosso corpo e como não damos valor a ele. Com nossos pés não é diferente. Não os valorizamos na maioria das vezes. Dificilmente nós reparamos neles em cena. Depois que trabalhamos esse eixo, foi tão engraçado como minha percepção mudou, o quanto eu comecei a me importar com meus pés, entender que eles suportam meu peso e ficam cansados, mas que podemos ir muito além com eles. No nosso processo, eles foram indispensáveis. Movimentos, barulhos, caminhadas, corridas, entre outras coisas, tudo feito com eles. Acho que nos treinamentos, parecíamos bebês fazendo suas primeiras descobertas. Mesmo já os trabalhando nas aulas de corpo, na maioria das vezes não paramos para pensar nos nossos pés em cena. Foi como se eu estivesse aprendendo a caminhar novamente, a me sustentar e fazer todas as ações em sincronia com o grupo, criando uma coletividade inexplicável.

### **Olhos, coração e pés.**

#### **Por Bruna Evaristo Araujo**

Os nossos olhos são como um livro, como a capa de um livro, uma carcaça, é através dos olhos que temos o primeiro contato com o mundo, e isso os torna tão importantes em nossas vidas, pois a partir do que vemos teremos inúmeras interpretações. Olhar nos olhos de

alguém é como invadir seu íntimo. Durante todo o processo, trabalhamos esse eixo de alguma forma, porém foi na segunda aula que ele foi o nosso foco maior, através de um treinamento, no qual tínhamos que ficar por trinta minutos olhando nosso parceiro. Eu pude observar o quão difícil é se manter focado nos olhos de outra pessoa, mas o quão poderoso é o olhar, podemos dizer sem palavras, apenas pelo olhar, milhares de coisas. Nas apresentações, onde eu ainda estava em processo de aprendizagem e colocando os eixos em prática, um dos momentos em que o eixo “olhos” foi bem marcante para mim foi na cena “Poeira das estrelas”, da mulher catatônica, pois mantinha os olhos na plateia, e a maioria das pessoas fugia ao meu olhar, talvez pela mensagem que a cena vinha carregada. Era possível ver nos olhos do público que ele fugia da comunicação não-verbal, que a mensagem chegava com força, e ele não sabiam o que fazer.

Os nossos corações são um dos órgãos mais importantes do corpo humano, têm o poder de seguir um ritmo e uma batida; através do mesmo conseguimos definir o que sentimos, raiva, angústia, cansaço, alegria, tristeza... Durante o processo e os treinamentos, os quais foram intensos e cansativos, pude perceber como minhas batidas cardíacas se comportavam, e isso nunca foi algo em que parava para observar, como um simples movimento pode interferir nas batidas do nosso coração. Durante um dos treinamentos, em que o foco foi o eixo “coração”, eu pude ver todos como Édipo, vi sua força e coragem, claro que as batidas cardíacas interferiram nesse pensamento, pois me trouxeram uma sensibilidade a qual me fez enxergá-lo de outra forma. O coração mostra como o ser humano é frágil.

Os nossos pés marcam a nossa trajetória de vida, neles estão as marcas de todos os lugares por onde andamos. “Ninguém se considera feliz se ainda não andou todo o caminho da vida sem ter sofrido”. Durante o treinamento com foco no eixo

“pés”, a maratona foi algo marcante, na verdade durante todo o processo de criação, foi algo que sempre esteve presente, isso me faz associar à vontade que temos de percorrer um caminho para sobreviver, lutar, crescer e amadurecer.

Édipo = pés inchados.

### **Olhos, coração e pés.**

#### **Por Bianca Domingues**

Os nossos olhos, como aquela frase clássica diz, são as portas para nossa alma, e realmente eles são. Nesse processo percebi que os olhos trabalham em constante harmonia com os nossos sentimentos, as nossas sensações e principalmente as nossas interpretações, todos eles são reflexos do que eles absorvem. Eles nos movem e nos transformam, e isso é muito importante, tanto no teatro quanto na vida. Perceber, se olhar, se sentir, tudo isso nos levou a caminhos lindos esse semestre através de nossos pés.

Os nossos corações trabalham em constante harmonia com os olhos, eles nos movem, nos fazem querer, buscar, lutar por coisas, é onde se encontram as nossas vontades, os nossos desejos. É como um guia, que te mostrará qual caminho valerá mais a pena de acordo com a sua percepção através dos olhos e pelos seus pés que o levará por ele.

Os nossos pés trabalham em constante harmonia com os olhos e com o coração. Ele é o nosso transporte, a nossa base, que nos levará a lugares lindos durante a vida, mas também a lugares que não gostaremos. Ele guarda em sua planta uma história, a nossa história, que cruza com outras histórias, mas nunca será igual a qualquer outra. Obrigada André, obrigada por nos mostrar realmente como fazer teatro, eu acreditei muito nesse processo desde o início e sem dúvidas foi o processo que mais me moveu, que me transformou e que me fez amar mais ainda a arte. Aprendi tantas coisas que seria impossível

descrever todas, mas uma coisa eu tenho certeza que aprendi, o nosso teatro é a nossa voz, e todos vão ter que nos ouvir! Obrigada mais uma vez!

### **Olhos, coração e pés.**

#### **Por Julia Morita**

Os nossos olhos compõem o nosso melhor sentido, a visão. Talvez seja também o sentido em que mais confiamos. “Só acredito vendo”. Os olhos distinguem cores, texturas, tamanhos, luminosidades e dimensões. Conectam essas informações palpáveis e visíveis com os pensamentos e os outros sentidos. Uma imagem não passa de uma imagem sem toda a informação que ela transmite, que vai além do que enxergamos. A visão é tão importante porque é o sentido que mais conectamos com os outros sentidos. Quando eu fico minutos olhando os olhos de uma pessoa, depois de um tempo, seus olhos continuam os mesmos, mas com certeza a energia que me conecta com essa pessoa não é. Isso faz com que os olhos mudem sem mudar.

Nós vemos algo e viajamos no tempo, para um lugar distante no passado. Vemos o futuro que nos aguarda. Vemos que um cumprimento pode ser um ato de guerra. Vemos que um ato de violência pode significar paz e justiça. Eu vejo o que eu nunca vi.

Os olhos são as portas de entrada para o invisível.

Os nossos corações são um mistério. Eu não sei por que os sentimentos estão sempre relacionados a ele. É um pedaço de carne inteligente que pulsa e jorra sangue para todo o corpo. Não transforma nada, não desvenda nada. Só pulsa.

Eu não sei por que os sentimentos estão sempre relacionados a ele, mas estão. Nosso coração bate forte quando estamos em perigo ou em extrema felicidade. Ele dói, ele se acalma. Ele pulsa. E pulsando, ele alimenta o desejo, a vontade, o querer e gera impulsos. Eu sinto raiva,

fome, dor, sede e amor. Eu sinto que devo enterrar meu irmão.

Os nossos pés caminham e nos levam a lugares. Tão automaticamente que nos esquecemos que são eles que nos levam. Quando temos consciência deles, a caminhada muda. Agora eu penso por onde eu passei e planejo para onde vou. Quem escolhe meu caminho sou eu. Alguém escolheu que eu escolheria meu caminho?

Eu ando, corro e paro. Sinto a terra nos meus pés descalços. Ando mais um pouco. Estou em um lugar, mas me vejo em outro. Continuo andando. Eu fujo do futuro, mas ele está sempre na minha frente. Passo a passo, até chegar ao fim.

### **Olhos, coração e pés.**

#### **Por Thainá Muniz**

Os nossos olhos...

Nossos olhos foram projetados para não enxergar muita coisa. O homem possui um campo de visão de quase 180 graus para frente, enquanto outros animais têm praticamente 360 graus completos. Imagina só quanta coisa passa despercebida por esses 180 graus dos quais somos desprovidos? Agora entendo por que começamos pelos olhos, porque fomos expandindo cada vez mais nosso campo de visão até vermos o futuro, o passado, o presente, o visível, o invisível, o coletivo, a violência – coisa essa tão gigante, mas tão difícil de enxergar. Eu vi, nós vimos. Nossos olhos foram feitos para ficarem abertos para não cegar.

Os nossos corações...

Nossos corações saltaram à boca, literalmente, acreditem quando digo, nossos corações saltaram à boca. Chegamos a sentir o gosto ferroso do sangue. Ficamos com eles bem assim, entalados na garganta, nesse momento o corpo já era todo pulsar. Nossas mãos suavam, respirar já não era fácil, sentíamos nossas pernas incharem, sintomas claros de coração grande. O danado se dilatou, tomou forma maior para caber e pulsar

em corpos maiores. Uma hidra possuidora de diversos grandes corações.

Os nossos pés...

Não me pergunto qual caminho seguir, se prossigo, se devo parar. Essas tarefas todas deixo ao encargo dos meus pés. Eles sabem melhor do que nós para onde devem nos levar.

### **Olhos, coração e pés.**

#### **Por Cristhian Cavalcanti**

Os nossos olhos... podem nos revelar coisas magníficas. Passei meia hora olhando diretamente para os olhos da Mafê e senti uma complexidade enorme naquele humano em minha frente, uma profundidade indescritível, um conhecimento sensorial parecido com o que sentimos vendo alguém em cena, é como se víssemos aquele que está no palco do avesso, ou melhor, colocando sua carne e sua alma naquilo (ou é o que creio que deveria acontecer).

Os nossos corações... são motores que geram a matéria que se mostrou mais essencial neste processo: a vontade. Ficou mais do que claro que a pulsação da nossa criação dependia majoritariamente do empenho que depositávamos em nosso trabalho, demoramos um pouco para entender como fazer a manutenção da energia e que se não a fizéssemos, mais nos cansaríamos e mais demorada a peça ficaria. Compreendemos, então, a importância de dar 100% de si àquilo que se está fazendo, e é muito perceptível quando não o fazemos.

Os nossos pés... nos suportam por todo nosso caminho, carregam o peso de nossas escolhas e o registro de nossas histórias. Podemos contar essas histórias pelas marcas que ficam em nossas solas ou pelas marcas que os nossos pés deixam no chão. É tão poético e tão rústico, assim como nosso trabalho, tão sujo (suor e argila) quanto estético.

### **Olhos, coração e pés.**

### **Por Bianca Correia Gama**

Os nossos olhos são aquilo que nos possibilita, de alguma forma, atravessar o outro. Com todo o nosso estudo nesse processo e com base nas obras que estudamos, sobre os olhos, me vem a questão de tudo aquilo que nossos olhos já viram e aquilo que nunca vão ver. Eu sempre gostei de olhos, mas também sempre achei que isso é uma coisa muito “romantizada” por todos, até por mim mesma. Eu passei a ver os olhos simplesmente como olhos. Nada mais, nada menos. Assim como o fato do Édipo ter olhos não garantiu que ele realmente enxergasse, o fato de termos olhos, não nos garante absolutamente nada se nós não olharmos as coisas de outra forma. Se não vemos as coisas. Se não formos capazes de enxergar. E não apenas olhar. Eu aprendi a enxergar muitas coisas nesse processo. Aprendi a usar os meus olhos.

O nosso coração, por mais clichê que isso pareça, eu acredito que realmente bateu como um só coração durante todo o processo e toda a peça, e depois parou de bater também como um só. Nessa peça inteira nós fomos um só homem. Uma só idéia. Sobre o que estudamos em relação ao coração durante o processo, o que me ficou foi quando nós escutamos o som do nosso coração e depois escutamos o coração do outro. Batendo junto com o meu. É estranho como nós não paramos para escutar o som, as batidas do nosso coração e do coração do outro. E quando eu parei para fazer isso no exercício, eu não estava conseguindo escutar. E quando eu finalmente escutei, eu fiquei muito feliz de repente. Era como se eu tivesse percebido que tem vida dentro de mim. E vida dentro do outro. O processo inteiro, no geral, me fez passar a perceber muito mais o outro. E passar a me perceber dentro de um coletivo de pessoas.

Os nossos pés ficam caminhando, andando, correndo incansavelmente, o tempo todo, por algum motivo, que nem nós mesmos sabemos

qual é. Eles procuram um caminho para seguir sempre, para chegar ao fim e procurar outro caminho, para depois procurar outros. Indo a busca de algo, ou fugindo de algo. Quando nós fizemos o exercício dos pés, da nossa trajetória, e eu observei, toquei os meus pés, vi todas as minúsculas linhas que se entrelaçam e se cruzam e se completam, eu passei a pensar na minha trajetória, no caminho que eu criei e que eu sigo até hoje. Em que chão, ou em que águas, em que terras meus pés já pisaram. Lembrei-me de quando eu corria na rua descalça e voltava para casa com os pés, literalmente, pretos. Nessa época, tinha alguma coisa, uma marca de onde eu havia pisado, uma marca que tinha ficado ali, em mim. Que depois saía no banho, mas que até hoje ficou. Que marcas do mundo ficaram em mim e que marcas meus pés deixaram pelo mundo?

### **Referências Bibliográficas**

- OLSEN, Mark. As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SÓFOCLES. A Trilogia Tebana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- VASSÍLIEV, Anatoli (org.). Maria Knebel – Análise-Ação: Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.
- VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar (orgs.). Stanislávski – Vida, Obra e Sistema, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.
- Trilogia Tebana.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e Tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Brasiliense, 1991. ■

# Édipo sem amarras

## Um olhar sobre o trabalho das turmas de PA4 e PA5

POR NICOLE OLIVEIRA<sup>1</sup>

*A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade. Ela é como o vôo de Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto. Ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças. Quando uma filosofia, como a filosofia do trágico, torna-se mais do que o reconhecimento da dialética a que seus conceitos fundamentais se associam, quando tal filosofia não concebe mais sua própria tragicidade, ela deixa de ser filosofia. Portanto, parece que a filosofia não é capaz de apreender o trágico – ou então que não existe o trágico.*

PETER SZONDI

Nós não precisamos procurar pelo trágico, ele nos encontra. Nós não precisamos entendê-lo completamente, porque ele nos atravessa. Nós não precisamos justificá-lo, porque ele é maior do que qualquer explicação. Ainda assim, pensar o trágico é essencial porque é uma forma de pensar a própria vida, seus mistérios e suas dores.

