Caderno de registros Macu

EDIÇÃO Nº 5
I SEMESTRE - 2014

CELEBRAR A EXPERIÊNCIA DO TEMPO

Caderno de registros Macu

EDIÇÃO Nº 5
I SEMESTRE - 2014

TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA

5

Editorial

Para festejar os 40 anos do Teatro Escola Macunaíma, preparamos uma edição comemorativa do *Caderno de Registro Macu*, que se propõe "Celebrar a experiência do tempo", tema da 80ª Mostra de Teatro da Escola. Assim, os textos que compõem este número da revista se relacionam, de diferentes formas, com a história do Macunaíma.

Sobre Costantin Stanislávski, cuja prática e teorizações fundamentam nossa proposta de ensino, a fala do pesquisador Diego Moschkovich pretende contribuir para o conhecimento do contexto artístico de sua atuação, bem como para o entendimento do processo de constituição do que ficou conhecido como Sistema de Stanislávski, refletindo sobre sua atualidade.

A partir desse Sistema, mas a seu modo, a Escola criou sua metodologia, como já recomendava Stanislávski: "Crie seu próprio método. Não seja dependente, um escravo. Faça somente algo que você possa construir. Mas observe a tradição da ruptura, eu imploro". Dessa forma, o artigo de Larissa Féria, jornalista e colaboradora do *Caderno de Registro*, apresenta o processo de apropriação dos ensinamentos do mestre russo pelo Macunaíma, que se centra no Método das Ações Físicas, e mais especificamente na Análise Ativa, e propõe o estudo prático como forma de aproximação e entendimento da peça e do papel.

O Especial Procedimentos Pedagógicos documenta a experiência dos encontros com o diretor russo Serguei Zemtsov, realizados pelo Macunaíma no segundo semestre de 2013, por meio do registro da professora Tieza Tissi. Sem qualquer pretensão de sistematização, esta publicação tem antes o intuito de partilhar as reflexões sobre o trabalho do diretor e sua abordagem do Sistema de Stanislávski, relacionando a prática pedagógica e os pressupostos artísticos implicados no ensino do teatro.

Cenas do Macu registra a Aula Inaugural: uma vivência para integrar os alunos e dar início às comemorações deste ano. Marcada pela alegria, que contagiou a todos, registramos essa festividade com algumas imagens das turmas participantes nas Unidades da Escola em São Paulo e nos pólos de Alpavillhe e Campinas.

E, para fechar esta edição especial do *Caderno de Registro*, "Minha vida na arte" homenageia Nissim Castiel, diretor da Escola desde 1980 e artista de importância decisiva para a história do Macunaíma.

Boa leitura a todos!

EDIÇÃO Nº 5
I SEMESTRE - 2014

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.art.br

IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO
Roberta Carbone

ASSISTÊNCIA EDITORIAL
Igor Bologna

REVISÃO
Francisco Cruz

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:
Diego Moschkovich
Larissa Féria
Patricia Giusti
Tieza Tissi

DIREÇÃO EXECUTIVA
Luciano Castiel

SUPERVISÃO
Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE
Fernando Balsamo

INFORMAÇÕES DA CAPA
Arte de Eva S. Castiel

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

sumário

TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA

Algumas reflexões sobre a atualidade do Sistema de Stanislávski 6

Macunaíma, 40 anos de cultura e expressão 12

procedimentos

Convite à prática 14

Relatório sobre o curso para atores de Serguei Zemtsov 16

cenas

Aula Inaugural Unidade Barra Funda 40

Aula Inaugural Unidade Shopping Eldorado 44

vida

A arte na vida de Nissim Castiel 48

Constantin Stanislávski

Algumas reflexões sobre a atualidade do Sistema de Stanislávski

Transcrevemos abaixo a palestra sobre as heranças históricas de Constantin Stanislávski, realizada pelo pesquisador de teatro Diego Moschkovich, em 31 de janeiro de 2014, durante a Semana de Planejamento do Teatro Escola Macunaíma.

Primeiramente, gostaria de deixar claro que todas as coisas de que falarei aqui, apesar de terem uma teoria, são reflexões elaboradas a partir da prática, de um olhar prático sobre uma maneira específica de se fazer teatro. A partir das experiências das pessoas que citarei, que me foram passadas pelos meus mestres, cheguei às conclusões sobre as quais vou discorrer. É claro que, quando se aplica alguma coisa no campo da prática, nós, seres humanos, temos a capacidade de aprender, de abstrair uma experiência, generalizá-la e teorizá-la. Mas sempre a partir da experiência, do real e do concreto. Não sou historiador e os meus conhecimentos de história também são baseados na prática, pois a práxis teatral, para mim, é a maneira através da qual se pratica o ofício do teatro.

Este corpo de ensinamentos, este sistema de ação teatral, conhecido como Sistema de Stanislávski, é o cerne da grande reforma que mudou o fazer teatral do século XX. Essa reforma, que começa, na verdade, no fim do século XIX, possui algumas linhas diferentes de desenvolvimento e de tratamento. Elas abordam a Grande Reforma (que foi um evento que durou quase meio século) sob diferentes aspectos: estético, ético, prático. Eu, pessoalmente, penso essa reforma a partir de Constantin Stanislávski.

Muitas pessoas tomaram parte nessa reforma,

mas a fundação do Teatro de Arte de Moscou, em 1898, por Stanislávski (mais precisamente a encenação de *A gaivota*, de Anton Tchekhov), é o marco dessa ruptura, e acaba dividindo o teatro do século XX em duas partes: uma viva e outra moribunda, que é como um paciente que se mantém vivo através de aparelhos.

Frequentemente nos perguntamos: "Stanislávski inaugurou uma nova forma de fazer teatro? Inaugurou uma nova estética teatral?" Não, nada disso. A primeira coisa que devemos lembrar é que Stanislávski não inaugurou nenhuma estética teatral. Ele era um adepto do naturalismo. Eu faço parte do grupo de pessoas que pensa que a revolução provocada por Stanislávski está no campo da pedagogia, da ética e não da estética teatral, especialmente quando a "estética" é pensada apenas como a forma de organizar um espetáculo. A parte mais importante do "ramo Stanislávskiano", se é que se pode dizer assim, da Reforma é pedagógica: passa a colocar o ator e o diretor no mesmo plano criativo.

Em 1897, Stanislávski encontra seu futuro colaborador, Vladimir Ivánovitch Niemirióvitch-Dântchenko, e os dois conversam por dezoito horas seguidas num restaurante. O plano: fundar um teatro que trabalhe de maneira diferente dos teatros da época, um teatro que aborde, sob todos os aspectos, a centralidade do ator. Dântchenko era professor do Curso de Arte Dramática da Sociedade Filarmônica de Moscou, e a turma que acompanhava estava se formando. Um dos pontos principais da conversa diz respeito a quem seriam os atores do novo teatro. Resolve-se abrir duas frentes: uma era recrutar atores bons, porém não tão famosos, pelos teatros das províncias perto de Moscou; a outra, convidar os alunos formandos de Dânctcheko para integrar a trupe.

Um ano depois, no verão de 1898, eles fazem a primeira reunião, para colocar em prática, de forma inovadora, seu plano: saem de Moscou, vão para um sítio afastado e ficam dois meses em laboratório, criando as dez montagens que irão compor o repertório do Teatro de Arte de Moscou. Essa é a iniciativa revolucionária da primeira trupe do Teatro de Arte. Quando, um ano antes, Stanislávski e Dântchenko discutem pela primeira vez no restaurante, não estão preocupados com as peças que irão fazer ou como serão as montagens, mas em como criar as condições necessárias para que se pudesse fazer arte, para que esse coletivo pudesse entrar em estado criativo. E ao longo de sua correspondência, entre 1897 e 1898, pode-se ver que encontram a melhor maneira: isolar-se com os atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e criar um laboratório conjunto sobre as peças do futuro repertório.

A partir de então, o teatro de repertório do século XX está fadado ao fracasso. O próprio Teatro de Arte de Moscou dura duas temporadas e acaba em 1902. Ele acaba quando Nicolau II, czar do então Império Russo, estatiza o teatro e passa a impor uma quantidade determinada de espetáculos a serem feitos por ano. Desse momento em diante, não existe mais o Teatro de Arte de Moscou da maneira como revolucionou o teatro da época, no esquema de laboratórios.

Com a imposição czarista de um repertório a ser realizado anualmente e a consequente alteração dos modos de produção do Teatro de Arte, quase a metade dos atores abandona a trupe. Esses, liderados por Vsévolod Meyerhold, vão para a província trabalhar conforme a prática que haviam vivenciado nos primeiros anos com Stanislávski.

Em 1904, percebendo o limite de seu projeto experimental nos moldes da produção estatal, Stanislávski chama Meyerhold de volta e concorda com ele sobre a necessidade de se criar uma experiência similar à de 1898. Cria-se então um estúdio, em 1905, que trabalha por alguns meses no esquema de laboratório. O grupo não dá certo: não tem financiamento – estamos no momento histórico da Revolução de 1905 – e Stanislávski não está contente com os trabalhos do grupo.

Esse grupo, no entanto, vai definir todas as experimentações do teatro russo durante muito tempo. Em 1912, acontece a fundação de um novo estúdio. Stanislávski faz sua última tentativa de retomar o Teatro de Arte, vislumbrando ainda a possibilidade de se fazer um "teatro vivo", da maneira como ele pensava que deveria ser um teatro financiado pelo Estado. Dessa fase são algumas de suas montagens mais importantes, como *As três irmãs*, de Anton Tchekhov. Importantes porque contribuíram,

sem dúvida, para a elaboração do que foi chamado Sistema de Stanislávski.

Desiludido acerca da possibilidade de pesquisar num laboratório com os "velhos" atores, que já haviam adquirido sua própria maneira de lidar com os ensaios, Stanislávski seleciona atores jovens para montar um curso de quatro anos. Aqui, acompanhava-o, como assistente, Leopold Sulerzhítski, que acabou contribuindo ideologicamente muito para a formação do diretor e para o entendimento e sistematização dos elementos de sua prática. Assim, como em suas primeiras experimentações, Stanislávski acredita ser necessário descolar essas pessoas da realidade e as leva para a Crimeia. Lá, permanecem por três meses, durante todo o verão, e, além de ensaiar, também constroem suas casas, fazem a própria comida e cortam a lenha de que necessitam.

Voltando a Moscou, continua com o trabalho em estúdio e, depois de quatro anos de processo criativo, em 1914, estreia a primeira peça do estúdio, propagandeando um novo sistema de interpretação, que começa a ser chamado de Sistema de Stanislávski. A peça é o *Grilo na Lareira*, uma adaptação do romance de Charles Dickens. É uma montagem revolucionária do Teatro de Arte, vinculada ao Teatro de Moscou, mas fora de suas paredes.

Mikhail Tchékhov, aluno do primeiro estúdio, era considerado um dos mais geniais atores de Stanislávski. Há, inclusive, uma frase do próprio Stanislávski que diz: "Se vocês querem estudar o meu sistema, o estudem através da interpretação de Tchékhov." E olhem que Stanislávski era um ator fantástico, mas todas as testemunhas dizem que perto de Tchékhov, ele era um grilinho.

Mais tarde, Tchékhov cria, em paralelo aos trabalhos do Teatro de Arte, seu próprio estúdio. Uma de suas alunas será de extrema importância para manutenção do Sistema: a atriz Maria Knebel. Knebel estuda com Tchékhov depois entra para o Teatro de Arte de Moscou. Em 1936, Stanislávski a chama e diz que está organizando um estúdio em sua casa. Ele a convida para dar aula de Palavra Artística. Ela diz não saber nada sobre isso e ele responde que é exatamente por isso que a chamou, pois ela poderia ensinar aprendendo. A partir de então, tanto dentro, como fora da União Soviética, Knebel

Anton Tchekhov, ao centro, e o elenco do Teatro de Arte de Moscou em leitura de sua peça A gaivota

se torna a pessoa que irá manter vivos os ensinamentos de laboratório de Stanislávski, que compõe a última parte de seu Sistema, conhecido como a "Análise da Peça e do Papel através da Ação" ou, simplesmente, "Análise Ativa". Ela é a pessoa que vai criar laboratório atrás de laboratório por um período longo, até o fim de sua vida, em 1985.

O processo de sistematização

Como falei bastante da criação do Sistema de Stanislávski, acho que deveria agora gastar algumas palavras falando sobre ele propriamente. Penso ser importante falar sobre isso porque existem muitas confusões acerca desse tema, não só no Brasil, como também na própria Rússia. As tentativas de sistematização do que Stanislávski chamava de "gramática do ator" perpassam sua vida inteira, o que se pode perceber em seus diários de anotação. Mas a primeira vez que ele permitiu que se falasse em um sistema de interpretação foi no primeiro estúdio, em 1912. E desde lá, o foi desenvolvendo, até os últimos dias de sua vida.

