

EDIÇÃO Nº 12 - I SEMESTRE - 2018



PESQUISA

A MINHA, A SUA, A NOSSA INVESTIGAÇÃO





PESQUISA

12

Editorial

A décima segunda edição do *Caderno de Registro Macu* abre com um material de estudo bastante instigante, compilado no **Dossiê abordagens norte-americanas do Sistema Stanislávski**. Motivado pelos recém-traduzidos textos de Stanislávski e de alguns de seus colaboradores diretamente do russo para o português, acreditou-se ser interessante, neste momento, retomar as origens do pensamento que orientou nossas primeiras obras sobre o Sistema, oriundas das traduções norte-americanas. Nesse sentido, o dossiê pretende refletir sobre a difusão das ideias teatrais de Stanislávski por seus atores e seguidores, russos ou estrangeiros, que permearam a cena americana e as publicações, naquele país, de seus escritos.

Para o entendimento do momento histórico e do que significou a chegada de Stanislávski aos Estados Unidos, tendo em vista, principalmente, as tensões com a corrente teatral hegemônica representada pela Broadway, republicamos o artigo “Stanislávski na cena americana”, de Iná Camargo Costa, uma das mais aguerridas militantes de nosso teatro. O dossiê também trata de nomes de grande reverberação no cenário teatral norte-americano, responsáveis pela propagação dos ensinamentos stanislavskianos, como Richard Boleslávski, Lee Strasberg e Stella Adler. Sobre esses diretores-pedagogos, são publicados os artigos: “Um arsenal de erros: Stanislávski nos Estados Unidos”, do mestrando em Artes Cênicas Matheus Cosmo, “A memória e a preparação do ator: O desdobramento do sistema de Stanislávski no método de Strasberg”, da pesquisadora Carolina Xavier, e “Um ator e o Método: Aprendendo as técnicas de Stella Adler”, do ator e produtor Guilherme Rodio.

Ramos da mesma raiz: A difusão das ideias teatrais de Stanislávski nos Estados Unidos – Entrevista com Elena Vássina dá continuidade ao tema explorado no dossiê, sob o olhar da professora do Curso das Letras Russas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e autora, juntamente com Aimar Labaki, da obra *Stanislávski – Vida, Obra e Sistema* (Funarte, 2016). Segundo Elena Vássina, que reflete sobre os nomes acima citados e ainda passa por outros, como Maria Uspenskaia e Mikhail Tchékhov, cada perspectiva de trabalho de matriz stanislavskiana, nos Estados Unidos, se desenvolveu de modo a seguir um caminho próprio, em diálogo com suas origens, mas a partir das particularidades desse outro contexto e de seus propositores.

Em **Pesquisas do Macu**, as professoras Simone Shuba e Marcela Grandolpho falam sobre a participação do Teatro Escola Macunaíma, em março de 2017, no Simpósio Internacional sobre Stanislávski, realizado em Praga, com o tema: *The S Word: Merging Methodologies*. Ainda nesta seção, Marcela Grandolpho também partilha sua experiência na primeira edição da International Demíдов Summer School, representando o Macunaíma a convite do professor Andrei Malaev-Bábel. Marcela Grandolpho aborda a importância de Demíдов, um dos professores originais do Sistema Stanislávski, e o interesse do Macu em estreitar o diálogo com seus pares e aprofundar suas investigações sobre a pedagogia stanislavskiana.

A seção **Em processo** traz o relato do professor André Haidamus sobre o processo criativo da turma de PA2A da unidade Butantã no segundo semestre de 2017. A partir da pergunta investigativa “Como eu (ator) posso existir nas Circunstâncias de uma personagem?”, André faz um recorte preciso e fala sobre um momento muito significativo para o grupo de atores-pesquisadores, o encontro com a artista Luah Guimarães, e suas reverberações na construção do espetáculo *Espiral*.

A pedagogia da cena procura registrar as pesquisas do corpo docente em torno da proposição que orientou as criações apresentadas na 87ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma: A Minha, a Sua, a Nossa Pesquisa, que enfocou a ideia do Segundo Plano da obra. Em “Imagens de uma Escola de Teatro”, publicamos fotos das instalações de alguns professores, que buscaram revelar os processos desenvolvidos em sala de aula ao longo do segundo semestre de 2017. Também fazem parte dessa seção textos-síntese e outras formas de apresentação, a fim de complementar os projetos documentados visualmente.

Boa leitura a todos!



PESQUISA

ISSN 2238-9334

CADERNO DE REGISTRO MACU É UMA PUBLICAÇÃO DO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA.



Rua Adolfo Gordo, 238 R - São Paulo / SP | 01217-020 | (11) 3217 3400
macunaima@macunaima.com.br | www.macunaima.com.br

IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO

Roberta Carbone

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Igor Bologna
Kleber Danoli

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:

Alexandra Tavares	Marcela Grandolpho
André Haidamus	Matheus Cosmo
Carolina Xavier	Renata Kamla
Elena Vássina	Rodrigo Polla
Guilherme Rodio	Simone Shuba
Iná Camargo Costa	Tieza Tissi
Joab Kierkgaard	

AGRADECIMENTOS

A Tieza Tissi, pelo auxílio editorial com relação ao sistema de transliteração do russo para o português, segundo o padrão adotado por esta publicação e estabelecido por Boris Schnaiderman. E a todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

DIREÇÃO EXECUTIVA

Luciano Castiel

SUPERVISÃO

Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E ARTE

Fernando Balsamo

CAPA

Eva Castiel

TIRAGEM

3000 exemplares

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

dossiê

Stanislávski na cena americana	6
Um arsenal de erros: Stanislávski nos Estudos Unidos	12
A memória e a preparação do ator: o desdobramento do sistema de Stanislávski no método de Strasberg	22
Um ator e o método: aprendendo as técnicas de Stella Adler	28

entrevista

Ramos da mesma raiz: As ideias teatrais de Stanislávski nos Estados Unidos	
Entrevista com Elena Vássina	32

pesquisa

Teatro Escola Macunaíma no Simpósio Internacional de Stanislávski	40
O trabalho com o texto: transformando palavras em ação vocal	42
Nikolai Demíдов: O teatro russo redescoberto	46

em processo

Espiral: processo de investigação artístico-pedagógica no universo brechtiano	52
--	----

a pedagogia da cena

Imagens de uma escola de teatro	56
Projeto de investigação: Como transpor o que me afeta na obra dramática para a realidade cênica através do estudo da imaginação?	68
Projeto de investigação: O que é personagem?	70
Projeto de investigação: É possível a partir das ações miméticas presentes no repertório sócio-cultural de cada aluno, transformá-las em ações autênticas?	73
Projeto de investigação: O "eu" nas circunstâncias – teatro da vivência e dos encontros no presente do presente: de como viver e não mostrar	74
Projeto de Investigação: Como transformar o texto em ação cênica?	75
Três breves contos poético-documentais sobre o que aprendemos juntos	76
<i>O longo adeus</i>	80

Stanislávski na cena americana¹

POR INÁ CAMARGO COSTA²

Nos Estados Unidos, teatro sempre foi negócio sério, com o qual o Estado nunca teve qualquer compromisso, salvo pelo curto período (1935 a 1939) do Governo Roosevelt, quando uma pequena verba foi destinada a socorrer artistas desempregados, no âmbito da política do *new deal*.

Para se ter ideia do significado da palavra negócio, neste caso, basta dizer que, até 1914, a maior empresa dedicada à sua exploração, a dos irmãos Shubert, controlava 350 salas de espetáculo em todo o país, e que nos anos de 1920 (quando se consolidou a Broadway como o maior centro de produção de mediocridades) havia centenas de pequenas empresas produtoras sob o guarda-chuva da Shubert Teatrical Corporation. Um desdobramento necessário desta ideia: quando o cinema surgiu como produto mais lucrativo que o espetáculo teatral sob qualquer ponto de vista, esses produtores não hesitaram em transformar seus teatros em salas de exibição de filmes ou de espetáculos por sessões, na melhor das hipóteses alternando espetáculos de variedades (que podiam incluir até números de *strip-tease*) e projeções de filmes.

Num ambiente deste tipo, surge quase que naturalmente o *star system*, em que num primeiro momento grandes estrelas (homens ou mulheres) caem no gosto do público e se tornam chamarizes de bilheteria. Por causa delas os elencos se hierarquizam, atores se especializam e as próprias peças são escritas, desde logo oferecendo ao público o conhecido "mais do mesmo". As estrelas são tratadas com a máxima distinção, inclusive monetária – já que "valem mais" que os meros figurantes –, e em torno delas se desenvolve toda uma rede de interesses e grandes negócios liderada pela imprensa (jornais e publicações especializadas, que incluem livros e revistas).

As condições de trabalho, quando não chegam às raias da escravidão, envolvem de péssimos salários para quem não é estrela ao aterrorizante lema "o espetáculo tem que continuar", que despreza condições físicas ou psicológicas dos empregados (atores, técnicos, funcionários), ignora condições mínimas de palco (permitindo que artistas corram riscos de vida) e mesmo de sala – que podem ser inacreditáveis pulgueiros, para não dizer coisa mais pesada –, pois põem em risco a saúde pública e assim por diante. Arte é uma palavra que passa muito longe do negócio,

1. Artigo originalmente publicado na **Estudos Avançados** (v.16, n.46, set./dez. 2002), revista do Departamento de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Sua republicação foi gentilmente autorizada pela autora.

2. Professora aposentada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP e autora, entre outros, de **Panorama do Rio Vermelho** – Ensaio Sobre o Teatro Americano Moderno (Nankin, 2001).

em larga medida herdado por Hollywood, que o desenvolveu amplamente e assumiu a liderança no setor (o teatro passou a funcionar de modo subordinado, sem nunca perder a condição de “laboratório artístico”), situação que persiste até hoje, pois por enquanto estamos falando de *business*.

Não trataremos aqui das tentativas dos trabalhadores – dramaturgos e atores, principalmente – de enfrentar os patrões, pois isto nos levaria longe demais. Mas fique o registro da criação de inúmeras organizações sindicais que trataram de moderar o apetite dos investidores lutando por direitos autorais, no caso dos dramaturgos, e por mínimas condições de trabalho, no caso dos atores e técnicos.

Nosso assunto aqui tem a ver com a insatisfação de dramaturgos, atores e diretores quanto aos resultados de seu trabalho e com as condições de produção. Os dramaturgos, como é o caso de um O'Neill no início dos anos de 1920, porque não admitiam a hipótese de ver seus textos interpretados por companhias como as então existentes, e os atores e/ou diretores, porque tinham conhecimento das possibilidades de atuar de modo diferente, e que já se desenvolviam na Europa, principalmente na Rússia. Desde 1905, quando o Teatro de Arte de Moscou (doravante referido como TAM) fez sua primeira excursão por Paris e Berlim, circulavam nos Estados Unidos notícias sobre “uma nova maneira de interpretar”.

Para além de notícias regulares em jornais americanos e ingleses, em 1911 a publicação do livro de Gordon Craig (*Da Arte do Teatro*), com entusiásticos elogios a Stanislávski, estabelece um padrão de curiosidade sobre o trabalho do ator que só tende a se intensificar nos anos seguintes. Por sua vez, a Revolução de Outubro de 1917 amplia o raio da curiosidade para o teatro russo

(e agora soviético) como um todo: em 1919 uma revista muito popular (*Drama Magazine*) publica um artigo que, sob o título *O Teatro Dramático Russo*, já estabelece até mesmo as diferenças entre os métodos de Stanislávski e Meierhold.

Finalmente, em 1922 o *New York Times* traz a notícia que todos os interessados em teatro esperavam: nova excursão do TAM, que agora inclui os Estados Unidos no roteiro. Falando de negócios, esta notícia marca o início de uma campanha publicitária que, por seu alcance e duração, só pode ser comparada às campanhas de lançamento de filmes de Hollywood. Por exemplo: o correspondente do *Times* em Berlim relata o sucesso da apresentação do *Tzar Fiódor* e adianta que *não é preciso saber russo para entender tudo o que acontece em cena*. As outras providências práticas incluíam ampla divulgação por meio de anúncios em todo tipo de veículo e sobretudo: venda antecipada de ingressos.

Mas, como estamos falando de uma companhia teatral da União Soviética, os empresários americanos acabaram contando com uma inesperada colaboração da direita para o sucesso da empreitada. Em Washington, a seção da American Defense Society promove uma manifestação de protesto, levantando a suspeita de que o TAM poderia ser um bando de espões soviéticos e que estavam angariando fundos para a causa do comunismo internacional. Com o *New York Times* e o *New Republic* à frente, a grande imprensa (cujos interesses em comum com o negócio do teatro já foram apontados) partiu para a defesa da iniciativa, inclusive em editoriais, em nome da liberdade artística. Um dos grandes jornais publicou a declaração de Stanislávski em Paris: “Não temos ligação com o governo soviético. Só estamos interessados em arte. Nós trouxemos a nossa arte, não política” – o que, de

fato, era verdade.

O resultado da campanha ultrapassou as previsões mais otimistas. O TAM estreou em Nova Iorque, em janeiro de 1923, com a casa lotada, e uma temporada prevista para dois meses foi esticada para três, com direito a novo contrato para novembro daquele mesmo ano e, desta vez, com o seguinte roteiro: nove semanas em Nova Iorque, três em Chicago, uma nas cidades de Boston, Filadélfia, Washington, Pittsburgh, Brooklyn, Detroit e Cleveland; três dias em Hartford e também em New Haven. Esta temporada se encerrou em maio de 1924.

A imprensa deu conta de registrar as mais importantes unanimidades americanas a respeito dos espetáculos do TAM: a barreira linguística não prejudicou a fruição dos espetáculos porque se tratava de *entender* e *sentir* o que acontecia em cena; no palco assistia-se a uma *fatia de vida* e não a *uma peça de teatro*; os atores *vivem* seus papéis, não os *interpretam*; e, independentemente de haver hierarquização das personagens, todos os atores têm igual importância na realização do espetáculo, o que resulta do trabalho conjunto (*ensemble*), coisa jamais vista nos Estados Unidos.

Como não podia deixar de ser, os maiores interessados em ver os espetáculos do TAM eram os próprios atores das inúmeras companhias. Por meio da Actors Equity (uma organização sindical) obtiveram para a classe a realização de sessões especiais que sempre tiveram lotação esgotada. John Barrymore (da dinastia dos Drew), um dos maiores atores do *star system*, declarou que aqueles espetáculos foram a melhor coisa que se viu na vida em matéria de teatro.

Uma das atrizes do elenco, Maria Uspenskaia, resolveu permanecer nos Estados Unidos e, junto com Richard Boleslávski, veterano do TAM que se encontrava no país, acabaram sendo contratados para dar aulas de interpretação num empreendimento (igualmente *business*) que se chamou “American Laboratory Theatre”, iniciado já no ano de 1924. Na verdade, Boleslávski cuidava da teoria que expunha em palestras e Uspenskaia cuidava da prática em suas aulas.

Assim como esses dois, alguns outros veteranos do TAM vieram para os Estados Unidos ao longo dos anos de 1920 e início dos anos de 1930, onde se estabeleceram e assumiram a missão de transmitir o legado de Stanislávski, dos quais vale mencionar Maria e Ivan Lazarev, Leo e Barbara Bulgákov e, finalmente, Mikhail Tchéchov, sobrinho do dramaturgo, que passou primeiro pela Inglaterra, onde fundou um estúdio, e só chegou à Nova Iorque no final dos anos de 1930. Ele foi professor do nosso conhecido Yul Brynner.

Por aquilo que já ficou dito, obviamente o “sistema” de Stanislávski não podia funcionar no *star system* americano e a questão do repertório (Ibsen, Górkki, Tchéchov) talvez nem seja a mais determinante. Mais que difícil, impossível para um empresário teatral seria aceitar que seus elencos se organizassem como *ensembles* para ensaiar e apresentar as peças, quaisquer que fossem. Primeiro, pelo *tempo* necessário aos ensaios (enquanto pelo padrão Broadway uma peça podia no máximo consumir quatro semanas em ensaios, pelo padrão Stanislávski podia requerer mais de quatro meses) e, em segundo lugar, pela democratização do trabalho conjunto, que implicava necessariamente a supressão das estrelas (as “galinhas dos ovos de ouro” do sistema).

Essa é a razão, por assim dizer, endógena (ao ambiente teatral) por que, desde o início, Stanislávski foi um assunto e um interesse da *esquerda* americana, ainda que sua introdução no país tenha sido uma operação estritamente de mercado. A outra razão do interesse por este mestre do teatro está ligada a seu vínculo natural com os problemas sociais e políticos do país, que também se traduzem em textos teatrais e se traduziram em experimentos e iniciativas que se contrapunham ao *star system*.

O próprio American Laboratory Theatre é um exemplo disso, e na mesma conjuntura apareceram duas iniciativas complementares ou mesmo vinculadas a ele. A primeira foi a criação do Civic Repertory Theatre em 1926 por Eva Le Gallienne, proveniente de família com tradição

no *show business*, que incorporou a seu elenco a atriz do TAM, Alla Nazimova, e se dedicou a encenar Ibsen e Tchékhov segundo o padrão stanislavskiano. A segunda foi o Group Theatre, criado por profissionais do Guild Theatre (a mais avançada, moderna e respeitada companhia do *star system*) que foram alunos de Boleslávski e Uspenskaia no American Laboratory Theatre: Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg. Foi também no American Laboratory Theatre que Harold Clurman conheceu Stella Adler, com quem mais tarde se casaria (na verdade reencontrou a atriz que na infância vira no teatro ídiche³ de Nova Iorque).

O Group Theatre também merece uma história à parte (já existe razoável bibliografia a respeito), mas, para o que nos interessa agora, é preciso registrar que com ele pelo menos duas coisas ficaram demonstradas na cena americana. A primeira é obviamente a viabilidade, o interesse e a superioridade do trabalho teatral realizado por um *ensemble*. E a segunda foi a consolidação da dramaturgia séria americana, fenômeno que só aconteceu no século XX e teve como pioneiros na primeira década do século Elmer Rice e Eugene O'Neill.

O capítulo seguinte desta história tem como protagonista Lee Strasberg, o primeiro diretor do Group Theatre e que passou a ser conhecido como o responsável pelos desenvolvimentos propriamente americanos da teoria stanislavskiana, sobretudo nos anos de 1940, quando se tornou o maior mestre de atores no Actors Studio e “senhor” do “Método”. Sua fama já vinha de algumas das experiências no Group e, descontando ao menos em parte a mitologia criada em torno de sua figura, vale a pena reconstituir em linhas gerais o tema básico da “questão do método” que nos anos de 1950 envolveu a quase totalidade da classe teatral – e, a esta altura, a cinematográfica também.

3. Ídiche é uma língua adotada por judeus, particularmente na Europa Central e na Europa Oriental, no segundo milênio. Trazido para a América por imigrantes da Alemanha e da Europa Oriental, o teatro ídiche brilhou durante anos nos palcos de Nova Iorque, ajudando os judeus a manterem viva a lembrança de sua terra natal, mas não conseguiu sobreviver ao nazismo.

Por certo houve disputas diversas para se definir quem seria o legítimo “herdeiro” de Stanislávski nos Estados Unidos já no século XXI; não pode mais ser esse o móvel da curiosidade de quem vive num país como o nosso, que só acompanhou tudo isso muito à distância e sobretudo em seus aspectos inteiramente transformados em folclore (pelas “publicações especializadas” do próprio *star system*).

De qualquer modo, o que poderíamos chamar de disputa entre Lee Strasberg e Stella Adler tem alguma coisa produtiva que ainda hoje pode ser de interesse para nós. Tendo entrado para o Group em 1930 (ele fora fundado em 1929), ela estreou com seu irmão Luther numa peça de John Howard Lawson, dirigida por Lee Strasberg, *Success Story*. O resultado foi tão notável que a peça e sua atuação memorável, especialmente na cena final, se tornaram *cult* (para usar o nosso jargão recente). Sobretudo atores se empenhavam em vê-la e consta que John Barrymore ia ao teatro para estudar seu trabalho. Noel Coward teria visto a peça por sete vezes!



CEDIDA PELA AUTORA

Stella e L. Adler em *Success Story's*, de J. H. Lawson.

O problema apareceu em seguida, quando a atriz se sentiu tolhida pelo método de trabalho de Strasberg que, àquela altura, era centrado na exploração da Memória Afetiva do ator. A atriz afastou-se do grupo, viajou à Europa e em Paris conheceu ninguém menos que o próprio Stanislávski. Em uma longa conversa com ele, concluiu que o seu problema não era com o sistema do mestre russo, mas sim com a maneira como Strasberg o desenvolvera. Voltando ao Group, começou a dar aulas também, tratando de dar ênfase a aspectos com que Strasberg não trabalhava, sobretudo o papel da imaginação do ator em seu trabalho. E, liberta das amarras da “memória afetiva”, voltou a encontrar prazer em atuar, criando em 1935 uma Bessie (personagem de *Awake and Sing*, de Clifford Odets, dirigida por Harold Clurman) que também ficou na história.

O Actors Studio foi fundado em 1947 por Cheryl Crawford, Elia Kazan e Robert Lewis. Estes dois começaram como estudantes do Group Theatre, mas Bobby Lewis já fizera parte do elenco do Civic Repertory Theatre (como, aliás, inúmeros outros membros da primeira turma do Group). Com a saída deste em 1948, Lee Strasberg foi convidado a participar do empreendimento e ali encontrou finalmente o lugar onde levaria suas ideias sobre *formação do ator* às últimas consequências. A partir de 1951 tornou-se o diretor artístico do Studio. Quanto Stella Adler, com o encerramento em 1939 das atividades do Group, passou a lecionar na Erwin Piscator’s Dramatic Workshop da New School for Social Research. Mais tarde, em 1949, cria o Stella Adler Acting Studio e, desde então, nunca mais parou de dar aulas. (Para quem gosta de histórias fechadas, Strasberg morreu em 1982 e Stella Adler em 1992.)

Com essas informações, estão identificados os principais representantes americanos da Escola de Stanislávski nos Estados Unidos. O detalhe importante é que ambos são provenientes da vida cultural judaica em Nova Iorque.

Nos anos de 1930, a cultura relevante nos Estados Unidos era de esquerda e isso aparecia de modo mais claro no teatro. Foi esta situação que

permitiu aos adeptos de Stanislávski implantarem no país uma cultura teatral infinitamente mais exigente em termos artísticos do que o *establishment* jamais fora capaz de produzir. As condições materiais foram criadas pelo *crack* da Bolsa em 1929, que fez o dinheiro das produções da Broadway virar pó e levou os “grandes produtores” a baterem em retirada. Mas com os ganhos da Segunda Guerra, eles se realinharam e rapidamente retomaram os seus lugares e, sobretudo, o controle ideológico do debate sobre o teatro.

Assim, ao mesmo tempo em que grandes acontecimentos teatrais, amplos sucessos de público e bilheteria, eram promovidos pela esquerda, como a revelação de Tennessee Williams em 1947 com *Um Bonde Chamado Desejo* e a de Marlon Brando como um dos maiores atores de sua geração, ou a de Arthur Miller em 1949 com *A Morte de um Caixeiro Viajante*, eles iam sendo neutralizados pelo *establishment* com o crescente processo de discussão e, finalmente, a



Eva Le Gallienne (abaixada) em peça de S. Glaspell de 1930.

CEDIDA PELA AUTORA

desqualificação do “método”. Esta é uma história que ainda não foi devidamente examinada nem pelos próprios estudiosos do teatro americano moderno, mas existem vários registros das tentativas, por parte de seus adeptos, de ao menos colocar a discussão nos seus devidos termos. Os livros de Lee Strasberg (*Um Sonho de Paixão*) e Robert Lewis (*Método ou Loucura*), ambos publicados no Brasil, são importantes capítulos dessa verdadeira guerra travada na cena americana, sobretudo a partir dos anos de 1950. Mais recentemente, editoras brasileiras parecem ter descoberto também a contribuição de Stella Adler, mas estamos muito longe de dispor de um quadro mínimo do que se precisa saber em língua portuguesa.

Basicamente, Lewis e Strasberg nos ajudam a entender a preocupação central de Stanislávski com a formação exigente do ator. Stella Adler, além disso, tem a preocupação, que também era de Stanislávski, com o estudo dos principais dramaturgos do final do século XIX que, em

suas palavras, ainda são tão mal lidos, mal compreendidos e mal encenados no teatro americano. Se ela estiver certa, a contra-revolução promovida pelo *establishment* foi vitoriosa em todas as frentes. E a principal indicação de que sim é o sucesso que faz em um teatro paulista a produção “nacional” de *A Bela e a Fera*: teatro infantil para adultos!

Não vemos, entretanto, paradoxo nenhum no fato de que ainda hoje, apesar da contra-revolução, os mais relevantes atores do cinema americano, a cujo trabalho temos acesso, tenham sido todos aprendizes dos discípulos americanos de Stanislávski. Para ficar em poucos exemplos: Anne Bancroft, Al Pacino, Geraldine Page, Harvey Keitel, Dustin Hoffman...

Referências Bibliográficas

- ADLER, Stella. **Ibsen, Strindberg e Tchékhov**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. ADLER, Stella. **Técnica da Representação Teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CLURMAN, Harold. **The Fervent Years**. Nova Iorque: Harcourt, 1975.
- EDWARDS, Christine. **The Stanislavski Heritage**. Nova Iorque: New York University Press, 1965.
- FERGUSON, Francis. **The Idea of a Theater**. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- FLANAGAN, Hallie. **Schifting Scenes**. Nova Iorque: Arno Press, 1979.
- GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001. HETHMON, Robert H. **El Método del Actors Studio**. Caracas: Fundamentos, 1981.
- KAZAN, Elia. **A Life**. Nova Iorque: Knopf, 1988.
- LEWIS, Robert. **Método ou Loucura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.
- SMITH, Wendy. **Real Life Drama – The Group Theatre and America, 1931-1940**. Nova Iorque: Grove Weidenfeld, 1990.
- STRASBERG, Lee. **Um Sonho de Paixão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. ■



Marlon Brando e Jessica Tandy em *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, em 1947.

Um arsenal de erros: Stanislávski nos Estudos Unidos¹

POR MATHEUS COSMO²

Escrever sobre Stanislávski hoje parece um desafio difícil de transpor. De um lado, reside a necessidade inegociável de reavaliar suas contribuições e pesquisas artísticas; de outro, a ineficaz contribuição a um avançado produtivismo carente de relevância. Entre os dois polos, a fim de que um debate se instaure em diversos círculos e circuitos teóricos, este texto almeja um pequeno espaço de interlocução que não se dá propriamente com aquele importante diretor russo, considerado como um dos grandes mestres e pedagogos do século XX, mas com terceiros, com aqueles que falaram em seu nome em território americano.

De imediato, é preciso lembrar que, ao lado de toda versão histórica, subsumida entre a afirmação e o reconhecimento de sua legitimidade, reside uma série de episódios e acontecimentos sumariamente desconhecidos e, em grande parte dos casos, extremamente silenciados, reflexo imediato de uma disputa de poder. Estando a história mesma concebida nesses termos, imersa numa incessante batalha discursiva, a tarefa de um historiador não seria a de reiterar a versão dominante dos fatos, mas a de perceber todos os antagonismos e borrões, sempre relegados a um segundo plano, ainda que em tudo latentes. Dessa maneira, dentre outras possibilidades, a tarefa principal de um historiador seria, nos termos de Walter Benjamin, a de *escovar a história a contrapelo*. Talvez um pequeno exemplo do que acaba de ser anunciado

encontre-se sucintamente descrito a seguir.