Peter Szondi, num importante estudo chamado *Ensaio Sobre o Trágico* (2004), procura debater diversas teorias criadas a partir do Romantismo sobre o que poderia ser a *essência* da tragédia grega. Ele explica que não há nenhum material criado contemporaneamente à tragédia que dê conta de conceituar o que seria inerente ao trágico. Aristóteles, por exemplo, é reconhecido por descrever e analisar os elementos estruturais que compõem a tragédia, mas não o que seria essencial para que ela acontecesse enquanto fenômeno.

A partir do Romantismo, a filosofia passa a tentar resolver essa questão, mas não há um consenso.

Cada filósofo pensa o trágico de maneira diferente e concordar com um deles seria sempre optar por um ponto de vista. Isso quer dizer que não existe uma ideia única e verdadeira de tragédia.

Quando o André me convidou para assistir e comentar o trabalho teatral dos seus alunos, ainda sem título, mas a partir do texto trágico *Édipo Rei*, de Sófocles, eu logo soube que estava numa cilada. Porque eu poderia simplesmente assistir ao trabalho e não sentir nada. Ou poderia assistir e não achar que ele se enquadra naquilo que minha trajetória como pesquisadora aprendeu a chamar de trágico. Ou eu poderia achar que a abordagem do mito de Édipo fosse de algum modo, inapropriada. O trágico é sempre um ponto de vista e isso implica muitos riscos. Felizmente, não foi isso que aconteceu. Fui alertada de que o trabalho ainda estava em processo e longe de estar pronto, no entanto, algo do mais profundamente trágico já estava ali.

Um grupo de homens-animais circula pelo espaço. Parecem violentos ou perturbadores. Todo cuidado é pouco. Eles se encontram e se estranham. Todos contra todos. A violência surgirá generalizada. Ou não. Todos se voltam contra um. Há um alvo para a massa primitiva. Esse é o escolhido. O ciclo de violência chegará ao fim, porque a culpa é dele. E ele assim será punido como deve ser.

Esse pequeno prólogo para as cenas que acontecerão em seguida já explica a origem e necessidade da tragédia. E é impressionante como muitas vezes chegamos a esse mecanismo por caminhos intuitivos. A tragédia já está em nós, foi transmitida pelos nossos genes. O grupo pode não saber o porquê, mas já responde o trágico evidenciando seu funcionamento.

René Girard (1990), crítico literário e antropólogo francês, na tentativa de compreender a estrutura das peças shakespearianas descobre esse mesmo ciclo de violência, que ele nomeará como “mecanismo expiatório”: uma situação de violência surge numa pequena sociedade sem sistema jurídico. Essa violência se espalha e se generaliza, colocando em risco toda a população. Num impulso de autopreservação, alguém é apontado como culpado, o bode expiatório. Todos aceitam e concordam que é deste ser toda a culpa. Sua punição é feita pelas mãos de todos. Todos ficam satisfeitos e a paz

ressurge.

Desse processo, segundo Girard, nasce o sacrifício: uma forma de violência aceita e regularizada que visa recuperar essa violência anterior no plano simbólico, justamente para evitá-la. Antes que surja uma violência que poderia nos destruir, nós praticamos uma violência preventiva para satisfazer nossos impulsos destruidores, para garantir que o mal maior não aconteça.

A tragédia expõe e debate esse mecanismo. Na Grécia do século V a.C. estão surgindo as primeiras leis. O sacrifício, de tanto se repetir, está perdendo seu sentido inicial. Aquele que será punido por todos é vítima ou culpado? Nós iremos sujar nossas mãos de sangue ou a lei fará isso por nós? Édipo merece ou não o seu destino? Se não há mais sacrifício, nós corremos o risco de voltar à situação de violência generalizada inicial?

O grupo acerta quando encontra o trágico pela violência, pela força da brutalidade, pela dúvida e pelo corpo. Eu não preciso saber cada passo do mito de Édipo. Eu preciso saber o porquê desse mito ainda ser contado hoje. Eu não preciso entender as artimanhas da trama. Eu preciso estar sentada no meu lugar, mas ainda assim estar com eles, sentindo as ironias de cada peripécia, sentindo as dores de cada reconhecimento<sup>2</sup>. Eu preciso me reconhecer.

Depois do prólogo, nós assistimos a uma sequência de cenas divididas em três partes, na qual cada parte procura uma criação cênica que se aproxime do mito de maneira diferente. Os eixos são corporais: pés, olhos e coração. Os eixos também são elementos da construção narrativa: oráculo, herói, esfinge.

E a partir daí surgem situações diversas que não contam ou explicam o mito, mas revelam elementos simbólicos que compõem a tragédia e que são fundamentais para resgatar o trágico nas dramaturgias da contemporaneidade. Temos o jogo de xadrez, que ao mostrar certa arbitrariedade presente em qualquer jogo também revela a escolha arbitrária da vítima expiatória. Temos a festa, momento de transgressão das regras e excessos, que geralmente colabora para criar uma situação

de violência (pensem em *As Bacantes*). Podemos observar num exercício simples de pular corda, como se dá o contágio violento que generaliza a violência e a faz destruidora. Temos uma narração incompreensível do mito, que nos remete à confusão linguística que a Grécia vivia com o surgimento das primeiras leis. Temos a vida do homem razoável, vida essa do herói contemporâneo: sem magnitude para servirolentado, sem importância para ser reconhecido, sem um coro que lamente sua ausência. Temos um coração feito de carne que sangra no palco, assim como o nosso que bate no peito.

Esses tantos elementos são combinados com inteligência e delicadeza, de modo que minhas palavras aqui escritas não dão conta de traduzir sua complexidade. Esses elementos são costurados no tecido cênico e nos atravessam por caminhos diversos, gerando mais questões do que respostas. Todos os temas que nos afligem estão lá. Não são mais os temas do passado grego, mas também não deixam de ser. O mito de Édipo não é uma prisão que obriga a dramaturgia a dar conta dessa história tão antiga e distante. O mito de Édipo é liberdade para criação e poesia.

Imagino que com o pedaço de corda que foi usado na mitologia para prender os pés do nosso herói trágico, o grupo amarra o nosso passado mítico com nosso mundo contemporâneo desolador. Sim, eles estão permanentemente ligados. Imagino que os olhos perfurados do nosso herói trágico são reconstituídos pelo grupo para que nós, espectadores, possamos enxergar melhor a nossa própria tragédia. Imagino que o coração do nosso herói trágico, que pulsa e bate ainda como o nosso, se materializa em cena, porque ainda é na arte que algum entendimento sutil e irracional do mundo ainda é possível. Um Édipo sem amarras por um teatro que nos desamarre do óbvio. Que nosso herói se multiplique, assim como os atores que lhe dão vida.

### Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

SZONDI, Peter. **Ensaio Sobre o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. ■

1. Dramaturga, atriz e mestre em Artes Cênicas pela Eca/USP, onde pesquisou possibilidades de **Encenações do Trágico na Contemporaneidade**. Publicou um livro com duas peças de sua autoria, intitulado **Mantenha Fora do Alcance de Crianças e Stereo Franz**. Dois Estudos Trágicos (Giostrí, 2015).

2. Peripécia e reconhecimento são elementos estruturais analisados por Aristóteles na **Arte Poética**.

# pesquisa



Reflexões sobre o *workshop* ministrado por Andrei Malaev-Bábel: de Stanislávski a Demíдов

# Em busca de uma cultura da calma na arte da pedagogia em um processo de criação

POR ALEXANDRA CAMPOS TAVARES<sup>1</sup>

*De quem é a culpa? Do diretor, é claro!*  
Nikolai Demíдов

Entre os dias dois e seis de maio de 2018, o Teatro Escola Macunaíma recebeu o diretor-pedagogo Andrei Malaev Bábel para ministrar um *workshop* sobre a pedagogia de Nikolai Demíдов voltado ao aperfeiçoamento de sua equipe, direção, coordenação e professores. Paralelamente a essa semana de *workshop*, nós, professores, nos mantivemos também em sala de aula com nossos alunos dando continuidade ao processo normal do semestre.

Em uma das turmas em que leciono Interpretação Dramática, junto com os alunos, cheguei à seguinte questão investigativa: Qual lugar da experiência do “vivo” no exercício da atuação? Como atriz, em mais de vinte anos de pesquisa, pude me encontrar com os mais diversos procedimentos e técnicas de trabalho de atuação. Mas percebi que a questão da experiência do “vivo” ia além de uma busca constante no meu próprio trabalho de atriz quando comecei a me questionar como experienciar isto também no

contato com o processo pedagógico da arte da atuação. Estar vivo significava, com o adendo da docência, uma prática que me questionava, no dia a dia, na sala de aula, sobre que caminhos seguir para presentificar o processo do “vivo” nos alunos. No *workshop* ficaram latentes os movimentos de observação e experimento. A experiência de Demíдов trazida por Andrei chamava a atenção para práticas em que os fundamentos principais se baseavam em quatro pilares ou culturas: a cultura da passividade, a cultura do esvaziamento, a cultura da calma e a cultura da intuição.

O presente artigo tentará de forma sucinta uma reflexão de minha prática de trabalho na sala de aula com a vivência de um desses fundamentos, o da calma, não permeando um diagnóstico técnico de procedimentos aplicados, mas sim relatando como se deu a percepção dessa cultura e seus desdobramentos em um processo vivo de aprendizagem, sendo esta experiência ela mesma influenciada por essas culturas.

Para mim, o professor caminha sobre sua prática sempre colocando em dúvida seu próprio terreno. Ao se montar um caminho feito de pedras, o docente precisa saber movimentá-las, aproximá-las, moldá-las, até mesmo recuar ou parar em cima de alguma delas em sua trajetória na sala de aula. Olhar as especificidades de cada turma, aluno, suas experiências anteriores e seus anseios. Para isto, observar o devir é fundamental. Se o movimento nasce deste devir ininterrupto pela necessidade de um aprendizado que tem como foco não uma produção de espetáculo, mas o trabalho criativo do ator em busca da expressão e da experiência de comunicação, como cultivar a calma?

Nervosismo, ansiedade e pressa são os inimigos mais comuns do ator. A atmosfera do palco inclui numerosas fontes de excitação nervosa: os holofotes, centenas de estranhos assistindo, parceiros de palco espiando nos bastidores - tudo isso açoita a psique do ator, como um chicote<sup>2</sup>.

2. “Nervousness, anxiety and haste are the actor’s most common enemies. The very atmosphere of the stage includes numerous sources of nervous excitement: the limelight, spotlights, hundreds of watching strangers, stage partners peeping from

O relato de Demíдов no trecho acima apresenta o tema do nervosismo, ansiedade e pressa como um dos inimigos mais comuns do ator. No trecho, ele cita ainda a luz e outros elementos do teatro como influenciadores da psique do ator. Volto novamente a seta para a minha própria experiência. Quantas vezes estes mesmos sintomas não se apresentam no docente em sua prática pedagógica? Olhar o outro é perceber um espaço entre nossa percepção final de um resultado e o que efetivamente se enxerga no outro. A cada vez que um aluno apresenta um estudo ou até mesmo uma cena em sua concepção mais antiga, ele está fazendo um relato de si mesmo para algum “outro”.

O sujeito sempre faz um relato de si mesmo para o outro, seja inventado, seja existente, e o outro estabelece a cena de interpelação como uma relação ética mais primária do que o esforço reflexivo que o sujeito faz para relatar a si mesmo (BUTLER, 2015, p.33).

Recorro aqui ao pensamento de Judith Butler ciente do perigo de uma aproximação que, à primeira vista, pode parecer distante do tema. Mas se nos voltarmos com cuidado ao que se mostra no texto e, de forma livre, trocarmos o “sujeito” por “aluno”, teremos que o mesmo relata a si mesmo em sua capacidade sensorial decorrente de sua experiência e trajetória até aquele momento. Nós, como observadores, teríamos a tarefa de surpreender a teoria de Butler e estabelecer um esforço reflexivo acima do que é mostrado somente pela imagem cênica produzida no instante.

Dessa forma penso que, como docente, o exercício está justamente no processo pedagógico de olhar e perceber o que está além da construção da forma cênica apresentada, por exemplo, em um *étude*, o que se esconde em uma relação ética mais do que primária - e aqui a ética é tomada como pressuposto de que o aluno espera este olhar sensível do outro, no caso, do docente -, mas em

backstage – all of this lashes the actor’s psyche, like a whip” (DEMIDOV, Nikolai. **Becoming Actor-Creator**. New York: Routledge, 2016, p.431).

uma relação de aproximação com o fundamento da calma.

Percebo que minha ansiedade pode produzir ansiedade, e também ela relata a mim mesma enquanto em processo de construção deste trajeto de pedras em que o aluno pode caminhar. Ampliar os espaços ou diminuir os intervalos. Ajustar parâmetros e, principalmente, seguir os pressupostos de um sistema. Como não avançar e se perder no caminho? Volta-se a Demíдов:

A expressão “leve o seu tempo” também pode interferir, quando usada incorretamente. Por exemplo, um ator pode ficar nervoso e se empurrar quando é dominado por uma forte emoção. . . A fim de evitar isso, um diretor diria: “Leve o seu tempo.” Um ator, levando isso para uma repreensão, inibiria toda a sua vida interior. Isso faz com que uma cena caia. Quem é o culpado? O diretor, claro. Antes de aconselhar o ator a não interferir em sua própria vida interior, o diretor deve deixar claro para ele que tudo está dando certo. Só não interfira em si mesmo, tome seu tempo (o ator aparentemente já começou a correr e a forçar a própria vida)<sup>3</sup>.