Ironicamente, a primeira pessoa que escreve sobre o sistema de Stanislávski é Mikhail Tchékhov. Na época, em 1918, o Teatro de Arte faz uma turnê de grande sucesso na Alemanha e os editores alemães de uma revista de teatro pedem a Stanislávski para escrever alguma coisa sobre o Sistema. Ele recusa, alegando o teatro ser de tradição oral,

DIVULGAÇÃO

e que o sistema ainda não estava "pronto para ser escrito". Não contentes, os editores alemães vão até o primeiro ator, que era Tchékhov e dizem: "Escuta, nós vamos dar uma grana para você escrever sobre o Sistema de Stanislávski", e ele aceita. Então, a primeira coisa escrita sobre Stanislávski aparece em alemão, no ano de 1919, em um artigo de Mikhail Tchékhov chamado "Sobre o Sistema de Stanislávski".

Os editores de uma revista russa de teatro leem esse artigo – que, aliás, é genial – e pedem para Tchékhov uma cópia do original para ser publicado na Rússia. Quando isso acontece, Stanislávski quase deserda Tchékhov e o faz pedir desculpas em público.

Entre 1917 e 1920, duas pessoas que fizeram parte do primeiro estúdio se refugiam nos Estados Unidos, fugidos da Revolução: Richard Boleslavski e Maria Uspênskaia. Lá, fundam um grupo de teatro, chamado American Laboratory Theatre, e seguem propagandeando o Sistema de Stanislávski como o haviam apreendido. Entre seus alunos estão Stella Adler e Lee Strasberg. Em 1924, graças ao sucesso do 'Lab' Theatre, organiza-se uma turnê norte-americana do próprio TAM, que leva as peças do estúdio de 1912.

Durante a turnê, Stanislávski conhece a editora Elizabeth Hapgood, que, movida pelo estrondoso sucesso da turnê, oferece dinheiro para que Stanislávski escreva sobre suas descobertas no campo da atuação. Com o filho doente, e com a Rússia em plena guerra civil, Stanislávski aceita. Porém, de 1925 a 1935, não dá notícias de seus escritos aos editores norte-americanos, que, passados dez anos, vão até a Rússia para pegar os originais. Chegando lá, descobrem que os originais não existem e que Stanislávski não tinha ideia do que fazer. Ele havia escrito apenas um rascunho. Esse rascunho é precisamente o que conhecemos como os livros *A preparação do ator*, *A construção do personagem* e *A criação de um papel*.

Os editores norte-americanos lhe oferecem mais dinheiro para levar uma cópia dos rascunhos e, em 1936, é publicado, nos Estados Unidos, *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*. Pelo próprio nome, que mantém a ideia de processo, dá para se imaginar como os editores norte-americanos formataram o Sistema Stanislávski, para atender as necessidades do mercado estadunidense.

O segundo volume, que nós conhecemos como *A construção do personagem,* se chama *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criativo da corporificação*; e o terceiro: *O trabalho do ator sobre o papel*. Mas a primeira vez que se teve acesso ao material não oral sobre o Sistema foi por meio da versão norte-americana e, só depois, pela a publicação russa.

1. Ao mesmo tempo, o trabalho dos laboratórios continuou a se desenvolver no estúdio de ópera e drama que ele tinha em sua casa e, em 1938 – um ano antes da morte de Stanislávski –, quando é publicado, em russo, o primeiro volume de *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criativo da experiência do vivo*, já está completamente desenvolvido o Sistema, e se trabalha sobre a criação de dois métodos de sua aplicação.

2. Não há, portanto, como aplicar o Sistema de Stanislávski seguindo os livros que conhecemos aqui, porque ele não os escreveu para serem aplicados. Esses livros são registros da prática, tentativas de generalização de certos conceitos, de sistematização de um conhecimento teórico nos moldes do que ele achava que era teatro. Outra

coisa completamente diferente são os métodos de aplicação desse todo teórico, que foram desenvolvidos em determinadas épocas, de acordo, obviamente, com suas variações históricas.

Sobre a aplicação do Sistema, em 1938, seguiam em desenvolvimento dois métodos diferentes: o método de análise da peça e do papel através da ação, mais conhecido como Análise Ativa, e o Método das Ações Físicas. Este acabou sendo difundido, aqui no Ocidente, através de Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, que foi o grande continuador do Método das Ações Físicas, muitos anos depois. Alguns teóricos consideram também o método criado nos Estados Unidos como um dos métodos possíveis de aplicação do Sistema de Stanislávski.

A atualidade do Sistema

O Sistema de Stanislávski continua sendo desenvolvido até hoje. E a escola stanislavkiana, de acordo com seus diferentes continuadores, como Maria Knebel, Grotowski, Anatoli Vassiliev, abarca o trabalho com três tipos de estrutura dramática: a estrutura situativa, de situação ou psicológica; a estrutura lúdica ou de jogo; e a estrutura sacra ou sagrada. A mais antiga de todas é a lúdica. No final do século XIX, começo do XX, aparece a situativa. E, depois, com Grotowski, se desenvolve a estrutura sacra. A estrutura situativa diz respeito ao drama, mas não ao drama burguês[1]. Ela diz respeito à maneira como a ação é estruturada dentro de uma peça. Ou ela é estruturada de modo que o que existe é um intercâmbio conceitual, um jogo, e aí se tem a estrutura lúdica; ou a ação é estruturada de modo que os atores em cena criem uma situação que se desenrole no aqui e agora.

O Sistema de Stanislávski foi originalmente desenvolvido para a estrutura de situações, ou seja, para aquelas peças em que, através da mudança das situações, irão se desenvolver as ações. Mas como trabalhar metodologicamente com isso? Analisa-se a peça em ação. Essa foi uma das ge-

DIVULGAÇÃO

Vladímir Ivánovitch Niemirióvitch-Dântchenko

niais invenções práticas do Sistema de Stanislávski: criar uma estrutura cênica em que dois ou mais atores possam, a partir de suas próprias palavras, a partir das próprias ações, experimentar aquilo que irão analisar. Você cria uma estrutura, até hoje chamada de *étude*, para entender a estrutura ativa da peça.

Stanislávski localiza o teatro no plano da ação e essa é a grande importância que ele tem hoje em dia. Não se trata de mimetizar uma ação acabada, mas de criar condições para que o ator a encontre autenticamente em cena. A partir de Stanislávski, o teatro não pode existir mais como uma forma de reprodução de ideologia. O teatro que continua a agir dessa forma é teatro moribundo. Isso porque Stanislávski entende o ator como um ser humano completo, que não pode ser nada mais do que humano em cena. E o que o torna humano é a ação, ou seja, a capacidade de transformar o meio e a

DIVULGAÇÃO

Mikhail Tchékhov

1. Refere-se aqui ao conceito histórico surgido no Renascimento que, de acordo com Peter Szondi: "Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar." (In ***Teoria do drama moderno [1880-1950]***. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 29.)

DIVULGAÇÃO

Vsévolod Meyerhold se preparando para interpretar Kostia, personagem de A gaivota*, peça de Anton Tchekhov, dirigida por Constantin Stanislávski*

si mesmo e entender aquilo; ter ideias, aprender e generalizar o que se fez. Isso faz os ensinamentos de Stanislávski atualíssimos

Semestre passado conduzi um laboratório de Análise Ativa com jovens formados em uma escola de teatro, que queriam montar um grupo. Logo que eles começaram a experimentar os primeiros *études*, eu pude observar que suas referências eram, principalmente, e mesmo sem que eles percebessem, da interpretação da novela. Eles estavam fazendo um esforço consciente para ir contra isso, mas era mais forte do que eles. Os clichês das novelas brasileiras apareciam, não importando o material em que eles trabalhassem.

Acredito que esse seja um bom exemplo de como se dá a dominação ideológica no campo da cultura hoje. Essa ideologia foi culturalmente formada por uma determinada classe social, trabalha no registro da imitação e, portanto, não tem nada a ver com o teatro. A interpretação da novela, no geral, não passa pela ação, e isso a distancia completamente do fazer teatral. E como se reproduz essa ideologia? Fazendo-nos pensar que tudo é a mesma coisa.

DIVULGAÇÃO

Maria Knebel

Eu falo de ideologia como o processo em que você deixa de entender que as ideias têm um sentido, têm uma origem na vida material. De quando se inverte esse pensamento e você passa a acreditar que a prática tem origem nas ideias, quando se efetiva o processo de ideologização. E acredito que o laboratório a partir da Análise Ativa permite você entender as ideias que estão contidas na ação. Você entra em cena, faz algo a partir de si mesmo, se distancia para analisar, não mais o texto do autor, mas o que foi efetivamente feito em cena. Cria-se, assim, práxis entre o ator e a peça. E quando os clichês aparecem nas experimentações, ficam imediatamente óbvios.

O sistema de Stanislávski coloca, principalmente, a pedagogia teatral no campo da resistência ao meio cultural, imposto desde os grandes centros de produção da cultura de massa. Quem trabalha com o "teatro vivo" tende a se defrontar com tudo o que é imposto pela produção cultural, já que vivemos em um momento em que somos praticamente massacrados pela ideologia, por essa forma ideológica de mostrar o mundo. Por isso, acredito que os ensinamentos de Stanislávski sejam revolucionários ainda nos dias de hoje.

Diego Moschkovich cursou Artes Cênicas na Academia Estatal de São Petersburgo, na Rússia. É pesquisador das heranças históricas de Stanislávski e Meyerhold e foi bolsista e tradutor no projeto Masters in Residence, do Instituto Grotowski (Wroclaw, Polônia), sob a direção de Anatóli Vassíliev. No Brasil, fez assistência de direção para Adolf Shapiro em Pais e Filhos, com a Mundana Companhia. É tradutor, diretamente do russo para o português, do livro "Do Teatro" (ILUMINURAS, 2012), do diretor, pedagogo e pesquisador russo Vsévolod Meyerhold.

Transcrição e pré-edição de Patrícia Giusti. Edição final de Roberta Carbone. Revisão de Diego Moschkovich.

Macunaíma, 40 anos de cultura e expressão

POR LARISSA FÉRIA

Se, hoje em dia, estruturar um ambiente cultural no Brasil é uma tarefa para lá de árdua, imagine 40 anos atrás, quando o ato de livre pensar não só era reprimido, como podia custar a liberdade ou mesmo a vida de quem ousasse exercê-lo. Pois foi nesse cenário desfavorável que nasceu, há exatos 40 anos, o Teatro Escola Macunaíma. Fundado em 1974, pelos atores Sylvio Zilber e Myriam Muniz, o Macunaíma sempre teve como premissa a liberdade de ideias e sentimentos. As técnicas de teatro eram e são até hoje uma espécie de pano de fundo para a construção dessa atmosfera de livre-arbítrio e diálogo.

Embora a escola ofereça cursos profissionalizantes reconhecidos pelo MEC e pela Secretaria de Educação, até hoje muitos alunos não querem ganhar a vida nos palcos e sets de gravação. Alguns procuram o Macunaíma por indicação de seus terapeutas. Outros, em busca de um hobby, um passatempo criativo.

Nos anos 1980, um desses alunos era Nissim Castiel, na época um executivo do mercado financeiro. Dono de corretora na Bolsa de Valores de São Paulo, Nissim acabou se apaixonando pelo Macunaíma. Mais importante, descobriu no teatro um caminho para conquistar equilíbrio, serenidade e evoluir espiritualmente. Envolvido de corpo e alma na filosofia do teatro, anos depois Nissim comprou o Macunaíma, que estava atolado em dívidas.

Apesar da inexperiência como administrador de uma escola de teatro, Nissim tomou decisões ousadas, que foram cruciais para reerguer o Macunaíma. Uma delas foi apostar em um método de ensino alinhado com os princípios de livre pensamento que ele tanto admirava.

As mudanças não pararam aí. Nissim tinha ouvido falar no Método das Ações Físicas do ator e diretor russo Constantin Stanislávski e decidiu implantá-lo no Macunaíma. Para tanto, entrou em contato com o ex-professor Carlos Tamanini, que havia mudado para os Estados Unidos, onde se especializou em Stanislávski. A ideia de Nissim era tornar Tamanini o coordenador da escola. "Eu aceitei. Mas precisava ter um conceito central, que todos seguissem. O Macunaíma não era uma escola. Era um ponto de reunião", rememora Tamanini.

Foi um trabalho árduo. Alguns professores não concordaram e deixaram a escola. Foram substituídos por alunos que estavam se formando e haviam sido treinados pelo próprio Tamanini. "Quando conseguimos implantar uma metodologia única, os alunos sentiram que todos os professores estavam trabalhando na mesma direção", completa.

Para que a metodologia fosse consolidada, foram implantadas reuniões semanais de avaliação, nas quais eram discutidos os problemas em sala de aula e formas de solucioná-los. Esses encontros continuam até hoje.

