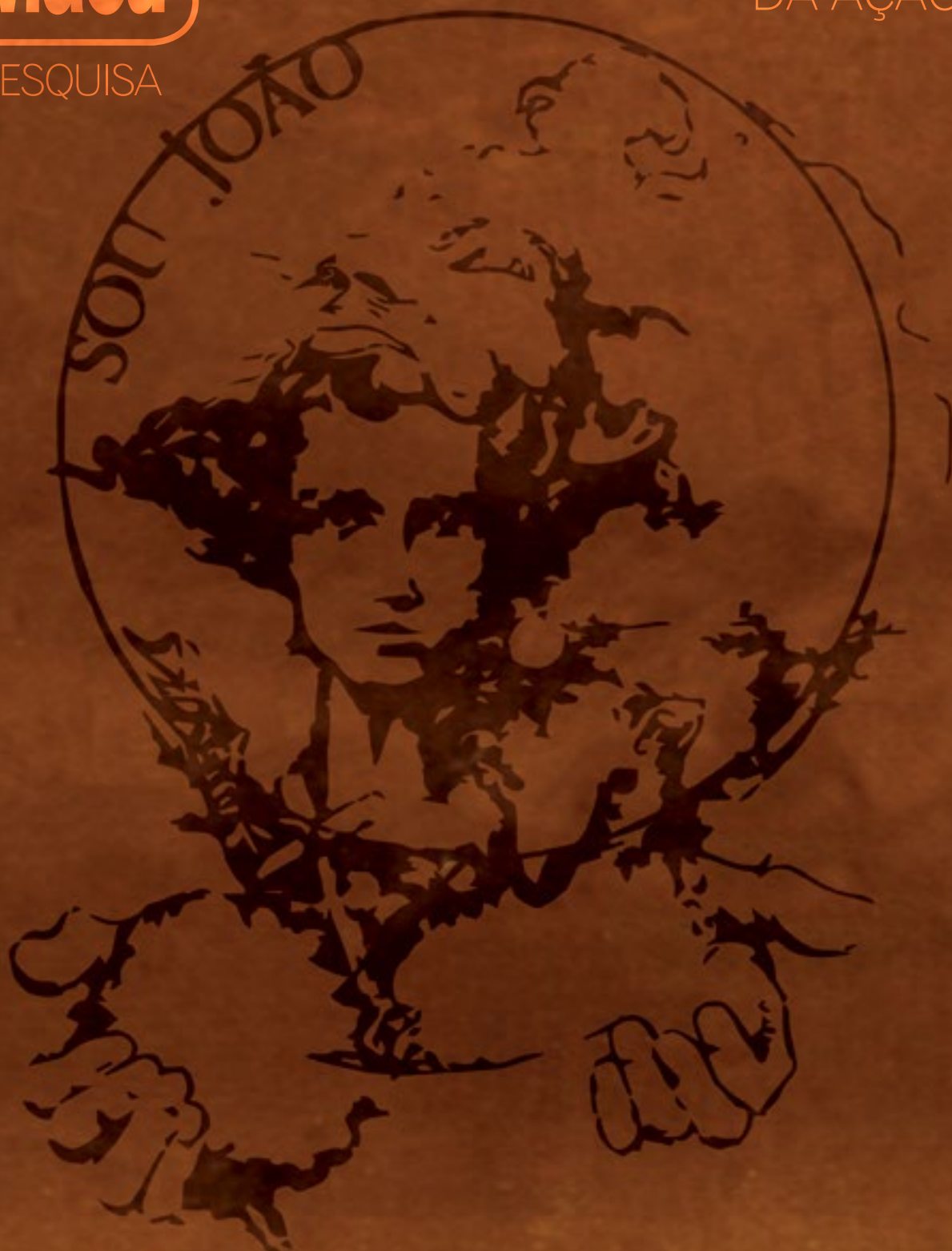




PESQUISA

O TRABALHO DE SI MESMO NO PAPEL ATRAVÉS DA AÇÃO



Editorial O **Dossiê I Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema**, que abre esta publicação, registra uma síntese do evento realizado pelo Teatro Escola Macunaíma entre os dias 30 de janeiro e 1º de fevereiro de 2019. Este que, pela primeira vez, se propôs a apresentar e debater a prática pedagógica do Macunaíma, revelando a pesquisa sobre o Sistema Stanislávski no processo de formação continuada de seus professores, contou com várias atividades, como instalações, mesas de debate, *workshops*, intervenções e apresentações teatrais, algumas documentadas nesta edição.

Stanislávski em Foco traz uma fala de Elena Vássina, professora do Curso das Letras Russas da FFLCH-USP, em um dos encontros do Chá com Stanislávski organizado pelo Macunaíma, para o lançamento do Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski – CLAPS. Intitulada “Mitos e Verdades de Stanislávski”, sua fala, transcrita e editada para esta publicação, apresenta e discute alguns mitos criados em torno do mestre russo em sua recepção brasileira, apontando as motivações de tais interpretações.

Memorial documenta os dez anos da Unidade Campinas do Teatro Escola Macunaíma. O relato do professor Felipe de Menezes recompõe esta história desde os primeiros passos de um projeto que vem rendendo bons frutos até hoje. A seção ainda é composta por uma carta em homenagem à data comemorativa, escrita pelos professores Barbosa Neto, Felipe de Menezes e Rodrigo Polla, e por sensíveis depoimentos de alunas que passaram pela escola. Um inventário, que marca todas as montagens realizadas pelas turmas da unidade, também faz parte desta edição.

Em Processo resgata o Projeto Poético Pedagógico Globalizante – PPPG elaborado pela doutora Renata Kamla no primeiro semestre de 2017. Este projeto, que durante algum tempo fez parte da proposta de registro e reflexão sobre os processos criativos desenvolvidos no Macunaíma, se refere a uma turma PA5 da Unidade Marechal e trata do percurso de aprendizagem favorecido pela montagem da peça *Aqui Estamos de Volta Pra Casa, Depois da Grande ressaca, Com os Bolsos Cheios de Pão*, inspirada em algumas obras do dramaturgo romeno Matéi Visniec.

Minha Vida na Arte presta sua homenagem ao diretor Francisco Medeiros, falecido em 16 de outubro de 2019. A reportagem do jornalista e crítico Valmir Santos reconstrói a trajetória deste grande mestre e pontua algumas particularidades de seu modo de pensar o teatro. E, para fechar esta edição, na seção **Resenha**, a pesquisadora cubana Yana Elsa Brugal destaca a obra de Nair D'Agostini, *Stanislávski e o Método de Análise Ativa – A Criação do Diretor e do Ator*, lançada no ano de 2018, em uma parceria entre a editora Perspectiva e o Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski.



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 (MTb 0088828/SP)

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Igor Bologna

Kleber Danoli

CONSULTORIA EDITORIAL

Elena Vássina

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:

Alexandra Tavares

Angélica Di Paula

Barbosa Neto

Camila Andrade

Carolina Otoni

Danielle Lanzaolini

Elena Vássina

Felipe de Menezes

Felipe Rocha

Gleiriane Paula de Souza

Gustavo Correia

Marcela Grandolpho

Mônica Granndo

Naiara Soares

Regiane Reis

Renata Kamla

Rodrigo Polla

Simone Shuba

Yana Elsa Brugal

AGRADECIMENTOS

A Valmir Santos, por gentilmente autorizar a republicação de sua reportagem sobre Francisco Medeiros. A Anna Zeller, Brendo Trolesi, Dayane Andrade, Ed Silva e Joab Kierkegaard, pela autorização de publicação das fotos. A Laura Lima e Wellen Alves, pelo cuidadoso trabalho de transcrição. E a todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

DIREÇÃO EXECUTIVA

Luciano Castiel

SUPERVISÃO

Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E ARTE

Fernando Balsamo

INFORMAÇÕES DA CAPA

Imagem usada no convite para a festa de inauguração do Centro de Estudos Macunaíma, em 1974.

TIRAGEM

3000 exemplares

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

dossiê

1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema	6
1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema	18
1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema	28
1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema	42
1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema	56
1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema	62
1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema	68

stanislávski em foco

Mitos e Verdades de Stanislávski	74
----------------------------------	----

memorial

Macunaíma Campinas: A Interiorização dos Sonhos	88
10 Anos de História	92
Inventário das Peças Teatrais Produzidas ao Longo dos 10 Anos de Macu Campinas	94

em processo

Projeto Poético Pedagógico Globalizante - PPPG	106
--	-----

resenha

<i>Libro Imprescindible</i>	
Livro Essencial	114

minha vida na arte

A Arte de Indagar-se Por Francisco Medeiros	116
---	-----

1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema

PALESTRA DE ABERTURA "STANISLÁVSKI E A ARTE DO VIVO"

PALESTRANTE: SIMONE SHUBA

Realizada em 30 de janeiro de 2019, na Unidade Barra Funda do Teatro Escola Macunaíma.

SIMONE SHUBA¹ – Eu estou muito feliz! Primeiro por ver todos vocês aqui interessados em Stanislávski, querendo se aprofundar cada vez mais. Isto para mim é de profunda emoção. Outra profunda emoção foi o trabalho coletivo desta escola, uma coisa ímpar! A gente vê aquelas instalações lá em baixo, que deram um trabalho danado para as pessoas que a montaram. Ontem a gente teve uma reunião de organização e depois desta reunião, várias pessoas estavam mobilizadas, fazendo coisas e ajudando umas às outras. Isto é de uma beleza indescritível! Hoje a secretária também me mandou uma mensagem dizendo: "Olha, falaram isso para você..." Quer dizer, todo mundo querendo fazer o máximo para dar certo, o que para mim já é um grande princípio de Stanislávski: cada um do seu jeito, a sua maneira, com as suas competências, colaborando com o coletivo para este evento acontecer de uma maneira tão linda e tão organizada, igual está acontecendo. Nossa, isto é muito legal e eu estou muito tocada! Agora eu vou começar falando do CLAPS, que também é uma iniciativa da escola, o Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski. Nós já temos um livro com o selo do CLAPS, da professora Tieza Tissi, que fez uma tradução e um trabalho maravilhoso sobre *As Três Irmãs*, quando o Stanislávski ainda nem pensava em sistema, mas já tinha um pensamento artístico bem importante. Em março, teremos outro bate-papo e o lançamento do livro de Nair D'Agostini sobre as Ações Físicas de Stanislávski. Nair D'Agostini é uma

1. Mestre e doutoranda em Literatura e Cultura Russas pela FFLCH/USP e pesquisadora do Sistema Stanislávski. Especialista em práticas meditativas criadas por Rajneesh, conhecido como Osho, é atriz, diretora e professora do Teatro Escola Macunaíma. É autora de *Stanislávski em Processo: Um Mês no Campo - Turguêniev* (Perspectiva, 2016).



Instalação "Trajetórias da Criatividade Artística em Registro" no Hall do Teatro Escola. Macunaíma. Artistas responsáveis: Andreia Barros, Carolina Otoni, Fábio Gerônimo, Naiara Soares, Lúcia de Léllis, Sílvia de Paula e Thais Lucena.

pesquisadora, professora, muito conhecedora do sistema. Ela se formou em São Petersburgo e foi uma das primeiras a trazer o Stanislávski russo para o Brasil. Então vamos lá: “Stanislávski e a Arte do Vivo”! Esta palestra foi pensada a partir do que nós trabalhamos em reuniões, a partir da questão da vivência, da experiência. Toda a base desse trabalho é da Michele Zaltron, da tese dela que nós, professores, pesquisamos. Tem outras coisas também, mas a base está nisso. Nós, professores, pesquisamos e lemos trechos da tese dela, fizemos grupos e discutimos o que eu vou partilhar com vocês aqui. Bom, a primeira pergunta que eu me fiz quando eu inventei esse nome foi: “O que é estar vivo?” Eu acho que esta é uma grande questão que eu fiz para mim mesma. É muito comum, em determinados momentos, a gente achar que está vivo, mas não estar, em cena e na vida também, mas em cena é mais comum. Então o que é estar vivo? O que é se sentir vivo? Esta é uma questão que não é para responder, é para a gente pensar. Eu fico pensando nisto todo dia. Por exemplo, agora eu resolvi que tenho que fazer uma dieta. Eu vi a Debora hoje comendo um pastel e pensei: “Meu Deus, como eu queria este pastel!” E, em seguida, pensei: “Nossa, eu estou viva!” É um desejo, uma vontade, e são nesses momentos que a gente sente que está vivo, às vezes não são grandes coisas. Mas foi engraçado, dentro de mim, todo este pensamento sobre o que é estar vivo. Eu acho que é muito importante a gente pensar, na hora em que se sente vivo, em quais as sensações físicas disso. Quando você entende isso no seu corpo, isso vai te ajudar a se sentir vivo em cena também. *Perejivânie!* *Perejivânie* é uma palavra bem difícil. Como diz a minha professora de russo, é uma palavra múltipla, que tem muitos sentidos, embora eles

sejam muito semelhantes, e é de difícil tradução. Vamos ver as traduções que eu consegui achar. Tem “vivência”, que é o que a gente mais usa e que eu pessoalmente acho a mais acertada, depois eu vou falar o porquê. Se você procura *perejivânie* no dicionário, também tem as palavras “experiência” e “revivência”. Revivência porque o “peri”, prefixo de *perejivânie*, é uma coisa também de repetição, o que faz sentido, porque para o russo você repetir uma sensação é repetir alguma coisa. Mas esse repetir também é um problema, porque parece que é repetir algo que eu já fiz, enquanto para o russo não é repetir algo que você já fez, porque para eles não existe exatamente essa repetição. Por isso, revivência seria a tradução ao pé da letra, mas ela é ruim, porque eu acho que ela dá a ideia que você tem que fazer exatamente a mesma coisa de novo e não é isso. Viver através de uma experiência soma o viver com a experiência, e eu acho que está de acordo, porque não é uma experiência qualquer, é uma experiência que de fato você vive, uma experiência em que você se sente vivo. A questão da “experiência emocional” veio de uma tradução que fizeram do inglês, de uma estudiosa bem importante do Stanislávski, que eu acho que é hoje uma das pessoas mais importantes de língua não russa sobre a pesquisa dele. Ela traduz, para o inglês, que usa muito a experiência, como “experiência emocional”. O que eu entendo como “experiência emocional” e que ela explica sobre sua tradução de *perejivânie* é porque necessariamente a sua emoção está presente. Agora o problema disso é que a gente começa a buscar a emoção, e a *perejivânie* não é buscar a emoção. Aí a gente tem que definir emoção, que é um estado físico e não mental. Mas a gente busca o estado mental: “Ah, eu acho que essa cena com

fulano é triste, e eu preciso vivenciar a tristeza.” Isso já não é *pereživánie*. Por isso eu acho um problema traduzir a questão emocional, que vai me levar a querer buscar uma emoção. A “experiência do vivo”, que o Diego Moschkovich traduz com o aval inclusive do Anatoli Vassíliev, mas que aqueles tradutores radicais acham que não é isso, seria então a experiência do vivido. Eu gosto da experiência do vivido, porque eu acho que é isso, é a experiência em que você está vivo. Deixa eu falar uma coisa, eu vou falar muito, mas eu queria que vocês me interrompessem quando estivessem com muito desejo disso, porque na verdade, eu queria que fosse um bate-papo. Eu vou falar muito, porque eu estou a um mês mergulhada nisso, eu aprendi muito, e ter essa oportunidade de partilhar dá uma ansiedade. Então eu peço para vocês me interromperem, para vocês se colocarem, porque a *pereživánie* não é uma coisa do teatro, essa vivência é da vida de todos nós, por isso que o Stanislávski também faz relação entre vida e arte, então todos vocês conhecem. A gente tem que entender que isso está no nosso corpo, na nossa alma, na nossa mente. Aí vamos tentar explicar o que é vivência: “Estado de alma que se expressa na presença de sensações e impressões intensas experimentadas por alguém” (OJEGOV, 1968). A *pereživánie* é algo que você vai experimentar, é esta experiência que você tem no aqui e agora, quando você está em cena e é afetado por tudo que está fazendo. O Diego Moschkovich fala: “O prefixo pere, nesse caso, tem a significação própria dos verbos de movimento e não equivale ao nosso re-latino (como ‘revivência’ e ‘reviver’, por exemplo), mas à movimentação de um lugar ao outro, algo muito mais parecido com o nosso trans- (em ‘transcender’, ‘transpassar’ etc.). Seria um verbo

que pode significar ‘pôr a vida em movimento’” (MEYEROLD, 2012, p. 15). Eu gosto bastante disso, porque eu acho que é pôr a vida em movimento. Por exemplo, quando você fala em traduzir esse “pere” é no sentido de transpor de um lugar para outro: “[...] as vivências, na língua russa, não são experiências indiferentes. Envolvem necessariamente qualidades emocionais e uma série de sensações e percepções, implicando em que o sujeito é parte do mundo, é influenciado por este. A vivência é, mesmo na linguagem cotidiana, processo psicológico implicado no próprio ato de existir” (TOASSA, 2009, p. 61). Porque é isso que eu falei para vocês, a *pereživánie* é da vida. É lógico que ela vai ter uma diferença no teatro, mas ela é, como essência, algo da vida, nesse sentido do “Eu existo!” Stanislávski vai usar inclusive “eu existo” no meio das Circunstâncias Dadas, vai usar estas palavras. Mas o que eu acho bonito é você perceber a sua existência, por isso o *trabalho do ator sobre si mesmo* é você se perceber enquanto ser humano e nas relações da sua existência. E como a natureza está sempre se renovando, eu acho que é um problema falar de revivência, porque a gente nunca é a mesma pessoa. Por exemplo, eu não sou a mesma que eu era a um ano atrás e espero não ser a mesma daqui a um ano, nós vamos mudando. Eu vejo, por exemplo, essa questão da mudança, do novo nos meus filhos. A gente tem muitos filhos em um filho só, eu descobri isso. Meu filho, o mais velho, é adolescente, e eu o estou conhecendo agora enquanto adolescente, para mim isso é novo, as atitudes dele, as reações dele são novas, e ele é a mesma pessoa, mas não é a mesma pessoa. Não sei se dá para entender o que eu quero dizer, mas é isso, as coisas nascem, se desenvolvem e morrem. As próprias experiências que a gente

tem ficam como conhecimento para nós. E este conhecimento sai na hora que você está ali, e quando percebe isto, você pensa: “Nossa, gostei!” Como fala a Michele Zaltron (2012, p. 6): “[...] sua força de ‘vida em movimento’ que atravessa o ser humano em determinados momentos da sua existência; deve atravessar o ator em cena, conforme buscava Stanislávski, a partir de um disciplinado ‘trabalho sobre si mesmo’.” Ela está falando sobre essa relação entre vida e arte. Na vida, a gente é atravessado pelas coisas, pelas experiências bobas, como a que eu falei do pastel, em que fui atravessada pela minha fome, pela minha dieta, comi o resto do pastel dela, e depois eu fiquei com culpa e fui atravessada de outra maneira. Já não era mais o desejo, mas era a culpa que nos remói. Tudo isso são experiências que a gente vive ao longo do dia, e a gente às vezes não põe um olhar sobre isso, mas experiências a gente tem o tempo todo. Conforme fala a Michele Zaltron (2012, p.2): “O processo implicado na *pereživánie* envolve a relação do sujeito com o mundo, sendo parte da sua existência. Ao não só envolver qualidades emocionais, mas sensações e percepções, as *pereživániia* abrangem o ser em sua totalidade psicofísica.” “Somente tal arte pode capturar completamente o espectador, fazê-lo não apenas entender, mas principalmente experimentar tudo que acontece no palco, enriquecer sua experiência interior, deixar vestígios que não podem ser apagados do tempo²” (STANISLÁVSKI). Essa afirmação de Stanislávski é bem bonita, porque quando você passa por uma experiência marcante,

você não a esquece. É a mesma coisa quando a experiência em cena te afeta profundamente, ela vira conhecimento e você não esquece. É legal a gente pensar que quando se é afetado por algo, isso fica em você, isso permanece em você. Outra coisa que a Michele fala e que eu acho bem legal é sobre a questão da relação com o entorno, que é a relação que a gente está tendo agora. Que experiência é esta que está acontecendo entre a gente aqui e agora? Que relação você tem com o espaço a seu lado? Que relação você tem na sua escola ou no seu trabalho? Que relações você tem com estas pessoas? Isto é bonito! Ontem eu vi um negócio falando que a felicidade vem das relações que você constrói, do amor que você constrói com as pessoas. E na verdade, eu acho que aqui se está falando do sentido da nossa existência, que para você se entender enquanto ser humano e artista, você tem que se relacionar com o entorno. Você não se percebe sem o outro, você precisa de outras pessoas para se perceber. Isto o Stanislávski vai transferir para as circunstâncias, e é por isso que, por exemplo, os processos dele passaram a ser um pouco maiores do que no início. A partir disso ele vai estabelecer a questão dos processos, que hoje é uma coisa comum. No processo você também cria relações, você cria relação com o texto, cria com seus parceiros de cena, com seu professor, com seu diretor, e são relações que têm que ser criadas de antemão, é a coletividade. E é nessas relações que surgem os afetos. “A vivência (*pereživánie*) nos ajuda a cumprir o objetivo ardente da criatividade – a criação de um papel da vida do espírito humano” (STANISLÁVSKI). Esta é a pesquisa da vida inteira do Stanislávski. Quem já leu Stanislávski, nas primeiras três páginas, ele já fala da vida do espírito humano. O que é bonito quando ele fala isso é que ele vai falar do espírito

2. As citações de Konstantin Stanislávski feitas aqui foram traduzidas diretamente do russo por Simone Shuba para a apresentação no I Seminário Stanislávski em Ação e têm como fonte materiais diversos, como anotações recolhidas em acervos e obras não publicadas em português.

humano e de toda a sua dimensão, ele não vai falar só da idealização do humano. Quando eu vou fazer um papel, uma peça, eu acabo idealizando a personagem, a gente idealiza como ela deve se comportar e só fica no pensamento. E ele fala que você precisa ir com tudo, o pensamento é fundamental, vocês vão ver, mas ele fala que eu tenho que ir com todo o meu corpo, me deixar ser afetado. Eu li hoje uma outra coisa de um neurocientista, o António Damásio, em que ele fala que as pessoas não estão olhando para si. Olha a coincidência, ele está falando, de forma geral, que as pessoas estão ficando cada vez mais intolerantes com as outras. Mas por que elas não estão olhando para si? Ele fala que a emoção das pessoas passa a ser um elefante branco em uma sala e que olhar para si é olhar para tudo isso, é você se olhar enquanto ser humano, e não enquanto uma idealização do que você acha que deveria ser. Eu achei bonito isso! Para ele, é por isso que as pessoas vão ficando radicais, porque elas não conseguem se perceber na totalidade. Eu acho que isso super dialoga com o que o Stanislávski fala: se olhe como ser humano, não tenha preconceito, você tem que olhar o papel sem preconceito. “Dentro do sistema teatral de Stanislávski, *pereživánie* nos remete ao processo da experiência vivenciada no momento presente. O termo como ‘arte da experiência do vivo’ é precisamente a nova definição do teatro tal como imaginado por Stanislávski e pela escola russa. A sensação ou a vida que é experimentada aqui e agora são contrapostas ao teatro de representação, ou de imitação; trata-se de um teatro onde é necessário viver, e não apenas parecer vivo. [...] É importante frisar que ele não deve ser entendido nunca como resultado ao qual o artista aspira, mas como a própria fonte de ação, aquilo que

literalmente o põe em movimento” (KNEBEL, 2016, p. 26), segundo Anatoli Vassíliev. Esta nota dele está no livro da Maria Knebel, *Análise-Ação*, e eu acho muito importante a gente pensar na questão do aqui e agora. Às vezes a gente busca resultado – “O que eu quero?”, “O que vai ser?” –, e o que ele está falando é que a experiência viva é a fonte da sua ação. Isso muda totalmente o nosso olhar. Nunca busque por resultados, apenas tenha uma experiência, e esta experiência pode te dar milhões de ideias, ativar o seu pensamento. Eu gosto muito desta nota do Vassíliev, porque ele faz a tradução da experiência do vivo. “Leis da arte – leis da natureza. O nascimento de uma criança, o desenvolvimento de uma árvore, o nascimento de uma personagem são fenômenos da mesma ordem” (STANISLÁVSKI). Falando da observação da vida, que tudo está no mesmo lugar, criar uma personagem não é uma coisa tão diferente de outras. Eu não posso me sentir o melhor dos melhores, porque eu sou o grande artista criador de uma personagem, mas pelo contrário, eu tenho que ser humano, eu tenho que assumir a minha beleza humana, esta beleza está na sua fragilidade e na sua força ao mesmo tempo. Por exemplo, o nascimento de uma criança é uma coisa muito dolorosa, mas tem a sua beleza, é um ser humano saindo. São fenômenos de uma mesma raiz, como o Stanislávski fala: “Tudo que não é experimentado (*pereživánie*) pelo ator permanece morto e estraga o trabalho do artista” (STANISLÁVSKI). Eu acho isso importante, porque só depende da gente, do ator se abrir para a experiência. Por isso o *trabalho do ator sobre si mesmo*, a importância do se permite enquanto ser humano experimentar, brincar. Stanislávski fala da questão do brincar, da leveza, porque às vezes a gente se leva muito a sério, tipo “Eu tenho que fazer o correto”, mas o

que que é o correto? Lembrem disso: eu tenho só que experimentar. Experimentar pode ser bom ou pode ser ruim. Quando você experimenta uma comida pela primeira vez, dá um receio. É a mesma coisa em cena, mas você vai lá e experimenta, não deixa o receio acontecer, se é bom ou ruim, não importa, o que importa é a experiência. Você vai viver uma experiência, e o máximo que pode acontecer é você aprender algumas coisas. Então *pereživánie* é vivenciar: “*Pereživát* em cena, muitos podem aprender, mas nem todos podem fazer isso de forma estética e distinta” (STANISLÁVSKI). O que ele está falando? *Pereživánie* é tudo na vida, mas ela tem que ter uma forma. “O ator vive, ele chora e ri em cena, mas ao chorar e rir, ele observa o seu riso e suas lágrimas. É nessa dualidade da vida, nesse equilíbrio entre a vida e a atuação que está a arte” (STANISLÁVSKI). Não é também o ator se descontrolar: “Eu vou viver aqui todas as emoções da minha vida!” Não! E isto que é difícil! Quanto mais eu estudo Stanislávski, mais eu falo: “Meu Deus, como esse homem é profundo!” Porque ao mesmo tempo em que você está ali vivendo, você observa o que você está fazendo, você tem o pensamento, esta foi a grande sacada da vida dele, tudo está junto. Acho que cada um vai tendo seu pensamento e uma forma de elaborar isso. Para mim foi muito importante estudar tudo isso para falar a vocês, e é legal a gente também poder refletir sobre isso, a gente ir se aprofundando. Acho que o Sistema é tão profundo que a gente também não pode achar que já sabe tudo, porque eu descobri que também não sei. Por exemplo, eu estudo há muito tempo e eu descobri que o vivo é isso, é o movimento, e esse movimento é que dá a vida. Por exemplo, um casamento é uma relação, eu aprendo com ele, ele aprende comigo, a gente

briga, a gente faz de tudo, mas com esta relação a gente troca. Tem horas que eu me vejo fazendo coisas com o Paco, tem coisas que eu reclamo, você vai percebendo que nesta relação, não só nesta, mas com as outras pessoas também, você aprende. Você vê uma pessoa fazendo alguma coisa e fala “Ah, vou fazer igual” e você faz igual da sua maneira, do seu jeito, no momento em que você acha adequado e isso vira seu. Quando você lê, por exemplo, a Julieta: ela é uma jovem, é uma adolescente. O que um adolescente quer? Quer viver a vida, é explosão de sentimentos e, quando você compreende isso, isto passa a ser seu. Por isso que é você na circunstância. O Stanislávski fala uma coisa importante: não basta ter compaixão, você precisa ser, porque às vezes a gente tem compaixão, compreende, se coloca no lugar daquela personagem, mas entender só isso não basta, você tem que dar um salto, se permitir ser e só você pode permitir isto. “Somente a arte da *pereživánie*, as experiências vivas e orgânicas podem expressar com toda a profundidade a vida interior do papel” (STANISLÁVSKI). Eu fiquei pensando: “Bom, já entendi sobre a *pereživánie*, mas como que esta vivência vai se instaurar comigo?” Não dá para dizer “Viva, experimente!”, porque eu preciso de um como. Então eu fui atrás deste como, que se dá quando o inconsciente trabalha, quando a gente permite que o inconsciente trabalhe. “As pessoas se acostumaram a atribuir importância demasiada, na vida e na cena, a tudo que é consciente, visível, acessível ao ouvido e à visão. Entretanto, apenas um décimo da vida humana transcorre no plano da consciência; nove décimos e, além disso, a mais elevada, importante e bela vida do espírito humano transcorre em nossa sub e superconsciência” (STANISLÁVSKI). Voltando à

atitude do pastel, foi a atitude de uma gorda, que está visando o pastel alheio e está de dieta, mas se eu não estivesse de dieta, eu não estaria “paquerando” um pastel. Naquele momento foi o meu inconsciente trabalhando, e logo depois que eu refleti sobre o que estava acontecendo. É isso que o Stanislávski quer dizer, que a maior parte da nossa vida, das nossas ações, das coisas que a gente faz e que nos revelam como humanos vem do inconsciente. Isso significa que todos nós, sem exceção, temos uma vasta potência criativa, porque somos humanos, e o nosso inconsciente está lá, pedindo para ser expresso. Este é um dos principais fundamentos da arte da vivência (*pereživánie*): “Criatividade subconsciente da natureza através da psicotécnica consciente do artista” (STANISLÁVSKI). O subconsciente através do consciente. “Conceda todo o consciente à feiticeira da natureza [...] ” (STANISLÁVSKI). Ou seja, deixe a natureza agir, a sua natureza vai agir sozinha. “[...] enquanto nos voltamos para o que está disponível para nós, para as abordagens conscientes da criatividade e para as técnicas conscientes das psicotécnicas. Em primeiro lugar, eles nos ensinam que quando o subconsciente entra no trabalho, devemos ser capazes de não interferir nele” (STANISLÁVSKI). Você tem aquela ideia, começa a fazê-la e pensa: “Ai, acho que não é isso...” A gente adora fazer isso. Quando o subconsciente vai, deixe ele ir, depois você pensa se foi bom ou não. Por isso que não se pode ter preconceito. “Somente as tarefas da criação devem ser conscientes, mas os meios de sua realização, inconscientes. O inconsciente através do consciente. Eis o lema que deve criar o nosso futuro trabalho” (STANISLÁVSKI). O que é consciente no trabalho do ator? Vou montar uma peça, *Romeu e Julieta*, o que é consciente? É a

circunstância. É importante pegar um texto e compreender a circunstância, compreender os Acontecimentos. Isto tudo é consciente, porque o consciente é aquilo que eu sei. Por isso que: “O consciente ilumina o inconsciente [...]” (Stanislávski). Essas coisas têm que iluminar o seu inconsciente. Se eu sei as circunstâncias, eu vou para cena com esse inconsciente. Aquela pesquisadora norte-americana de que falei, a Sharon Marie Carnicke, fala que tudo é dualidade, é o interno, é o externo, é esta questão do consciente e do inconsciente. Quando o Stanislávski fala entre vida e arte, tudo está nessas dualidades, a criação também está entre o consciente e o inconsciente. Quando você cria, aquilo se torna consciente, mas no momento da ação, é o inconsciente. Nós precisamos disso. Quando a gente fica muito sem rotina, a gente se perde, porque nós precisamos de alguma coisa a que nos agarrar. Então o Stanislávski pensa no que o ator pode se agarrar: nas circunstâncias, nos Acontecimentos, porque ali é o consciente, ali está a vida e ali você vai descobrindo novas coisas. “Não consiste em influência direta, mas indireta da consciência no subconsciente. O fato é que na alma humana há algumas partes sujeitas à consciência e à vontade. Essas partes são capazes de influenciar nossos processos mentais involuntários (STANISLÁVSKI). Quer dizer, não é uma coisa direta: “Ah, meu inconsciente agora vai funcionar.” A gente quer isto, eu já quis isto, mas não é. Aí eu começo a entender cada vez mais que o trabalho é na Concentração, na Comunicação. Por isso o coletivo, porque eu preciso do outro para poder revelar alguma coisa, porque se não tem o outro, tudo talvez vire só o inconsciente. Para ter consciência, você precisa ter uma comunicação com você mesmo também, mas

muitas vezes você só sabe se é consciente partilhando com o outro. Essa abertura é seu inconsciente, o outro também é consciente, o outro também te ilumina, pensem nisso! Stanislávski fala: “Não é fácil se aproximar de uma esfera que não é acessível à consciência. Tal objetivo não pode ser alcançado pela simples técnica do ator, por mais perfeita que ela seja. Tal objetivo somente pode ser alcançado pela própria natureza, que é a única que pode criar inconscientemente criações vivas [...]. É por isso que a arte da *pereživánie* coloca na base do seu ensino o princípio da criação natural da própria natureza pelas leis normais estabelecidas por ela mesma.” Por isso olhe para você, olhe para o que você faz, trabalhe a sua concentração, trabalhe a sua comunicação, trabalhe o seu tempo-ritmo, trabalhe o seu corpo, tenha consciência do seu corpo, se você faz isso, também é o seu consciente, o seu corpo é a arte concreta, ele é o consciente. Todo esse trabalho vai te ajudar cada vez mais a conseguir criar conscientemente cada coisa. Eu preciso estar inconsciente de mim. Como esse inconsciente vai surgir? A gente tem que improvisar! O seu inconsciente só vai surgir na ação, fazendo, não elaborando, pensando, não na sua casa, ficando no espelho. Enfim, por isso a importância da improvisação no trabalho do Stanislávski, principalmente no final da vida dele. “Em nossa arte da vivência (*pereživánie*), todo o momento de interpretar um papel deve ser reexperimentado (*rerejít*) e re-corporificado. Em nossa arte, muito é feito através da improvisação sobre o mesmo tema, firmemente fixado. Essa criatividade dá frescor e espontaneidade à execução (STANISLÁVSKI). Aí é o consciente. Nosso tema pode ser *Romeu e Julieta*, o primeiro amor, uma série de coisas que eu tenho como um

ponto de partida, como Supertarefa, como ideia total, que também é algo consciente que vai ser um impulso. Se você não tem uma coisa fixada, você se perde o tempo todo, mesmo que este fixado depois mude no futuro, mas em algum momento você tem que ter alguma coisa fixa para poder agir. A *pereživánie* é jogo, é improvisação, é se relacionar com o outro em cena. E quando o outro me dá alguma coisa, eu vou me adaptar. Por exemplo, a Nair D'Agostini gosta muito do elemento Adaptação, você tem que estar aberto a se adaptar ao outro, e não querer que o outro faça o que você quer que ele faça. A criação está exatamente na relação, no jogo, não é fazer o que você quer, é fazer o que o outro está te dando, e o outro te ilumina. Então: “Afirmo que a vivência espontânea e intuitiva que é dirigida inconscientemente pela própria natureza é a mais valiosa e não se compara a nenhuma outra criação. Contudo, ao mesmo tempo, afirmo que, em outros casos, o sentimento vivenciado que não foi verificado, valorizado, sugerido pelo intelecto e pela vontade pode estar errado e incorreto” (STANISLÁVSKI). Olha como é complexo! Eu estou improvisando, super aberta, mas eu tenho que ter consciência disso. Se o meu pensamento não funciona não é aprendizagem. No Sistema de Stanislávski tem três bolinhas: a mente, bem no meio, a vontade e o sentimento, isso tem que estar equilibrado. Eu preciso pensar, eu preciso saber. Não é agir só por instinto, o ator não age por instinto, ele age com consciência também, é o inconsciente surgindo para virar consciente e assim sucessivamente. É legal a gente pensar que é um Sistema da *pereživánie*. “O objetivo da nossa arte não é apenas a criação do papel ‘de uma vida do espírito humano’, mas também sua transferência externa em forma de