Demíдов faz uma pergunta interessante neste trecho: Quem é o culpado? E responde logo na sequência: “O diretor, é claro.” Percebo agora que o fundamento da calma é um fundamento a ser ensinado, mas em certa medida, um fundamento a ser conquistado. E não somente pelo aluno, mas também por nós, docentes. Inverto novamente o vetor neste exercício frenético de não me acostumar ao olhar aparente. Se não obtenho o caminho de uma percepção da calma no processo de ensino, como posso surpreender o aluno no descobrimento de um caminho para esse mesmo fundamento?

3. “The expression ‘take your time’ can also interfere, when used incorrectly. For example, an actor might get nervous and push himself when overwhelmed by a strong emotion . . . In order to avoid this, a director would say, ‘Take your time.’ An actor, taking this for a reprimand, would inhibit his entire inner life. This causes a scene to fall through. Who is to blame? The director, of course. Before advising the actor to not interfere with his own inner life, the director must make it clear to him that everything is going right. Just do not interfere with yourself, take your time (the actor has apparently already started to rush and to force his own life)” (DEMIDOV, Nikolai. **Becoming Actor-Creator**. New York: Routledge, 2016, p.431).

Assim como foi dito na introdução deste artigo, não se pretende aqui um diagnóstico técnico, mas uma reflexão. Em cima desta premissa surgem caminhos que podem nos apontar para um maior silêncio nas orientações dadas ao aluno, não na economia de palavras, mas na economia de gestos interpretativos que possam levar o mesmo a um entendimento obtuso do sistema aplicado e dos objetivos. Em minha prática com as turmas, até aqui obtenho como experiência que os caminhos da percepção e sentidos são o modo de se estabelecer relações mais do que primárias nas orientações.

Os sistemas têm como característica distinta ao método a sua própria natureza aberta. Com isto, penso que se pode tentar olhar para os espaços entre a docência e orientação no campo da atuação como um terreno fértil para as práticas da percepção e da ampliação dos sentidos.

Tomar o meu tempo para olhar, ouvir os relatos (*études*) diários dos alunos, que em certa medida, podem revelar os olhares e relatos sobre si mesmos, permite que eles tomem seu próprio tempo para o estabelecimento de uma cultura da calma na sala de aula.

“Isto é porque, na prática, eu costumo dizer ‘Correto, isto é correto’... como... somente tome seu tempo... tudo está bom<sup>4</sup>.”

#### Referências Bibliográficas

BUTLER, Judith. **Relatar a Si Mesmo**: Crítica da Violência Ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.  
DEMIDOV, Nikolai. **Becoming Actor-Creator**. New York: Routledge, 2016.

## Sobre a beleza de se preparar para o desconhecido

#### POR FELIPE ROCHA<sup>5</sup>

Ao longo desse breve artigo criado a partir das experiências com Andrei Malaev-Bábel e dos ensinamentos de Demíдов, me coloco como caminho, como trajetória de pensamento, algo que me tem sido uma questão recorrente: a necessidade de repensar a expressão “teatro morto”. É muito comum, diante de uma obra que nos parece desinteressante, sem relação entre os atores, sem comunicação com o público, que digamos ao tentar dar nome ao que experienciamos: “Isso é morto. É teatro morto”. Pois bem, não seria exatamente a relação com a morte que falta nesses trabalhos?

De início essa ideia pode parecer mórbida, mas coloco aqui a ideia de morte como seu sentido transformador, a visão de morte como algo necessário a todo e qualquer trabalho criativo. O ato de, de fato, se reinventar e se repensar a cada processo e também a cada ensaio – seja como ator, diretor-pedagogo, iluminador, cenógrafo etc. Não seria justamente o ato de morrer a cada criação o que garante um novo sopro de vida ao já conhecido caminho de cada artista?

Lançando essa questão aos ventos, retorno aqui ao treinamento de ator proposto por Demíдов. Por meio de princípios muito simples, ele nos propõe espaços de treinamento que nos obrigam a estar no tempo real da relação com os parceiros de cena. Olhar de fato para o outro, escutar o que o outro diz, perceber cada momento do jogo com seu parceiro de cena e, permitindo seus impulsos, deixar que esse jogo flua, como um rio. Gosto muito dessa imagem do ator como rio. Constantemente digo aos atores com quem trabalho: “É preciso fluir. Precisamos ser rio em cena, e não represa.” Mas qual a beleza de se pensar enquanto rio? Parece-me que o fato de se deixar percorrer a cada momento da cena por novas paisagens – internas e externas –, não saber qual paisagem surgirá após a próxima curva, se opor, total e completamente, à segurança sem vida das represas, cuja paisagem – por dentro e ao redor – é sempre a mesma.

Aqui, nos conectamos pela primeira vez com a questão que estou tentando propor: é possível estar de fato em relação com o outro se eu não deixar morrer alguns padrões estabelecidos sobre o trabalho do ator? Se o *étude* para Demíдов se inicia apenas quando eu me abro para o outro, é possível eu entrar nessa relação querendo cumprir ideias, comprovar minhas teses, mostrar o que penso? Parece-me que não. Aqui, deixamos morrer o teatro do ator genial, o teatro dos efeitos, das composições simplórias, das resoluções cênicas que se sobrepõem à relação entre os atores.

Desta forma, me parece que um teatro vivo carrega em si, também, uma pulsação de morte, de transformação. O ator em cena se deixa mover constantemente por essas duas forças, criando e deixando morrer ao mesmo tempo, permitindo que a cada percepção um novo mundo se abra. A cena se torna então o espaço da mutabilidade e não da manutenção. O ator cria e destrói a forma ao mesmo tempo. Conhece a trajetória da cena e age em seu esquecimento. Esquece o futuro da ação para viver o presente e ao mesmo tempo se encaminha para a ação futura a cada instante do tempo vivido em cena. São paradoxos insolúveis que possibilitam um trabalho de ator repleto de vida, de energia, de percepção do tempo presente, e portanto, de transformação.

Ao mesmo tempo, se estamos falando desse campo aparentemente contraditório, a organização do estudo na busca para o ato vivo nada tem a ver com uma livre improvisação. Encontrar o ato vivo está diretamente conectado com criar estruturas bastante claras para os *études* dos atores. Isso é muito perceptível tanto nas práticas propostas por Stanislávski quanto por Demíдов. A organização e a assimilação consciente das estruturas dos *études* são fundamentais para a liberdade da criação pelo inconsciente no momento da relação. A clareza de conhecer os pontos a se chegar ao caminho permite ao ator viver organicamente a trajetória entre cada ponto. Liberdade criativa e consciência da estrutura se tornam, então, uma parceria fundamental.

O ator deixa de ser, então, aquele que idealiza, que sabe, que comprova suas ideias, e passa a ser aquele que se estrutura para não saber.

Organiza-se para encontrar a questão. Estuda-se para permitir o vazio, a calma. Conhece a si para se transformar na relação com o outro. E isso me parece um ato de uma coragem sem fim. Treinar-se para o desconhecido. Encontrar a vida no ato de permitir a morte do conhecido. Aliar pulsões de criação e destruição. Opor-se assim, não ao teatro morto, mas ao teatro sem vida.

Finalizo com uma citação do filósofo Georges Didi-Huberman (2016, p.61-62) em seu livro *Que Emoção? Que Emoção?*, que me parece conter em si toda essa contradição entre conhecimento, vida e morte:

De qualquer forma, eu não sei o que “é” a emoção, eu não busco nunca o que ela é em absoluto. Existem duas maneiras de dizer que uma coisa “é”. Você pode dizer “Eu estou emocionado”. Se você diz isso, fatalmente estará falando de um breve momento, pois hoje à noite você estará menos emocionado e, amanhã, já não será a mesma emoção. Depois, há o grande “é” dos filósofos que chamamos em latim de *quidditas*, o “é” geral. Sócrates é bom em geral? Aristóteles respondia e essa pergunta com precisão: “Eu não posso saber se Sócrates é bom enquanto ele estiver vivo”, pois de uma hora para outra ele pode se tornar mau. O filósofo espera que Sócrates morra para somente então dizer qual é a verdade do “é” de Sócrates. Muitos filósofos têm essa atitude, inclusive filósofos contemporâneos. Eles começam constatando que alguma coisa está morta para então dizer: “Eis o que essa coisa é”. É fácil esperar que uma coisa esteja morta para dizer o que é. Isso se chama metafísica. Não é o meu negócio, eu prefiro que Sócrates continue vivo, que a borboleta continue voando, mesmo que eu não possa pegá-la em um pedaço de cortiça para dizer que a borboleta “é” – decididamente – azul. Prefiro não ver completamente a borboleta, prefiro que ela continue viva: essa é minha atitude quanto ao saber. Eu a vejo desaparecer e tento pôr meu olhar em palavras, em frases. Mas esse é um olhar tão frágil e furtivo quanto são as minhas frases;

4. “This is why, in practice, I would usually say ‘Correct, this is correct’ . . . just like that . . . only take your time . . . it’s all good” (DEMIDOV, Nikolai. *Becoming Actor-Creator*. New York: Routledge, 2016, p.434).

5. Ator formado pelo Teatro Escola Macunaíma e Bacharel em Direção pela ECA-USP. Atualmente é professor do Teatro Escola Macunaíma e integrante dos Heterônimos Coletivos de Teatro.

se elas forem imprecisas, elas durarão, para o bem ou para o mal. Seja como for, é inevitável que a borboleta desapareça, já que é livre para ir aonde quiser, e não precisa de mim para viver sua liberdade. Ao menos eu terei apanhado em pleno voo, sem guardar apenas para mim, um pouco de sua beleza.

Assim, só é possível esse trabalho quando o ator deixa morrer em si o desejo de matar os objetos de pesquisa. Quando o ator deixa morrer em si a necessidade de dizer: "Isto é". Vida e morte se encontram no processo criativo do ator quando este deixa de querer descobrir se a borboleta é azul ou não e se permite ver a beleza do voo dela em sua liberdade. Um ator que não se apropria pela morte do objeto estudado, mas que permite, matando em si o desejo de matar, que esse objeto seja sempre livre e vivo. Sim, nosso trabalho é de uma complexidade e de uma beleza sem fim. E sigamos sem saber se a borboleta é azul. Para que ela siga voando viva. E o teatro também.

#### Referências Bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção! Que Emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

## Apontamentos sobre a pedagogia Demíдов

POR MARCELA GRANDOLPHO<sup>6</sup>

Andrei Malaev-Bábel veio ao Teatro Escola Macunaima dar um curso para os professores sobre o Método Demíдов. Iniciamos direto com a prática. Nenhuma explicação foi-nos dada antes.

6. Professora, atriz, diretora e preparadora vocal. Uma das poucas brasileiras formada pela Demíдов Summer School e autorizada a ensinar sua técnica, sob a supervisão de Andrei Malaev-Bábel.

Isso faz parte da própria pedagogia do Método. O próprio Demíдов pedia para que o livro dele não fosse lido antes de muita experiência prática. Os conceitos e princípios do Método são apresentados conforme as questões surgem durante o exercício dos *études*<sup>7</sup>. Assim, fomos introduzidos à ideia fundamental, que para mim resume a prática de Demíдов: "Sem arrependimento do passado e sem expectativa do futuro". Só existe o que estamos construindo aqui e agora, e cada coisa surge no seu tempo, conforme a necessidade se apresenta.

Outra parte importante dessa pedagogia, que visa à liberdade e à espontaneidade do ator em cena, é não criar um ambiente no qual o *feedback* do estudo seja cheio de críticas e negativas. O ator é incentivado a confiar em que tudo que ele faz está correto, ele tem "sorte de principiante", assim ele se dá liberdade para agir de forma intuitiva e confiar nos seus impulsos. Não existe absolutamente nada errado, e, assim, o ator aprende a partir da percepção de si e dos seus parceiros de cena sem medo e inseguranças. O *feedback* é dado a partir de perguntas que levam o ator a trazer sua experiência para a consciência e encontrar suas próprias respostas sobre o que acabou de vivenciar no *étude*. Criar essa atmosfera criativa positiva é responsabilidade do professor/diretor.

Para tanto, é muito importante criar um ambiente de calma. A maioria dos problemas que um ator enfrenta ocorre por causa da ansiedade e da pressa. Demíдов diz: "Você tem que se alcamar!" Em seu estado físico, isso significa relaxar, ficar confortável, sentir-se em casa. Em seu estado psicológico, acalmar-se significa deixar-se viver sensações e emoções verdadeiras, caso contrário,

7. Os *études* de Demíдов são diferentes dos de Stanislávski. Neles, um texto simples é dado aos atores e nada mais. O texto fornece algumas das circunstâncias Dadas, mas não determina papéis, os relacionamentos, o lugar ou a hora. O texto nunca é discutido, mas simplesmente repetido várias vezes pelos atores. O condutor, então, pede aos atores que esqueçam o texto, "o jogue fora de suas cabeças", e permaneçam vazios por dois ou três segundos. O primeiro impulso após esse período de vazio (seja pensamento, movimento, sensação ou humor) é seguido pelos atores, que permitem passivamente que este impulso viva durante o *étude*. O que se segue é uma improvisação espontânea das circunstâncias (relacionamentos, tempo, espaço, fatos) incorporadas pelos atores no curso do estudo. A capacidade dos atores de perceber as circunstâncias e o parceiro é cultivada nos *études*. Uma vez que os arredores reais e o parceiro se tornam a fonte principal para a imaginação do ator, os *études* de Demíдов abrem os canais perceptivos dos atores e desenvolvem a sua percepção criativa. O comportamento ativo e a vida emocional ocorrem nos estudos de Demíдов assim como na vida - como reações às circunstâncias percebidas, afirmando assim a primazia da percepção sobre a ação.

você estará inventando, fabricando a emoção (MALAEV-BABEL; LASKINA, 2016, p.694).