Tornou-se eficaz e institucionalizado reconhecer que a abertura oficial do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, em 1912, fora o resultado e a concretização de um desejo, próprio de Stanislávski e de Sulerjitski, seu grande amigo e confidente. A este, ao que tudo indica, fora confiada a organização de tal estúdio, partindo do reconhecimento de que um trabalho laboratorial não poderia ser feito seguindo a dinâmica de ensaios estabelecida pelo TAM, já bastante preocupado com suas apresentações, orçamentos e todos os demais impasses inerentes a um grande empreendimento. Todavia, esse mesmo fato parece ter sido vivenciado e registrado de maneira centralmente distinta por um dos atores egressos do próprio Teatro de Arte de Moscou – ator que também foi figura central no desenvolvimento do Primeiro Estúdio e no processo de disseminação das ideias do próprio Stanislávski em território americano. Este ator de que aqui se fala chama-se Richard Boleslávski. De origem polonesa, nascido em 04 de fevereiro de 1889, Boley, nome por meio do qual era chamado entre seus amigos, é autor de três obras bastante peculiares: *Acting: The First Six Lessons* (1933), traduzida por J. Guinsburg e publicada pela Editora Perspectiva, com o título *A Arte do Ator: As Primeiras Seis Lições* (2012); *Way of the Lancer* (1932); e *Lances Down: Between the Fires in Moscow* (1932) – estando as duas últimas ainda completamente desconhecidas em território nacional.

No que diz respeito à última das obras mencionadas, mesmo um leitor pouco atento não consegue deixar passar sob o rótulo da insignificância duas importantes referências históricas apontadas no título dos capítulos quatro e cinco: “The Moscow Art Theater” e “Our Studio”, respectivamente. Com um tom bastante confessional, vestindo cada capítulo

1. Este texto é a exposição de alguns dos resultados de uma pesquisa desenvolvida entre os anos de 2014 e 2015, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e a sempre atenciosa orientação da Profª. Drª. Maria Sílvia Betti, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), a quem muito agradeço.

2. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

de um matiz semelhante a uma espécie de registro ou recorte pessoal de algum episódio específico do início do século, em especial os acontecimentos concernentes à Primeira Guerra Mundial e à Revolução Russa, aos quais se dedica por completo o livro *Way of the Lancer*³, por exemplo, em suas linhas Boleslávski recria, com alguma vitalidade, singelos episódios e situações, guiando o leitor com seu olhar aguçado aos fatos, mas avisando, numa ironia que toma de súbito qualquer interlocutor, que sua obra não é similar nem se aproxima àquela de um Edgar Allan Poe. O caminho percorrido por seus relatos é atravessado pelos impactos das experiências vividas, numa fiel tentativa de reproduzir os choques e contornos de cada episódio e vivência, como se fossem narrados e descritos pela câmera de um filme que trabalha sempre em câmera lenta. Todavia, para além do reconhecimento da própria habilidade (ou da falta mesma de habilidade) enquanto escritor, a leitura de seus escritos revela ao leitor, dentre outras coisas, que esse mesmo polonês de que aqui se fala fora admitido naquele bom e velho TAM já em 1907, em seus plenos dezoito anos de idade. E foi em 1909, ao interpretar o jovem tutor Beliáiev, personagem de uma considerável peça de Tolstoi, intitulada *Um Mês no Campo*, que sua imagem enquanto ator começou a tornar-se conhecida⁴. Tal razão,

3. Vale ressaltar que, sendo polonês e estando na Rússia, Boleslávski foi parte do grupo de **lanceiros** russos da Primeira Guerra Mundial, lutando, inclusive, contra as forças de seu país de origem: "I am a Pole, and I had joined Russian army as a volunteer. The Grand Duke Nicholas had put out a manifesto promising freedom to Poland if the Allies won. Polish patriotism told me to go and fight. The Central Powers had done the same thing. They too had promised freedom to Poland, and many Poles were in their ranks. Poles fought against Poles, yet all of them were moved by the same patriotism and the same ideals" (BOLESLAVSKY, Richard. **Way of the Lancer**. New York: The Literary Guild, 1932, p.12).

4. "The opening of *A Month in the Country* was my first young triumph. But it was also our triumph. All of us sat till dawn in a café and drank, proudly. Boris, next to me, spoke slowly, 'Yes... that was fair. The problem is, will you be able to do the next part better?'" (BOLESLAVSKY, Richard. **Lances Down**: Between the Fires in Moscow. Indianapolis: The Bobbs Merrill Company, 1932, p.59).

contudo, não parece motivo suficientemente consistente para uma difícil aproximação entre distintas práticas. Definitivamente em nada preocupado com a possibilidade de seguir minuciosamente os apontamentos levantados por Stanislávski, Boley será o responsável pela instauração de uma ruptura, a ser trabalhada e explicitada a seguir, cujo cerne já se encontra em seu trabalho dentro daquele Primeiro Estúdio, a começar na direção da primeira de suas produções artísticas, conhecida como *O Naufrágio do Esperança*, de Herman Heijermans, que estreou em 15 de janeiro de 1913⁵. Este trabalho de que aqui se fala, apesar de arrancar de Dântchenko um grande suspiro de alívio e uma vigorosa sensação de orgulho, vendo, nos intérpretes do Primeiro Estúdio, o desenvolvimento da primeira geração de atores e diretores do TAM, não pareceu ter cativado Sulerjítiski nem Stanislávski, que consideraram o trabalho histérico, de um psicologismo excessivamente aprofundado – além do próprio Stanislávski ressaltar, ainda em 1913, mas depois de assistir a um ensaio da segunda das produções do Primeiro Estúdio (no caso, *A Festa da Paz*, de Hauptmann), dirigida por Vakhtângov, que Boleslávski era não um diretor de atores, mas um *diretor de cena*. Talvez para alguns já esteja aqui completamente posto o elemento de ruptura entre o trabalho desenvolvido por ambos os diretores. Todavia, é provável que alguns motivos sejam maiores do que se pensa:

5. "Aleksie Díky relata que os ensaios de *O Naufrágio do Esperança* tomaram seis meses. Eram realizados nos períodos de folga do dia, incluindo os horários de descanso e do sono. Afirma que, no entanto, cada ensaio agia como um refrescante do espírito. A encenação estava sob responsabilidade de Boleslávski. Stanislávski só intervinha quando o processo chegava a momentos de impasse. Ele manteve-se voluntariamente afastado do processo porque não queria interferir na autonomia de Boleslávski e do Estúdio" (SCANDOLARA, Camilo. **Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a Formação da Pedagogia Teatral no Século XX**. Campinas, 2006. 227f. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, p.59).

"Nós queremos nos libertar do Teatro. Nós precisamos de mais liberdade. Nosso Estúdio deve escolher nossas próprias peças, e produzi-las da nossa maneira... Por que nós devemos sempre nos ater ao realismo? Para ser a cauda da pipa de alguém? O Teatro com sua autoridade está nos sufocando. Eles não reconhecem os movimentos modernos na Arte..."

Volodia, como sempre, não pôde resistir a uma brincadeira: "E mesmo a comida que nós temos é aquilo que sobrou. Nada além de arenques – manhã, tarde e noite – arenques! Por que não podemos gerenciar nossa própria cooperativa?"

Mesmo a tolerante Sima levantou a voz. "Eles estão velhos – gentis, mas velhos".

Marutchka, minúscula e explosiva, foi a mais alta de todos. Como um pequeno pardal, ela saltou ao redor de mim. "Na época deles, eles foram revolucionários – por não deveríamos nós ser? Escravidão artística! Nós queremos ser independentes! Nós queremos nos libertar."

Então era isso. O Estúdio, filho do Teatro de Arte de Moscou, estava se rebelando contra seu pai. Eu estava atordoado⁶.

De fato, não é preciso muito esforço para verificar, nas falas dos então atores do Primeiro Estúdio,

6. "We want to break away from the Theater. We need more freedom. Our Studio ought to choose our own plays, and produce them in our own way... Why must we always stick to realism? To be the tail to anybody's kite? The Theater with its authority is choking us. They don't recognize modern movements in Art..."

Volodia, as usual, could not resist a joke. "And even the food we get is what's left over. Nothing but herrings – morning, noon and night – herrings! Why can't we manage our own cooperative?"

Even tolerant Sima raised her voice. "They are old – kind but old."

Marutchka, tiny and exploding, was the loudest of all. Like a little sparrow, she jumped around me. "In their day they were revolutionists – why shouldn't we be? Artistic slavery! We want to be independent! We want to break away."

So that was it! The Studio, child of the Moscow Art Theater, was rebelling against its parent. I was stunned (BOLES LAVSKY, Richard, op. cit., p.62-63).

um alto índice de insatisfação frente ao trabalho que desenvolviam e, especialmente, frente aos comandantes da empreitada, aqui representados na figura de Dântchenko e, principalmente, Stanislávski – aqueles que já haviam sido revolucionários um dia, mas que hoje se tornaram apenas velhos, apesar de gentis; incapazes de entender e reconhecer as mudanças anunciadas pelos movimentos artísticos do início do século XX. A perspicácia revolucionária do realismo, inteiramente defendida por Lukács ao longo de sua obra, aparentemente deixou de ter validade em contexto efetivamente... revolucionário. A potência realista havia se desvencilhado de seus embates estruturais para afirmar-se como recurso composicional, responsável inclusive por turnês ao território americano, dessa vez encomendadas por um empresário de Boston chamado Morris Gest. Ainda que a chegada do TAM em território americano tenha levantado suspeitas e protestos, como se os atores fossem defensores de um perigo comunista, essa incrível ameaça a países inteiramente atrasados em seu raciocínio e exercício de cidadania, o aperto de mãos entre o então presidente Calvin Coolidge e Stanislávski, para além da conciliação entre possíveis conflitos ideológicos, representava a completa ambivalência política no relacionamento entre Rússia e Estados Unidos, o encontro pacífico entre ideologias conflitantes, por ora afirmadas como a mesma. Em suma, o sucesso do Teatro de Arte não se deve ser buscado apenas nas figurações estabelecidas em seus espetáculos, mas especialmente na mentalidade que se esboçava nos trâmites de toda aquela empreitada socialmente comerciável, da qual a prática cênica bem soube usufruir e se deixar contaminar:

Em julho de 1920, os EUA levantaram um embargo comercial contra um governo ainda não reconhecido. Em 1921, Lênin criou

a “Nova Política Econômica”, que permitiu um livre empreendimento limitado para facilitar a reconstrução da então economia comunista, devastada pela revolução e pela guerra civil. Com essas duas decisões, o comércio entre os Estados Unidos e a União Soviética começou a sério. A União Soviética comprou 24.000 tratores da Ford; Armand Hammer serviu como agente para mais de trinta empresas norte-americanas de comércio na URSS; a Administração de Recuperação Nacional alimentou mais de onze milhões de russos famintos de 35.000 estações. A União Soviética enviou peles, madeira, pedras preciosas e arte para os Estados Unidos. A turnê do Teatro de Arte de Moscou representou, sem dúvida, o melhor no comércio cultural⁷.

Onze anos antes da Revolução Russa, o TAM já havia realizado uma série de apresentações por toda a Europa. Os espetáculos que, por ora, trazia em sua mala (*Tzar Fyodor*, de Tolstoi; *Ralé*, de Górkí; e algumas das peças de Tchêkhov, como *As Três Irmãs*, *Tio Vânia* e *O Jardim das Cerejeiras*⁸), nas palavras de Stanislávski, eram exatamente aqueles que haviam sido solicitados: a América deseja conhecer aquilo que a Europa já

conhecia. Sua declaração, altamente estratégica, ensejava um distanciamento entre os eixos de sua produção artística e o cenário de lutas políticas de seu tempo, campo em acirrada disputa no início daquele século. Por sua vez, a bem-sucedida instauração dessa distância foi a grande responsável pelo sucesso da temporada nos Estados Unidos, contando inclusive com o aumento do número de apresentações e de cidades contempladas.

Neste ponto, é extremamente pertinente retornar à figura de Boleslávski. Depois de ser um fiel lanceiro ao longo da Primeira Guerra Mundial, ao lado da conhecida Tríplice Entente, e de presenciar a Revolução de Outubro de 1917, Boleý acaba por sair da zona de poder soviético. Em 1919, já terminada a Primeira Grande Guerra, retorna momentaneamente ao Teatro de Arte de Moscou e, ainda no mesmo ano, viaja para Polônia. Retomando a iniciada carreira de diretor e, agora, de pedagogo, estima-se que tenha passado por Varsóvia e Praga, onde montou sua versão do famoso *Hamlet*, de Shakespeare, que em seguida viajou para Berlim. Na capital da Alemanha, presume-se que tenha permanecido por um tempo e chegado, inclusive, a encenar novas peças, além de ter atuado no filme *Die Gezeichneten*, do cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer, lançado em 07 de fevereiro de 1922 na Dinamarca, e no dia 23, na Alemanha. Entretanto, foi apenas na França, enquanto produzia suas *Revue Russe*, uma espécie de teatro de cabaré, que a personagem principal desta história recebeu um convite, já em meados de setembro de 1922, para também apresentar suas então famosas obras em Manhattan e Filadélfia, desembarcando em Nova Iorque em outubro daquele mesmo ano. Decerto, a presença de Boleslávski nos EUA mostrar-se-ia como algo extremamente estratégico para o velho Stanislávski:

7. “In July 1920, the US lifted a trade embargo against the still unrecognized government. In 1921, Lenin created the “New Economic Policy” (NEP) which allowed limited free enterprise to facilitate reconstruction of the now communist economy, ravaged by revolution and civil war. With these two decisions, trade between the US and the USSR began in earnest. The Soviet Union bought 24.000 tractors from Ford; Armand Hammer served as agent for over thirty US companies trading in the USSR; the American Relief Administration fed over eleven million starving Russians from 35.000 stations. The Soviet Union shipped furs, lumber, precious stones, and the arts to United States. The Moscow Art Theatre tours unquestionably represented the best in cultural trade” (CARNICKE, Sharon. **Stanislavsky in Focus**. London: Harwood Academic, 1998, p.13).

8. “Tinham trazido para Nova Iorque suas maiores realizações, entre as quais todas as peças de Tchêkhov, com a exceção de *A Gaivota* (que, por motivos que não fui capaz de descobrir, não tinham mantido no repertório)” (STRASBERG, Lee. **Um Sonho de Paixão: O Desenvolvimento do Método**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p.61).

No pensamento de Stanislávski, a presença de Boley em Nova Iorque poderia ser vantajosa. Seu domínio do inglês e seus conhecimentos num ambiente de Novo Mundo poderiam nivelar prováveis desentendimentos entre os frequentadores do TAM e os do desconhecido ambiente. Boley poderia divulgar e possivelmente explicar sua fastidiosa abordagem coletiva sobre os clássicos russos. Os espectadores americanos, famosos por sua ingenuidade cultural ainda sem rival em sua sede de novidade, deveriam se deixar levar pelo sedutor encanto de Boley. Além disso, o talentoso emigrante possuía uma estranha habilidade para coreografar cenas de multidão dolorosamente complicadas e poderia servir como ator substituto para os papéis tradicionais do TAM. Era o momento de uma resolução pacífica e uma reunião entre o venerado diretor artístico e seu peripatético ex-aluno⁹.

Por meio de uma carta, Stanislávski convidaria Boleslávski a trabalhar como assistente de direção e como ator, durante toda a jornada do TAM nos Estados Unidos – inclusive alternando com ele próprio o papel de Satin, na peça *Ralé*, de Máximo Górkki. Nessas condições, não há dúvida de que um vínculo discreto havia sido formado – ou simplesmente reatado.

9. "In Stanislavsky's thinking, Boley's presence in New York might be advantageous. His mastery of English and expertise in New World surroundings might offset probable misunderstandings between the MAT regulars and the unfamiliar environment. Boley could publicize and possibly explain their fastidious ensemble approach to the Russian classics. American spectators, famed for their cultural naivety yet unrivaled in their thirst for novelty, might fall under Boley's seductive spell. Additionally, the talented émigré had the uncanny ability to choreograph achingly complicated crowd scenes and understudy for any number of the traditional MAT parts. It was time for a peaceful resolution and reunion between the venerated artistic director and his peripatetic former pupil" (GORDON, Mel. **Stanislavsky in America: An Actor's Workbook**. New York: Routledge, 2010, p.19).

Poucos dias após as primeiras apresentações do TAM nos Estados Unidos, o empresário Morris Gest, responsável pela vinda do grupo ao território americano, se associou a Boleslávski e o encarregou de ministrar algumas palestras, a fim de difundir grande parte das ideias norteadoras da presente prática artística, bem como das contribuições gerais de Stanislávski ao teatro moderno. Eis, aqui, o núcleo de todo o paradoxo historicamente elaborado: **aquele que havia declarado liberdade frente às ideias de Stanislávski seria agora responsável pela disseminação de suas propostas – as mesmas que, no início do século, já eram vistas e consideradas como velhas e incapazes de perceber os verdadeiros impactos da recente arte moderna.** Além das palestras e leituras já mencionadas, iniciadas em 18 de janeiro de 1923, Boleslávski também ficaria responsável por trabalhar com um pequeno grupo de dez atores da Broadway, sob tutela de Stanislávski, a fim de encenar algum clássico russo. Segundo Mel Gordon: "Isso provaria que as técnicas de atuação do TAM não eram meramente um empreendimento provincial, mas possuíam uma aplicação universal. Curiosamente, nada concreto ou imediato resultou da audaciosa proclamação de Boleslávski¹⁰."

Entretanto, foram essas atividades práticas no Princess Theatre que levaram Miriam Kimball Stockton, então casada com Herbert Stockton, um renomado advogado de Nova Iorque, a providenciar, já em 29 de junho de 1923, uma semana depois do Teatro de Arte de Moscou deixar Nova Iorque, todos os papéis necessários para que o, assim concebido, Laboratory Theatre pudesse existir legalmente – abrindo suas portas

10. "This would prove that the MAT's acting techniques were not merely a provincial enterprise but had universal application. Curiously, nothing concrete or immediate resulted from Boley's audacious proclamation" (Ibidem, p.20).

poucos meses depois, em 14 de novembro.

Desde o início, o Laboratory Theatre, que, dois anos depois, teve um pequeno acréscimo em seu nome, tornando-se o American Laboratory Theatre, buscava um trabalho interpretativo que, assim como aquele praticado no Teatro de Arte de Moscou, apostasse na coletividade, no *team work*, conforme o chamava Boleslávski¹¹. Todavia, as condições de trabalho oferecidas aos atores não eram as melhores possíveis – sem falar, ainda, na resistência apresentada pelos próprios intérpretes frente ao trabalho desenvolvido:

Pouco depois da fundação do LAB (1923), os atores se rebelaram contra os administradores, exigindo que eles fossem envolvidos nas “coletivas” decisões artísticas, se eram realmente parte de um teatro “coletivo”. Eles não obtiveram nada satisfatório. Além disso, o ambiente comercial de Nova Iorque fez pouco para nutrir os ideais artísticos russos. Durante seus sete anos de existência, o American Laboratory Theatre lutou contra a ruína financeira. Atores eram convidados a pagar montantes semanais para manter a solvência. Muitos eram simplesmente incapazes de fazê-lo¹².

11. A relação estabelecida com o Teatro de Arte de Moscou, no imaginário dos atores americanos, encontra-se explicitada por Strasberg no trecho a seguir, retirado de seu livro: “Infelizmente esqueci-me do nome desse aluno, mas foi ele quem me contou que dois atores do *Teatro de Arte de Moscou*, Richard Boleslávski e Maria Uspenskaia, tinham resolvido permanecer nos Estados Unidos e organizar uma escola chamada *Laboratory Theatre*. Presumia-se que pretendiam criar um teatro na América, baseado nas técnicas de representação praticadas pelo *Teatro de Arte de Moscou*” (STRASBERG, Lee, op. cit., p.64).

12. “Shortly after the founding of the Lab (1923), the actors rebelled against the trustees, demanding that actors be involved in “collective” artistic decisions if they were indeed part of a “collective” theatre. They received no satisfaction. In addition, the commercial environment of New York did little to nourish Russian artistic ideals. For all seven years of its existence, the American Laboratory Theatre struggled against financial ruin. Actors were asked to pay weekly sums to maintain solvency. Many were simply unable to do so” (CARNICKE, Sharon, op. cit., p.37-38).

Do contato e do trabalho prático desenvolvido com variados atores americanos, contando com a essencial colaboração de Maria Uspenskaia, atriz também egressa do Teatro de Arte de Moscou, nasceram dois textos centrais para o entendimento das propostas de Boleslávski: *Fundamentals of Acting*, de fevereiro de 1927, e seu livro *Acting: The First Six Lessons*, publicado pela primeira vez em 1933 – ambos extremamente voltados à atuação, como se nota já em seus respectivos títulos. Nas enumeradas seis lições enunciadas por Boley, é possível encontrar: Atenção, Ação, Ritmo, Caracterização, Observação e a tão famosa e problemática Memória Emocional. Sobre essa, cabe ressaltar que, embora, na perspectiva de Boleslávski, ela se encontre em parte apoiada em materiais advindos dos sonhos e na valorização de instrumentos inconscientes, cuja base verifica-se fixada em ideias originalmente ligadas principalmente à psicanálise, cujos estudos representaram uma grande virada no início do século XX, e ao psicólogo francês Théodule Ribot, fundamental também para os estudos de Stanislávski, seu direcionamento é sempre para as vias da ação. Seguindo o conselho fornecido pelo próprio autor: “Não queira ‘ser’ quando deveria procurar ‘fazer’” (BOESLAVSKI, 2012, p.48). Todavia, pode-se afirmar, sem grandes ressalvas, que nem todos seus estudantes entenderam tão importante lição.

O emblemático Lee Strasberg frequentou as aulas de Boleslávski no American Laboratory Theater por apenas seis meses¹³. Anos depois, em 1931, o mesmo ano em que Maria Uspenskaia

13. “Lee Strasberg remained in the Lab classes only long enough to absorb Stanislavsky’s basic principles as laid out by Uspenskaya. Boleslavsky himself had stated that Americans must find an American way of using these techniques, and Strasberg took that to the heart, preferring to experiment on his own. This was consistent with his lifelong pattern of learning – he had dropped out of school early and educated himself through the passionate pursuit of reading” (BARTOW, Arthur (ed.). **Training of the American Actor**. New York: Theatre Communications Group, 2006, p.XXII).

fundaria seu próprio Estúdio, chamado *Maria Ouspenskaya's School of Dramatic Arts*, e um ano após o fechamento oficial do American Laboratory Theatre, seria a vez de Lee Strasberg, junto a Harold Clurman e Cheryl Crawford, fundar o Group Theatre, que buscava, sem grandes ressalvas e imerso em contradições, disseminar em solo norte-americano o já reconhecido *sistema de Stanislávski* – em particular, as bases do trabalho e da preparação do ator, segundo todas as lições do russo.

Foi no Group Theatre que se deram os primeiros embates entre Lee Strasberg e Stella Adler, outra importante figura para o entendimento das práticas teatrais americanas do início do século. Após trabalhar com Stanislávski, em 1934, durante algumas semanas, a reação de Adler contra as propostas de Strasberg foi extremamente vigorosa, principalmente no que dizia respeito à ênfase desenfreada em aspectos da Memória Emocional, base do trabalho desenvolvido por Lee, que tornava cada vez mais dolorosa a atuação de Adler – fato que a levou a empregar a ênfase de seu trabalho em aspectos da Ação e Imaginação, seguindo os apontamentos e preceitos apreendidos ao longo de seus encontros com Stanislávski, com quem dizia ter compreendido que o trabalho do ator se inicia, substancialmente, a partir do estabelecimento e do entendimento de suas Circunstâncias.

Segundo Richard Hornby, por ter trabalhado verdadeiramente com Stanislávski, a prática empregada por Stella Adler era muito mais potente e leal às ideias enunciadas pelo russo. Contudo, “qualquer que fosse a opinião de Adler, era Strasberg quem ria por último”¹⁴ (SCHECHNER,

2012, p.188). Por sua vez, foi tal impossibilidade de comunicação e entendimento que se mostrou como uma das grandes responsáveis pela decisão de Adler de fundar seu próprio estúdio de atuação, bem como fez Strasberg, anos mais tarde, dando origem ao Stella Adler Studio of Acting (1949) e ao The Lee Strasberg Theatre & Film Institute (1969), respectivamente. Ambas as instituições encontram-se em funcionamento até hoje¹⁵.

Não é difícil perceber a importância que as propostas elaboradas por Stanislávski tiveram nas especificidades do solo americano. Todavia, enquanto Stella Adler assumia ter trabalhado com o russo e desenvolvido uma forma de trabalho própria, a partir de outros elementos que, para ela, eram fundamentais, Strasberg (1990, p.155) mostrava-se mais audacioso ao afirmar que “todos os aspectos desses exercícios [que ele descreve em determinada parte de seu livro] – Relaxamento, Concentração, Memória Sensorial, Memória Emocional – foram definidos por Stanislávski”. É possível concordar com Lee e dizer que seu trabalho junto aos atores do Group Theatre e, mais tarde, também com os atores do Actors Studio não foi apenas uma simples repetição de preceitos proclamados por Stanislávski junto ao Teatro de Arte de Moscou. Entretanto, é também necessário

por conseguinte, a de terceiros. **Lastimo bastante que, por não se terem prestado a divulgações vulgares, como ocorreu com alguns supostos 'métodos' de atuação hoje notórios, suas contribuições à cultura teatral tenham permanecido em grande parte ignoradas, não-reconhecidas e não-apreciadas.** [...] Quanto a mim, sou-lhe grato pelas inestimáveis contribuições que deu à minha vida e me sinto feliz por ter estado ligado a ela, pessoal e profissionalmente, ao longo de toda a minha existência” (BRANDO, Marlon. “Foreword”. ADLER, Stella. **The Technique of Acting**. New York: Bantam Books, 1988, p.15-16). A sentença em negrito foi minuciosamente selecionada como reveladora do embate e do contraste entre as formas de trabalho interpretativo desenvolvidas por Strasberg e Adler.

14. No prefácio do livro escrito por Stella, encontra-se a seguinte declaração feita por Marlon Brando, reconhecido ator americano, marcado especialmente pelo seu desempenho no papel de Stanley, em *A Streetcar Named Desire*, peça escrita por Tennessee Williams e encenada cinematograficamente por Elia Kazan, em 1951: “Para mim, Stella Adler é muito mais do que uma professora da arte de interpretação teatral. Através de seu trabalho, ela nos presta um valioso tipo de informação: como descobrir a natureza de nossa própria mecânica emocional e,

15. Vale a pena dizer que entre 1939, ano em que se encerraram as atividades do Group Theatre, e a abertura de seu estúdio em 1949, Stella Adler lecionou na Erwin Piscator's Dramatic Workshop da New School for Social Research. Por sua vez, Strasberg, entre os anos de encerramento do Group Theatre e de trabalho no Actors Studio (para o qual foi convidado em 1948, assumindo a direção artística em 1951), foi lançado às vicissitudes do teatro e cinema comerciais, principalmente com trabalhos em Nova Iorque e Hollywood – fato que, para Arthur Bartow, foi um dos responsáveis pelo seu apagamento e até esquecimento no desenrolar da história do teatro.

considerar que a pretensão de Strasberg de, em alguma instância, propagar muitas ideias do russo junto aos seus atores, nos Estados Unidos, foi a responsável pela criação de numerosos mal-entendidos históricos que parecem encontrar-se disseminados até a atualidade – e, em alguns casos, com a culpa e causa dos problemas sendo atribuída a Boleslávski.

Todavia, as relações e vínculos estabelecidos no decorrer da história, para além de significarem e ilustrarem prováveis fontes de mal-entendidos, são também o reflexo das declarações dadas pelo próprio autor. Logo na abertura de seu livro, por exemplo, ao resumir sucintamente o objetivo de sua obra, Strasberg (1990, p.24) informa o leitor que seu *método* de trabalho, “na realidade, é uma continuação e uma adição ao sistema utilizado por Stanislávski na Rússia”. Não há razão para se culpar as aproximações, feitas por parte da crítica e constituintes de um imaginário comum, entre as figuras de Stanislávski e Strasberg: ora, este dado foi fornecido pelo próprio autor! Revela-se nítida, aqui, toda a pretensão técnica daquele que seria responsável pelo estabelecimento de um Método de atuação que muito impulsionaria grande parte dos atores americanos durante todo o século XX. Esse Método de que aqui se fala, próprio do trabalho empregado por Lee, era baseado em um princípio essencial, que descobrira em Stanislávski e Diderot: tratava-se da “necessidade de um método para se chegar à criatividade” (STRASBERG, 1990, p.55). Todavia, embora tivesse se encantado profundamente pelo modo de trabalho dos atores do Teatro de Arte de Moscou (dentre eles, Maria Uspenskaia e sua interpretação em *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchékhov), Strasberg não se cansa de mostrar, ao longo de seus escritos, alguns pontos que, para ele, são incongruentes e incompletos no trabalho de Stanislávski. O mais problemático seria o *Se Mágico* e a falta de atenção para a

Memória efetivamente Emocional: no final das contas, as ações seriam apenas decorrências naturais da potência das emoções. Em seus audaciosos comentários, Strasberg (1990, p.87) chega inclusive a enfatizar que: “Stanislávski foi o grande pioneiro no desenvolvimento de um sistema para o ator. Mas, como vimos, seu trabalho não avançou muito na resolução do problema da expressividade”. Para o autor, essa tarefa foi exatamente aquela que ficou para o *aluno* Vakhtângov e o *seguidor* Richard Boleslávski.