Análise Ativa

Em uma viagem à França, para participar do cinquentenário da morte de Stanislávski, em 1989, Nissim se interessou por outro conceito do russo, a Análise Ativa. Por indicação de amigos, ele conheceu o ator e diretor inglês David

O TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA É UM DOS QUE MAIS INVESTEM NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES PARA MANTER UMA LINGUAGEM PRÓPRIA COM BASE NAS TEORIAS DA ANÁLISE ATIVA

Herman, que havia estudado a metodologia, em Nova Iorque, e o convidou para passar esse conhecimento aos professores da escola. Na época, David morava no Rio de Janeiro e vinha aos finais de semana a São Paulo, dar o treinamento.

Intuitivamente, Nissim acreditava que a Análise Ativa era o caminho que o Macunaíma deveria seguir. No ano seguinte, ao assistir a uma palestra da crítica e professora de literatura russa Elena Vássina, Nissim a convidou para dar algumas palestras na escola. Elena indicou, então, o diretor russo Adgur Kove para ensinar o método aos professores. "O Adgur avançou na metodologia do Stanislávski. Até então, tínhamos muita leitura de mesa para discutir a cena. Quando você passa a estudar o texto na ação, passa a ser físico e não racional. Quando você vê, a cena está pronta", afirma a professora Andrea Castiel, que fez o curso com Adgur.

Após decidir qual rumo seguir, era a vez de investir mais na formação dos professores. Nissim, então, chamou a pedagoga Debora Hummel para ajudar os professores a passarem suas experiências na sala de aula. "Não existia uma relação professor/aluno. Só havia uma relação diretor/ator, o que é muito diferente. Tivemos que desmistificar: aqui vocês são educadores em uma escola de teatro. Diretores, vocês são lá fora", conta Débora.

Para se aprofundar ainda mais na metodologia de Stanislávski, o Macunaíma enviou 15 alunos e professores para fazer um intercâmbio na Universidade Russa de Teatro Gitis. Foram duas semanas de curso intensivo. A troca de experiências foi bastante enriquecedora. O professor José Aires Júnior foi um dos escolhidos. "A gente não sabia o que ia encontrar de novo. Eles buscam muito a excelência, têm uma necessidade de fazer sempre melhor", afirma.

Depois dessa experiência, muitos docentes foram se aperfeiçoar sobre o método, inclusive fazendo cursos fora do país.

A preocupação em manter uma linguagem própria com base nas teorias da análise ativa faz com que o Macunaíma invista constantemente em oficinas e encontros com diretores e pedagogos, como o russo Jurij Alschitz. Considerado um discípulo de Stanislávski, Jurij é autor do livro *40 Questões Para um Papel* (Ed. Perspectiva), que aborda os procedimentos de um ator ou diretor no seu trabalho.

Para que todos falem a mesma língua, professores do mesmo nível discutem o conteúdo que será dado naquele semestre. "Saímos da reunião com o conteúdo unificado, porém cada um tem a liberdade de aplicar a sua metodologia", afirma o professor Ariel Moshe.

Um dos diferenciais do Macunaíma é não ter prova de seleção para ingresso no curso. "Esse é um dos legados do Nissim, que acreditava que todos devem ter acesso à arte", lembra-se Débora Hummel. Como em uma sala nem todo mundo está no mesmo nível, o ensino é individualizado. "Não se deve comparar a evolução de um aluno com outro, mas ele com ele mesmo, como ele entrou e como vai sair daquele nível", diz Débora.

Larissa Féria é jornalista e colaboradora do Caderno de Registro Macu.

Convite à prática

Em agosto passado, o Teatro Escola Macunaíma trouxe ao Brasil o diretor e pedagogo russo Serguei Zemtsov. Professor da escola para atores do Teatro de Arte de Moscou, Zemtsov foi convidado a dar um curso para os professores do Macunaíma e um curso para atores formados. Tive o privilégio de acompanhar os dois cursos, o segundo deles como observadora.

Durante dezessete encontros me sentei com um bloco de notas ao lado do professor e de sua tradutora. Procurei descrever todos os exercícios, bem como transcrever as observações dos professores e algumas conversas com os atores.

A seguir, o leitor terá acesso ao material que foi produzido ao longo desses encontros e retrabalhado na expectativa de que os procedimentos se tornassem claros a qualquer pessoa. Alguns exercícios podem ser aplicados em treinamentos com atores a partir de sua leitura. Outros são mais complexos, mas se a descrição não é voltada para a aplicação imediata, permite entrever um modo de trabalho com o ator, um certo entendimento do Sistema de trabalho de Stanislávski.

O registro que se segue, não se pretende mais do que mero registro de um mês de trabalho com atores. Mas é possível, através dele, acessar o modo de compreensão do trabalho de Stanislávski com os atores, através do modo de trabalho do professor Zemtsov. Uma metodologia que se revela essencialmente prática, com frequentes recusas a permanecer na discussão teórica. Não há teoria em Stanislávski, há uma sistematização cuidadosa do trabalho prático com os atores. Esse registro convida-nos a fazer o caminho de volta à pratica: Stanislávski sistematiza sua prática; os exercícios trazidos pelo professor Zemtsov colocam em prática aquilo que fora sistematizado. A meu ver, a leitura desses exercícios tem valor à medida que nos propomos a refletir sobre nossas práticas.

Tieza Tissi

Relatório sobre o curso para atores de Serguei Zemtsov

POR TIEZA TISSI

Orientações do diretor Serguei Zemtsov para os exercícios de treinamento com o grupo de professores do Macu

05/08/2013 - Aula 1

Um semicírculo formado por cadeiras.

Um aluno por cadeira.

Um a um, se apresentam – nomes: Iuri; Iuri, Tatiana; Iuri, Tatiana, Daniel, etc. Cada pessoa diz todos os nomes que já foram falados e, por último, o seu próprio nome.

Comentário do professor: não se apressem, é um exercício. É para todos que você repete os nomes, não apenas para si. Ajude seus colegas.

Dificuldade: todos trocam de lugar e se apresentam novamente.

Observação: fale com confiança, com boa pronúncia. É bom ser mais ativo, mesmo que esteja tímido; empenhar mais energia ajuda a resolver os problemas.

O que faremos?

Treino: atenção, coordenação, imaginação.

Trabalho com *ètudes*.

Comentário sobre *ètudes*: no teatro contemporâneo, o diretor não mais chega com uma ideia completa do espetáculo. Ele propõe, pede aos atores que tragam *ètudes* – e o ator deve aceitar o que o diretor pede e dizer "eu tenho uma proposta".

Constantin Stanislávski, nos ensaios, pedia: "E então, vocês têm algo para nos surpreender hoje?"

Devemos desejar sempre fazer um espetáculo ou uma cena genial. É claro que podemos falhar, mas precisamos ter isso em mente.

Imaginação é o principal do ator. Anton Tchekhov e Stanislávski já diziam isso. No teatro contemporâneo isso é o principal.

1 – Levantar juntos e sentar juntos (Isso será feito em todas as aulas – no início do trabalho e a cada troca de grupos). Todos se levantam juntos em frente às cadeiras e sentam juntos – visão periférica, atenção ao trabalho coletivo.

Dificuldade: levantar e sentar juntos de olhos fechados. Com humor (*nastroiênie*), como se fosse o dia do aniversário de todos. Depois, levantar e sentar em onda (um logo após o outro), ainda de olhos fechados. Levantar de olhos fechados, um a um, fazendo uma onda.

Comentário 1: para seguir Stanslávski, devo me perguntar como eu agiria nessa situação. Sempre sou eu. Mas eu com a pele negra, ciumento, com uma esposa (exemplo sobre Othelo, personagem da peça de William Shakespeare). Sou eu + o personagem. Eu não interpreto o personagem, eu sou o personagem.

Comentário 2: o mais importante no ator são as pernas. As pernas podem desmanchar tudo.

2 – Bater palma, bater pé. Atentos ao professor. O professor vai bater uma palma ou bater um pé. O coletivo de alunos deve bater a palma ou o pé simultaneamente (não após a batida do professor, mas junto com o professor).

3 – Coordenação motora. Espalhados pelo espaço (já sem o semicírculo de cadeiras), os alunos devem aprender duas sequências para braços.

Sequência 1: braço direito – frente, cima, lado, baixo.

Sequência 2: braço esquerdo – frente, lado, baixo.

As duas sequências deverão ser executadas simultaneamente. É claro que os pontos de encontro dos dois braços vão se alternando, pois o

direito tem 4 movimentos e o esquerdo tem 3.

Dificuldade: quando os alunos conseguirem executar bem, deverão trocar os braços. Esse exercício deverá ser treinado em casa.

4 – Onda. De volta ao semicírculo, um a um, todos levantarão e se sentarão. Devem bater uma palma quando estiverem em pé.

Dificuldade: o professor pergunta: "Estão todos bem em matemática?" Cada aluno na sequência do semicírculo, vai levantar e bater uma palma, como uma onda. O aluno levanta, bate a palma e senta. Quando está se sentando o próximo já está em pé batendo a sua palma. Todos estão contando mentalmente (um, dois, três etc), a cada palma. Porém, apenas os alunos que vão bater palma quando a contagem for um múltiplo de três dirão "eu sou o cara" enquanto batem a palma. Os outros não dizem nada, apenas levantam e batem a palma. No final do semicírculo a outra ponta continua (a sequência numérica segue até 50 ou quanto quiser). Quem errar está fora da contagem. Deve continuar se levantando na sua vez e batendo uma palma. Mas a sua palma é neutra, não entra na contagem. Isso exigirá maior atenção dos que ainda estão no jogo.

Comentário 1: "Por que aceleram? Calma! O importante é manter o Tempo-ritmo."

O professor divide o grupo em 2. Ensina o trabalho com as cadeiras, que deverá ser uma regra para todas as aulas (início da aula e transições). Simultaneamente, todos os alunos se levantam apoiando os dois pés no chão, sem fazer barulho com as cadeiras; viram pelo ombro direito; pegam a cadeira, viram-se para frente pelo ombro esquerdo. Metade do grupo sai do espaço de trabalho; vai se tornar plateia. A metade que fica reorganiza o semicírculo, coloca as cadeiras no chão e senta simultaneamente.

Comentário 2: o teatro precisa ter harmonia. Tentemos fazer isso de forma bela. Todas as vezes em que forem dividir-se em grupos ou trocar os grupos, farão essa transição. E de forma harmônica, bela.

5 – Trocar de lugar com a dupla. (Tempo regressivo.) Metade da turma em semicírculo. Encontrar um parceiro com o olhar. O professor vai bater 8 palmas ritmadas. É o tempo que os parceiros têm para levantar juntos, trocar de lugar e sen-

Orientações do diretor Serguei Zemtsov para os exercícios de treinamento com o grupo de professores do Macu

tar (juntos! – e cada um no lugar do seu parceiro). Toda a turma levantará e se sentará junta. Trocam-se os parceiros. Mesma coisa em 6 tempos, em 4 tempos, em 3 tempos e, finalmente, com elegância, em 2 tempos. Mesma coisa, sem barulho.

Orientação: "Tentem sentir que vocês são um único organismo." A outra metade da turma fará a mesma coisa. Para a troca de grupos, a mesma "coreografia" das cadeiras.

6 – Anamnese. O grupo que está em ação vai se levantar e pegar as cadeiras conforme a "coreografia". Todos começarão a correr. Correm com as cadeiras nas mãos para se habituar a isso. Param. Voltam a correr. O professor chama um nome "A". "A" chamará "B" e lhe fará uma pergunta (todos correm com as cadeiras); "B" responderá a pergunta, chamará "C" e lhe fará uma nova pergunta. E assim sucessivamente até que o professor pare o jogo. Quando parar, todos formarão o semicírculo e sentar-se-ão. Para a primeira pessoa do semicírculo o professor perguntará sobre o início do jogo: quem perguntou o que para quem; a próxima pessoa responderá o que foi respondido etc. Farão toda a anamnese do jogo. Se um aluno não souber responder, deve passar para o próximo. A ideia não é que os outros fiquem falando desordenadamente apenas a parte da qual se lembram. Cada um deverá fazer o esforço de se lembrar.

Orientação: é preciso falar bem, forte, com energia. A energia dispensada por cada um ajudará o grupo a se lembrar. Está tudo ligado. O diálogo não deve ser sujo. Exemplo:

- "A", qual é o seu filme favorito?

- Fanny e Alexander! "B", o que você comeu no almoço?

Não se deve dizer nada além. Por exemplo:

- "A", éééé.... qual o..... qual é o seu filme favorito?

Isso não deve ser feito.

Comentário: "É preciso estarmos prontos, juntos, antes do exercício. Por isso levantamos e nos sentamos juntos. Por que vocês têm tanta dificuldade? É preciso treinar a atenção. A quantos objetos o ator deve prestar atenção? Luz, movimentos, figurino, Tempo-ritmo, texto, cenários, parceiros... Nesse exercício simples, há apenas três focos de atenção: não bater, perguntar e responder, sequência."