Demíдов aponta o que ele chama de cultura da calma, que serve para que você acalme-se na personagem ou então você começará a "interpretar a personagem".

É importante ter calma em relação às tarefas para não forçar a sua realização no *étude*. O ator deve concentrar-se em fazer o simples, aquilo que você quer e é realmente capaz de fazer no momento. Sem se sobrecarregar.

Demíдов compara a calma do estado criativo do ator a um tornado. Quando ele aparece, arranca árvores, levanta pessoas, tábuas, areia, terra, roda tudo ao redor. Mas no seu centro, é silêncio e quietude absolutos.

A capacidade de fazer o que se quer é algo a ser desenvolvido, pois vai à contramão daquilo que a sociedade nos ensina, que é o controle dos impulsos. O que é importante aqui não é apenas o que alguém quer, mas quando quer. Permitir-se fazer algo no momento exato, no qual o impulso, a vontade de fazer algo surge. Por exemplo, você quer dizer alguma coisa, mas você perdeu o momento de dizê-lo. Agora, você tem que esperar por outro momento, esperar o impulso da fala voltar. Assim sua fala será genuína. Você não quer se forçar a falar nada, principalmente se a vontade de falar passou.

Além disso, você não pode dizer algo muito cedo. Às vezes, você não teve o impulso ainda, mas você já está respondendo; você não quer, mas você já está falando. Muitas vezes, isso acontece por ansiedade, por medo da pausa, por você ter sido treinado como ator a sempre estar fazendo algo. Mais uma vez aparece a necessidade da calma para que você possa se escutar, perceber a si mesmo e ao outro e, assim, ser honesto com seus impulsos. O ator precisa ser mais receptivo, a ação vai nascer da percepção. E só desse modo será uma ação autêntica.

É importante que as coisas sejam feitas, ditas ou permaneçam não ditas por conta própria, e não forçadamente, porque você quer controlar o que você diz ou como as frases devem soar na sua boca. É muito comum nos reestruturamos para falar. Essa reestruturação interrompe o fluxo

da vida interna, formatando o corpo e a voz do ator artificialmente. O treinamento também liberta a voz para que as frases venham a partir da percepção e do impulso, sem administrá-las.

Liberdade é a capacidade de fazer o que você quer, por isso o treinamento para ceder as suas sensações. Durante a realização do *étude*, o condutor incentiva o ator dizendo: "Permita-se, fale sim para esse impulso, dê 'sinal verde' a ele".

Ensinar uma técnica psicofísica exige treinamento também para quem conduz. Quem conduz domina os conceitos, a teoria. Há muito conhecimento, muito raciocínio! Segundo Demíдов, isso é bom para cientistas, pesquisadores. O ator, inicialmente, não precisa desse conhecimento, ele tem que ser lançado em um espaço de investigação sobre si mesmo através da prática. Para isso, o condutor, aquele que ensina, deve ter um treinamento diferenciado.

Assim como após uma extensa pesquisa, os médicos prescrevem seus pacientes com pílulas simples e não os obrigam a aprender todos os meandros do corpo humano – então nós também temos que pensar em vários exercícios incrivelmente inteligentes. Que tipos de exercícios são os mais engenhosos? Essa é a questão principal. Por exemplo: "Perguntas e respostas". Você não precisa explicar qualquer coisa – você não precisa elaborar sobre a verdade, comunicação, objetos, "Atenção", o "eu sou" e tudo o mais – não há necessidade de preencher os atores com informações desnecessárias. Basta dar-lhes o exercício e eles instintivamente encontrarão o caminho...<sup>8</sup> (MALAEV-BABEL; LASKINA, 2016, p.750).

O trabalho do professor é o de facilitar as coisas,

8. Tradução para: "Just as after extensive research, doctors prescribe their patients simple pills and don't force them to learn all the ins and outs of the human body – so we too have to come up with several incredibly clever exercises . . . What sorts of exercises are the most ingenious? This is the main question... For example: 'Questions and answers'. You don't have to explain anything – you don't need to elaborate on truth, communication, objects, 'Attention', the 'I am', and everything else – there's no need to fill up the actors' heads with unnecessary information. Just give them the exercise, and they'll instinctively find their way".

em vez de torná-las mais difíceis.

Na arte e na criatividade, o único sistema verdadeiro é o da intuição. É importante trabalhar de maneira que não se criem bloqueios, para que o ator confie na sua intuição. Um professor/diretor deve trabalhar também na escuta de seus atores e da sua própria intuição, ele não pode seguir um modelo rígido de trabalho, no qual sempre sabe o que irá acontecer no dia seguinte. Ele também deve se colocar sem arrependimentos do passado e sem expectativas de futuro. Claro que ele irá planejar o próximo encontro, mas esse planejamento surge do que acontece hoje e não pode ser rígido. Ele está sempre aberto a modificações geradas pelo encontro.

O maior erro é insistir em que você tem que começar com algo, em que você tem que continuar com isso e você tem que terminar de determinada maneira.

A ausência aparente de um sistema é o novo sistema. Aquele das incertezas do futuro, um fenômeno tão natural na vida e que precisa ser experimentado na arte do ator. Os *études* propostos por Demíдов são sem circunstâncias dadas, para ajudar o ator a trabalhar com sua intuição. Ao desenvolver essa habilidade, essa escuta, o ator estará apto a manter essa liberdade e espontaneidade quando estiver trabalhando com uma obra.

Nesses *études*, o ator não sabe quem ele é, quem é o parceiro, quais são as circunstâncias, qual a relação. Sabe apenas as palavras. Palavras estas que podem ser interpretadas de diferentes maneiras. Isso, para um ator, também não é muito natural. Coloca-o em um lugar de risco, que exige muita coragem. E é nesse tipo de *étude* que o ator acha o caminho para a criatividade.

Antes do *étude* começar, até mesmo as palavras que ele assimilou são pedidas para serem colocadas para longe da consciência, tiradas do pensamento. Por alguns segundos, o ator deve se deixar esvaziar. É impossível deixar de lado seus pensamentos, vontades e sentimentos por mais que dois ou três segundos, portanto, esse momento de esvaziamento deve ser feito com bastante tranquilidade. Em poucos segundos, o ator perceberá algo em si mesmo ou a sua volta.

As sensações externas e internas estão presentes e indicam um caminho intuitivo para o trabalho começar.

Aí o *étude* começa, as ações surgem através da percepção do ator de si mesmo, do parceiro e do ambiente. Ao permitir que seus primeiros impulsos te guiem, aquele vazio é preenchido pela vida, e você começa a perceber algumas circunstâncias, algumas relações. Existe algo que agora você sabe, mas ainda há muito que não sabe, e isso faz com que você permaneça conectado ao aqui e agora, vivenciando cada segundo. E esse é o treino mais importante.

O ator teme esse estado de vazio. Nessa hora, existe muita ansiedade e insegurança. É preciso sempre lembrá-lo de que ele deve encontrar a calma, porque tudo está correto. A intuição não erra. Mas para ouvi-la, é preciso treinar a sensibilidade.

O vazio é o estado mais necessário. Sem ele, não pode haver trabalho subconsciente. Sem isso, a necessidade de dizer a próxima fala, de fazer a próxima ação, não surge, e você começa a forçá-la, a fabricar um momento em busca de um resultado formal e pouco verdadeiro.

O método por trás da cultura da intuição é o desenvolvimento da sensibilidade para os impulsos e processos mais sutis. Esse método nunca deve ser abandonado. Sem isso, você perde a sutileza e a sofisticação.

Toda impressão provoca uma reação. Se o parceiro fala, mas um ator não tem reação, então ele perdeu o primeiro impulso, ou seus “freios” foram acionados muito rapidamente. A sensibilidade para perceber e deixar viver ao primeiro impulso, a mais importante das sensações, é uma das condições essenciais (a mais essencial!) para a criatividade. Se você perder a primeira impressão ou impulso, como no exemplo acima, seu reflexo habitual não vai perdê-lo, e irá automaticamente pisar nos freios. Isso acontece tão rapidamente que, sem experiência suficiente, você nem perceberá o funcionamento desse “útil”

mecanismo<sup>9</sup> (MALAEV-BABEL; LASKINA, 2016, p.540).

Para ajudar nisso, o professor deve usar todos os meios necessários para desenvolver a fé dos alunos em si próprios. Para atingir esse objetivo, Andrei Malaev-Babél encorajou o tempo todo os professores do Macunaíma através de tarefas simples e indicações, como: “Em tal momento, você queria fazer tal coisa; você já começou a fazer isso, mas de repente se inibiu. Não interfira! Apenas confie em si mesmo! Faça o que você quiser! Tenha coragem! Por outro lado, não se apresse; mais uma vez, acredite que tudo virá em seu próprio tempo; não induza as coisas.”

Professores que não atuavam há muito tempo e hoje trabalham apenas como diretores foram encorajados a se arriscar e ficaram à vontade para estudar e atuar com atores profissionais. E todos nós, atores ou não, mas todos diretores-pedagogos, aprendemos com essa condução o elemento mais essencial da pedagogia de Demíдов: o amor.

A causa dessas qualidades é simples: amor. O amor lhes dá sensibilidade; dá-lhes paciência, sabedoria e poder de autoridade. Você deve se apaixonar pelos atores. Não em teoria, mas de verdade. Se apaixone por eles e lute – lute por seu talento, sua consciência artística e seu alcance humano<sup>10</sup> (MALAEV-BABEL; LASKINA, 2016, p.181).

Para encerrar, gostaria de contar uma lenda que Demíдов cita, para falar sobre como lidar com as “fraquezas” dos atores.

Em *A Lenda de Thyl Ulenspiegel*<sup>11</sup> [de Charles Coster], há um capítulo que conta a história de como os tolos construíram uma casa. Para sua completa surpresa, a casa termina muito desconfortável, porque eles não pensaram em construir janelas e portas. Eles cavaram uma passagem subterrânea para acessar a casa. Dentro da casa, no entanto, é escuro como breu. Ulenspiegel os encontra fazendo algo peculiar: eles estão carregando algo para fora da casa com sacos. Eles decidiram tirar toda a escuridão da casa: eles enchem um saco com ela, amarram o saco para que a escuridão não escape, levam-no para longe da casa e sacodem a escuridão no chão. Eles trabalharam nisso o dia todo, mas por algum motivo, eles não chegaram a lugar algum. Ulenspiegel veio em seu socorro: ele trouxe uma vela, e a escuridão se dissipou por conta própria. A mesma coisa acontece com um ator: remover a escuridão (dizer a ele: “Você não pode fazer isso, você não deve fazer aquilo.”) não resolverá nada – uma nova escuridão virá no lugar da antiga, ainda mais impenetrável. *É preciso trazer uma vela*<sup>12</sup> (MALAEV-BABEL; LASKINA, 2016, p.180).

### Referências bibliográficas

MALAEV-BABEL, Andrei; LASKINA, Margarita. **Nikolai Demidov: An Actor Creator**. London. New York: Routledge, 2016. ■

11. Romance de 1867 de autoria de Charles De Coster, que narra as aventuras alegóricas do flamengo brincalhão Thyl Ulenspiegel durante as guerras da reforma, na Holanda do século XVI.

12. Tradução para: “In *The Legend of Thyl Ulenspiegel* [by Charles de Coster], there is a chapter that tells the story of how fools built a house. The house turns out very uncomfortable to their complete surprise, because they haven't thought of building windows and doors. They dig an underground passage to access the house. Inside the house, however, it is pitch dark. Ulenspiegel catches them at a peculiar job: they are carrying something out of the house by sacks. As it turned out, they decided to take all the darkness out of the house: they would fill a sack with it, tie up the sack, so that darkness does not escape, carry it far off from the house and shake it out on the ground. They worked on this all day long, but for some reason, they didn't get anywhere. Ulenspiegel came to their rescue: he brought in a candle, and the darkness dissipated on its own. The same is true of an actor: removing darkness (“You can't do this, you can't do that.”) will amount to nothing – a new darkness will come in the place of old one, even more impenetrable. *One must bring in a candle*”.

9. Tradução para: “Every impression provokes a reaction. If the partner speaks, yet an actor has no reaction, then he either missed the first urge, or his ‘brakes’ kicked in way too quickly. Sensitivity to the first, foremost sensation is one of the essential (the most essential!) conditions for creativity. If you miss the first impression, as in the above example, your habitual reflex won't miss it, and it will automatically slam on the brakes. It happens so quickly that, without enough experience, you won't even notice the workings of this ‘helpful’ mechanism”.

10. Tradução para: “The cause of these qualities is simple: love. Love gives them sensitivity; it gives them patience, wisdom, and the power of authority. You must fall in love with the actors. Not in theory, but for real. To fall in love with them and fight – fight them for their talent, their artistic conscience, and their human grasp”.