De fato, não deve ser difícil imaginar o imenso desconforto sentido por alguns atores diante das proposições de Strasberg. A necessidade de retornar a episódios que, por vezes, já foram recalçados, algo essencial em seu trabalho, revela-se extremamente torturante para bons intérpretes, uma vez que, além de propor um problemático contato com experiências marcantes, faz-se necessário ignorar por completo as circunstâncias e situações estabelecidas pelo próprio jogo cênico, executado junto aos demais atores – algo que pode colocar em questão o próprio estatuto do teatro como um trabalho verdadeiramente coletivo. Se para Boleslávski era fundamental entender se um ator deveria ou não sentir todas as emoções que atingem seus papéis, Strasberg parece ter chegado, sem sombra de dúvidas, a uma resposta afirmativa, mesmo que para isso fosse necessário um torturante trabalho que apagasse todo traço de coletividade, tão essencial para Stanislávski, Boleslávski e até mesmo Adler. A única alteridade possível que se estabelece aqui é entre o eu e suas próprias lembranças, entre um *eu* e um *mim* – algo que o próprio Strasberg parece confirmar ao dizer a um ator que “você estará recriando essa memória emocional para si mesmo enquanto outras coisas estarão acontecendo na cena¹⁶”.

16. “You’ll be re-creating this emotional memory for yourself while other things are going on in the scene” (COHEN, Lola (ed.). **The Lee Strasberg Notes**. London/New York: Routledge, 2010, p.32).

Diante de formulações como essa, a cena e o jogo que a fundamenta deixam de ser o elemento central do trabalho do ator. Não por acaso se revela cada vez mais comum a referência ao trabalho de Lee como excessivamente psicológico – movimento que, por sinal, também foi o responsável pela *psicologização* de grande parte da dramaturgia norte-americana moderna, cujas obras foram logo rotuladas pela crítica como uma forma de *realismo psicológico*, uma problemática categoria que nada revela de significativo e que parece ter encontrado muitos adeptos, inclusive aqui no Brasil, onde a recepção de obras como as de Tennessee Williams e Eugene O'Neill, para citar apenas dois exemplos, foram logo assim catalogadas. Em suma, na certa declaração de Richard Schechner (2012, p.190):

[...] a importância de Strasberg não está na sua direção ou mesmo no seu ensino. Está no modo como seu método cristalizou e legitimou uma tendência já presente à autoexposição despudorada. [...] Os atores treinados por Strasberg permitiram aos americanos aproveitar a mostra pública de emoções e memórias privadas, ilustrando-as e apresentando-as como o mais alto tipo de arte teatral. Diante de Strasberg, o ator interpretava desenvolvendo meios de mostrar as emoções do personagem, de contar efetivamente a história do personagem. Strasberg argumentava que seu Método daria aos atores uma ferramenta melhor para chegar a esse clássico objetivo.

A autoexposição desenfreada, mesclada a uma tendência altamente hermética e inteiramente enraizada numa obscura subjetividade, frágil demais para ser relevante a alguém ou a alguma coisa, não parece ter sido objeto de condenação histórica, contudo: alguns trajetos ainda

agradam nosso narcisismo pouco preocupado com a dignidade coletiva – fato que, apesar de todos os apesares, também parece constituir uma importante lição deixada por Stanislávski. Por sua vez, atravessar os estudos feitos por Strasberg implica reconhecer a enorme parcela de elementos empregados por ele próprio – e apenas por ele – em sua prática cênica. Em uma de suas anotações sobre o trabalho de Boleslávski e Uspenskaia, por exemplo, é possível perceber a maneira como esses entendiam a Memória Emocional e sua importância para o trabalho do ator:

Madame conduziu um exercício, no qual enfatizava o sentimento real sobre a demonstração do sentimento. Foi um exercício do grupo muito interessante. Deveríamos ser um grupo de crianças aguardando a chegada de uma tia favorita, que viria de barco. Madame anunciaria o momento da chegada – cinco minutos, quatro minutos, etc. Então ficava-se sabendo que o barco chegaria com quatro horas de atraso. Madame nos preveniu: “Não tentem mostrar desapontamento. Tentem perceber o que está sendo dito e o que isso significa. Não mostrem o resultado do momento em vez de viver o momento. Não representem o momento, levem o tempo necessário para perceber o que isso significa para vocês, só isso. (STRASBERG, 1990, p.100)

A anotação é de uma aula de 06 de fevereiro de 1925. Em seu livro, Strasberg faz questão de reiterar que, nesse exercício, conforme enfatizavam seus professores, toda a atenção deveria estar focalizada nos Objetos e Acontecimentos. Dessa forma, é necessário reconhecer, para o desencanto de alguns, que todas as proposições teóricas e os exercícios práticos desenvolvidos por Boleslávski e Uspenskaia, “como no trabalho

da memória afetiva, eram destinados a fortalecer a imaginação do ator" (STRASBERG, 1990, p.101). E foi exatamente a busca pelo fortalecimento da imaginação do intérprete, para manter as exatas palavras de Lee, que impulsionaram não só Boley e Uspenkaia, mas também Stanislávski e Adler, dentre tantos outros, durante o século XX. Aparentemente, e definitivamente, foi Strasberg quem inaugurou a grande *era da expressividade* em território americano. Se for preciso culpar alguém pelas alterações na rota dos encaminhamentos stanislavskianos na América, talvez agora seja possível saber em quais ombros colocar o maior peso. Todavia, de que isso adianta? Quem sai favorecido dessa discussão? A quem serve todo esse debate sobre *o teatro*? Antes, as respostas a essas questões; depois, os acertos de conta necessários.

Referências Bibliográficas

- BARTOW, Arthur (ed.). **Training of the American Actor**. New York: Theatre Communications Group, 2006.
- BOLES LAVSKI, Richard. **Acting: The First Six Lessons**. New York: Routledge, 2003.
- _____. **A Arte do Ator: As Primeiras Seis Lições**. Tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. **Fundamentals of acting**. SENELICK, Laurence (ed.). **Theatre Arts on Acting**. New York: Routledge, 2008, p.236-242.
- _____. "Fundamentos da Atuação". Tradução de Matheus Cosmo. **Revista Aspas**, São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – USP, v.5, n.1, 2015, p. 24-33.
- _____. **Lances Down: Between the Fires in Moscow**. In collaboration with Helen Woodward. Indianapolis: The Bobbs Merrill Company, 1932a.
- _____. **Way of the Lancer**. In collaboration with Helen Woodward. New York: The Literary Guild, 1932b.
- BRANDO, Marlon. "Foreword". ADLER, Stella. **The Technique of Acting**. New York: Bantam Books, 1988.
- _____. "Prefácio". ADLER, Stella. **Técnica da Representação Teatral**. Tradução de Marcelo Mello. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- CARNICKE, Sharon Marie. **Stanislavsky in Focus**. London: Harwood Academic, 1998.
- CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. "A Herança de Stanislávski no Teatro Norte-Americano: Caminhos e Descaminhos". **Revista Crop**, São Paulo, Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, nº 7, 2011, p.307-327.
- COHEN, Lola (ed.). **The Lee Strasberg Notes**. London/New York: Routledge, 2010.
- COSTA, Iná Camargo. "Stanislávski na Cena Americana". **Estudos Avançados**, São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v.16, n.46, set./dez. 2002, p.105-112.
- GORDON, Mel. **Stanislavsky in America: An Actor's Workbook**. New York: Routledge, 2010.
- HORNBY, Richard. "Stanislavski in America". **The Hudson Review**, Nova Iorque, v.63, n.02, summer, 2010, p.294-298.
- SCANDOLARA, Camilo. **Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a Formação da Pedagogia Teatral no Século XX**. Campinas, 2006. 227f. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- SCHECHNER, Richard. "Por que um laboratório teatral num terceiro milênio". IN: SCHINO, Mirella. **Alquimistas do Palco: Os Laboratórios Teatrais na Europa**. Tradução de Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.184-192.
- STRASBERG, Lee. **Um Sonho de Paixão: O Desenvolvimento do Método**. Texto original editorado por Evangeline Morphos. Tradução de Anna Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- _____. **A Dream of Passion: The Development of the Method**. New York: Penguin, 1988. ■

A memória e a preparação do ator: o desdobramento do sistema de Stanislávski no método de Strasberg

POR CAROLINA XAVIER¹

Introdução

A arte da atuação é complexa e abrange uma série de métodos, exercícios e aplicações para atingir seus fins. Essa arte, por sua vez, não diz respeito apenas à formação profissional do ator. Ela também está intrinsecamente ligada ao dia a dia de qualquer pessoa, pois estamos constantemente atuando em nossas vidas. Exercemos papéis seja no trabalho, seja na escola, nas nossas relações pessoais e assim por diante. Nessa “atuação” diária, buscamos uma conduta que julgamos perfeita para determinadas situações, e para atingir esse comportamento ideal, atuamos (BOLES LAVSKI, 2015). O teatro, e seus métodos e exercícios ajudam justamente a aperfeiçoar essa “perfeição” (papéis da nossa vida). Daí a importância da arte interpretativa para a nossa sociedade, uma vez que ela faz parte da sua organização. Para o ator, por seu lado, é essa a chave de sua profissão: atuar.

Quando estudamos sistemas, métodos e caminhos que aperfeiçoam a arte da atuação, um nome de referência dentro da área é justamente o de Konstantin Stanislávski. Nascido na Rússia, foi considerado o “pai do teatro”, pois mudou o século XX no âmbito teatral e apresentou para

o mundo um sistema de atuação, que, para a época, foi revolucionário. Stanislávski propôs um sistema de preparação do ator unificado, que serviria para qualquer estética teatral fosse ela naturalista, grotesca, Commedia dell'art etc. (antes de Stanislávski cada ator e cada companhia desenvolviam seu próprio sistema de atuação, geralmente ligado à estética da apresentação). Assim, desse sistema-raiz surgiram ramificações - métodos e estudos para preparação do ator que, baseados no pensamento de Stanislávski, desenvolveram propostas com ênfase em aspectos diferentes entre si. Um dos métodos baseados no sistema stanislavskiano é o de Lee Strasberg, ator, diretor e professor norte-americano, cuja interação com as ideias e exercícios do diretor russo possibilitou desdobramentos que repercutem até hoje nos processos de formação do ator. Essa relação, bem como outras que se estabeleceram com o trabalho de Stanislávski nos EUA, se deu a partir da divulgação do trabalho do diretor russo nos EUA, no início do século XX. A seguir veremos como se desenvolveu a perspectiva norte-americana do sistema de Stanislávski e como, a partir daí, Strasberg pôde pensar seu Método.

Stanislávski e o cenário norte-americano

Stanislávski nasceu em Moscou, Rússia, e foi cofundador, juntamente com Nemiróvitch-Dântchenko, em 1897, do Teatro de Arte de Moscou (TAM), companhia que tinha um jeito específico de apresentar seus espetáculos, na medida em que seus atores eram preparados através de um sistema proposto por Stanislávski, no qual, ao invés de ter um foco no trabalho de um ator ou atriz de destaque, visava abranger o

1. Atriz formada no curso profissionalizante da Escola Incenna de Teatro e Televisão, hoje cursa o último ano da faculdade de Letras, com habilitação em Português-Inglês, na Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Realizou pesquisa de Iniciação Científica pela USP-FAPESP sobre o Método de Lee Strasberg para a preparação do ator. A pesquisa teve uma interface teórica e outra prática, com a aplicação desse método junto a um grupo de atores e não atores. Também ministrou palestra sobre Comunicação com princípios do Método de Strasberg para professores de escola pública e cursos para grupos de não atores sobre o uso da Memória Afetiva como ferramenta para a expressividade.

grupo, permitindo que todos os atores em cena apresentassem um desempenho uniforme. Assim, o espetáculo de uma maneira geral era diferente de outros vistos na mesma época.

Em 1922, o Teatro de Arte de Moscou realizou uma turnê internacional, passando pelos EUA, e teve um grande sucesso de público e crítica. O próprio Strasberg ao ver um espetáculo apresentado pela companhia revela sua admiração pela atuação vista: “Vivos, intensos, coloridos, e cada momento era preenchido com criações maravilhosas das vivências dos personagens²” (STRASBERG, 1990, p.61).

Nessa mesma época, dois atores do TAM (Richard Boleslávski e Maria Uspenskaia) permaneceram nos EUA para propagarem as técnicas de treinamento do ator desenvolvidas por Stanislávski, formando assim o grupo Laboratory Theater, “Eles ajudaram a levar o sistema para além das fronteiras russas³.” Importantes nomes da história do teatro norte-americano fizeram parte do Laboratory Theater, como Lee Strasberg e Stella Adler, e esse foi o local em que técnicas importantíssimas foram aprendidas para o desenvolvimento futuro de seus métodos.

As ideias de Stanislávski, propagadas por

Boleslávski, enfatizavam uma disciplina interior do ator, por meio da busca de uma emoção genuína, da compreensão do papel, juntamente com seu estudo ideológico e também psicológico, além do trabalho em conjunto, que era um diferencial do TAM e posteriormente do Laboratory Theater: “‘Amar a arte em si, e não a si mesmo na arte’ era uma das máximas do mestre Stanislávski que inspirava toda uma ética de trabalho ao Laboratório, proveniente do próprio TAM” (CAVALIERE; VÁSSINA, 2010, p.8).

Boleslávski ao ensinar as técnicas de Stanislávski (desenvolvidas no contexto russo) em um cenário americano encontrou algumas dificuldades, como por exemplo, organizar um elenco sob a ideia de *ensemble* (quando todos os atores tinham a mesma importância e trabalhavam juntos para a realização da peça), já que nos Estados Unidos era predominante a ideia do *star system*, ou seja, a de que atores considerados estrelas não poderiam ser suprimidos. Além do mais, organizar um elenco como *ensemble* requeria mais tempo, e para os padrões da Broadway uma peça teria que ser levantada em quatro semanas no máximo (COSTA, 2002).

Através dos ensinamentos de Boleslávski e Uspenskaia sobre o sistema de Stanislávski foram desenvolvidos alguns métodos, como o de Strasberg e o da Stella Adler, ambos americanos, e que além de interpretar o sistema de Stanislávski e formarem seus métodos, também tentaram sanar a dificuldade de Boleslávski de fazer penetrar ensinamentos stanislavskianos em um sistema americano teatral já consolidado.

Apesar de Stella Adler e Lee Strasberg se basearem no sistema stanislavskiano para

2. “Vivid, intense, colorful experiences, while each moment was filled with marvelous creations of the experiences of the characters” (STRASBERG, Lee. **A Dream of Passion: The Development of the Method**. New York: Plume Book, 1987, p.39).

3. “They helped move the System beyond the bounds of Russia” (HODGE, Alison. **Actor Training**. London/New York: Routledge, 2010, p.5).

pensar seus respectivos métodos, eles seguiram vertentes diferentes. Por exemplo, Strasberg tem um grande foco no aspecto psicológico da atuação, já a ênfase de Stella Adler se dá em aspectos mais sociológicos. Ambos participaram do Group Theatre e posteriormente se separaram, formando cada qual uma escola com seus métodos próprios. Strasberg fundou o Actors Studio e Adler, o Stella Adler Conservatory, com interpretações e focos diferentes sobre o sistema do diretor russo.

Aliás, é importante ressaltar que o Group Theatre foi essencial na estruturação do teatro norte-americano de uma maneira geral. Fundado em 1931, foi dirigido por Lee Strasberg, Harold Clurman e Cheryl Crawford. Segundo Skiffiths, (1986, p.12), o Group Theatre tinha um diferencial em relação aos outros pequenos grupos de teatro, que surgiam na década de 1930 em Nova Iorque: “[...] eles tinham um estilo (ou mais de um estilo) próprio e identificável de representar. [...] Por isso, não é de se admirar o fato de que quase a metade dos membros do Group, em alguma fase de suas carreiras, trabalharam como professores de teatro”.

O Group Theatre tinha o intuito de realmente mudar o teatro americano e trazer novos ares para a arte teatral, que já tinha suas características próprias no contexto dos EUA. O objetivo principal era o de produzir novas peças e desenvolvê-las com o estilo proposto pelo sistema de Stanislávski. E foi com o Group Theatre que algumas características do sistema stanislavskiano se consolidaram no teatro americano, como por exemplo: o trabalho interior do ator, a atuação em conjunto (*ensemble*), que promovia uma característica única às performances, e o trabalho com emoções e ações,

entre outras (HODGE, 2010).

Quando o Group Theatre, em 1936, se dissipou, Lee Strasberg, que foi um dos mais importantes nomes na cena americana, pensou seu próprio Método para preparação de atores e acabou por fundar uma escola: o Actors Studio. Ainda hoje a escola de Strasberg é uma referência nos EUA e seu Método é usado para o treinamento de atores de teatro e de cinema, apresentando bastante repercussão no mercado de Hollywood. Atores como Marilyn Monroe e Al Pacino estudaram diretamente com Strasberg e seu Método.

O Método de Strasberg

Strasberg nasceu na Ucrânia na cidade de Budaniv, em 1901, emigrando quando criança com a família para os EUA, e lá se naturalizando como cidadão americano apenas em 1936. Strasberg iniciou seus estudos para se tornar um ator profissional em 1923, no Group Theatre, dirigido por Richard Boleslávski. As aplicações do sistema de Stanislávski por Boleslávski e Maria Uspenskaia serviram de base para diversas reflexões apontadas por Strasberg em seu Método.

Strasberg pôde perceber, por meio de suas observações, pesquisas, preparações e execuções na área teatral, que a experiência emocional interior, que muitas vezes ele percebia oscilar em determinadas atuações (indo de excelente à péssima), poderia ser (re)criada. Como ele bem aponta, uma das maiores dificuldades do ator é justamente criar, cada vez que se apresenta, os mesmos comportamentos e experiências que possam convencer a plateia como da primeira vez (STRASBERG, 1987, p.35).

O Método de Strasberg, elaborado com base nas reflexões e processos de trabalho

interpretativo formulados por Stanislávski a respeito da atuação, aponta para uma importante questão acerca da arte interpretativa: como pode o ator ao mesmo tempo sentir e exercer controle técnico sobre aquilo que sente?

Para conseguir alcançar esse controle, o Método desenvolvido por Strasberg ao longo de suas experiências no Actors Studio (a partir dos anos 1950) tem como aspectos relevantes a Improvisação e a Memória Afetiva, elementos essenciais para que o ator consiga expressar as emoções corretas durante a representação (STRASBERG, 1987, p.106). Para Strasberg, o desafio de criar *verdades* cênicas a partir de circunstâncias imaginárias requeria um treinamento específico, articulado na esfera dos sentimentos das personagens.

As estratégias utilizadas por ele consistiam em construir os aspectos interpretativos da personagem com base em elementos tomados à memória subjetiva do ator. A lembrança concreta dos objetos e sua reconstituição sensorial estão entre os aspectos que, segundo Strasberg, auxiliam no desencadeamento das emoções. Assim, por exemplo, se imaginamos nosso quarto de infância e o reconstituímos sensorialmente (através dos cinco sentidos), conseguiremos despertar diversos tipos de emoções que poderão ser utilizadas para a expressão do personagem, trazendo veracidade à cena.

Strasberg propõe em seu Método a divisão de duas memórias: a sensorial e a emocional, que constituem a chamada Memória Afetiva (Stanislávski também se referira à Memória Afetiva, nome que, posteriormente, foi alterado por ele para Memória Emotiva, por conta da censura soviética). A memória sensorial é ligada aos

cinco sentidos e a memória emotiva é ligada às emoções que, por sua vez, se torna um elemento básico para o treinamento do ator, na medida em que as emoções precisam ser expressas da forma correta para a eficiência da cena. A Memória Afetiva (soma dessas duas memórias citadas anteriormente), como Strasberg bem destaca, é essencial para qualquer expressão artística, pois ela permite a (re)criação de uma experiência real que, no caso do teatro, pode ser (re)vivida no palco.

Segundo Strasberg, é importante que o ator saiba criar e recriar as experiências sensoriais e emocionais que suscitam a personagem para, assim, cumprir a sua tarefa principal, atuar: “Se ele [o ator] sabe criar as experiências sensoriais e emocionais apropriadas que motivam e acompanham o comportamento do personagem, estará então cumprindo a principal tarefa do ator: atuar⁴” (STRASBERG, 1990, p.199).

A utilização das memórias no Método de Strasberg tem o propósito de fazer com que o ator crie uma espécie de “gatilho” para suas emoções e então alcance o controle esperado. Por exemplo, em uma cena em que o ator precise representar alguém que está apaixonado, fazendo com que esse sentimento pareça real, ele pode trazer à tona essa emoção a partir da memória de diversas situações, que não tenham a ver necessariamente com uma circunstância amorosa: uma lembrança do paladar (quando comeu algo que gostou muito), do tato e assim por diante. Dessa forma, o ator cria um gatilho (toda vez que se lembrar do

4. “If he [the actor] knows how to create the proper sensory and emotional experiences which motivate and accompany the behavior of the character, he will then be accomplishing the primary task of the actor: to act” (STRASBERG, Lee, op. cit., 165).

paladar de algo que comeu, o ator pode conseguir expressar o sentimento de paixão).

Somando-se a esses aspectos, a Criatividade se constitui como outro recurso essencial para a preparação do ator, de acordo com Strasberg. Para ele, a Criatividade do ator deve vir do controle consciente de suas faculdades: "A meta básica do treinamento do ator é dar a ele um controle tão completo quanto possível dessas faculdades humanas. Esse controle é o fundamento para a criatividade do ator⁵." (STRASBERG, 1990, p.133). Ela, juntamente com a Improvisação, consegue dar ferramentas para uma atuação convincente e eficaz: "Improvisação destina-se não apenas a estimular um processo de pensamento e um tipo de reação, mas também auxilia na descoberta do comportamento lógico do personagem para que o ator não se sinta encorajado a 'meramente ilustrar'⁶" (STRASBERG, 1990, p.139).

Para se alcançar o controle das emoções no momento da interpretação, com exercícios voltados para a memória emocional, o Método propõe antes uma preparação extensa, que engloba o relaxamento e a concentração, contribuindo, assim, para um melhor domínio do uso dos sentidos (com o auxílio da memória sensorial), seja para lidar com objetos reais, seja para interagir com os imaginários.

Dessa forma, a emoção que o ator precisa para representar sua personagem pode ser encontrada em sua própria experiência emocional, utilizada com um controle consciente e com o domínio

dos sentidos, usados a favor da criação naquele determinado momento: "O ator, portanto, usa o 'objetivo correlativo' de suas próprias experiências para encontrar um meio de demonstrar a emoção que seu personagem necessita expressar no palco. A memória afetiva passa a ser o código para a expressão do ator⁷" (STRASBERG, 1990, p.154).

A partir dessas reflexões, Strasberg desenvolveu exercícios para auxiliar o ator a utilizar a Memória Afetiva, a Criatividade e a Improvisação, para assim permitir uma expressão emocional mais verdadeira no palco. O relaxamento e a concentração se tornam peças chave de seu método e os pontos iniciais para a prática das demais técnicas. Assim, em uma gradação, seus exercícios vão propondo um trabalho com: a interação com objetos reais e imaginários, a memória sensorial, o reconhecimento do espaço e do outro, a criação e recriação de cenas e a substituição de situações, dentre outros. O uso do texto, seguindo essa gradação, se dá mais ao final do processo.

É importante ressaltar que o Método criado por Strasberg, como ele mesmo menciona, não se limita à preparação de atores, sendo útil para o ser humano de uma forma geral, na medida em que através do Método, conseguimos nos conhecer melhor e aprendemos a controlar nossas emoções, conduzindo-as de forma proveitosa e eficaz de acordo com nossas necessidades. Esse último fator também é essencial para que consigamos

5. "The basic aim of the actor's training is to give him as complete control as possible of those human faculties. This control is the foundation for the actor's creativity" (Ibidem, p.105).

6. "Improvisation leads not only to a process of thought and response, but also helps to discover the logical behavior of the character rather than encouraging the actor 'merely to illustrate'" (Idem, p.110).

7. "The actor, therefore, uses the 'objective correlative' of this own experiences to find a means of expressing the emotion his character needs to express on stage. Affective memory becomes the key to the actor's expression" (Idem, p.121).

nos expressar melhor e nos comunicarmos de forma clara e compreensível.

Considerações finais

A partir dessas reflexões, é possível perceber quão importante foi o trabalho de Stanislávski e como os desdobramentos advindos desse trabalho, como o Método de Lee Strasberg, repercutem até hoje. A atuação requer uma preparação e o sistema do diretor russo e, posteriormente, o Método de Strasberg, bem como o de outros pensadores e profissionais, apresentam importantes contribuições para a mesma.

O trabalho em equipe, a uniformidade da atuação e o uso da verdade interior do ator são alguns aspectos que o sistema stanislavskiano trouxe para o “fazer” teatral norte-americano. Esses elementos, por sua vez, influenciando o então estudante de teatro Lee Strasberg, abriram possibilidades para a criação daquela que se tornou uma referência em escolas de formação de atores nos EUA, o Actors Studio, que ainda hoje forma grandes nomes do cenário artístico mundial.

Ao longo de sua vida profissional, Strasberg, que também era ator, conseguiu elaborar exercícios e práticas que visam à expressão verdadeira das emoções no palco, alcançada a partir de um “gatilho” e de um controle exercidos pelo próprio ator. A Memória Afetiva, a Criatividade e a Improvisação são elementos-chaves para tal objetivo, e a concentração e o relaxamento, as ferramentas essenciais para o mesmo.

O Método de Strasberg lida com as emoções, e a capacidade de controlá-las para assim conseguir expressar de forma equilibrada e

verdadeira as emoções da personagem é, sem dúvida, um aspecto importante desse processo. Como extensão, conseguir aplicar essa técnica no dia a dia, certamente trará muitos benefícios para a comunicação e a interação entre os indivíduos de uma maneira geral, uma vez que, como bem expressa Strasberg, viver não é só um processo mecânico, ele exige o fazer contatos, reagir e comunicar experiências.

Referências Bibliográficas

- BOLESLAVSKI, Richard. Fundamentos da atuação. Tradução de Matheus Cosmo. In: **Revista Aspas**, São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – USP, v.5, n.1, 2015, p. 24-33.
- CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs.). **Teatro Russo** – Literatura e Espetáculo. São Paulo: Ateliê, 2011.
- COSTA, Iná Camargo. Stanislávski na Cena Americana. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v.16, n.46, set./dez. 2002, p.105-112.
- HODGE, Alison. **Actor Training**. London/New York: Routledge, 2010.
- STRASBERG, Lee. **A Dream of Passion: The Development of the Method**. New York: Plume Book, 1987.
- STRASBERG, Lee. **Um Sonho de Paixão: O Desenvolvimento do Método**. Tradução de Anna Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- SKIFFITHS, Trevor. Esboço de Um Curso Elementar de Representação. Extraído de *The Drama Review*, v.28, n.4, winter 1984. **Cadernos de Teatro**, Tradução de Thaís Elita M. Lowen, Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro – Secretaria Municipal de Cultura, n.110, 1986. ■

Um ator e o método: aprendendo as técnicas de Stella Adler

POR GUILHERME RODIO¹

Quando me convidaram para escrever um artigo para o *Caderno de Registro Macu*, relutei muito, pois não me considero um acadêmico nem um professor, mas sim um ator apaixonado pelo aspecto técnico do meu ofício. Não saberia muito bem como começar ou formatar as minhas palavras para estar no mesmo nível dos meus colegas, mas resolvi aceitar o desafio de escrever um registro muito pragmático das minhas experiências.