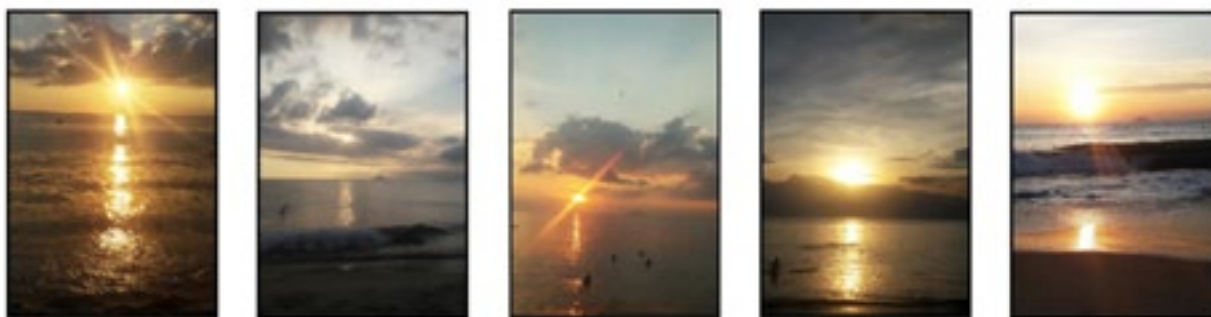
arte. Portanto, um ator deve não apenas vivenciar (*pereživát*) o papel internamente, mas também incorporar externamente a vivência (*pereživánie*) – que é a questão de colocar o corpo. A fim de refletir a vida mais sutil e muitas vezes o subconsciente, é necessário ter um aparelho de voz e corpo excepcionalmente sensível e perfeitamente desenvolvido. A voz e o corpo devem, com grande sensibilidade e espontaneidade, transmitir instantaneamente e com precisão os sentimentos mais sutis. É por isso que o artista da nossa arte deve muito mais do que em outras áreas da arte, cuidar não só do seu aparato interno, mas também do externo” (STANISLÁVSKI). Esta é a questão do corpo que eu falei. Eu tenho essa vivência, eu tenho inconsciente, eu tenho que improvisar e aonde é que vai se revelar este inconsciente? Através de onde? Na improvisação, mas através da ação. A nossa arte é a arte da ação. O nosso objetivo não é vivenciar na hora de fazer, nosso objetivo é criar ações para que a vivência aconteça, como na vida. Você não pensa “Ah, agora vou vivenciar uma experiência alegre”, você fala “Quero me divertir”, e aí tem muitos tipos de diversões: eu posso ir ao parque de diversão... Quando eu fui a um parque de diversão, foi com a escola uma vez, e eu inventei de ir àquele elevador, o que para mim não foi nada divertido. Isto é experiência, você vai para se divertir, e a idealização é só dar risada o tempo inteiro, só que quando se entra no brinquedo e se está vivendo a experiência, eu estava muito viva, eu tive muito medo. Isto aconteceu e é ação, não é a idealização de se ir para o parque e só dar risada. E todas estas experiências podem acontecer. Então a nossa preocupação enquanto atores é buscar a ação, porque é na ação que vai se revelar este inconsciente, onde se vai vivenciar.

Na vida só se vivencia através da ação, você vai a um restaurante, você sai, acontecem coisas; quando alguém caiu da bicicleta, teve a ação de se jogar de alguma forma para não ser atropelado e isso causou uma série de coisas, aí é o inconsciente funcionando. Por isso a importância da ação. “A ‘verdade das paixões’ de Púchkin e a ‘arte da *pereživánie*’ estão ligadas indissolivelmente à ‘arte da ação’. Sem tal compreensão, não é possível alcançar a totalidade da ação psicofísica almejada por Stanislávski” (ZALTRON, 2016, p. 113). Nas paixões de Púchkin é onde o Stanislávski vai pegar a verdade das paixões. O Púchkin tem esta frase que é a verdade das paixões, e Stanislávski vai usá-la para elaborar a questão das circunstâncias. Você descobre a verdade através das paixões, das coisas que te afetam. Por isso Stanislávski vai pensar em como fazer com que o ator também se afete, e aí a questão de se analisar a circunstância. “[...] a nossa arte é a arte da ação. A palavra ato (*akt*) provém da palavra latina ‘actos’, que significa ação; a palavra drama, com origem na Grécia antiga também significa ação. [...] Enquanto estão agindo em cena, é interessante, no momento em que deixem de agir, é enfadonho. [...] Vocês chegarão a sentimento a partir da ação. E depois se esforcem o quanto for possível em exercitar essa linha. As Ações Físicas são válvulas para, no fim das contas, influenciar os sentimentos” (STANISLÁVSKI apud Zaltron, 2016, p. 114). Então é a ação que vai te levar à *pereživánie*. “Por meio das Ações Físicas vocês podem conhecer a vida que vão ter no novo papel não somente com a mente e os sentimentos, mas também com o corpo. Sim essa vida com o corpo e com a alma antes de conhecer e julgar” (STANISLÁVSKI). Quando você começa a experimentar o papel, você tem que experimentar

com o seu corpo, com a sua alma, com tudo antes de você conhecer melhor e antes de começar a julgar. “A ação física não é o objetivo em si, mas o meio para criação da linha exterior e depois interior da lógica e da coerência do desenvolvimento do papel” (STANISLÁVSKI). Isso passa a ser uma das coisas mais fundamentais no fim da vida de Stanislávski, não é uma ação que me revela, não é uma coisa que eu faço, mas isso tem um sentido e mais, você vai criar uma linha, e esta linha vai dar um sentido. O ser humano é maior do que uma pequena ação, ele é um conjunto de coisas, é um conjunto de ações em que a gente percebe quem é o outro. Quando você começa a conhecer uma pessoa, às vezes ela tem uma ação e você acha essa pessoa super legal ou o contrário, e quando você começa a conhecer essa pessoa melhor, conviver mais com ela, você começa a ver o conjunto de ações desta pessoa, e este conjunto de ações vai dizer quem ela é para você. Por isso que essa linha de ação é muito importante, não é uma cena que vai te revelar algo, mas um conjunto de cenas, porque se uma cena já revela tudo, acabou o espetáculo, ninguém quer ver mais nada. Por isso que o objetivo não é a ação em si, mas é uma ação somada à outra ação e à outra que vai criar um conjunto de ações e revelar um sentido muito maior, que está além das palavras. “Passo a passo, como os degraus de uma escada, essa lógica e essa coerência do desenvolvimento da ação levam

o artista até resultados finais de cada tarefa em conjunto, ou seja, até a Supertarefa de toda a obra” (STANISLÁVSKI). Isso é muito bonito no Stanislávski! E por isso ele fala que a Supertarefa é muito importante, na verdade, o Superobjetivo, mas dizem que a melhor tradução é Supertarefa. Se eu tenho um Superobjetivo, que é aquilo que eu vou revelar com a obra, é dele que eu vou para as partes. O Superobjetivo seria todos os pontinhos do desenho, porque ele te dá um limite. E você faz as ações para ligar e revelar o todo. Então eu tenho que ter noção do todo, aprofundar as partes para conhecer melhor o todo e ter o todo. “O segredo das Ações Físicas é que elas não podem existir apenas por si mesmas. Elas são mortas quando são realizadas por si só e para si, isso é muito importante, pois às vezes a gente realiza a ação para a gente. As Ações Físicas são reanimadas por dentro, pelos impulsos psíquicos que justificam o trabalho do corpo” (STANISLÁVSKI). Esses impulsos são o inconsciente. O mesmo tema e experiências diferentes, aqui é quase um resumo meu para mim mesma. Estas fotos todas são do pôr do sol no mesmo horário em dias diferentes, no mesmo local, exatamente no mesmo local.

SIMONE SHUBA – Tirei estas fotos todo dia às 19:40 horas, todas elas, cada dia um dia. Um mesmo tema pode ser expresso de forma totalmente diferente, é a ação e o movimento. Para



SIMONE SHUBA

se ter ação precisa ter movimento. Stanislávski fala: "Onde há movimento, há ação." E onde há movimento, há vida, e a ação gera movimento. A busca para a realização da arte da *pereživánie* nunca foi e nem será um caminho fácil e sem obstáculos, pelo contrário, requer do ator, do diretor e do pedagogo um processo árduo de persistência, renovação e entrega, ao mesmo tempo em que necessita de paixão, respeito, vontade e amor à arte e à criação. E é bonito, porque se fosse fácil a gente talvez não gostasse. Para mim, não tem nada que dê mais trabalho, mas também não existe nada mais apaixonante, maravilhoso e intenso na vida do que os meus filhos. Eu acho que a arte da *pereživánie*, a questão da natureza é isto, é educar um filho, porque é tudo na base da experiência mesmo, de tentativas e erros. Quantas vezes a gente erra, os nossos pais erram, nós que somos pais erramos, mas a gente erra pelo amor, erra e corrige, é um trabalho. Por isso o Stanislávski fala que é a mesma coisa que gerar um espetáculo é você gerar vidas humanas, é você falar da alma humana, e a alma humana é uma coisa muito vasta, a alma humana é infinita, tem milhões de possibilidades, e a gente tem que descobrir algumas das possibilidades dentro destas milhões. E o Stanislávski vai criar o seu Sistema e os seus métodos para isso. Não é fácil, mas não tem nada mais prazeroso. O resultado criador da arte da *pereživánie* consiste na criação viva, não em uma cópia do papel tal qual foi produzido pelo poeta, não no próprio artista tal qual o conhecemos na vida e na realidade; é uma nova criação, um ser vivo com traços herdados tanto do artista que o concebeu e deu luz a ele quanto do papel que o fecundou; é uma nova criação, espírito do espírito, carne da carne, do papel e do artista; é a criatura viva, orgânica; é única e apenas pode nascer no meio das misteriosas leis da própria natureza, na confluência dos elementos orgânicos, espirituais e corporais do ser humano

do papel e do ser humano artista. Tal criação que passa a viver entre nós pode agradar ou não agradar, mas ela existe e não pode ser outra.

Referências Bibliográficas

DICIONÁRIO DE LÍNGUA RUSSA. OJEGOV, S. I. **Slovar' Russkovo Izika**. Disponível em: <<http://www.slovoblog.ru/ojegov/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação** – Prática das Ideias Teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

OJEGOV, S.I. **Slovar Ruskovo Izika**. Moscou: Enciclopédia Soviética, 1968.

TOASSA, Gisele. Emoções e Vivências em Vigotski: Investigação para uma Perspectiva Histórico-Cultural. 349 f. 2009. Tese (Doutorado em Psicologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VSÉVOLOD, Meyerhold. **Do Teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ZALTRON, Michele A. **O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo Segundo o Sistema de K. Stanislávski**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

_____. "Переживание" (*pereživánie*) e o "Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo" em K. Stanislávski. In: **Anais do VII Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas** – Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações, Porto Alegre, out. 2012. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/etnocenologia/Michele%20almeida%20zaltron%20-%20perejivanie%20e%20o%20trabalho%20do%20ator%20sobre%20si%20mesmo%20em%20k%20stanislavski.pdf>>. Acesso em 22 jan. 2019.

Transcrição de Laura Lima e edição de Roberta Carbone, com revisão de Simone Shuba. ■

1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema

MESA REFLEXIVA “A Prática do *Étude* no Processo Criativo do Ator”

PALESTRANTES: Angélica Di Paula, Felipe Rocha, Marcela Grandolpho e Simone Shuba

MEDIADOR: Felipe de Menezes

Realizada em 31 de janeiro de 2019, na Unidade Barra Funda do Teatro Escola Macunaíma.

SINOME SHUBA¹ – Que bom estar aqui de novo! Nós quatro nos organizamos da seguinte forma: eu vou falar um pouco do olhar da Maria Knebel e depois a Angélica vai falar do Veniamin Filshtinky, a partir de um texto que nós, professores, lemos e trabalhamos em nossas reuniões e que se chama “Educação Através de *Études*”. Na verdade, este texto deu o *start* de tudo isso e é por causa dele que nós estamos aqui. Cada um de nós pesquisou uma parte deste texto para expor hoje. Então, eu vou falar da Maria Knebel, a Angélica, do próprio Filshtinky, que é um professor de São Petersburgo; o Felipe vai falar do Toporkov, que foi ator da última fase de trabalho do Stanislávski; e a gente termina com o olhar do Demíдов apresentado pela Marcela. A gente fez esta mesa para falar de vários pontos de vista do *étude*, que foi uma prática importante no final da vida do Stanislávski. Na verdade, eu acho que durante a vida toda dele ela foi importante, mas a gente fala *no final* só para valorizar. Eu acho que a prática do *étude* existe desde sempre no trabalho do Stanislávski, e ela vai se transformando. O Stanislávski vai pegar a ideia dos *études* das Artes Plásticas. Nas Artes Plásticas, *étude* é quando o pintor resol-

ve fazer um quadro, só que antes de gastar a sua preciosa tinta, ele faz um esboço deste quadro, um estudo, em que ele pode apagar ou inserir coisas. Este esboço é o processo de criação do artista. O *étude* não visa uma finalização, o seu objetivo é uma investigação, é buscar um esboço. Depois que você realiza um primeiro esboço, que você faz algumas descobertas, você vai para uma outra etapa do *étude*, que, para o artista plástico, é a da cor. O Stanislávski tem uma fala que eu adoro: “A descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo.” Esta relação com o papel vai se dar no *étude*, neste esboço, que vai se afinando. Então qual a diferença entre cena e *étude*? A cena é algo que já está finalizado, e o *étude* é um processo, que começa cru. No *étude* você começa a fazer os primeiros traços e vai elaborando até falar: “Nossa, é isso!” É como um bolo saindo do forno: primeiro você tem que ter os ingredientes, depois é experimentar para saber como fica, e o bolo saindo do forno é a cena. A Maria Knebel fala que o objetivo do *étude* é tocar profundamente na essência da obra. Eu gosto muito disso, porque a nossa grande questão é sempre como abordar uma obra, uma obra dramática, e o *étude* é esse meio. Quando a gente pega um texto, a gente já quer fazer a cena como vai apresentar. Mas tem um processo, como o nascimento de uma criança, que precisa nascer, crescer, se alimentar. Na relação com uma obra, o objetivo primeiro é você penetrar a sua essência, se encontrar nela e ela te encontrar. Este é o grande objetivo para Maria Knebel, que fala que a questão da Análise Ativa, de se analisar uma obra ativamente, é descobrir o texto no corpo, como eu disse ontem, no corpo, na mente, na alma e no sentimento, tudo junto, porque é uma coisa sistêmica. Por isso o *étude* passa ser mais importante ainda, porque é com o meu corpo que eu vou des-

1. Mestre e doutoranda em Literatura e Cultura Russas pela FFLCH/USP e pesquisadora do Sistema Stanislávski. Especialista em práticas meditativas criadas por Rajneesh, conhecido como Osho, é atriz, diretora e professora do Teatro Escola Macunaíma. É autora de *Stanislávski em Processo: Um Mês no Campo - Turguêniev* (Perspectiva, 2016).

coabrindo as coisas para poder de fato criar dentro de mim um estofo, um encontro. O Veniamin Filshtinky fala de se apropriar dos acontecimentos, que é se apaixonar pela obra, este é o meu primeiro encontro. E como a gente se apaixona por alguém? Tem o amor à primeira vista, mas fora isso, existem pessoas que você acha meio assim e depois fala: “Nossa, não é que a fulana é legal! (Risos) “Deixa eu me aproximar dela, conhecê-la melhor, saber como é a vida dela!” Quando a gente está próximo de alguém, a gente se apaixona por esta pessoa independente de quem for. Quando a gente conhece alguém de verdade, a gente se apaixona pela pessoa. Tanto é que quando a gente convive muito com alguém, e este alguém sai da gente, dá uma balançadinha. A proximidade com o texto é amor, é paixão, é conhecer bem a obra para você se apaixonar por ele. Este é o primeiro passo, que se realiza por meio do *étude*. Primeiro eu me apaixono, depois vou entendendo os acontecimentos, e cada vez que eu os entendo, eu me apaixono mais. É daí que vai surgir uma obra. A Maria Knebel fala sobre o que eu estou explicando aqui, que o ator compreende o texto depois de fazer um *étude* corretamente. Quando você faz, aquilo te causa algo e você não fala: “Arrasei!” Quando você fala “Arrasei!”, desconfie! (Risos) Mas quando você fala “Nossa...”, aquele “Nossa...” que nem há palavra para descrever, então você fez corretamente. “Depois de transmitir tanto pelas ações como pelas palavras, são os pensamentos do autor. Acontece então o verdadeiro encontro artístico entre ator e autor, um alegre encontro que futuramente dará frutos em cena.” Isto é lindo e é sobre o encontro, este encontro que tem que ficar cada vez mais próximo, cada vez mais íntimo. Isto é um pouco da Maria Knebel e de suas falas. Agora eu passo para a Angélica.

ANGÉLICA DI PAULA² – Eu peguei o trecho que vou ler agora de um artigo da Michelle Zaltron (2015, 184), e ele tem muito a ver com a fala da Shuba: “A prática do *etiud*, que pode ser traduzido como estudo, constitui um exercício de investigação da ação que envolve o aparato psicofísico do ator em sua totalidade física, mental e emocional. O *etiud*, como ‘núcleo criativo’, possibilita o aperfeiçoamento do trabalho do ator ao acionar todos os elementos do ‘sistema’ para a realização da ação.” Este artigo se chama “A Prática do *Etiud* no ‘Sistema’ de Stanislávski³” e é muito fácil de se encontrar na *internet*. Eu gostaria que a gente prestasse atenção nesta relação, que a Shuba disse, com o aperfeiçoamento. O estudo permite que eu, como artista, como ator-criador, comece a prestar atenção no meu desenvolvimento, no meu aperfeiçoamento, no meu aparato, nas minhas habilidades técnicas, no meu corpo, na minha voz, mente, espírito, na minha sensibilidade, na minha empatia, no meu olhar para o mundo. Mas como assim? É uma coisa mágica? Eu vou me tornar melhor por causa disso? É! Eu adoro fazer analogias, que às vezes são péssimas. (Risos) Mas eu fiz uma analogia, em que eu acredito verdadeiramente: eu acho que o *étude* tem uma relação com a nossa própria vida. Eu posso viver a vida a passeio, não me relacionar com as coisas que acontecem para que elas me modifiquem como ser humano, me potencializem, me façam criar uma relação profunda com as coisas ou saber me proteger de certos acontecimentos. Uma

2. Atriz, diretora e arte-educadora licenciada em Artes Cênicas pela UNESP. Integrou por quatro anos o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado por Antunes Filho. Atualmente integra o coletivo Cine.das e é professora do Teatro Escola Macunaíma.

3. Traduzido para fins de estudo, este capítulo originalmente se chama “Education Through Etudes” e foi publicado em **Stanislavski Studies – Practice, Legacy and Contemporary Theater**, v. 1, n. 2, p. 116-149, 2013.

relação de busca para conseguir se desenvolver como ser humano, evoluir. Ou ainda eu posso passar a minha vida inteira sem me relacionar com o que acontece, sem que os acontecimentos me façam pensar, me façam agir de outra forma, me sensibilizem para que eu possa, em uma situação análoga, agir de modo diferente. Eu posso viver e já ter alcançado certa idade, mas não ter aprendido, por exemplo, a ter empatia pelo outro. Mas eu posso viver me observando como ser humano e tentando melhorar. Eu acho que tem esta diferença no *étude*: você passa de um leitor, de um processo analítico, mental, para um processo que envolve o teu corpo. No Iniciantes, quando você entra para fazer os jogos, o teu corpo, de certa maneira, está travado, ele não escuta, ele ainda não se posiciona de forma a explorar o espaço. Mas com a vivência dos jogos – e não é exatamente um processo racional –, você vai se comportando melhor no espaço, vai de deixando levar intuitivamente pelo processo de jogar com outras pessoas, entendendo melhor o tempo-ritmo do jogo e se colocando mais, fluindo. O *étude* está muito próximo desta relação de experienciar, de sair de um processo puramente mental. Em uma relação muito racional diante de uma obra ou de uma ferramenta do Sistema Stanislávski, quando a gente se levanta para fazer uma ação, ela não é verdadeira, porque a gente não a está vivenciando. A gente racionalmente estabeleceu um objetivo para esta ação e quer fazê-la mas isso mata a minha ação, que passa a ser demonstrativa e não vivenciada. Então com um ator pode se desenvolver na relação com o *étude*? São os estudos que exigem que a gente busque se tornar um ator observador, um ator crítico, um ator atento. Só que, ao mesmo tempo, este ator crítico e atento tem que ser muito generoso consigo mesmo, muito poroso, tem que ter muito espaço interno e liberdade. Se ele for muito crítico, ele não se permitirá o processo de estudar, de ser livre para errar, e se ele for só pela intuição, ele perde a capacidade de avançar. É necessária uma mescla entre estes espaços. Eu brinco com meus alunos que é ser Su-

flair, o chocolate aerado que quando você põe na boca derrete. Você tem que ter espaço, o ator é este espaço em que o ar pode entrar, as coisas podem acontecer, mas generosamente. “O *étude* é importante no início do processo de estudo, quando um exercício se transforma em *étude*. *Étude* é o meio para mobilizar toda a biografia espiritual de um estudante, o canal de conexão entre os mundos internos de um ator e de uma personagem. Essas são embarcações comunicativas. Finalmente, o método de *études* ajuda um ator em seu trabalho concreto em um papel em todas as etapas da produção. *Étude* ajuda a manter o já criado papel vivo” (FILSHTINKY, 2013, p. 129). É muita coisa! A gente se encontra toda sexta-feira nas reuniões pedagógicas, e isso modifica constantemente a nossa prática. Faz dez anos que eu estou aqui, e essa troca me alimentou, me modificou como artista, como professora, e acho que, para todos nós, isso é uma constante. Então, seguindo pelos nossos estudos nestas reuniões, como a Shuba falou, a ideia dos *études* vem das Artes Plásticas, mas se a gente parar para pensar, eles são modelos, tentativas de se criar algo. Se a gente pensar no Leonardo da Vinci, alguns de seus esboços se tornaram obras. Se a gente pensar na música clássica, como a de Chopin e de vários outros compositores, tem *études* que podem ter sido feitos para se criar uma obra maior ou sobre um tema. Eu não sou uma pessoa que toca instrumentos musicais, mas eu tentei tocar violão e lembro dos momentos em que eu fazia um dedilhado ou de quando uma pessoa toca a escala no piano. Eu estudei na UNESP e eu ouvia muito estes exercícios lá. Isto é claramente uma atividade que eu estou fazendo para melhorar a minha relação com um determinado instrumento, com um determinado acorde. E quando é que os exercícios, como os que eu citei, se transforma em *études*? Eu não sei se essa resposta exige algo preciso, porque a gente está falando de arte. Mas na visão do Filshtinky, o exercício é uma tentativa. Ele dá um exemplo que eu acho que, no primeiro semestre, a gente usou coisas muito próximas

dele no curso de PA1. O exemplo é: o aluno lava o rosto e escova os dentes como se ele estivesse acordando de manhã e tenta se relacionar verdadeiramente com esta ação. Ele presta atenção no que está fazendo, imagina a torneira, a água, tenta se relacionar de verdade. Tentar lembrar desta ação é um exercício, mas se você fizer isso várias e várias vezes, fica chato e perde todo o sentido. O Filshtinky fala uma coisa que eu amei! Ele diz que o exercício está louco para se transformar em *étude*, está inclinado a se transformar em *étude*, e de tanto eu praticar essa relação de lavar o rosto, escovar os dentes e me preparar para sair como eu faço de manhã, eu começo a introduzir um fragmento de vida nela. Quer dizer, eu estou lavando o rosto, mas eu tive insônia e dormi pouco, então eu já me coloco em uma circunstância; eu estou lavando o rosto e alguém está me esperando lá em baixo, é o meu primeiro amor, são os meus pais me cobrando que eu estou atrasada. A partir disso, eu me coloco em circunstâncias e começo a experimentar, experienciar fragmentos de vida. Então eu esqueço de me relacionar com a tentativa de lembrar da água, de lidar com os objetos imaginários de modo verdadeiro e passo a vivenciar, passo a colocar vida no meu lavar o rosto e escovar os dentes. O Filshtinky também pontua que Stanislávski, em seus últimos cadernos, não sublinhou a diferença entre as noções de exercício e *étude*, talvez porque naquele momento ele não sentisse essa necessidade. Eu acho que para gente tem feito muito sentido diferenciar os dois. No *étude* a gente começa a se conectar com as circunstâncias, a vivenciar um fragmento, um pedacinho de vida, que me dá a oportunidade de me trabalhar como ator. Lógico que eu estou falando de uma transição que demanda tempo, demanda vontade e não é de uma hora para outra. Às vezes você consegue vivenciar uma ação sem se preocupar com ela, ou seja, sem se preocupar se você está vivenciando verdadeiramente um pedaço de vida, se você está na circunstância, ou se está só repetindo esta ação. A ação às vezes me envolve e eu a vivencio ou às vezes estou só demonstrando,

fazendo algo para atingir o objetivo que eu estabeleci. O estudo sobre si mesmo é: "Por um lado, um estudo 'dispara' dentro do material, por outro lado, um estudo 'dispara' para dentro de si mesmo. É aqui que nós chegamos ao coração do método de estudos: em primeiro lugar, é o canal de conexão entre o material e a própria vida, a de si mesmo" (FILSHTINKY, 2013, p. 120). O Filshtinky fala do estudo sobre si mesmo e do estudo associativo, que é quando os exercícios começam a declinar para um *étude* e o aluno a se relacionar com uma obra. Por exemplo, nós vamos estudar *Romeu e Julieta*, do Shakespeare, e peço que me tragam *études* que remetam ao primeiro amor de vocês ou a um amor não correspondido. Aí a gente começa a entrar em um processo de trabalho sobre a biografia de vocês, a relação real de vocês com vida e a relação com a obra. A gente passa pelo momento em que você experencia estar em cena, revivendo algo que seja biográfico, mas não exatamente como aconteceu, porque nunca será, relacionando isso com um trecho, com algum assunto da obra, que pode ser sobre a relação entre pai e filho, sobre a relação entre diferentes gerações. E, a partir deste *étude*, a gente se aproxima do tema da obra ou às vezes de um trecho dela. Isso a gente realmente vivencia durante as nossas reuniões. Esse é o momento em que eu acho que o ator começa a se tornar consciente da exploração do *étude* como algo que o faça se desenvolver; começa a acionar o seu psicofísico de modo a contribuir para a obra como algo que não esteja separado de você. Enfim, isso vai longe e o Felipe e a Marcela vão falar mais sobre essa relação. Eu ainda queria ler uma última citação do Filshtinky (2013, p. 128): "*Étude* é sobre lutar contra a forma, o texto mecanicamente memorizado, a cena, ou a situação em que forma pode ser boa, mas 'endurece'. A forma pode gradualmente superar e suprimir o conteúdo, vibrando por dentro. É por isso que é importante dizer no tempo certo: 'Forma, conheça o seu lugar!'" Isso que o Filshtinky fala colabora muito com o que o Macunaíma vivencia, com o que a gente vive nos nossos processos, que

é lutar contra algo que estagne vocês ou que deixe vocês com medo de fazer algo no aqui agora. Inclusive o nosso tema da mostra do semestre passado foi sobre isso: o aqui e agora. A gente tende a querer repetir algo que foi bom em cena, mas a gente está falando de uma matéria viva, a gente está falando de um tempo presente. E mesmo que eu use uma referência da minha vida, o Filshtinky deixa muito claro isso, eu preciso me relacionar com o que está acontecendo no aqui e agora. Algo aconteceu lá, mas agora você está se relacionando neste tempo. Então tem a relação das apresentações, o como a gente faz vocês se aproximarem do texto, se este for o objetivo, tem o processo, como a Shuba falou, de se apaixonar por uma obra, por um autor e pelas palavras dele e não necessariamente apenas reproduzir as palavras do texto, mas sim manter esse espírito de estudo, de presença, de estar aqui comunicando algo, de estar poroso para quem eu compartilho isso, para a minha plateia. Agora é com o Felipe.