RBERTA CARBONE

RBERTA CARBONE

Professores do Macu em trabalho com Serguei Zemtsov

8 – Pares – coletivo contando palmas. Semicírculo. Escolher pares. Os pares se escolhem com o olhar. Depois, um a um, os pares levantam o braço para confirmarmos que todos estão em duplas. O primeiro par se levanta simultaneamente e troca de lugar. Próximo par etc. Um par de cada vez. Novamente, um a um, todos os pares trocam de lugar. Depois que o último par se sentar, todos se levantam e trocam de lugar com seu par. Este é o treino, como a primeira parte do exercício.

9 – Trocar de lugar com a dupla. A mesma coisa, porém, agora o professor baterá algumas palmas durante essa sequência. Cada pessoa deverá contar as palmas e dizer quantas foram, ao final. Depois de cada aluno falar quantas palmas conseguiu contar, o professor revela o número correto.

Comentário: é preciso, segundo Stanislávski, tornar o difícil, possível; o possível, fácil; o fácil, belo.

Lição de casa: trazer um *ètude* de um objeto vivo. Pode ser maravilhoso, bom, ruim. Não importa. É preciso mostrar algo.

Objetos vivos (*ètude* objeto): Escolha um objeto. Tente torná-lo plástico. Monte uma história com ele. Algo precisa acontecer com ele. E é preciso que o objeto tenha um caráter: como ele é emocionalmente? Como encara as situações? Seja um objeto, não mostre. Pode montar uma trajetória curta. O objeto não fala, a não ser que seja um rádio ou uma TV. Defina se é um objeto caro, da China, velho, novo... É imprescindível que haja um Acontecimento, um fato que o modifique.

Fim da aula 1.

RBERTA CARBONE

RBERTA CARBONE

06/08/2013 - Aula 2

O professor começa a aula falando aos alunos que estão já dispostos nas cadeiras em semicírculo: importante no teatro: Acontecimento. O Acontecimento pode ser vulcânico ou tectônico (explosivo, externo ou interno).

O professor pede aos alunos que contem um Acontecimento do dia de hoje (estão todos na formação inicial – semicírculo).

Alguns contam uma história, algo que lhe aconteceu no último mês.

Professor: "Você poderia dar um título para essa história? O nome do Acontecimento? Geralmente damos nomes com verbos."

Comentário: em cada cena, o ator tem o direito de perguntar ao diretor o que ele está atuando naquele momento. E não deve aceitar uma resposta abstrata. É necessário encontrar a semente da cena e do papel.

Lição de casa: por que Macha (personagem da peça *A gaivota*, de Anton Tchekhov) está de preto?

Comentário: o Acontecimento modifica algo. "O artista é aquele que espalha as luzes, é a pessoa que cativa." (Stanislávski) Não contem histórias entediantes. Não existem histórias ruins. É a pessoa que conta mal.

Aluno: "Acho que estou confundindo o Acontecimento com a ação principal."

O professor deixa para que a questão vá se esclarecendo ao longo do trabalho.

Lição de casa: trazer amanhã um Acontecimento forte, colorido, emocional. Quando forem contar, mintam um pedaço. Sem espalhar a mentira. Devem concentrá-la, esconder a mentira. Pode ser um Acontecimento do último mês.

1 – Tempo. Semicírculo. A primeira pessoa de uma das pontas do semicírculo bate quatro palmas marcando um tempo e passa a quinta para o colega ao lado. A palma vai passando de um a um sem que o ritmo se altere. Depois de um tempinho, abre-se a possibilidade de devolver a palma (inverter o sentido). Depois, além de devolver, a palma poderá ser dividida (passar simultaneamente para os dois lados).

2 – Metralhadora. Semicírculo. A primeira pessoa de uma das pontas lança uma palma para

o lado. A palma deve ser passada rapidamente, sem intervalo, em síncope. Quando chega à última pessoa do semicírculo, volta. Ou então, a última pessoa passa para a primeira pessoa do semicírculo.

Imagem: é como quando passamos o dedo pelos dentes de um pente.

Dificuldade 1: para ficar mais rápido, evoluir para: 1ª, 2ª e 3ª pessoas disparam juntas, 5ª, 6ª e 7ª pessoas também disparam juntas etc.

Dificuldade 2: a mesma coisa sem, porém, bater palmas. Deslizando uma mão na outra. Depois, de olhos fechados.

3 – Pares – coletivo contando palmas e pés. (exercício descrito em 05/08)

Dificuldade: além de contar as palmas, os alunos contarão batidas de pé. O professor intercala batidas de palma e de pé. Ao final, cada pessoa do semicírculo deverá dizer o número de palmas e de batidas de pé que pode contar. Então o professor revela o número correto.

4 – Anamnese. (exercício descrito em 05/08)

Comentário: o professor considerou que ontem o exercício foi melhor. "Vocês não podem regredir, cada dia deve ser melhor que o anterior. Há muita sujeira no jogo. Vocês devem ser mais rígidos." Na anamnese, os alunos não devem responder coletivamente. O professor pergunta cada parte para uma pessoa.

5 – Apresentação do *ètudes* de objetos. Uma pessoa apresenta e todos comentam.

Comentário: faltou caráter. É importante entender os fatos, mas também é importante entender qual é a sua relação com eles. Como esse objeto, que é único, se relaciona com esses fatos? Em relação ao *ètude* de outro aluno o professor acrescenta que é importante deixar mais acordada a imaginação para que o *ètude* seja mais colorido. "É desejável ver mais claramente o estado emocional de vocês. Para que nós (o público) não nos tornemos uma turma de dramaturgos para a qual a história é mais importante que o emocional."

Fim da aula 2.

07/08/13 - Aula 3

1 – Contar um Acontecimento com uma mentira. Semicírculo. Cada voluntário contará um Acontecimento ocorrido no último mês de sua vida. Quem achar que alguma parte da história narrada é mentira deve levantar a mão para sinalizar. O narrador continua contando. Ao final, o professor pergunta à turma: onde estava a mentira. Tenta-se mapear a percepção da turma acerca dos pontos de mentira da história.

Comentário: é preciso ter cuidado para não se exceder na narrativa. Para não perder a atenção dos ouvintes. Não prolongar demais. Contar com energia, envolvimento.

2 – Comandos. Semicírculo. O professor bate palma uma vez, os alunos cruzam a perna direta.

Os professores Tieza Tissi e Zé Aires em improviso da primeira cena de A gaivota*, de Anton Tchekhov, interpretando Macha e Medvedenco*

Bate o pé, descruzam a perna. Bate duas palmas, cruzam a perna esquerda. Esse exercício é para acordar.

Comentário: "Temos problemas com o Tempo-ritmo. Vocês não conseguem segurar."

3 – Regente. O professor divide o semicírculo em 5 subgrupos e marca com palmas o Tempo-ritmo de quatro batidas**.**

Subgrupo 1: bate palma apenas na 1ª batida.

Subgrupo 2: bate palma na 1ª e na 2ª batidas.

Subgrupo 3: bate palma nas 4 batidas.

Subgrupo 4: bate palma nas 4 batidas e nos contratempos (baterá 8 palmas, portanto).

RBERTA CARBONE

Subgrupo 5: dobra os contratempos.

O professor rege. Silencia ou manda os grupos retornarem.

Após esse exercício, para continuar o trabalho, o professor divide a turma. Apenas 10 pessoas ficarão em um novo semicírculo. A transição, como lembra o professor, deve ser cênica. Os alunos devem se levantar e retirar as cadeiras conjuntamente, de maneira sincrônica. Do mesmo modo, o novo semicírculo deve se configurar, agora sem cadeiras.

4 – Samurai. Jogo em 3 tempos. Cada jogador fará seu movimento com um som nítido. Um primeiro jogador lançara um ataque (som e movimento) a outro. Esse é o movimento 1. Quem recebeu o ataque faz o segundo movimento, um gesto de defesa – também com som. Em seguida, as pessoas que estão ao lado daquele que foi atacado farão, simultaneamente, um novo ataque (a mesma pessoa será atacada novamente). Em seguida, a pessoa atacada iniciará o 1º movimento novamente (ataque). Cada movimento tem um grito.

O corpo todo deve estar comprometido. O mais importante é tentar manter o tempo. O tempo é definido pelo professor, que baterá quatro palmas para marcá-lo. Na 5ª palma, entra o primeiro atacante. Todos os movimentos devem acontecer no tempo estabelecido pelas palmas do professor.

Quando o grupo compreende o jogo, o professor estabelece que quem errar (perder o tempo, deixar de fazer o movimento, fazer o movimento errado) sairá do jogo. Até sobrarem os dois vencedores.

O grupo que estava assistindo vem para a área de trabalho. Coreografia de transição (todos levantam juntos, saem, novo grupo entra, se posiciona e senta junto). Se houver menos de 10 pessoas no novo grupo, deve-se completar com gente que acaba de fazer o exercício. Os dois vencedores deste segundo grupo disputarão a final com os vencedores do primeiro grupo.

Observação: a defesa tem que ser ativa.

5 – Mãos. Todo o grupo na área de trabalho. Todos devem tirar relógios, anéis, pulseiras e arregaçar as mangas se forem compridas.

- O professor organiza os alunos em roda. Os alunos devem pegar nas mãos dos parceiros (dos dois lados) e estudar, decorar essas mãos.

Depois, deverão fechar os olhos, soltar as mãos e se misturar uns com os outros. O objetivo é encontrar seus dois parceiros e formar a roda novamente. O silêncio deve ser absoluto. Só é permitido tocar as mãos das pessoas. (Durante a execução, o professor relembra as regras quantas vezes forem necessárias). Quando os alunos formam "bolos" de gente, o professor os separa; vai desembaraçando o grupo. Há uma certa preocupação estética, plástica ao realizar a tarefa. O aluno deve evitar a ansiedade e não ficar gaguejando nos movimentos, ou seja, deve procurar a fluidez e evitar hesitar nos gestos.

Serguei Zemtsov e a tradutora Elena Vássina comentando a improvisação dos professores Tieza Tissi e Zé Aires

O próximo grupo fará a mesma coisa.

6 – *Ètude* objeto. O *ètude*, como comenta o professor, deve ser uma experiência, não uma representação.

Observação: Além da preocupação plástica, é

RBERTA CARBONE

importante construir o modo como o objeto se relaciona com cada momento do *ètude*. Os momentos de espera devem ser ativos em cena. A espera não deve ser entediante para o público. O teatro não pode ser a vida, tem que ser a lupa da vida. É a vida concentrada (Stanislávski). As regras do palco são bem diferentes das regras da vida (tempo, concentração etc).

Durante as apresentações dos *ètudes* de objetos o professor reforça a necessidade de focar, nesse exercício, no desejo de fazer um teatro vivo, no qual o ator consegue pegar as circunstâncias dadas e reagir de maneira viva, crível. Ele reforça, ainda, a ideia de que não se deve nunca representar um estado. O estado deve ser sempre resultado da ação.

Fim da aula 3.

08/08/13 - Aula 4

1 – Tempo. (exercício descrito em 06/08)

Observação: o grupo não consegue se manter atento ao tempo. É preciso treinar.

2 – Desenho rítmico. Semicírculo. O primeiro aluno faz um desenho rítmico com palmas (simples). Exemplo: tá (pausa) tá-tá (pausa) tá-tá-tá. Esse desenho rítmico deverá ser executado repetidas vezes pelo coletivo. Cada pessoa bate apenas uma das palmas da sequência. Deve-se respeitar o Tempo-ritmo. Atenção às pausas. Quando termina uma sequência, deve-se fazer uma pequena pausa antes de reiniciar a próxima.

Dificuldade: a certa altura, outra pessoa também começa o mesmo desenho rítmico, que correrá para o lado oposto. O mesmo desenho correndo para dois lados.

3 – Palma com sentimento. Uma pessoa envia uma palma para outra pessoa qualquer do semicírculo com um sentimento. Uma terceira pessoa deverá dizer qual era o sentimento – se é que era reconhecível.

Observação: há problemas com a visão periférica do grupo. É preciso se abrir para receber a palma do outro.

4 – Formas no espaço. Cada um com uma cadeira nas mãos, sem falar ou dar ordens. Os alunos devem formar alguns desenhos solicitados pelo professor: uma cruz, a letra A etc. Os alunos procuram formar o desenho usando seus corpos. Quando todos já tiverem encontrado seus lugares no desenho coletivo, o grupo, de maneira harmônica e em sincronia, vai colocar as cadeiras no chão, virar-se de frente para a plateia e sentar-se cada um em sua cadeira. Dessa forma, marcarão o cumprimento de uma tarefa e poderão começar a trabalhar para fazer a forma seguinte.