Em 2014, eu estava trabalhando no teatro já há cinco anos profissionalmente. Tinha tido meu grupo de pesquisa, tinha passado dois anos com o Antunes Filho no CPT e estava trabalhando em projetos com o Grupo XIX de Teatro. Eu sentia que havia tido uma curva de aprendizado teórica interessante, mas me faltavam algumas ferramentas práticas para criar personagens mais realistas, em dramas mais realistas, e que não tinham muito espaço nesses locais de trabalho. Havia é claro o *Prêt-à-porter*² do Antunes Filho, mas que naquele momento estava parado e sem perspectiva de retorno.

Comecei então a procurar cursos fora do Brasil para uma experiência de uns dois meses e acabei selecionando alguns cursos em Los Angeles que me interessavam. Chegando lá, fui procurar a Stella Adler Academy of Acting Hollywood e me identifiquei de imediato com o método, com os professores e com a filosofia de trabalho dela. Ganhei uma bolsa de estudos e acabei ficando um ano estudando lá. O que vou dividir com você leitor, nesse texto, é um pouco do meu aprendizado.

Stella Adler começou muito nova trabalhando no teatro ídiche com seu pai, Jacob Adler, que no começo do século XX em Nova Iorque já tinha grande notoriedade como ator. Na juventude, em companhia de amigos como Lee Strasberg, Harold Clurman e Clifford Odets, teve contato com as primeiras informações sobre o sistema de Stanislávski através de atores do Teatro de Arte de Moscou. Juntos, criaram o Group Theatre e desenvolveram as bases do teatro realista norteamericano que culminaria na criação da linguagem cinematográfica de Hollywood. Posteriormente, Stella Adler e Lee Strasberg começaram a divergir sobre as técnicas fundamentais do Sistema. Stella resolveu então viajar a Paris em 1934 para ter aulas com o próprio Stanislávski. Naquela época, Stanislávski, já com 71 anos, havia dispensado as técnicas de Memória Emotiva e usava as Ações Físicas. Voltando aos EUA, Adler apresentou a Lee Strasberg, um dos principais nomes do Actors Studio, a nova abordagem do russo, mas Strasberg a rejeitou, gerando um grande cisma que dura até hoje na metodologia de ensino de atores no país. Stella Adler declarou que Lee Strasberg “entendeu tudo errado” e montou sua própria escola de atuação.

A escola em que estudei é gerida até hoje por professores amigos e herdeiros de Adler, que fazem de tudo para preservar as técnicas desenvolvidas por ela ao longo de sua vida. Lendo livros sobre ela, percebi que havia muita similaridade com Antunes Filho e que poderia haver uma complementaridade entre as filosofias de ambos. O que Adler já no início declara sobre Strasberg é o que eu vivenciei e aprendi nos meus anos de Antunes Filho, e o que divido com você. Não existe método. Os professores são seres em constante movimento e o que era uma verdade de ouro ontem, pode não ser amanhã. O que existe de fato é uma coleção de técnicas compiladas e que

1. Ator e produtor de cinema e teatro.

2. Projeto coordenado pelo diretor Antunes Filho (1929 –) desde 1997 no Centro de Pesquisa Teatral (CPT).

se complementam. Algumas são mais eficazes que outras e na realidade o método é pessoal. Cada ator vai entrar em contato com inúmeras dessas técnicas, experimentá-las e decidir de forma fluida o que funciona para si. Durante anos de aprendizagem e trabalho, acredito que um ator desenvolve um método para chamar de seu.

As quatro técnicas centrais para Stella Adler e que se relacionam com Stanislávski são o uso da Análise de Texto, a Imaginação Ativa, a Fragmentação do Texto e as Ações Físicas. Vou tentar, de forma orgânica e fluida, entrar em cada uma delas e dividir o que compreendi do que me foi ensinado. Lembro que essas técnicas estão relacionadas ao realismo e objetivam que o ator VIVA a personagem e não ATUE. Existe uma grande diferença entre estes dois conceitos. Para os americanos de maneira geral, o objetivo maior é SER a personagem e não ser pego atuando. Ser pego atuando é muitas vezes fabricar um sentimento com caras e trejeitos que eu não estou de fato sentindo, e isso, para uma audiência qualificada, é claramente perceptível. Outro ponto preliminar importante é que todo esse trabalho aqui proposto é anterior à palavra. Stella defendia que as palavras que saem da boca de uma personagem são como as cerejas de um bolo. Há muito trabalho prévio a ser feito para mergulhar na personagem, e fazer como muitos atores, que correm para decorar o texto em primeiro lugar, é um erro crasso.

A Análise de Texto é um trabalho fundamental, segundo Stella, para contextualizarmos a pesquisa que nos alimentará para as etapas seguintes. Para ela, só é possível que eu interprete uma personagem em uma obra de forma plenamente orgânica se eu dominar o máximo que posso o contexto dela e da obra com riqueza de detalhes. Por exemplo, em *Tio Vânia*, de Anton Tchêkhov, se eu vou trabalhar com Ástrov, devo entender que

estou em uma propriedade rural no interior da Rússia na segunda metade do século XIX. Como era o sistema político? Estamos antes da Revolução Russa. Essas fazendas estavam apinhadas de servos em péssimas condições de trabalho e moradia. As epidemias se grassavam, e Ástrov tinha muito trabalho. Ele é um médico viajante em um país frio, sofrendo com as condições da estrada e com o tempo. A peça nos diz que ele passa na fazenda de Sônia e Vânia uma vez a cada tantos meses. Todo o tempo ele está em fazendas como essa. Em algumas é melhor tratado, em outras pior. Qual a situação econômica no interior da Rússia nessa época? A colheita é boa? Existem dívidas bancárias? Os bancos executavam essas dívidas? O que acontece? Aconteceu o mesmo com uma família vizinha, e eles perderam tudo? A vida em Moscou é diferente? É um sonho ir para longe desse lugar? Tudo isso me ajuda a me transportar para uma época e lugar específicos e me conectar com a realidade daquelas pessoas em temas como política, economia, arte, religião, costumes etc.

A Análise de Texto também me ajuda a entender o tema da obra. Sobre o que estamos falando aqui? Quando lemos o roteiro da série britânica *Downton Abbey*, por exemplo, sabemos que estamos lidando com mudanças. Todas as personagens revolvem ao redor deste tema, sejam servos ou senhores, todas têm uma posição sobre o que é melhor: nos aferrarmos às nossas tradições para não perdermos nossa identidade e segurança ou abraçarmos a modernidade e nos arriscarmos a ganhar com um futuro promissor? Resisto ou aceito? Este paradigma é o motor dramático dessa obra, o tema dela.

Passemos então à Imaginação Ativa. Ela é a capacidade de nos convenceremos das realidades da obra que estamos trabalhando de forma criativa. Após nos debruçarmos sobre o texto de

todas as formas que pudermos, pesquisarmos no *Google*, lermos obras do período, procurarmos músicas, arte, enfim, aprendermos o máximo que pudermos, partimos para o trabalho mais pessoal. Ele se divide entre criação do passado da personagem e criação do lugar de cena. O passado da personagem é uma forma de incorporar baseada na criação de imagens que nos movam a ter sentimentos reais. Por exemplo, em *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, temos alguns elementos que nos contam do passado de Blanche, mas muitas outras lacunas podem ser preenchidas para nos trazer maior presença nesse papel. Blanche cresceu com dinheiro? A família foi perdendo aos poucos? Ela foi abusada sexualmente? Quantas vezes? Por quem? Era um amigo da família? Um credor da fazenda? Os pais estavam dispostos a tudo para preservar a tradição da família?

Conforme eu crio essas situações e essa gênese, eu vou entendendo melhor a personagem e vou à busca de duas coisas principais: detalhes (porque a arte é feita deles) e imagens que me movam profundamente. Por exemplo, se Blanche foi abusada, e eu como atriz crio de forma específica esse abusador, essa imagem irá me mover profundamente quando eu fizer a cena com Stanley. Era um amigo dos pais? Era velho? Tinha uma barriga enorme? Passou a mão em minhas coxas? Suas unhas estavam sujas? Quanto mais detalhes eu dou, mais essa imagem fica real. Nesse ponto reside a diferença principal entre Stella Adler e Lee Strasberg. Para Strasberg, nós podemos nos apoiar nas nossas próprias memórias e substituir um fato fictício por outro análogo que tenha acontecido conosco. Adler não acreditava nisso. Ela dava um exemplo muito claro: se eu sou um ator que vai interpretar Carlos Magno em uma cena em que ele descobre a morte do filho de oito anos, não posso usar minhas próprias memórias de perda, pois elas não serão específicas o suficiente. Um homem de

36 anos que perde um filho de oito anos em 2018 é totalmente diferente de um rei da Idade Média que perde um filho de oito anos. Naquela época era raro um filho atingir a vida adulta. As guerras, doenças e acidentes matavam muitas crianças, e os pais já estavam acostumados com isso. A reação é totalmente diferente. Fora o fato de que Carlos Magno não poderia ser visto de maneira vulnerável por sua corte, pois isso enfraqueceria o reino todo. A ideia do realismo é ser o mais fiel possível ao contexto histórico da obra.

A segunda ferramenta usada pela Imaginação é a criação do lugar de cena. Todas as cenas em que atuo, segundo Adler, devem ser criadas de antemão pelo ator, em seu trabalho em casa. Muitas vezes a peça dá alguns detalhes do lugar, mas novamente há muitas lacunas a serem preenchidas pelo ator. Exemplo: a cena se passa na sala de estar da casa de Sórin em *A Gaivota*, de Anton Tchekhov. A peça já nos dá muitos elementos visuais de como é essa sala, mas como eu posso personalizar essa imagem? Torná-la minha? Viver com desentortura nessa sala, com organicidade, viver de fato e não atuar? Se eu sou Trépliov, eu vivo nessa casa desde a infância com meu tio enquanto minha mãe trabalha. Conheço os móveis todos. O rasgo no sofá que está escondido pela almofada vermelha, a perna da mesinha do *samovar*³ que está bamba desde o verão passado, e ninguém ainda arrumou. A vista do lago pela janela. Como é essa vista no verão? Na primavera? No inverno? O lago é profundo? Já nadei nele? E quando a filhinha de um mujique⁴ se afogou, e eu acompanhei o resgate do seu corpinho pelos homens? Tudo isso me faz estar em casa nessa sala, vivendo com plenitude. Esse trabalho o ator deve fazer em casa, buscando os

3. Utensílio culinário de origem russa, utilizado para aquecer água e servir chá.

4. Termo que designa o camponês russo antes da Revolução de 1917.

detalhes que mais o alimentarão principalmente nas cenas mais difíceis da peça. Posteriormente, conforme o cenário físico entra, ele mesmo irá fazer as adaptações necessárias.

Chegamos à terceira técnica importante para Stella Adler, a Fragmentação do Texto. Após estarmos bastante embasados nos contextos maiores e menores propostos pelas técnicas anteriores, passamos para o texto propriamente dito. O trabalho consiste em dividir esse texto em atos, cenas, viradas de cena, parágrafos e linhas, de forma a fragmentar o texto e buscar o entendimento de cada unidade desse texto, entender os objetivos das personagens. Por exemplo: O que é o segundo ato? Essa cena é a cena da despedida das personagens? Elas esperam voltar a ver-se? Quando ela vai embora o mundo dele acaba? O que ele quer? O que ela quer? O que está sendo dito neste parágrafo? Ele está discorrendo sobre a vida das bactérias anaeróbicas, mas na verdade quer dizer que não aguentará viver sem ela? Esse é o subtexto?

E então a Fragmentação do Texto nos leva direto às Ações Físicas:

E nessa frase especificamente? O que ele está FAZENDO? Está ameaçando-a? Julgando-a? Buscando conectar-se?

Eu já tinha ouvido falar de Ações Físicas de forma teórica, mas nunca tinha aprendido na prática como funcionava. A princípio o funcionamento é simples, mas esconde algumas dificuldades. A cada unidade de texto, buscamos entender o que a personagem está fazendo, em um processo de ação e reação. Lembrando que fazer é muito diferente de sentir. SENTIMENTO é resultado, nunca ferramenta, conforme Adler nos apresenta. Eu não estou triste ou angustiado nessa fala. Eu estou fazendo algo. Fazer é controlável pelo ator e gera um sentimento como resultado. Eu estou ameaçando-a na frase. Quando quero ameaçar alguém, como meu corpo se comporta, o que ele faz? Faz uma Ação Física de ameaça!

Cerra os punhos, bate na mesa etc. A grande questão é acertar uma ação condizente e que expresse a natureza mais profunda da cena. No processo de busca, temos que ir sempre atrás das camadas mais profundas, não das primeiras que nos veem a mente.

Esses quatro pilares técnicos do método Adler são acompanhados por muitas outras técnicas, e cada um deles tem pedagogicamente uma série de exercícios para desenvolvimento e aprofundamento. Stella Adler defendeu que todo ator deveria se dedicar a ampliar seu repertório durante a vida de forma incessante, para que pudesse agregar o máximo de qualidade e profundidade ao seu trabalho usando a técnica. Ela dizia duas coisas importantes para seus atores: a primeira é que nós vivemos em um contexto do dia a dia que ela chamava de “pedestre”. Ele se relaciona ao naturalismo rasteiro que vemos aos montes, por exemplo, nas novelas de televisão, e é dever do ator trabalhar para elevar a obra à sua universalidade, ao nível ao qual o autor a pensou. Para tanto, o ator deve se dedicar a um entendimento profundo da obra e da personagem e com muito respeito fazer jus àquela vida imaginada, que pode muito bem ter a plena força da realidade e tocar os sentimentos do público.

A segunda coisa é que o talento do ator reside em suas escolhas. Em todo esse processo que descrevi, o ator terá que escolher caminhos a partir de seu repertório e sensibilidade, portanto, se o ator trabalhar esse repertório e essa sensibilidade, poderá fazer escolhas mais maduras que elevarão o nível de seu trabalho e da obra como todo.

Agradeço a oportunidade de poder dividir este conteúdo. Espero ter podido em poucas palavras trazer um panorama do trabalho de Stella Adler para você leitor. Se quiser buscar mais informações ou tiver dúvidas, me procure no *Facebook*. ■

entrevista



Ramos da mesma raiz: As ideias teatrais de Stanislávski nos Estados Unidos

Entrevista com Elena Vássina

POR ROBERTA CARBONE

A entrevista a seguir foi realizada em 30 de abril de 2018, com a professora do Curso das Letras Russas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e autora, juntamente com Aimar Labaki, da obra Stanislávski – Vida, Obra e Sistema, publicada pela Funarte em 2016, que traz, pela primeira vez no Brasil, os escritos de Stanislávski em tradução direta do russo para o português. Em sua fala, Elena Vássina refaz o caminho de chegada de Stanislávski aos Estados Unidos e passa pelos mais importantes disseminadores de suas ideias teatrais, considerando a validade de todas as escolas pedagógicas de filiação stanislavskiana.

As turnês do TAM nos EUA

O ponto de partida para se falar sobre o tema “Stanislávski nos Estados Unidos” é certamente a turnê do Teatro de Arte de Moscou nesse país. Foram duas turnês. A primeira começou em janeiro de 1923, e é muito importante frisar que ela foi um sucesso enorme, um êxito total. Todos os norte-americanos envolvidos com teatro e cinema ficaram completamente surpreendidos pela nova linguagem teatral e pelo novo tipo de atuação do TAM. Foi algo mágico.

Stanislávski recebeu várias, centenas de convites para ensinar o Sistema e seu treinamento de atores nos Estados Unidos. E foram propostas, financeiramente falando, muito interessantes, mas ele não aceitou nenhuma delas, por causa da ligação com o seu teatro, com seus atores, do contrato com o governo soviético – que obrigava todos a voltarem à União Soviética – e também por causa do tempo e da saúde. E se Stanislávski tivesse ficado e trabalhado lá, não sabemos como seria agora.

Mas antes do Teatro de Arte de Moscou e Stanislávski irem aos Estados Unidos, Richard Boleslávski, o discípulo de Stanislávski no Primeiro Estúdio do TAM, emigrou depois da Revolução de 1917, fez um trajeto pela Europa e acabou ficando nos Estados Unidos. Ele começou a dar palestras falando da arte teatral de Stanislávski e passou a ser uma figura chave na primeira etapa de sua divulgação nesse país. Boleslávski foi uma figura chave na divulgação do Sistema nos Estados Unidos. Ele atuou em vários espetáculos durante a turnê do TAM e, apesar de brigas que existiram entre Boleslávski e Stanislávski ainda no período russo, eles continuaram bastante próximos.

E deve-se falar de Boleslávski, porque ele foi um ator e um diretor genial, brilhante e contribuiu muito, a meu ver, para a formação da pedagogia tanto teatral quanto cinematográfica norte-americana. Foi com ele que Lee Strasberg – do

famoso Método de Stanislávski – estudou por volta de um ano. Strasberg trabalhou no Laboratory Theatre junto com Boleslávski, que o organizou com a ideia de criar um teatro de repertório e uma escola de arte dramática. Foi também onde trabalhou Maria Uspénskaia¹.

Boleslávski e Maria Uspénskaia

No Brasil ainda se sabe pouco sobre Maria Uspénskaia, que desempenhou um papel importante na divulgação da escola stanislavskiana nos Estados Unidos. Boleslávski e ela foram atores do Primeiro Estúdio de Stanislávski, ou

Todos os norte-americanos envolvidos com teatro e cinema ficaram completamente surpreendidos pela nova linguagem teatral e pelo novo tipo de atuação do TAM.

seja, estudaram com Stanislávski e Sulerjítiski, o principal pedagogo do Primeiro Estúdio. Eles também atuaram e estudaram com Vakhtângov, o que os influenciou muito. Uspénskaia e Boleslávski levaram para os Estados Unidos toda a experiência pré-revolucionária de Stanislávski. E não apenas a experiência do Primeiro Estúdio, de 1912, pois Boleslávski tinha sido o ator do TAM ainda antes da fundação do Estúdio e atuou em *Um Mês no Campo*², de Turguêniev. Ele conheceu,

1. Seu sobrenome é conhecido também na transliteração francesa: Ouspenskaya.

2. A peça foi apresentada em 1909 no Teatro de Arte de Moscou, com direção e atuação de Stanislávski. Para mais informações sobre o texto e a montagem, consultar: SHUBA, Simone. **Stanislávski em Processo: Um Mês no Campo** Turguêniev. Coleção Macunaíma no Placo. São Paulo: Perspectiva, 2016.

portanto, as primeiras experiências do Sistema, porque *Um Mês no Campo* foi laboratório de experiências de Stanislávski com o Sistema, ou seja, Boleslávski já conheceu o que Stanislávski tinha feito antes mesmo do Primeiro Estúdio.

Ambos se tornaram figuras fundamentais para a formação da escola do cinema norte-americano. Assim como Richard Boleslávski – um importante ator de Hollywood –, Maria Uspénskaia também atuou em vários filmes da época e recebeu duas indicações para o Oscar. Ela atuou, por exemplo, no famoso filme *A Ponte de Waterloo*³, onde interpretou o papel da professora de balé. E é

[...] todos os discípulos de Stanislávski talentosos, que continuaram uma pedagogia stanislavskiana na busca com o Sistema, não repetem exatamente aquilo que Stanislávski fez.

possível encontrar outros filmes dela. Boleslávski se tornou bem mais conhecido que Uspénskaia, mas ela, enquanto pedagoga teatral também foi importantíssima. Foi ela, por exemplo, quem introduziu pela primeira vez nos Estados Unidos a prática de improvisações. Antes eu acreditava que Boleslávski e Uspénskaia tinham trabalhado muito focados em elementos do Primeiro Estúdio, ou seja, na Memória Afetiva, nos exercícios de ioga, na Concentração, na transmissão de energia ou prana, na terminologia de Stanislávski. Tinha tudo isso, mas hoje eu vejo também que Boleslávski deu passos à frente em comparação

com sua experiência no Primeiro Estúdio, assim como Uspénskaia.

E, certamente, todos os discípulos de Stanislávski talentosos, que continuaram uma pedagogia stanislavskiana na busca com o Sistema, não repetem exatamente aquilo que Stanislávski fez. Porque teatro é criação, é sempre desenvolvimento. Não se trata de professores de matemática, que vão ensinar a todos que dois mais dois são quatro. Os pedagogos teatrais estão sempre se desenvolvendo, e eu acho isso muito importante. Por exemplo, lendo Boleslávski, podemos ver como é importante para ele o conceito de Ator Criador, quando os atores trabalham junto com o diretor na criação do espetáculo. Essa ideia veio de Stanislávski, de um Stanislávski tardio.

Lee Strasberg, Stella Adler e Mikhail Tchékhov

Em 1930, termina o Laboratory Theatre, e, em 1931, Lee Strasberg forma seu Group Theatre. Importante dizer que Strasberg viu Stanislávski, assistiu aos espetáculos do TAM, mas foi com Boleslávski e Uspénskaia que ele estudou. E quando ele forma o Group Theatre, ele trabalha com Stella Adler, que é filha de um ator judaico de origem russa bem conhecido. Nessa história toda, a raiz judaico-russa criava uma maior aproximação entre os Estados Unidos e a União Soviética em termos de sistemas teatrais. Mas em 1934, Stella Adler, junto com seu marido, Harold Clurman, vai para a França e lá ela se encontra com Stanislávski (no seu livro *Minha Vida na Arte*, Stanislávski descreve este encontro com muito humor). Ela teve uma possibilidade única: ter aulas particulares e individuais com Stanislávski durante cinco semanas. Ao voltar para os Estados Unidos, Adler brigou com Strasberg, acusando-o de “deturpar” o Sistema, e fundou sua própria escola stanislavskiana. E quando Lee Strasberg faleceu, ela chegou aos seus alunos e disse:

3. Filme de 1940, baseado na peça homônima de Robert E. Sherwood e dirigido por Mervyn LeRoy, com atuação de Vivien e Robert Taylor. Foi indicado a várias premiações do Oscar.

“Faleceu um grande homem de teatro. Vão passar anos antes que a arte do ator se livre do prejuízo que ele fez.” E assim foi a relação entre eles. Mas ambos foram muito importantes na divulgação do sistema de Stanislávski nos Estados Unidos.

Temos que mencionar outra corrente muito importante do Sistema e da escola russa, alguém que também era ator do Primeiro Estúdio do TAM, que é Mikhail Tchékhev. Ele estudou com Boleslávski e foi um aluno que Stanislávski admirou muito, foi o ator mais talentoso entre todos os atores do TAM. Mikhail Tchékhev publicou um artigo sobre Stanislávski em 1919⁴. Stanislávski ficou com uma raiva imensa que um aluno seu pudesse publicar algo sobre o Sistema, e foi uma briga enorme. Tchékhev também emigra, passa pela Inglaterra e acaba ficando em Nova

Podemos dizer que nos Estados Unidos existiram e existem diferentes escolas pedagógicas que saíram da mesma raiz stanislavskiana.

orque, onde trabalha em Hollywood (recebeu uma indicação ao Oscar) e como pedagogo de muitos atores do cinema norte-americano. E o próprio Mikhail Tchékhev falava que seu sistema pedagógico de preparação do ator era 60% Stanislávski, 20% Vakhtângov e o resto dele.

Podemos dizer que nos Estados Unidos existiram e existem diferentes escolas pedagógicas que saíram da mesma raiz stanislavskiana. É como uma árvore com vários ramos que tem suas raízes no Primeiro Estúdio do

TAM, mas nenhum ramo é parecido com o outro. Eles evoluíram e se desenvolveram, e cada um teve o seu próprio método de ensino. Há muitas divergências entre as iniciativas. Uma, achava, por exemplo, que o ator nunca deveria partir de si próprio. Para Stanislávski, o básico é que o ator parta de si próprio, mas nunca se limite a si mesmo, porque o mais importante na criação atoral é a imaginação, o famoso “como se fosse” de Stanislávski. Tchékhev dizia que o ator devia partir da imaginação e não de si próprio, ou seja, não se apoiar na sua Memória Afetiva. É uma diferença radical na abordagem da pedagogia teatral de dois mestres. Mas tanto uma quanto a outra funcionam perfeitamente bem.

Strasberg esteve na União Soviética em maio/junho de 1934, detestou completamente os espetáculos do TAM – que nessa época já não tinham nada a ver com Stanislávski – e nem quis se encontrar com Stanislávski. Strasberg já tinha aprendido muito sobre Vakhtângov por causa de Boleslávski, mas também por causa de um emigrante russo que trabalhou como cozinheiro durante o retiro dos ensaios do Group Theatre no verão de 1932. Cada noite, antes de servir o jantar, este cozinheiro, Mark Schmidt, traduzia os trechos dos livros e artigos sobre Stanislávski, Meierhold e Vakhtângov para Lee Strasberg e os atores do Group. Assim Lee Strasberg aprendeu sobre as vanguardas teatrais russas. Os conhecimentos que ele vai aprofundar durante sua viagem à União Soviética em 1934.

A Memória Afetiva e o Método dos Études

Falando da diferença entre Strasberg (que foi chamado do “fanático da Memória Afetiva”) e Stanislávski, creio que têm visões bastante diversas sobre o ator e o diretor. Enquanto, para o Stanislávski da última década (final dos anos 1920 e até sua morte em 1938), o trabalho do diretor e do Ator Criador está muito ligado, Strasberg o

4. O artigo de Mikhail Tchékhev se chama Sobre o Sistema de Stanislávski e foi publicado em uma revista de teatro alemã.

separa. Ele diz que o diretor fica acima do contexto de criação dos atores, que é o diretor quem dita sua vontade, o diretor teatral é o principal. Eu acho que isso é porque a arte teatral norte-americana ainda estava muito jovem e imatura. Stanislávski já tinha passado pela formação em arte e pela profissionalização ainda no final do século XIX. Essa é uma diferença bastante importante, a pedagogia de Stanislávski é voltada para a formação do ator.

Lendo o Stanislávski tardio, é muito importante o que ele próprio chamou de método de ensaio por meio dos *études* – há dois manuscritos em meu livro *Stanislávski – Vida, Obra e Sistema* (Funarte, 2016) em que ele fala sobre o processo de ensaios por meio dos *études* – ou usando um termo de Maria Knébel, outra aluna de Stanislávski, que o chamou de Método de Análise Ativa, ainda que Stanislávski nunca tenha usado esse termo. Análise Ativa, ou seja, a análise pela ação, para Strasberg não tem a menor importância. Ele fala de ação apenas como um meio de saída para os atores nas situações de vida em ensaio, mas não é assim, digamos, um componente importante para o Método de Strasberg, enquanto Stanislávski diz que a ação é tudo. É a ação que alimenta o trabalho com os *études* e o processo dos ensaios, desde o início, começa com ações.

Strasberg acha que, embora do ponto de vista do diretor e do encenador o conhecimento da ação seja muitíssimo importante, é melhor que os atores não saibam qual ação eles irão fazer. O Método de Strasberg é, portanto, bem mais intuitivo, e essa talvez seja a diferença principal entre eles. Strasberg se forma como pedagogo no final dos anos 1920, início dos anos 1930 e sob forte influência de Freud, que começa a ganhar popularidade nos Estados Unidos. Enquanto isso, na União Soviética, Freud tinha sido proibido depois da Revolução. Sabe-se que Stanislávski nunca leu Freud. Mas também se

sabe que ele estudou psicologia profundamente, pois o inconsciente era muito importante no seu trabalho.