FELIPE ROCHA⁴ – Eu fiquei pensando no que dizer e acabei escolhendo um livro base que eu gosto muito, *Stanislávski Ensaia – Memórias*, do Vassíli Toporkov, que já era um ator importante e, depois de um tempo, entrou para o Teatro de Arte de Moscou. Eu acho que é uma experiência muito interessante a dele, porque ele viveu tanto no teatro de representação, como Stanislávski chamava, quanto no teatro da vivência, que era o Teatro de Arte de Moscou. E eu acho que ele consegue, neste livro, perceber um pouco a diferença entre um lugar e outro e acho isso importante. Eu fiquei pensando no que eu precisaria trocar aqui e eu acho que é sobre este livro. O Toporkov trabalhou com o Stanislávski quando ele já estava quase morrendo e foi um dos escolhidos para passar adiante o legado do Sistema. Para isso, ele convidou várias pessoas para praticá-lo. O Stanislávski tem frase que gosto

muito: “Entender é saber fazer!” Eu acho essa frase muito importante, porque não é só entender conceitualmente o Sistema, mas para você poder trocar, você tem que entender na prática e no teu corpo. E o Stanislávski, então, convidou algumas pessoas que praticaram o Sistema para poderem seguir ensinando após sua morte. A questão que eu acho importante levantar sobre o *étude* é tentar entender de que teatro a gente está falando, não enquanto linguagem estética, mas enquanto essência. Eu acho que o *étude* não é exatamente um procedimento que serve para toda e qualquer criação, mas acho que para toda e qualquer linguagem estética sim. Acho que ele tem princípios claros que revelam o que esse homem sonhou ao longo de sua vida. Acho que essa perspectiva dele enquanto sonhador é o que mais me interessa neste momento, a questão do sonho me envolve bastante. Os tempos são difíceis e acho que sonhar é uma ato de resistência. A mim parece que esse homem passou a sua vida inteira sonhando e não chegou a nenhum resultado final, mas se estivesse vivo até hoje, ele ainda estaria, sem dúvida, se reinventando. Acho isso importante, porque às vezes parece que “Ah, entendi! É isso!” Acho que não, acho que era isso que ele estava pensando naquele momento e acho que o grande sonho dele era o de um teatro vivo. Eu escolhi uma primeira frase, que é um trecho do Stanislávski comentando um ensaio do Toporkov com todos os atores: “Vocês percebem cada visão cênica, cada encenação maravilhosa, singular e surpreendente que aparecia cada vez que vocês tentavam?” Eles estavam fazendo uma série de *études*. “Impossível fazer marcações assim! Como seria bom se cada vez pudesse ser diferente. Eu sonho com um espetáculo no qual os atores não soubessem qual das quatro paredes da caixa cênica seria aberta para os espectadores” (TOPORKOV, 2016, p. 199). Eu gosto muito desta citação, porque acho que ela aponta um caminho de que o teatro ele está falando. Quando ele diz isto, ele está falando: “Ah, eu não eu vou marcar!” Marcar quer dizer: eu entro aqui, a Marcela entra ali, e a gente olha para lá... Mas, desta forma,

4. Ator e diretor, é Bacharel em Direção Teatral pelo Departamento de Artes Cênicas da USP e ator formado pelo Teatro Escola Macunaíma. Atualmente integra o núcleo artístico dos Heterônimos Coletivos de Teatro e é professor no Teatro Escola Macunaíma.

como eu me relaciono no tempo real? O que importa é a relação e não se eu estou do lado de lá ou de cá ou de costas. O que importa é a relação humana entre a gente, e ela pode acontecer de costas, de lado. Depois que a gente entende a obra, tanto faz as relações estéticas ou a linguagem que a gente vai escolher, contanto que a gente tenha a apropriação desta obra e possa vivê-la; neste momento do teatro de quarta parede, com qualquer uma delas aberta. Acho que a questão para ele, enquanto pesquisador, ator e encenador era como fazer isso. É muito bonito a gente pensar "Eu quero esse teatro!" Mas a questão não é a ideia, é o como, que prática consegue me encaminhar, enquanto ator, para que eu possa viver o aqui e o agora em qualquer proposição de cena, entendendo a relação humana. Eu acho que esta é a prática do *étude*, é o caminho como metodologia prática do Sistema. Um outro trecho que eu acho que tem a ver com isso, para a gente entender de que teatro estamos falando, é: "Stanislávski recusava categoricamente as encenações que, por mais que possuíssem uma concepção corajosa, não fossem justificadas pelo trabalho do ator por sua arte, que não fossem apropriadas ou vividas pelo ator. Melhor algo menor, mais simples, mas dentro das possibilidades do ator, do que uma explosão estéreo que ficasse para além das suas capacidades. Para ele, encenação que não levasse em consideração as possibilidades do ator jamais seria um plano, nunca conseguiria se tornar espetáculo. Ainda que fossemos capazes no espetáculo assim, de reconhecer a imaginação do diretor, a obra jamais chegaria ao coração dos espectadores. Logo, permaneceria inútil" (TOPORKOV, 2016, p. 169). Eu acho muito bonito este trecho, porque ele traz mais alguns apontamentos de que teatro a gente está falando. Acho que para a gente, enquanto escola, enquanto alunos e professores, traz muitas coisas. Tem algo que é: "Ah, mas e a encenação, como vai ser?" É necessária a calma. O nosso foco é o trabalho do ator. O que a gente consegue construir, enquanto um coletivo, neste semestre, que seja realmente vivido? Isso é muito

importante e acho que aponta o que ele queria com esse teatro. Acho lindo o "chegar ao coração do espectador", o teatro que toca o coração. Stanislávski, no caminho de tocar o coração, cria uma obra que é de fato vivida pelos atores e não que se sobressai pelos efeitos de encenação ou pelas grandes ideias do diretor, mas pela compreensão do coletivo naquela prática. "A arte do teatro é tal que requer inovação constante do trabalho constante sobre si mesmo. Foi construída sobre a reprodução e a transmissão da vida orgânica e não suporta formas e traduções engessadas, por mais belas que sejam. Nossa arte é viva e, como tudo que vive, encontra-se em movimento e desenvolvimento. Algo que ontem foi bom, hoje já não serve mais. O mesmo espetáculo amanhã não será o de hoje. Essa arte requer uma técnica especial, que não é a técnica do estudo de procedimentos e recursos teatrais específicos, é a técnica de domínio das leis da natureza criativa do ser humano, a capacidade de agir sobre essa natureza, de conduzi-la; a capacidade de descobrir a cada espetáculo as possibilidades criativas da sua intuição" (TOPORKOV, 2016, p. 175). Eu acho esta uma ótima definição do que é o *étude*. O *étude* é esta fé, que não é a técnica específica de uma linguagem, mas é uma tentativa de se aprender com os atores a perceber as leis da relação e da natureza humana; como eu consigo conduzir, criar a partir delas, sendo este o caminho para eu esteja em uma posição sempre aberta e livre na cena. "O que aconteceu?", disse o Stanislávski ao terminar o ensaio. Vocês foram tomados por uma onda de intuição e fizeram a cena maravilhosamente. Isso é o mais valioso na arte. Sem isso não há arte. Vocês nunca mais conseguirão fazer assim. Poderão fazer pior ou melhor, mas houve algo aqui que é irrepetível e por isso valiosíssimo. Tentem repetir e nada acontecerá. Isso não pode ser fixado, é possível fixar apenas os caminhos que os trouxeram a tal resultado. E eu os importunei na busca da sensação da verdade das Ações Físicas mais simples. Esse é o caminho para despertar a

intuição" (TOPORKOV, 2016, p. 151). Eu acho que aqui ele aponta um caminho possível para o nosso trabalho, que não é repetir o que eu fizemos, mas entender o caminho que levou a nossa intuição a estar desperta para que eu conseguíssemos chegar àquele lugar. Acho que isso é a grande dificuldade e talvez a grande beleza em questão. Acho que para a gente, enquanto atores, aceitar este lugar de não querer repetir o que foi bom é difícil. Na verdade, tentar entender que caminho é esse é o que a gente chama de Linha de Ação. Se eu entendo a Linha de Ação, eu posso vivê-la e tentar acessar a minha a intuição cada vez que eu retomo o caminho interno que me motivou a viver isso. E eu posso viver, a cada vez, de um jeito diferente. Tem um trecho, em que um ator diz: "Acho que, aqui, Tchitchikov sente..." ao que Stanislávski responde: "Não pense sobre isso, pense sobre como ele age. E então?" (TOPORKOV, 2016, p. 89). Aqui ele lança uma questão que a gente sempre vive, que é focar muito na sensação, no que a personagem sente... Acho muito legal este livro, porque o Toporkov coloca nele as mesmas dúvidas que nós, enquanto atores, enquanto alunos, temos. Ele reclama das mesmas coisas, os atores de que ele fala acham um absurdo não poder falar o texto. É a mesma coisa e é maravilhoso! Tudo igual! (*Risos*) Mas acho que é isso, é uma mudança de perspectiva, que se desloca do que a personagem sente ou do que eu sinto, para o que ela faz, no que ela age. E a sensação é resultante da ação. Esta frase, para mim, é a mais bonita de todas: "Nada para si, tudo para o parceiro. Verifique através do parceiro se você está agindo bem" (TOPORKOV, 2016, p. 89). Acho que aí tem outra chave linda do que é o *étude* e de como a gente se coloca nele. Tem outro trecho muito bonito, em que o Stanislávski pergunta para o Toporkov depois de uma pausa num momento do texto: "Por que você fez esta pausa? Ela é horrível." E o Toporkov responde: "Porque eu achei bom." Mas o Stanislávski fala: "Aí é que está o problema, você está pensando o texto por você, no que você acha bom. Mas essa

pausa no meio te ajudar a dizer essa frase para o outro?", e pede: "Pensa no outro e fala!" E o Toporkov fala sem a pausa. É isso, pense no texto a partir do que você quer dizer para o outro e não da pausa que você acha bonita na cena. Só para a gente entender uma dúvida que sempre aparece: "Mas não tem personagem, sou só eu? O que é personagem?" Acho que aqui tem um caminho interessante para a gente entender esta situação. O Stanislávski fala: "Então, viram só, muito bom, percebam como é preciso ter cuidado ao tatear o papel, como é preciso cuidado para tecer as finas teias de aranha que compõem o tecido orgânico e vivo do comportamento da figura cênica. É preciso tecê-las muito cuidadosamente ou elas se romperão. Não tentem tecer com a multicorda do ofício teatral, continuem a trabalhar, não forcem nada, partam cuidadosamente das ações mais simples e cotidianas, orgânicas, não pensem por enquanto na figura cênica. A figura cênica virá como resultado das suas ações corretas nas Circunstâncias Propostas pelo papel" (TOPORKOV, 2016, p. 142). Acho esta fase muito interessante para a gente entender a ideia da figura cênica como resultado. Não é "Ah, eu estou fazendo Hamlet...", mas sim "Eu estou agindo nas circunstâncias do Hamlet." E, se você agir corretamente, todo mundo que te ver, vai falar: "Olha, o Hamlet!" (*Risos*) Quando eu ajo nas circunstâncias corretas de um determinado material, imediatamente uma figura cênica começa a surgir como resultado. Mas em nenhum momento eu estou buscando ser esta figura. Sou eu entendendo em mim mesmo a relação com o material.

MARCELA GRANDOLPHO⁵ – Eu vou falar para vocês agora do que é o *étude* na perspectiva do Nikolai Demíдов. Para que não sabe, Nikolai Demíдов trabalhou com Stanislávski durante trin-

5. 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.

ta anos e foi uma pessoa muito próxima dele, com quem ele compartilhava as suas pesquisas, as suas dúvidas, os seus processos para pensar o Sistema e o que seria o trabalho do ator. Demíдов, antes de fazer teatro, era médico psiquiatra, e esta sua formação influenciou também no modo dele pensar o teatro e desenvolver sua própria pesquisa. Ele foi um dos três professores originais do Sistema. E, quando ele vai ensinar o Sistema no Teatro de Arte de Moscou, Demíдов se depara com todas as questões que já foram citadas aqui pelos meus colegas: Como lutar contra a formalidade dos atores? Como lutar com a vontade imensa de decorar o texto? Como manter vivos e espontâneos os atores já treinados? Quais os procedimentos para ajudar a manter o caminho para o trabalho da intuição, para que o ator possa deixar também o inconsciente trabalhar no seu processo criativo? Este é também um dos grandes objetivos do Stanislávski, cujas buscas são as mesmas coisas do Demíдов, que vai pensar numa metodologia própria para desenvolver um processo que ele chama de “experiência criativa”. E, como médico cientista, ele estabelece alguns parâmetros para a sua pesquisa. Ele vai então pensar nas seguintes questões: “Quais as condições essenciais para originar este processo? Como manter este processo vivo, em fluxo? Quais erros podem aparecer e como consertá-los?” Ele é bem científico quando organiza o seu pensamento. E a chave para ele do processo de experimentação criativa é manter o ator no tempo presente, no aqui e no agora, no jogo constante, mesmo que este ator já tenha feito uma determinada peça um milhão de vezes. Esta frase que eu vou citar é quase como o lema dele: “Sem arrependimento no passado e sem expectativa de futuro.” O experimento com os *études*, para o Demíдов partia da ideia de se manter presente no aqui e no agora. Quer dizer, quando eu vou para um *étude* ou mesmo para uma cena ou quando eu estou num momento de uma peça, eu não posso ficar preso ao que aconteceu ontem, como o Felipe acabou de falar, eu não posso preso àquilo que eu fiz no en-

saio e que deu certo ou que deu errado. O passado está no passado. O que já aconteceu me orientou para algumas experimentações e eu posso tentar refazer o processo que me fez chegar até lá, mas eu não posso nunca querer repetir o resultado a que eu cheguei. Se eu estou no jogo, no aqui e no agora, esta relação viva vai me transformar, e toda vez que fizer esta ação, eu vou descobrir coisas novas. Portanto, não há de se ter uma expectativa de futuro, se nem se sabe o que vai acontecer nele. Como ator, eu sei a Linha de Ação da peça, eu sei, por exemplo, que o Kóstia se mata no quarto ato de *A Gaivota*, de Anton Tchekhov, mas eu não posso já ficar deprimido no primeiro ato. (Risos) O quarto ato ainda vai chegar, e eu tenho que viver momento a momento. “O processo da experiência criativa. É por isso que os atores, antes de mais nada, devem se envolver e cultivar sua própria capacidade de ceder livremente a reações reflexivas resultantes da sua percepção com o imaginário⁶” (DEMÍDOV, 2016, p. 153). O que o Demíдов quer dizer aqui? Que qualquer ação ou qualquer reação que a gente tenha deve vir da percepção de algo, e isso é a chave do *étude* para ele. A gente recebe um estímulo sensorial, e este estímulo provoca uma sensação psicofísica, ele afeta nosso físico e nosso psicológico, nosso pensamento, nosso externo/interno, e isso faz com que a gente responda de alguma maneira, faz com que nosso corpo responde de alguma maneira a este estímulo. Para ficar mais claro, eu vou dar um exemplo que o próprio Demíдов dá no livro dele para falar sobre o que seriam essas “reações reflexivas resultantes da percepção do imaginário”. O que seria isso? (Risos) Ele pede que se imagine no seguinte cenário: um dia de inverno muito frio e você está na sala da sua casa; dentro dela está aconchegante, a temperatura está bacana, e você está fazendo alguma coisa, lendo, escrevendo algo; de repente, você percebe que a sala es-

6. As citações feitas aqui estão originalmente em inglês e foram traduzidas por Marcela Grandolpho para a apresentação no I Seminário Stanislávski em Ação.

friou muito e você vê que a janela está aberta; imediatamente você sente frio e se levanta para fechar a janela. Segundo cenário: um dia de inverno vigoroso, e você está confortável na sua sala; a temperatura está agradável, e você lê um livro ou escreve alguma coisa; entra uma pessoa, que se dirige à janela; antes mesmo desta pessoa abrir a janela, a percepção que você tem dela indo até a janela te provoca alguma coisa, porque você já vislumbra a possibilidade do vento frio entrar. Terceiro cenário: você está na sua sala, em um dia de inverno, aconchegado lendo um livro ou escrevendo alguma coisa e entra o seu irmão; você já o conhece e sabe que ele é calorento; seu irmão então diz "Nossa, está abafado aqui" e olha para a janela; isto já te provoca uma reação. O Demíдов vai falar que, na primeira situação, o frio é real, a janela foi aberta e você sentiu frio; na segunda e na terceira situações, a janela não foi aberta, mas a reação que o seu imaginário desperta para o frio que pode entrar já provoca reações psicofísicas em você. Ele fala do papel que o imaginário tem de provocar reações psicofísicas na gente e que são verdadeiras, acontecem no nosso corpo. Ele fala que este é um treino muito importante para o ator, porque trabalha com as circunstâncias de uma ficção: não necessariamente vai estar frio de verdade na sala, mas mesmo assim a gente reage a esse frio. Quando o ator se vê diante de uma situação como essa, ele tem duas opções: 1) identificar este impulso e falar sim para ele, colocá-lo em jogo; 2) controlar este impulso como na vida a gente normalmente faz, porque é um pouco de loucura a janela nem chegar a ser aberta, e gente já sentir frio. O Demíдов fala que o ator precisa aprender a perceber estas reações, que são involuntárias, e começar a falar sim para elas, permitir que o corpo responda aos estímulos que despertam a sua imaginação. Ele diz que este é um processo de muita coragem, que o ator precisa de muita coragem para falar sim para estes impulsos que surgem. E qual é o grande objetivo deste trabalho? Que o ator encontre liberdade e espontaneidade na cena, que ele trabalhe com a sua intuição. Então Demíдов diz: "A liberdade, a

espontaneidade e o estado criativo estão inevitavelmente ligados e inevitavelmente coexistem. Essa liberdade está sempre presente em um evento criativo simples. Além disso, essa liberdade é a própria essência da criatividade" (DEMIDOV, 2016, p. 156). Ou seja, sem liberdade e espontaneidade não tem processo criativo, não tem vivência. Você precisa desse espaço para cultivar a sua intuição e deixar que ela aja na cena; você não pode querer racionalizar todo o processo, controlá-lo. Controlar, administrar, gerenciar são verbos que a gente usa muito. Como a Shuba mencionou, a gente lê um texto e às vezes vem uma cena a nossa cabeça, que a gente já quer levar para o palco; mas todas estas pessoas que estamos citando aqui vão dizer: "Calma! Primeiro a gente vai para o *étude*, primeiro a gente vai entrar em relação com o parceiro, a gente vai descobrir juntos no aqui e no agora o que o *étude* vai proporcionar." Para Demíдов, a liberdade não é algo que pode ser conquistado apenas no final de um processo. Ele vai dizer que eu não conquisto a liberdade porque já ensaiei a peça um ano e agora eu a sei tão bem que então posso jogar com ela livremente. Ele fala: "Não, eu preciso da liberdade desde o início do processo, eu preciso que ela seja estimulada desde o princípio, porque ela é a base do processo criativo. Então ela tem que ser cultivada como uma segunda natureza" (DEMIDOV, 2016, p.156). E qual é a diferença do que é o *étude* para Demíдов para Stanislávski? Eles têm o mesmo objetivo. Só que, nos *études* do Demíдов, um texto simples é dado aos atores e nada mais. Este texto fornece algumas das Circunstâncias Dadas, mas não determina papéis, relacionamentos, lugar ou hora. Este texto nunca é discutido, mas simplesmente repetido várias vezes pelos atores. O condutor pede então que esqueçam o texto, que o joguem para fora de suas cabeças, e que permaneçam "vazios" por dois ou três segundos. Depois disso, o primeiro impulso que se seguir a este período de vazio deve ser seguido pelos atores, que devem permitir que este impulso viva durante o *étude*. O que se segue então é uma improvisação espontânea de circunstâncias incorporadas pelos atores

no curso do *étude*. “Percepção e ação. 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* do Demíдов abrem os canais perceptivos dos atores e desenvolvem a sua percepção criativa. O comportamento ativo e a vida emocional ocorrem nos *études* do Demíдов assim como na vida, como reações e circunstâncias percebidas, afirmando assim a primazia da percepção sobre a ação” (MALAEV-BABEL, 2015, p. 78). Como o Demíдов está pensando no treinamento do ator pré-texto, pré-obra, ele cria os seus *études* pensando em como o ator pode desenvolver a sua intuição, a sua percepção. Por isso, ele trabalha com um texto que são só palavras, frases simples que não determinam nenhuma circunstância, que não dizem quem você é, onde está, como está, e você coloca isso em jogo no aqui e no agora através da percepção de si mesmo e do outro. Eu vou percebendo quais circunstâncias vão se estabelecendo e vou jogando. Ao final do *étude*, existe uma conversa a partir de perguntas, em que o condutor vai tentado trazer, para o consciente do ator, o que foi vivenciado naquele momento da cena. É um jogo de percepção da relação com o outro para se trabalhar a resposta sensorial e se eliminar os bloqueios e a capacidade controladora que a gente tem de já querer saber tudo da cena. O Demíдов propõe um *étude* do qual você não sabe praticamente nada, e você tem que jogar com isso e descobrir na relação o que está acontecendo. Só para finalizar, eu queria dizer que isso exige algo que ele vai chamar de “cultura da calma” e que é um lugar muito difícil para o ator. É muito difícil para o ator não saber as coisas, se colocar no vazio, não ter coisas pré-definidas. Isso gera ansiedade, faz a nossa cabeça ir à loucura e planejar um monte de coisas. Por isso, ele fala da importância do estado de calma, da importância de se ter calma para conseguir se escutar e escutar o outro. Ele diz que é só neste estado e nestes momentos de um vazio que, na verdade, a intuição acontece, ou seja, quando você não está já planejando o que

fazer, mas está no estado receptivo para perceber o outro. É somente nestes momentos que a sua intuição vem e começa a agir. Então, apesar de temível, este estado é muito importante para o trabalho do ator. É isso!

Referências Bibliográficas (Simone Shuba)

FILSHTINKY, Veniamin. Education Through Etudes. **Stanislavski Studies** – Practice, Legacy and Contemporary Theater, v. 1, n. 2, p. 116-149, 2013.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação** – Prática das Ideias Teatrais de Stanislávski. São Paulo; Editora 34, 2016.

Referências Bibliográficas (Angélica Di Paula)

ZALTRON, Michele A. A Prática do *Etюд* no ‘Sistema’ de Stanislavski. In: **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, v.VIII, n.65, p. 184-200, ago. 2015.

FILSHTINKY, Veniamin. Education Through Etudes. **Stanislavski Studies** – Practice, Legacy and Contemporary Theater, v. 1, n. 2, p. 116-149, 2013.

Referências Bibliográficas (Felipe Rocha)

TOPORKOV, Vassili. **Stanislávski Ensaia** – Memórias. São Paulo: É realizações, 2016.

Referências Bibliográficas (Marcela Grandolpho)

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: **Stanislavski Studies** – Practice, Legacy and Contemporary Theatre, London/New York, Routledge, v.3.1, n.2, p. 69-81, mai. 2015.

Transcrição de Wellen Alves e edição de Roberta Carbone, com revisão de Angélica Di Paula, Felipe Rocha, Marcela Grandolpho e Simone Shuba. ■

1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema

MESA RELATO DE EXPERIÊNCIA “Quais São os Questionamentos Para se Descobrir o Sistema Stanislávski?”

PALESTRANTES: Alexandra Tavares e Camila Andrade

MEDIADOR: Felipe de Menezes

Realizada em 1º de fevereiro de 2019, na Unidade Barra Funda do Teatro Escola Macunaíma.

FELIPE DE MENEZES – Bem, vamos lá então! Primeiramente boa tarde a todos! É com muita felicidade que a gente continua esta nossa imersão de aprendizado. Dessa vez, a gente vai fazer um relato de experiência. A ideia é que as professoras convidadas, Alexandra Tavares, para quem não conhece, e Camila Andrade vão falar um pouco sobre processo de pesquisa com seus alunos. Esta mesa tem como tema: “Quais São os Questionamentos Para se Descobrir o Sistema Stanislávski?” A ideia é que elas respondam a esta pergunta pensando que a nossa arte não é uma ciência exata, que não tem verdade absolutas. Espero que vocês façam bom proveito! É com vocês meninas.

CAMILA ANDRADE¹ – Boa tarde! Vamos começar! Primeiro, eu quero agradecer a presença de vocês, agradecer à coordenação da escola, a sua equipe, o espaço concedido para podermos continuar pesquisando junto com os alunos; agradecer aos meus colegas que estão organi-

zando este evento e que me ensinam tanto desde quando entrei aqui. Sou professora da escola desde 2012, fui aluna do Macu, me formei em 1900 e blá blá blá... (*Risos*) Essa camiseta com que estou vestida é de quando eu era aluna, da minha peça do PA4, *O Percevejo*, de Maiakóvski, com direção de Luís de Assis Monteiro, na mostra de número 51. Para mim é especial estar neste palco, no teatro 1, que foi o primeiro palco em que eu subi aqui na escola. Eu já fazia teatro fora, entrei aqui com quatorze anos, terminei o Macunaíma, fiz faculdade de Licenciatura em Teatro na UNESP e voltei para cá como professora em 2012. Estou aqui desde então aprendendo com os alunos, com os colegas e com a coordenação. Escolhi compartilhar com vocês um pouco sobre o processo de criação do espetáculo *Pano de Boca*, que aconteceu no primeiro semestre 2018, com uma turma de formandos. Estão aqui hoje presentes Leandro Triviño e Mayco Moreira, que participaram deste processo. Neste processo de criação, partimos do texto *Pano de Boca*, do Fauzi Arap, que é um dramaturgo de São Paulo, já falecido, e que escreveu poucas peças. Eu fui diretora-pedagoga da primeira montagem desta turma, em 2015, e era também a minha primeira turma de montagem na escola, então, este foi um encontro especial. Quando nos reencontramos em sala de aula depois de quase três anos, a primeira coisa que propus a eles foi que nos redescobríssimos, que nos olhássemos como se fosse pela primeira vez, para que descobríssimos coisas novas a nosso respeito. Estávamos ansiosos por este encontro e tínhamos muitas expectativas, mas eu aprendi que a expectativa é a mãe da frustração e acalmei meu coração. Então, cheguei pedindo que eles se abrissem para os colegas e para o meu trabalho, o nosso trabalho, como se os olhassem pela pri-

1. Atriz, *performer*, diretora, iluminadora e professora do Teatro Escola Macunaíma. Fundadora de dois coletivos de teatro de São Paulo, o Coletivo Quizumba e o Coletivo Joanas Incendeiam, que já foram contemplados com diversos editais e circularam pelo território brasileiro com suas obras. Ambas as companhias já completaram uma década de trajetória. É fundadora também do Coletivo Sementes, formado por jovens alunos e ex-alunos do Teatro Escola Macunaíma e que foi contemplado com seu primeiro edital em 2019, para circular com o espetáculo *Querem Nos Enterrar, Mas Somos Sementes*, fruto da pesquisa desenvolvida dentro da escola.



Arte da peça com notícias de jornais da época da ditadura civil-militar no Brasil sobrepostas à imagem de uma borboleta que apareceu morta em um dos ensaios e a fotos dos alunos amordaçados e com olhos vendados. Nesta foto, Anna Zeller.

meira vez. Daí perguntei para eles: “Passaram-se mais ou menos dois anos e meio do nosso encontro, foram seis montagens, e agora é a formatura de vocês. O que aconteceu desde então? O que vocês aprenderam depois de tanto tempo?” Cito trecho de algumas respostas:

- “Aprendi a perceber que o mundo impõem coisas para gente e que a gente tem que valorizar nosso desejo.”
- “Aprendi mais sobre a vida do que sobre o teatro.”
- “O teatro me deu liberdade para ser eu mesmo.”
- “Aprendi uma nova maneira de olhar para o mundo.”
- “Aprendi a questionar e a sair do meu mundinho.”
- “Aprendi que eu posso romper padrões.”
- “Tornei-me mais observador da vida, e isso me tornou mais humano.”

Guardei estas respostas e lancei outra provocação: “Bom, vocês passaram por seis semestres, o que mais vocês querem saber sobre o Sistema de Stanislavski? O que ainda desejam investigar sobre o Sistema?” A partir das respostas, percebi que o Sistema era algo distante, mesmo depois de seis semestres de pesquisa na escola. Eles viam o Sistema como uma coisa fora, não como algo que estava neles. E eu percebi que a nossa experiência com *O Pagador de Promessas*, do Dias Gomes, que tinha sido meu primeiro mergulho em uma montagem pensando no Sistema, para eles tinha ficado distante. Parecia que eles não sabiam claramente o que era o Sistema de Stanislávski e guardei isto para mim também. A primeira questão que eu geralmente faço dentro dos processos é: “Em que teatro você acredita?” Principalmente vocês que já experimentaram tantos professores, tantos processos, o que querem transformar com o seu teatro?” Eu sempre pergunto isto, porque acredito de verdade que o teatro é transformador e por isso quero que reflitam sobre que transformações querem fazer a partir daquele teatro. No processo do *Pano de Boca*, eu pedi que eles respondessem isto de maneira cênica. E partir destas respostas e das respostas às outras questões que citei aqui, começamos a investigar o tema que queríamos pesquisar. Geralmente eu não chego com um tema nos processos de montagem. Eu conheço a turma e a partir das inquietações dos alunos e das respostas para as perguntas: “O que te deslumbra no mundo? O que te assombra no mundo? O que você deseja transformar?”, chegamos juntos a um tema. Neste processo não foi diferente, não cheguei com um tema, mas foi a primeira vez em que eu cheguei com uma pergunta investigativa já definida, e toda conversa que eu tive com eles no início endossou esta minha esco-

lha. A minha pergunta era: “Quais os caminhos para alcançar a ação autêntica?” Esta pergunta me veio de um processo do semestre anterior, com uma turma que eu montei o espetáculo *Metástase*, e nossa pergunta investigativa era: “Como, em um processo colaborativo de criação, buscamos a Comunhão e Comunicação para encontrar a ação autêntica da obra?” O processo do *Metástase* era uma criação coletiva a partir de um tema, sem um texto. Estudamos vários contos do Franz Kafka e criamos uma dramaturgia. Ficamos muito imersos na criação da dramaturgia, e senti que não tivemos tempo de nos debruçar sobre a pesquisa da ação autêntica. É claro que ela aconteceu em alguns momentos do processo, mas não investigamos isto conscientemente, estivemos mais focados na “Comunicação/Comunhão”. Para mim foi um pouco frustrante, terminei o semestre determinada a continuar pesquisando isto e pensei em propor para as próximas turmas. Quando encontrei essa turma de formandos, percebi que ali era terreno fértil para esta investigação. Em um semestre, que eu não me lembro qual foi, tínhamos “orientadores”, professores-parceiros que acompanhavam as nossas montagens, e eu fui conversar com o Felipe Rocha, que era o meu “orientador”, e falei para ele: “Estou investigando a ação autêntica, você tem alguma leitura para me recomendar?” Ele me apresentou o livro *Stanislávski Ensaia – Memórias*, do Vassíli Toporkov. Para se buscar algo, é necessário saber o que se busca, por isso eu propus para a turma do *Pano de Boca* que a gente lesse este livro durante o processo para investigar a ação autêntica. Toporkov (2016, p. 5) abre o livro falando assim: “Não é possível falar com os atores em uma linguagem científica seca. Eu mesmo, não sendo um homem da ciência, não poderia ter a pretensão de fazer algo que eu não sei. Minha tarefa é falar com o ator em sua própria língua. Não filosofar sobre a arte [...], mas descobrir-lhe, da forma mais simples, os procedimentos práticos imprescindíveis da psicotécnica, principalmente no campo interior da experiência artística do vivo e da transfiguração cênica.” Isto me tocou, porque a primeira coisa que eu faço com as turmas é tentar falar a

mesma língua que aqueles alunos. Eu demoro um mês, às vezes até um semestre inteiro, tentando alcançar uma comunicação sincera com a turma. Quanto antes a gente alcança esta comunicação, mais a gente consegue dialogar e criar junto. E com os alunos do *Pano de Boca*, minha intenção era que eles entendessem que o Sistema não era algo fora deles, que não era algo complexo, mas que já estava neles e que eles, de alguma forma, sabiam o que era. A ideia foi tentar trazer isto para consciência, entender como lidar com o Sistema e com o estudo de Stanislávski sobre a natureza do ator. E buscar caminhos para que cada um deles alcançasse uma ação autêntica. Em meio as nossas buscas por temas e textos, fui propondo exercícios básicos que aflorassem em cada um, emoções vivas, autênticas. Tinham que entender que deveriam, partir, antes de mais nada, de sua própria natureza humana, de suas próprias emoções e da maneira como eles mesmos as demonstram dentro das Circunstâncias Propostas em uma obra. No início a gente foi investigando o tema, e eu fui propondo alguns exercícios para investigar a ação autêntica, exercícios que eu estava experimentando também. Um exemplo de exercício que fizemos é um treinamento que aprendi no curso com Andrei Malev-Bábel sobre Demí-dov². Deixei claro para eles que eu não estava re-

2. Entre os dias 2 e 6 de maio de 2018, o Teatro Escola Macunaíma recebeu o diretor-pedagogo Andrei Malaev-Bábel para ministrar um *workshop* sobre a pedagogia de Nikolai Demí-dov, que trabalhou ao lado de Stanislávski por



Núcleo criado a partir da personagem Magra. Da direita para a esquerda: Drea Ferreira, Rodrigo Martins, Adri Gutierrez e Mariana Maciel.

produzindo uma técnica, mas que iríamos experimentar através de minha breve experiência com ela. Eu criava textos curtos, de três ou quatro falas, que eles calmamente decoravam sentados em cadeiras, “esvaziavam”, se olhavam e quando sentissem o primeiro impulso diziam para sua dupla. A ideia deste exercício é: você tem um texto simples que decora sem saber das circunstâncias, depois você se “esvazia”, abre os olhos e, a partir do primeiro impulso na relação com o outro, você fala o texto e deixa que as circunstâncias apareçam. Fizemos isso durante algumas aulas e depois apenas parte do grupo seguiu nesta investigação. Outro exemplo de exercício que fizemos, bem básico, é aquele da cadeira, em que uma pessoa entra na sala, senta e fica em silêncio movida pelas circunstâncias internas. Eu saía com a pessoa da sala e lhe dava as circunstâncias: “Seu filho acabou de sofrer um acidente, você está na porta do hospital esperando ele sair da cirurgia.” Eles tinham que entrar sem falar nada, ficar um tempo sentados e sair. A partir desta entrada, as pessoas que a assistiram falavam o que viram, e a gente fazia uma apreciação do que tínhamos acabado de ver. A ideia não era demonstrar o que a pessoa estava sentindo, mas se colocar naquelas circunstâncias e agir nelas. Este foi um exercício que para eles fez muito sentido, eu percebi uma

mais de trinta anos, voltado ao aperfeiçoamento de sua equipe, direção, coordenação e professores.