5 – Cadeira vazia – travessia. As cadeiras estão dispostas no espaço de modo irregular. Todos estão sentados nas cadeiras. Uma pessoa está em pé fora do espaço das cadeiras. Há uma cadeira vazia. A pessoa que está em pé deverá estabelecer uma caminhada com um ritmo próprio (não pode ser corrida) e apresentá-la aos demais para que todos conheçam o modo e o ritmo de sua caminhada. A pessoa terá como objetivo sentar-se em alguma cadeira vazia. Para isso, deverá sempre se

RBERTA CARBONE

Serguei Zemtsov e a tradutora Elena Vássina comentando a improvisação dos professores Alex Capelossa, Zé Aires, Thiago Silveira, Diego Chilio e Rodrigo Polla da cena dos camponeses com Treplev, preparando o cenário para a encenação de sua peça, em A gaivota

locomover com a caminhada que apresentou aos colegas. O objetivo do grupo é impedir que a pessoa se sente. Para isso, vão ocupando a cadeira vazia quando a pessoa estiver perto dela, deixando, em algum lugar, uma outra cadeira vazia. É para lá que a pessoa vai se direcionar. O grupo só pode se levantar EM DUPLAS. A dupla se levanta, um dos alunos vai ocupar a cadeira para onde a pessoa que caminha está se dirigindo. A outra pessoa da dupla deverá ocupar a cadeira deixada por seu colega. Esse movimento deverá ser contínuo, sempre em duplas, de modo a impedir que a pessoa se sente. O grupo deverá criar estratégias para manter a pessoa em pé o máximo de tempo possível.

6 – *Ètude* objeto.

Observação: o professor observa que os começos dos *ètudes* são quase sempre passivos e vazios. É preciso nos perguntarmos por que não há ação nesses momentos. Além disso, observa que é preciso fortalecer as Circunstâncias para que o *ètude* não fique linear.

Lição de casa: ***Ètude* animal.** Atenção para o olhar, idade, *pedigree*, plástica (desenho), caráter (não é um gato genérico, é um gato em especial).

***Ètude* objeto em duplas.** Um *ètude* em par. Ex.: par de luvas, par de brincos etc.

Ler *A gaivota*, peça de Anton Tchekhov.

Fim da aula 4.

12/08/2013 - Aula 5

Conversa com os atores em semicírculo. O professor pergunta o que eles viram no final de semana. O que desejam contar.

RBERTA CARBONE

Um ator pergunta sobre o Sistema de Stanislávski para a interpretação para cinema.

O professor responde: "Stanislávski não serve para cinema. Cinema é outra linguagem. A verdade do cinema é diferente da verdade do teatro."

1 – Metralhadora. (exercício descrito em 06/08)

2 – Desenho rítmico. (exercício descrito em 08/08)

Dificuldade: o desenho passa a incluir batidas de pé.

3 – Diálogo de palmas. (exercício focado na parceria) Conversar com o parceiro através das palmas. É bom que haja um problema como assunto. No semicírculo, o aluno vira-se para o colega que está a seu lado. Farão um diálogo apenas batendo palmas.

Observação: tentar usar só palmas, sem expressão do rosto e resto do corpo. No semicírculo, o diálogo de palmas se dá em duplas. Depois, o professor pergunta a cada um da dupla sobre o que falaram. Analisa. Houve diálogo ou não? Por que você foi tão indiferente? Com quem você falava? É importante (fundamental) falar com a pessoa. Não se deve ficar aquém e nem falar através. Na vida, o nosso corpo sabe se relacionar. Por que aqui é mais difícil? É preciso cuidar para não entrar nesse exercício sempre com um diálogo ameno. Deve-se aprofundar a situação. É interessante se o diálogo for mais intenso, mais importante. Urgente.

4 – Samurai. (exercício descrito em 07/08)

5 – *Ètudes* objeto em par.

Observação: a interação entre os dois objetos aconteceu ou não? Em que momentos? A vida interna estava bem construída? O professor lança essas perguntas para que a turma discuta após a apresentação de cada *ètude*. Ele ressalta que esses *ètudes* são apenas um modo para que os alunos se abram emocionalmente.

Pergunta: Um aluno questiona se o *ètude* deve ou não ser ensaiado.

Resposta: O professor observa que não exatamente. O *ètude* deve ser planejado. Combinado. Se há uma plástica em dupla, tem que construir antes. Mas não devem ensaiar as curvas emocionais, elas serão experienciadas no ato da execução em sala. O *ètude* não precisa estar já limpo, deve ser experimentado. O *ètude* é descartável.

6 – *Ètude* animal.

Comentário: não se deve arrancar o animal do contexto da vida. Onde ele está? Quais são as Circunstâncias?

Fim da aula 5.

13/08/13 - Aula 6

1 – Metralhadora. (exercício descrito em 06/08)

Dificuldade: com olhos fechados.

Comentário: existe memória do corpo e memória do ritmo. A memória do corpo saberá reconhecer o intervalo entre uma palma e outra. A memória do ritmo saberá o tempo em que a palma leva para percorrer todo o semicírculo e chegar a si novamente.

2 – Desenho rítmico. (exercício descrito em 08/08)

Observação: deixem o desenho sonoro entrar em vocês. Todos devem comprar um metrônomo e fazer um treinamento simples, seguindo o tempo com palmas.

3 – Diálogo de palmas. (exercício descrito em 12/08)

Observação: o aluno deve deixar claro o que está recebendo do outro e como reage a isso. Não pode ter preâmbulo, deve-se começar pelo cerne do problema. É importante tentar afiar as Circunstâncias dadas. Elas devem ser precisas. Semitons não funcionam aqui. O diálogo deve ter cores fortes, claras, precisas. O diálogo precisa ter movimento, não deve ficar sempre no mesmo lugar.

Dificuldade: no meio do semicírculo, coloca-se uma cadeira. Um aluno se senta e fecha os olhos (aluno 1). O professor coloca um segundo aluno à sua frente. Através do diálogo de palmas, o aluno de olhos fechados deve tentar entender com quem está conversando e o que a pessoa quer. Ao fim, sem que o aluno 1 abra os olhos, o segundo aluno volta a seu lugar. Abrindo os olhos, o aluno 1 deverá responder algumas perguntas:

- Quem era? Homem ou mulher?
- O que queria?
- O que você disse?

Divide-se a turma. Ficam apenas 10 alunos no espaço de trabalho.

4 – Rádio. Os alunos cantam uma música conhecida por todos (de maneira viva, vigorosa). Repetem-na algumas vezes. O professor vai ligando e desligando o rádio. A música, com o rádio desligado, deve continuar. Quando o rádio for ligado novamente, a música deve estar num ponto mais adiantado, mas o mesmo ponto para todos os alunos.

Dificuldade: com o olhar, escolhem parceiros – serão cinco pares. Trocarão de lugar um a um e, ao final, todos os pares simultaneamente. Cantando.

5 – Formas no espaço. (início da descrição do exercício em 08/08) Com as cadeiras nas mãos, sem falar ou dar ordens, os alunos formarão alguns desenhos solicitados. O professor pede a um aluno que escolha uma palavra de três letras. Ele escolhe, por exemplo, MAR. É a palavra que o gru-

po irá formar com as cadeiras. Haverá uma pausa entre uma letra e outra, com todos sentados, cada qual em sua cadeira (formando o desenho da letra). Todos colocarão e tirarão as cadeiras do chão simultaneamente, a cada letra. Quando terminarem, formarão o semicírculo inicial.

Observação: é preciso ter harmonia.

6 – Associações. Uma pessoa se retira da sala. O grupo elegerá uma pessoa para ser descrita por associações. O aluno retorna e, fazendo perguntas associativas, deverá descobrir quem foi a pessoa escolhida. Ex.: Se a pessoa fosse uma cor, que cor seria? Se fosse um estilo arquitetônico? etc.

Observação: não acertar não é um problema, mas perder o interesse pelo jogo é.

7 – *Ètude* objeto em par.

Observação: O professor sempre levanta os pontos positivos antes de entrar nos problemas do *ètude*. O que deve ser observado: tinham caráter[1]? Conflito? Relação entre ambos?

8 – *Ètude* animal.

Observação: é muito bom conseguir fazer com que a história não seja o mais importante, conseguir entrar na existência do animal. Acessórios podem ajudar. É necessário observar a quantidade de energia empregada. A composição plástica é boa ou fraca?

Lição de casa: ***Ètude* pessoa**. Definir um Tempo-ritmo diferente do seu, um olhar, uma biografia, status social, pernas, modo de andar... Onde? Quando? O que está acontecendo? "Não mostrem essa pessoa, sejam essa pessoa." Acessórios podem ajudar. Precisa ter Acontecimento!!!

Anúncios de jornal. O professor dá aos alunos dois dias para procurar anúncios. Pode ser compro, vendo, troco, relacionamento, companheiro para dividir apartamento...

Decorar anúncio. Construir história antes do anúncio. O que há por trás? A vida pregressa deve estar presente.

Observação: cada turma de teatro procura a sua própria linguagem teatral. Não é preciso ter medo de errar. A turma vai encontrar a sua linguagem.

Fim da aula 6.

14/08/13 - Aula 7

1 – Cadeira vazia. Semicírculo. Nº1 aponta para nº2 (qualquer, os números não são fixos e nem previamente definidos), que levanta e vai se sentar naquela cadeira. Antes do nº1 chegar, nº2 aponta para um 3º elemento, levanta-se e vai se sentar. Nº 3, antes da chegada do nº2, aponta para uma 4ª pessoa e assim sucessivamente. A ordem é: atacar!

Dificuldade: fazer a mesma coisa contanto as palmas que o professor bate.

2 – Sou eu. Atenção. Cada um, na ordem do semicírculo, falará "sou eu", para se apresentar. Depois, todos trocarão de lugar e fecharão os olhos imediatamente após se sentar. O professor tocará um aluno e ele dirá "sou eu". Então, o professor chamará um outro aluno que deverá dizer quem falou. Até que todos possam ter tentado reconhecer.

3 – Atraso de 1 tempo no movimento. O professor dá o tempo, contando 4 palmas. Na 5ª o primeiro aluno do semicírculo entra com um gesto. Fará um gesto em cada tempo (conforme a marcação dada pelo professor). A pessoa a seu lado começará, com um tempo de atraso, a reproduzir os seus gestos. E assim sucessivamente. Se o semicírculo for composto por 10 pessoas, significa que, quando a 10ª pessoa entrar fazendo o 1º gesto, a 1ª pessoa estará no 10º gesto. Cada um estará sempre um gesto atrasado em relação ao parceiro de sua esquerda. E terá a responsabilidade de repassar os gestos para o parceiro da direita tal como os recebeu.

Dificuldade: começar pela pessoa do meio e seguir para os dois lados.

1. Caráter, do verbete russo ***Raracter***: caráter, gênio, índole, natureza.

4 – Anamnese. (exercício descrito em 05/08)

Observação: é preciso que as pessoas se esforcem para lembrar. Não devem ficar tranquilas em sua posição de esquecimento. O exercício se realiza no esforço da memória.

5 – Preparando *ètudes* de pessoas. Um aluno sobe em um banco e fica parado. Os demais, caminhando pelo espaço e experimentando ações livremente, se transformarão naquele aluno (mimese). O referido aluno escolherá, em silêncio, aquele que o representou melhor. Quando tiver escolhido, levanta a mão e todos param. Um próximo aluno subirá no banco e assim sucessivamente até que todos tenham ido.

Observação: o professor comenta que, nesse exercício, na transformação mimética está o que Stanislávski chama de *semente do papel*. É preciso captar o principal do conteúdo daquele "personagem", seus traços mais importantes. Obviamente isso é plástica, mas o mais importante está nos olhos, no olhar, é o espírito da personagem. Às vezes o ator faz um bom desenho do papel, mas falta algo, a vida. É sempre preciso acrescentar algo que extrapole a composição física do papel. Ao final do exercício, cada um dirá quem o representou melhor.

6 – *Ètude* animal. Observação: é preciso deixar claro o que diferencia esse animal de outro da mesma espécie. O animal deve ter um caráter. O que diferencia esse chimpanzé dos outros? É corajoso, tímido, poeta, o mais forte? Esse chimpanzé não pode ser um chimpanzé genérico, explica o professor. É um indivíduo em particular. Há um Tempo-ritmo que deve ser encontrado para o seu animal. O professor observa ainda que o *ètude* não deve terminar no Acontecimento. É extremamente importante que o público veja como o ator reage ao Acontecimento. "Como você resolve o problema?" Em relação ao uso de objetos no *ètude*, o professor observa que, se há um objeto em cena, ele deve ser usado. Última observação do professor sobre as apresentações desse dia: "O Método das Ações Físicas de Stanislávski prevê que exista alguma dificuldade para que, através da ação física, o ator confirme o caráter que escolheu para seu personagem."

Fim da aula 7.

15/08/13 - Aula 8

1 – Estalo, estalo, palma, joelhos. Trata-se de uma sequência rítmica. A turma repete conjuntamente a sequência: um estalo com a mão direita, um estalo com a mão esquerda, uma palma e batida das duas mãos nos joelhos. Até que todos peguem. Depois, enquanto todos repetem indefinidamente a sequência, uma primeira pessoa dirá seu próprio nome ao mesmo tempo em que todos estalam o dedo direito. Quando estalarem o dedo da mão esquerda, falará o nome de outra pessoa. A pessoa chamada no estalo da mão esquerda será a próxima a executar a sequência do mesmo modo, dizendo seu próprio nome e depois o de quem será o próximo. Quem erra "morre", mas continua no semicírculo, fazendo a sequência rítmica. Só que não poderá ser chamado.