Stanislávski nunca abriu mão da Memória Afetiva, mas depois da Revolução, ele passa a chamar a Memória Afetiva de Memória Emocional, porque o termo “memória afetiva”, cunhado por Théodule Ribot, psicólogo francês e, logo, “burguês” no contexto da ideologia soviética, foi proibido. No sistema de Stanislávski, o inconsciente é muito importante, mas sendo um gênio iluminado e espiritualizado, ele fala sobre a *vida do espírito humano* e o divino. E, a meu ver, Strasberg é bem mais pragmático, bem mais prático. Se para Stanislávski, o inconsciente é para cima, a natureza criativa do ator que vem da inspiração, para Lee Strasberg, o inconsciente é para baixo, é freudiano, é todo o trauma, algo

Há muitos tijolos no sistema de Stanislávski, e se você tira um deles, a casa fica torta.

bem mais subjetivo. Há muitos tijolos no sistema de Stanislávski, e se você tira um deles, a casa fica torta. Eu posso dizer que o tijolo principal em Lee Strasberg é o inconsciente, a Memória Afetiva.

Mas Stanislávski descobre outra coisa: a Ação, as Ações Físicas. Strasberg, ao contrário, vai cada vez mais e mais a fundo na memória afetiva, ou seja, a memória individual do ator. Em Stanislávski, existe o mágico *se eu fosse*, existem as Circunstâncias Dadas e a criação da personagem *a partir de si mesmo*. Em Strasberg, o ator cria suas personagens vivendo, buscando *dentro de si mesmo*. Stanislávski pergunta ao ator *o que ele faria se fosse Raniévskaja*, personagem do *Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov. Strasberg tenta buscar alguma situação, alguma

A profissão criativa deve estar sempre em processo de construção, em processo de desenvolvimento, e isso é normal, e, de vez em quando, entrar numa crise e entender que você não sabe nada, que seu caminho foi errado, não deveria levar à frustração, ao contrário, faz parte da pedagogia criativa, que é um permanente desafio.

experiência psicológica, emocional, própria do ator, que poderia aproximá-lo de Raniévskaja. Os focos são, assim, diferentes. Os atores do Método não se transformam em personagens, eles encontram as personagens dentro de si.

O sistema de Stanislávski tem muitíssimos exercícios para o treinamento da imaginação dos atores – aliás, o instrumento mais poderoso em qualquer tipo de criação artística. O primeiro ano da pedagogia stanislavskiana na escola russa já começa com o treinamento da imaginação. Ao meu ver, é importantíssimo desenvolver a criatividade. Sem imaginação não há arte. Mas para Strasberg, o mais importante é mergulhar no inconsciente do ator. Strasberg diz que os atores do Método não se transformam, não se transfiguram na personagem, eles encontram a personagem dentro de si, substituindo a experiência da peça, do filme, por sua própria experiência.

Eu sempre me lembro do exemplo que cita Augusto Boal, em um de seus livros, sobre os ensaios de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams em que ele usou o Método de Strasberg. A atriz que interpretava Blanche Du Bois não conseguia atuar bem o ódio e a atração sexual por Stanley Kowalski. Boal, que estudou com o Strasberg, dizia para a atriz que essa era

uma cena muito sexual e que, para interpretá-la, ela devia se lembrar de algum episódio de paixão, de sexo em sua vida. Mas ela responde: “Eu sou virgem! Como isso é possível?” Porém, depois ela atuou muito bem, o que Boal reconheceu, e então ela disse: “É que me lembrei de um dia muito quente, que fazia muito calor, e eu estava tomando um sorvete em Copacabana.” Então é isso: ela atuou muito bem porque se lembrou de algo sobre sua vida, e não *como se fosse* Blanche Du Bois.

São diferenças bastante grandes, mas o interessante é que o Método de Strasberg dá um resultado fantástico no cinema. Fica muito óbvio para mim que as experiências de Stanislávski, as montagens do próprio Boleslávski, os espetáculos de Vakhtângov no Primeiro Estúdio foram feitos em espaços muito pequenos, e a atuação dos atores estava em *close*. É como na filmagem quando se tem um *close*, como no cinema quando o ator tem que interpretar muito bem todas as emoções. Isso é um princípio básico do cinema, e esse tipo de atuação funcionou de maneira excelente no Primeiro Estúdio. Strasberg herda esse método de Boleslávski e de Uspénskaia e o transforma nos Estados Unidos, em outro contexto cultural, em um método eficiente de treinamento para os atores de cinema.

Eu nunca estudei especialmente Lee Strasberg, mas o que eu sei de como ele trabalhou com Marilyn Monroe, com Marlon Brando, é esse método, digamos, bastante freudiano, em que o resultado do trabalho do ator é mais rápido. O trabalho de Stanislávski com o Método de Ações Físicas, de ensaios, de *études* pressupõe um período muito longo de preparação. O Método de Strasberg é bem mais rápido, porque no cinema o trabalho é passo a passo, você filma e grava a cena aqui e agora, você não ensaia mês a mês para depois mostrar o resultado. No cinema, o ator tem duas horas para atuar, e depois o diretor vai montar e escolher o melhor material.

Isso é completamente diferente do método do Stanislávski tardio, quando ele propõe uma abordagem da peça através da ação, de *études*. Esse é um caminho que leva meses, e o caminho de Strasberg é bem mais rápido. Talvez, por causa disso, eles conseguiram, tanto Stella Adler quanto Lee Strasberg, criar ótimos atores de cinema. Eu não posso dizer, com raríssimas exceções, que o teatro – e não falo da Broadway, porque musical é diferente –, que o teatro dramático norte-americano avançou muito. Mas o cinema foi um grande descobrimento.

A pedagogia teatral: uma profissão criativa

Eu me lembro que assisti, certa vez, a uma comunicação de Jorge Saura (tradutor das obras de Stanislávski para espanhol) sobre Sanford Meisner, que trabalhou com Stella Adler e Strasberg no Lab Theatre e depois saiu e formou sua própria escola em Los Angeles. Eu acredito que se procurarmos bem, encontraremos mais e mais ramos que saíram da mesma raiz, mas caminharam em direções diferentes. É um tema que me interessa muito e ainda tenho que estudar e aprender, mas sei que Sanford Meisner também brigou com Lee Strasberg, recusou a Memória Afetiva e criou, a partir de Stanislávski, o seu próprio método de atuação.

Acho importante dizer que o Método de Strasberg não deveria ser julgado se é pior ou melhor do que o sistema de Stanislávski, é simplesmente diferente. Stella Adler não é pior nem melhor que Lee Strasberg, é outra possibilidade. É como eu sempre digo, o discípulo talentoso nunca segue o passo a passo do mestre, ele briga, recusa, quer ser diferente, aprende de forma dialética, aprende, depois se revolta contra o mestre e o nega, para no final das contas chegar à síntese. Então, estes são, a meu ver, os principais caminhos que o sistema de Stanislávski trilhou nos Estados Unidos: Boleslávski e Maria Uspénskaia, Lee Strasberg e Stella Adler, Mikhail

Tchékhov e os atores russos.

É muito importante perceber que nós lidamos com arte e, na arte, não existem as leis das Ciências Exatas. Qualquer professor de Física vai ensinar aos seus alunos que se uma bola for jogada para cima, de qualquer jeito, ela vai acabar caindo na terra, mas no ensino das artes não existe essa verdade única. O Stanislávski que chegou aos Estados Unidos e foi divulgado aqui, no Brasil, é diferente do Stanislávski direto da fonte russa, mas por causa desse caminho, por causa desse esforço, também tivemos bons descobrimentos.

O importante, a meu ver, na pedagogia teatral, é nunca estar parado, é estar sempre se descobrindo, se reinventando, sempre criando novos métodos de trabalho com os alunos. O pior pedagogo é aquele que passa a vida inteira repetindo a mesma coisa, que entra em sala de aula com um caderninho, com o plano de aula de dez, quinze, vinte anos atrás. A profissão criativa deve estar sempre em processo de construção, em processo de desenvolvimento, e isso é normal, e, de vez em quando, entrar numa crise e entender que você não sabe nada, que seu caminho foi errado, não deveria levar à frustração, ao contrário, faz parte da pedagogia criativa, que é um permanente desafio. Quando eu leio novas publicações, novos artigos, novos diretores é sempre muito bom, muito estimulante, eu tenho que pensar para não repetir aquilo que eu já falei há um ano. Não deve existir essa coisa careta de poder tomar apenas um caminho certo – há encruzilhadas de cada nova experiência. No trabalho da pedagogia teatral, são muitas e muitas horas de dedicação. E, para mim, essa é uma das profissões mais difíceis que existem.

Entrevista transcrita por Kleber Danoli, editada por Kleber Danoli e Roberta Carbone, com edição final de Elena Vássina. ■

Teatro Escola Macunaíma no Simpósio Internacional de Stanislávski

POR SIMONE SHUBA¹

O Teatro Escola Macunaíma tem como um dos seus eixos investir na formação de seu corpo docente, para tanto, além de reuniões semanais que têm como dois de seus focos o desenvolvimento de ferramentas pedagógicas de ensino e a investigação de sua metodologia artística inspirada no Sistema de Stanislávski, trouxe importantes artistas-educadores para partilharem suas práticas e conhecimentos com seus professores. Em março de 2017 foi a vez de o Teatro Escola Macunaíma partilhar seus procedimentos artísticos e pedagógicos no Simpósio Internacional em Praga, República Tcheca, com o tema: *The S Word: Merging Methodologies*. (a letra S: fusão de metodologias)

A escola foi representada pelo seu diretor, Luciano Castiel, e pelas professoras Marcela Grandolpho e Simone Shuba. Preparamos uma apresentação de sessenta minutos, um painel intitulado *Desenvolver a sensibilidade individual em um coletivo artístico*. Luciano Castiel iniciou a partilha do Teatro Escola Macunaíma no Simpósio dando um panorama dos projetos desenvolvidos pelo Teatro Escola, dentre eles, a publicação da biografia de seu diretor entre 1980 e 2010, Nissim Castiel, e de pesquisas de seus professores e coordenadores através da *Coleção Macunaíma no Palco: Uma Escola de Teatro*, parceria entre a escola e a editora Perspectiva, que conta, por ora, com oito livros publicados. Castiel relatou também a experiência dos *Cadernos de Registro Macu*, revista publicada pela escola desde 2013 e que está em sua décima segunda edição. Essas revistas trazem importantes artigos de pesquisadores acerca da pedagogia teatral, entrevistas com criadores teatrais e registros das práticas artístico-pedagógicas de professores, alunos e ex-alunos do Teatro Escola. O *Projeto Chama* também foi alvo da comunicação feita por Luciano. Nesse projeto, o sistema de Stanislávski é tema de investigação. A cada semestre, novos materiais bibliográficos são investigados acerca da obra de Konstantin Stanislávski (1863-1938) em busca de um diálogo contínuo entre a teoria e a experiência prática de um coletivo de professores, que a cada semestre também se renova. Luciano Castiel fechou a sua participação relatando a importância das reuniões gerais que reúnem todo o corpo

1. Doutoranda e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da FFLCH / USP, é diretora-pedagoga e atriz, com passagem pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT), sob a coordenação de Antunes Filho. Especialista em meditações ativas do mestre indiano Osho e pesquisadora do Sistema Stanislávski, tem publicado o livro **Stanislávski em Processo** (Perspectiva, 2016).

docente. Fundamental instrumento que permite a construção de um coletivo de professores em contínua formação e experiência artístico-pedagógica.

Início a minha participação no painel *Desenvolver a sensibilidade individual em um coletivo artístico* com o sentido, para o Teatro Escola Macunaíma, em não se ter testes de aptidão para nossos alunos ingressarem na escola. Esta marca era muito cara para nosso saudoso diretor, Nissim Castiel, e fundamental para nossa coordenadora pedagógica, Debora Hummel, no sentido de uma escola para todos.

Em seguida relato alguns aspectos do início da formação de nossos alunos no curso profissionalizante. O PA1, Preparação de Atores 1, onde o sistema de Stanislávski é um caminho, uma alfabetização para o sensível, para a sensibilização de nosso aluno através da estimulação de sua individualidade criativa. Alguns dos elementos ou conceitos do sistema de Stanislávski são condutores para esta jornada: Imaginação, Concentração, Comunicação, Tempo Ritmo, Circunstâncias Propostas, Acontecimentos e Tarefas. Em seguida expus como trabalhamos a Análise Ativa, termo cunhado, aqui no Brasil, por Eugênio Kusnet (1898-1975) a partir da última etapa de investigação artística e pedagógica de Konstantin Stanislávski, chamado por ele, e traduzido por Elena Vássina como o Novo Método de Ensaios, conhecido como Método das Ações Físicas e sistematizado por uma das mais importantes discípulas e colaboradoras de K. Stanislávski, Maria Knebel (1898-1995). No Teatro Escola Macunaíma, optamos pelo termo Análise Ativa, onde introduzimos o estudo do

texto dramático através de uma análise pela ação, que também leva em consideração o universo do autor, o universo da obra estudada, a partir de um importante enunciado de Stanislávski: *o trabalho do ator sobre si mesmo*, agregando a este princípio os seguintes enunciados, *eu e o texto*, *o texto e a cena*.

A aproximação do aluno ao universo do autor é como uma experiência holística, que agrega a mente, o corpo e afeto do ator estudante, como propõe Stanislávski nos seus últimos anos. A experiência física e sensorial é feita através de procedimentos práticos que se relacionam com a poética do autor. Como exemplo foi compartilhado um procedimento que o professor Paco Abreu propôs no Projeto Chama, em 2017, acerca do universo do dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912), a partir do estudo de sua obra *Rumo a Damasco*, escrita entre 1898 e 1901. Paco Abreu, em sua condução através da experiência prática com os professores participantes do Projeto Chama, colocou fitas crepe no chão que lembravam uma mandala² – o mistério de Strindberg; propôs as seguintes ações aos professores: caminhar na mandala, na linha e fora da linha, simbolizando estar fora do eixo, empurrar a parede, quebrando qualquer padrão, deformar o corpo, construir e quebrar relações, características próprias desse autor. A essa experiência agrega-se a pesquisa do contexto cultural e histórico do autor e sua relação com a sociedade.

Retornando a etapa de investigação que

2. Representação geométrica da dinâmica relação entre o homem e o cosmo. Toda mandala é a exposição plástica e visual do retorno à unidade pela delimitação de um espaço sagrado e atualização de um tempo divino.

proponho no PA1 sobre o *universo da peça*, partilhei o procedimento que experimento com meus alunos de registrar, depois de sua primeira leitura sobre a obra estudada, suas primeiras impressões, sensações e percepções iniciais, que para K. Stanislávski são sementes para a construção de um papel e de um espetáculo. Esse procedimento permite ao criador, em qualquer momento do processo de criação, retornar a essas primeiras impressões como uma referência que possa ser ressignificada. Essa primeira impressão muitas vezes se perde com o estudo do texto, se transforma, por isso a importância do registro como sementes e iscas contínuas para o processo. Fiscalizar as primeiras impressões pode ser um primeiro passo para um mergulho mais profundo no texto, bem como para experimentar os temas propostos pelo autor.

Na etapa *eu e o texto* procuro estabelecer com os alunos relações dos assuntos tratados na obra com os seus universos pessoais e o nosso tempo. Lanço as perguntas: o que nesse texto me mobiliza, me motiva? O que eu reflito com este texto? Para depois estabelecer com o coletivo de atores-estudantes, hipóteses para outros conceitos do sistema de Stanislávski: a Supertarefa, a Ação Contínua e os Acontecimentos que conduzem a obra de seu Acontecimento Inicial para o Acontecimento Principal.

Por fim, na etapa *o texto e a cena*, trabalho também com a construção de cenas que não estão na obra, mas poderiam estar, estudo de algum(ns) Acontecimento(s) que se relacionam com a Supertarefa, estudos onde as palavras são desnecessárias para se investigar as relações contidas na obra. Esse processo tem por objetivo ir pouco a pouco aprofundando a percepção da obra através da ação e da descoberta dos sentidos mais relevantes e profundos da obra em mim, criando cenas que se relacionem com o ator e o autor, com o nosso tempo, com nossa sociedade.

Assim terminei minha participação e passamos a ter a partilha da professora Marcela Grandolpho falando sobre *O trabalho com o texto: transformando palavras em ação vocal*. ■

O trabalho com o texto: transformando palavras em ação vocal

POR MARCELA GRANDOLPHO³

Chego à conclusão de que para resolver a principal questão da arte dramática – a questão da arte da palavra – Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko propunham a nós, pedagogos, diretores e atores do teatro, um caminho dialético. Ao considerar a palavra do autor tanto o ápice como a origem da criação, eles nos preveniam contra o perigo que se esconde em uma abordagem “demasiado direta” do texto (KNÉBEL, 2016, p.230).

Eu tenho ensinado Interpretação Dramática e Expressão Vocal no Macunaíma desde 2007. Na minha apresentação em Praga, como parte do painel organizado pelo Teatro Escola Macunaíma, falei um pouco sobre como organizo minhas aulas de Expressão Vocal em relação ao Sistema Stanislávski.

Enquanto os estudantes estão vivenciando esse processo, que a professora Shuba acaba de descrever, nas aulas de Expressão Vocal também estamos desenvolvendo os atores trabalhando em si mesmo.

Primeiro estágio: O trabalho do ator sobre sua própria voz

3. Professora, atriz, diretora e preparadora vocal. Única brasileira formada pela Demídiv Summer School para ensinar a prática do Método Demídiv sob supervisão do professor Andrei Malaev-Babel.

O objetivo principal é ajudar o aluno a encontrar sua própria voz, conhecer seu aparato vocal e amplificar sua audição para as características sutis de sua voz.

Por isso, trabalhamos principalmente nos elementos do corpo vocal: alinhamento, respiração, fonação, ressonância e articulação.

Essa exploração ajuda o aluno a encontrar equilíbrio entre a respiração, sons completos e sustentados, ressonância plena e clareza na articulação. Mas não necessariamente ele encontrará liberdade para se conectar com seus impulsos, expressar seus pensamentos e sentimentos. Isso acontece na segunda etapa.

Segunda etapa: Desbloqueio

Assim, a próxima fase do trabalho é superar a desconexão entre o processo de voz e de atuação. Objetivos:

- encontrar liberdade vocal e capacidade de resposta;
- deixar de limitar os hábitos que poderiam influenciar suas respostas criativas e vocais;
- permitir que ele esteja “no momento”;

A ação verbal é a capacidade do ator de contagiar o parceiro com suas visões. É importante ver vívida e claramente para fazer com que o parceiro veja, da mesma maneira viva e clara, aquilo sobre o que você está falando. O campo da ação verbal é enorme. Um pensamento pode ser transmitido com uma proposição, entonação, exclamação, ou mesmo com palavras (TOPORKOV, 2016, p.219).

A metodologia que uso é principalmente influenciada por Kristin Linklater, com quem tive o privilégio de estudar durante os meus dois anos em Londres, fazendo meu Central mestrado em Estudos da Voz na School of Speech and Drama.

Segundo Linklater (2006), o comportamento socialmente condicionado nos fez perder a capacidade de nos comportarmos reflexivamente. Nossos impulsos são bloqueados, por isso

produzimos uma resposta mais superficial à linguagem.

Assim, todos os exercícios do corpo vocal são aqui combinados com práticas imaginativas para ajudar a conectá-los para liberar seu corpo para as transmissões de impulsos.

Nesse ponto, minha pergunta é: depois de todo o processo de Análise Ativa, fazendo os estudos, como o estudante volta para a peça e começa a conectar as palavras do autor com sua vida interior?

Nessa etapa, o objetivo é sensibilizar os artistas para que entendam a linguagem como parte da essência de uma pessoa, e o ator deve tentar encontrar uma maneira de comunicar isso através de seu próprio senso de identidade.

O valor literário de um texto e o falar dele para comunicar o sentido lógico não devem ser avaliados acima da resposta instintiva e do desejo do ator de se conectar a uma fala mais imaginativa das ideias e sentimentos no diálogo.

Isto é, o texto não tem “um verdadeiro significado” que você tem que alcançar, mas é um equilíbrio entre seu verdadeiro eu, sua voz e a realidade da personagem.

O processo de Análise Ativa descrito anteriormente pela Shuba é essencial para que o ator se aproxime da linguagem do texto, mas na maioria das vezes ainda é difícil fazer com que as palavras sejam suas.

Minha resposta para isso é a ideia de *incorporação* ou *encarnação*.

Estágio três: Incorporação

De acordo com Zarrilli (2009, p.19), o treinamento em modos específicos de prática incorporada “quickens one's awareness, heightens one's sensory acuity and perception, and thereby animates and activates the entire body mind. This inner activity is resonant and therefore ‘felt’⁴.”

4. Tradução minha: “acelera a consciência de uma pessoa, aumenta a acuidade sensorial e a percepção, e, portanto, anima e ativa a mente-corpo inteira. Essa atividade interna é ressonante e, portanto, ‘sentida’.”

Agora, gostaria de falar brevemente sobre uma experiência pessoal que moldou a minha maneira de ensinar. Como atriz, professora de voz ou apenas uma pessoa tentando se comunicar, quando eu estava em Londres, descobri que era muito desafiador e estressante expressar plenamente meus pensamentos e sentimentos em outro idioma, eu sempre estava editando a mim mesma. E toda vez que eu estava muito cansada ou muito emotiva, eu falava português com as pessoas sem nem perceber.

Comecei a explorar o conceito de *incorporação* e exercícios para *incorporar* a linguagem como uma possibilidade de desenvolver minha comunicação em outra língua.

Então, decidi pesquisar como as técnicas psicofísicas de atuação poderiam ajudar o ator a *incorporar* plenamente o texto da peça. E encontrei Mikhail Tchékhov.

A essa altura, eu estava fazendo preparação vocal para uma *performance* com um elenco de atores internacionais e ingleses e percebi que as técnicas poderiam ser aplicadas a todos os atores, porque mesmo que você esteja falando sua língua materna, você precisa se conectar com as palavras e um fluxo de pensamento que são diferentes do seu.

O foco estava em olhar para o seu corpo como sendo realmente flexível e com maior potencial de expressão, e olhar para a linguagem não como uma ferramenta distinta, fora do seu corpo e cultura, mas como uma parte integrante do seu próprio corpo.

Não importa que formas estéticas sejam empregadas ou quão abstrata é a concepção do corpo performativo, o corpo do ator deve sempre ser cultivado como um instrumento capaz de formas expressivas variadas e sutis.

Mikhail Tchékhov propõe vários exercícios úteis para aumentar a flexibilidade e capacidade de resposta do corpo. Além de exercícios físicos específicos, Tchékhov propõe exercícios de

Concentração, Imaginação e Atmosfera que são cruciais nesse processo de *incorporação*.

O trabalho visa ajudar o ator a encontrar ações vocais e responder aos impulsos durante a cena. E ser capaz de falar o texto totalmente expressando o que está por trás dessas palavras, o Subtexto. Durante as improvisações, ao expressar o texto do autor com suas palavras, é muito comum que os alunos falem o Subtexto, que também é uma criação sua. Subtexto, assim, transforma-se em texto. Porém, quando isso acontece, uma das camadas do trabalho interpretativo é eliminada. As práticas de Tchékhov auxiliam na aproximação com as palavras do autor e no desenvolvimento dessas duas camadas, texto e Subtexto, aquilo que é dito e aquilo que não é dito, mas é entendido.

Ao nos permitir abordar todo o conteúdo de uma peça com uma linguagem prática, Tchékhov nos permite tomar nossas próprias decisões sobre o que priorizar dentro desse conteúdo e sua expressão. Ao explorar a *performance* do texto, a abordagem de Tchékhov nos lembra continuamente que a peça no palco não é um meio de articular uma ideia que já tenha sido definida em palavras, como uma opinião ou crítica diretiva, conceito ou instrução. É um meio capaz de desenvolver suas próprias ideias, e somente elas podem ser entendidas diretamente através da ação.

Assim, o método de Tchékhov direciona a imaginação e a criatividade do ator para construir um discurso em movimento. Seja o que for que a mente possa imaginar, o corpo deve seguir com movimento e som adequados.

O treinamento do ator é um treinamento da consciência, um aprendizado da escuta do corpo e de como se deixar levar por essa escuta.

Aqui está uma lista de ferramentas e conceitos que uso para desenvolver exercícios:

- Visualização e *incorporação*;
- Respiração e a vida física do pensamento;
- “INSPIRAÇÃO”;

- Supertarefa: encontrando uma linha central;
- Estrutura e pontuação;
- Conseguindo atenção;
- Irradiando e recebendo;
- Atmosferas e qualidades;
- Gesto Psicológico;
- Tempo Ritmo;
- Camadas de circunstâncias;
- Resistência.

Basicamente, usamos a Visualização e a personificação ao longo de todo o processo, para descobrir como o texto pode nos levar ativamente a esses diferentes espaços na mente da personagem e como cada pensamento tem uma textura e dinâmica ligeiramente diferentes.

Para entender isso, trabalhamos muito com a respiração e com a vida física do pensamento.

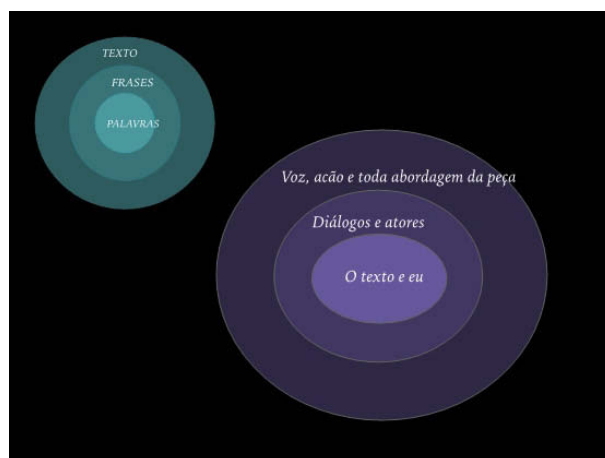
A linguagem do dramaturgo expressa pensamentos que precisam ser precisamente englobados pela consciência correta da energia da respiração, e a liberação desses pensamentos no / através do som, é uma Ação Física que ocorre através do corpo do ator e não é apenas cerebral. Palavras e sons devem ser experimentados visceralmente.

Em português, a palavra “inspirar” significa tanto deixar o ar entrar como abrir espaço para uma nova ideia. Então você precisa de um novo fôlego para permitir uma nova imagem, pensada para ganhar vida.

A Supertarefa é uma excelente ferramenta. Encontrar essa essência de um texto reduzido a uma linha a partir da peça serve para concentrar o pensamento em sons, imagens, relações, símbolos e ações essenciais, que levam a encontrar um conceito de direção para o todo.

O trabalho de resistência indica exercícios de resistência física mesmo. O sentimento de luta ajuda o ator a sentir e pronunciar as palavras de maneira mais concreta. Os músculos respiratórios estão totalmente envolvidos, e a mente está “no momento”.

Pensando nos Círculos de Atenção do Sistema Stanislávski, (eu consigo, eu com o outro, eu com o todo), o trabalho vocal poderia ser visto assim:



De acordo com Paulo Freire, os alunos não são recipientes vazios. Seus corpos contêm ferramentas vitais para o aprendizado. Por isso a necessidade de atividades vivenciais que usam seus corpos e mentes de maneiras memoráveis e significativas. Dar a voz a alguém é transformar palavras em carne e osso. É esse tipo de experiência que procuro proporcionar nas aulas de Expressão Vocal para que a verdade do ator encontre a verdade do papel.

Referências Bibliográficas

- CHEKHOV, Michael. **To the Actor: On the Technique of Acting**. London: Routledge, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- KNÉBEL, Maria. **Análise-Ação: Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- LINKLATER, Kristin. **Freeing the Natural Voice**. London: Nick Hern, 2006.
- TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski Ensaia – Memórias**. São Paulo: É Realizações, 2016.
- ZARRILLI, Phillip B. **Psychophysical Acting: An Intercultural Approach After Stanislavski**. London: Routledge, 2008. ■

Nikolai Demíдов:

O teatro russo redescoberto

POR MARCELA GRANDOLPHO¹

Em julho de 2017, representando o Teatro Escola Macunaíma, fui passar um mês na Rússia para fazer parte da primeira edição da International Demíдов Summer School.