A Trupe: Da direita para a esquerda: Mayco Moreira, Leandro Triviño, Anna Zeller e Rafael do Carmo.

explosão acontecer. Eu tinha um assistente³ que falava assim: “Isto é um PA5, por que que você está dando exercícios de PA1?” Faz três semestre que eu tenho trabalhado com turmas de PA5 e percebi que o PA5 tem o problema do “Eu já sei!”, o problema do “Eu já fiz de outro jeito, que é melhor!” Tem uma certa arrogância, certo cansaço, e tem também um certo problema de relacionamento, porque neste estágio já se formaram muitas “panelas”, tem crises mais pesadas e uma falta de frescor, de descoberta. Por isso, eu sempre levo o texto “Vista Cansada”, do Otto Lara Rezende, que fala sobre como olhar o mundo pela primeira vez, para ver se eles tentam olhar as coisas desta forma. Bem, esse voltar atrás com a turma do *Pano de Boca* foi bastante dolorido para eles. Foi pesado porque eu falei: “Não dá para vocês saírem daqui sem entender o que é o Sistema, sem experimentarem passar por essa vivência da ação autêntica!” Aí a partir dos estudos que traziam, a gente chegou a um tema, que era a desvalorização do artista na sociedade e o medo que eles tinham de ter um DRT e não saber o que fazer ou para onde ir depois. Isto é muito comum, e eu já tinha investigado este tema com uma turma anterior de PA5. Esta é uma angústia da maioria dos formandos. E, a partir disso, a gente chegou ao texto que se chama *Pano de Boca*, que eu não conhecia e foram duas alunas que o sugeriram, a Adri Gutierrez e a Drea Ferreira, texto que dialogava muito com as inquietações levantadas pela turma. Ele retrata um grupo de teatro que estava vivendo na época da ditadura e que foi censurado, no texto o grupo se reencontra oito meses depois que foram censurados para tentar voltar a trabalhar. Eles tinham uma sede, que foi abandonada depois da censura, e, quando retornam, ela está em situação precária, revirada pelos militares e sem energia. Sem querer eles ficam trancados neste lugar, convivendo com seus fantasmas: “Como eu vou fazer arte se a censura está aí?” Vimos no texto um retrato da classe artística paulis-

3. Felipe Toledo foi meu assistente durante todo o processo de criação e apresentações, e Rodrigo Kenji, que fez esta pergunta, acompanhou parte do processo apenas.

ta no período da ditadura militar no Brasil. Artistas angustiados, sem rumo e impossibilitados de fazer sua arte, vivendo precariamente, sem muito dinheiro. Percebemos que as situações do texto não eram muito diferentes do que já estava começando a acontecer no início do ano passado (2018) aqui no Brasil, quando a gente já tinha casos de censura de espetáculos e de exposições e um desmonte das políticas públicas para a cultura em curso. Enfim, a gente decidiu pegar esse texto situado na época da ditadura e o relacionar com as circunstâncias em que a gente estava vivendo aqui no Brasil com a pré-eleição do Bolsonaro e também com as angústias dos alunos por estarem se formando e de não terem espaço no mercado de trabalho. Não era mais o Teatro Oficina, no qual o Fauzi Arap tinha se inspirado, eram aqueles alunos-atores que estavam se formando no Macunaíma e que se colocavam nas circunstâncias de estarem vivendo uma ditadura. Era como se eles já tivessem vivido dez anos de grupo, só que a experiência desses “dez anos” era o que eles tinham vivido juntos na escola até aquele momento⁴. Eles já tinham feito seis montagens, que era como se fosse o repertório da trupe. E mantivemos a proposta da obra de ter três núcleos, que eram como três tempos mais ou menos. Um núcleo era a trupe que estava vivendo o reencontro depois da censura da ditadura, que se encontrou

numa reunião misteriosa e acabou ficando presa dentro do teatro e estava tentando sair dali; tinha outro núcleo que era da Magra, uma personagem que refletia sobre a experiência da trupe e sobre o porquê fazer teatro, se ela desistia ou não de reencontrar a trupe e voltar a trabalhar; e tinha o grupo das personagens inacabadas, que era a parte mais ficcional da obra, personagens que viviam na cabeça de um autor que estava criando uma obra, que queriam viver e ficavam dando pitaco para o autor sobre suas existências. Eram estes os três núcleos, entre os quais a gente se dividiu pelo interesse de cada um. E por incrível que pareça, a loucura que a gente fez foi que cada núcleo teve um processo diferente de criação. Cada núcleo investigou a busca pela ação autêntica de diferentes formas, investigando como se manter vivo em suas criações. Quatro pessoas decidiram fazer a Magra, três meninas e um menino, são elas: Adri Gutierrez, Drea Ferreira, Mariana Maciel e Rodrigo Martins. As Magras tinham um texto de uma personagem só, que eles adaptaram para quatro pessoas, quatro personagens diferentes, mas com angústias parecidas. Primeiro a gente leu e compreendeu superficialmente o texto, sem se aprofundar muito, e eu inventei de fazer como se fosse um processo a partir do treinamento do Demódov, só que com um textão. Foi bem maluco e arriscado! A gente dividiu o texto para cada um deles, eles decoraram cada trecho, repetiam o texto sem intenção até ficarem seguros com ele, e a gente fazia o exercício do Demódov, que era: já saber o texto, esvaziar e, quando abrir os olhos, olhar para os seus parceiros e falar o texto, deixando vir o primeiro impulso, ouvindo o corpo e deixando fluir o que viesse, sem julgamentos. A gente repetiu isto várias vezes e, durante estas repetições, eles foram encontrando a verdade de cada um dentro deste texto já existente, que aos poucos a gente ia adaptando a partir das descobertas. Foi muito bonito e também muito doloroso. Lágrimas e gargalhadas eram constantes. Eles se permitiram viver o texto, deixaram seus corpos sentirem as palavras. Claro que, diferente do treinamento do Demódov, aqui eles já tinham as circunstâncias, mas tinham que se abrir para as descobertas

4. A maioria do grupo esteve junto desde o início do curso até o final.



Personagens em construção na cabeça do autor: Beatriz Loss, Elisângela Rocha, Grazielle Gomes, Juliana Palácios, Luís Antônio, Marcus Sarto, Nathália Cordeiro, Rafinha Caroprese, Renan Giraud e Thais Souza.

que surgiam da relação entre eles. Era muito pesado para eles, porque precisavam estar muito abertos para a experiência, precisavam deixar o impulso vir, e isto é muito difícil. Eles envolveram e se dedicaram muito a este estudo, por diversas vezes caíram em lágrimas, porque a reflexão que o texto propunha falava sobre o fazer do ator e suas contradições e se relacionava muito com as angústias pessoais daqueles alunos. Mas por incrível que pareça, rolou e foi muito bonito! Os registros dos quatro são os mais potentes, porque eles passaram por um processo transformador, eles compreenderam e viveram a ação autêntica. Era um desafio, porque esta personagem ficava sentada a peça toda, e eles tinham que conversar com a plateia fazendo o exercício de falar o texto a partir da relação com o olhar do outro, a partir também das circunstâncias que eles foram criando cada vez que repetiam o exercício. Quando tive a oportunidade de falar sobre esta experiência aqui, foi a primeira coisa que eu pensei, porque foi mesmo um acontecimento pedagógico. Uma aluna, a Adri Gutierrez, escreveu assim: “Eu só entendi agora o que é teatro. Em todas as experiências que eu tive nas peças que eu fiz aqui, em nenhuma eu lidei de verdade com a plateia, em nenhuma eu vivi as circunstâncias, e desta vez eu consegui, neste período, neste texto e nesta personagem.” Foi muito forte o que ela falou. Eu acho que ali aconteceu a *pereživánie*, que é este estado de alma que se expressa na presença de sensações e impressões intensas experimentadas por alguém. Eu acredito e eu vi isto acontecendo. Foi muito emocionante ver aqueles atores investigadores de si mesmos, porque foi uma aposta, que podia ter dado errado. Eles conseguiram expressar com toda a profundidade a vida interior do papel. E, como diria titio Stanis, “não basta ter compaixão pela personagem, tem que se permitir ser”, e foi isso que este núcleo alcançou. Conseguiram deixar, por algumas vezes, a natureza agir. Aquele texto já não estava fora, não eram palavras decoradas, eram palavras do coração. E eles experimentavam isto a cada ensaio. Um exercício cansativo e difícil. Muitas vezes voltavam para o vazio e tinham que se esforçar para estar

abertos para cada experiência de repetição. Já com o núcleo da trupe, o desafio foi diferente, também foi um processo difícil, mas com outras dificuldades. As Magras sempre estavam juntas, agora a trupe não; eram dez pessoas e sempre faltava um ou outro. Os participantes da trupe eram: Beatriz Loss, Elisângela Rocha, Grazielle Gomes, Juliana Palácios, Luís Antônio, Marcus Sarto, Nathália Cordeiro, Rafinha Caroprese, Renan Giraud e Thais Souza. A trupe tinha o desafio de adaptar as circunstâncias que eu comentei no início da minha fala, a partir das memórias da trajetória da turma nas montagens feitas na escola, intercambiadas com a recente história de nosso país, em fricção com a ditadura civil-militar (1964-1985) e com as angústias dos formandos. Ufa! Neste caso, eles estudaram a ditadura mais profundamente do que os outros grupos e recolheram depoimentos e acontecimentos, notícias de jornal sobre o que estava acontecendo aqui no Brasil e que eles achavam que tinham relação com a ditadura. A partir disso, a gente criou uma sequência de acontecimentos, e eles improvisavam em cima dela. Isto também era novo para eles, em suas trajetórias na escola, pois, segundo eles, nunca tinham criado uma nova dramaturgia a partir de estudos de uma obra, sempre seguiam um texto, e queriam porque queriam um texto desta vez também. Mas a gente não tinha o texto e ia chegar a ele em algum momento, mas ia chegar a partir das propostas deles. Eles repetiram muitas vezes esta sequência de acontecimentos, e a cada repe-



Todo o elenco de *Pano de Boca*, de Fauzi Arap, com direção artística e pedagógica de Camila Andrade.

tição, a gente sentava para conversar sobre o que tinha ou não funcionado. Cada vez mais íamos compreendendo as circunstâncias e as relações entre aquelas personagens/atores. Não era meu desejo escrever um texto, mas eles sentiam muita necessidade disto, e eu fui registrando tudo. No final a gente sentou, e juntos escrevemos o texto em uma aula. Eles ficaram muito aliviados, mas a ideia era ainda seguir a sequência de acontecimentos. Dentro desta sequência de acontecimentos, eles tinham que jogar e buscar a verdade nas relações. A gente sempre estava acompanhado pelo livro *Stanislávski Ensaia – Memórias*. A gente nunca sentou e leu junto, mas alguns me escreviam sobre as descobertas que faziam, outros falavam: “Eu li e parecia a nossa aula, a mesma coisa!” Torkopov era um ator que já tinha experimentado o teatro e que estava tentando entender o Sistema. Para ele algumas coisas no Sistema eram de difícil entendimento. Por isso, era muito parecido com que a gente estava vivendo, a gente estava desconstruindo algumas coisas que eles haviam construído e que se desviavam um pouco do Sistema. Bom, o processo com o núcleo das personagens que estavam sendo inventadas por um autor, e que era a parte fantástica da peça, foi um pouco parecido com o da trupe. Eles tiveram o desafio de pegar do texto do Fauzi Arap, as duas personagens em construção, e criar outras duas. Os participantes deste núcleo eram: Anna Zeller, Leandro Triviño, Mayco Moreira e Rafael do Carmo. Outro grande desafio é que essas personagens eram palhaços. A gente também leu junto algumas vezes o texto, compreendeu as circunstâncias para tentar chegar a estas outras duas personagens, e, diferente do restante da turma, eles trabalharam muito fora da sala de aula. Eles já chegavam com descobertas que haviam feito em ensaios extras e as reuniam na aula. Eles também reescreveram o texto, criaram as duas personagens que não existiam, que eram a personagem do Rafael Carmo e a do Leandro Triviño. A partir das improvisações, estas personagens foram nascendo, e eles foram descobrindo suas características, as relações entre elas. E o texto foi sendo construído a partir destas descobertas. Ro-

lou uma explosão neste núcleo. Eles se descobriram palhaços e a cada experimento ficavam mais seguros e mergulhavam em suas verdades. Eu sempre dividia um tempo para os núcleos trabalharem, e depois nos juntávamos para apreciar os resultados do processo do dia. Todos os meus processos são colaborativos. Sempre sentávamos em roda para falar sobre as descobertas de cada núcleo e para que todos opinassem em todo o processo de criação. Assistíamos às propostas uns dos outros e analisávamos se aquilo fazia sentido na grande roda. E assim a gente ia desenhando uma nova dramaturgia, mas acabamos não mudando o nome na peça, que continuou *Pano de Boca*. Mas, de verdade, não é mais o *Pano de Boca*, construímos juntos uma nova dramaturgia. Eu vou ler uma citação que um deles colocou, no seu registro, do próprio Fauzi Arap, que fazia teatro nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Nesse período, o teatro estava passando por uma crise por conta da censura e da ditadura, e o *Pano de Boca* é um documento histórico dessa época, que revela os acontecimentos, ao mesmo tempo em que tem uma parte ficcional do imaginário dos artistas. A minha proposta era que o nosso espetáculo também fosse um documento histórico, para que a gente também conseguisse registrar o que estava acontecendo aqui enquanto artistas, registrar o desmonte de políticas públicas que já vinha acontecendo desde aquela época. E a frase do Fauzi Arap (apud LEÃO, 2014, p. 114) que um deles citou é assim: “Teatro é a engrenagem viva que interliga as pessoas. Não é mentira, não é fingimento, é vida!!! Por fatalidade dependemos todos, uns dos outros. Mesmo errando e mesmo sem saber direito como fazer. Ele ensina a paciência necessária pra que o milagre se processe. Se você se cala, você recusa a interromper o milagre.” Para mim esta frase faz muito sentido dentro do Sistema de Stanislávski. O texto do Fauzi Arap ajudou a gente na descoberta da ação autêntica, porque ele discutia isso, as Magras falavam sobre isso. Tem um fato que eu me esqueci de dizer: essa trupe que o Fauzi Arap conta no texto é o Teatro Oficina, que tinha passado por uma experiên-

cia com um grupo internacional, o Living Theatre⁵, que tinha vindo para o Brasil e que viveu com eles por um tempo e transformou a maneira deles fazerem teatro. Eles começaram a pensar o teatro politicamente de uma maneira transgressora, de uma maneira transformadora, e foram muito afetados por este fato real. É a partir desta experiência que o Fauzi Arap escreveu o *Pano de Boca*, movido pelo encontro com esses novos artistas. A personagem Magra reflete, a partir desta experiência, sobre o que é ser atriz, sobre qual a importância de ser atriz, reflexões que também têm muito a ver com as reflexões de Stanislávski sobre a natureza do ator. Isso ajudou bastante a gente. Nós abríamos a peça de uma maneira bem épica: tinha um manifesto escrito por eles, e todos falavam no escuro o que era o teatro para cada um e porque faziam teatro, em uma frase curta; depois a gente começava falando: “Olha, esta é uma peça dividida em três núcleos.” Neste momento, a gente explicava o que cada núcleo era e falava um pouco da pesquisa sobre a ação autêntica. Eu vou encerrar lendo o texto que a aluna Mariana Maciel escreveu para este momento e que depois adaptamos e reduzimos, mas que resume um pouco o processo: “A busca pela ação autêntica. Sinceridade em cena, capacidade de se envolver com acontecimentos da obra com toda fé cênica. Esse foi o foco do nosso trabalho de pesquisa esse semestre, onde mais do que construir, buscamos desconstruir. Desconstruir a representação falsa, a quarta parede que faz as personagens existirem no palco como se o público não estivesse ali nos assistindo. Retomamos tudo sobre o que já tínhamos nos debruçados até aqui para simplesmente encontrar em nós os verdadeiros atores e atrizes. E quem são esses atores e atrizes? Essa é a pergunta guia, não muito explícita, mas bem formulada. Nessa busca chegamos à obra *Pano de Boca*, de Fauzi Arap, escrita em um período onde as palavras e ideias eram censuradas, não muito diferente do que vivemos hoje. O texto reflete sobre o

fazer do ator e sobre o teatro de grupo e nos deu espaço para investigar a ação autêntica. A leitura do livro *Stanislávski Ensaia – Memórias*, de Vassíli Toporkov, também nos auxiliou nessa busca. Essa é a nossa peça de formatura e mesmo depois de quatro anos e meio de estudos, essa história de ação autêntica nos embaralhou a cabeça. Foi um grande desafio! De alguma forma, vivemos uma crise na nossa formação de atores e atrizes, e as crises das personagens de Arap se misturaram as nossas e abriram nossos horizontes. Existe uma linha muito tênue entre nós, atores, e estas personagens. Foi preciso despir das camadas superficiais e aprofundar em quem nós somos para encontrar a ação autêntica.” É isso, gente!

ALEXANDRA TAVARES⁶ – Boa tarde! Estou dando um tempinho para processar o que a Camila disse. Foi bastante coisa, e a gente se afeta muito, porque compartilha das experiências. Tudo que ela foi falando, eu fui resgatando no nosso processo. As coisas que ela disse me suscitaram coisas que eu tinha esquecido. Fazer um relato da memória de uma experiência mexe com muitos afetos da gente. Eu faço minhas todas as palavras da Camila: queria agradecer a presença de vocês, à coordenação da escola... É muito bom viver momento como este hoje no Brasil. É muito reconfortante poder sentar numa tarde como esta e fazer parte da programação de um evento de uma escola de formação, para esmiuçar um pouco do que a gente faz aqui. Vou só falar rapidamente de onde eu venho, porque algumas pessoas não me conhecem. Eu sou atriz e professora de teatro, mas eu estou aprendendo a ser diretora-pedagoga há dois anos aqui no Macu. Faz dois anos que eu trabalho aqui e, apesar do pouco tempo, estes momentos foram de muitas reviravoltas para mim. A gente se forma dentro da carreira de ator ou de

5. Companhia de teatro estadunidense fundada em 1947 em Nova Iorque e um dos mais antigos grupos de teatro experimental ainda existente nos Estados Unidos. É conhecido por seus fundadores: Judith Malina e seu marido, Julian Beck.

6. Atriz, pesquisadora, terapeuta corporal, educadora do Movimento Sômático e professora. Graduada em Dança (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Anhembi Morumbi e Especializada em Educação Sômática pelo Body Mind Movement Brasil. É diretora-pedagoga no Teatro Escola Macunaíma desde 2016. Atualmente desenvolve laboratórios sobre Atuação e Educação Sômática e nova pesquisa solo sobre o tema Alteridade, também participa do Projeto Fracasso e Resistência com Heterônimos Coletivos de Teatro.

atriz e é uma outra perspectiva de vida, de função. Tudo que a gente recebe do teatro fica muito no plano da atuação, da função do ator. E quando desperta esse desejo da troca pedagógica, este é um outro lugar, que requer da gente uma outra postura de aprendizado. As funções são muito definidas, mas elas se misturam às vezes, esta troca entre aprender e ensinar às vezes faz uma simbiose. Sobre a minha trajetória como atriz, assim como a Camila, eu fiz uma escola técnica, mas não foi aqui no Macu. Eu passei pelo INDAC, que é uma escola análoga ao Macu, uma escola técnica de formação de atores. Mas antes desta formação, eu já fazia teatro amador, como a maioria vocês, que já fez teatro na escola, na rua com alguns amigos, na igreja ou em algum outro ambiente que te convoca. Eu fiz parte de um grupo amador e fui buscar minhas formações. Desde então eu fico caminhando, perambulando, buscando onde eu posso aprofundar meu trabalho. E dentro desse percurso, me despertou o desejo da pedagogia. Eu já tinha trabalhado com alguns grupos, dado aula em alguns lugares e tive o privilégio de conseguir fazer parte deste corpo docente em 2016. Eu percebi que eu entrei aqui em um momento de alterações. Eu acho que esses momentos são constantes, mas eu percebi que, naquele ano que eu entrei, estava acontecendo um momento de mudança aqui. Não sei qual é a perspectiva da Shuba, da Debora, dos professores que estão aqui, mas eu senti que eu entrei num momento de

transição, e isto só hoje está mais claro para mim. Eu me lembro que, quando eu tive a minha primeira experiência com uma turma de montagem, a Shuba me orientou a pegar um texto clássico e foi a minha salvação tê-la ouvido. Ela me falou: "Você vai trabalhar o Sistema, vai com um clássico, com Shakespeare, que ele vai dar abertura para você, que está chegando aqui agora, entender." Então eu falei: "Vou com um clássico." E desde agosto de 2016, depois em 2017, foram mais dois semestres em que eu me agarrei à condição do texto clássico. Eu não escolhia o texto, mas sabia que eu ia pegar uma referência que me desse apoio, me desse suporte para poder caminhar com os alunos. E eu sempre lançava algumas perspectivas de autores, de peças e ia trabalhando experiências com os alunos, até que o grupo chegava a uma decisão. No começo do ano passado, durante a Semana de Planejamento do Macu, a gente foi viajar para Maresias. A gente saiu daqui e foi para outro ambiente. Eu não estava entendendo muito o que estava acontecendo e me lembro de pensar: "Nossa, eles viajam!" A Debora, nossa coordenadora pedagógica, nos entregou, antes da viagem, um papel sulfite com uma bússola para nos orientarmos. Só que a folha estava em branco. A gente foi para Maresias, e eu fiquei com esta imagem da bússola. Foi uma semana incrível, a gente se conectou, cada professor trouxe uma experiência, e a gente continuou estudando o Sistema. Só que a gente não falou sobre as questões



Cena da montagem de Muito Além de um Coelho Branco Que Passou, com direção artística e pedagógica de Alexandra Tavares.



Cena da montagem de Muito Além de um Coelho Branco Que Passou, com direção artística e pedagógica de Alexandra Tavares.

que iríamos desenvolver na sala de aula especificamente, como se eu chegasse aqui e falasse: “Então gente, a aula de hoje à tarde vai passar por isso e por aquilo...” Não! A gente foi para uma vivência e, quando voltou, já era o primeiro dia de aula. Então eu pensei: “O que eu vou levar para os alunos?” Nos outros anos, durante a Semana do Planejamento, a gente discutia alguns temas e organizava um plano de aula. E eu pensei: “O que eu vou levar desta experiência?” Eu tive que me adaptar. Foi um processo de adaptação, um processo de receber aquela vivência do mar, daquela semana. E ali já começou, eu acho, a se desdobrar o tema da mostra do segundo semestre de 2018, que seria “Hoje, Aqui, Agora, Como Pela Primeira Vez”. Eu acho que este tema já começou a se desenvolver no começo do ano, acho que uma coisa vai influenciando a outra. Aí eu fui tentando conectar o que eu tinha vivido, o mar, o encontro, com o Sistema. Eu pensei: “Isso tem alguma coisa com o Sistema.” Eu venho também de uma formação paralela sobre Educação Somática e eu tenho estudado esses procedimentos, o que é holístico, o que somática, para também tentar me aproximar de Stanislávski. Em algum momento da sua escritura e do seu pensamento, ele vai falar sobre isso usando a palavra *psicofísico*. E esta viagem me proporcionou uma conexão: como é que eu ia fazer um plano de aula naquele dia envolvendo a minha vivência com o Sistema e receber uma turma que eu não sabia qual era? Aí eu escolhi

uma dinâmica baseada nessa palavra *psicofísico* e fui para aula no primeiro dia receber a turma. Eu fiquei muito feliz naquele semestre, porque foi uma turma de quarta à noite aqui e eu nunca tinha trabalhado nesta unidade. Este foi um ano de muitos ambientes, um ano em que eu percebi muitos ambientes, e eu pensei: “Nossa, é outro espaço, outra turma....” Quando eu cheguei à sala, era um PAMIX, que tinha pessoas que estavam no PA2, PA4A, PA4B e PA5. E eu pensei: “Nossa, lugares diversos numa mesma comunidade para estudar o Sistema! Como a gente vai trabalhar?” Então eu propus uma vivência baseada em nosso desenvolvimento motor, uma vivência em que eles tinham que voltar a ser como uma célula. Foi muito arriscado, porque eu nunca tinha conduzido esta dinâmica e eu fiquei pensando se ela não se transformaria numa viagem. Fiquei pensando: “Como é que eu vou levar o psicofísico para eles?” Foi uma investida também no meu modo de tentar alcançar a pedagogia pensando no Sistema. “Que palavras eu vou usar para oferecer uma experiência para essa turma que eu não conheço?” Eu fui construindo essa vivência junto com a turma. Aqui estão a Silvana Cruz e o Dennis Shimizu, que participaram deste processo, e é muito bom tê-los testemunhando este momento! Eu lembro que foi uma hora e meia mais ou menos desta dinâmica, e eles foram muito abertos. Só a experiência deles receberem isto me aliviou, porque eu senti uma abertura. Depois eu pedi para fazerem um regis-



Cena da montagem de Muito Além de um Coelho Branco Que Passou, com direção artística e pedagógica de Alexandra Tavares.



Cena da montagem de Muito Além de um Coelho Branco Que Passou, com direção artística e pedagógica de Alexandra Tavares.

tro, que está nesta pasta que eu trouxe hoje para devolver a eles, depois de um ano e meio. Aqui está a pasta desta turma, com todos os registros, com todas as questões que a gente trabalhou, e eu a retive, porque foi um processo que eu precisava estudar. Ter esta pasta comigo me ajudou muito nos semestres que se seguiram. A Camila falou uma coisa muito interessante sobre de fato ter sido um acontecimento pedagógico. Para mim também foi um acontecimento pedagógico trabalhar com a opinião deles. Foram muitos desafios para mim. Teve um registro, da Silvana, que foi exatamente sobre esta vivência de que falei, e eu vou pedir ela ler, já que está aqui!

SILVANA CRUZ – É um poema do Isabel José António (2006), que se chama “Caminhar”! “Caminha! Caminha sem parar... / Depressa ou devagar, caminha! / Faz pequenas pausas para respirar, / Ouve a Alma, que em ti se aninha... / Observa! Vê com toda atenção! / Verás que não existem horizontes / Que retenham a tua vocação, / Mesmo que altos sejam os montes... / Olha para a interminável lonjura / Onde se move todo o Universo, / Olha para dentro de ti, com ternura / E entende que és: verso e reverso! / Quando olhares para dentro de ti / Em altura e com profundidade, / Verás diante de teus olhos, aqui, / Esta incomensurável verdade: / Tu és inteiro com toda Vida, / És o imortal átomo permanente / Que contém em si toda energia / E se renova constantemente.”



Cena da montagem de Muito Além de um Coelho Branco Que Passou, com direção artística e pedagógica de Alexandra Tavares.

ALEXANDRA – Ela fez este registro cheio de detalhes, a delicadeza do lacinho e os vários desenhos do corpo em processo de desenvolvimento. Isto me emocionou profundamente, porque de alguma forma uma comunicação aconteceu. E mesmo eu tendo muitas dúvidas do que eu iria aplicar, veio uma resposta. Eu tinha muitas expectativas, e foi o ano de descobrir isto. Foi o ano das expectativas e dos experimentos. Quando eu recebi os registros, foi muito revelador, meu deu uma orientação do que propor para esta turma. Eu pegue estes registros e pensei: “Nossa, o que eles estão me dizendo, o que está acontecendo com eles agora?” Então eu voltei para a sala de aula com essa mobilização e perguntei para eles o que tinham vivido nesta experiência, o que dela eles relacionavam com o Sistema Stanislávski, e cada um foi falando uma palavra, um conceito: “felicidade”, “vontade”, “Comunhão”, “trajeto”, “interior”, “imaginação”, “consciência corporal”, “o inconsciente e o subconsciente”, “caminho vazio”, “aqui / agora”, “circunstâncias”, “permissão”, “Tempo-ritmo”, “Concentração”, “consciência” e “conflito”... E a gente fez uma nova rodada, e lancei para eles esta questão: “Pensando sobre minha experiência com o Sistema Stanislávski teórica e prática aqui no Macu, qual a minha dificuldade e a minha facilidade e o que eu desejo aprofundar neste semestre?” Cada um levou uma parte do Sistema, o que mais o motivava naquele momento. Eu voltei para casa pensando: “E agora, Alexandra?” (Risos) “Como é que você vai dar conta? Como é pensar o Sistema agora que você abriu essa porta para cada um falar o que deseja? O que fazer com isto?” E a gente foi caminhando ao longo dos encontros neste primeiro mês com muito apoio também do planejamento pedagógico, que depois começou toda sexta-feira com as parcerias. Foi um semestre em que foi colocado que a gente ia trabalhar com parcerias, justamente por causa da viagem, e aí ficou claro para mim o porquê da viagem. A gente tinha que escolher a partir da pergunta investigativa do semestre anterior de um professor o que nos mobilizava a investigar, e a gente acionava um professor-condutor. Assim como eu tinha professores que me apoiavam,

eram meus tutores, eu também tinha que ser tutora de alguém, e eu fui tutora da Shuba. Eu escolhi a pergunta do professor Felipe Rocha, que eu já estava me fazendo a um tempo, que era referente à ação autêntica. Só que a minha questão era: “Como alcançar o vivo?” O que Stanislávski tanto fala sobre estar vivo? O que é estar vivo? Eu entendo o que é vivo aqui, mas o que é estar vivo? E a questão da ação autêntica me chamou a atenção e eu a levei para o grupo. Eu explique para eles que a gente ia trabalhar dessa forma, que existia um tutor que ia me acompanhar e que a questão do tutor era a da ação autêntica, mas a gente poderia transformar esta questão, não precisaria manter a questão do jeito que ela era. E a partir dos elementos que cada um traçou e da questão do psicofísico, que também era um desejo meu de trabalhar como pedagoga, a gente chegou à conclusão, mais para frente do processo, que a nossa pergunta investigativa seria: “Qual o lugar do vivo na experiência da atuação?” A gente fez este recorte, só que antes de chegar a ele, a gente tinha que escolher sobre que obra trabalhar, para não ficar só nas ações da vivência pessoal. A gente precisa ter uma linha de ação paralela, que é a obra, por isso fazemos teatro. Como eu estava falando, eu já vinha trabalhando a vários semestres com a questão clássica e eu já estava mais segura. Então lancei para eles que eu não queria trabalhar sobre um autor de teatro, e este foi mais um desafio que eu estava propondo junto à turma. Justamente por causa dessa questão autêntica, eu queria experimentar como seria sair do meu conforto como pedagoga. Eu estava muito segura da obra clássica e acho eu criei um padrão de pensamento sobre a atuação. Isto me balançou. Então eu cheguei para a turma e falei que tinha vontade de trabalhar sobre temas de filmes. E lancei dois temas de filmes, mas baseados em obras de literárias. Não eram filmes contemporâneos: um era *Alice no País das Maravilhas* e, outro, *Laranja Mecânica*. Pela primeira vez, eu lancei as obras e fiquei pensando como também tomar a atitude pedagógica de lançá-las para os alunos e não só ficar esperando que elas venham deles. Qual é esta troca? Qual é este lugar de simbiose e

distanciamento? Foi bem desafiante ter esta postura e falar: “É isso aqui, gente!” Assim como é desafiante às vezes a gente ceder. São dois lugares, e eu estava experimentando, naquele semestre, o de me colocar um pouco mais, o de ter um pouco mais de tons em relação aos alunos. E a turma ficou dividida entre os dois filmes. Só que eles tinham uma memória que já tinham trabalhado temas muito pesados no semestre anterior, quando eles tinham montado Plínio Marcos com a professora Chris Lopes. Como era um PAMIX, metade da turma falou que queria mudar a atmosfera, não continuar no mesmo lugar, e a gente ficou com *Alice no País das Maravilhas*. Aí eu comecei a trabalhar num lugar sobre o que é referência e os proibi de assistirem aos filmes e desenhos da Alice. Eu falei: “Nós não vamos ver nenhuma referência, porque é uma obra muito conhecida inconscientemente” Já que eles tinham pedido o inconsciente, a gente já tem uma Alice no inconsciente, ou porque a gente leu ou porque alguém nos contou. Ver uma referência muito forte poderia boicotar algum espacinho de ação autêntica, e eu fiquei me perguntando como pedagoga e como atriz: “O autêntico nasce da minha experiência com a coisa em si ou da minha experiência com a referência que eu tenho desta coisa e que eu reproduzo e se torna autêntico?” Estas questões começaram a aparecer em sala de aula e, a partir delas, eu fui escolhendo exercícios muito voltados para o *trabalho do ator sobre si mesmo* e também



Cena da montagem de *Muito Além de um Coelho Branco Que Passou*, com direção artística e pedagógica de Alexandra Tavares.

conforme eu via o desenvolvimento da turma. E cheguei à conclusão, com eles, que a gente ia dividir o processo em etapas: a da busca, da vivência, da encarnação e do impacto. Era muita informações, e eu pensei: “Nossa, que interessante trabalhar todos estes estímulos.” Eu estava transmitindo isso para os alunos, só que eu tinha que filtrar de alguma forma. Então a gente fez um cronograma, e eu fui apresentando cada etapa para eles: “Oh, passamos pela busca! O que foi este processo?” E a gente sempre fazia uma reflexão para poder entender cada etapa, como a busca em relação ao autor ou em relação ao Sistema ou em relação aos dois. A gente foi desenvolvendo o *trabalho do ator sobre sim mesmo*, e neste período da busca, a gente trabalhou a obra em que iríamos nos aprofundar. A gente chegou a um ponto em que começamos a discutir o que era a presença cênica e a reconhecer padrões e referências, o que a gente chama de representação. Hoje em dia eu nem consigo mais falar a palavra *representação*. Tem tantas coisas dentro dela, e os conceitos vão nos fechando. Mas a gente começou a entender o que era diferente na presença, quando eu estou em frente ao outro movendo alguma coisa, e quando eu estou com a minha mente tentando trazer algo que eu estudei ou que me referenciou. Por mais que eu tenha referências, é diferente quando eu estou presente, quando eu descubro o outro na relação, de quando eu estou resgatando.