## Produção teatral: uma linha tênue entre a administração e a criação teatral

POR VANESSA CANDELA<sup>1</sup>

Logo no início da formação de atriz no Teatro Escola Macunaíma, ao término da primeira montagem, um questionamento se fez presente na minha jornada enquanto estudante. O espetáculo estava pronto, as apresentações foram concluídas, mas uma ansiedade típica ao meu temperamento me fez pensar: E quando tudo isso acabar, para onde vou? Quem devo procurar? Como os grupos de teatro sobrevivem? Quem contrata suas peças? E principalmente: Como os atores são subsidiados durante o processo de criação? Ser apenas atriz já não bastava, e posso afirmar que a escola me proporcionou, também, a iniciação enquanto produtora teatral.

Com essas indagações, meu olhar se ampliou ao receber o programa de uma peça. Todo o processo de criação e quem eram seus produtores e apoiadores me mostravam que a criação dos espetáculos de teatro de grupo, na grande maioria, era subsidiada por editais públicos. Em um desses momentos, conheci a Cooperativa Paulista de Teatro<sup>2</sup>, alguns grupos cooperados, seus projetos e diversos editais.

Na Cooperativa, busquei conhecer os grupos contemplados nos editais e quais eram seus projetos. Entendi que um projeto vai além de descrever as escolhas artísticas, um grupo de teatro é também uma empresa, que lida com questões burocráticas, gestão jurídica, recursos humanos, infraestrutura, logística, impostos, relatórios de atividades, gestão financeira, prestação de contas e prazos.

Pensando na atuação de uma arte coletiva, em que as escolhas da estética, do conteúdo, da linguagem e da pesquisa teatral dizem respeito ao que os artistas envolvidos no processo querem propor em sua criação, como colocar demandas administrativas e jurídicas, levando em consideração todas as condições apresentadas em um edital, sem perder as escolhas artísticas e éticas do grupo? É por isso que descrevo a produção teatral como uma linha tênue entre a administração e a criação.

Os processos de criação, durante minha jornada no Macu, foram a base para o exercício de escrita do projeto da peça que minha turma estava montando para apresentar na Mostra, e para, com ele, ir a busca de pequenos apoios em gráficas, lojas de tecido e de materiais que seriam usados na peça, entre outros. Como exercício, me debruçava em editais de montagem e circulação teatral, abertos em todo país e, a partir da peça que estava vivenciando em sala de aula, colocava tudo no papel conforme as especificidades de cada edital.

Muitas dúvidas surgiram logo no primeiro exercício, entre elas: Quanto se vai gastar para produzir um espetáculo que ainda está em processo de criação? Depois do projeto escrito, ele pode ser alterado? Atrelado à formação como atriz, tentei ter um olhar para as questões burocráticas dos projetos, e posso afirmar que minha formação enquanto produtora teatral veio unida a minha formação no Teatro Escola Macunaíma.

Essa dupla formação, de atriz e produtora das peças, me permitiu resolver as questões burocráticas e jurídicas sem perder a sensibilidade da criação artística, sem perder as sutilezas do espetáculo. Não queria ser uma administradora do projeto e abafar a essência artística. Refiro-me à produção teatral do teatro de grupo, que propõe a não hierarquização das funções, mas privilegia o trabalho em que todos os envolvidos têm participação ativa nas escolhas.

Podemos dizer que há dois tipos de produtores,

o produtor idealizador e o produtor executivo, responsável pelo financeiro, prestação de contas e finalização do projeto, ou seja, um administrador do projeto; e vale ressaltar que este profissional também tem diversas áreas de atuação.

Um produtor pode realizar seu trabalho de qualquer lugar; enquanto o grupo está criando, outras questões podem ser realizadas. Mas acredito que estar junto com os artistas leva o produtor a dialogar diretamente com o espetáculo. Ele também pode ser um colaborador na criação, como também um facilitador no fechamento de um projeto, por exemplo, saber o que realmente aconteceu durante o processo de criação, cada escolha estética e orçamentária, o porquê as escolhas aconteceram de uma maneira e não de outra.

O primeiro edital em que inscrevi um projeto foi o VAI (Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais<sup>3</sup>), da prefeitura de São Paulo, como idealizadora e produtora executiva. O trabalho consistia em oficinas, debates e na criação de uma *performance* que dialogava com a paisagem urbana da Cidade Tiradentes. Este projeto foi enriquecedor, uma vez que os artistas, de acordo com o edital do VAI, têm autonomia para desenvolver artisticamente as suas propostas e, principalmente, técnicos que acompanham o projeto e estão presentes em todas as suas etapas

1. Além de produtora é também atriz, arte-educadora e gestora cultural. Realizou produções executivas para o Grupo XIX de Teatro, Cia. La Desdeñosa, entre outros, com projetos aprovados no Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, ProAC Editais e ICMS, Programa VAI, Prêmio Myrian Muniz, Ano do Brasil em Portugal etc.

2. A cooperativa fornece suporte a diversos grupos, que são autogeridos, mas que não possuem a estrutura adequada para participar das políticas públicas para a cultura.

3. O VAI, criado pela Lei 13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823/2003, tem a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do município desprovidas de recursos e equipamentos culturais.

para nos instruir. Os coletivos finalizam seus projetos com muita aprendizagem na produção executiva.

A partir na produção vivenciada no projeto Cidade Tiradentes: Uma Paisagem em Movimento, contemplado pelo VAI, trabalhei em diversos grupos de teatro, assumindo a função de produtora executiva.

O encontro com o Grupo XIX de Teatro<sup>4</sup> surgiu com o convite da atriz Juliana Sanches, cofundadora do grupo. Nós já havíamos trabalhado juntas em dois espetáculos e, no último deles, inscrevemos um projeto para o ProAC-ICMS<sup>5</sup>, que foi contemplado. Cheguei ao Grupo XIX, em 2012, para realizar a produção executiva do espetáculo *Nada Aconteceu, Tudo Acontece, Tudo Está Acontecendo*, com dramaturgia coletiva em colaboração com Alexandre Dal Farra e direção de Luiz Fernando Marques e Janaína Leite, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo<sup>6</sup>.

No Grupo XIX, realizei a produção de sua participação na programação do Ano Brasil em Portugal, apresentando os espetáculos de repertório *Hysteria* e *Hygiene*, ambos com dramaturgia coletiva e direção de Luiz Fernando Marques, nas cidades de Santa Maria da Feira,



Vanessa Candela no Café Teatral de março de 2018.

Torres Vedras, Torres Novas, Coimbra e Porto.

O trabalho com o Grupo XIX veio de encontro ao meu desejo de produzir em contato direto com a criação artística, mas agora apenas como produtora e não mais como atriz. Foi um período de grande aprimoramento e satisfação, em que realizei a produção executiva de projetos inéditos e dos espetáculos de repertório do grupo.

No Armazém 19, espaço ocupado pelo grupo na Vila Maria Zélia em São Paulo, tive meu primeiro contato com gestão cultural, recebendo projetos de outros grupos que pretendiam ocupar o espaço. Ao receber um projeto, suponho que o gestor tenha um olhar para o quanto a peça, suas escolhas estéticas e artísticas dialogam com o

espaço e com o público que geralmente visita determinado teatro ou espaço cultural. Podemos receber um projeto fora dessas características, mas também é função do produtor ter o cuidado com o público.

Enquanto produtora de um espaço, acredito que o cuidado com o entorno, a preparação de toda a equipe técnica, a chegada do público e a maneira que vamos recebê-lo, toda essa preparação também faz parte do espetáculo que será apresentado.

Esse trabalho de gestão veio num momento de transição de governo, e isso interfere diretamente nos editais públicos. Pensamos em como transformar uma sede de um coletivo, em um lugar

que outras ações culturais pudessem acontecer, mantendo o espaço vivo. Recebi propostas de ocupação por períodos curtos e começamos a analisar os projetos das peças, avaliando se a peça teria a ver com o público frequentador daquele lugar, se poderia se relacionar com a vizinhança e com a estrutura física, com os materiais técnicos que dispúnhamos; esses são alguns critérios para uso do espaço.

Produzir um espetáculo dentro de um espaço cultural com regras para uso, inclusive no teatro, foi um dos meus desafios, porque o produtor lida com as questões administrativas e com normas já determinadas. Ele acaba dialogando com pessoas que executam essas funções e que podem arrumar soluções para as questões artistas, por exemplo, para o que o diretor ou encenador diz que não funciona cenicamente. Cabe ao produtor fazer essa ponte e tentar viabilizar tanto a realização do espetáculo quanto o cumprimento das normas de uso do prédio.

Ser atriz me exige também o cuidado com as questões da cena, me permite o entendimento de como lidar, por exemplo, com os objetos de cena, do por que de cada um deles, de como devem estar organizados de um modo e não de outro, e isso também auxilia na coordenação das equipes de montagem. Além disso, ao tratar a ocupação de um espaço com um determinado técnico ou produtor é possível entender o espaço não apenas como um espaço físico onde acontecerá uma apresentação, mas sim como um local onde vamos falar sobre algo e que o todo faz parte da cena.

Nas escolas de formação de atores, muitas experiências acontecem e, se bem apropriadas, elas podem fazer deste ator um atuante também em outras áreas do teatro. As produções

4. Coletivo paulistano nascido em 2011, a partir de pesquisas acadêmicas dos estudantes da ECA-USP e que hoje desenvolve diversas atividades artísticas. Seus espetáculos narram dramas sociais e políticos e exploram espaços não teatrais, utilizando a arquitetura como cenografia e a luz natural como iluminação cênica.

5. O ProAC ICMS é a modalidade do Programa de Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo que atende à Lei nº 12.268/06 e funciona por meio de patrocínios incentivados e renúncia fiscal.

6. Estabelecido pela Lei 13.279/02, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo tem por objetivo apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população, por intermédio de grupos profissionais de teatro que são financiados diretamente por este programa.

acontecem nas escolas, mas muitas vezes sem a consciência sobre a que cada uma das etapas se refere, que passam despercebidas aos estudantes. Se as fases de criação dos espetáculos realizados dentro da sala de aula forem entendidas como produção executiva teatral, teremos alunos aptos a exercerem outras funções na área teatral e ainda grupos mais preparados para o mercado de trabalho.

Uma vez me perguntaram qual o principal item que considero ao inscrever um projeto em um edital ou festival. Neste momento, eu acredito que entender os objetivos do edital é bastante relevante, uma vez que se o projeto não dialogar com as propostas do edital provavelmente a chance dele ser contemplado será menor. Outro fator é a clareza dos objetivos do projeto do grupo e das ações do cronograma, pois tudo isso facilita no desenvolvimento do projeto, inclusive na parte orçamentária.

Às vezes é necessário adaptar o projeto a certo edital para que ele ali “caiba”, principalmente no que se refere à planilha orçamentária; isso é muito comum. Quando um espetáculo está pronto e nós vamos vendê-lo, subentende-se que já sabemos o quanto cada um dos integrantes do projeto irá receber, o quanto será gasto com transporte, alimentação, material cênico, e a partir daí negociamos com o contratante.

Em um edital de circulação, sabemos os custos do espetáculo e outros, como transporte, hospedagem, alimentação etc., pois os orçamos antecipadamente. Já em um edital de montagem, o grupo sabe o que quer, mas não sabe qual o caminho que a criação artística irá tomar. Além disso, algumas vezes é necessário ajustar a criação às propostas descritas no edital. Neste momento, o produtor tem uma função essencial,



Vanessa Candela no Café Teatral de março de 2018.

que é deixar claras todas as questões financeiras com o grupo.

Outro fator de bastante relevância na elaboração de um projeto é a planilha orçamentária. Toda a verba deve caber nas ações propostas. A verba vem dividida em parcelas, e alguns editais pagam 70% dela na primeira parcela e 30% na segunda. Em outros editais, a verba vem dividida em três parcelas (40% referente à primeira parcela, 40% à segunda e 20% à terceira). Estar atento a esses

valores também garante o desenvolvimento do projeto, porque sem verba as atividades podem breçar.

Após um projeto ser contemplado em um edital, o produtor deve estar atento aos objetivos, ao cronograma de realização das etapas e ao orçamento. Essas páginas são as ferramentas de trabalho do produtor. Devemos ter essas informações sempre à mão, pois elas nos lembram quais as principais ações do projeto.

Assim, o produtor organiza as decisões do grupo para alcançar seus objetivos, o que também já facilita caso ele tenha que lidar com percalços no desenvolvimento das atividades.

Outro instrumento de trabalho imprescindível para o produtor teatral é o projeto dos espetáculos, com ele articulamos temporadas, festivais, mostras, debates, entre outros. As informações presentes nele auxiliam na contratação no espetáculo. O ideal é estrejar com o projeto da peça elaborado, uma vez que já na primeira temporada o grupo pode receber convites para ocupar outros espaços. Com a estreia do trabalho, o produtor teatral tende a ter foco em outras temporadas, e cabe a ele, com o projeto do espetáculo pronto, convidar outros produtores de espaços a assistirem à peça.

As questões burocráticas, jurídicas, de recursos humanos e artísticas fazem parte do dia a dia do produtor. Muitas vezes, ao pensarmos na produção teatral, nos parece que a administração e a contabilidade não se relacionam às questões artísticas, e os editais, mesmo com falhas, podem ser um dos caminhos que produtores escolhem para a manutenção das pesquisas e dos artistas de teatro de grupo.

O trabalho do produtor teatral está fragmentado em diversas ações, e parte delas já são vivenciadas nas salas de aula dos cursos profissionalizantes em teatro. Porém, a falta de reflexão sobre as produções fora do ambiente escolar e a ausência de contato com as questões administrativas que os futuros profissionais irão enfrentar deixam esses artistas sem fundamento necessário para elaborar um projeto teatral. ■

# O ator em dublagem

POR HENRIQUE REIS<sup>1</sup>



Dividir experiências sempre foi um prazer para mim, afinal de contas, a vivência nem sempre está nos livros, e a vida fora de uma sala de aula é muito diferente.