A convite do professor Andrei Malaev-Bábel, que conheci em um simpósio sobre Stanislavski em Praga, fui para lá estudar a prática do método Demíдов, a fim de posteriormente trazer esse conhecimento ao Brasil e trabalhar na tradução para o português dos cinco livros escritos por Demíдов.

Andrei Malaev-Bábel, professor da Florida State University (FSU) e da New College of Florida e chefe do Departamento de Atuação da FSU/Asolo Conservatory for Actor Training, tem dedicado os últimos anos da sua carreira a pesquisar, ensinar e disseminar pelo mundo o método de Demíдов. Ele é a única autoridade no assunto e foi responsável pela organização e tradução para o inglês da obra de Demíдов.

Quando o conheci em Praga, sua obra acabara de ser publicada e estava causando bastante impacto no meio teatral. Todos queriam conhecer mais sobre Demíдов, o homem que foi o colaborador mais próximo de Stanislávski por mais de trinta anos e um dos três professores originais do Sistema Stanislávski, que permanecera no anonimato por todos esses anos. Suas proposições e avanços em relação ao Sistema são, a meu ver, revolucionários para o trabalho do ator e para a formação do olhar do diretor-pedagogo.

O Teatro Escola Macunaíma, sempre pioneiro em suas pesquisas sobre o Sistema, percebeu a importância de trazer esse conhecimento para o Brasil e para toda América Latina, e então propusemos ao professor Malaev-Bábel traduzir a obra de Demíдов para o português. Ele disse que isso só seria possível de ser feito se houvesse alguém que conhecesse a prática profundamente para poder supervisionar a tradução. Portanto essa foi minha missão: ir à Rússia aprender a prática do método, estabelecer um grupo de pesquisa no Brasil para conduzir essa prática sob orientação de Andrei Malaev-Bábel e posteriormente trabalhar na tradução dos livros.

Afinal, quem é Demíдов?

Nikolai Demíдов nasceu em oito de dezembro de 1884 na cidade de Ivanovi-Voznesensk. Seu pai, Vasili Viktorovich Demíдов, fundou o teatro popular da cidade, no qual trabalhou como ator, diretor e administrador. Demíдов participou intensamente das atividades no teatro de seu pai, que influenciou fortemente seu pensamento nas artes.

Nikolai Demíдов foi uma criança muito doente, condenado pelos médicos a passar a vida na cadeira de rodas. Inconformado com tal perspectiva, Demíдов pega dois revólveres e aponta um para o coração e outro para a cabeça. Ele sobrevive aos tiros. Então resolve desenvolver um treinamento físico para se recuperar, se engaja na ioga e em outras práticas espirituais. Ele se destaca no atletismo com recordes em levantamento de peso e vai ensinar o treinamento desenvolvido por ele na Sociedade Atlética de São Petersburgo.

1. Professora, atriz, diretora e preparadora vocal. Única brasileira formada pela Demíдов Summer School para ensinar a prática do Método Demíдов sob supervisão do professor Andrei Malaev-Bábel.

Em 1907, Demídov muda-se para Moscou para estudar Medicina na Universidade de Moscou com foco em psiquiatria. Nesse ano, Sulerjítiski, que já era amigo de Demídov e atual diretor do Teatro de Arte de Moscou (TAM), apresenta-o para Stanislávski.

Stanislávski fica bastante impressionado com Demídov e confia a ele a educação física e moral de seu filho Igor Aleksêiev.

Ele forneceu todo o material de psicologia que Stanislávski estudou. É com Demídov que Stanislávski começa a pensar no papel do inconsciente na arte do ator, e é também ele que apresenta a Stanislávski as práticas de hataioga.

Em 1913, Demídov se forma na universidade e vai estudar medicina tibetana e homeopatia, além de continuar seus estudos aprofundados na prática e filosofia da ioga. Em 1919, Stanislávski convence Demídov a largar a medicina e se dedicar inteiramente ao teatro.

Durante quatro anos, Demídov ajudou Stanislávski no Opera Studio do Teatro Bolshoi. Em 1921, ele organizou o quarto Studio do TAM, que liderou até 1925. Em 1922, com Sulerjítiski e Vakhtângov² mortos, Demídov assume a liderança do TAM, se tornando um dos três professores originais do Sistema.

Em 1926, Stanislávski disse:

Conheço Nikolai Demídov há 15 anos. Este é um entusiasta altruísta, e um homem cheio de amor genuíno e dedicação à arte. Desde o momento em que nos conhecemos,

ele ficou tão interessado no teatro e, em particular, no interno (psicológico) da técnica de atuação, que ele se dedicou inteiramente à arte. Todos esses anos, ele tem me ajudado a desenvolver esse aspecto rico e complexo do trabalho do ator. No momento, penso, ele é um dos poucos que conhece o "sistema" em teoria e prática. Ele passou quatro anos no meu estúdio como diretor de ópera e professor. Por dois anos, liderou a Escola de Arte de Moscou (depois de Sulerjítiski e Vakhtângov), cultivando atores e conduzindo aulas no "sistema"³.

Os resultados que Demídov conseguiu com os estudantes do Teatro de Arte de Moscou fizeram Stanislávski proclamar: "Nossa escola, preparada por Demídov, carrega Deus nela⁴."

Quando Demídov começa a ensinar os atores do TAM, ele aplica estritamente o Sistema de acordo com o que Stanislávski pensou. Cada elemento do Sistema é exercitado separadamente, para que todos sejam integrados mais adiante e conduzam ao estado de criação. Ao trabalhar assim, ele se depara com uma dificuldade enorme em conseguir que os atores tenham

3. "I have known Nikolai Demidov for 15 years. This is a selfless enthusiast, and a man full of genuine love and dedication to the art. From the time we met, he became so interested in theater and, in particular, the internal (psychological) acting technique, that he entirely devoted himself to art. All these years, he has been helping me develop this rich and complex aspect of the actor's work. At the moment, I think, he is one of the few who knows the 'system' in theory and practice. He has spent four years in my studio as an opera director and teacher. For two years, he led the Moscow Art Theater School (after Sulerzhitsky and Vakhtangov), cultivating actors and conducting classes in the 'system'" (STANISLÁVSKI apud MALAEV-BABEL, Andrei. Nikolai Demidov – Russian Theater's Best-kept Secret. In: **Stanislávski Studies** – Practice, Legacy and Contemporary Theatre, London/New York: Routledge, v.3.1, n.2, mai. 2015, p. 69-81, p.72).

4. "Our school, prepared by Demidov, must carry God in it" (Ibidem , p.72).

2. Membro do Teatro de Arte de Moscou e um dos três professores originais do Sistema Stanislávski.

liberdade e espontaneidade durante os ensaios. Na tentativa de entender onde estava o erro, ele para de trabalhar na peça e começa a investir no trabalho de ator. Isso é muito importante no seu método, ele serve para desenvolver o talento do ator. É um treinamento que, como ficará claro a seguir, muda o modo de iniciar a preparação do ator, o que por consequência mudará o como ele se aproxima do papel.

Em seu terceiro livro, *The Art of Living on Stage* (A Arte de Viver no Palco), Demíдов diz:

Você poderia pensar que havia muita teoria e prática insuficiente? Não. Havia muita prática. O erro estava escondido em outro lugar: ao dividir racionalmente em elementos o processo criativo indivisível, nós assassinamos o principal: a espontaneidade e a natureza involuntária da vida no palco, isto é, nós assassinamos o processo criativo em si⁵.

O aluno repetia a triste história da centopeia de um conto conhecido: era uma vez uma centopeia; suas quarenta pernas a carregavam por todos os lugares em uma velocidade que ninguém podia alcançá-la e nem escapar dela. Muitas pessoas invejavam-na, mas o escorpião a invejava mais:

- Oh, que corredora você é! Ah, tão veloz quanto

a luz! Conte-me, eu imploro, como você faz isso? Eu penso que isso deve ser incrivelmente difícil!

- O que é difícil? Eu corro, nada demais.

- Como assim, nada demais? Meu coração para só de pensar nisso: você tem quarenta pernas, como você as administra? Mais que isso: elas todas trabalham ao mesmo tempo e cada uma faz seu trabalho.

- Eu juro, é muito simples: eu só levanto a primeira perna e o resto acontece.

- Que mentirosa! Olhe: sua primeira perna é levantada até o fim, enquanto sua sexta perna está apenas dobrada e a trigésima segunda ainda "pensa" em se dobrar... Olhe, olhe!

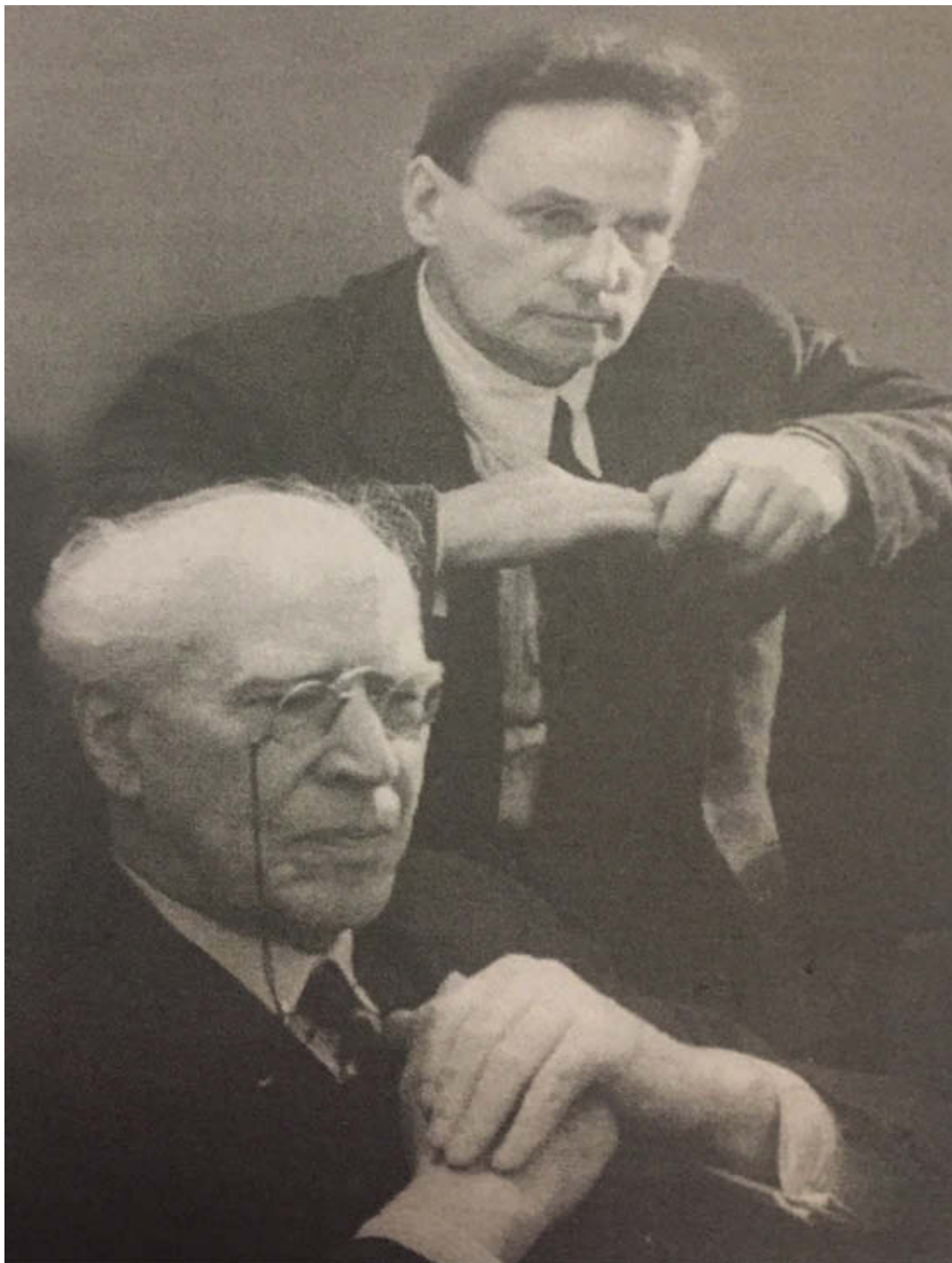
- Meu Deus! É verdade: cada perna funciona por si só. Como é possível?

Ela começa a se observar: "Vamos ver, o que minha trigésima sétima perna está fazendo enquanto a décima terceira... e a sétima..." Ela quis desistir – "Impossível!" –, mas o pensamento continuava a voltar: "O que essa perna está fazendo enquanto..." Ela parou de correr, ela mal conseguia andar.

Assim, Demíдов percebeu a necessidade de um sistema que sintetizasse o treinamento do ator. O treino deveria ser fundamentado pelo princípio da liberdade, para que este se tornasse a segunda natureza do ator e sua única forma de existir no palco.

Alcançar a liberdade e a espontaneidade no palco é um trabalho difícil e que exige muita coragem. Estamos acostumados a restringir, controlar, inibir, administrar as manifestações que estão conectadas com nossa sensibilidade

5. "Perhaps you might think that there was too much theory and not enough practice? No. There was plenty of practice. The mistake was hidden elsewhere: by rationally dividing into elements the indivisible creative process, we murdered the main thing: spontaneity and their voluntary nature of life on stage, i.e. We murdered the creative process itself" (DEMIDOV, Nikolai. **Nikolai Demidov: Becoming an Actor Creator**. London/New York: Routledge, 2016, p.63).



Stanislávski e Demíдов, Moscou, 1935. Imagem extraída do livro Nikolai Demidov: Becoming an Actor Creator (Routledge, 2016).

espontânea. O treino do controle foi a vida que nos deu. O treino de Demíдов serve para desenvolver e cultivar a habilidade de permitir reações espontâneas, resultantes da percepção do imaginário. O aprendizado é saber dizer sim, dar sinal verde, permitir que as ações aconteçam 100% a partir de impulsos gerados pela percepção do parceiro de cena e do espaço no momento presente do *étude*⁶. Sendo assim, e só assim, podendo ser chamadas de ação autêntica. Essa ação não é planejada *a priori* e não é administrada pelo ator, ela é uma resposta espontânea e honesta ao que de fato acontece no momento do *étude*.

A percepção é a fonte de todas as ações. "Todas as nossas manifestações, todo pensamento, toda sensação é nada se não uma reação do nosso ser a um impacto externo ou interno⁷."

Sendo assim, Demíдов afirma que a ação não é a causa primária do estado emocional, e que a percepção deve ser considerada a causa primária tanto das nossas ações como do nosso estado emocional.

Um diretor habilidoso pode conduzir, orientar

o ator para que encontre ações autênticas no palco de acordo com a peça. Mas ele faz isso ao encaminhar o ator para a percepção correta. Um pedagogo, para ensinar o ator o que é uma ação autêntica, deve desenvolver nele os caminhos da percepção.

Na vida, isso acontece naturalmente. A percepção ocorre de forma involuntária, é subconsciente. No palco, é preciso que ela aconteça dessa mesma forma e que se desenvolva a partir da necessidade de viver as circunstâncias da obra. O ator deve se habituar a esse processo de percepção criativa e fazer do mesmo sua segunda natureza.

A ação nasce da resposta a essa percepção, ao permitir que os impulsos gerados movam a cena.

Para treinar a percepção criativa, Demíдов desenvolveu uma série específica de *études*, que colocam o ator em um lugar com que ele não está acostumado, seja no palco ou na vida. Um lugar no qual ele não tem que pensar em "fazer", "resolver", "realizar", "cumprir"; e sim "esvaziar", "perceber", "receber", "deixar acontecer". E isso exige uma enorme coragem. Os *études* de Demíдов tiram o ator do trabalho analítico e o fazem trabalhar com o inconsciente

O trabalho desenvolvido por Demíдов foi tão impactante que Stanislávski afirmou ser ele o único que entendeu verdadeiramente o Sistema e o convidou para editar seu livro *An Actor's Work*.

Toda essa experiência fez Stanislávski reconsiderar alguns capítulos de seu livro. Porém seu prazo de publicação com os editores americanos já tinha expirado. Então Stanislávski acrescenta um último capítulo o XVI, sobre o papel do subconsciente: "Em oposição total

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

7. "Our every manifestation, every thought, every feeling is nothing if not a reaction to four being to an external or internal impact" (Idem, p.266).

a alguns professores, eu acredito que os estudantes, iniciantes... devem... ser conduzidos imediatamente em direção ao subconsciente. Isto deve ser feito nos estágios iniciais⁸."

Na introdução do livro, Stanislávski agradece a ajuda de Demíдов tanto para implementar o Sistema como para criar o livro e expor seus erros (STANISLÁVSKI, 2008, p.8).

Nos anos 1930, Demíдов começou a escrever seus próprios livros, que só seriam publicados muito tempo depois da sua morte. São eles: *The Art of the Actor – Its Present and Future* (A Arte do Ator – Seu Presente e seu Futuro); *Actor Types* (Tipos de Atores); *The Art of Living on Stage – From a Theatre Teacher's Laboratory* (A Arte de Viver no Palco – Do Laboratório de um Professor de Teatro); *The Artist's Creative Process on Stage* (Processo Artístico-criativo no Palco); *Psycho-technique of the Affective Actor* (A Psicotécnica do Ator Afetivo).

Apesar de ter tido uma carreira como um dos grandes professores de teatro da Rússia, o destino de Demíдов foi bastante trágico. Quando Stanislávski morreu, alguns de seus discípulos em posições de poder, que acreditavam que as inovações de Demíдов poderiam ameaçar o Sistema, conseguiram que Demíдов fosse demitido da maioria das escolas nas quais ensinava. Durante a Segunda Guerra, Demíдов é forçado ao exílio, retornando a Moscou em 1949 por conta de sua saúde deteriorada. Ele morre em oito de setembro de 1953.

Em 1965, uma edição resumida da obra *The Art*

of Living on Stage é editada por Vladimir Bogachov, assistente de Demíдов, com introdução de Boris Livanov e Maria Knébel. Suas outras obras só seriam publicadas entre 2004 e 2009, graças aos esforços de um ex-aluno de Demíдов, Oleg Okulevich, e sua esposa, a importante acadêmica de São Petersburgo, Margarita Láskina. Ou seja, o trabalho de Demíдов permaneceu esquecido por mais de sessenta anos, e essas publicações permitiram que a Rússia redescobrisse Demíдов.

Desde 2008, o professor Andrei Malaev-Bábel pesquisa e retoma a prática do treinamento de Demíдов para o ator. Em 2016, foram publicados em inglês os cinco livros de Demíдов reunidos na obra *Nikolai Demidov: Becoming an Actor Creator*, editada por Malaev-Bábel e Láskina.

Essa obra será traduzida para o português sob minha supervisão e deve ser publicada no Brasil nos próximos anos pela Editora Perspectiva em parceria com o Teatro Escola Macunaíma.

Referências Bibliográficas

DEMIDOV, Nikolai. **Nikolai Demidov: Becoming an Actor Creator**. London/New York: Routledge, 2016.

MALAEV-BABEL, Andrei. Nikolai Demidov – Russian Theater's Best-kept Secret. In: **Stanislávski Studies** – Practice, Legacy and Contemporary Theatre, London/New York: Routledge, v.3.1, n.2, mai. 2015, p. 69-81.

STANISLAVSKY, Konstantin. **An Actor's Work: A Student's Diary**. London/New York: Routledge, 2008. ■

8. "In total opposition to some teachers, I believe that students, beginners... should... be led immediately toward the subconscious. This should be done in the early stages" (STANISLAVSKY, Konstantin. **An Actor's Work: A Student's Diary**. London/New York: Routledge, 2008, p.330).

Espiral: processo de investigação artístico-pedagógica no universo brechtiano

POR ANDRÉ HAIDAMUS¹

O grupo de alunos-atores-pesquisadores e o encontro com a artista Luah Guimarães:

O grupo é composto por alunos do curso técnico-profissionalizante da unidade Butantã, do módulo Preparação de Atores (PA2), de 2017/2. O tema da 87ª Mostra de Teatro do Macu (A Pedagogia da Cena: Caminhos Para Construir o Segundo Plano da Obra) nos levou para a seguinte pergunta investigativa: Como eu (ator) posso existir nas Circunstâncias de uma personagem?

O processo criativo percorreu quatro etapas de pesquisa no Sistema Stanislávski, sendo: a busca – vivência – encarnação e impacto. Em decorrência das etapas de busca e vivência, levantamos temas a partir da obra *Aquele Que Diz Sim, Aquele Que Diz Não*, de Bertolt Brecht. Levamos os temas para a Análise Ativa e refletimos coletivamente sobre a importância e relevância dessas temáticas no meio no qual vivemos, no processo de formação artística do ator. Nesse ínterim, propus ao grupo a experiência de aproximação com a artista Luah Guimarães, por quem tenho profunda admiração por sua qualidade profissional como atriz e pesquisadora, pelos grandes trabalhos desenvolvidos por seu grupo, a Mundana Companhia, e principalmente por sua representatividade no cenário teatral paulistano.

Na ocasião, ela estava em cartaz com o espetáculo *Dostoiévski Trip* e, de 2014 a 2017, esteve em processo com o projeto *Imersão - Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht, ambos dirigidos por Cibeles Forjaz. O encontro-palestra foi planejado visando à abordagem de duas perspectivas: a experiência no trabalho com o universo brechtiano e a experiência como atriz nos processos de criação coletiva.

Nosso encontro aconteceu no dia sete de novembro de 2017, na sala amarela da unidade Butantã, aberto a todos os interessados na pesquisa teatral. Lembro-me das primeiras palavras da nossa convidada ao entrar no espaço onde se daria o encontro: “Nossa! O chão é de madeira e isso é muito forte e bonito. Faz tempo que eu não vejo uma sala de ensaio com o chão de

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

madeira." Ela falava do chão de madeira da sala com brilho nos olhos e um sorriso contagiante. Aos poucos, a sala amarela foi sendo ocupada não só pelos alunos envolvidos no processo, mas por outros tantos alunos de módulos e processos diferentes, ex-alunos hoje atores formados pelo Teatro Escola Macunaíma e alguns outros tantos professores, amigos e também admiradores da nossa convidada.

Foi com a energia do chão de madeira que ela começa se apresentando, falando não só com palavras, mas com o corpo e o espírito. Começou com um breve relato de sua formação como atriz na Unicamp, da experiência conquistada com o encenador Marcio Aurélio na fundação do grupo Razões Inversas, nos contou de sua estadia nos Estados Unidos para a formação em *Viewpoints*, no Citi Company, até chegar ao encontro com Aury Porto e a criação da Mundana Companhia. Nesse momento, fomos presenteados com detalhes importantes sobre a criação do espetáculo de maior reconhecimento do grupo, *O Idiota – Uma Novela Teatral*. Ela nos deu um potente percurso de resistência e ativismo artístico-político que compõem sua história e nos inspira em nossas trajetórias.

Na perspectiva do universo brechtiano e do projeto *Imersão – Na Selva das Cidades*, ela compartilhou conosco cinco trabalhos audiovisuais denominados *Imersão2*, *Ocupação8*, *Ocupação9*, *Ocupação10* e *Ocupação11*. Trata-se da edição dos registros de alguns dos muitos movimentos de improvisação do grupo de artistas na ocupação

de espaços públicos e privados da cidade de São Paulo, onde vivenciaram e colocaram em fricção o material da pesquisa da obra de B. Brecht.

Discutimos abertamente algumas questões que envolvem o trabalho com o universo do autor: o indivíduo social, a coletividade, o poder, o dinheiro, as escolhas, os regimes. Todas as questões foram primordiais para a compreensão do humano na obra e no processo de criar.

Finalizamos o encontro buscando construir pontes entre todo o conteúdo compartilhado e o Sistema Stanislávski. Ela parecia falar com pouca intimidade do Sistema e, ao mesmo tempo, com enorme apropriação, pois em todos os exemplos, casos, situações e aprendizados compartilhados por Luah estava presente um dos princípios fundamentais para a vivência no Sistema: *o trabalho do ator sobre si mesmo*.

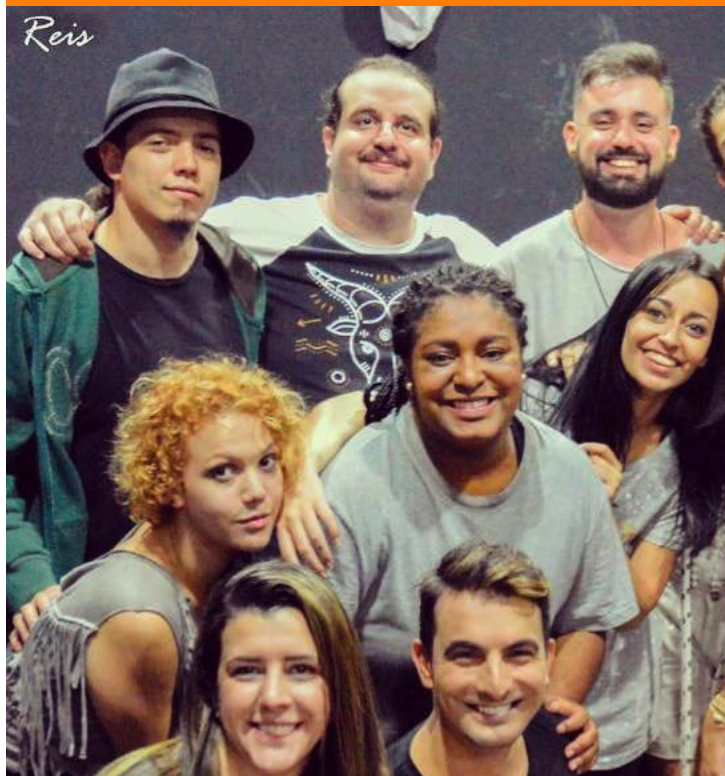
Em nome do grupo de alunos que me motivou na organização deste encontro, quero agradecer à Débora Hummel e ao Teatro Escola Macunaíma por abrir as portas com toda infraestrutura necessária para a realização de ações pedagógicas complementares ao processo de formação dos alunos. Agradecer às parcerias especiais da Prof.^a Silvia de Paula, por contribuir com sua pesquisa e seu coração para nossa criação, e da Prof.^a Simone Shuba, que mediu o encontro com amor, dedicação e sabedoria.

Nesse encontro, contamos também com a participação dos professores Felipe Rocha e Naia Soares, que colaboraram generosamente com os registros a seguir:

O encontro com a Luah foi um momento muito especial. Fiquei emocionado vendo uma atriz com uma carreira tão linda se abrindo e compartilhando suas trajetórias e dúvidas com os alunos da escola. Desde a primeira vez que a vi em cena, fiquei completamente encantado com o trabalho da Luah. E ali, no encontro, acho que entendi o que me encantou. Parece-me que há algo de dúvida em tudo que ela trouxe. De pesquisa. De inquietude. Em toda sua fala, Luah não nos trouxe apenas suas descobertas, mas na verdade, seus impulsos, suas questões, suas incertezas. E isso me parece lindo e complexo. Compreender que a artesanaria do ator só se mantém viva se encontramos sempre novas questões a pesquisar. Isso me pareceu o ponto mais importante do encontro. Muitas vezes os alunos acreditam que sairão prontos da escola. Que algum dia nós atores estamos prontos. Ver a Luah falando nos comprova o contrário. Temos que estar sempre abertos ao movimento. Essa não é uma tarefa simples. O mundo sempre nos tenta encaixotar, nos rotular. Manter-se vivo criativamente, essa sim me parece ser a nossa grande questão. E o encontro com a Luah nos apontou muitos caminhos e nos encheu de vontade de seguir trilhando essa jornada. (Felipe Rocha)



O professor André Haidamus com o grupo de alunos do Teatro Escola Macu



O professor André Haidamus com os assistentes de direção e o elenco do es



CEDIDA PELO AUTOR

Maíma, e Luah Guimarães no centro.



CEDIDA PELO AUTOR

Espectáculo Espiral, apresentado na 87ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma.