Cena da montagem de Muito Além de um Coelho Branco Que Passou, com direção artística e pedagógica de Alexandra Tavares.

Hoje eu estou num trânsito, estou aqui com vocês, só que eu estou resgatando um monte de coisas, então eu não posso me “largar”, porque o foco desta mesa é falar sobre o processo e o trabalho do ator naquele momento. A gente, por mais que tenha estudado em casa, precisa se “largar” para estar ali. Isto é muito complexo, muito difícil para todos nós, não só para vocês. É o lugar sobre o qual eu, como atriz, tenho me debruçado também para fazer esse trânsito. Aí chegou a obra, e a gente foi para o processo da vivência. Nesse momento, eu me perguntava: “Vivência do que, o que é vivência, o que Stanislávski fala sobre a vivência?” Eu indiquei para os alunos o livro *Stanislávski – Vida, Obra e Sistema*, que é uma referência que eu uso como base desde do primeiro semestre que trabalho aqui. E esta também foi nossa referência, e a gente lia junto questões do livro que tinham a ver com o momento. A ideia não era ler o livro todo, mas de repente eu indicava algum trecho: “Gente, esta semana, leiam tal capítulo.” Foi muito bom ter o apoio desta obra, porque a gente pôde se voltar para o Stanislávski. Se a gente não lembra que está criando a partir dele, a gente se perde nos conceitos, e é muito fácil viajar por esses lugares. Eu sei que a gente foi caminhando por aí, e chegamos à etapa da encarnação. E de novo: “O que é encarnação?” (*Risos*) Não é espírito, não é nada disso. As palavras têm muito poder. Stanislávski repetia muito a palavra *espiritual*, que na Rússia, um contexto diferente, tem outro sentido. Quem se interessa pela biografia do Stanislávski ou pela questão das palavras, vale à pena estudar e buscar essas diferenças. Mas sobre a encarnação, eu tentei estabelecer com eles uma investigação sobre o que era o papel e não a personagem. As novas traduções trazem a palavra *papel* e, as antigas, *personagem*. Isto já foi tema de debate aqui na escola: existe papel ou personagem? E eu escolhi a palavra *papel* para trabalhar com a turma: “Vamos falar sobre o papel, sobre esta palavra, sobre esta função!” Este foi um momento de escolha. A gente foi construindo o trabalho experimentando questões dos capítulos do livro *Stanislávski – Vida, Obra e*

Sistema, como eu disse. Tinha ainda dois capítulos da nossa lista, e eu pedi para eles lerem, escolherem as questões que mais os afetavam e transformarem isso em experiência cênica, o que foi feito individualmente ou em grupo. Neste momento, eles ficaram se questionando: “Mas quando a gente vai voltar a ensaiar?” “Cadê a obra, cadê o texto?” Eu tinha que ter muito pulso comigo mesma para falar: “Gente, está tudo bem!” E neste momento ainda estava acontecendo o *workshop* com o Andrei Malaev-Bábel sobre Demídov. Então veio mais esta onda e eu pensei: “Ainda tem esses impulsos, o que eu vou fazer?” Este curso transformou a gente. No dia que eu estava lá, eu tinha que dar aula depois, mas eu cheguei desnorteadada. A sorte é que eu tinha uma assistente, Alexandra Silva, e ela me deu um apoio muito forte. Depois ela me deu um *feedback* da aula, e eu pensei: “Será que eu mudo tudo?” E eu fui percebendo que não tinha que mudar nada, mas tentar ter abertura para eles descobrirem que os impulsos já estavam no processo que tínhamos vivido. A gente tem esta tendência de descobrir algo novo e querer fazer, só que isto necessita uma transição. Eu acho que assim também é o ator, que está sempre descobrindo coisas. Então foi assim, um ano cheio de muitos estímulos, impulsos e surpresas. Eu acho que as questões investigativas me deram apoio para segurar as crises artísticas. Na hora da escolha dos papéis, eu pedi para eles me escreverem uma carta, colocando suas motivações e o porquê eles queriam desenvolver determinado papel. Eu sempre faço isso e dá certo. Cada um pega o papel que quer. Só que desta vez, eu falei para eles que eu ia trabalhar pela necessidade de cada um, a partir do que eu estava testemunhando, a partir do que cada um precisava avançar. Eles tinham escolhido um tema, lá no começo do semestre, que eles queriam desenvolver do Sistema, e a escolha dos papéis foi feita assim também. O restante do processo foi tentar investigar o que eram as situações destes papéis dentro da dramaturgia que o grupo estava criando, sem esquecer o psicofísico, o jogo e a relação. No final, saiu uma obra muito tocante. Não usa-

mos o nome *Alice no País das Maravilhas*, mas *Muito Além do Coelho Branco Que Passou*. Foi um experimento mesmo, que eu vejo como uma experiência.

Referências Bibliográficas (Camila Andrade)

ARAP, Fauzi. **Pano de Boca**. São Paulo: SESI-SP, 2015.

LEÃO, Raimundo Matos de. Pano de Boca – A Dramatização de uma Crise. **Repertório**, Salvador, nº 23, p.104-115, 2014.2.

RESENDE, Otto Lara. Vista Cansada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 fev. 1992.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski Ensaia** – Memórias. São Paulo: É realizações, 2016.

Referências Bibliográficas (Alexandra Tavares)

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar (org.). **Stanislávski – Vida, Obra e Sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

ANTÔNIO, Isabel José. Caminhar. **Poesia Viva**. 2016. Disponível em: <http://flordojacaranda.blogspot.com/>. Acesso em 02 fev. 2018.

Transcrição de Wellen Alves e edição de Roberta Carbone, com revisão de Alexandra Tavares e Camila Andrade. ■



Cena da montagem de Muito Além de um Coelho Branco Que Passou, com direção artística e pedagógica de Alexandra Tavares.

1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema

MESA RELATO DE EXPERIÊNCIA “O Que É Importante Desenvolver para se Conquistar o Estado do ‘Hoje, Aqui e Agora’ no Teatro?”

PALESTRANTES: Mônica Granndo e Renata Kamla

MEDIADORA: Dalila D’Cruz

DALILA D’CRUZ – Boa tarde! Estamos chegando aos últimos momentos do nosso seminário. Eu quero agradecer a presença de todos! Meu nome é Dalila e eu sou professora do Macunaíma. Eu quero dizer que eu estou muito emocionada de estar aqui, honrada de estar na presença da Mônica e da Renata, que foram minhas professoras aqui na escola. E esta é a parte que eu acho a mais linda, porque hoje eu estou aqui ao lado delas. Isto mostra o quanto é importante um trabalho de parceria, o quanto é importante o diálogo que construímos lá atrás e o que foi construído ao longo da minha carreira como atriz. Eu estou completando agora dez anos de formada no Teatro Escola Macunaíma e, para mim, é uma honra muito grande estar na presença de vocês agora. Esta é uma mesa de relato de experiência, então, do que elas vão tratar aqui? “O Que É Importante Desenvolver para se Conquistar o Estado do ‘Hoje, Aqui e Agora’ no Teatro?” A professora Mônica Granndo apresentará os caminhos que percorreu, seguindo o esquema dos *études* proposto por Bella Merlin para a aproximação do texto-cena, cena-texto, explorando assim um possível caminho para tornar o texto dramático vivo na fala do ator. Renata Kamla apresentará como abordou os procedimentos presentes na pedagogia da diretora Ariane Mnouchkine para a conquista do estado de presença, desenvolvimento da imaginação e suas conexões com a *pereživânie* presente na pedagogia de K. Stanislávski.

MÔNICA GRANNDÓ¹ – Boa tarde, pessoal! Obrigada pela presença de todos! Queria agradecer primeiramente à coordenação da escola e a toda equipe que nos deu a oportunidade de estar aqui, de estar trocando com vocês nossos aprendizados e, com certeza, de continuar aprofundando as nossas pesquisas. Eu vou falar sobre como tornar minhas as palavras do autor, como tornar orgânicas as minhas palavras quando escritas por outro. Eu sempre me pergunto como fazer isto e como deixar realmente deixar o texto orgânico na palavra, na vida do ator. E, no semestre passado, eu tive a oportunidade de trabalhar com uma turma de PAMIX da Unidade do Macunaíma de Alphaville aos sábados pela manhã. Nós pudemos desenvolver esta pesquisa, e hoje vou falar para vocês sobre como foi a nossa experiência, os nossos aprendizados. Chegou para mim um texto da Bella Merlin – “Hoje, Aqui e Agora – Análise Ativa Para o Ator do Século XXI”² – em que ela fala sobre uma sequência de *études* que exploram o caminho para tornar o texto dramático vivo na fala do ator. A gente montou a peça *Rastro Atrás*, do Jorge Andrade. Nesse processo, este texto foi o guia para que a gente construísse a nossa montagem. No começo do trabalho, a gente sempre se pergunta sobre qual é o nosso Superobjetivo antes mesmo de chegar ao texto. O início de um semestre é sempre muito importante para mim, porque nos jogos e estudos dos encontros com a turma, eu levanto muitas referências, como guias para o meu trabalho. Eu

1. Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp, mestrã em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e autora de *O Gesto Vocal – A Comunicação e a Gestualidade da Voz no Teatro Físico* (Perspectiva, 2015).

2. Traduzido para fins de estudo, este capítulo originalmente se chama “Here, Today, Now – Active Analysis For the Twenty-First-Century Actor” e foi publicado em WHITE, Andrew (org.). **The Routledge Companion to Stanislavsky**. Routledge: Abindgon, 2013, p.325-340.

entro em contato com os “quereres” da turma, as vontades, as ansiedades e os desejos, e observo as relações entre os alunos, isso é muito importante: quais são as lideranças do grupo, os desejos individuais. E, com este material, eu começo a traçar um caminho junto com a turma. Desse nosso primeiro mês de estudos práticos, de jogos, de cenas, de diálogos, vivências, a gente chegou ao texto do Jorge Andrade, *Rastro Atrás*. Uma coisa que eu acredito é que não adianta decorar o texto sem antes entendê-lo. A gente tem os alunos, a turma, a gente tem a cena que quer desenvolver e o texto, como três elementos separados, distintos, apesar do nosso desejo de aproximação. Nesta relação, nós sempre temos dúvidas: “Será que eu leio em cena?” “Será que eu não leio?” Como eu vou para a cena?” Este primeiro contato com o texto gera um momento de caos que se estabelecer em nosso pensamento, em nosso olhar, e ficamos sempre com a pergunta: “E agora?” Uma das coisas importantes que tanto a Bella Merlin fala quanto eu gosto de fazer e acredito em um trabalho de formação, é a elaboração de perguntas, perguntas que nós lançamos para que os *études* aconteçam. Eu separei algumas delas que nós nos fizemos durante os *études*, e o importante que elas aconteciam sempre no momento antes da prática. Nos primeiros *études*, a gente trabalhou as cenas só com ação, sem o texto, sem a fala, mas nós íamos até o texto e fazíamos a pergunta: “O que acontece na cena sem o que o resto da narrativa não poderia se desdobrar?” Nós nos perguntávamos sobre aquele momento ímpar, único daquela cena e íamos para ela, vivenciávamos este primeiro *étude* de todas ou quase todas as cenas que levantamos e escolhemos para aquele momento do trabalho.

Num outro momento, numa outra aula, nós nos perguntávamos sobre o que estávamos fazendo em uma cena que complementava um outro elemento. E assim a gente foi juntando as peças, como em um grande quebra-cabeça, pergunta à pergunta, aula à aula, cena à cena: “Com quem eu me relaciono nessas circunstâncias?” “Qual a minha relação com cada uma dessas pessoas que estão em cena comigo?” O que se revela neste momento da peça?” “Qual o Acontecimento Principal daquele momento que nós estamos estudando?” Isto tudo ainda sem decorar o texto, mas o ouvindo, o falando com as nossas palavras. Esta aproximação é muito curiosa. Eu vim de uma escola em que a gente, por muitas vezes, trabalhava com o texto na mão, e eu ainda faço isso, porque a gente tem um apego muito grande pelo texto. Mas como é sair dele, ir se soltando dele? Com a turma do *Rastro Atrás*, um dos nossos combinados é que o texto não ia para cena, mas sim aquilo que nós perguntávamos para ele. E, no decorrer do processo, começava a aparecer uma palavra que estava lá na peça, depois uma frase, até um conteúdo todo, mas não sem antes eles entenderem o que estavam falando. Caso contrário, não adianta nada o jogo, a cena, as conexões entre cada um de nós. Outra pergunta que nós nos fizemos foi “Por que o autor escreveu esta peça?” A gente sempre faz um estudo do autor, da sua história, da sua dramaturgia, do seu contexto histórico e social, sobre o que é a peça, sobre qual o Superobjetivo do autor, como nós nos relacionamos com ele, como ele também se aproxima do nosso Superobjetivo. O Superobjetivo de uma turma ou grupo por vezes se ressignifica, assim como em um trabalho de pesquisa, em que às vezes a pergunta muda, se transforma, por vezes ela se aprofunda e se mantém a mesma.

Nessa turma, nós queríamos falar sobre os laços familiares, os encontros, as conexões entre as pessoas neste momento histórico. E, para isso, foi feito um rastro atrás em cada uma das nossas histórias para que a gente chegasse à história do Jorge Andrade, com as nossas histórias também. Uma coisa muito importante nesse processo, foi estabelecer uma relação de escuta entre nós. Nós éramos uma turma de 22 alunos, com histórias muito diversas e que estavam em estágios diferentes de formação. Eu gosto de turmas grandes, com vinte, 21 alunos! É um desafio, mas é muito gostoso. E nós estabelecemos uma relação de escuta muito grande, de estar atento à presença ou à ausência de cada um na sala de aula. Nós nos perguntávamos sobre o porquê alguém faltou, o porquê alguém chega atrasado e procurávamos começar no horário, mesmo se apenas uma pessoa tivesse chegado. É importante começar no horário, porque quem chega está pronto, quer trabalhar. Este foi um dos nossos combinados em nosso contrato de ética, que foi muito importante. Nos primeiros dias, alguns comentavam: “Contrato de ética? Como será isto?” Mas ele foi muito importante, porque dava nove

horas e nós estávamos lá, prontos para trabalhar, com exceções, às vezes, que também acontecem, devido ao trânsito, à chuva. Foi muito importante fazer esse contrato de ética e ter claro esse caminho para nós. E eu senti, ao longo do processo, que foi acontecendo uma aproximação entre os três elementos que citei: os alunos, a cena e o texto. Às vezes a cena era curtinha, mas a essência dela estava lá, e ela ia crescendo nas suas beiradas, nas margens, nas ações. A questão da *escutatória*, também foi muito importante para que isso acontecesse. Este termo, *escutatória*, é do Rubem Alves. Ele tem um artigo que se chama “Escutatória” e que a gente gosta muito. Então os atores vão construindo a cena por meio uns dos outros, e esta qualidade de escuta naturalmente fortalece o músculo da constante improvisação interna. Mesmo quando a *mise-en-scène* eventualmente se torna fixa e as falas do texto estão na ponta da língua, todos estão habituados a se adaptar e a responder uns aos outros de uma forma viva e divertida. É essencial entender o benefício do *étude*. É muito importante para mim que os atores se sintam confortáveis e livres em cena, essa coisa de estar no jogo. E não é por que eu descobri uma ação que eu não posso fazer essa ação repetidas vezes e descobrir como realizá-la cada uma das vezes com uma intensidade diferente, estabelecer uma relação diferente com esta cena. Assim também com as falas, assim com o jogo, assim com a interação, com o estar sempre pronto a perceber e ouvir o outro, para que o palco não fique amarrado, mas sim livre, livre para novas descobertas. A gente descobre nos estudos, uma forma, um caminho, uma cor, uma luz, o brilho da interpretação, mas depois, com a repetição, em alguns momentos das apresentações, isso pode congelar, endurecer. Eu sempre acho lindo quando vou ver um espetáculo em que o ator faz uma coisa que eu



Elenco da montagem da peça *Rastro Atrás*, de Jorge Andrade, com direção artística e pedagógica de Mônica Grando.

digo “Nossa, como ele conseguiu fazer isso agora?” Se eu tiver tempo e dinheiro, eu vou ver de novo! E o mais legal é ser surpreendido de novo naquele momento por aquele ator, e de novo, e de novo, e de novo. É genial! Esta é nossa busca: pode ser igual e ser diferente. Isto é sempre a minha grande busca, como atriz, como diretora-pedagoga, no meu trabalho. Mas não adianta nada só fazer perguntas, a gente tem que conversar sobre os *études*, e esta é uma discussão contínua. Não é porque uma cena foi desenvolvida num dia e encontrou a sua cor, o seu caminho, que a gente para de se perguntar, para de observá-la. Isto sempre tem que ser um ponto de vista sempre do nosso trabalho: se perguntar, se olhar e se observar em cena. Perguntas e observações comuns: “O que pareceu sincero e o que ficou falso para mim dentro da cena?” Às vezes uma pessoa teve uma sensação e você teve outra, não importa, é um jogo. Para as descobertas, às vezes é importante a comparação com o texto: “Comparando as palavras que você disse nas improvisações com as palavras do autor, elas se aproximaram?” “Como foi feita esta aproximação?” Às vezes a gente precisa deste diálogo, ainda mais quando se trabalha com um texto clássico, como Shakespeare, por exemplo. O Jorge Andrade é brasileiro, é bastante atual na sua linguagem, isto facilita, a linguagem dele é muito fluída, é muito dinâmica. A *mise-en-scène*, a cena, o espetáculo que é criado intuitivamente pelos atores, quando vai para o palco, precisa da luz, e nós temos que sentir este novo espaço, até mesmo fazer adaptações. Isso tudo tem que ter um diálogo constante, entre nós atores daquele projeto, com espaço em que a gente está trabalhando, e com a plateia, que é o que mantém o teatro vivo. O trecho que eu vou ler agora é do capítulo da Bella Merlin que eu citei. Uma das atrizes, a Laura James, da peça *The Children's Hour* fala assim: “As falas se

aprenderam sozinhas-junto com os pensamentos. Foi científico. Nós as quebrávamos, nós tentávamos dizer o que acontecia com as nossas próprias palavras, depois encaixávamos tudo. Não foi uma questão de ‘acreditar’ em algo. Havia um método por trás disso tudo.” Eu peguei esta frase, porque este texto foi o meu guia. E porque, nos relatos finais dos alunos, ela apareceu muitas vezes, ainda que de formas diferentes. Então a gente teve o grande círculo, a grande cena, a montagem da peça, aluno, cena, texto, tudo compondo esta relação, que é o que a gente espera que aconteça na hora da apresentação. Eu fiquei muito feliz com este trabalho, a gente teve realmente um encontro muito grato e feliz! Teve uma coisa que aconteceu no dia da estreia. Estava aquele calor de dezembro – nos apresentamos nos dias 21, 22 e 23 –, aquela loucura de final de ano nesta cidade. Nós íamos nos apresentar aqui no teatro 3, mas quando eu cheguei de manhã, por sugestão da Debora, nós nos mudamos para o teatro 1. Eu entrei, o teatro estava gostoso, fresquinho, mas nós mudamos de teatro no dia da estreia e foi lindo. O espetáculo parece que tinha sido feito para lá, de alguma forma se encaixou e



Cena da montagem de *Rastro Atrás*. Em primeiro plano, estão Joel Rodrigues, Thais Genovese, Alicia Freitas e Roberta Augusta e, ao fundo, Leo Delbo e Gabriel Andrade.

todo mundo ficou à vontade. Nossa, como é bom ser pego de surpresa e a surpresa dar certo! Uma coisa importante: durante o processo, na nossa concepção do trabalho, nós tínhamos imaginado uma disposição cênica diferente da que se realizou. No dia do ensaio no teatro, nós o fizemos no teatro 3, e o espetáculo era para ser feito ao longo deste espaço comprido. Nós ensaiamos todas as cenas assim. Mas eu fui pra casa completamente incomodada, tinha alguma coisa errada, não era possível! Eu peguei as minhas anotações, voltei para o texto, tentei ouvir o texto, assim como nós nos ouvíamos uns aos outros, e eu o encontrei. Na aula seguinte, duas ou três semanas antes da nossa estreia, eu falei: "Vamos mudar a disposição, daqui para cá!" Foi a primeira grande mudança que aconteceu. A peça acontecia no presente, nas memórias de delírio, no passado, nesta linha, e, na nova disposição, parece que a ação atravessou esta linha de ponta a ponta, e os olhares foram construídos na cena, a partir de cada memória, a partir de cada ação presente. Talvez os dois elencos, o que estava no passado e o que estava no presente, tenham se encontrado e se conectado. A comunhão aconteceu, a comunicação aconteceu, aquele momento foi um acontecimento pedagógico. "Este é o ponto em que o verdadeiro encontro criativo acontece entre o ator e o autor e que cria aquela alegria que subsequentemente irá carregar seu futuro cênico: aquele nós todos ali" (Stanislávski, conforme Maria Knebel, em citação no texto da Bella Merlin). As descobertas: a importância da concentração, das parcerias, de ouvir o que o outro diz, do entendimento semântico do texto, de que palavras são aquelas, do contexto da peça, de contextualizá-la em relação ao nosso tempo, ao nosso olhar, a

nossa história. Entre tantas outras descobertas, a alegria de estar em cena, da *escutatória*, da relação das parcerias, do espetáculo acontecendo no tempo e no espaço e se mantendo vivo, se mantendo descoberto, na relação de todos nós. Estas foram coisas que a gente viveu, e as falas aconteceram, o texto veio, a relação se fez. Neste semestre, eu também dei aula de Expressão Vocal para esta turma e usei muito o texto da Marcela Grandolpho, *A Incorporação Vocal do Texto*, que



Cena da montagem de *Rastro Atrás*, com Joel Rodrigues, César Pettine, Leo Delbo, Gabriel Andrade e Murilo Sousa.

BRENDOTROLESJ

dialogou absolutamente com todo o nosso projeto de montagem e foi fundamental. Como bibliografia básica, eu usei *A Construção da Personagem*, do Stanislávski, o artigo “Escutatória”, do Rubem Alves, e o capítulo da Bella Merlin que eu citei e que foi o nosso guia. Eu escolhi o comentário de um aluno, o Leo Delbo, para finalizar: “Mônica, quando você chegou a expectativa era enorme, uma nova professora, um novo semestre, uma nova jornada e um novo desafio. Ter você nas nossas aulas nos mostrou como o professor pode ser linha dura sem desrespeitar ninguém, pode ser escutado apenas pela admiração e não pelo medo. E falando em escutar, bendito texto sobre a escutatória, lugar certo, no dia certo, para turma certa. Escutar foi o verbo que mais se apresentou no semestre na nossa turma. Tivemos que escutar uns aos outros e uma decisão difícil sobre o texto. Em seguida, escutar uns aos outros para que o texto pudesse funcionar. Não foi fácil, mas com a sua ajuda nada foi impossível. E o resultado de tudo deve ser dividido com você com certeza, sem injustiças. Por fim, obrigado por ter transformado nossa turma durante esse semestre. Os agradecimentos podem ser os mais extensos, mas não serão capazes de representar a gratidão que temos por ter você num grupo. O nosso muito obrigado e nos vemos por aí nos palcos da vida, Leonardo.” (Leo Delbo). Esta expectativa agora começa de novo. O amanhã está aí, e estamos todos nesta expectativa: “Quem serão nossos professores?” “Quem serão nossos alunos?” “Que novas histórias iremos contar?” É isso! Obrigada, gente!

RENATA KAMLA³ – O que a Dalila falou no início é que a gente escolheu, para este momento, um relato de experiência de um processo vivido no semestre passado. Eu escolhi o processo de pesquisa realizado com a turma do PA4 – manhã da Unidade Marechal. Peça: *O Pássaro Azul*, de Maurice Maeterlinck. Tivemos várias descobertas, aventuras, dificuldades, encontros e desencontros, mas eu fiz algumas escolhas para a gente conversar aqui, hoje especificamente. Muitos de vocês não sabem que a gente sempre tem um tema para a mostra. Para quem está acompanhando o nosso seminário e não é da escola, é importante saber disso. O tema de investigação proposto pelo grupo de professores junto com a direção pedagógica é um pensamento, pedagógico e artístico, a respeito de algum assunto metodológico. Desde que comecei a trabalhar no Macunaíma, tivemos desde temas abertos, como O amor, Os sete pecados capitais, Intolerância, até temas mais em conjunto com a questão do sistema que a gente trabalha aqui. No semestre em que desenvolvi a pesquisa com *O Pássaro Azul*, o tema da mostra foi “Hoje, Aqui e Agora: Como Pela Primeira Vez”. Há também uma pergunta que instiga todo o processo, que a gente apresenta para os alunos no início do semestre. E a pergunta norteadora do projeto neste semestre era: “O que é importante desenvolver para se conquistar **o estado** do hoje, aqui e agora no teatro?” Eu até destaquei a palavra estado, pois é a partir dela que eu quero começar a ligar as

3. Atriz, encenadora, diretora, psicopedagoga, arte-terapeuta e doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Atua como professora do Teatro Escola Macunaíma e da Universidade Anhembi Morumbi, autora do livro: *Um Olhar Através de... Máscaras: Uma Possibilidade Pedagógica* (Perspectiva, 2014).

coisas que eu vou falar aqui. O que é este estado do hoje, aqui e agora? Vamos voltar ao que aconteceu para tentar responder esta pergunta. A reflexão de hoje não é só para explicar o que eu fiz durante o semestre, mas também para tentar responder, de alguma forma, quais foram os procedimentos pedagógicos e artísticos utilizados para tentar responder esta questão. Nós trabalhávamos aqui neste espaço (teatro 2), e dois atores estão aqui presentes, o Diego e a Kinda. Como eu começo um processo? Nos primeiros encontros, faço um reconhecimento inicial: Que turma que é essa? Quem eu sou para esses alunos? Qual a minha história, quem são eles, qual a história deles, quem somos nós? A gente vai começar a construir esse *nós*, e para construir um coletivo que também tem uma história anterior dentro do processo de um novo semestre, eu faço um levantamento sobre essa história anterior, a história vivida por eles ao longo do Macunaíma. Estão no PA4 – que é como a gente chama os estágios de formação aqui na escola e é a abreviação de Preparação de Ator – o que foi o PA1, PA2 e PA3 deles? Que história eles tiveram para a gente começar a pensar que história a gente vai construir a partir desse vivido? E existe um momento de apresentação do projeto da mostra, que eu já expliquei um pouquinho o que é a mostra e o seu tema norteador. Isso é apresentado antes mesmo de pensarmos em qual vai ser a nossa investigação, qual vai ser a nossa pergunta investigativa e o que a gente vai fazer. Então isso já serve como inspiração para começarmos. E, no plano desse projeto da mostra, existe uma bibliografia, que também é organizada pelos professores e que a gente apresenta como sugestão para os alunos. A nossa maior inspiração nos últimos tempos é o livro *Análise-Ação: Práticas*

das Ideias Teatrais de Stanislávski, da Maria Knebel. Este livro está sempre nessa bibliografia básica, como também as literaturas sobre Stanislávski, principalmente as novas publicações sobre Stanislávski, e as bibliografias parceiras. Mas a cada semestre há uma outra bibliografia direcionada ao tema da mostra e que vai “conversar” com essa bibliografia básica. E, especificamente nesse semestre, uma das propostas de diálogo com essa bibliografia básica era um livro sobre a artista francesa Ariane Mnouchkine, uma grande mestra. Eu não tive a oportunidade de conhecê-la, mas estive na *Cartoucherei*, em Paris, onde está instalado o Théâtre Du Soleil, o espaço de trabalho dela. Este livro, que se chama *Encontros com Ariane Mnouchkine: Erguendo um Monumento ao Efêmero*, foi o que eu mais utilizei. Ele vai falar do efêmero, do acontecimento teatral que está ali e que depois acaba, passa, que existe no momento presente, no momento da relação. Outros textos que eu também utilizei foram “‘Perejivânie’ e o Trabalho do Ator Sobre Si mesmo em K. Stanislávski”, da Michele Zaltron, que é um texto explicativo sobre a palavra *perejivânie*; e o “Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência”, do Larrosa Bondía, um filósofo que trabalha com Educação. Trata-se de um texto bastante conhecido, já antigo, mas que fala da questão da experiência. Também utilizei o *Análise-Ação*, de Maria Knebel, especificamente o capítulo “Visão”, que sugeri que os alunos lessem e relesem muitas vezes. Tiveram outras bibliografias, mas estas citadas são as específicas para traçarmos o diálogo aqui hoje. O que eu gosto muito desses diálogos entre bibliografias, é pensar que às vezes a gente está ali com outro livro, de uma outra artista, de um outro diretor, de outro pesquisador

que não Stanislávski, e a gente começa a ler e pensa: "Putz, mas isso aqui dialoga tanto com Stanislávski!" "Nossa, isso parece tanto com aquilo que ele está falando!" "Nossa, mas isso parece um pouco com o conceito da *pereživánie*!" A gente vai fazendo esses diálogos, e essa bibliografia é justamente para nos nortear como professores e para instigar os alunos para a pesquisa. Este é um dos procedimentos para tentar fazer o trabalho do aqui e agora, tentando responder à pergunta: Como eu faço para manter esse estado do aqui e agora? Então eu pensei: "Vou buscar esta resposta nos procedimentos e na pesquisa da Ariane Mnouchkine." Uma das coisas que ela fala e faz em todas as suas oficinas pelo mundo é apresentar a importância de se estar no presente. Sempre quando se ensaia, se treina, se apresenta, os atores devem estar presentes em todas as situações e em todas as etapas do processo. O jogo teatral é fundamental no trabalho da Ariane, pois mantém todos os envolvidos num estado de alerta, o que importa é estar envolvido numa situação que se estabelece entre os presentes no exato momento da ação, não como uma suposta representação. Jogo é uma outra palavra que a gente usa muito na escola: "Vamos jogar!" "Teatro é jogo!" O que é este jogo? O que é a presença quando a gente está jogando? Se eu não presto atenção, eu levo uma bolada na cara, eu caio e me machuco. Eu também tenho que passar a bola para o meu parceiro, jogo é coletivo, temos que fazer o gol, que estar juntos. Por isso o princípio do jogo é tão utilizado no teatro. E a Ariane apresenta essa relação com o jogo, que a gente usou muito nos nossos procedimentos de *O Pássaro Azul* para conseguir essa liga, essa união, essa presença no grupo. A regra fundamental que a Ariane propõe

para o jogo teatral é estar presente: não há passado, não há futuro, há o presente. Eu fiz uma conexão desta frase com a mesa da Marcela Grandolpho quando ela citou o Demídov, que diz para não se ficar pensando do futuro, nem ficar lembrando do passado, mas estar aqui. Tem um capítulo no livro da Ariane em que ela fala da diferença entre a **presença** e o **estado de presença**, que são duas diretrizes. Como eu consigo isto? Como eu faço isto? O que é estar presente? Quais são os procedimentos que eu devo utilizar? Como eu fico presente? Ela vai falar um pouco dessas coisas. Uma pergunta feita a ela no livro foi o que significava essa presença e como ela a trabalhava. E ela responde: "A presença é com efeito alguma coisa que se constata, mas eu nunca trabalhei com essa noção, é uma coisa que se constata, a presença se constata, eu não sabia o que dizer a um ator pra estar presente, no entanto, o que eu sei é que tento fazer com que o ator esteja no presente em sua ação, em sua emoção, em seu estado, e na versatilidade da vida também" (2010, p. 75-76). Outras citações dela sobre o assunto: "Atenção, eu não disse 'estar presente', mas 'estar no presente'. O ato teatral se passa no instante e, uma vez que passou, outra coisa acontece." (2010, p.75) "É muito chato um ator que não tem presença. É uma ausência, na verdade. Um ator que age, quer dizer, que atua e que está no presente, obviamente tem presença" (2010, p. 90).