Desde muito pequeno, quando meu irmão me levava ao teatro, eu dedicava quase toda a minha atenção ao que estava acontecendo nos bastidores. Não tirava os olhos da coxa. Quando me tocava, a peça já estava quase acabando e eu não sabia dizer quase nada sobre ela.

Esta curiosidade me impulsionou a ter interesse ao que acontecia por detrás daquilo que podíamos ver. Quando assistia aos desenhos e filmes dublados, ficava imaginando como era a fisionomia da pessoa que emprestava a voz àquele personagem, como ela fazia aquilo, quais vozes ela usava. Nascia o desejo de um dia poder fazer o mesmo.

Era uma sexta-feira à noite. Mais uma sexta como tantas outras. Depois de muito tempo pesquisando sobre como o mercado funciona, decidi não postergar mais e ir atrás deste sonho. Na manhã seguinte, estava eu na porta do Teatro Escola Macunaíma e, para minha surpresa, uma feliz coincidência: teria uma turma do Básico iniciando naquele dia. Comecei e não parei mais.

Desde a primeira aula, já dizia sobre o meu objetivo de estar ali. Queria ser dublador. Naturalmente que com o passar dos anos dentro da escola houve um despertar para outras áreas. Mas este detalhe vamos deixar para outro momento.

Comecei a dublar em 2013, fazendo, como todo dublador iniciante, vozerios e pontas e, ao mesmo tempo, estagiando para observar os grandes dubladores interpretando diante do microfone. Nestes cinco anos, lá se foram milhares de horas dublando, onde pude emprestar minha voz em filmes, séries, desenhos, *games*, *realities* e novelas. Personagens que vão desde o garçom que entra em cena e diz: “Qual o seu pedido?” “Obrigado” “Com licença”, até um papel de cinema em um *blockbuster*, como foi o N’Jobu no filme *Pantera Negra*.

Aqui estão alguns destes trabalhos:



1. Ator formado pelo Teatro escola Macunaíma, dublador profissional e fisioterapeuta. Atua em dublagem de filmes, séries, desenhos, *games*, novelas e *realities*. Recentemente fez parte do elenco de dublagem do filme *Pantera Negra*, da Marvel. Participou de montagens teatrais, curtas metragens e da pesquisa da professora Renata Kamla, “Um Olhar Através de... Máscaras: Uma Possibilidade Pedagógica” junto ao Cepeca (Centro de Pesquisa em experimentação Teatral do Ator), vinculado à ECA/USP.



Henrique Reis no Café Teatral de abril de 2018.

A conquista de um espaço dentro daquilo que se deseja fazer depende muito do seu empenho e também da realidade do setor. É fundamental esse entendimento para se alcançar os objetivos.

Mas antes é preciso ter em mente o que a famosa frase “entrar pela porta da frente” significa. Ética, respeito, paciência e persistência em minha opinião formam a base para esta premissa.

Ética para entender como funcionam as regras e praticá-las do meio que desejo estar. Respeito por aqueles que lá estão há anos batalhando pela consolidação da profissão e de seus espaços dentro dela. Paciência para aguardar e entender o seu momento. Persistência para ter disciplina e não desistir diante dos menores percalços.

Ao falar de dublagem, recomendo a leitura da Convenção Coletiva do Estado de São Paulo 2017 – 2019. Esta Convenção pode ser encontrada no site do SATED/SP e informa os direitos e deveres na área da dublagem. É fundamental termos este conhecimento para estar no mercado.

Desde quando comecei a fazer alguns estágios, além de aprender o ofício com dubladores experientes, fui sempre orientado sobre as regras do mercado. Ao mesmo tempo, fiz um curso de dublagem, e na primeira aula lá estava o professor esclarecendo sobre o acordo que estabelecia essas regras. Este acordo agora foi substituído pela Convenção Coletiva, que tem força de lei. Para não me estender muito neste ponto, destaco aqui dois itens: 1) programação de anéis e 2) número de personagens.

1) A programação é feita por número de anéis. O anel tem um trecho de vinte segundos. Cada hora deve ter no máximo vinte anéis. Para fins de remuneração, a primeira hora de trabalho é indivisível, e as horas subsequentes são fracionadas de meia em meia hora.

2) Poderão ser dublados por um mesmo Ator em Dublagem até três personagens (dobras) por programação até vinte anéis, mais vozerio



Henrique Reis no Café Teatral de abril de 2018.

com número ilimitado de anéis, ou até quatro personagens por programação até 10 anéis. Não será permitida a dobra ao ator que dublar uma personagem com mais de vinte anéis.

Todos os itens desta Convenção são importantes, mas estes dois que destaquei são muito comuns e estarão obrigatoriamente presentes em cada escala que o dublador realizar.

Fazer um bom curso de teatro, sabendo entrar pela porta da frente e ter conhecimento

das regras da profissão vão ajudar a começar bem, mas não vão dispensar o trabalho diário que um profissional da voz precisa ter. Sugiro acompanhamento de uma fonoaudióloga e fazer diariamente os exercícios prescritos. Bebidas alcoólicas, vamos deixar para o fim de semana. Alimentação adequada, evitar o cigarro, dormir bem e praticar atividades físicas ajudam e muito. Ler bastante, treinar os reflexos e estudar idiomas vão deixar nosso cérebro bastante atento. Desta

forma, nossa ferramenta estará pronta para o trabalho.

Minha rotina começa ao receber o contato de um determinado estúdio agendando a escala. Neste momento, combinamos o dia, a hora e o tempo de escala baseado na quantidade de anéis. Chegado o dia, sempre me programo para chegar com pelo menos dez ou quinze minutos de antecedência, para evitar atrasos e correria. Faltar jamais. A não ser em casos pontuais, afinal de contas, somos seres humanos. Na escala sempre estão presentes o técnico e o diretor daquela programação. O diretor me explica sobre o conteúdo e a personagem que vamos dublar, e iniciamos o processo assistindo, ensaiando quantas vezes forem necessárias e possíveis e por fim gravando. Sempre me atento à preservação dos direitos de imagem e vídeo daquela produção, verificando quando posso divulgar algum trabalho que estou fazendo.

Embora a profissão tenha seus encantos e um jeito peculiar que nos proporciona uma relação de amor com o trabalho, eu recomendo que não queiram viver apenas de dublagem. Busquem caminhos paralelos, mesmo dentro da arte, como cinema, TV, publicidade, locução, teatro ou mesmo profissões que não tenham nada a ver com o ofício do ator. Em 2003, me formei fisioterapeuta e continuo clinicando até os dias de hoje. São cinco anos conciliando as duas profissões. Um desejo que sempre tive de fazer coisas diferentes, mas também um pé na realidade de quem tem família e conhece as oscilações do mercado.

Assim vou seguindo meu caminho, acreditando nas minhas convicções, batalhando todos os dias e buscando melhorar sempre.

Será um prazer compartilhar alguns dos meus trabalhos. Eles podem ser encontrados no *Facebook* – @henriquereisatordublador – ou *YouTube* – Henrique Reis Dublador ([https://www.youtube.com/channel/UC\\_PRSQsc5sm5YIZPw9RacmA](https://www.youtube.com/channel/UC_PRSQsc5sm5YIZPw9RacmA)). ■

## João das Neves: uma homenagem

**POR ROBERTA CARBONE<sup>1</sup>**

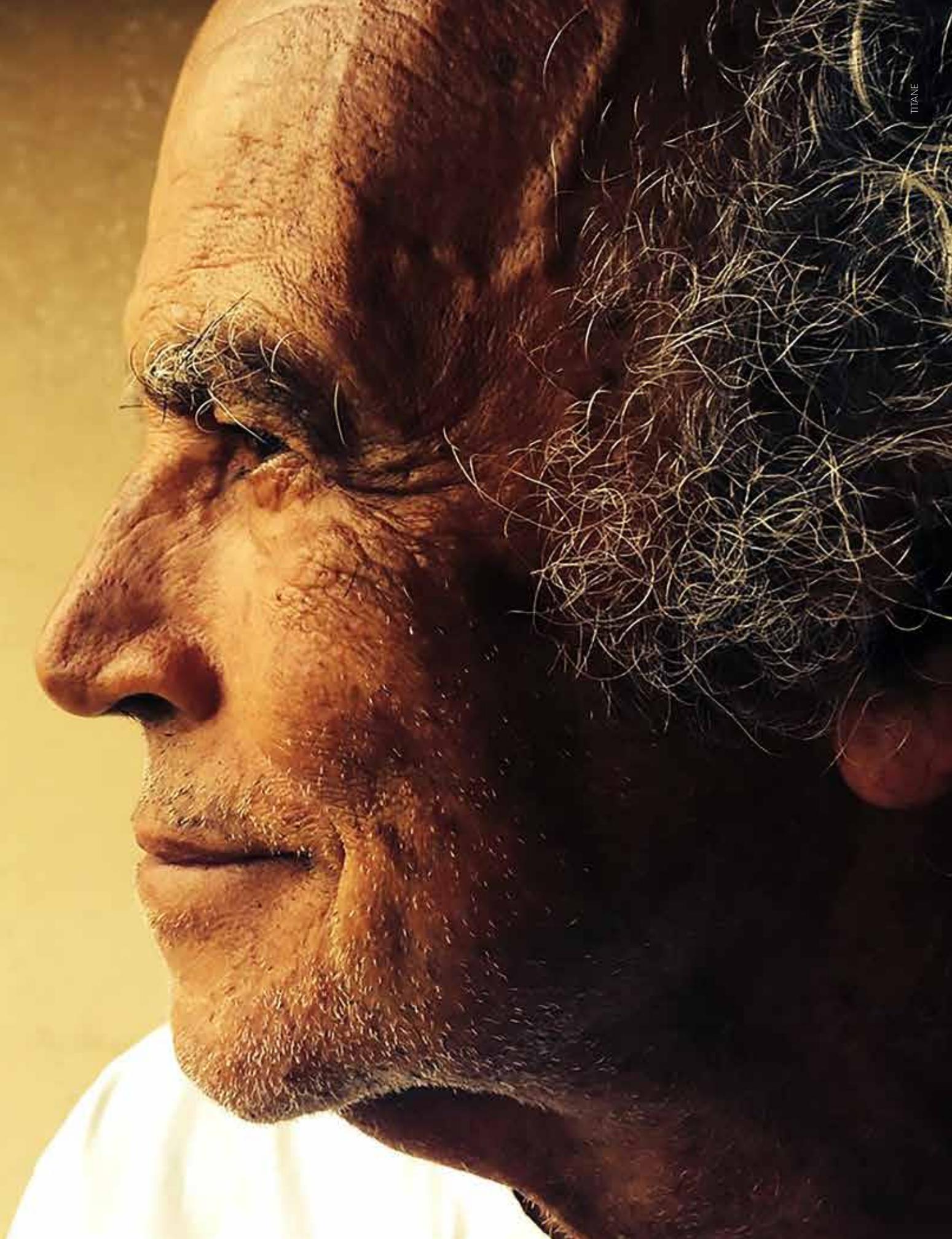
No dia 24 de agosto último, o teatro perdia um dos seus mais brilhantes representantes: João das Neves. Comemorando seus oitenta e quatro anos de idade e sessenta e dois de profissão, Neves desenvolveu ininterruptamente e até a atualidade, trabalhos de grande relevância não só para o teatro, mas para as artes em geral. Ainda em 2018, João das Neves publicou o que seria sua última obra, um livro de poemas intitulado *Diálogo com Emily Dickinson*, produzido e editado de forma independente. Ao longo de sua história, Neves foi ator de teatro e cinema, participou da fundação, entre outros, dos Grupos Opinião e Poronga, escreveu uma série de peças voltadas tanto ao público adulto como infantil, dirigiu espetáculos que marcaram a história do teatro brasileiro, foi produtor de *shows* de grandes nomes da música popular, como Baden Powell, Chico Buarque, Milton Nascimento, e atuou em diversos estados, como Rio de Janeiro, Acre e Minas Gerais. Um artista multifacetado, cujo legado é um dos mais importantes para a cultura nacional.

### **A atuação de João das Neves no pré-64**

Conhecido pela autoria de *O Último Carro*, peça que teve sua estreia em 1976, a trajetória artística do dramaturgo, no entanto, tem início muito antes disso. Ainda no início dos anos 1960, Neves já se posiciona artisticamente, atuando no grupo semiprofissional Os Duendes em Campo Grande, periferia do Rio de Janeiro. A pesquisa do grupo, que se definia na busca por temas atuais e de interesse coletivo, resultava na elaboração de uma nova peça a cada semana e na circulação constante dos espetáculos. O que parece, já desde esse início, revelar a coerência do pensamento teatral do autor, permeado sempre pela questão da relação entre o público destinatário e o interesse temático e formal das obras. Paralelamente a essa experiência, Neves, militante do Partido Comunista, passa a atuar também como crítico de teatro do jornal *Novos Rumos*, uma publicação do PC.

Sua produção crítica, sua experiência em Os Duendes e seu trabalho no Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, que marcam a atuação teatral de

1. Atriz formada pelo Teatro Escola Macunaíma e graduada como arte-educadora pela ECA-USP. Mestre e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, na área de Teoria e Prática, com linha de pesquisa em História do Teatro. Trabalhou na Companhia do Latão compondo a equipe de pesquisa e criação do espetáculo *Ópera dos Vivos* e editando o jornal de artes *Trauíto*. Integra o corpo editorial da revista *Aspas*, uma publicação dos alunos de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP.