Dificuldade: todos os atores se apresentam com o nome de um bicho. Os nomes serão repetidos em roda para que todos aprendam. É o mesmo jogo, mas cada um será chamado unicamente por seu nome de bicho. A mesma coisa pode ser feita com um nome de legume para cada pessoa. Todos trocam de lugar. É o mesmo jogo, mas cada um dirá o seu nome de bicho no primeiro estalo e chamará o colega por seu nome de legume.

2 – Formas no espaço. (exercício descrito em 08/08 e 13/08)

Dificuldade: o grupo agora escreverá uma palavra sem tê-la combinado antes. Os acordos vão acontecendo durante a ação silenciosa.

Observação: é importante saber ceder, propor e se manter em sua proposta. O professor repete sempre as perguntas que os alunos devem se

fazer: "Para ajudar o grupo é melhor que, neste momento, eu me mantenha onde estou ou que eu ceda e tente perceber possíveis novas propostas do coletivo?" Manter a calma e cuidar da plástica, respeitar a respiração do exercício.

3 – 10 pessoas encostadas na parede, de costas. Uma cadeira no centro do espaço. Uma pessoa, escolhida pelo professor, se desvira e faz uma pose que faça sentido na cadeira. O professor chama uma segunda pessoa que, por 5 segundos, observa a pose. Findo o tempo, o autor da pose sai e a segunda pessoa deverá reconstituí-la. E assim sucessivamente, até a última pessoa. O professor sempre bate uma palma forte quando termina de contar o tempo. Isso funciona para o ator que está na pose saia logo dali, para que cada pessoa tenha realmente pouco tempo para observar o colega e fazer a mimese. A última pessoa deverá manter-se na pose e a primeira, o proponente, voltará e mostrará a pose que foi proposta inicialmente. A ideia é que a pose se mantenha não só plasticamente, mas com a intenção do proponente também. É como um telefone sem fio físico.

Comentário: o professor observa que o artista precisa ser rápido, muito atento e estar sempre acordado. Stanislávski percebeu isso na década de trinta.

Alguém pergunta qualquer coisa sobre Ações Físicas em Stanilávski. O professor fala um pouco sobre a formulação da Análise Ativa: "Com ela (análise convencional da peça, o nosso conhecido 'trabalho de mesa'), os atores se sentam e começam a descobrir tudo - razões, conexões etc. Stanislávski percebeu que os atores ficavam muito passivos, desatentos, deixando toda a análise a serviço do diretor. Ficavam descansando. Percebeu então que era necessário intercalar mais momentos de mesa e palco. Intercalar ações psíquicas (mesa) e físicas (palco)."

4 – *Ètudes* animal e *ètude* pessoa. Apresentações dos *ètudes* animais/pessoas. Quem ainda não apresentou o animal, apresenta. Quem refez, reapresenta. Quem já foi adiante, apresenta *ètude* de pessoa.

Comentário: para os *ètudes*, queremos ver os atores trabalhando com ritmos diferentes de seus próprios. E outras situações – extremas, interessantes. "Não interpretem ideias aqui!"

Fim da aula 8.

19/08/13 - Aula 9

As aulas agora começam com uma conversa mais solta (todos já se conhecem um pouco). Hoje (como em outras ocasiões), o tema da conversa recaiu sobre Satnislávski. Um aluno comenta que teria lido sobre seu encontro com Sttela Adler[2], no qual ela diz ter compreendido por que o diretor havia abandonado o trabalho com a Memória Emotiva e se dedicado exclusivamente às Ações Físicas.

O professor responde: "Mentira! Stanislávski nunca abandonou a Memória Emotiva. A história que eu gosto é a seguinte: Maria Knebel vai até Stanislávski. Ela entra em sua sala, pois dizem que ele a espera. Mas, Stanislávski não está. Na sala há uma mesa com uma longa toalha. Depois de alguns instantes, Stanislávski sai debaixo da mesa, envergonhado. 'O que você estava fazendo?', ela pergunta. 'Procurando o estado próprio do rato.'"

Sistema é uma palavra terrível, mas Stanislávski não conseguiu achar outra. Ele estava sistematizando suas coisas e a palavra que surgiu foi essa: sistema.

1 – Metralhadora. (exercício descrito em 06/08)

2 – Desenho rítmico em pares. (Trata-se do mesmo exercício proposto na aula do dia 08/08,

2. É possível que o aluno se refira ao momento em que a atriz norte-americana Stella Adler estudou com Stanislávski em Paris, no ano de 1934.

porém, aqui ele foi apresentado em sua variação de maior dificuldade. Nessa fase, o desenho rítmico é composto por batidas de pé e mãos). O desenho rítmico começa com "a" ou "as" pessoas do centro do semicírculo. As duplas são formadas de maneira simétrica – as pontas (ou últimos) formam uma dupla, os penúltimos, outra, os antepenúltimos, outra etc. Se estivermos em número par, teremos uma dupla no centro. Se estivermos em número ímpar, teremos uma única pessoa. Começando do centro, o desenho rítmico caminhará para os dois lados – à direita e à esquerda da pessoa ou dupla do centro. Chegando às extremidades, volta para o centro. As duplas sempre batem palma juntas.

3 – Contar e ouvir. No semicírculo, o professor pede para trabalharmos em dupla, com quem estiver ao lado. Dois amigos não se encontram há muito tempo. Ambos têm grande entusiasmo para contar alguma história que lhes aconteceu. É muito importante contar a sua história – com energia, urgência. Depois de um ou dois minutos, o professor para o jogo e cada um deverá relatar a história que ouviu do outro. O restante da turma deverá completar os detalhes da história quando o aluno da dupla não tiver mais o que contar.

Comentário: é difícil, mas é treinamento. É possível aprender a contar sua história e conseguir ouvir a do outro. É bom quando contam sem histeria, sem nervosismo, sem ataques, com vivacidade e energia.

4 – Rir. Treinamento: todos juntos caem na gargalhada. Depois, a pessoa de uma das extremidades do semicírculo começa a gargalhar. Vira-se para a pessoa que está a seu lado, como se fosse contar algo. Mas só ri, gargalha. O outro tenta entender o que o colega quer lhe contar, presta bastante atenção e, quando entende, começa a gargalhar também. Então deve passar a informação adiante. É a mesma lógica do exercício da metralhadora, mas tem um tempo diferente. Um deseja contar algo muito engraçado, mas não consegue parar de rir. O colega quando entende "pega" a gargalhada para si. Assim que se virar para contar para o próximo, aquele que lhe contou pode parar de rir. Quando chegar à pessoa da ponta, essa deverá passar para a outra ponta.

Observação: para conseguir isso é preciso ter uma história concreta em mente.

5 – Sou eu. (exercício descrito em 14/08) O grupo está dividido – metade assiste.

Dificuldade: cada um mudando sua voz para não ser descoberto.

6 – Monólogos no túnel de cadeiras. O professor solicita aos alunos que relembrem algum monólogo ou trecho de um texto, poesia etc. Formam duas linhas paralelas de cadeiras com os alunos sentados frente a frente. O voluntário fecha os olhos e é conduzido para fora das fileiras de cadeira, ficando de costas para o túnel formado por elas. O professor posiciona-se na outra extremidade do túnel e chama o voluntário. O voluntário deverá se virar e caminhar até o professor, falando seu texto sem pausas. Ao chegar, terá atravessado o túnel de cadeiras e estará de costas para os colegas. O professor, fazendo perguntas, o auxilia a se lembrar da disposição das pessoas nas cadeiras que formam o túnel.

Observação: o voluntário deverá atravessar o túnel de cadeiras buscando uma conexão sincera com seu texto e, ao mesmo tempo, com a visão periférica ativada, tentar estudar a disposição dos colegas nas cadeiras. Para conseguir isso, é preciso ter uma história concreta. É preciso dar uma segunda chance ao aluno. Então, todos os outros trocarão de lugar entre si.

7 – *Ètude* pessoa. Sobre as apresentações dos *ètudes* de pessoas, o professor observa que é importante que haja um Acontecimento, algo que modifique o ator. Não se trata aqui de inventar uma situação diferente da sua e ter o seu próprio caráter. Deve-se criar uma pessoa com um caráter diferente. Um caráter, não uma condição diferente daquela na qual o ator vive. É preferível não utilizar coadjuvantes imaginários no *ètude*. Não cumprimentar quem não existe ou algo assim. É melhor não entrar em contato com ninguém; não porque o público deixará de acreditar, mas porque o próprio ator perderá a fé. A fé do ator é muito frágil. É preciso chamá-la para si como se ela fosse um bichinho selvagem. Não queremos assustá-la. O mais importante nesse *ètude* é o caráter. Não basta ser uma velhinha bem construída fisicamente. O que particulariza essa velhinha? Qual o caráter? O que a faz única?

Citação de Stanislávski: "Quanto mais forte a forma, menos justificativas temos. É preciso encher a forma."

Fim da aula 10.

20/08/2013 - Aula 11

Conversa com os atores.

"Há uma fusão de muitos métodos e sistemas pelo mundo. Há tempos. Não se ensina apenas Stanislávski. Dependendo da peça, escolhe-se o melhor modo de trabalho. Não se usará Stanislávski para montar Ionesco. As pessoas misturam Vsevolod Meyerhold, Aleksandr Taírov, Stanislávski, Jerzy Grotowski. Percebo que vocês gostam muito de usar termos. Por quê? Querem sempre falar em Análise Ativa. Análise Ativa é trabalho sobre o texto. É estar sentado na mesa trabalhando sobre o texto e depois verificar a compreensão em ação."

"Stanslávski diz 'mais leve, mais alto e mais alegre', isso é muito importante."

1 – Metralhadora. (exercício descrito em 06/08)

2 – Desenho rítmico em pares. (exercício descrito em 19/08)

Dificuldade: trabalhar em equipe, as duplas se juntam e formam quartetos – equipes.

Esquema de trabalho em equipes:

Os pontos com marcas iguais batem palmas juntos.

3 – Pega-pega braço estendido. O diretor chama um nome: "A". "A" estende o braço e vai pegar alguém sem correr, "B". Para se defender, a pessoa deve chamar outro nome "C". Então "C" é o pegador.

Observação: o professor orienta os alunos a

abrirem a visão periférica. E também a não falarem o nome de alguém próximo a si – caso contrário, será pego. A turma deve descobrir estratégias de sobrevivência. Primeiro fazemos sem "morte", depois com "morte" (quem for pego sai). É preciso compreender a tática do jogo. Não é só se defender, mas fazer com que os outros sejam pegos para que você vença.

4 – Pega-pega autores. Em roda, cada aluno se apresenta com o nome de um grande escritor. É o mesmo pega-pega anterior, só que com os nomes dos escritores. Quando o grupo 2 (metade dos atores que esteve separada, assistindo) for fazer, usarão nomes de pintores. Fazer a final com as duplas vencedoras dos dois grupos (2 pintores e 2 escritores).

5 – Quadros. (Apenas 5 pessoas jogam.) A primeira pessoa faz uma pose bem plástica e clara para que o grupo entenda em que direção desenharão. Uma segunda pessoa entra para compor com aquela pose. Quando o professor bater palma, aquele quadro ganha vida, sem falas. Quando o professor bater palma novamente, os atores congelarão, o primeiro sai e o segundo continua congelado aguardando a chegada de um terceiro ator.

Observação: não quebrar a proposta do colega para trazê-lo à sua história. Tentem evoluir juntos, desenvolver a história, não apenas repetir as histórias das duplas anteriores. O terceiro quadro deve armar a intriga. É um mesmo filme, na mesma linguagem. O diretor vai conduzindo para que aprofundem ou não, quadro a quadro – os atores devem tentar perceber o que deve estar fora de cena, o que não traz dramaticidade. O professor vai orientando nesse sentido.

Pergunta de um aluno: "O que fazer para desenvolver a criatividade?"

Resposta do professor: "Ler, ir a museus, ficar sozinho uma hora por dia fazendo algo. Ver uma pessoa na rua e tentar imaginar uma história: quem é? De onde vem? Como é sua vida? Conversar com pessoas velhas. Como eram os valores antigamente? Viajar – conhecer a mentalidade de outros povos. A imaginação funciona o tempo todo."

"Em Moscou", conta o professor, "temos um exercício: damos uma característica da biografia de alguém e os alunos ficam o dia todo sendo aquela existência. Depois cada um vai relatar o que sentiu."

6 – *Ètude* pessoa.

Observação do professor: "Queremos aqui outro olhar, outra plástica."

"É necessário desconsiderar a plateia. Nós (plateia) não estamos aqui. Ocupe-se menos com o espectador. Ocupe-se mesmo com sua ação. Está lixando as unhas? Não lixe as unhas para a fileira 18, lá no fundo da plateia. Lixe porque quer, porque precisa lixar. É necessário colocar a 4ª parede nesse exercício."