A partir do momento em que dizemos "Eu estou no presente!", isto quer dizer que eu não estou representando. Daí começa aquele questionamento: O que é representar? Solicitamos ao aluno que não represente, não formalize, não faça de conta, não fale um texto vazio, sem imagem, sem visualização. Eu tenho que estar

presente na relação que está acontecendo aqui! A Ariane fala desta relação, e ela traz uma metáfora que eu achei bem bacana, que também já dialogou muito com as outras mesas do seminário, com as outras coisas que eu vi durante estes dias. Perguntam para ela qual a relação do trabalho do ator no teatro com a obra que ele está realizando, como o ator processa uma obra, como ele trabalhar com ela, e a Ariane trouxe esta metáfora: a obra é a montanha, e o ator precisa escalar esta montanha, e não contornar a montanha. “Por aí é muito longe, vamos cortar caminho!” Não! O ator tem que escalar a montanha! A Ariane fala: “Escale a montanha! Suba a montanha!” E então perguntam para ela quais as qualidades que o ator deve trazer em seu corpo, na sua bagagem, para subir esta montanha e chegar ao topo, e ela responde: “Coragem!” Esta palavra foi muito falada ontem nas mesas também. O que um ator precisa para conseguir para fazer este processo? Ele tem que subir a montanha, se relacionar com ela, se relacionar com a obra e com as pessoas que estão envolvidas nela. A Ariane tem esta citação: “Coragem, muitíssima coragem, e talvez necessidade de elevação, e quando digo necessidade de elevação, obviamente não estou querendo dizer celebridade, ou glória, um ator ou uma atriz só escalarão uma montanha se tiver necessidade de poesia, de amplidão, de superação, em suma, do humano, porque talvez essa necessidade de superação seja própria de ser humano, portanto, são necessárias boas panturrilhas, quer dizer, um corpo o mais livre possível e o mais treinado possível” (2010, p. 86). Nesta metáfora da montanha, ela fala da necessidade do treinamento para se estabelecer a relação e a presença, que é você estar no presente, se conectar com o outro, se relacionar com o

outro, você estar no grupo, você estar envolvido. E você conquista este estado de presença fazendo, estando, comparecendo todos os dias, como a Mônica falou, chegando no horário, chorando, se abraçando, tendo uma relação com o grupo. Outra pergunta que fazem a Ariane é: “O que o diretor precisa fazer para que se conquiste isso?” Eu acrescento o pedagogo aqui, ela não fala do diretor-pedagogo, mas nós trabalhamos com a premissa do diretor-pedagogo. Então o que nós, enquanto diretores-pedagogos, precisamos fazer para conquistar isso? E a Ariane responde: “Dar espaço para a imaginação do ator, é possível abrir o maior número possível de portas, e talvez dar-lhe a maior quantidade de alimento possível, então como procedo, vou confessar que para mim é sempre difícil definir o que faço, porque não sei bem, e isso depende do momento, no trabalho com os atores trocamos muitas imagens, eles me dão imagens por meio de suas ações, suas realizações no tapete de ensaio, eu também lhes devolvo imagens, proponho mundos, e se isso não funciona, se não dá em nada, então eu proponho outros, além disso, às vezes, o ator me apresenta alguma coisa, e eu vou na garupa, então tentamos galopar juntos” (2010, p. 87). Há esta relação de troca, de investigação. Eu fiz um treinamento com a Eve Bruce, atriz que trabalhou com a Ariane Mnouchkine. Os treinamentos da Ariane são em um tapete mesmo. Ela coloca o tapete em um espaço cênico, coloca uma cortina, e você, em volta. E, quando você entra, você tem que estar presente. Mas bate um medo, você não está ali, é igual ao treinamento de *clown*. Então como que eu tenho que estar? Este é um outro assunto, que é você não pensar: “Como eu estou?” “Como eu não estou?” É justamente você estar no tapete, estar na relação, é essa troca do diretor-

pedagogo trabalhando com aquele estudo, com aquele processo que o aluno está trazendo. Como eu, enquanto professora, também estou instigando o aluno nessa troca e nessa investigação. Eu pude fazer algumas oficinas, não diretamente com a Ariane, mas em processos iguais aos que ela coordena, e eles me ajudaram muito no trabalho aqui na escola, com os alunos. Então para responder à pergunta sobre como conquistar o estado de presença, o que um ator tem que fazer para isto: imaginar! Só que a imaginação também se treina, também se conquista, também se exercita. A Ariane traz uma metáfora famosa, super conhecida, da imaginação como um músculo igual a qualquer outro do corpo, que eu vou trabalhar e exercitar em um treinamento. A imaginação vai se exercitando na relação de trabalho com imagens, com coro, que é o trabalho de improvisação dentro de uma estrutura. É importante que a gente pense o que é uma improvisação, que é um jogo dentro de uma estrutura estabelecida, em que se tem um norte, as Circunstância Dadas ou Propostas, que é o consciente trabalhando com o inconsciente. Você tem esta estrutura, e você improvisa com isto. Outro trabalho fundamental da Ariane é com as músicas clássicas, que são a base de incentivo para o trabalho do ator e o trabalho do coro. Quem viu ontem, por exemplo, *Trágico Bicho-Homem*, peça do professor André Haidamus? Como eu tenho esta referência da Ariane, eu ficava pensando nela, porque os atores estão o tempo todo juntos num coro. O coro não é só seguir o corifeu, as pessoas juntas, ligadas são o coro. É o que a gente pode dar o nome de *ensemble* também. A Mônica falou isto hoje em relação à questão do texto. A escuta no trabalho da Ariane é importantíssima, a relação com o outro, como

também o trabalho com máscaras, com figurinos, adereços, isto é algo específico dos treinamentos da Ariane. Você chega para trabalhar, e há várias araras com figurinos, cartolas, chapéus, objetos cênicos que você usa para ativar a sua presença. O grupo é formado por atores de todas as nacionalidades, então é um processo em que eu posso estar falando uma língua, eu sou brasileira, e tem uma oriental e todas as nacionalidades. Ou seja, as pessoas não se comunicam verbalmente, não tem uma língua que todo mundo fale. E os atores vivem juntos, trabalham juntos, há uma relação muito grande de respeito ao público e de oferta. Faz tempo que a Ariane não vem para o Brasil, para São Paulo, mas nos últimos espetáculos se vê que os atores estão limpando, estão cozinhando, eles cozinham para gente, servem as comidas no espetáculo para a gente. Tem esta artesanaria, esta relação de comunidade, todo mundo trabalhando junto. E isto foi algo que instigou os procedimentos de treinamento na parte inicial da aula. Mas é importante pensar – e isto eu falava muito para os alunos – que não tem uma *parte*: vamos aquecer, agora vamos ensaiar, isto não existe! A aula já é, ela acontece, começa às nove e termina às doze horas e trinta minutos. O intervalo, eu dava quase que forçada. Do coro que a gente fazia, daquela ação espacial, acontecia o exercício da improvisação e acontecia de uma forma que já se desenvolvia para o *étude*, para o estudo, que assim se realizava. Isto foi uma forma de fazer e é o que eu trouxe aqui da *perejivânie*. A gente já falou muito dessas questões ao longo do seminário, dos significados da *perejivânie*, este termo específico que a Michele apresenta no artigo que eu citei. Ela fala do prefixo da palavra *perejivânie* e esclarece como que é isto na língua russa. Além de tudo que já foi dito das

traduções desta palavra, tem a relação com os estados de alma. A *perejivânie* também é um estado de alma que se revela no processo, o processo implicado na *perejivânie* envolve a relação do sujeito com o mundo, sendo parte da sua existência. Ao envolver não só qualidades emocionais, mas sensações e percepções, as *perejivânies* abrangem o ser em sua totalidade psicofísica. Então a *perejivânie* seria assim uma consequência do envolvimento consciente do ator com as Ações Físicas, quando você faz, quando acontece. Relacionada à *perejivânie*, a Michele traz a palavra experiência. E a partir desta ideia, eu fiz a minha penúltima conexão, que é com a conceito de experiência na prática do educador e que está no texto “Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência”, do Larrosa Bondía. Acho que todo mundo já conhece este texto, que é um dos primeiros dele que a gente teve conhecimento. Tem uma passagem em que ele fala que a experiência é algo que nos atravessa, que nos acontece; ele fala principalmente desta relação que você precisa parar para ver, para olhar, para escutar, para ter um momento de encontro, de cultivar a arte do encontro. Por isso eu levei este texto, que a gente leu e refletiu sobre ele em roda.

Ele nos motivou a pensar em cada aula como uma experiência. A última conexão que a gente fez foi com a Maria Knebel, Além de eu pedir que os alunos lessem o livro todo, nós nos focamos no capítulo “Visão”. Esta parte do livro dela se conecta um pouco com o que a Mônica falou, com o treinamento da imaginação por meio das visualizações internas, em eu tenho que fazer como um filme na minha cabeça do que eu estou imaginando, do que eu estou vendo. Em alguns momentos, nos *slides* que eu vou mostrar, vocês vão perceber esta imaginação e visualização. Assim, no texto de *O Pássaro Azul*, uma das personagens abre a porta e fala: “Ah, eles têm alguma coisa lá na casa.” Mas não é só isso, não é só este texto, é o que você está vendo que tem na casa. Se você não tiver isto na sua mente, não vai ter para Mônica, não vai ter para Dalila, não vai ter para ninguém. O capítulo “Visão” tem uma enorme importância. Stanislávski aconselhava que a imaginação do ator fosse desenvolvida de diferentes maneiras. Ele dizia que era preciso acumular imagens para momentos específicos do papel, e que a partir desta acumulação de imagens, se podia criar uma espécie de filme do papel. Este filme será sempre novo, já que as



Treinamento realizado durante o processo de criação da peça *O Pássaro Azul*, de Maurice Maeterlinck, com direção artística e pedagógica de Renata Kamla.



Espaço cênico do teatro 2 preparado para a atuação e treinamento durante o processo de criação de *O Pássaro Azul*.

3



RENATA KAMILA

Exercício de coro realizado durante o processo de criação de *O Pássaro Azul*. Em cena, estão Marcos Reis, Bravio, Sérgio e Laercio.

imagens visuais se enriquecem a cada dia e favorecem os impulsos necessários para que a ação e o texto se tornem vivos e orgânicos. O trabalho sobre a visão do papel treina a imaginação de tal modo, que ele gera frutos gigantes e inigualáveis para o trabalho do ator. E o que a gente trabalhou em *O Pássaro Azul* foi exatamente estes princípios para tentar responder à pergunta de como se manter no aqui e agora.

O nosso trabalho começava com a arrumação do espaço, porque a gente tinha uma modificação do espaço cênico aqui do teatro 2, que eu solicitei à escola. Já tinha a relação de se chegar, com sono, de manhã, e ter que pegar todas as cadeiras e abrir uma grande arena, porque a gente trabalhava numa relação de espacialização, principalmente no corpo: o meu corpo fomenta o espaço, que fomenta o outro. E nós, juntos neste raio de luz, nesta energia, começávamos o nosso treinamento, o nosso aquecimento, que ia virando exercício, que ia se transformando em *étude*, e a gente ia entrando nas circunstâncias de *O Pássaro Azul*. Fomos trabalhando a peça e às vezes surgiam aquelas perguntas: "Mas quando a gente vai ensaiar?" "Vai ter distribuição de personagem?" E eu dizia: "Não, a gente já está

4



JOAB KIERKEGAARD

Figurinos básicos utilizados na montagem de *O Pássaro Azul*. Em cena, estão Laercio, Marcos Vannini, Roberto, Yago, Ana Sarah e Janaína.

fazendo". **[FOTO 1]**

Tem esta foto do primeiro momento, em que a gente estava nesta relação do encontro, todos do elenco o tempo todo em cena, o tempo todo em aula, o tempo todo em coro, o tempo todo trabalhando. Nós tínhamos uma coisa do superpoder, que eu inventei. Quando a gente chegava cansado, com sono, de manhã, eu falava: "Nós somos super-heróis e temos superpoderes! Este superpoder vai nos modificar e vamos pegar seu raio de luz e jogar para o outro, que tem um outro superpoder que você não sabe qual é!" A partir daí, a gente começou a criar os nossos superpoderes, e viramos a liga dos superpoderes. Isto era o início da aula, com música, dança, às vezes músicas políticas, às vezes engraçadas, e as músicas clássicas, disto eu não abri mão. Ariane Mnouchkine trabalha com músicas clássicas, e a gente estava trabalhando com poesia, com o simbolismo, com Maeterlinck, com *O Pássaro Azul*, e foram utilizadas músicas clássicas o tempo todo. Aí entraram os trabalhos de coro.

Nesta imagem **[FOTO 2]**, tem um pouco do espaço da sala de aula, um pouco de como a gente trabalhava os exercícios de coro, os procedimentos. **[FOTOS 3 E 4]**

Estas outras imagens, eu selecionei para falar do encontro com a peça. Percebiam que eles estavam usando roupas pretas básicas, sem uma configuração de figurino. Isto se relaciona a uma pergunta feita numa mesa anterior, sobre como era se relacionar com os figurinos, com a caracterização. No processo de *O Pássaro Azul*, chegou um momento em que os atores eram as árvores, depois eles se transformavam nos guardiões da noite, em fadas, crianças. Uma hora, eles eram crianças, outra hora, eles eram os mortos, não tinha como se caracterizar para cada momento. Eles estavam com esta roupa neutra



5 *Balanço. Cena da montagem de O Pássaro Azul, com João, Lígia, Diego, Yago, Janaína, Ana Sarah, Laércio, Marcos Vannini, Marcos Reis, Vitória, Bravio e Sérgio.*

e, a cada momento, eram o que tinham que ser naquelas circunstâncias, naquele momento e naquele quadro. Havia uma cena, por exemplo, de uma árvore que virava um índio na floresta falando com a luz.

Eu gosto demais da imagem acima **[FOTO 5]**, em que eles estavam no plano da memória e lembravam de quando eles brincavam no balanço, que na peça era um grande balanço. Pelas expressões dos atores, em alguns momentos das fotografias, dá para perceber que eles estavam



6 *Escuta. Ouvindo a narrativa e imaginando. Cena da montagem de O Pássaro Azul. Da esquerda para a direita, estão Diego, Yago, Bravio, Sérgio, Marcos, Janaína e Ana Sarah.*

escutando o outro que estava narrando. Então tinha o ator na frente do palco, contando uma memória, contando uma história do passado, e as outras pessoas estavam na relação de escuta qualificada, aberta, realmente inteiras no envolvimento com o outro. **[FOTO 6]**

E eu encerro com uma imagem da Janaína, que não está aqui hoje. Tinham muitas outras fotos, muitos filmes, que a gente não vai ter tempo de passar. **[FOTO 7]**

Esta é a expressão da Janaína em um dos



7 *Janaína em cena da montagem de O Pássaro Azul.*

momentos em que ela estava trabalhando com o imaginário, porque eles não tinham cenários, tudo criado pela imaginação dos atores. Eles imaginavam e transmitiam pelo olhar, pelo meu corpo, esta imagem interna, visual e real, que nem Stanislávski fala. Eu finalizo respondendo à pergunta sobre o que é necessário para se conquistar o estado do hoje, aqui e agora, que era a pergunta inicial do projeto. Treinamento! Foi isso que a gente fez no processo de *O Pássaro Azul*. Fizemos milhões de outras coisas que deram certo, coisas que não deram, mas a relação vivencial aconteceu processualmente, o tempo todo. Cada aula foi um encontro, pelo menos para mim. Os meninos aqui presentes podem falar mais, mas eram aulas de experiência, em que nós vivíamos uma experiência, vivíamos algo que estava acontecendo realmente, verdadeiramente. E depois, na realização cênica, no encontro com o público, as experiências também se fizeram desta forma afetiva, houve uma troca. A gente percebia o público sentado aqui também, no palco, e havia toda uma relação para se manter este eu, aqui e agora, hoje, como se fosse a primeira vez, como uma criança brincando pela primeira vez naquele dia, porque ela já brincou ontem, e ela vai brincar depois, mas naquela hora ela está brincando. É isso, gente. Obrigada!

Referências Bibliográficas (Mônica Granndo)

ANDRADE, Jorge. Rastro Atrás. In: **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986;
GRANDOLPHO, Marcela. **A Incorporação Vocal do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
STANISLAVSKI, C. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
MERLIN, Bella. Here, Today, Now—Active Analysis

For the Twenty-First-Century Actor. In: WHITE, Andrew (org.). **The Routledge Companion to Stanislavsky**. Routledge: Abindgon, 2013, p.325-340.

Referências Bibliográficas (Renata Kamla)

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas Sobre a Experiência e o Saber de Experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, Barcelona, v. 19, p. 20-28, jan. / fev. / mar. / abr. 2002.
FÉRAL, JOSETTE. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: Erguendo um Monumento ao Efêmero. São Paulo: Edições Sesc/SP, 2010.
KNÉBEL, Maria. **Análise-Ação**: Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.
MAETERLINCK, Maurice. **O Pássaro Azul**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1971.
PEÇA “O Pássaro Azul” – 89º Mostra Macunaíma. Direção Renata Kamla. Kierke Filmagens. 2018. (82 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HqMT2i_RkJE&t=881s. Acesso em: 15 jan. 2018.
ZALTRON, Michele A. “**Переживание**” (*perejivanie*) e o “trabalho do ator sobre si mesmo” em K. Stanislávski. **Anais do VII Congresso da ABRACE – TEMPOS DE MEMÓRIA**: Vestígios, ressonâncias e mutações, Porto Alegre, p. 1-6, out. 2012.
Transcrição de Laura Lima e edição de Roberta Carbone, com revisão de Mônica Granndo e Renata Kamla. ■

1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema

REGISTRO DO WORKSHOP “ABAIXO DA SUPERFÍCIE: O TRABALHO DO ATOR SOBRE SI MESMO”, CONDUZIDO PELA PROFESSORA ALEXANDRA TAVARES

Por Naiara Soares¹

O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo a partir da Abordagem Somática: O Que Significa Habitar o Seu Próprio Corpo? O Que É o Orgânico?

Alunos e professora, durante o I Seminário Stanislávski Em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema, pesquisam possíveis diálogos entre as práticas pedagógicas do Sistema e as da educação somática. Em uma formação continuada, como este diálogo pode potencializar a investigação do “si mesmo” no trabalho do ator?

No primeiro dia do encontro – 30 de janeiro – a professora Alexandra Tavares compartilha com o coletivo de alunos os fundamentos da Educação Somática numa perspectiva histórica.

Fundamentos da Educação Somática numa Perspectiva Histórica

Este termo, criado em 1995 pelos membros do Regroupement pour l'Éducation Somatique (RES) em Montreal, no Canadá., tem origem na palavra grega “soma” que significa “corpo vivo”. A técnica teórico-prática é baseada na consciência corporal e tem como objetivo a recuperação e manutenção da saúde de seus praticantes. Cada método de Educação Somática – Técnica de Alexander,



1. Atriz no Heterônimos Coletivos de Teatro e diretora-pedagoga no Teatro Escola Macunaíma. Formada em Artes Cênicas pela ECA-USP e bacharel em Letras pela FFLCH-USP.



Feldenkrais, Body Mind Movement, Antiginástica, Eutonia, Ginástica Holística, etc. – possui suas técnicas próprias, porém todas elas vão contra a ideia de um corpo mecânico.

É unânime entre os professores de Educação Somática de diferentes linhas a visão de que o corpo humano é um organismo vivo indivisível e indissociável da consciência. Thomas Hanna (2003, p. 50) distingue os conceitos de corpo e soma: “[...] soma é o corpo subjetivo, ou seja, o corpo percebido do ponto de vista do indivíduo. Quando um ser humano é observado de fora, por exemplo, do ponto de vista de uma 3ª pessoa, nesse caso, é o corpo que é percebido”. Os métodos e práticas sistematizados por estas diversas linhas de Educação Somática possuem uma natureza investigativa. Fundamentam-se no aprofundamento da percepção corporal como chave para a transformação de padrões de movimento e atitudes motoras, bem como para o conhecimento sobre si próprio. Metodologicamente, são abordagens que priorizam o processo, centrando-se no **como** se faz (mecanismos, acionamentos, sensações, intenções) no lugar de **o que** se faz. As experiências com as técnicas somáticas demandam o uso focado da atenção e da concentração e envolvem habilidades como observar, sentir, perceber, nomear, diferenciar, comparar, interpretar, modular e outras, que contribuem para trazer para o nível da consciência ações que poderiam facilmente passar despercebidas.

Na dança moderna, os artistas que ajudaram a configurar o cenário para o surgimento do movimento somático como uma força vital no nosso mundo atual foram: François Delsarte (1811-1871), Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950),

Rudolf Laban (1879-1958), Isadora Duncan (1878-1927) e Mary Wigman (1886- 1973). Eles moldaram a cultura na qual os primeiros pioneiros somáticos estavam trabalhando. Como dançarinos, eles subverteram as regras; como pessoas, eles reintroduziram modelos não cartesianos.

No Brasil, destacam-se duas propostas de Educação Somática: de Klauss Vianna e de José Antônio Lima. Klauss Vianna e seus colaboradores, Angel e Rainer Vianna, criaram uma proposta que destaca a pressão sobre os apoios (resistência), as oposições musculares, espaços articulares e direções ósseas. Lima, ex-aluno e assistente de Vianna, desenvolveu a proposta denominada Reorganização Postural Dinâmica, utilizando o trabalho muscular lento e contínuo contra uma resistência oferecida pelo próprio corpo. Tanto Vianna quanto Lima criaram suas propostas trabalhando com um público composto, em sua maioria, por dançarinos e atores.

Body Mind Movement (BMM)

O Body Mind Movement é um método de Educação Somática desenvolvido no Brasil na parceria entre Mark Taylor e Mariana Camarote, que sugere um caminho de transformação pessoal através da anatomia vivencial, do toque e do movimento. O objetivo é despertar a inteligência do corpo, facilitar a autoexpressão, transformar e aguçar a consciência potencializando a capacidade do organismo de se autorregular em direção à saúde. O método possui dois grandes grupos de aprendizagem: o primeiro diz respeito à dinâmica de nosso desenvolvimento psicomotor; o segundo engloba o estudo dos sistemas corporais e como dão suporte aos nossos processos psicofísicos e relações com o mundo a

nossa volta. Desta maneira, os estudos oferecem recursos práticos para se trabalhar dentro de diversas áreas de conhecimento. Nesse coletivo de alunos, o foco de investigação é o *trabalho do ator sobre si mesmo* no processo de criação.

O BMM é o método no qual a professora Alexandra aprofundou seus estudos somáticos. Seus princípios fundamentais, metodologias e parte dos procedimentos pedagógicos foram compartilhados com o grupo dos alunos durante o *workshop*.

Diálogo Entre A Educação Somática E O Sistema De Stanislávski – Conceitos E Procedimentos

O diálogo entre a Educação Somática e o Sistema de Stanislávski foi investigado nestes dois dias de *workshop*. Como procedimentos, fundamentos e metodologias das duas propostas pedagógicas podem contribuir na investigação do *trabalho do ator sobre si mesmo*? E, como a artista e pedagoga Alexandra junto ao coletivo de estudantes adentra esses materiais no aqui e agora durante a investigação?

Neste registro, há a partilha de duas vivências exploradas pelo grupo nos dias 30 de janeiro e 1º de fevereiro.

A Atenção Da Concentração E A Sensibilização Da Pele

O que é a pele? “Proteção”, “contato”, “cobertura”, “renovação”, “cores”, “relação”, “canal”, “calor”, “interação”, “temperatura”. Foram estas as palavras enumeradas pelos alunos quando a pergunta foi lançada pela professora ao grupo.

Fronteira entre Eu e o Outro, a pele é o maior órgão do corpo humano, lugar por excelência da afetividade, do desejo, da intimidade e da identidade. De um ponto de vista fisiológico, os órgãos sensoriais estão vinculados ao tecido epitelial: o som atinge a pele da orelha e dos aparatos mais sensíveis da orelha interna; o paladar é o contato de um alimento com a pele da língua. O mesmo se dá com o olfato, cujos estímulos passam pela pele das narinas para serem codificados pelo sistema nervoso. [...] o órgão pele sintetiza todas as funções dos outros sentidos. A pele pode captar, pela vibração, ondas sonoras e ondas luminosas. Ela tem um papel como regulador térmico e se aparenta ao sistema respiratório, pois respiramos também pela pele. A estimulação cutânea ativa o sistema neurovegetativo e esse age sobre o sistema respiratório e visceral. Tal como o sistema nervoso, a pele origina-se da ectoderme, a camada de células mais externa do embrião. Através dos proprioceptores, a pele é sensível ao toque, que informa ao sistema nervoso sobre espessura, forma, profundidade, densidade etc. (BOLSANELLO, 2005, p. 99-106)

Os exercícios de Educação Somática propõem a sensibilização da pele como um meio de (re) ativação do sistema proprioceptivo (sistema sensorial que permite ao indivíduo perceber a localização, posição e orientação do corpo no espaço, reconhecer a força exercida pelos músculos e o movimento das articulações sem utilizar a visão). Através de vivências somáticas

que começam pela estimulação tátil, os alunos aprendem de maneira gradual a conhecer-se, a respeitar as tendências de sua personalidade, a visitar outras facetas menos conhecidas de si mesmos e a desenvolver habilidades pessoais que os levarão a estabelecer relações mais equilibradas com o meio.

O diálogo entre o Sistema e a Educação Somática foi proposto à partir do trabalho com os círculos de atenção (pequeno, médio, grande). Os alunos investigaram a conexão entre interno e externo desde a percepção da célula (membrana plasmática), passando pelo contato entre a pele, o outro e o espaço até chegar à atenção no coletivo como um todo.

Descrição da sequência da vivência: 1) pousar a mão em uma parte do corpo e deixar e se mover a partir desse toque; 2) caminhar a partir da percepção da pele – partes e todo – onde está minha mão em relação ao centro do meu corpo? Como percebo as direções, as alturas?; 3) explorar os limites do espaço pessoal; 4) caminhar a partir da percepção desse espaço pessoal; 5) dois grupos – um ocupa o máximo de espaço e o outro investiga como existir nessa limitação – ocupar o espaço de modo singular, ocupar todo o espaço, ocupar espaços disponíveis, agir de acordo com as circunstâncias do aqui e agora, sem representação; 6) duplas – meu campo pessoal, o campo pessoal do outro e o limite de aproximação entre eles no aqui e agora (percepção e dilatação do espaço pessoal, caminhar até o outro e entrar no espaço pessoal do outro, o outro diz esse limite e sinaliza, eu permito que

o outro me invada, eu não permito que o outro me invada); 7) duplas – oposição mãos – manter, empurrar o espaço pessoal do outro; 8) exercício de composição – entradas individuais no espaço vazio (olhar de testemunho de quem fica sentado, sem julgamento) – entrar, perceber o espaço, as pessoas, como ele me afeta, como eu o ocupo, como eu o transformo, como eu transito por ele, sair. O que significa escolher? Como estar atento ao que meu corpo escolhe? O que significa ter uma trajetória? Como me colocar nas circunstâncias de modo poroso? Como lido comigo mesmo nesse trajeto? Como me percebo, percebo o outro e o espaço? O que me transforma?

Questões levantadas em relação ao vivido: Como habitar meu corpo de maneira singular? Como me conecto com o outro e o espaço sem perder de vista meus impulsos? Como posso me concentrar no movimento gerado pelos impulsos singulares evitando um comportamento automático e ausente? Como despertar a inteligência do corpo, transformar e aguçar a autoconsciência, a percepção do outro no aqui e agora e do espaço? Como permaneço em experiência, sem julgar antes ou durante o fazer? Como posso me liberar da produção de algo que não foi pedido? Como nós acessamos as percepções que conquistamos durante os exercícios anteriores na cena? Como me mantenho em experiência durante um *étude* e uma cena? Como se desapegar dos objetivos e vivenciar as circunstâncias de fato? Como não nos afastamos de nós quando estamos em relação e em uma circunstância de cena sendo visto por alguém?

Atenção da Concentração e Meditação Guiada (Regressão – O Desenvolvimento do Corpo) – Trazer para o Nível da Consciência Ações Que Poderiam Facilmente Passar Despercebidas – O Inconsciente Por Meio Do Consciente.

Como se dá o movimento no corpo? Quais as relações entre corpo e mente? O que é a percepção e como ela opera? Quais as relações entre a percepção e o movimento no corpo? Qual a importância das emoções nesse circuito? O que é ação psicofísica?

O exercício, descrição – Meditação Guiada. Regressão da Vida/ Corpo em Desenvolvimento: 1) dentro de um fluido aquático – percepção e movimento a partir dos fluídos internos e externos. Como me movo a partir dessa sensação? ;2) desenvolvimento dos sentidos – visão, paladar, olfato, audição. O desenvolvimento dos sentidos auxilia a nos movermos, a nos localizarmos, a encontrarmos direções, nos deslocarmos. Alcançar o que está acima de nossa superfície – conforme nos movemos, nos conectamos e ampliamos outros sentidos; 3) de olhos fechados. Mover-se pelo espaço, perceber o espaço e as outras pessoas que ocupam o mesmo lugar. Percepção por meio dos sentidos – os cheiros, os ruídos e sons que cada um produz, a visão dos olhos fechados, o toque; 4) abrir os olhos. Temos outra ferramenta para nos movermos e nos relacionarmos. Manter os demais sentidos aguçados mesmo agora com os olhos abertos. Sentir a si mesmo, tocar o coração, sentir sua vibração e se mover por meio dessa percepção.

Buscar uma mesma pulsação e respiração no outro, no espaço. Encontrar uma pulsação e vibração diferente. Agir a partir dessa alteridade.

Pontes, aproximação entre o Sistema e a Educação Somática após a dinâmica - roda de conversa: O CORPO ENQUANTO EXPERIÊNCIA E ACONTECIMENTO. 1) SENSATÓRIAS – relaxamento muscular, disponibilidade, concentração, estimulação tátil, auto-observação, presença no aqui e agora; 2) VIVÊNCIA – atenção direcionada, consciência dos limites e do potencial do corpo, desconstrução de hábitos, compensações musculares e automatismos; 3) PERCEPÇÃO – exploração de sensações novas, maneiras diferentes de movimentar-se e de agir, descoberta.

Reflexão ao final do vivido nos dois dias de *workshop*: Como trabalhar o “si mesmo” a partir de um diálogo entre procedimentos e conceitos do Sistema e da Educação Somática? Como prosseguir investigando esse diálogo durante as improvisações e a criação de *études*? Como me apropriar das pontes exploradas nesse diálogo e manter uma presença dilatada no aqui e agora durante o espetáculo?

Referências Bibliográficas

BOLSANELLO, Débora. Educação Somática: o Corpo Enquanto Experiência. In: **Motriz**, Rio Claro, v.11, n.2, p.99-106, mai./ago. 2005
HANNA, Thomas. What is Somatics? In: **Somatics**, New York, v.14, n.2, p.50, 2003. ■

1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema

REGISTRO DO WORKSHOP “ÉTUDE, AÇÃO E PERCEPÇÃO: STANISLÁVSKI E DEMÍDOV”, CONDUZIDO PELO PROFESSOR FELIPE ROCHA

Por Carolina Otoni¹

Nos dias 31 de janeiro e 1 de fevereiro de 2019, durante o I Seminário Stanislávski Em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema, aconteceu o *workshop* “Étude, Ação e Percepção: Stanislávski e Demíдов”, com a condução do professor Felipe Rocha.

Foram dois dias de intenso treinamento a partir da técnica desenvolvida por Demíдов que foi um grande parceiro de Stanislavski e a partir de sua experiência ao lado do mestre criou uma forma de ensaiar, estudar, com o objetivo fundamental de encontrar a vida do papel.

A prática se dá sem muitas explicações, esse aspecto faz parte da pedagogia de Demíдов, onde os conceitos vão surgindo conforme o trabalho vai se desenvolvendo.

Deste modo, os participantes iniciaram o treinamento de aproximação da prática, que teve como principal objetivo o exercício da permissão dos impulsos, como disse o professor Felipe Rocha: “Está é a prática da permissão, [nela] o entendimento se dá por meio do fazer.”

Durante o *workshop*, foram realizados *études* em duplas e em grupos.

O treinamento tem início com a assimilação técnica das falas criadas pelo condutor especificamente para cada participante. A assimilação deve ocorrer sem propor intensões, sem expectativas, sem criar histórias, de forma



1. Diretora-pedagoga do Teatro Escola Macunaíma e atriz formada pela mesma instituição. Diretora e atriz da Ethos Cia. de Teatro, cursando Licenciatura em Artes pelo Centro Universitário Claretiano.



mais neutra possível e levando em consideração a postura corporal, que deve ser de disponibilidade e abertura. As palavras são aprendidas por meio da fala, da escuta e posteriormente com contato visual entre os envolvidos. Segundo Demíдов, essas palavras devem ser “levadas para o estômago”, uma forma imagética de “não levá-las para a cabeça”, aproximando essas falas de si, tornando-as suas. Após a assimilação, os participantes fazem um esvaziamento mental por dois segundos, e o primeiro impulso que vier deve ser permitido, e o *étude* tem início. Esses passos são repetidos sempre antes de se iniciar qualquer tipo de *étude* na prática de Demíдов.

O momento da finalização de cada *étude* é indicado pelo condutor e então cada dupla ou grupo compartilha as suas percepções na busca de trazer para o consciente tudo o que o inconsciente apresentou a eles durante o *étude*, treinamento fundamental para que cada vez mais o ator/atriz se dê conta de tudo o que foi encontrado dentro daquela relação que se estabeleceu. As percepções vão desde sensações – quem eu sou, quem é o outro, qual o tipo de relação há entre nós, qual local em que estávamos? –, podendo chegar a aspectos mais profundos da relação, que remetem ao passado das personagens, o que com a prática sem dúvida é alcançado.