João das Neves no pré-golpe militar, foram o tema de minha dissertação de mestrado, defendida em 2014 e realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da professora doutora Maria Silvia Betti. Nessa pesquisa, intitulada *O Trabalho Crítico de João das Neves no Jornal Novos Rumos: Perspectivas Sobre a Construção de um Fazer Épico-Dialético no Brasil*, objetivou-se a investigação dos aspectos constitutivos do pensamento crítico de Neves, a partir da análise de documentos, entrevistas e da fortuna crítica sobre o fazer teatral politizado nos anos que antecederam o golpe militar de 1964. Agora, já no doutorado, dou sequência histórica à pesquisa iniciada no mestrado e, assim, focalizo a atuação de João das Neves no pós-64, e mais especificamente, no Grupo Opinião, junto ao mesmo Programa e também com a orientação da professora doutora Maria Silvia Betti.

As críticas de João das Neves, ainda que não

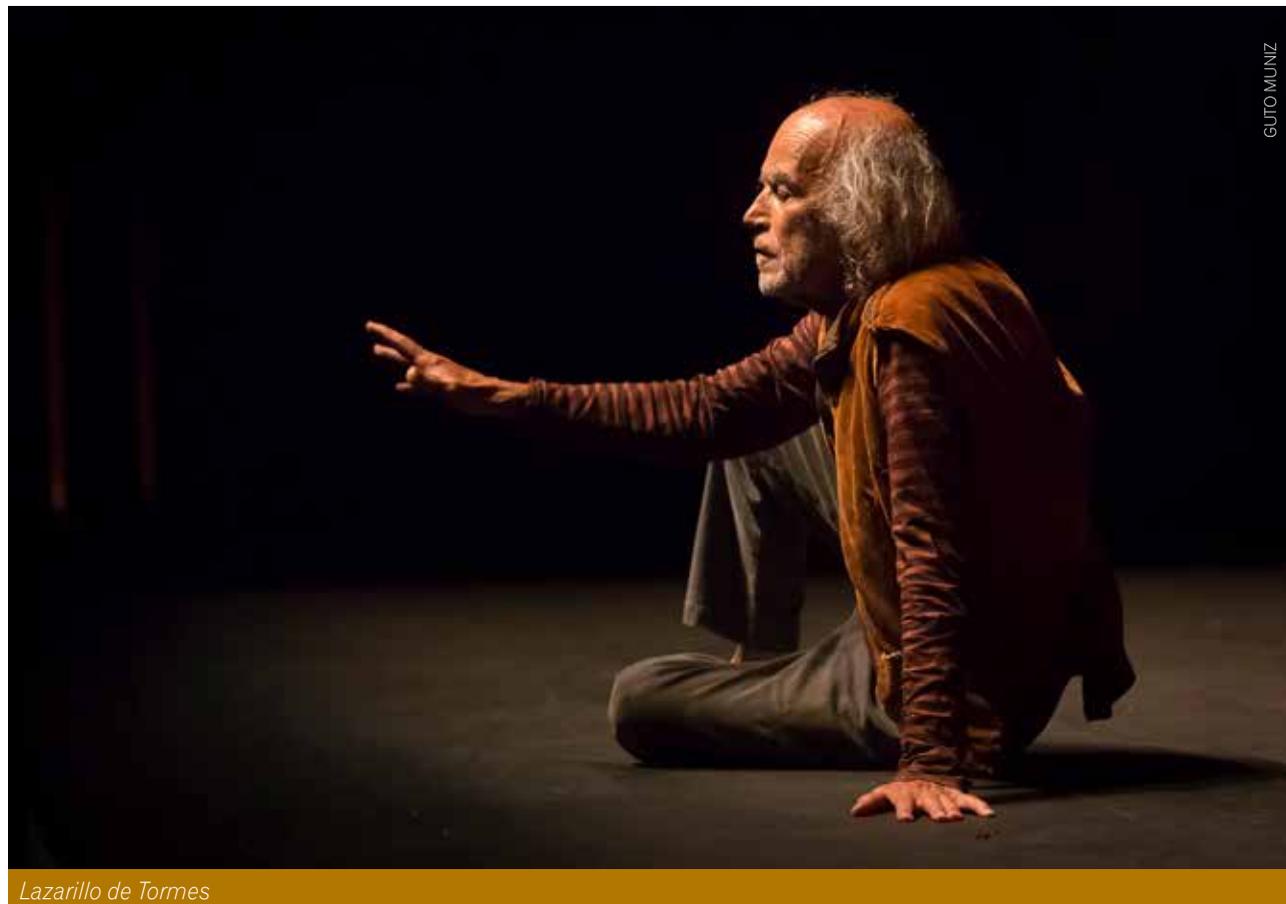
sejam em grande número, mostraram-se muito significativas enquanto análises da produção teatral do período. Duas delas são sobre peças apresentadas pelo Teatro de Arena de São Paulo quando de sua temporada carioca: *Revolução na América do Sul* e *Chapetuba Futebol Clube*, cujos títulos, respectivamente, são: “Revolução e contradição” e “Da favela aos campos de futebol.” Uma terceira crítica de Neves, “Ionesco: a mistificação da linguagem”, aborda a produção do dramaturgo romeno e destaca o seu impacto no meio intelectual brasileiro. Por último, “‘A mais-valia’ no Teatro Jovem” marca o início do que posteriormente se organizou como o Centro Popular de Cultura: a encenação da peça de Oduvaldo Vianna Filho, *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*.

Como é sabido, o teatro brasileiro começa a se modificar em 1958, com a encenação de *Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, pelo Teatro de Arena de São Paulo. As

peças que a seguem, como *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, continuam a focalizar o mundo do trabalho e uma nova proposição temática começa a sedimentar-se formalmente. Calçadas no movimento concreto das transformações sociais e políticas nacionais e internacionais, as experimentações teatrais do período pré-64 passam a negar qualquer tentativa de normatização. Ao mesmo tempo em que se experimenta uma forma teatral crítica e observa-se o processo de epicização da cena, o *Teatro Político*, de Erwin Piscator, bem como alguns escritos e peças de Bertolt Brecht começam a chegar ao Brasil, elucidando uma mudança de paradigma e apresentando um novo modelo teatral.

Ao escrever sobre esse processo de epicização da cena, o mais importante nas críticas de João das Neves é detecção de um debate no campo formal e, portanto, a discussão das implicações acarretadas pelas novas proposições de conteúdo. Nesse sentido, a militância no PC, a leitura dos escritos de Karl Marx, Piscator e Brecht, bem como a ligação direta com a prática artística lhe permitiram entender a mudança de paradigma que a adoção do modelo épico representava enquanto possibilidade de abordagem materialista e experimentação teatral. Do que se conclui a relevância de seus escritos, posto ser ele um dos únicos artistas a discutir conseqüentemente, no campo teórico e em diálogo com a prática, as produções brasileiras de maior expressão cultural, rejeitando velhos padrões artísticos e valorizando a pesquisa de novos temas e formas. E, por isso, acredita-se que João das Neves possa ser considerado o primeiro crítico épico-dialético do Brasil.

Na medida em que seus escritos tendem a discutir os espetáculos para além das expectativas estéticas da crítica de saber especializado, Neves procura estabelecer um diálogo direto com o pensamento dos autores e diretores das peças de que trata. Assim, ele torna-se um importante interlocutor dos integrantes do Teatro de Arena de São Paulo, e suas críticas apontam para a construção coletiva de um novo ideário teatral, fundamentado de modo politicamente



Lazarillo de Tormes

### AOS QUE ME AMAM

*Eu permaneço  
com o azul das montanhas  
no horizonte.*

*Eu permaneço  
no alegre canto dos pássaros  
ao cair da tarde.*

*Eu permaneço  
no silêncio das pedras  
e terno repouso.*

*Eu permaneço  
com o bater das asas  
nas manhãs dos galos.*

*Eu permaneço  
nos anos luz de estrelas  
que não mais existem.*

*Eu permaneço  
nas vozes de nossa casa  
manchando as paredes.*

*Eu permaneço  
em nossas noites de amor  
forjando auroras.*

*Eu permaneço  
em teus sonhos, esperança  
e dores de vida.*

*Eu permaneço  
em tudo o que em nós dois  
pulsa e respira.*

*Eu permaneço  
na sombra das árvores  
bêbados de sol.*

*Eu permaneço  
no vôo das andorinhas  
em tardes ser.*

*Eu permaneço  
na luz dos vagalumes  
tecendo estrelas.*

*Eu permaneço  
em teus olhos, teu sorriso  
teu doce silêncio.*

*Eu permaneço  
na voz veludo de Ana  
amando Titane.*

*Eu permaneço  
em minhas duas Marias  
Iris e João.*

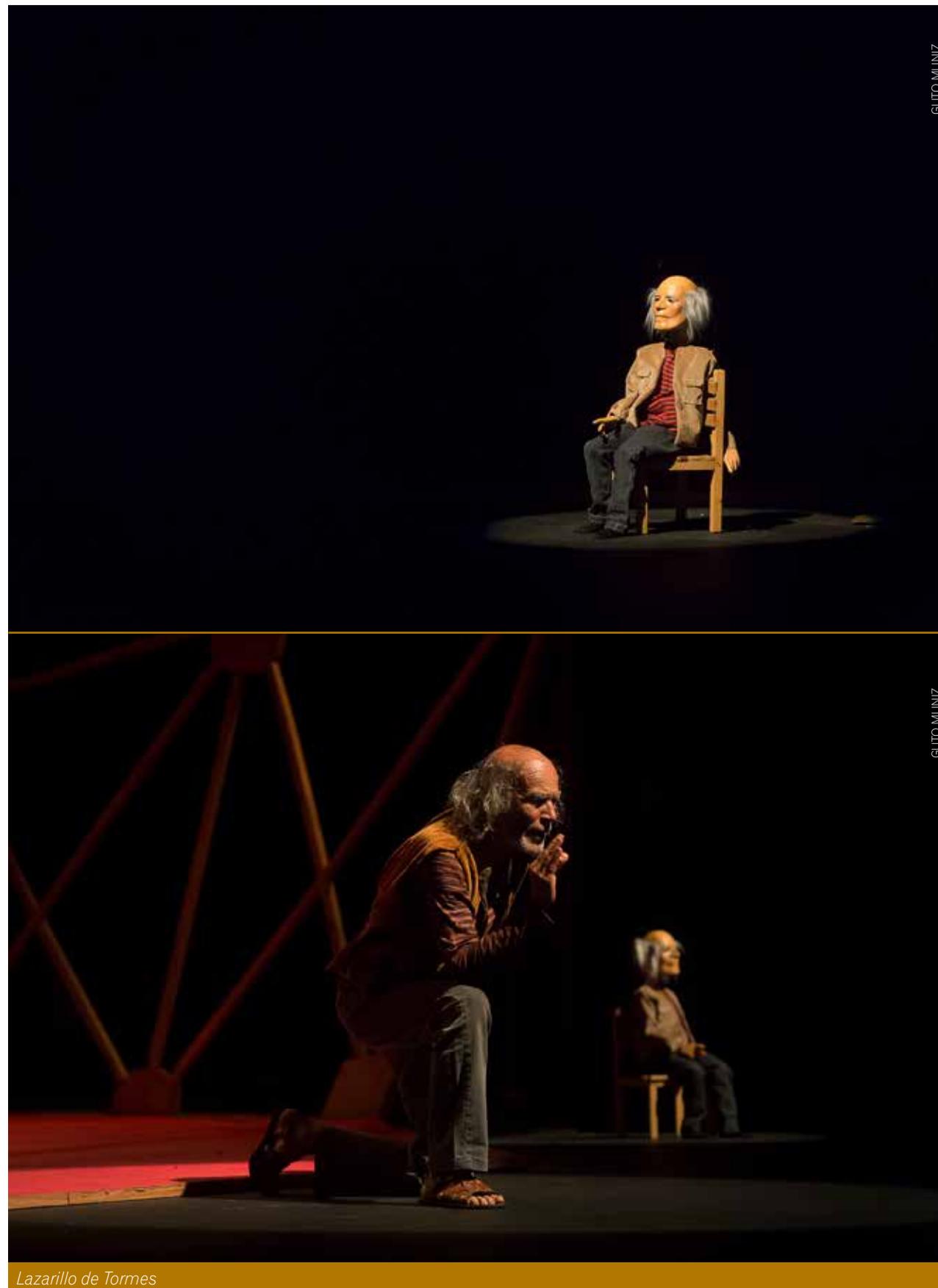
*Eu permaneço  
no olhar-ave do amor  
Pousando em meus olhos.*

João das Neves

mais amadurecido do que se poderia esperar no contexto inicial da formação de uma frente cultural militante como a do Centro Popular de Cultura. O processo de epicização da cena intensifica-se com a criação do Centro Popular de Cultura, que resultou da mobilização em torno da montagem de *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. O projeto do CPC foi encampado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e durou de 1962 até 31 de março de 1964, quando o golpe militar interrompe suas atividades. Entre artistas de grande relevância no cenário artístico brasileiro, como Chico de Assis, Ferreira Gullar e o já citado Vianna, João das Neves também adere ao Centro Popular de Cultura e torna-se o diretor do seu Departamento de Teatro de Rua.