"O importante nos *ètudes* é que o processo interno seja vivo. É isso que Stanislávski sempre quis do ator. E a vida interna tem que estar ligada à vida externa."

Um aluno pergunta o que fazer para conter a ansiedade e não correr em cena.

O professor sugere que divida as etapas, os momentos da percepção. É melhor ser lento no início do *ètude*, para dar tempo de formular cla-

ramente as etapas internas. Além disso, definir detalhadamente as Circunstâncias dadas certamente ajudará.

Por fim o professor alerta quanto à necessidade de quebras rítmicas para o *ètude*.

Fim da aula 11

21/08/2013 - Aula12

O professor inicia a aula lendo algumas citações de Pilhávskaia, que estudou com Stanislávski (muitas são de Stanslávski mesmo).

"O teatro começa no cabide." (quando o ator chega ao teatro e pendura seu casaco)

"Não amem a si mesmos na arte, mas a arte em si."

"As coisas difíceis devem se tornar possíveis, as possíveis simples e as simples, belas."

"Se tem medo não faça. Quando fizer, não tenha medo." (se tem medo de fazer algo, significa que ainda não entende)

"Entender significa fazer."

"Conheça a si próprio e então poderá se tornar um grande artista."

"O ator pensa com os pés."

"As impressões são o pão do ator."

"Mais simples, mais leve, mais alto, mais alegre."

"Não se pode separar o externo e o interno, o físico e o psíquico. Daí surge o termo psicofísico."

"95% do trabalho com o papel ficam fora do teatro e fora dos ensaios. O artista precisa estar grávido do papel."

"O melhor professor de teatro é a própria vida."

"Pode interpretar melhor ou pior, mas é necessário interpretar sempre de maneira correta."

"A linha do papel caminha pelo Subtexto e não pelo texto." (é ação interior, desejo secreto)

"As pessoas estão tomando chá enquanto os destinos se destroem".

O professor pergunta o que significa trabalhar com o Sistema de Satanislávski. Ao que ele responde que é necessário encontrar em si mesmo o entendimento dos momentos orgânicos do papel, organizá-los numa linha lógica e refleti-los nas várias ações físicas que vão compor o papel.

Pergunta de um aluno: "O que é a Memória Emotiva?"

Professor: "É saber como seu corpo se comporta em cada emoção. Decorar o seu comportamento físico para cada emoção. Stanislávski usou o termo Memória Afetiva contra os clichês. É preciso voltar às suas emoções (estamos lidando com atores saudáveis, por isso é possível). É muito bom o grande interesse de vocês pelo conhecimento, mas a chave dourada do talento não existe."

1 – Metralhadora. (exercício descrito em 07/08)

2 - Máquina de escrever. Cada aluno do semicírculo será uma letra. Dividiremos todas as letras em ordem alfabética, respeitando a ordem do semicírculo. Quando se chegar a uma das extremidades do semicírculo, volta para a primeira pessoa. Assim, alguns alunos ficarão com duas ou mais letras. O professor, então, solicita aos alunos que escrevam determinada palavra. Para escrever, as letras vão se levantar uma a uma (como numa máquina de escrever), sendo que uma letra só poderá se levantar quando a anterior se sentar. O professor dá o tempo, batendo 4 palmas, na 5ª palma o aluno que faz o papel da primeira letra da palavra solicitada deverá começar.

Observação: depois de treinarem uma palavra, escreverão uma frase sugerida pelo professor. O grupo deverá marcar o final de cada palavra batendo uma palma, todos juntos e sentados. Ao final da frase, baterão duas palmas juntos. O professor insiste em que os alunos mantenham o tempo marcado no início do exercício.

Comentário: este é um exercício de Stanislávski.

Dificuldade: pedir aos alunos que se levantem

quando eles forem uma letra consoante e batam palma quando forem uma vogal. Só baterem palma ao final da palavra se a palavra terminar com uma vogal. Depois inverter-se: as vogais se levantam e as consoantes batem palma.

3 – *Ètude* pessoa.

O professor faz perguntas e comentários após cada *ètude*. Como, por exemplo: "O que há dentro de você quando você entra em cena? De onde você vem?"

Seu personagem, um homem, tinha uma ação importante: passar batom. Mas essa ação não teve suficiente importância em cena. É muito mais interessante que o Acontecimento, no teatro, seja uma ação realizada pela primeira ou pela última vez, ou seja, ações de extrema importância."

Anúncios de jornal. O professor faz uma nova proposta de trabalho, que acontecerá após os *ètudes*. Cada aluno vai escolher e decorar o texto de um anúncio de jornal. Depois vai dizê-lo em cena.

Comentário: A linha do papel está no Subtexto e não no texto. Não devemos ilustrar tudo o que está escrito no texto, o que nos importa aqui é o que está por trás do texto. O Subtexto tem que estar descolado do texto; eles correm juntos, mas não são a mesma linha.

Fim da aula 12

22/08/2013 - Aula 13

1 – Conversar em outra língua. No semicírculo, dois a dois, devem conversar em russo.

Pergunta aos atores após o exercício: "sobre o que falaram?"

Comentário do professor: "É um perigo usarem tantos gestos, pois vocês embaçam a ação. Preocupem-se com as informações. O que o seu parceiro está dizendo?"

2 – Quadros. (exercício descrito em 20/08)

Comentário: um erro comum é começar a manipular posições em função da história. Não; a história surgirá das posições. É a continuação de uma ação que supostamente está congelada. Tudo deve ser concreto, com sentido. "Se vocês não estiverem preparados para entrar, continuarem a entrar lentamente, de modo preguiçoso, não serão criativos, nem surpreendentes."

3 – *Ètude* pessoa.

Comentário sobre um *ètude* específico: "Nunca deixamos os alunos tristes fazerem *ètudes* tristes. Porque é um buraco. Ele será pouco ativo. Não fará nada, ficará só triste. Se tiver tristeza, ele tem que tentar fazer algo. Tentar, por exemplo, começar uma ação e depois desistir, pois está muito triste para isso, mas é preciso agir."

4 – Apresentação dos anúncios de jornal.

5 – *Ètude* em dupla.

Orientação: são vocês, não personagens. Mas devem inventar uma história. Ex: Diego e Paula sendo eles mesmos, mas casados. É necessário ter Acontecimento e situação. Não pode ter fala (ou não precisam ou não querem falar).

Fim da aula 13

23/08/13 - Aula 14

A primeira parte da aula, a qual o professor chama de "treinamento", foi uma combinação de alguns dos exercícios já descritos nas aulas anteriores.

1 – Anúncio de jornal.

Comentário: Atrás do texto deve-se ler a história da pessoa.

Problema: o aluno, quando sobe ao palco está vivo; quando começa a falar, "morre".

Citação de Stanislávski: "É impossível interpretar o texto. É necessário interpretar o subtexto.".

Como os alunos sempre insistem em perguntar sobre conceitos de Stanislávski, o professor preparou uma lista de citações.

O que é trabalho, segundo Stanislávski?

O professor lança essa pergunta e faz algumas observações a respeito.

"É encontrar dentro de si movimentos orgânicos do personagem, construí-los de maneira lógica e refletir tudo isso em uma sequência de ações verdadeiras. O Sistema de Stanislávski é uma passagem do processo consciente dos procedimentos do ator para a utilização inconsciente desses procedimentos. Quanto maior for a consciência, a apropriação dos traços conscientes do papel, mais rápido ativaremos a inconsciência. É a única profissão que não se pode ensinar. Pode-se ajudar o artista a se desenvolver sozinho. A relação com um objeto fantasioso, em cena, tem que ser idêntica à relação com o objeto real. A imaginação, as memórias física e emotiva ajudarão o ator nisso."

Sobre o Método de Análise Ativa.

O professor tece ainda uma série de observações.

"À mesa, falam sobre a peça, personagens, inter-relações, texto, desejos, problemas da personagem; faz-se de tudo para que personagens tornem-se pessoas vivas para os atores. O diretor tem que chegar mais preparado para a análise, tem que estudar mais. Esse procedimento gera atores passivos, a espera da análise do diretor. Stanislávski detestava isso. Sonhando com um ator criador, Stanislávski criou o Método das Ações Físicas, para que o ator não leia o texto à mesa. Para que saia e estude o texto fazendo as ações físicas que revelam a personagem. É diferente ler a informação "meu filho está perdido" de fazer um *ètude* perguntando para um e outro sobre o filho. Por isso Stanislávski mandava os atores para o palco. 'O ator pensa com os pés'. Como os atores costumavam decorar o texto em casa, com a família, e depois traziam aquela entonação ensaiada com a esposa, Stanislávski proibiu-os de decorar o texto. Os atores deveriam primeiro entender o texto e fazer as ações com suas próprias palavras. O texto seria colocado por cima da ação. Esse é o método dos *ètudes*."

Em seguida, o professor fala sobre o trabalho com *ètudes* para uma peça.

"Os atores devem pegar a cena e se perguntar: quem quer o quê? O que você quer do parceiro? De que jeito tenta conseguir isso? Então, com as próprias palavras, os atores vão improvisar a ação. Trabalhar segundo o Sistema de Stansilávski não é falar sobre o Sistema, é fazer com os pés. Para definir o Acontecimento é preciso definir o que quer um personagem e o que quer o outro. Do cruzamento dos desejos sairá o Acontecimento. Os atores fazem *ètudes* que contemplem os objetivos dos personagens e o Acontecimento. Levantamos os pontos bons e os errados de cada *ètude*. Com isso poderemos construir a cena. Escolhendo as melhores ações, colocando adereços etc. Pronto: assim trabalhamos com o Sistema de Stanislávski."

Fim da aula 14.

26/08/13 - Aula 15

O professor pergunta aos alunos, dispostos em semicírculo, como estão, como passaram a semana. Pergunta se alguém quer comentar algo – algum acontecimento de sua semana. Deixa alguns atores contarem.

Comentário: "vocês estão contando sinopses,

não histórias emocionantes. A qualidade da profissão do ator é descobrir o interessante para contar." O professor conta que, na Rússia, os alunos escrevem um diário. Eles devem escrever todos os dias. Demora um pouco até que comecem a entender como devem escrever. Ao final de quatro anos o professor devolve os diários e, para eles, isto é um acontecimento. De início eles não percebem a expressão emocional da vida. Eles devem descobrir. "Se não, como serão outras pessoas? Como imaginarão o que é ser outra pessoa?"

Comentário após perguntas dos alunos: "Nós conversamos no início da aula, pois só nos encontramos nesse momento do dia. Se vamos trabalhar juntos, precisamos nos conectar, criar contato, saber como estamos nos sentindo hoje".

1 - Bolinha de tênis. Em semicírculo, os atores devem jogar uma bolinha de tênis. É importante jogar para o parceiro pegar. Devem imaginar que a bola é de vidro – portanto não pode cair.

2 - Máquina de escrever. (exercício descrito em 21/08) Cada grupo tenta uma vez – treina (a turma foi dividida em dois grupos: 10 pessoas jogam e 10 ficam observando).

Depois disso, os grupos vão competir. Quantas palavras cada grupo consegue escrever? Se errarem, perdem. É preciso deixar o grupo treinar um pouco jogando a bolinha, sem falar as letras, antes de começar a sério.

3 - Anúncios de jornal. A cada apresentação, o professor pergunta à turma o que entenderam sobre o anúncio apresentado. Assim vai-se delineando o que ficou claro e o que não ficou.

Fim da aula 15.

27/08/13 - Aula 16

O professor pergunta: "Como estão"? Alguns falam um pouco sobre o seu dia. (ver início da aula do dia 26/08)

1 – Metralhadora. (exercício descrito em 06/08)

Observação: os atores devem usar o corpo todo.

2 – Desenho Rítmico. (exercício descrito em 08/08)

3 – Máquina de escrever. (exercício descrito em 21/08)

4 – "Eu te amo", "eu te odeio". Os atores estão em semicírculo, sentados. O trabalho será feito em duplas. Deve-se escolher os que estão mais longe entre si para formar as duplas sendo, de preferência, um homem e uma mulher. O primeiro se levanta e diz: "eu te amo"; o outro levanta e responde: "eu te odeio". Vão caminhando ao encontro um do outro, dizendo cada um a sua frase. Devem tentar fazer disso um diálogo. As variações advêm do efeito causado pela reação do outro. Quando chegam bem perto, invertem as frases – o que dizia "eu te amo", passará a dizer "eu te odeio" e vice-versa.

Observação: não é necessário ficarem colorindo a frase, mudando as entonações. O importante é mudar algo dentro de si. O maior problema é não ouvir o que o outro lhe diz, não perceber os detalhes dentro de si mesmo.

5 – "Eu estou aqui." Uma dupla no espaço de trabalho. Desenha-se uma linha no chão, para marcar a fronteira entre os dois atores. "A" está de olhos fechados. "B" faz uma pose e diz: "eu estou aqui". "A" tentará fazer a mesma pose sem abrir os olhos. "B" vai reafirmando sua pose, dizendo sua frase. A frase é dita para guiar o companheiro. "A" pode começar a repetir a frase para se ajudar.