Conforme a prática vai se desenvolvendo, vão surgindo impulsos cada vez mais distantes dos que provavelmente ocorreriam nesta situação, mas para chegar a este lugar requer muito treinamento. Com o treinamento, é possível chegar à idade da personagem, as suas características físicas, a sonoridades específicas.

Todo o treinamento consiste em permitir os impulsos. Demíдов diz que passamos a vida toda treinando para não permitir nossos impulsos orgânicos, como, por exemplo, rir de alguém que está ao nosso lado, e esta contenção pode chegar a ser física, com uma ação de segurar as próprias mãos, cruzar as pernas, segurar na cadeira, enfim, não nos permitir fisicamente a realização dos impulsos naturais do nosso corpo. E este é o grande desafio desta prática, pois permitir os impulsos é de certa forma ir contra aquilo passamos a vida inteira praticando, que é

nos conter pelas mais diversas questões, quando na realidade ao não nos permitir, caminhamos na direção oposta à da natureza. Na busca de Stanislávski e de Demíдов pela natureza humana em cena, o treinamento de permitir-se é um caminho potente para a criação da vida no palco.

Demíдов faz uma analogia dos impulsos com um trem. O trem expresso é aquele mais potente, que te levará direto para o seu destino, que vai afetar o outro de forma mais significativa, sendo esse o primeiro impulso, aquele que se permitido trará a maior riqueza para a relação que está sendo estudada. O segundo impulso também é bom, mas não tão potente quanto o primeiro, é como se esse trem parasse em uma estação antes de prosseguir. Já o terceiro impulso ainda é bom, mas este vai parar em mais estações ainda. Esse treinamento é para que o ator/atriz sempre pegue o primeiro trem.

A proposta de Demíдов é a da cultura da calma para que o caos não aconteça, quando o caos acontece há a perda da relação. O caos é como uma perseguição entre um gato e um rato, é pura reatividade ao outro que traz uma sucessão de bloqueios dos impulsos, a “cabeça” toma a frente do *étude*, o consciente passa a comandar e a relação se perde. Só por meio do inconsciente é possível viver a relação e manter o frescor a cada vez que ela acontece.

O corpo fala o que você quer fazer. Permitir todas as sensações, não importando quais sejam, sem julgamento, atento a percepção física do seu corpo, da contração dos seus músculos, para aí a criação da vida acontecer. Para Demíдов, se tornar passivo é fundamental no treinamento, mas não no sentido de não se fazer nada, isso daria um nó na nossa cabeça, uma vez que o ator/atriz é um ser que faz, que age. “Ser passivo” é no sentido de deixar passar por você tudo o que vier de sensação própria e do outro, é cultivar a calma, é dar tempo para se perceber e perceber o outro e assim deixar fluir e a vida acontecer por meio dos impulsos.

Durante o treinamento, ocorrem muitos *Asanas* ou *Ássanas*, que é a designação para as posturas na Yoga, surgem naturalmente no corpo dos participantes durante o *étude*. Ao permitir

a posição, você se abre para o que vier, para a fluidez das sensações e percepção dos impulsos, e ela se torna para o corpo uma marca, um lugar aprendido, que ao ser repetido, o que pode ocorrer naturalmente quando o ator/atriz está tentando se lembrar do que viveu, traz de volta as percepções do momento em que ela ocorreu originalmente. Quanto mais aberto o *Asana*, mais disponível estará o corpo para perceber e seguir seus impulsos, e assim ao voltar para essa posição, você se lembrará de tudo o que foi vivenciado e trará a Memória Afetiva de volta. A retomada de um *Asana* também pode ser o ponto de partida para continuar um *étude* dentro desta prática.

Nos *études*, tanto de palco quanto em duplas, o *Asana* inicial, que pode também ocorrer durante, geralmente se dá com a projeção do plexo solar, forma inconsciente do corpo se abrir ao que entra por vir. É comum em jovens atores que o movimento inconsciente seja de não exposição, levando à contração do plexo ou até mesmo a encostá-lo na parede ou em uma mesa como forma de não se expor, o que acaba levando a uma não abertura para a fluidez dos impulsos.

Os participantes também praticaram os exercícios propostos por Demíдов para treinar a singularidade no olhar e a percepção do impulso. A partir do lema “sem arrependimento do passado, sem expectativa do futuro”, sentados em cadeiras espalhadas pelo espaço, a sensação deve ser a de que você é a pessoa mais sortuda do mundo e você deve tentar encontrar em si a ingenuidade de um “bobo alegre”. Após o desvelamento do olhar, você deve começar a olhar para tudo o que tem no espaço, olhar para um ponto e depois para outro e outro, buscando sempre a singularidade, de forma que você esteja integralmente voltado para o que você está vendo e perceba toda a sua totalidade. Então, se vier uma vontade de ir até essa coisa, permita-se, vá até ela e se possível toque-a, perceba-a em todos os seus detalhes, quando achar que acabou, volte para seu lugar e descanse, não busque mais nada, não crie expectativas. Quando a vontade vier de novo, vá.

Em continuidade ao treinamento da percepção, a condução é para que o olhar encontre outro olhar, mantendo a mesma singularidade anterior.

Da mesma forma com que encontra um olhar, você o deixa “sem arrependimento do passado e sem expectativa do futuro”. E assim segue para a aproximação, olhar de perto, tocar o outro, mantendo sempre o princípio do exercício. Tudo o que você faz é aquilo que você faz simplesmente: se você está descansando, é isso que está fazendo e está tudo bem. O exercício se estende para as sensações que estão por trás dos olhos do outro, os sons que se ouve, sensações a partir de estímulos sonoros e imagéticos dados pelo condutor, sempre permitindo integralmente a sua vontade, afinal, você é a pessoa mais sortuda do mundo.

Outro exercício para o treinamento da percepção se dá por meio da prática do impulso em duplas na cadeira. Um fica sentado, este permanece se sentindo a pessoa mais sortuda do mundo, sem expectativas, está tudo certo. O outro, posicionado atrás, deve tocar quem está sentado. Este deve permitir a primeira coisa que vier a partir do toque e deixar fluir a reação do seu corpo, e da mesma forma com que o impulso vem, deve-se deixá-lo ir embora, respeitando-o em sua totalidade. Quem está atrás deve permanecer o tempo todo fora do campo de visão do outro.

Nestes treinamentos é fundamental deixar que os impulsos aconteçam em sua totalidade, permitindo que ele inicie e finalize no tempo certo, sem criar expectativas, histórias imagéticas, movimentações determinadas mentalmente, apenas perceber, permitir e deixar ir.

Em um dos *études* em dupla, a relação teve início a partir do texto:

A - Você também tem cachorro?

B – Não. Só gato.

Neste exemplo, o *étude* aconteceu, a relação foi vivenciada e reverberou até após o seu término. Ao tentarem se lembrar das sensações vividas, ambos naturalmente trouxeram para o corpo a Memória Afetiva reproduzindo *Asanas* e até o rubor de um deles, que só pode acontecer a partir da vivência. A energia permaneceu fluindo entre eles, o que só ocorre quando a relação realmente acontece.

Em um outro *étude*, um dos impulsos orgânicos não foi permitido. Quando a atriz soltou o texto,

logo após o esvaziamento, o que ocorreu foi a tradução do texto por meio da sua mente, como quem pensa “eu tenho que falar algo, porque eu sou atriz” e, dessa forma, ela não cultivou a calma ao não se dar tempo de perceber a si e ao outro e consequentemente a relação. Quando isso ocorre, o texto vem produzido, isento de vida, porque não foi experienciado e sim pensado.

Em outros, ficou evidente a dificuldade em permitir 100% dos impulsos, e o bloqueio aconteceu a ponto de o ator/atriz se segurar na cadeira. Teve um em que a perna da atriz se moveu por diversas vezes como indicação de que o corpo dela queria se levantar, mas ela permaneceu sentada, travada, se segurando. Ao não permitir os impulsos a atriz deixou de afetar o outro e consequentemente impediu a fluidez da relação.

Fazer uma certa pergunta a um desconhecido pode parecer estranho se a questão for levada para o controle da mente. No *étude*, é preciso estar aberto, esquecer o texto e focar na relação, assim a pergunta fará sentido, porque há ali uma relação que ainda não foi descoberta, e estar aberto fará com que ela aconteça.

Tão importante quanto o que sabemos sobre a personagem é o que não sabemos sobre ela. Ações inconscientes que surgem durante o *étude* que por assim serem não quer dizer que são ações vazias, sem objetivos. Demídov falava que nem tudo o que o ator/atriz faz em cena ele/ela sabe o porquê. Se a relação acontece, a manifestação do inconsciente por meio de ações também irá acontecer de forma viva, assim como na natureza humana, o que precisa ser feito é permitir e aceitar o impulso. Por mais estranha que possa parecer a ação, é preciso permitir que ela aconteça para que as descobertas sejam feitas.

Para treinar a percepção muscular, Demídov propõe escalas de treinamento com um exercício simples para o ator/atriz fazer diariamente, que é pensar em algo para fazer, perceber o que acontece no corpo e então fazer. Como exemplo: pense que você vai levantar o braço direito e perceba o que acontece com a musculatura desse braço. Antes de levantá-lo, a musculatura já está em contração, então é como se o braço já estivesse levantado, e aí você levanta o braço. Fazer esse treino diário é

importante para que a percepção fique cada vez mais sensível, para perceber a conexão muscular psicofísica entre pensamento e ação.

Em um dos *études*, a atriz segurou o texto e foi perceptivo, porque além da boca já fazer um biquinho para pronunciar a letra “P” (ela tinha que falar “posso”), ela reformulou o corpo, provavelmente porque falar “posso” naquela posição seria muito estranho; mas estranho para a mente dela, porque falar “posso” naquela posição era exatamente o que o corpo dela queria fazer, mas não teve permissão. Isso é o que Demídov chama de “Perestroika”, que é a reformulação do que se está acontecendo para reproduzir o texto.

Além das indicações das falas dadas pelo condutor, com o aprofundamento da prática, há também indicações de movimentação, como quem entra na sala, sai, quem já está presente desde o início e momentos de silêncio. Para iniciar, quem já está no espaço deve deixar os pés levá-lo até um ponto e ali esvaziar-se para iniciar o *étude*. Quem está fora da sala é dada indicação de esperar um tempo ou uma fala e então esvaziar-se por dois segundos e entrar.

Em um desses *études*, a experiência do “eu, não eu” ficou perceptível no momento em que a atriz ao vivenciar o que estava acontecendo, se percebeu num lugar muito diferente do que ela é realmente ou de como agiria naquela relação, e pudemos ver a beleza da transformação da personagem diante das relações que estavam sendo descobertas. Esse é um lugar por vezes difícil para o ator/atriz que acaba não permitindo que ele flua como aconteceu. O “eu, não eu” é você nas circunstâncias, mas que ao mesmo tempo não é por surgir naquele momento uma outra vida que não é a sua de verdade.

Em um dos *études* em grupos de sete pessoas, uma das atrizes, ao se sentir excluída pelas colegas, jogou uma caneta na outra. O sentimento de exclusão, por ser algo difícil, foi negado pela atriz e imediatamente bloqueado, o que a levou a seguir outro impulso, o de jogar a caneta, completamente oposto ao inicial, o mais potente, que era de fragilidade por se sentir excluída, que voltou no final do *étude*. É normal um impulso vir, ser bloqueado e depois voltar durante a prática.

Manter a calma é importante para deixar fluir qualquer sensação que venha por mais difícil que seja, afinal, é teatro. Aceitar o lugar que veio por mais estranho que pareça é necessário para que a vida aconteça. O bloqueio dos impulsos pode quebrar a relação, trazer o clichê e aí nada acontece.

Na medida em que as descobertas vão surgindo e as circunstâncias se ampliando, os *études* seguintes vão trazendo cada vez mais camadas para as relações. *Études* seguidos levam a um aprofundamento da relação, porque a partir do segundo, as personagens já se conhecem do primeiro e a verticalização das descobertas dentro dessa relação acontece.

Durante os *études*, por um tempo, acionamos lugares que temos mais facilidade, e está correto, até que com a prática e a abertura de espaço que ela traz, passamos a acessar lugares completamente desconhecidos por nós mesmos, um aprofundamento natural que a vivência traz. O que ocorreu em um *étude* de grupo, em que o ator foi ficando “estranho”, sua voz foi mudando e ele foi se transformando, chegando ao “eu, não eu”. Nestes momentos, foi possível retomar o *Asana* que aconteceu e prosseguir com o *étude* desse ponto para o aprofundamento das descobertas.

Ao final desses dois dias, ficou evidente a dificuldade inicial dos participantes em se manter na vivência sem que a “cabeça”, a mente, tomasse a frente. Foi o que o Felipe descreveu como: “No *étude*, parece que eu consigo viver um pouquinho, e a cabeça toma a frente; eu vivo mais um pouquinho, e a cabeça toma a frente novamente; e assim vai.” É muito importante manter a calma, deixar o texto ir embora, olhar o outro, porque cada vez que a cabeça toma a frente, a relação é perdida e a construção fica prejudicada. Voltar ao seu lugar comum é muito frequente nestas situações por trazer conforto, o que pode levar à fuga da relação no aqui e agora.

Questões como “Exagerei, segurei o impulso?” são muito comuns quando se está iniciando na prática. Correr riscos é algo que em geral os seres humanos não querem, e inicialmente a oscilação entre a permissão e o bloqueio dos impulsos é normal.

Foi perguntado como é possível transpor essa prática a outras linguagens. Felipe falou que essa prática é um treinamento de percepção, não estético, não tem linguagem, por isso os textos são simples, com poucas circunstâncias, com abertura para que a aproximação com ele aconteça de forma mais fácil e a relação possa ser encontrada no aqui agora a partir dos impulsos. Essa prática é o treino da percepção, que permite o estado criativo e não está atrelada a uma estética específica. O treinamento de Demíдов traz primeiro o entendimento e descobertas de todas as relações entre as personagens e depois é possível levar toda essa vida encontrada para qualquer linguagem. A encenação nasce dessa relação descoberta.

O instrumento de trabalho do ator/atriz é o corpo e o treinamento é o caminho para quebrar as resistências nele presentes, desenvolvendo a disponibilidade, a abertura, a percepção em sua potência máxima. O treino é para a vida toda, é preciso praticar constantemente, assim como em qualquer outra área. A liberdade criativa não é conquistada nos ensaios ou nas apresentações, ela é conquistada antes, no princípio de tudo, e é preciso treinar a cultura da intuição para que ela aconteça.

Esse treinamento deve ser muito praticado para que a percepção fique cada vez mais presente e os impulsos sejam permitidos no momento exato em que eles devem acontecer. O tempo da prática é fundamental para conquistar esse estado, seguir seus impulsos e se relacionar verdadeiramente.

O condutor também deve praticar sempre, seu trabalho não é simples, e existem regras para ocupar esse lugar. O condutor precisa ter um olhar treinado para a percepção, o texto é criado na hora, deve ser simples, com poucas circunstâncias, sem fechar ou abrir muito as possibilidades, para que o racional fique mais calmo; trabalhar com coisas cotidianas para depois ser é possível entrar com textos mais complexos, o que vai exigir de quem pratica recursos também mais complexos. É importante praticar muito esses *études* em duplas e de palco antes de ir para um texto dramático, e Demíдов falava para que as pessoas não lessem o seu livro antes de praticar muito. ■

1º Seminário Stanislávski em Ação: Um Olhar Investigativo Sobre o Sistema

REGISTRO ERRANTE: IMPULSOS E IMPRESSÕES DO WORKSHOP “ÉTUDE, AÇÃO E PERCEPÇÃO: STANISLÁVSKI E DEMÍDOV”, CONDUZIDO PELA PROFESSORA MARCELA GRANDOLPHO

Por Gustavo Correia¹

No final de janeiro de 2019, aconteceu o I Seminário Stanislávski em Ação, idealizado, organizado e realizado pela equipe de professores, coordenadores e funcionários do Teatro Escola Macunaíma. Foram preparados três dias de atividades, trocas, discussões e práticas a partir da investigação pedagógica que a escola realiza do Sistema Stanislávski. Dentro da programação aconteceu o *workshop* “Étude, Ação e Percepção: Stanislávski e Demíдов”, ministrado pelos professores da escola Marcela Grandolpho e Felipe Rocha – que se dividiram em duas turmas para fazer um trabalho mais aprofundado com os participantes. Acompanhei a sala da professora Marcela no primeiro dia, com o intuito de registrar a atividade e refletir aquela prática através de palavras errantes.

Um dos comandos para o trabalho com *études* proposto por Nikolai Demíдов² é “deixar os pés te levarem”. Neste registro errante, me proponho a seguir meus impulsos, deixando minhas mãos me levarem pelas páginas, criando caminhos e dese-

1. Professor no Teatro Escola Macunaíma, formado em Licenciatura em Arte-Teatro pela Universidade Estadual Paulista - UNESP. Diretor e ator do grupo de teatro *Rascunho*, o qual pesquisa os limiares entre o teatro contemporâneo e as práticas de errâncias urbanas.

2. Um dos principais parceiros de Stanislávski, influenciando muito em seu sistema e, desenvolvendo um novo método de trabalho com *études*, que trouxe novas percepções a respeito de como se iniciar a preparação de atrizes e atores.





nhando sentidos a partir de minhas impressões subjetivas do *workshop*. Não pretendo fazer um registro com anotações demasiadamente racionais, que relatem cada passo dado e cada procedimento realizado em termos técnicos; mas uma trajetória intuitiva que tentará revelar, na escrita, as relações pessoais que tive com os *études* de Demíдов. Acredito também ser importante citar que, para além do *workshop*, tenho contato com esses *études* em um grupo de estudos que acontece uma vez por semana no Teatro Escola Macunaíma, e são conduzidos pela própria professora Marcela³. Espero conseguir “colocar as palavras no estômago”, para ser guiado pelos impulsos e não pelas ideias, como sugerido nos comandos da prática de Demíдов.

Apenas para situar de forma breve a prática trabalhada nesse dia: duas pessoas recebiam poucas falas de um diálogo simples onde as circunstâncias e a relação entre as duas figuras não eram tão evidentes. Sentadas em cadeiras, as pessoas, sem discutir o texto, apenas repetiam-no tentando “mastigar as palavras”, sem se prenderem aos seus significados, até que se sentissem prontas para iniciar. Levantavam e, percebendo as relações que se estabeleciam, deixavam seus impulsos guiarem suas ações até que em algum momento as falas fossem ditas. A professora então dizia “obrigada” para determinar o fim do estudo, lançando perguntas para que as atrizes e atores tentassem responder a fim de investigar as relações e acontecimentos a partir do que tinham vivido.

O trabalho com *études*, tanto para Demíдов

como para Stanislávski, tem o mesmo objetivo: colocar o inconsciente para trabalhar, fazendo as atrizes e atores resgatarem a espontaneidade e vivenciarem o que de fato acontece no aqui e no agora, na *experiência do vivo*. Mas para conseguir tal objetivo, cada um deles propõe um trabalho que parte de lugares diferentes. O que Stanislávski propõe é partir da análise das circunstâncias e das relações para descobrir as falas e as ações, enquanto o que propõe Demíдов é partir das falas (sem se apegar a elas) e dos impulsos percebidos na relação para descobrir as circunstâncias e também as ações. Em ambos os casos, mesmo que por caminhos distintos, o trabalho é sobre o fazer, sobre a ação. Afinal, para ambos, teatro é ação! Ação que parte da relação. São perspectivas que se cruzam e se alimentam mais do que se opõem.

A proposição de Demíдов me parece ser um trajeto de vai-e-vem entre o consciente e o subconsciente, de modo que o subconsciente emergirá na relação e na ação, e só depois será transformado em consciente a partir das coisas que aconteceram no real. Só depois desse fazer, da vivência e dos impulsos, é que devemos investigar as coisas que ali aconteceram, trazendo à razão as percepções e relações que surgiram no vivido. E para esse momento de resgate e investigação do que aconteceu no estudo, é necessário um olhar clínico e poroso para poder perceber cada micro impulso, cada detalhe, cada relação e ação estabelecida, e isso tanto de quem está no comando do treinamento – no caso a professora Marcela – como de quem está em ação. E aqui vale lembrar que esse é um treinamento para as atrizes e atores, não uma linguagem ou uma estética. Logo, não é sobre o que poderia ou não acon-

3. A professora é hoje uma das poucas brasileiras formadas pela Demíдов Summer School autorizada a ensinar o Método Demíдов, sob a supervisão de Andrei Malaev-Bábel.

tecer em cena ou na vida, mas sobre reconhecer as estruturas mecânicas do trabalho de atuação e, percebendo os impulsos vivos, despertar o subconsciente para a criação.

No trabalho do *workshop* foi evidente a necessidade de constatar cada movimento do material trabalhado, cada percepção sobre si, sobre os impulsos que nos atravessam, aprendendo a perceber quanto somos honestos e genuínos com nossos impulsos e quanto estamos sendo caóticos e/ou fugidios. A ação tinha que nascer da percepção dos impulsos e das relações com as outras pessoas e com o espaço em que estávamos trabalhando. Isso exigia desprendimento com o erro e com o controle. Ou como frisou a professora pelas palavras de Demíдов: “Sem arrependimento do passado, sem expectativa do futuro.” É necessário entender que não há certo e errado nesse método de trabalho, mas apenas honestidade com os impulsos e as percepções. Existe apenas o agora e por isso é preciso dizer “sim” para o primeiro impulso que surgir e assumi-lo, sem expectativa ou arrependimento. Nos *études*, as atrizes e atores tinham o aval para fazer o que lhes viesse de impulso a partir da relação, sem se preocupar com o acerto. Ao invés disso, deviam “pegar o primeiro trem e ir até o fim com esse ato”, sem medo. E obviamente isso não é uma tarefa fácil e, por isso, exige muito trabalho.

Se pensarmos em nossa experiência coletiva no mundo, em nossa educação, principalmente nos moldes tradicionais da escola formal, somos ensinados constantemente a dar maior importância a nossa cognição/inteligência do que aos nossos movimentos, impulsos, intuições e afetividades, sendo comum querermos dominar tudo a partir de nosso consciente. Somos treinados

a controlar os impulsos e escolhê-los sempre a partir da racionalidade, negligenciando nossas sensações e passando até mesmo a não perceber que elas existem. O método de trabalho que Demíдов desenvolveu vai no sentido oposto dessa lógica, como apontou Marcela:



Estamos acostumados a restringir, controlar, inibir, administrar as manifestações que estão conectadas com nossa sensibilidade 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*. 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* (GRANDOLPHO, 2018, p. 48-50).

Para conseguir perceber os impulsos e dar vazão a eles, é necessário abrir espaço para que algo aconteça de verdade, um vazio criativo. Antes dos participantes do *workshop* começarem a agir, a professora pedia que eles fechassem os olhos, esquecessem o texto e “esvaziassem pensamentos, movimentos, sensações por dois segundos”, para só então perceber o primeiro impulso. Voltando a pensar nosso contexto coletivo no mundo hoje, é possível notarmos o quanto somos bombardeados

a todo momento com informações e conteúdos diversos e como estamos sempre exaustos, mas continuamos correndo. Também é possível perceber como estamos cada vez mais numa lógica assertiva que tenta nos aproximar demasiadamente das máquinas e de seus raciocínios lógicos e nos distanciar daquilo que nos torna humanos: a sensibilidade e a capacidade de hesitação (BRUM, 2016). Imersos nesse contexto e fazendo escolhas somente através da razão, na tentativa de acertarmos e sermos exatos, fica difícil conseguirmos escutar nosso corpo e darmos espaço para o nada e para o silêncio. E aqui, não estou falando de um silêncio como ausência de som, mas, como aponta a eutonista e terapeuta Andréa Bomfim Perdigão (2013), um silêncio como qualidade de presença: um estado de escuta de si, do outro e do todo. Um estado de calma e escuta que é quase um ato de resistência em nosso tempo histórico, pois estamos o tempo todo sendo impulsionados a agir compulsivamente, “ativamente”, sem a percepção da própria ação, sem nos abrimos para, de fato, nos relacionarmos.

Consequentemente, como atrizes e atores, queremos dominar a cena pela razão, tentamos controlar os impulsos para ter a certeza do acerto. Às vezes queremos até controlar o outro em cena e o que deve ou não acontecer nessa relação. E isso é impossível, obviamente gerando frustrações, pois o teatro acontece no real, na capacidade de escutar e se relacionar, e não nas nossas ideias. O treinamento que Demídov propõe nos coloca em um lugar onde não temos que “pensar em ‘fazer’, ‘resolver’, ‘realizar’, ‘cumprir’; e sim ‘esvaziar’, ‘perceber’, ‘receber’, ‘deixar acontecer’”. E isso exige uma enorme coragem. Os *études*

de Demídov tiram o ator do trabalho analítico e o fazem trabalhar com o inconsciente” (GRANDOLPHO, 2018, p. 50). Tudo isso dá espaço e tempo para que algo aconteça de verdade. Não é sobre fazer uma série de atividades para representar o que gostaríamos que estivesse acontecendo, mas sobre escutar e se relacionar sem medo de que algo, de fato, aconteça, algo inesperado, algo que surge a partir da calma e do silêncio, da escuta das relações. É confiar que as ações estão certas, que o impulso que veio para falar o texto é o correto. É estar inteiro e se relacionar de verdade com o aqui e com o agora. E com isso, também é permitir que estejamos errados, que podemos errar e ir até o fim no erro.

Minha percepção com os estudos desse método de trabalho é que ele se torna fundamental para os nossos dias, tanto no trabalho de atuação como para nosso cotidiano. A realização de cada coisa de uma vez, com singularidade em cada impulso e cada ação a partir da relação real que se estabelece na percepção, parece ser tão importante ao teatro, mas também à vida. Isso tudo também se relaciona com o modo como lemos e agimos o mundo, com as possibilidades de buscarmos esse estado de escuta no nosso dia a dia e nos permitir a errância. Errar na vida, ouvir e perceber. Um viver errante, que aceita e se responsabiliza pelos impulsos e pelos atos, que percebe e busca o equilíbrio entre razão, emoção e movimento. Entre a vivência e o reconhecimento, o fazer e o pensar, e depois refletir o vivido para voltar à ação, percebendo e descobrindo novas coisas. Mas também é preciso aceitar que o desconforto e a incompletude talvez sejam lugares constantes nessa busca da impossibilidade do controle,

da segurança e, principalmente, da dominação. E acredito que essas sejam chaves importantes para conseguirmos alterar tantas problemáticas de nosso tempo histórico.

Na vida e no teatro cada impulso será sempre diferente, mesmo se as circunstâncias forem as mesmas. E isso não quer dizer que não haverá estruturas ou uma linha de ação a qual devemos seguir; pelo contrário, chega um momento no treinamento em que uma estrutura se configura, mas cada vez que fomos passar por ela será diferente. Neste texto mesmo, cada vez que eu o reli para prosseguir com um parágrafo, eu reescrevia algo, e talvez se eu fosse reler novamente, reescreveria de novo, mesmo mantendo a mesma linha de ação. Isso faz parte da vida, é estar vivo cada vez, olhar com ingenuidade, como a primeira vez que vejo esse espaço, essas pessoas, esse texto. E obviamente, aqui revelo, que eu não consegui cumprir o que me propus no início desse registro: de seguir 100% meus impulsos e não as ideias. E tudo bem! É por isso que o treinamento é tão importante! É evidente que não conseguiria numa primeira tentativa, e talvez eu não conseguisse ser honesto com os impulsos em todo o texto nem se eu treinasse a vida toda. Mas perceber em que momentos não aceitei meus impulsos, em que momentos a ideia foi dominante e em que partes do caminho consegui dizer sim aos impulsos, já considero um bom começo. E a busca é constante.

Mas e você? Como está seu corpo agora? O que te dá vontade de fazer? Que impulsos você está controlando e que impulsos está deixando passar por você nesse momento? Como estão as batidas do seu coração? Sua respiração? Quais as

percepções do espaço em que você está agora? Tem alguém por perto? Que relação está estabelecida entre vocês? O que de fato está acontecendo agora? Que relação teve com esta leitura? O que aprendemos juntos, eu nessa escrita talvez sem te conhecer, e você na leitura talvez sem me conhecer? Que materiais foram ou não movimentados entre nós? (E tudo bem se a resposta for nenhum, se nessa escrita eu não movimente nada – porque estamos falando de percepções reais, e não da ideia do que eu gostaria de ter movimentado). Mas para finalizar: Como estão seus pés? Tensos ou descontraídos? Então pare tudo o que está fazendo agora, respire, esvazie por 2 segundos, e deixe seus pés te levarem...

Referências bibliográficas

- BRUM, Eliane. Exaustos-e-correndo-e-dopados. In: **El País**, Madrid, 04 jun. 2016. Coluna. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/04/politica/1467642464_246482.html>. Acessado em: 05 ago. 2019.
- D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método de Análise Ativa**: A Criação do Diretor e do Ator. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- GRANDOLPHO, Marcela. Nikolai Demíдов: O Teatro Russo Redescoberto. In: **Caderno de Registros Macu**, São Paulo, n. 12, p.46-51, 2018.
- PERDIGÃO, Andréa Bomfim. O Silêncio Como Qualidade de Presença. In: **Caderno de Registros Macu**, São Paulo, n. 3, p. 12-17, 2013.
- VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski: Vida, Obra e Sistema**. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2015. ■

Mitos e Verdades de Stanislávski

Por Elena Vássina

Elena Vássina é professora do Curso das Letras Russas da Faculdade de Filosofia, Letras Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e autora, juntamente com Aimar Labaki, do livro Stanislávski – Vida, Obra e Sistema, publicado pela Funarte em 2016, que traz, pela primeira vez no Brasil, os escritos de Stanislávski em tradução direta do russo. No dia 19 de outubro de 2018, ela esteve presente em um dos encontros do Chá com Stanislávski organizado pelo Macunaíma, para o lançamento do Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski – CLAPS. Segue abaixo sua fala transcrita e editada para esta publicação.

LUCIANO CASTIEL – Boa noite! Sejam todos bem-vindos! Hoje se inaugura o Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski – CLAPS! O CLAPS começa há 35 anos, quando Nissim Castiel, diretor da escola, em um ato de coragem, decide trilhar o caminho de Stanislávski, ainda pouco conhecido no Brasil, ao menos da forma como ele resolveu seguir este caminho. O CLAPS nasce de várias histórias, e eu acho que isto é o mais importante. Nós temos o patrono, Anatóli Smeliánski, da Universidade de Harvard, e Nissim Castiel, o idealizador, que há exatos 28 anos se encontrou com uma pessoa muito especial, a professora doutora Elena Vássina – que está aqui hoje –, e conversando sobre a paixão por Stanislávski, naquela época, eles idealizaram o primeiro fruto deste projeto agora realizado. Este projeto nasce do amor, do estudo, nasce de maneira espontânea, sem pretensões, com a pretensão apenas de reunir os amigos, reunir pessoas para gente conversar sobre o Sistema. E, particularmente, esta inauguração ser hoje me deixa muito feliz, porque a Elena me confidenciou que hoje, na Rússia, é um dia muito especial. Dia 19 de outubro é um dia de comemoração, é o dia do amigo, quando as pessoas se reúnem para comemorar a amizade. E isto é uma tradição de dois séculos na Rússia, no dia 19 de outubro, justamente hoje, o que me deixa muito feliz. Além dos aqui presentes, também quero falar dos amigos engajados na idealização todos da composição deste projeto: Elena Vássina, diretora artística; Debora Hummel, coordenadora pedagógica do Teatro Escola Macunaíma; Simone Shuba, curadora; do conselho artístico fazem parte Alejandro González Puche, da Universidade de Cali, na Colômbia, que esteve aqui no Macunaíma; Igor Zolotovítski, do reitor da Escola-estúdio de Arte Dramática do Teatro de Arte de Moscou; Serguei Zemtsov, também da Escola-estúdio que esteve conosco durante duas jornadas; Andrei Malaev-Bábel da Universidade de Miami, na Flórida; Sandra Corveloni,



atriz premiada em Cannes; Sérgio Mamberti, que dispensa apresentações; Nair D'Agostini, professora aposentada da UFSM; Michelle Zaltron da UNIRIO; e Tatiana Motta Lima, também da UNIRIO. E agora eu deixo a palavra com a Shuba. Sejam bem-vindos!

SIMONE SHUBA – Vocês não sabem o quanto eu estou feliz por hoje! Primeiro por ver tanta gente bonita aqui, por ver os meus queridos alunos. Vocês sabem o quanto eu amo Stanislávski e, para mim, é um momento de profunda emoção inaugurar um centro que vai difundir Stanislávski, vamos pesquisar, nos aprofundar, conhecer novas pessoas, fazer novas trocas. Eu fico muito emocionada e mais emocionada ainda porque a gente vai inaugurar com uma pessoa que me ensinou a cultura russa, que me ensinou a generosidade do russo. Todos os russos que eu conheci até hoje, professores, são muito generosos; eles têm o desejo de passar o seu conhecimento adiante. E eu fico emocionada, porque eu aprendi isto e tenho um desejo enorme de compartilhar tudo o que eu aprendi com todo mundo e de aprender com todas as outras pessoas que possam estar aqui e com vocês também! E, para mim, o compartilhar é algo sagrado. Com isto eu convido Elena Vássina, minha querida mestra!