Uma das frentes de luta do CPC foi organizar-se política e culturalmente para transformar a produção em arte em uma sociedade capitalista. Para seus integrantes, o fazer teatral era entendido como instrumento de intervenção política, e a premissa de seu Departamento de Teatro de Rua de “sair às ruas” e ir ao encontro do “povo”, interlocutor identificado às classes trabalhadoras, os conduz à busca por outras respostas cênicas para os temas em questão, como a exploração do trabalhador e o imperialismo norte-americano. Seus artistas levaram a consequências radicais a pesquisa sobre a linguagem teatral e investigaram diferentes possibilidades formais, no sentido do exercício de apropriação, pelo teatro, de temas de interesse coletivo e de sua potencialização crítica. Dão provas disso alguns esquetes e autos que chegaram até nós, bem como a peça *Os Azeredos mais os Benevides*, de Vianinha, que estrearia na ocasião da inauguração do teatro do CPC no prédio da UNE, incendiado no dia da tomada do poder pelos militares.

Além do teatro, de conferências, seminários e debates, vários outros foram os setores de atuação do CPC, como a produção e gravação do disco *O Povo Canta*; a realização, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da Primeira Noite da Música Popular Brasileira, em dezembro de 1962; a edição de coletâneas de poemas, livros de cordel (entre eles, *João Boa Morte*, *Cabra Marcado pra Morrer*, de Ferreira Gullar); a publicação dos



Lazarillo de Tormes

*Cadernos do Povo Brasileiro*, que tratavam de temas de interesse nacional e popular e eram editados juntamente com a *Civilização Brasileira*, dirigida por Ênio Silveira e Álvaro Vieira Plínio; a produção dos filmes *5X favela* (reunindo os episódios: *Um favelado*, de Marcos Farias; *Zé da cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de samba, Alegria de viver*, de Cacá Diegues; *Couro de gato*, de Joaquim Pedro; *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman) e *Cabra Marcado pra Morrer*, de Eduardo Coutinho, interrompida pelo golpe militar, com a apreensão do material e do pessoal envolvido nas filmagens, retomadas vinte anos depois.

Os depoimentos e considerações de João das Neves sobre o trabalho do Centro Popular de Cultura fazem ver que entre as idealizações e as possibilidades concretas de realização, ele se configurou como uma ação que tirava consequências diretas de suas atividades para repensar suas propostas de trabalho. O CPC esteve muito longe de ser um bloco monolítico, isento de divergências e contradições internas: havia um clima permanente de crítica e autocrítica, permeado pelo questionamento constante e por uma inquietação viva, incentivada pela situação política do país e pela ânsia de participação social, cada vez mais intensa, de inúmeros intelectuais e artistas de diversos estados brasileiros. A ideia de um “projeto em construção”, que a fala de Neves sempre trouxe, explicita a dimensão do caráter dinâmico do CPC, que tanto partia das experiências dos primeiros anos de sua atuação, como embrionava perspectivas futuras de desenvolvimento, abortadas pelo golpe militar.

### O pós-golpe e o Grupo Opinião

Com a interrupção das atividades do Centro Popular de Cultura imposta pelo golpe militar, Neves soma-se ao coletivo de artistas que intenta dar continuidade às ações teatrais e militantes do pré-64. E, no movimento de resistência cultural às transformações políticas, ele torna-se um dos idealizadores do Opinião e o responsável pela continuidade ininterrupta das atividades do grupo de 1964 a 1982, quando definitivamente fecha suas portas.

Durante seus quatro primeiros anos, ainda

que apartado agora do público de seu interesse, o grupo consegue manter o modo de produção coletivizado do CPC, voltar-se para algumas questões estéticas levantadas anteriormente e avançar formalmente em suas realizações, caso do *Show Opinião*, de 1964, que dá nome ao grupo e se apresenta como primeira resposta à nova conjuntura política do país. Nos anos de 1965 e 1966, respectivamente, João das Neves participa da montagem de *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, e colabora com o roteiro da peça *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, ambas produzidas e encenadas pelo Grupo Opinião.

Além da criação do Seminário de Dramaturgia Opinião, nos moldes do que fora produzido pelo Teatro de Arena no final dos anos 1950, da realização de leituras públicas de peças de autores iniciantes e da roteirização e direção de vários *shows* musicais, João das Neves monta, junto ao Grupo Opinião, as peças: *A Saída! Onde Fica a Saída?*, de Antonio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar; *Jornada de um Imbecil até o Entendimento*, de Plínio Marcos; *Antígona*, de Sófocles; *A Ponte Sobre o Pântano*, de Aldomar Conrado. *O Último Carro*, sua mais conhecida obra, é finalizada em 1964 e encenada, pelo Opinião, em 1976. Três outras peças de sua autoria são também dessa fase: *O Quintal*, *Mural – Mulher*, e *Café da Manhã*, sendo as duas últimas produzidas e apresentadas pelo Opinião.

Nesse mesmo período, João das Neves também desenvolve a escrita de textos infantis. *A Assembleia dos Ratos*, de 1965, se caracteriza como sua primeira experiência com o gênero, e é seguida das peças: *O Leiteiro e a Menina-Noite*; *A História do Bozinho Estrela*; *A Lenda do Vale da Lua*; e *A Busca do Cometa*. Em 1972, ele cria um segundo núcleo do Grupo Opinião em Salvador/BA, a convite do Instituto Goethe, onde dirige a peça *Um Homem é um Homem*, de Bertolt Brecht, realiza festivais de música, um Seminário de Dramaturgia Infantil, entre outras atividades. O grupo Opinião praticamente encerra suas atividades com a encenação de *Mural-Mulher*, em 1978, quatro anos antes de definitivamente fechar

as portas, em 1982.

João das Neves é um símbolo de resistência, que se manteve firme na proposta de seu teatro popular em meio a um contexto absolutamente adverso a qualquer iniciativa artística que se colocasse criticamente. Além de um dos fundadores do grupo, ele foi o responsável pela continuidade de seus trabalhos mesmo depois da saída de alguns de seus principais integrantes e do endurecimento do regime militar em 1968, com a decretação do Ato Institucional N° 5, conhecido como o “golpe dentro do golpe”, que significou a revogação de todas as liberdades constitucionais. Além disso, pode-se notar as várias frentes de engajamento de Neves, que atuou como produtor, dramaturgo, diretor, e foi o responsável pela manutenção do grupo por mais de quinze anos.

Para além do excepcional artista, Neves foi também o proponente de um debate político e cultural de grande relevância para o entendimento do processo cultural brasileiro do pós-64 e

da luta contra a censura e as perseguições impostas pelo regime militar. João das Neves ainda destaca-se dos artistas e intelectuais que participaram da construção do processo de politização das práticas e debates teatrais por ter sido praticamente uma exceção no sentido da valorização de tais experiências. Enquanto alguns insistem deliberadamente em desqualificar as ações de sua fase militante, tanto estética quanto tematicamente, Neves sempre reconheceu esse aprendizado em suas propostas artísticas e sinalizou essa importante contribuição para a sua formação enquanto profissional de teatro.

### Da abertura política à atualidade

Após o fechamento do Grupo Opinião, muitas são as atividades a que João das Neves dedica-se. Ao logo da década de 1980, ele assume o Departamento de Teatro do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) e, posteriormente, a área de teatro profissional do Serviço Nacional de Teatro

(SNT). Neves torna-se oficialmente um formador e passa a dar aulas na Casa de Artes de Laranjeiras (CAL), contratado desde a sua fundação. Em 1983, João escreve e dirige a peça *A Pandorga e a Lei*, encenada no Teatro João Caetano em função do encerramento da campanha popular pela revogação da lei de segurança nacional. *A Pandorga e a Lei* também foi radiofonizada para a Westdeutscher Rundfunk Köln, uma instituição pública alemã de radiodifusão. Nessa época, Neves traduz e dirige a peça *A Mãe*, de Bertolt Brecht, baseada no romance homônimo escrito por Máximo Gorki entre 1906 e 1907. O texto foi encenado por alunos recém-formados do Curso de Artes Cênicas da CAL, com temporadas no antigo Teatro Opinião, Teatro Dulcina de Moraes e no Teatro Arthur Azevedo em Campo Grande, Rio de Janeiro.

O ano de 1986 marca a fundação do Grupo Poronga e a transferência definitiva de João das Neves do Rio de Janeiro para Rio Branco, no Acre. Em 1987, Neves escreve e dirige a primeira versão da peça *Caderno de Acontecimentos*, resultado de uma oficina realizada a convite da Universidade Federal do Acre e da Fundação Cultural de Rio Branco. *Caderno de Acontecimentos* volta a ser encenada pelo Grupo Poronga na década de 1990, com temporada no Rio de Janeiro. Em montagem memorável, Neves dirige, em 1988, *A Missa dos Quilombos*, de Milton Nascimento, Pedro Tierra e D. Pedro Casaldáliga. O espetáculo foi encenado nos arcos da Lapa, Rio de Janeiro, contando com mais de trezentos participantes e com mais de quarenta mil espectadores.

Com o início da abertura política, em 1989, João das Neves escreve e dirige a peça *Tributo a Chico Mendes*, a pedido do Conselho Nacional de Seringueiros, com temporadas no Acre, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná e, no ano seguinte, recebe uma bolsa da Fundação Vitae para estudar a nação indígena Kaxinawás, localizada na fronteira do Acre com o Peru. Essa pesquisa resultou, anos mais tarde, na peça *Yuraiá: O Rio do Nosso Corpo*, ainda não publicada, como a maior parte das peças de sua autoria, com a exceção de *O Último Carro* e de alguns textos voltados ao público infantil.



Lazarillo de Tormes

Em 1992, João das Neves transfere-se para Belo Horizonte e dirige a peça *Primeiras Estórias*, adaptação de dez contos do livro homônimo de Guimarães Rosa, encenada em diferentes locais do Parque Fazenda Lagoa do Nado, periferia de Belo Horizonte. O espetáculo foi resultado de uma oficina realizada em Minas Gerais. Em 1995, o projeto *Primeiras Estórias* é retomado a convite da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com os formandos do Departamento de Artes Cênicas e ocupa o Parque Ecológico Monsenhor José Salim, em Campinas, interior de São Paulo. O espetáculo volta a ser encenado no ano seguinte em Minas Gerais, com atores de Campinas e Belo Horizonte em função do II Festival Internacional de Teatro (FIT).

A partir dos anos 2000, a temática da negritude é recorrente em sua produção. Em 2006, Neves dirige a peça *Besouro Cordão de Ouro*, de Paulo César Pinheiro, ficou mais de cinco anos em cartaz com temporadas por todo o Brasil. Dando continuidade ao que ficou conhecida como Trilogia Negra, nos anos subsequentes, Neves dirige a peça *Galanga, Chico Rei*, de Paulo César Pinheiro, e *Zumbi*, baseada em *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Essa última foi realizada a convite de Cecília Boal e do Instituto Boal e contou com um elenco composto somente por atores negros, selecionados em oficinas realizadas no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro.

João das Neves também participa da criação do Grupo dos Dez, em 2008, cujos integrantes, em sua maioria, fizeram parte dos elencos das peças que compõem a Trilogia Negra, reunidos com o desejo de pesquisarem o teatro musical brasileiro. O primeiro espetáculo do grupo, com direção de Neves, foi baseado na obra do romancista mineiro Agripa Vasconcelos: *Saga no País das Gerais*. Em *Madame Satã*, terceiro espetáculo desse coletivo, João das Neves dividiu a direção com Rodrigo Jerônimo, que também assinou a dramaturgia. Esse espetáculo ficou mais de três anos em cartaz e foi indicado como um dos melhores do ano em 2017 pela *Folha de S. Paulo*, venceu o Prêmio Leda Maria Martins 2017, na categoria de Melhor Espetáculo de Longa Duração e recebeu

indicações a diversos outros prêmios. *Madame Satã* foi apresentado em São Paulo em duas ocasiões, quando da Ocupação João das Neves, promovida pelo Itaú Cultural em homenagem aos oitenta anos do artista, em 2015, e em temporada realizada na Caixa Cultural em 2017.

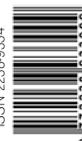
Ao se mudar para Minas Gerais e de acordo com o interesse sempre presente pela cultura popular que o acompanha desde início, João das Neves aproxima-se das congadas, manifestação cultural e religiosa afro-brasileira. Assim, ele escreve e dirige a peça *A Santinha e os Congadeiros*, encenada por membros das guardas de congado da cidade de Sete Lagoas e do município de Oliveira, Minas Gerais. Muito ligado também às questões sócio-políticas regionais, João das Neves ainda dirige a peça *Maria Lira*, de Luciano Silveira, encenada pela Companhia de Teatro Ícaros do Vale, no Vale do Jequitinhonha, e a ópera *Auto da Catingueira*, de Elomar Figueira de Mello, encenada pelo Grupo Giramundo e Terno Teatro no Palácio das Artes.

Em São Paulo, no ano de 2014, João das Neves dirige *Os Azeredos Mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho – peça que, como já citado, marcaria a inauguração do teatro do CPC no prédio da UNE, incendiado no dia do golpe militar de 1964 –, a convite do CPC da União Municipal dos Estudantes Secundaristas (UMES), em função dos cinquenta anos do golpe militar. Tive a honra e o prazer de acompanhar esse seu processo de criação, que foi apresentado no Cine – Teatro Denoy de Oliveira. Seu último trabalho como diretor teatral, que marcou também sua volta aos palcos como ator, estreou em 2016, no SESC Palladium em Belo Horizonte, e se baseou na obra *Lazarillo de Tormes*, primeiro romance pícaro da história.

A breve apresentação acima procurou mostrar um pouco dos trabalhos de desse brilhante artista, cuja trajetória se confunde com a própria memória do teatro brasileiro. Agora, já sem a possibilidade da troca, que tanto enriqueceu meu olhar para o teatro, sigo meus estudos como uma homenagem a esse grande homem, com que aprendi, entre muitas outras coisas, que se deve “fazer teatro para o povo, ‘no peito’, no meio da rua”. ■



ISSN 2238-9334



9 772238 193309