Comentário: o primeiro impulso é sempre certo. Depois os atores começam a se confundir. O professor diz que esse exercício serve para os parceiros ficarem em contato.

6 – Anúncios de jornal.

Fim da aula 16

28/08/13 - Aula 17

1 – Olhar quente, olhar frio. O professor escolhe 4 duplas que serão colocadas em pé no espaço de trabalho. Um em cada dupla terá o papel ativo. Falará apenas com os olhos. Estão de frente um para o outro. Se o ativo quer dizer "sim", deve

emitir um olhar quente, convidativo. Então a dupla levantará o braço direito. Se quer dizer não, deve emitir um olhar gélido, agudo. A dupla levantará o braço esquerdo. A pessoa dirá se o parceiro está acertando ou não.

2 – Elementos. Todos em roda e de olhos fechados. O professor combina os sinais: quem for tocado uma vez será do elemento fogo, quem for tocado duas vezes será gás e três vezes, água. Todos receberão um elemento. Depois abrirão os olhos e deverão caminhar pelo espaço se olhando. Tentarão se agrupar de acordo com o elemento de cada um – deverão se reconhecer.

Observação: o mesmo pode ser feito com cores (azul, branco e vermelho, por exemplo). E também com pobre, classe média e milionário (aqui se deve alertar os alunos para que não sejam caricatos).

3 – *Ètude* em dupla.

Observação: detalhar muito bem a relação antes de entrar em cena. Combinar muitos detalhes sobre a relação daqueles que se encontrarão em cena.

Comentário: o professor diz que hoje em dia somos amadores no teatro. Se um ator precisava roncar em cena, Stanislávski lhe pedia que trouxesse 40 tipos de ronco. Ouvia todos para escolher o melhor. É o teatro de detalhes. Citando Goethe, o professor conclui: "Deus está nos detalhes".

Seguem alguns outros comentários a respeito das apresentações dos *ètudes*:

"Por que fazemos exercícios sem texto? Porque muita coisa se passa sem texto."

"Não interpretem a tristeza. Interprete o que está acontecendo na tristeza. Quais são as ações?"

"O pensamento do personagem começa na coxia. Ele entra de algum lugar, traz consigo algum ambiente. As coisas bem simples são bem difíceis de interpretar."

Após muitas perguntas teóricas dos alunos, o professor completa: "Com a teoria apenas, vocês não conseguirão atingir nada no teatro. Por isso, invistam menos nas palestras e mais nos ensaios.

Palestras são balas que passam raspando. Stanislávski nunca dava palestras sobre o Sistema. Ele ensaiava. Os críticos é que escreviam tudo."

"O trabalho do ator é entrar no palco. Mesmo um *ètude* ruim é melhor do que falar sobre a profissão. Estar no palco é estar em estado animal – sente-se com a pele, outros sentidos acordam. Infelizmente, hoje em dia, os diretores não trabalham detalhadamente. Cabe, então, ao ator criar os detalhes sozinho."

Fim da aula 17.

Aula Inaugural
Unidade Barra Funda

Aula Inaugural
Unidade Barra Funda

Aula Inaugural
Unidade Shopping Eldorado

Aula Inaugural
Unidade Shopping Eldorado

A arte na vida de Nissim Castiel

"Todos os grandes artistas (...) ajudaram-me com a sua vida de artista e pessoal a criar o ideal de ator que me propus em minha arte, exerceram importante influência sobre mim e contribuíram para a minha formação artística e ética."[1]

Stanislávski

1. In *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 57. A autobiografia de Constantin Stanislávski foi tomada como inspiração para a realização dos encontros de mesmo nome promovidos pelo Teatro Escola Macunaíma, bem como agora para a criação desta seção do Caderno de Registro Macu.

Em comemoração aos 40 anos do Teatro Escola Macunaíma, publicamos a seguir a apresentação do livro de memórias Nissim: uma alma em eterna mutação*, que será lançado ainda este ano pela editora Perspectiva, em coleção especial sobre a Escola.*

Escrito por Larissa Féria, jornalista e colaborada do Caderno de Registro*, o texto abaixo conta um pouco da trajetória de Nissim Castiel, diretor do Macu desde 1980, e artista de importância decisiva para a sua história.*

Amigo, mestre e artista

Como toda boa coletânea de memórias, *Nissim: uma alma em eterna mutação* é um livro que se lê de um fôlego só. Numa única sentada no sofá. Não por que seja curto, ou porque apresente uma linguagem simplista. Autobiográfico e escrito de próprio punho nos últimos anos de vida de Nissim, o livro tem, na verdade, bastante dramaticidade. Afinal, estamos falando de um dos grandes profissionais de teatro do país, figura central na trajetória do Teatro Escola Macunaíma.

O que torna as histórias tão atraentes, porém, é que elas são ao mesmo tempo divertidas e gostosas de ler. Mais importante ainda: são reveladoras das vicissitudes e idiossincrasias da alma de um grande artista. E também da universalidade da própria alma humana.

Recheada de observações, autocríticas e reflexões, a narrativa de Nissim transcorre num ritmo ponderado, equilibrado, revelando, página após página, verdadeiras lições de vida.

Não por acaso, as memórias de Nissim têm potencial para agradar aos mais variados perfis de leitor. Desde os que nunca ouviram falar neste fascinante personagem, aos inúmeros amigos que com ele conviveram diariamente. Algumas das passagens mais marcantes da vida do grande artista estão cuidadosamente reunidas nas páginas do livro "Nissim: Uma Alma em Eterna Mutação", que será em breve lançado pela editora Perspectiva. Elas levam o leitor mais atento a uma invariável reflexão. Pouquíssima gente que já viveu nesse planeta teve experiências humanas tão pluralistas e ricas quanto Nissim.

Judeu nascido no Rio Grande do Sul, em 8 de junho de 1937, Nissim cresceu numa família tradicional de origem turca. Seu pai, Moises Castiel, tinha quase 60 anos quando a mãe, Joia Castiel, deu à luz. A infância foi marcada pela 2ª Guerra Mundial. Em sessões diárias de rádio, o pai de Nissim acompanhou com grande preocupação o avanço dos nazistas pela Europa. Havia um temor concreto de que aquele pesadelo pudesse chegar ao Brasil. Por isso a derrota do Eixo pelos Aliados foi especialmente comemorada no lar da família de Nissim.

Transposta a ameaça beligerante, Nissim passou a gozar dos prazeres de sua juventude. Além de frequentar um grupo de poesia e nutrir um amor platônico por uma freira, que por anos foi a musa inspiradora de seus versos, o futuro teatrólogo tornou-se assíduo frequentador dos mais luxuosos cabarés de Porto Alegre. Ele chegou, por sinal, a manter um relacionamento sério com uma belíssima e encantadora dama.

Todas as aventuras da juventude foram acompanhadas pelo amigo e fiel escudeiro Léo Schames. Como eram muito jovens, quando queriam ir aos bordéis, saraus de poesia ou mesmo acampar com suas namoradas, ambos falavam para seus pais que iam dormir um na casa do outro. "Eu imitava tão bem a voz do Nissim, que sempre que sua mãe ligava para minha casa, ela engolia", diverte-se Léo.

A amizade continuou mesmo depois da ida de Nissim para o Rio, quando foi indicado à presidência da UNE (União Nacional dos Estudantes). Idealista, deixou o conforto da casa dos pais, os amigos e a namorada para lutar pelos propósitos nos quais acreditava.

Nissim tornou-se membro do Partido Comunista e, acompanhado de uma comitiva de jovens brasileiros, chegou a incursionar pela Europa, nos anos 1950, participando de atividades do Partido. Esteve em países como União Soviética, Polônia, Espanha, Finlândia e França.

Nos anos 1960, decidiu vir a São Paulo fazer faculdade de Direito e trabalhar com seu irmão em um clube de campo. A sociedade não deu certo. Nissim montou uma corretora de valores e passou a atuar no mercado de capitais. Nessa mesma época, já frustrado com os rumos autoritários que começou a detectar no comunismo, abandonou o Partido.

Sempre bem-humorado, Nissim prezava muito as amizades que tinha e não perdia uma boa conversa. "Em nossos encontros semanais, conversávamos sobre as vivências que tivemos enquanto militantes de movimentos juvenis, as leituras, a apreciação da vida mundana, as famílias, o gosto pelo futebol e pelo teatro. Era um diálogo

permanente. Era tradição nosso jantar a dois no restaurante Roma, em Higienópolis. O garçom, Celestino, já sabia o que íamos pedir", conta o amigo Aron Kremer.

Outra coisa de que Nissim não abria mão eram as partidas semanais de pôquer com o grupo de amigos, ora em São Paulo, ora no Guarujá. "O Nissim era excelente jogador", conta Isaac Salomon Guerchon, amigo e parceiro nas partidas.

Já casado com sua alma gêmea, Eva, ganhou muito dinheiro com a corretora, mas o estilo de vida que levava não se encaixava com os seus ideais. "Nas muitas viagens que fez pelo mundo, sempre foi de classe econômica e se recusava a ficar em hotéis caros", lembra Isaac.

Mas Nissim ainda não havia encontrado um caminho a seguir. Isso só aconteceria em seu contato com o teatro. Ele foi ao Macunaíma por indicação de um professor do curso de oratória. "O Nissim era da área financeira e chegou de terno e gravata na escola. Naquela época, o Macunaíma era um centro de estudo, não apenas de teatro. O curso básico era de sensibilização e liberação", diz Sylvio Zilber, fundador do Macunaíma. A escola surgiu em 1974, quando professores que sofriam censura nas universidades por conta da ditadura decidiram fundar um espaço onde pudessem debater, além das artes cênicas, a cultura de um modo geral.

O curso mudou bastante a cabeça de Nissim, que largou a faculdade de Direito e vendeu a corretora de valores. "Ele se identificou tanto, que fez o curso básico mais de uma vez, mesmo tendo sido aprovado. Depois, fez o curso de formação de ator, que levava quatro anos. Nessa época, já éramos bastante amigos", lembra Zilber.

Quando Sylvio anunciou que se mudaria para o Rio de Janeiro e venderia o Macunaíma, Nissim tomou uma decisão que mudaria o rumo de sua vida. Ele decidiu assumir a escola, que estava atolada em dívidas e com poucos alunos. A diretora e a coordenadora haviam pedido demissão.

O começo foi conturbado. Nissim chamou o professor Carlos Tamanini para ser o novo coordenador. Tamanini havia estudado o Método das Ações Físicas, criado pelo diretor e escritor russo Constantin Stanislávski, na Universidade de Chicago. Sempre aberto a novidades, Nissim se interessou pelo método e decidiu adotá-lo na escola.

Em 1990, ao participar de um seminário em Londrina, conheceu a russa Elena Vassina e a convidou para fazer palestras e dar aulas no Macunaíma. Foi por intermédio de Elena que a escola trouxe o também russo Adgur Kove para ensinar o método a professores e alunos. Foram muitos erros e acertos. O Macunaíma reviveu e se mudou para uma sede maior, onde está até hoje.

Após fazer uma ponte de safena em 1991, Nissim mudou o estilo de vida e passou a cuidar mais da saúde. Mas em 1994, após voltar de uma viagem com o amigo Aron Kremer por Israel e Paris, ele teve uma crise renal, que o obrigou a fazer hemodiálise e transplante de rim.

Apesar da saúde debilitada, a cabeça continuava boa e ativa. Mesmo com ordens médicas para se internar imediatamente, Nissim participou de um encontro no Macunaíma e falou por duas horas e meia com os alunos e os professores. "Ele estava com pouca energia até para subir as escadas da sala dos professores. Foi um esforço gigantesco. Apesar das recomendações médicas e do seu estado de saúde, Nissim cumpriu seu encontro com os alunos. O encontro foi radiante", afirma o diretor teatral Paco Abreu. Foi assim até 12 de maio de 2010, quando seu coração parou de bater. Mas o seu legado continua. Hoje o Macunaíma é considerado uma das principais e maiores escolas de teatro do país, contando com sedes em São Paulo, Jundiaí, Campinas e Mogi Mirim. Essa trajetória de expansão e crescimento dificilmente teria sido a mesma sem a generosidade, sensibilidade e determinação de Nissim, um artista com a alma em eterna mutação.

"Todos os grandes artistas (...) ajudaram-me, com a sua vida de artista e pessoal, a criar o ideal de ator que me propus em minha arte, exerceram importante influência sobre mim e contribuíram para a minha formação artística e ética."[1]

1. In *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 57. A autobiografia de Constantin Stanislávski foi tomada como inspiração para a realização dos encontros de mesmo nome promovidos pelo Teatro Escola Macunaíma, bem como, agora, para a criação desta seção do *Caderno de Registro Macu*.

TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA 40 ANOS

macunaima.art.br

ISSN 2238-9334

Imagem: Eva Castiel