O encontro com a artista Luah Guimarães me proporcionou uma noite leve, divertida e de muita inspiração. Ela nos contextualizou sua trajetória dentro do coletivo do qual faz parte e, contextualizou seu coletivo no cenário do teatro paulista. Essa ação fez com que eu tivesse uma visão ampla sobre seu discurso e seu trabalho. É importante que quem fala, diga de onde fala. E que saiba também com quem se comunica. Senti-me participante de sua linha de raciocínio. Eu a ouvia e a compreendia em sua construção de sentido com profundidade. A narrativa apresentada me fez refletir sobre nossa forma de organização nas Artes Cênicas: as relações de trabalho, o processo de criação, as referências com as quais trabalhamos e as quais buscamos, a troca com o espectador, as ações nos espaços de construção. Nesse universo, há muitas variáveis que nos fazem muito diversos; há grupos que se movem na periferia da cidade, outros no centro, há aqueles fomentados, há os que não são, há relações horizontais de trabalho, relações extremamente hierárquicas etc. São infinitas combinações e são infinitos os resultados e produtos. Conhecer a trajetória de Luah e de seu coletivo é importante não apenas para que eu compreenda com profundidade essa história, mas principalmente, é valiosa essa troca para que eu compreenda as formas de organização dos grupos dos quais faço parte. Como nos organizamos, pensamos, agimos, criamos sentido juntos? Como acolhemos as singularidades e não nos perdemos nesse processo do que acreditamos? Quais são nossas variáveis? Estamos no centro, na periferia, temos verba, não temos etc? O que nos inquieta e como nos comunicamos? São muitas as questões que se levantam. Responder nossas perguntas é nos conhecer. Ter mais clareza sobre quem somos e para onde caminhamos é fundamental. Será que eu sei? Será que sabemos? E como fazer para não nos perdermos de vista? Esse encontro me trouxe algumas dessas inquietações e o desejo de percorrer a trajetória de modo sensível, alerta, consciente e tudo isso, sem perder a leveza, o amor, o respeito, o cuidado e a paciência. (Naia Soares) ■

Imagens de uma escola de teatro

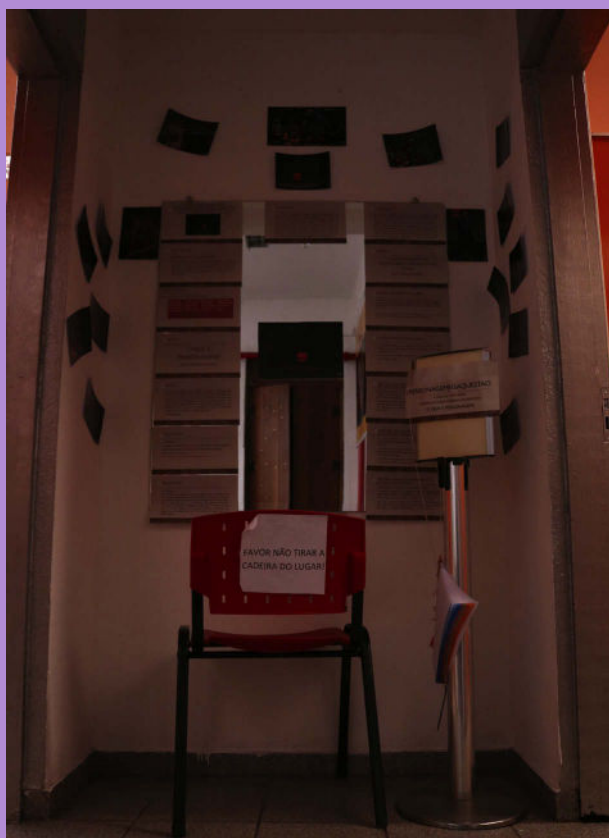
FOTOS DE JOAB KIERKGAARD¹

Olhem para uma época qualquer de suas vidas e lembrem qual foi o principal acontecimento daquele período. Desta forma vocês entenderão imediatamente como tal acontecimento refletia em seus comportamentos, atos, pensamentos e experiências, assim como nas relações com as pessoas.

Konstantin Stanislávski



1. Ator recém-fomado pelo Teatro Escola Macunaíma.



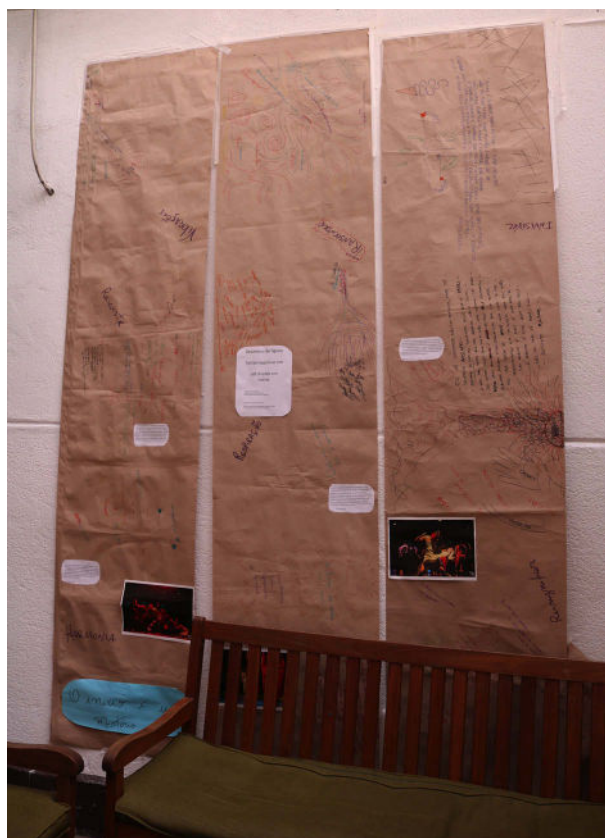
[O ator] tem presença, decora bem, ele é engraçado, [mas] não é isso. Eu acho que o papel que ele faz tem que ser ele. Ele é o que ele está fazendo. Se ele está fazendo o papel de satanás, ele tem que ser o capeta. É ele o deus, o santo. Porque se você não coloca a sua emoção não adianta. É igual imitar a vida de Jesus Cristo. [...]
“Devemos imitar Jesus Cristo, imitar Santo Antônio.” Não pode, porque somos seres singulares. [...] Você imita a vida de Cristo sendo outro Cristo. Você faz o malvado sendo uma pessoa bem ordinária, bem malvada mesmo. Não represente nesse mal sentido.

Adélia Prado



[...] Eu li também essa frase do Sistema: “Meu Sistema só existe para abrir o poder criativo do ator.” E é isso que está acontecendo no nosso processo, estamos sendo estimulados a criar, a partir do que nos toca, nos sensibiliza no mundo estranho que é o nosso. E como eu, Amanda, artista e atriz, posso pegar essa “falta” e transformar em arte? Como usar o teatro como um meio de encontro entre seres humanos e fazê-los refletir sobre essa “falta”?

Aluna Amanda Záss





O teatro pra mim é uma forma de resistência, é luta, é uma forma de passar mensagens pras pessoas, de descobrir mensagens a mim mesma, é me descobrir, me permitir, e o fato das pessoas não serem ensinadas a apreciar o teatro, a arte em geral, me incomoda muito.

Aluna Thiely Volga



Tratar o acontecimento como ponto de partida é o caminho mais rápido para atrair o ator ao mundo da peça em estudo.

Maria Knébel



“Segundo treinamento para sobreviver no vazio” ou “Vivência”: vivenciar um espaço exige escuta. A percepção é algo que se aprende. Eu estou aqui. Você está aqui. Além disso, nada mais. Eu carrego uma história. Você carrega uma história. Além disso, nada mais. Eu te percebo. Você me percebe. Além disso, nada mais. E isso já é tudo que precisamos para criar um novo universo.”

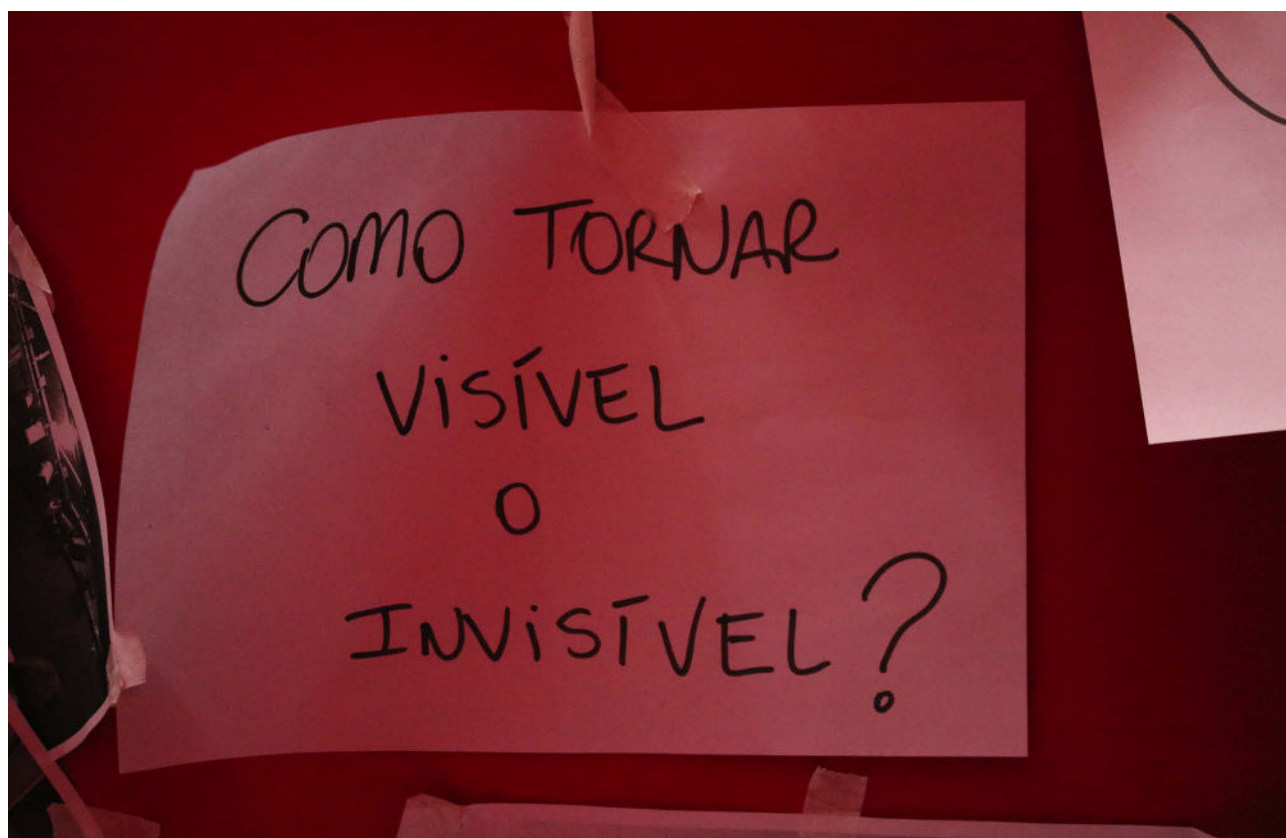
Professor Felipe Rocha

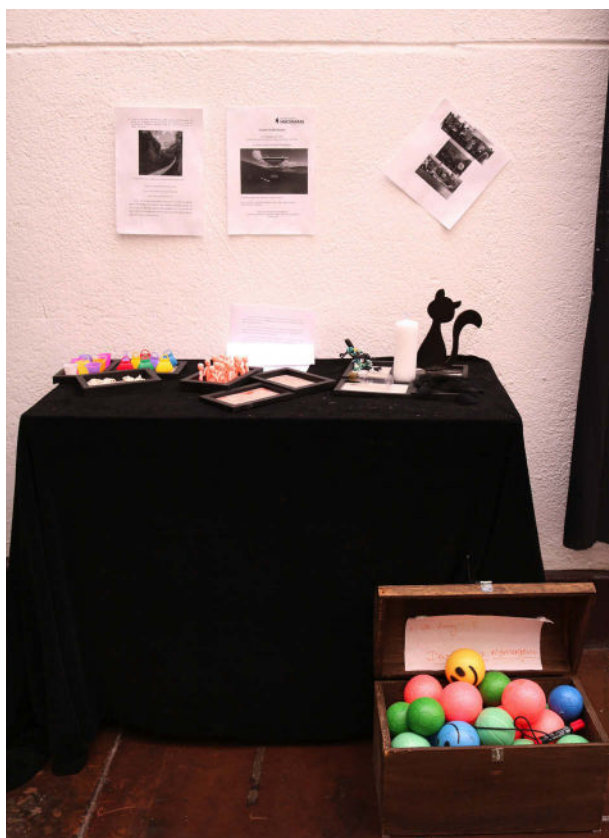


Em “Os Inimigos de Górkí”, é outra a perspectiva e outro o processo de investigação. Em lugar da metáfora e da análise por uma personagem, surge um escarpelamento, à base das relações humanas entre os participantes de um episódio do movimento operário.

Boris Schnaiderman







Que a importância de uma coisa deve ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

Manoel de Barros



[...] Amo os atores e por eles amo o teatro e sei que é por eles que o teatro é eterno e que jamais será superado por qualquer arte que tenha que se valer da técnica mecânica.

Plínio Marcos





*Já entrei contigo em comunicação
tão forte que deixei de existir
sendo. Tu tornaste um eu. É
tão difícil falar e dizer coisas
que nunca podem ser ditas. É
tão silencioso. Como traduzir o
silêncio do encontro real, entre
nós dois? Dificílimo contar: olhei
para você fixamente por uns
instantes, tais movimentos são
meu segredo. Houve o que se
chama de comunhão perfeita... eu
chamo isso de estado agudo de
felicidade.*

Clarice Lispector

*A relação do Segundo Plano não
está no texto. Está no silêncio e
nas respirações.*

Aluna Bia Braga



Usando os olhos subjetivos do corpo, mente e alma, responda: Como vejo?

Professora Silvia de Paula



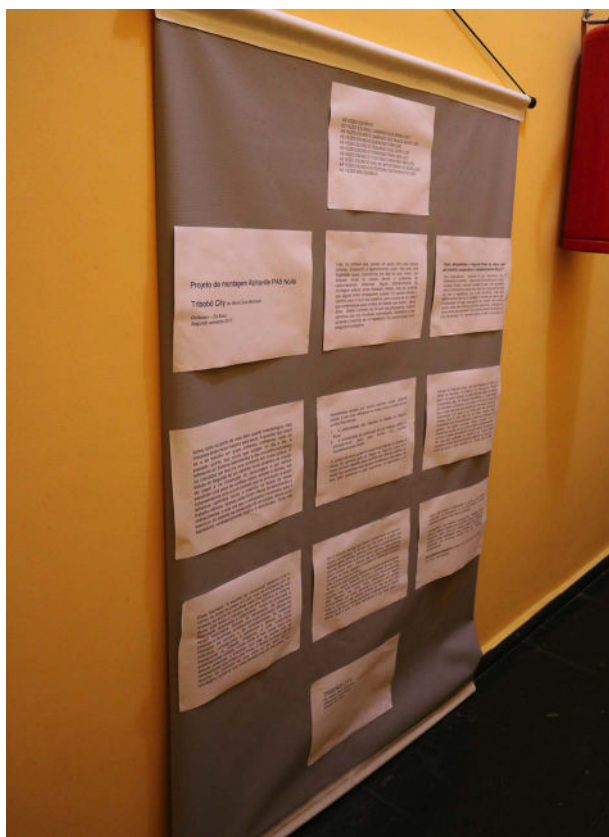


Existem ações ocultas.

Professora Tieza Tissi

*Às vezes escrevo / Às vezes
escrevo sabendo que serei lido
/ Às vezes escrevo sabendo
que nunca serei lido / Às vezes
escrevo querendo ser lido / Às
vezes escrevo pensando que serei
lido / Às vezes escrevo torcendo
para ser lido / Às vezes escrevo
torcendo para nunca ser lido / Às
vezes escrevo não me importando
se serei lido / Às vezes escrevo e
percebo que nunca fui lido / Às
vezes não escrevo.*

Professor Zé Aires ■



Projeto de investigação: Como transpor o que me afeta na obra dramática para a realidade cênica através do estudo da imaginação?

PROF^a. ALEXANDRA TAVARES

Disciplina: Interpretação Dramática (PA2A) –
Quarta-Feira / Noite – Unidade Butantã

Em agosto de 2017, iniciei com a turma PA2A (Unidade Butantã/Quarta-Feira/Noite) uma jornada sobre a palavra “busca”. Naquele momento, buscamos (re)conhecer a nós mesmos e também encontrar caminhos que nos levassem ao encontro de uma obra, para vivenciarmos a experiência da primeira montagem da turma, que se desenvolveria ao longo das seguintes etapas: vivência, encarnação e impacto.

O trabalho do ator sobre si mesmo nos momentos iniciais de um processo de aprendizagem e criação nos colocou em contato com a sensação de exposição. Ao investigar questões que nos atravessavam, em nossa singularidade, poéticas surgiram. Testemunhei um caminho sensorial e onírico como potência criadora experimentada pelos atores nesse período de busca. Nisto, foi nos revelada uma pulsão pela obra *Sonhos de uma Noite de Verão*, de Shakespeare.

Essas revelações culminaram em algumas questões “Como nos afetamos pela obra?” e “Como criar caminhos para que os atores se permitam entrar em situação?” A partir deste

ponto, começamos a caminhar para o Segundo Plano. Isso nos exigiu retornar aos princípios de ver, ouvir, tocar, imaginar. Exigiu que nos voltássemos ao chão, à base. Assim, a Imaginação surgiu como estudo em nossa caminhada e gerou desafios e descobertas de outras possibilidades de existência.

Essa síntese do processo pode também ser visualizada nos depoimentos abaixo.

O processo, pela aluna Caroline Florencio:

Pensando na prática em aula, a Visualização sempre foi aplicada na disciplina de Análise Ativa, principalmente por meio de motivações para que cada ator pudesse encontrar seu caminho para a criação, como exemplo principal, posso citar nossos ensaios para a montagem de Sonho de uma Noite de Verão, onde diversas vezes, durante os ensaios, testamos movimentos, formas de agir, e sempre éramos desafiados a usar a Imaginação, a se colocar nas Circunstâncias, a experimentar. A direção sempre foi feita em cima do que cada ator poderia oferecer, em raros momentos a professora mostrou como fazer. Fomos sempre motivados a encontrar o caminho, o que nem sempre foi fácil, mas que hoje percebo ser um aprendizado necessário, para que não sejamos objetos em cena,

porém vivos e cheios de nuances para oferecer algo ao público. Nossos corpos e Imaginação precisam ser exercitados como uma matéria-prima e não uma marionete. Esse, acredito eu, foi um dos maiores aprendizados pelos quais passei neste semestre e se relaciona diretamente ao meu olhar sobre o que é atuar. Hoje eu percebo que decorar texto é o menos importante de todo o processo, se eu me coloco nas Circunstâncias e mantenho a Imaginação ativa consigo seguir qualquer roteiro mantendo o jogo com os parceiros de cena vivo e intenso. Claro que é um conjunto de tarefas complexo, com o qual ainda estou aprendendo a lidar, mas sinto que estou no caminho. E ao ver a evolução da turma como um coletivo nessa montagem, percebo que estamos aos poucos abrindo nossas mentes para experimentar, testar, errar e fazer de novo quantas vezes for necessário.

O que emerge, pelo aluno Rafael Martines:

O que emerge nesse momento com maior força sobre o processo, após o impacto das comunicações, é a transformação de minha visão sobre o que é ser ator. Tenho sentido que, antes de mais nada, é uma postura diante do mundo, o modo de percebê-lo e de se relacionar e se comunicar com ele. Sábias palavras aquelas que dizem para tomarmos cuidado

com aquilo que invocamos, porque aquilo que a gente invoca, invoca a gente. Invocar o papel de um ator me ajudou a desenvolver essa percepção, mas mais do que isso, as experiências vividas ao longo desses meses, as conversas e as palavras trocadas foram de fundamental importância para que eu percebesse isso e me percebesse como ator.

Ao refletir junto com os alunos-atores, percebo que a busca atravessa todas as etapas de criação: seja ela mesma, a vivência, a encarnação ou impacto. Ver o “buscar” como um movimento contínuo e em transformação nos possibilitou ir para a experiência, nos permitiu errar, nos libertou de um resultado e deixou um espaço livre para a comunicação. □

Projeto de investigação: O que é personagem?

PROF. ANDRÉ HAIDAMUS

Disciplina: Interpretação Dramática (PA2B) –
Sábado/ Manhã – Unidade Marechal

#PERSONAGEMEISAQUESTAO

Pesquisa a partir da obra *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello.

Vinte atores em busca de seus personagens. Vinte alunos em busca de seus dramas. Vinte indivíduos que querem que suas histórias sejam ouvidas, encenadas e discutidas. É uma tentativa. Uma experimentação prévia destinada a verificar se algo serve ou não para determinado fim. Mas qual é a finalidade de se criar uma peça? A dúvida permeou todo processo criativo. Estamos em busca. O que é personagem? ENSAIO é uma busca por compreender na experiência do vivo, um sentido que nos mova para o fazer teatral. (Sinopse do espetáculo Ensaio.)

Iniciamos a jornada do processo de criação do espetáculo motivados por uma pergunta aberta a muitas leituras e possibilidades de resposta. Entre nós e a pergunta investigativa tínhamos um clássico, “*Seis personagens a procura de um autor*, de L. Pirandello”, uma obra com profundo conteúdo filosófico, científico e artístico. A tríade, nós - pergunta investigativa – obra, nos deslocou para um abismo de questionamentos e incertezas sobre o ofício do ator, a função do teatro e o

Sistema Stanislávski. Lançamo-nos nesse abismo com o objetivo de explorá-lo, e aceitamos o risco de partilhar na Mostra de Teatro do Macu um trabalho que fosse honesto e fiel com a pesquisa desenvolvida. No final, a encenação construída coletivamente se estabeleceu como uma grande interrogação, saímos incomodados e provocados a continuar. Nenhuma verdade absoluta. Nenhuma resposta fixada. Penso que isso é o que há de mais belo em nosso trabalho como atores e pesquisadores: terminar com o desejo de continuar. De continuar a pesquisa, de continuar a compreender o Ser Ator, de continuar fazendo e vivendo o teatro.

A proposta artístico-pedagógica era que o processo de criação perpassasse por quatro etapas que coexistem em suas premissas:

A Busca: buscar o que nos move como artistas, a obra, a Supertarefa, buscar a partir de si. Eu comigo, eu com o outro, eu com o todo.

Vivência: vivenciar os temas da obra, o tempo e o espaço das Circunstâncias Dadas, o movimento na Linha de Ação e Contra-Ação, a *experiência do vivo*.

Encarnação: encarnar a personagem, o ator diante do acontecimento da obra com o objetivo de fazê-lo acontecer hoje, aqui e agora. As Circunstâncias Propostas, a Ação autêntica que constrói a encenação.

Impacto: impactar é colocar a encenação em face do público. A plateia impacta os atores. Os atores se abrem para serem afetados. A verdade da cena e os Círculos de Concentração da Atenção. A comunicação que se estabelece na presença, na ação física, psíquica e verbal.

Em cada uma das etapas, vivemos momentos de aproximação e distanciamento. Compreendemos que o jogo do ator ou o jogo da cena nunca está ganho e que não se trata de competir. Cada repetição é nova e está sujeita ao ambiente externo, portanto, a abertura do artista e da arte é uma necessidade para existir.

Nossa instalação expôs as referências que nos foram fundamentais em cada uma das etapas percorridas pelo coletivo, no exercício de criar uma interface entre a ficção e a realidade.

O Sistema Stanislávski:

Nestes momentos não existe o papel. Só existo, eu mesmo. Do papel e da obra somente ficam as condições, as circunstâncias de sua vida. Sendo todo o resto meu próprio. Tudo me pertence, já que qualquer papel, em cada um de seus momentos criativos, pertence a um indivíduo vivo, isto é, ao artista, e não ao esquema morto de um indivíduo, isto é, ao papel.

(Konstantin Stanislávski)

Fragmentos da obra *Seis Personagens à Procura de um Autor*:

Digo que, ao pensarmos nesses absurdos reais, que nem mesmo verossímeis nos parecem, vemos que a loucura consiste justamente no oposto; em criar verossimilhanças que pareçam verdadeiras. E essa loucura, permita-me que lhes observe, é a única razão de ser da profissão dos senhores.

Fazer com que pareça verdadeiro o que não o é, sem necessidade, só por prazer. O ofício dos senhores não consiste em dar vida, na cena, a personagens imaginários?

Demonstrar-lhe que, para a vida, se nasce de tantas maneiras, de tantas formas... Árvore ou pedra, água ou borboleta... Ou mulher... E que se nasce também personagem!

Ficção? Realidade! Realidade! Está morto!

Não! Ficção! Ficção!

(Luigi Pirandello)

Fragmentos dos registros feitos pelos alunos:

O impacto teve um momento muito importante na apresentação de domingo, quando de fato nos colocamos nas Circunstâncias. (Julia Freitas)

Foi aqui onde eu diria que todos os conceitos foram coordenados, só nessa parte que comecei a entender na prática, o que é personagem. (Ailton Silva)

E cada sessão foi de um jeito diferente, com participações diferentes e ações diferentes. (Isabela Rocha)

Apresentar realmente os nossos estudos em cena era uma proposta diferente e que nunca tinha vivenciado. (Juliana Zafolon)

E outros (amigos) que não fazem teatro me disseram que os fez refletir. (Max Pigari)

Ser nós mesmos no palco foi como ficar exposto a tudo, a qualquer cena podia acontecer algo. (Gustavo Henrique)

O impacto se deu na peça onde simplesmente todos os nossos estudos e pesquisas se compactaram e tudo se concretizou, lá na hora, nas Circunstâncias. (Roberta Manaro)

O impacto foi ver todos nós, coletivo, vivenciando as Circunstâncias, sendo nós mesmos. (Bruno Máximo)

O impacto se deu principalmente no domingo, quando o público também foi afetado pelo o que estava acontecendo no teatro, as pessoas participaram dos jogos e foram levadas a refletir. (Daniela Lima)

Essa peça mudou muito o que eu pensava antes, me deixou com pensamentos mais claros no que diz respeito à personagem e outras coisas mais. (Leandro Silva)

O impacto aconteceu também após as apresentações, pois nos colocamos a pensar. (Caroline Cainelli)

Finalizamos nosso exercício cênico com um anexo, onde trouxemos as palavras da escritora Adélia Prado para um momento de reflexão entre os atores-personagens e o público. Assim também finalizamos nosso registro-instalação com o desejo de que não abandonemos a força dessas palavras, que estejamos em movimento contínuo, que possamos abrir as fissuras necessárias para o teatro resistir:

O que é essencial para que o teatro aconteça de fato?

Eu vou falar como espectadora, mas buscando exemplo na literatura. Tem uma entrevista inesquecível do João Guimarães Rosa falando de escritores, ele cita até escritores muito famosos que já morreram, ele fala assim: fulano, fulano e fulano são bons [...], mas está faltando. Eles sabem escrever, isso é uma coisa. Ele falou que a verdadeira criação nasce da barriga. Ou você escreve com toda a sua pessoa ou você não faz nada [...]. É possível você sentar e falar: "Vou escrever um livro". Você escreve, mas aquilo pode ir pra fogueira direto [...]. E com o ator é a mesma coisa, ele tem presença, ele decora bem, ele é engraçado... Não é isso, sabe? Eu acho que o papel que ele faz tem que ser ele. Ele é o que ele está fazendo. Se ele está fazendo o papel de Satanás, ele tem que ser o Capeta. É ele. O Deus, o Santo, sabe? Porque se você não colocar a sua emoção... Não adianta. É igual a imitar a vida de Jesus Cristo. Eu aprendi isso demais e esqueci com quem que foi: "Oh! Devemos imitar Jesus Cristo, imitar Santo Antônio". Não pode, sabe por quê? Porque somos pessoas singulares [...]. Você imita a vida de Jesus Cristo sendo outro Cristo. Você faz o malvado sendo uma pessoa bem ordinária, bem malvada mesmo. Não represente nesse mal sentido. Os atores que, por exemplo, ligam o botão, põem na tomada, já sabem tudo, "eu faço tudo". Por que mesmo? Pra que mesmo? A gente pergunta. Porque o teatro, até mesmo pela natureza corporal dele, tem que me incomodar. Você sai de lá falando: "Nossa, a música era linda, roteiro uma beleza, a iluminação maravilhosa". A pessoa não tem o que falar sobre o que ela viu. Ela fica no roteiro, na iluminação, na voz bonita do ator. Mas teatro não aconteceu. Quando você chega lá e diz: "Nossa, essa peça eu não quero ver mais de tanta agonia que me deu, nossa senhora!" Ou de tanta alegria, enfim... Então o teatro é vivo. Tem que ser vivo. Está difícil né, fazer teatro assim?

(Adélia Prado) ■

Projeto de Investigação: É possível a partir das ações miméticas presentes no repertório sócio-cultural de cada aluno, transformá-las em ações autênticas?

PROF^a. RENATA KAMLA

Disciplina: Análise Ativa (PA1) – Quinta-Feira /
Manhã – Unidade Marechal

Eu.
Eueu.
O outro.
Euoutro.
O mundo.
Eumundo.

A origem, o início, o desejo, os sonhos...

A passagem do curso de iniciantes para o curso profissionalizante é um caminho repleto de descobertas e de muita ansiedade. Ansiedade esta, presente tanto nos alunos como no professor-pedagogo que busca fomentar a aprendizagem artística teatral. Apresentar um novo universo de investigação, de novidades, e não deixar o aluno desanimar e nem se perder na trajetória escolhida, mantendo a chama acesa, eis o “meu ofício”, o “nosso ofício” de professores-pesquisadores do sistema stanislavskiano.

A pergunta que estimulou o meu propósito para essa disciplina e que também norteia todos os outros processos de investigação até o momento realizados por mim na escola foi:

- É possível a partir das ações miméticas presentes no repertório sócio-cultural de cada aluno, transformá-las em ações autênticas?

É por meio desta inquietação que investigo com meus alunos o Sistema e suas particularidades, tentando entender no corpo físico essa verdade, esse estar presente no presente.

Deste processo revelado na instalação exposta nos corredores do Macunaíma, nos meses de fevereiro, março e abril, da disciplina de Análise Ativa, quintas-feiras, manhã, unidade Marechal, segundo semestre de 2017, concluo que as sementes foram plantadas, as pedras começaram a ser lapidadas e as “fichas”, como se diz popularmente, foram caindo e transformando esses alunos em artistas-atores mais conscientes do seu fazer.

Ainda o repertório frágil, cheio de clichês e ações fabricadas permeia o fazer desses alunos. Encontrar-se de fato nas Circunstâncias e realmente vivê-las é um grande desafio, uma busca contínua de todos nós, artistas. A resposta à pergunta inicialmente lançada não é um simples SIM ou NÃO; mas é exatamente o ENTRE, é a PASSAGEM; o que nos faz RESISTIR ou EXISTIR ARTISTICAMENTE. ■

Projeto de investigação: O "eu" nas circunstâncias – teatro da vivência e dos encontros no presente do presente: de como viver e não mostrar

PROF. RODRIGO POLLÁ

Disciplina: Análise Ativa (PA1) – Sábado / Manhã
– Unidade Campinas

As imagens, os objetos, as sonoridades trazem à tona a memória da trajetória do vivido no semestre. É apenas uma síntese, mas que busca afetar através de um recorte. Vem-me agora a ideia do espelho quebrado, olhamos os fragmentos e conseguimos enxergar o todo.

Recordo-me das dificuldades, principalmente de um encontro onde precisei ser enérgico demais com a turma (com muito carinho, é claro), e isso fez com que todos nós entrássemos definitivamente no jogo.

Dentro da disciplina Análise Ativa, os alunos da turma de sábado de manhã da unidade Macu Campinas iniciaram seu processo de investigação mergulhando num estudo sobre o “Eu” nas Circunstâncias – o viver e não mostrar – e o encontro com o outro. Essa pesquisa nos revelou a importância de nos conectarmos no presente do presente e a necessidade do encontro no jogo teatral, para que eu me reconheça no outro, para que eu jogue verdadeiramente com o outro.

Passamos por um treinamento com corda, trabalhando a presença, e também pela prática de *études*, realizados em uma espécie de arena, onde os alunos jogavam entre si, através de um estudo sobre roteiros. Aqui, todos assumiam a condição de jogadores, sem a relação palco-plateia.

Passamos para uma segunda etapa,

vivenciando o universo de Nelson Rodrigues, a nossa relação com essa dramaturgia e o seu diálogo com o hoje. A vivência nos possibilitou um mergulho no Segundo Plano da obra. Para esse mergulho, escolhemos o texto *O Beijo no Asfalto*. Então, tentamos entender no corpo a fricção entre ator e personagem. Cada aluno desenvolveu sua gênese, além de criar um diário da personagem.

Depois de muitas vivências, a turma teve a percepção do quanto isso foi importante para uma apropriação efetiva e afetiva do que se vive em cena, das suas ações e relações no estado de jogo.

Então finalmente tiveram seu esperado encontro com a plateia: o primeiro, com alunos do curso iniciante em Campinas e, o segundo, no Encontro do PA1 em São Paulo.

E todo o processo foi registrado através de impressões individuais e, coletivamente, através das imagens fotográficas. Também foi feito um vídeo final com depoimentos dos alunos sobre o vivido. ■

Projeto de Investigação: Como transformar o texto em ação cênica?

PROF^a. TIEZA TISSI

Disciplina: Interpretação Dramática (PA2)
– Segunda e Quarta-Feira / Manhã – Unidade Butantã

Como transformar o texto - língua de palavras mudas enchendo a tela ou o papel -, como traduzir essa língua em uma língua que é falada por corpos que fazem ações, que falam palavras, vestem roupas, cantam, dançam, respiram, olham? Que gesto é esse de traduzir?

No começo do processo da primeira montagem com o PA2, o texto era um mundo de palavras mudas. Pela primeira vez, essas alunas se debruçariam sobre um texto inteiro com a tarefa de transformá-lo em encenação. Partimos desta pergunta: Como transformar o texto em linguagem cênica? Nas primeiras leituras, o texto era um mundo de palavras soadas no espaço. Mas, no espaço cênico, as palavras precisam se tornar ação. Como as palavras do texto agem? A primeira coisa que fizemos foi tentar compreender o sentido das palavras. Com que finalidade são pronunciadas? A quem se dirigem? Nós nos pusemos a ler o texto juntas e sozinhas muitas vezes.

Depois observamos que existem muitas ações explícitas no texto. Explícitas nas falas das personagens e nas rubricas do autor. São ideias de ações. Como as atrizes¹ e os atores criam

essas ações? Eu tentei ajudá-las com músicas, propondo ações livres a partir das Circunstâncias e de um ou mais de um estado – usando metrônomo para interferir nesse estado a partir de uma alteração no andamento das ações... Ou ao contrário, propondo estímulos de fora para dentro, fazendo *mimesis* de imagens pictóricas (fizemos isso especialmente para ajudar na composição do coro de Dona Flávia), pedindo que propusessem uma cenografia por onde transitar, com objetos, instrumentos, figurinos... O fato é que não há fórmula. Cada atriz é instigada de uma maneira, cada coletivo encontra seus próprios mecanismos. Mas, é preciso compreender o que está apontado no texto do dramaturgo, e essa compreensão é intelectual e sensorial.

Existem também ações implícitas ao texto. Essas, nós procuramos agindo mesmo. Improvisando. Caminhando de um Acontecimento até o seguinte e procurando agir com os corpos, nos corpos, no espaço. Criando uma maquinaria em que cada peça depende da outra. Procurando observar, nas ações, que um Acontecimento só pode acontecer se ele for extremamente necessário. A chave de sua necessidade está no texto. É preciso ler e se perguntar “O que está acontecendo aqui?” e “Por que isso está acontecendo?”, “O que isso vai gerar?”. É preciso ler de novo, ler e agir, ler e agir, ler e agir e depois agir, agir, agir... ■

1. Trata-se de uma turma composta unicamente por mulheres, por isso mantive o feminino no texto.

Três breves contos poético-documentais sobre o que aprendemos juntos

A partir da questão:

Quais os caminhos para a criação da ação-autêntica?

Etapas do processo:

A busca. Vivência. Encarnação. Impacto.

Sobre os processos de montagem de:

A Gaivota

Ensaio Sobre o Vazio

O Mar Está De Ressaca e Nós Não Sabemos Nadar

PROF. FELIPE ROCHA

Sobre sonhar em ser gaivota

Um dia aí, desses que poderia passar despercebido, como uma sacolinha de supermercado que cruza a rua, eu me vi surpreendido por uma revoada de jovens gaivotas. Ou talvez fossem pequenas borboletas. Ou atores numa sala de ensaio. Hoje eu já não sei. Nessa surpresa-sonho, uma jovem gaivota-atriz me contou, quase que sussurrando, que tudo no corpo de um pássaro é feito pra ele voar. E depois perguntou:

“E tudo no meu corpo? Foi feito pra quê?”

Organizamos então, todos juntos, esses aspirantes a atores-atrizes-gaivotas, um pequeno manual para aqueles que sonham em ser gaivota.

Este manual não é uma regra. É um devaneio a se viver junto. Uma linha de ação. Mergulho.

1. a busca

para ser gaivota, é preciso, antes de tudo, se maravilhar com a possibilidade do voo. Em tempos de voos baixos ou de olhares rastejantes,

olhar pro céu pode ser uma tarefa difícil. Olhar pro céu pesa.

2. vivência

voar junto exige trabalho. Voar não é um ato solitário. Não se voa para si. Se voa para amar o vento. Voar é um ato de amor pelo vento. E para nós – seres ainda não gaivotas – voarmos é preciso aprender etapa por etapa, tarefa por tarefa. De outra forma: abismo.

3. encarnação

nos vemos, então, gente-gaivota. Não ganho asas, não surgem penas, não fico pequeno e branco. Mas entendo como ser gaivota. Somos então gente-gaivota. Ajo como se eu fosse uma gaivota. E, de repente, ainda que sendo humano, somos gaivota.

4. impacto

certo dia, ainda e sempre aprendendo a ser gaivota, levantamos juntos voo e ganhamos o céu. um homem solitário que caminhava cabisbaixo percebe nosso voo. Por alguns instantes, ele olha para o céu, se lembra de algo e sorri.



Sobre a importância do vazio

Um dia aí, desses que poderia passar despercebido como um tênis preso no fio de um poste, acordei caído na grama. Era uma grama úmida e fria. Alguns rostos se entreolhavam como que se perguntando como tínhamos ido parar ali. Então, no início era só um espaço vazio. Um terror silencioso de dúvida. Pra seguir ali, era preciso antes de tudo, aprender a enxergar de novo. Aprender a ver no escuro.

Ao longe, percebemos um pequeno brilho. Um vagalume. Poderia ser um pequeno fantasma também. Ou o brilho de uma estrela que já morreu há muitos anos. Não sei. Mas era bonito. Além desse brilho distante: nada. Montamos duas barracas de *camping*. Pra sobreviver no vazio é preciso aprender a se relacionar.

De repente alguém puxou uma música. Nada muito complexo ou profundo. Algo simples e bonito, que todos pudessem cantar juntos. E o canto se passou de boca em boca. Acho que até cheguei a ouvir algumas árvores cantando. E da música surgiram algumas histórias. E das

histórias risos. Desses risos, memórias. Das memórias silêncio. De silêncio: estrelas.

Em silêncio ficamos olhando as estrelas. Algumas já mortas como me contaram.

Sobre aprender a escutar o mar

Ele nos disse, um dia aí que poderia ter passado despercebido como um papel que cai do bolso no ônibus, que gostava mais de teatro do que da vida. Talvez porque a vida andava dura. Seca. Como tijolos com som de deserto.

Resolvemos então, fazer teatro no mar, pra ver se a gente reencontrava umidade o suficiente para seguir. Pegamos apenas uma sacola de plástico. Dentro: uma bolacha salgada e um pedregulho. Aprender a conviver com a secura é um ato de sobrevivência em tempos assim.

Fomos até a praia.

1. A busca: para se fazer teatro no mar é preciso aprender a língua das baleias

Na areia, todos enfileirados de frente para o mar, pedimos permissão para entrar. O mar nos respondeu que não. Que antes, para entrar, era

preciso aprender a cantar como as baleias. Não se faz teatro sem ancestralidade, disse o mar. E nós, pós-contemporâneos-neo-multi-high2017, tivemos que nos calar. Olhar para o passado para entender o nosso tempo. Pois o canto das baleias não é de hoje. A primeira nota começa sempre no começo dos nossos tempos.

2. A vivência: para se fazer teatro no mar é preciso entender a maré

Em tempos de mares revoltos, fazer teatro no mar pode ser um ato arriscado. Pra isso, antes de tudo, é preciso força e posicionamento. Ao se escolher fazer teatro no mar, obrigatoriamente é necessário escolher: contra a maré ou a favor da maré?

Em tempos de mares revoltos, não existe outra possibilidade. Infelizmente. Do lado de cá, escolhemos ir contra. Pois da secura dos pedregulhos já conhecemos demais. E agora nos encantaria apenas a profundidade abissal e úmida que existe quando se vence os movimentos da maré. Caso contrário: sobraremos como pedrinhas secas na areia.

3. A encarnação: para se fazer teatro no mar é preciso aprender a arte do mergulho

Não é possível dizer que se sabe nadar. Para entrar no mar, é preciso, de fato, saber nadar. Não se conhece o profundo sem mergulhar. Para se conhecer a profundidade, é preciso, de fato, mergulhar.

4. O impacto: fazer teatro no mar é como cultivar uma plantação de tâmaras

As pessoas não plantam tâmaras porque pode levar mais de cem anos pra dar fruto. É algo que plantamos e talvez não vejamos nascer. Como uma revolução silenciosa, como uma vida nova que vai surgindo sem ninguém ver. Como uma planta. Secreta. Que carrega sua vida e a gente nem sabe. Tem coisas no mundo que a gente nem sabe. E nós temos vivido por elas. Por essas outras coisas, mágicas, secretas, profundas. Fazer teatro em tempos de mares revoltos às vezes é como acreditar profundamente nas tâmaras. É nós acreditamos. ■



O longo adeus. O que descubro de mim com esta obra?

PROFª SIMONE SHUBA

A busca

Aprofundamento PA1

Estudo - o que me afeta profundamente

Alunos reflexivos

Vivência

Impressões

- Quente
- Solidão
- Apego
- Tempo
- Despedida

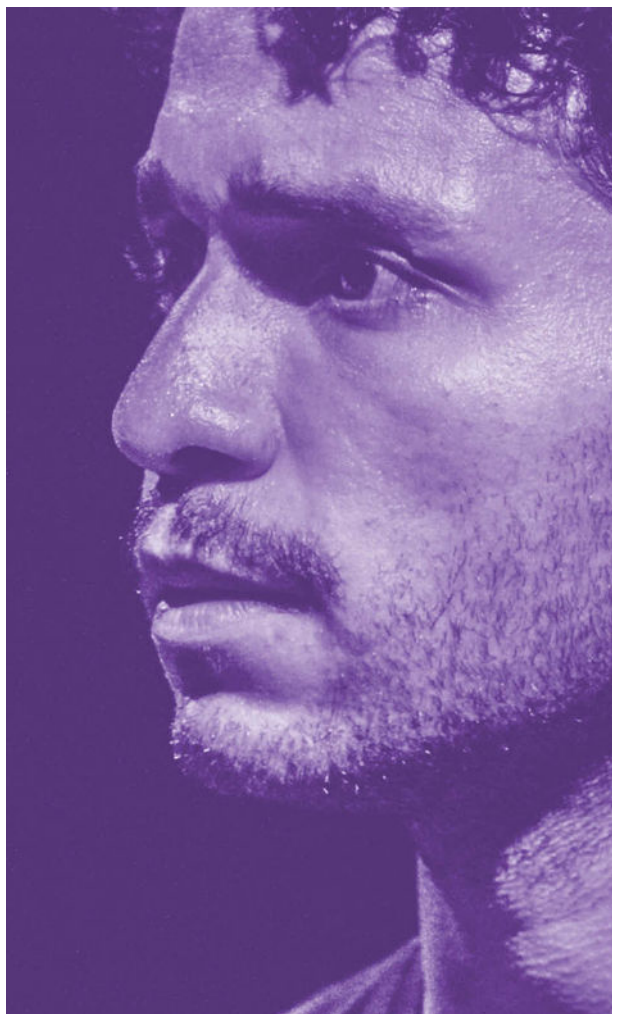
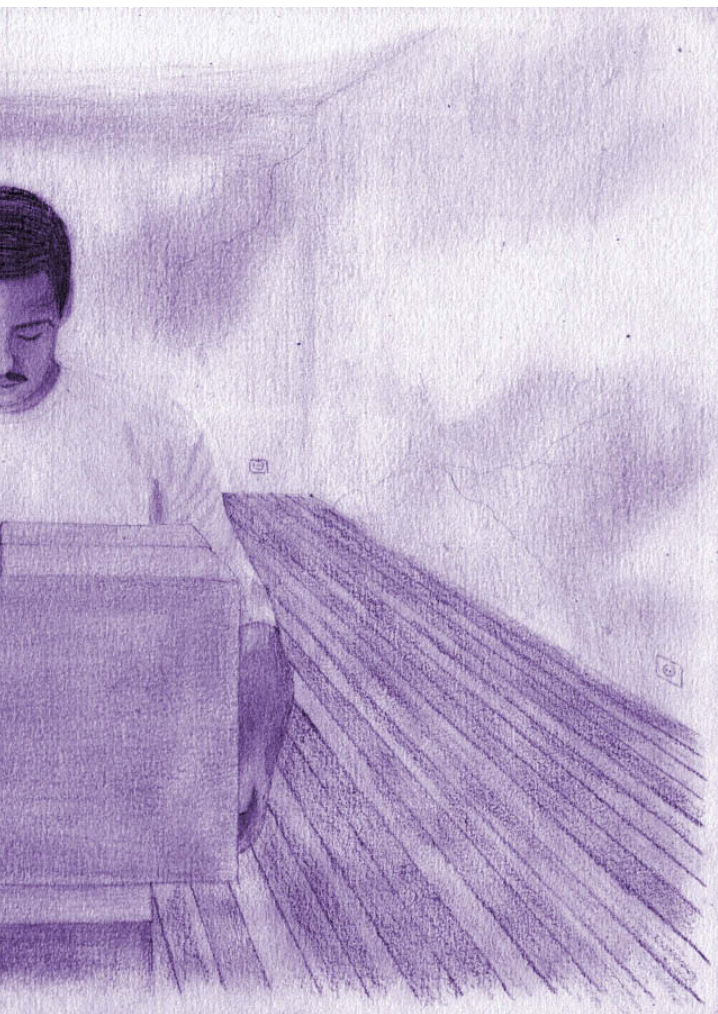
Prática

- Uma lembrança de uma casa que já viveu
- Improvisações livre do texto
- Despedir do espaço cênico
- Objeto pessoal, o texto, a cena

Como me descubro como ser humano?

- A cena e "eu"
- Acontecimentos que me afetam
- As relações
- Estudo de cenas que poderiam estar
- Pontos de vista diferentes





Reflexões - vivência

“Aprendemos a ver mais do que as linhas que Tennessee Williams escreveu, mas o que elas significam, como qualquer ser humano os personagens deste dramaturgo não falam diretamente e sim por meias palavras. Também entendemos melhor o processo de criação, ao não termos subterfúgios como o texto e objetos invisíveis fomos obrigados a nos olhar e tentar entender a relação dos nossos personagens.”

Sofia.

“Voltamos ao texto para nos aprofundar cada vez mais, desta vez em duplas para escolhermos uma cena e nos aprofundarmos nela.

Depois das cenas propostas foi perceptível que existe um universo de segredos dentro de cada cena, de cada fala, que ainda está se despertando em todos nós como fazer esse jogo. Maioria das cenas não conseguimos “nomear” o que está acontecendo em cada uma, mas existe a compreensão do que é. Ainda se despertando tudo no grupo.”

Diego

“Hoje fizemos cenas de algo que poderia estar no texto do Tennessee e foi muito bom ver as possibilidades de cenas e acontecimentos. Conseguimos entender mais sobre os personagens e ver até onde podemos mergulhar nesse texto.”

Vitória

“Tudo o que percebi foi a evolução do aprendizado referente aos personagens e os acontecimentos que rodeiam cada um, especificamente sobre o Joe e a Myra, onde as circunstâncias podem mostrar as ações que mostram o que o personagem está sentindo e principalmente quais são as suas motivações sobre algo importante, assim podemos criar novas perspectivas para os personagens. Falando do Joe e da Myra, as experiências que pude presenciar feitas pelas apresentações, foi de que tudo o que pode acontecer irá depender de nossa criação e descoberta para entendermos o que os personagens estão fazendo e sentindo, pois toda ação que é feita possui um propósito para revelar algo, assim demos bastante ênfase





nas ações físicas, mostrando que Joe e Myra podem ser diferentes em suas motivações, na qual a minha experiência como Joe teve aprendizados importantes, pois aprendi através do personagem que a insistência em querer se relacionar com Myra é muito importante, onde demonstrando que Joe se importa com Myra e quer que isto fique muito claro para ela, apesar de Myra não dar muita importância para isto, assim pude perceber que a conexão com os dois é muito forte e que mesmo com todos os problemas ocorridos relacionados com a mãe e a perda dela, Joe quer novamente um relacionamento mais próximo com a irmã, apesar dos problemas de se aproximar de Myra.

Cada percepção das vivências que foram passadas foi única, pois pude perceber que fez uma aproximação maior com os personagens e o vínculo entre eles, nos tornando mais humanos.

Como aprendizado que tive como ator criador, pude perceber esta força de conexão entre os personagens, e como esta percepção é muito importante que é construir esta base de confiança entre o ator e o personagem e a identificação que o ator tem para com o personagem, criando muito mais empatia por ele e a relação com tudo o que tem a minha volta, para Joe dar um adeus não é uma coisa fácil, assim como para qualquer ser humano, pois nos apegamos a muitas coisas e queremos proteger estas coisas que são muito importante para nós."

Laércio

"A cada vivência uma experiência a cada experiência uma descoberta de quantas formas podemos transformar uma cena, como a relação de afetividade e dificuldade que trouxemos de aproximação dos irmãos que foi apresentado. As nossas percepções sobre os personagens ampliando nossa visão, aprendendo o texto sem estar com ele nem mãos.

Colocar-se no lugar do personagem transferindo-se para situação e para as circunstâncias proposta da peça.

Tudo isso é executado por todas as forças racionais, emocionais, psíquicas e físicas da nossa natureza..."

Rafaela

Encarnação

- Síntese do vivido
- Voltando para cena
- Espacialização
- Sempre na busca de novos olhares
- Aprofundando imagens e relações

Reflexões - encarnação

“O que um ator faz? Ouvi essa pergunta no meu primeiro dia de aula do iniciante, e me lembrei dela quando comecei a pensar sobre como tinha sido a aula, algumas cenas, incluindo a minha, se aproximaram do texto na mesma proporção que se afastaram das ações. Mas aos poucos estamos melhorando, estamos encontrando uma direção coletiva. As orientações após as apresentações tem mostrado resultado, nos faz ver a partir de um outro ponto de vista.”

Marcos

“Na aula de quinta vivenciamos mais uma vez cada personagem, primeiro vivenciamos sozinhos, depois tivemos que trabalhar todos juntos mas cada um com seu parceiro, com cenas feitas de longe e perto, com poucas palavras e mais ação, percebendo como o seu parceiro te afeta, aprendemos a ter um olhar maior para o espaço cênico e trabalhamos a ação e reação, vimos que somente a ação dos personagens já falam por si só, e que repetição faz com que a gente trabalhe melhor os personagens.”

Ana Sara

“Na aula trabalhamos novamente as cenas, afim de aperfeiçoá-las. Cada dia mais percebemos

o quanto é importante o ensaio, com ele podemos trabalhar as ações que devemos ter em cada cena. Temos que pegar firme na ação, pois alguns de nós na hora de mostrar as cenas, não sabíamos o que fazer e nos perdemos um pouco. Devemos nos doar mais as ações e nos apegar menos as falas.”

Ligia

“O caminho está sendo trilhado de forma objetiva, produtiva e crescente.”

Diego

“O ator precisa estar ativo no aqui e agora, e estar preparado para qualquer mudança, isto é o aprendizado mais difícil para nós atores, mas se não tivermos consciência disto desde o início, não conseguiremos progredir com o aprendizado para nosso ator criador.”

Laércio

“A peça é definitivamente um desafio, o trabalho na montagem é extenso e minucioso, as cenas estão sendo apresentadas e reapresentadas aula após aula, e todos aparentam enfrentar algumas dificuldades. As cenas apresentam uma carência de ações físicas mesmo quando as ações internas parecem existir.

“Arriscar” talvez seja o verbo de ação mais conveniente no momento, pra que o resultado da criação seja mais interessante. Continuamos trabalhando...”

Marcos Antonio

“Nas experimentações fomos tirados da zona de conforto quando desafiados a uma

nova perspectiva de cena, buscando um olhar mais subjetivo para as ações e deixando que as pausas reverberem e se tornem novas ações. As cenas foram feitas no modelo de arena e fomos confrontados a um novo preenchimento de cena e uma nova movimentação que exige um corpo que se comunique de maneira diferente.”

Yago

“Começamos a aula com nosso aquecimento matinal, e logo depois fizemos o jogo do samurai com o texto da obra ‘O longo adeus’, usando tempo ritmo e trabalhando a atenção. Além de muito dinâmico e divertido, conseguimos trazer para o corpo a linha de ação contínua. Prosseguimos com as vivências onde o ator tem total liberdade para trabalhar com suas sensações. Porém desta vez fora reforçado o trabalho do círculo da atenção, onde corpo e pensamento caminham juntos levando à percepção do eu comigo, eu com o outro, e eu com o todo, no hoje aqui e agora. Para isso usamos três cadeiras, onde não deveriam estar vazias. Assim sempre que alguém se levantasse outro se sentaria sem deixar de estar concentrado no que estava fazendo, para que na mudança de foco de objeto estivéssemos ciente da intensificação de observação, que com isso surgia a ação. Para tudo isso acontecer era necessária a precisão. No fim da aula conversamos sobre nossas descobertas e dificuldades e nos deparamos que muitas pessoas compartilhavam das mesmas. O que mostra que não devemos ter medo de errar porque ser ator não é esconder-se e sim revelar-se.”

Janaina



Comunicação

- Fazer mais pensar menos
- Fazer para o outro
- Deixar ser afetado
- Criar ação
- Prestar atenção
- Escutar
- Jogar
- Tudo é vivo na arte

O que descobriu de você na obra?

Pensar como a obra nos afeta e as relações de nossas experiências de vida com a peça, nos faz relacionar com toda a bagagem que temos, criando um vínculo com a obra e um posicionamento mais íntimo diante a ela.

Novos significados para mudanças; quanto é importante abrir espaço para o novo.

Estamos sempre em constante mudança.

O que descobro de mim nesta obra é que tudo pode mudar, de um momento para outro sem nem percebermos, pois a vida é um mistério e nunca sabemos logo o que virá a acontecer, dar adeus é o que nos faz mudar para melhor.

Eu descobri não só com a obra, mas com Tennessee Williams, que a vida é um grande *Mise en scène* e que absolutamente tudo é criação. O “eu” ator conversa incessantemente com a personagem, e suas vidas em um passe de mágica se relacionam como se fosse uma, onde o ator não deixa de ser o “eu” ator, mas ganha o “eu” na circunstância.

Pensando na pergunta investigativa muitas vezes as coisas ficam mais claras, investigando a obra e descobrindo coisa sobre mim que me leva para mais próximo da obra/ para dentro dessa atmosfera.

Descobri que não existe certo ou errado, e sim um tempo certo para cada coisa.

O ator precisa estar aberto para coisas novas.

As mudanças são necessárias.

MUDAR FAZ BEM!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

PA2 - Manhã - 2º Semestre de 2017 ■



ISSN 2288-9334



9 772238 193309



TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA

REFERÊNCIA DESDE 1974