ELENA VÁSSINA – Boa noite a todos! Hoje todos estão emocionados, mas talvez eu esteja mais do que todos, porque é grande a alegria de estar aqui no Teatro Escola Macunaíma. Eu conheci a Escola há 28 anos. Eu cheguei a primeira vez a São Paulo para participar de um fórum no Festival Internacional de Teatro em Londrina (FILO), onde conheci o diretor do Macunaíma, Nissim Castiel; e ele com olhos brilhando me falava: “Stanislávski, Stanislávski! Eu quero saber tudo sobre Stanislávski!” Desde então, começou a nossa amizade, e a gente foi construindo esta ponte entre a Macunaíma, como um centro importantíssimo para os estudos de Stanislávski,

e a Escola de Arte Dramática do Teatro de Arte de Moscou e todos os outros centros de Stanislávski. E eu estou muito feliz que a Macunaíma está ligada ao Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski, e espero que nós, todos juntos, com vários especialistas, maravilhosos atores, diretores, pedagogos que nós convidamos no mundo inteiro, possamos construir algo muito bom, muito profundo e interessante, dedicado a este homem maravilhoso.

Durante quase toda a minha vida, eu estudo Stanislávski, leio sobre Stanislávski, assisto a mil oficinas, mil *master classes*, *workshops* sobre Stanislávski; e quanto mais eu estudo Stanislávski, mais eu me apaixono por ele. Eu sempre comparo a figura de Stanislávski com os grandes gênios da Renascença, como, por exemplo, Leonardo da Vinci, Michelangelo, porque Stanislávski, além de ser um homem extremamente lindo, possui grandeza harmônica e tinha múltiplos talentos. Stanislávski nasceu em 1860, em uma família muito especial, uma família de negociantes que foram donos de empresas têxteis, da produção de tecidos, uma família das mais ricas da Rússia. Assim que os pais construíram a casa da família, eles construíram um teatro com palco italiano especialmente para apresentações caseiras, porque todos da família amavam teatro. Isso foi uma tradição russa no século XIX: fazer apresentações nas festas familiares. E a primeira coisa que Stanislávski vai se lembrar sobre isso e escrever no seu maravilhoso livro *Minha Vida na Arte* – eu aconselho todos a lerem este livro, porque é um livro sobre paixão à arte, sobre paixão ao teatro – é que bem pequeno ainda, com quatro anos de idade, ele tinha que apresentar a personagem inverno e ficar no palco. Ele se sentiu incomodado, porque não sabia como apresentar esta personagem, o que ele deveria sentir e como podia se livrar do medo da plateia. Esta primeira sensação que Stanislávski registrou vai ser um estímulo para toda a sua vida de ator, para toda a sua pesquisa. Stanislávski foi um ator absolutamente genial e começou a atuar

ainda no teatro familiar, depois em vários grupos do teatro amador. Inclusive, na juventude, ele queria ser cantor de ópera. Stanislávski, que era barítono, tinha um ouvido absoluto e uma voz linda. Mas como ator amador, nos anos 1880, bem jovem ainda, com vinte e poucos anos de idade, Stanislávski já se tornou bem conhecido na mídia teatral de Moscou. E mais, além disso, ainda nesta primeira etapa do teatro amador, ele já pensava em como criar a arte da encenação, em como dirigir os espetáculos. Quando Stanislávski começa a trabalhar como ator, ainda não existia no mundo inteiro a arte da encenação. Outra faceta do talento de Stanislávski era exatamente esta: ele foi quem criou e quem inventou a nova arte, que será a arte do século XX, a arte da encenação. Foi ele o primeiro a criar partituras de direção e a pensar na criação do espetáculo como um todo. Antes disso existia o teatro de atores, em que muitos se apresentavam sempre no mesmo cenário, cenários que representavam, por exemplo, um salão burguês ou a natureza. Mas Stanislávski começou a se preocupar com o espetáculo como o todo, com o conceito de direção, e esta ideia da encenação, do espetáculo como um todo, apenas poderia ser realizada por meio da criação de nova companhia teatral. E esta nova companhia teatral foi criada por Stanislávski junto com seu parceiro de muitos anos, Nemiróvitch-Dântchenko.

Sabe-se muito bem que em 1897, no dia 22 de junho, os dois se encontraram em um restaurante perto da Praça Vermelha em Moscou, (aliás o restaurante funciona até hoje) para tomar café da manhã. E eles começaram a falar sobre este projeto, sobre o sonho de criação de um novo teatro, e acabaram falando por dezoito horas sem parar. Saíram do restaurante, pegaram um trem, foram falando todo o tempo, falando e fumando – os homens naquela época fumavam muito. Foram para a casa de campo, o sítio de Stanislávski, e continuaram falando. Tiveram a ideia da criação do teatro, do repertório, de que a cada noite deveria ser apresentada uma nova peça, que se repetiria algumas vezes durante um mês; e este repertório

seria composto por peças clássicas estrangeiras, como por exemplo, Shakespeare, peças clássicas russas, como *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gógol, peças russas contemporâneas, como as de Anton Tchékhov ou Máximo Gorki. Era a ideia de criação de uma companhia estável, em que todos os atores recebessem o salário trabalhando a cada dia, e de uma companhia baseada no *ensemble*. *Ensemble* é uma palavra francesa que significa conjunto, como uma orquestra sinfônica. E este sonho foi realizado. Eu sempre falo que nós sabemos muito bem quando nasce um novo tipo de arte dramática, o teatro moderno e o teatro contemporâneo. Isso aconteceu no dia dezesseis de outubro de 1898, quando estreou o primeiro espetáculo do Teatro de Arte de Moscou, *Czar Fyodor Ioánnovitch*, de Aleksei Tolstói, que foi um grande sucesso. Porém o mais importante foi não pensar apenas nos objetivos artísticos da criação da companhia, como a preparação dos atores, o repertório, a ideia do *ensemble*. Na montagem desta primeira peça, Stanislávski começou a elaborar partituras descrevendo o espetáculo em todos os detalhes, cada *mise-en-scène*, a trilha sonora, a luz etc.

Mas além de toda a parte artística, estes dois homens pensaram muito na formação de plateia, porque a gente sabe que o teatro não existe sem o público. Isso foi também uma coisa muito inovadora, esta preocupação em se formar a plateia. Eles pensaram no sistema de assinaturas e realmente formaram um público bem democrático. Foi assim que a inteligência moscovita e depois russa chegou ao Teatro de Arte de Moscou. A Rússia é um país enorme, acho que é três ou quatro vezes maior do que o Brasil e, no auge do sucesso do Teatro da Arte de Moscou, era impressionante, chegavam pessoas do extremo oriente, da costa do oceano Pacífico, para ficar na fila várias horas para comprar as entradas. As pessoas tinham que ficar dias e noites na fila, de madrugada, se aquecendo com fogo e com chá, para conseguir as entradas do Teatro de Arte de Moscou. Foi um sucesso

fenomenal, de importância também fenomenal. Desde então, o teatro passa a desempenhar um papel importantíssimo como formador da opinião pública e também na vida cultural, social e política russa.

O verdadeiro sucesso chegou à companhia no final de 1898, quando foi apresentada a primeira peça de Anton Tchékhov, que era muito amigo de Nemiróvitch-Dântchenko. Esta peça foi *A Gaivota*, que tinha uma pré-história muito triste. Quando Tchékhov escreveu esta peça, ele a entregou para o Teatro Imperial de São Petersburgo, que era um velho teatro, com um velho conceito da arte dramática. E *A Gaivota* fracassou de uma maneira horrorosa. Tchékhov já era um ator e escritor russo bem conhecido, mas de repente, no final do primeiro ato de *A Gaivota*, o público começou a assoviar e a gritar “Chega, chega!!!” E Tchékhov teve que fugir escondendo o rosto para não passar esta vergonha. Este foi o momento em que acabou toda a antiga tradição da arte dramática, que existia até o final do século XIX, e nasceu um novo autor dramático e um novo tipo de teatro.

Stanislávski criou a sua partitura da montagem de *A Gaivota* pensando nela como uma obra musical, como se ele fosse um maestro regendo uma orquestra sinfônica. Isso foi uma inovação completamente inacreditável!

Eu também sempre falo que, na história da arte dramática como um todo, existem três sistemas: o sistema do teatro grego antigo, do qual provém uma tradição bem importante; o teatro de Shakespeare, um teatro da Renascença, que quebra completamente todas as regras de criação das tragédias do teatro grego antigo; e o sistema do teatro moderno, contemporâneo, que nasce com Tchékhov.

Stanislávski montou todas as quatro principais peças de Tchékhov – *A Gaivota*, *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras* – e criou um novo tipo de linguagem cênica, que era bem impressionista e simbólica, mas não naturalista. Muitos estudaram o segredo, a magia das encenações das peças de Tchékhov feitas por Stanislávski e, além desta musicalidade, muitos

falaram que a sua arte era também a de dirigir os atores a partir da ideia do *ensemble*, das inter-relações do conjunto. O ator, em nenhum momento, ficava sozinho no palco, ele sempre interagiu com seus parceiros, até em silêncio, sem fazer nada.

Eu prometi falar sobre os mitos de Stanislávski e eu não sei por que, durante tantos anos no Brasil, existiu **o mito do Stanislávski naturalista**. Quando Stanislávski começou a trabalhar como encenador, o naturalismo francês, por meio principalmente de Antoine, era uma tendência estética de vanguarda: todos queriam ser naturalistas. Stanislávski seguiu esta tendência, mas em geral poucos foram os seus espetáculos naturalistas. Porém, na Rússia no início do século XX, a tendência estética predominante era o simbolismo – tanto na poesia, como na música e nas artes plásticas. Stanislávski, em 1907, monta uma peça simbolista, *Vida do Homem*, e faz muitas descobertas, inclusive, técnicas: ele usa o teatro de sombra, usa vários procedimentos para criar símbolos que são utilizados no teatro contemporâneo. Stanislávski como diretor, como encenador, trabalha com estéticas, linguagens, completamente diferentes. Por exemplo, ele se interessa muitíssimo pela *Commedia dell'arte* e monta vários espetáculos inspirados em uma estética, digamos, popular. Eu sempre falo a todos os meus alunos: “Estude Stanislávski para não inventar a roda de novo!” Você só tem que saber ler, estudar, porque no início do século XX, ele já inventou tanta coisa, tantas possibilidades expressivas para a linguagem teatral. Ele foi um encenador muito à frente da sua época, um encenador muito ousado, que nunca ficava parado. Isto é típico do talento dos gênios, eles sempre ficam descontentes consigo mesmos, eles sempre querem ir mais à frente.

Stanislávski, ainda bem cedo, como ator e encenador, começou a se interessar pela pedagogia teatral. Nós devemos ser muito agradecidos por isso, porque ele foi o primeiro na arte dramática a criar um sistema de preparação do ator. Outras artes, como as artes plásticas, a

pintura, o desenho, já faz séculos, tinham suas técnicas, suas leis, como, por exemplo, a lei de perspectiva. Cada pintor que começava a estudar tinha uma técnica, uma base para aprender. Na música, a mesma coisa, as regras da composição, as regras da harmonia também existiam há tempo. Na dança, no *ballet*, a mesma coisa. A única arte para a qual, até o início do século XX, não existia um método, um sistema, uma escola, era a arte dramática. E Stanislávski foi o primeiro que colocou a arte dramática em outro patamar de profissionalismo. Mas como aconteceu isto?

Eu já falei que desde pequeno, quando ele ainda tinha quatro anos e apresentava a personagem inverno, ele ficava muito incomodado, porque não sabia o que fazer no palco. Ele dizia que se lembrava muito bem da sensação de estar no palco, estar de figurino, apresentando a personagem inverno, mas não sentir nada. Então, desde cedo ele começou a estudar a si mesmo como ator, tentando entender o que fazia, o que sentia, como se preparar para a atuação. Stanislávski começou a refletir sobre o seguinte: ele dizia que às vezes entrava no palco para atuar uma personagem e se sentia inspirado; a inspiração vinha e estabelecia-se uma comunicação, um contato perfeito com a plateia, e ele se sentia completamente feliz com aquela inspiração. Mas em outra noite, ele entrava no palco para atuar a mesma personagem e repetia o que ele tinha feito antes, as mesmas *mise-en-scènes*, os mesmos gestos, o texto, mas ele não sentia nada, fazia aquilo mecanicamente, e sentia que, neste caso, não conseguia mandar energia à plateia. E o pior, depois do espetáculo, ele se sentia esvaziado, esgotado, muito cansado e triste. Analisando a si próprio, Stanislávski tenta descobrir as leis da inspiração ou do que ele chama também de inconsciente, o que o ator tem que fazer para entrar no estado criativo ou no estado de criação. E é esta primeira reflexão de Stanislávski, como ator, como pedagogo, que o leva à criação do seu Sistema.

Stanislávski trabalhou sobre o Sistema durante toda a sua vida. Eu gosto muito da imagem do Sistema como um *work in progress*, ou seja, como

um trabalho nunca finalizado. E o que é também importantíssimo: depois da morte de Stanislávski – ele faleceu em 1938, viveu 78 anos –, a gente não pode dizer que o Sistema está pronto, que ele já foi formado, que é como é e não se desenvolve mais. Pelo contrário, o Sistema é algo que continua sendo desenvolvido até nossos dias. É como se Stanislávski tivesse plantado uma linda árvore com raízes profundas, que chegam até o inconsciente do ator, mas esta árvore ainda está crescendo. E vários de seus alunos e discípulos, vários diretores da atualidade de diferentes países são como ramos, como folhas que saem da mesma raiz, mas são diferentes. Nenhum ramo, nenhum galho de árvore é igual. Eu adoro esta imagem! O Sistema está sempre em processo de desenvolvimento, em processo de evolução.

Stanislávski foi mestre de grandes mestres teatrais. Um dos seus primeiros atores e um dos seus discípulos foi o grande diretor teatral Meierhold, que trabalhou no início do Teatro de Arte de Moscou e atuou em todos os espetáculos de Tchékhov. Meierhold foi um grande sucesso dirigido por Stanislávski. Depois que ele saiu do Teatro de Arte de Moscou, várias vezes os caminhos de Stanislávski e de Meierhold ainda se cruzam. Stanislávski também foi mestre do grande ator teatral Mikhail Tchékhov, o sobrinho de Anton Tchékhov, e de muitos outros. Quando a gente estuda a história do teatro do século XX, a história do cinema do século XX, nós vemos o quanto pedagogos, mestres, diretores, estrelas, devem a Stanislávski.

Voltando a falar dos mitos sobre o Sistema de Stanislávski, um deles é que o Sistema serve apenas para o teatro psicológico. Eu já ouvi muito isto, o que é a maior bobagem! O Sistema teve várias etapas. Na primeira delas, nos anos 1900, o foco foi realmente o psicologismo, a criação da psicologia da personagem. Mas no final de sua vida, em 1935, quando Stanislávski abre o seu último estúdio, o Estúdio de Ópera e de Arte Dramática, ele cria dentro do Sistema o que é conhecido como Método das Ações Físicas ou o que Stanislávski chama de “Novo Método”

dos Ensaios ou Ensaios Por Meio de *Études*, improvisações. Este Método já não tem nada a ver com psicologismo, mas pode levar à criação tanto do teatro psicológico, como do teatro com uma estética popular, um teatro brechtiano, um teatro circense. O Sistema de Stanislávski não está ligado a nenhum tipo definido de estética, é um sistema de preparação do ator e de preparação também do encenador. O Sistema de Stanislávski não foi invenção dele, ele não inventou nada. A gente conhece muitos métodos de preparação do ator que foram inventados por atores, diretores geniais. O Sistema de Stanislávski é uma base, é algo completamente diferente, porque Stanislávski, como eu disse, analisava a si mesmo e descobriu as leis da natureza criativa do ator. Eu sempre o comparo com meu outro compatriota genial, o Dmítri Mendeléiev, que criou o sistema dos elementos químicos, a tabela periódica. Mas o que fez Mendeleiev? Ele não inventou nenhum elemento químico, ele não inventou o Oxigênio, O₂, mas ele descobriu um sistema e encaixou todos os elementos químicos neste sistema. Depois da morte de Mendeleiev, muitos outros elementos foram descobertos e encaixados neste sistema. Stanislávski fez a mesma coisa, ele descobriu os elementos da natureza criativa do ator. Ele falou o seguinte – eu gosto muito desta citação –: “O Sistema é um guia, o Sistema é um livro de referência e não uma filosofia. Assim que começa a filosofia, o Sistema termina. Não existe sistema nenhum, existe a natureza, a preocupação da minha vida inteira é me aproximar o máximo possível daquilo que se chama Sistema, ou seja, da natureza da criação, as leis da arte são as leis da natureza.”

Eu falei da personalidade multifacetada de Stanislávski, que além de ser ator, encenador, cantor, foi também um ótimo desenhista, um ótimo artista plástico e estudou profundamente a Psicologia, a Fisiologia. Stanislávski foi amigo bastante próximo do fisiologista Ivan Pavlov, que fazia experiências horríveis, violentas, mas que proporcionou grandes descobertas sobre os reflexos condicionados para a Fisiologia.

Stanislávski descobriu a fisiologia criativa do ator, o que o ator tem que fazer para entrar em um estado criativo. Sobre o Sistema de Stanislávski, apesar de ter sido um grande descobrimento que ele provou ainda em vida, nos ensaios, no trabalho com seus alunos, no Primeiro Estúdio, o Sistema teve uma história bastante complicada na União Soviética por causa da censura.

Stanislávski começou a elaborar o Sistema na época stalinista. Depois em 1928, ele teve um infarto fulminante no palco, durante a apresentação de uma peça de Tchékhov e, naquela época, infarto era tratado apenas parcialmente. Os médicos disseram que Stanislávski tinha que fazer o mínimo de movimentos, que ele tinha ficar parado pelo resto da vida – isto dez anos antes de sua morte –, ele não podia mais entrar no palco, não podia mais atuar. E foi nesta época que Stanislávski começou a escrever, ele queria registrar o Sistema. Só que os anos 1930 foram uma época stalinista muito dura na União Soviética, uma época de intensa censura. E Stanislávski tinha medo de que suas obras sobre o Sistema não fossem publicadas. Ele escreve, em uma carta a sua amiga editora, o seguinte: “Ao meu ver, o maior perigo para o livro está em ‘a criação da vida do espírito humano’.” Trata-se do primeiro livro sobre o Sistema, e o problema estava na questão do espírito, porque para a ideologia oficial da União Soviética, existia apenas a matéria, o espírito não. Depois Stanislávski continua: “Outro perigo está em subconsciente, emanção, imanação, a palavra alma. Será que eles podem proibir o livro por causa disso?” Quando Stanislávski escrevia, além desta autocensura, existia realmente a censura dos editores, e ele rabisçou muitas partes do Sistema, que ficaram apenas em rascunhos até o final da União Soviética. Os próprios russos não sabem várias partes do Sistema, porque a censura soviética não deixou que fossem publicadas. Stanislávski inteiro, completo, digamos, foi descoberto faz pouco tempo, depois da Perestroika. Ainda há bastante material dos arquivos de Stanislávski não publicado e não traduzido para outros idiomas.

Falando sobre o Sistema, também é importante saber que apenas um livro, que se chama *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador da Vivência*, foi terminado por Stanislávski, que chegou a ler suas provas. Stanislávski faleceu em agosto de 1938, e o livro saiu em outubro de 1938. Apenas este livro é, digamos, 100% Stanislávski, dois outros livros sobre o Sistema já foram compostos de seus manuscritos, de rascunhos, e certamente foram censurados. O segundo livro sai na União Soviética em 1948 e se chama *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador da Encarnação*. Estes títulos podem até parecer estranhos no Brasil, porque aqui eles têm outras traduções. O último livro da trilogia dedicada ao Sistema se chama *O Trabalho do Ator Sobre o Papel* e sai em 1957. Mas o que acontece no resto do mundo no que diz respeito ao Sistema é o que eu chamo de tragédia verdadeira, porque Stanislávski foi obrigado a vender os direitos autorais de todos os seus escritos a uma editora norte-americana, por causa de questões familiares, do filho que teve tuberculose, por causa da sua situação financeira na União Soviética. Quando Stanislávski, um dos homens mais ricos do país, perdeu tudo, ele não tinha dinheiro nem para chamar um táxi. Stanislávski vendeu todos os direitos autorais a esta editora norte-americana, e o contrato que ele assinou falava que todas as publicações de suas obras, no mundo inteiro, deveriam ser feitas a partir do inglês. Estes livros são: o primeiro se chama *An Actor Prepares*, em português, *A Preparação do Ator*, e sai em 1936; o segundo, *Building a Character, A Construção da Personagem*; e o último, *Creating a Role, A Criação de um Papel*. Mas esta discrepância entre o Stanislávski russo, o Stanislávski da fonte, e o Stanislávski conhecido no mundo afora é muito grande. E há outro problema importante na recepção do Sistema de Stanislávski no mundo inteiro, um problema que criou uma grande diferença entre o Sistema de Stanislávski conhecido na União Soviética e o método de Stanislávski conhecido nos Estados Unidos, no Brasil e em muitos outros países.

Em 1922, Stanislávski, junto com o Teatro

de Arte de Moscou, pela primeira vez, vai em turnê aos Estados Unidos e faz um tremendo sucesso. Até 1922, os norte-americanos nunca tinham assistido ao verdadeiro teatro. Eles ficaram fascinados pela arte do Teatro de Arte de Moscou e por Stanislávski, que foi recebido como um Deus. Todos queriam saber o segredo desta arte do ator. Stanislávski recebeu várias propostas para ficar lá, dar cursos, oficinas, *master classes*, mas ele não quis, ele quis voltar e tinha a obrigação de retornar à União Soviética. Entretanto, vários dos atores de Stanislávski do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, fundado em 1912, ficaram nos Estados Unidos. E estes atores, que só conheceram a primeira etapa do trabalho de Stanislávski, o Stanislávski do teatro psicológico, da busca da Concentração, da Memória Afetiva, começaram a ensinar o Sistema da primeira etapa de elaboração aos atores norte-americanos, tanto aos atores de teatro quanto e principalmente aos atores de cinema. Se agora a gente tem uma grande admiração pela escola dos atores do cinema norte-americano, isto se deve muito ao método de Stanislávski que foi desenvolvido nos Estados Unidos por Lee Strasberg. E o jovem Stanislávski, o primeiro Stanislávski, funciona perfeitamente bem na arte do cinema, que trabalha sempre em *close*, capta a vivência do ator muito detalhadamente. Como o Primeiro Estúdio foi um espaço de câmera, lá foi criada uma arte que deu início à arte do cinema, mas que não funciona tão bem na arte teatral, que tem uma distância, um espaço maior. Ao se falar de Stanislávski, a gente tem que saber desta drástica diferença entre o Sistema de Stanislávski e o método de Stanislávski, entre o Stanislávski que chega ao Brasil, por exemplo, via Augusto Boal. Boal, quando vai para o Teatro de Arena nos anos 1950, ele já tinha passado por Nova Iorque, pela experiência do Actor's Studio.

O último Stanislávski, o velho Stanislávski, sintetiza seus descobrimentos, suas experiências com o Sistema da primeira etapa, mas cria o que ele chama de "Novo Método" dos Ensaios. Stanislávski vai dizer que o ator não deve nunca

apresentar, atuar da mesma maneira, criando a mesma personagem no mesmo espetáculo; ele sempre tem que ter técnicas de improvisação, de vivência; ele sempre tem que entrar no palco, a cada noite, atuando de novo, vivenciando de novo, improvisando de novo.

Para terminar, eu vou citar uma das discípulas de Stanislávski, a pedagoga do último estúdio, Maria Knébel, que já está traduzida e publicada no Brasil: "Stanislávski se encontrava sempre em uma busca penosa. Duvidava. Negava. E nunca parava a sua busca. Todos os seus descobrimentos na arte tinham como objetivo despertar em cada ator um Mozart e não educar nele o Salieri." Salieri é um super profissional que não tem inspiração, e Mozart é um gênio que trabalha com inspiração.

Stanislávski, no final de sua vida, em 1933, quando ele tinha 73 anos, escreveu a uma atriz que atuava em *As Três Irmãs* estas lindas palavras: "Tive uma longa vida. Vi muito. Era rico. Depois fiquei pobre. Vi o mundo. Tive boa família, os filhos. A vida espalhou todos pelo mundo. Procurei fama. Encontrei. Tive honras, fui jovem. Envelheci. Em breve será preciso morrer. Agora me pergunte: em que consiste a felicidade nesta terra? Em conhecimento. Em arte e em trabalho, no conhecimento da arte. Descobrimos a arte em si, descobre-se a natureza, a vida do mundo, o sentido da vida, descobre-se a alma-talento. Não existe felicidade maior de que esta." Eu desejo a todas e todos sentir sempre esta felicidade e sempre, a cada dia, descobrir dentro de si mesmo esta alma-talento.

SIMONE SHUBA – Agora a gente vai abrir para perguntas. Se vocês têm alguma pergunta sobre os mitos e verdades de Stanislávski, podem falar!

PERGUNTA DA PLATEIA – Será que o medo que Stanislávski tinha na época de Stalin é porque ele era linha dura e os seus erros perante a arte dificultaram o trabalho de Stanislávski ou o problema era realmente o marxismo? Porque pelo que eu estudei e pelo que eu ouvi a senhora falar

sobre a conexão de Stanislávski com a natureza e com o conhecimento da vida, trazendo isto para a criação, me parece muito próxima à filosofia marxista. Eu dou aula de filosofia marxista e a proposta de Stanislávski me parece muito similar, o jeito com que ele a conduz. Então o problema era a linha dura do Stalin ou o marxismo em si?

ELENA VÁSSINA – Não, certamente o problema não era o marxismo em si. O problema era o marxismo como única ideologia possível adotada no regime totalitário de Stalin. Isto foi como rezar "O Pai Nosso" sem poder errar uma meia palavra. O marxismo stalinista foi muito rigoroso e, logo quando foi introduzido, proibiu vários filósofos, psicólogos. Por exemplo, sempre me perguntam se Stanislávski leu Freud, ele não leu. Stanislávski estava muito próximo das suas pesquisas em psicologia, das suas descobertas, mas Freud foi proibido. Eu estudei na União Soviética e, na faculdade, eu nem podia pronunciar o nome de Freud, porque sua psicologia era considerada idealista. A Shuba sabe muito sobre a elaboração do conceito da Memória Afetiva, ela escreveu seu trabalho de mestrado sobre isto, hoje publicado em livro (*Stanislávski em Processo – Um Mês no Campo – Turguêniev*). Foi grande a influência do psicólogo francês Théodule Ribot na elaboração do conceito da Memória Afetiva. Théodule Ribot tinha sido muito lido na Rússia pré-revolucionária, czarista, mas o regime soviético vai proibi-lo acusando-o de ser burguês e de idealista, porque para a filosofia marxista, a psicologia não existe sem a matéria, a psicologia é definida pela matéria. Por isso Stanislávski teve que mudar o conceito da Memória Afetiva para Memória Emocional. Stanislávski tinha muita liberdade de experiência prática em seu último estúdio, o Estúdio de Ópera e de Arte Dramática, durante os seus três últimos anos de vida. Mas ele tinha muitos problemas, como eu falei, de autocensura e de censura governamental para publicar suas obras. Por exemplo, a palavra metafísica era um problema. Você está ensinando o marxismo em um país democrático, por enquanto pelo menos, e

eu espero que assim continue. Então o problema não era o marxismo, mas a ideologia marxista stalinista imposta em um estado totalitário.

PERGUNTA DA PLATEIA – Estou atuando em dois papéis, estou fazendo uma fadinha e uma bruxa. E você fala que o ator, entra no palco e vivencia, todos os dias, uma maneira de atuar. O eu queria saber não é bem uma pergunta, é mais uma dica. Eu adoro estudar e tento ler com frequência os três livros que você citou. Estas duas personagens que estou fazendo, eu tento estudá-las, separadamente, sem as falas, e colocar, digamos, um diferencial. Todos os dias, eu estou tentando ser uma nova atriz, descobrir cada vez mais. Mas, por exemplo, eu fiz algo bom ontem e hoje eu tento vivenciar de novo o que foi bom ontem, mas tenho que viver o hoje. Não sei se deu para entender...

ELENA VÁSSINA – Eu entendi perfeitamente o que você está falando. Stanislávski diz que você, como ser humano, como mulher, nunca é a mesma pessoa. Você hoje não é aquela que tinha sido ontem, porque hoje você está em outro contexto, é outra a sua vivência como ser humano, você tem outras associações, outras emoções, você se renova como ser humano. Estamos todos vivos porque não estamos repetindo o que fomos ontem. Hoje a nossa vivência na vida, na realidade, é diferente, a gente não pode repetir, por isso estamos vivos. É a mesma coisa no palco. Stanislávski diz que a mecanização, a automatização da atuação, nasce exatamente por que há uma discrepância entre sua vivência como mulher, como ser humano, e sua atuação da personagem. Se você refletir, você vai ver que pode, em cada atuação sua, trazer a sua experiência de hoje, ou seja, você vai vivenciar no palco, você não vai repetir aquilo que você fez ontem. Stanislávski não falou que você tem que mudar drasticamente um texto, mas a cada vez, a cada dia, a cada noite, você tem que trazer algo de novo na sua atuação. Não sei se você entendeu...

PLATEIA – Sim, eu entendi! Você tem que ligar a sua conexão com o palco, com a plateia, ter total a segurança entre você e a plateia...

ELENA VÁSSINA – E também a sua relação, a cada noite, é diferente com a plateia. Você, como atriz, deve sentir isto muito bem. A plateia nunca é repetida. Até, quem sabe, se a metade da plateia adorou o seu espetáculo e foi assisti-lo de novo, a sua comunicação com a plateia não vai ser a mesma, porque a plateia é diferente, você hoje já está diferente. Eu não falei disso, mas uma coisa que também foi silenciada na época soviética, porque foi considerada demasiadamente mística, foi a Yoga. Stanislávski se inspirou muito na Yoga, e muitos conceitos do Sistema, como Irradiação, por exemplo, Stanislávski os pegou da prática da Yoga e da prática da meditação. Stanislávski se interessava muito pelas práticas da meditação, pela irradiação de energia e por este contato energético com a plateia. Isto é muito importante e cada vez é diferente.

PERGUNTA DA PLATEIA – Não é uma pergunta, é só uma comunicação. Apesar de não ser atriz, mas professora de outras coisas, e de entender que é diferente no palco, eu queria falar sobre a conexão! A conexão com a plateia, com o aluno, acho que é mais o estado de ser, o estado do agora, não fazer algo mecanicamente. Você vê que alguns professores podem dar a mesma aula, mas ela será sempre diferente.

ELENA VÁSSINA – É isso mesmo que você está falando! Só que Stanislávski não chama isso de conexão, ele chama isso de Comunicação. E esta comunicação entre ator e plateia, entre o pedagogo e seus alunos, deve ser sempre renovada. Esta é a lei da arte, a arte é criação. Você não pode entrar no piloto automático, não pode automatizar os hábitos, isto gera uma coisa estereotipada.

PACO ABREU – Elena, eu queria fazer uma pergunta. Eu sou professor do Teatro Escola

Macunaíma há vinte anos, e você conheceu o Nissim há 28 anos. E eu me lembro de uma palestra da Maria Thais falando sobre Meierhold e dizendo que uma vez perguntaram a um espectador onde ele tinha se formado e ele respondeu que não tinha se formado em nenhum lugar, que tinha se formado assistindo aos espetáculos de Meierhold. Eu tenho uma sensação semelhante, porque ao longo destes vinte anos, em função da sua ligação com o Nissim, eu tive a oportunidade de assistir a inúmeras palestras que você deu aos professores do Teatro Escola Macunaíma. Mas eu queria te ouvir falar um pouco mais sobre o Nissim. Você falou sobre a paixão dele quando vocês se conheceram, que ele queria saber tudo sobre Stanislávski, e, ao longo destes anos de amizade de vocês, eu queria te ouvir falar de outros momentos ou do diálogo com o Teatro Escola Macunaíma, dos momentos que também foram marcantes para você.

ELENA VÁSSINA – Obrigada, Paco, pela pergunta! Como eu falei, nós nos conhecemos em 1990 e o que fez nós nos aproximarmos foi o Stanislávski. Em 1987, ele foi para Paris e fez cursos e oficinas com professores do Sistema de Stanislávski da Escola de Arte Dramática do Teatro de Arte de Moscou. Nissim estava sempre na busca, igual à Stanislávski. Eu convivi com o Nissim durante muitos anos, e ele nunca ficava parado, ele era muito inquieto, sempre queria saber mais. E em 1987, fazendo estes cursos, pela primeira vez ele descobriu que existe o Sistema ou o método de preparação do ator de Stanislávski. Ele sempre falou com olhos brilhantes que isto para ele foi como um descobrimento da América! Até aquele momento, ele achava que, como em várias faculdades e escolas brasileiras que têm muitos métodos diferentes, você aprende um pouco do teatro de Artaud, um pouco do teatro brechtiano, um pouco das máscaras da *Commedia dell'arte*. E lá em Paris, ele viu que existe algo que faz o ator se tornar um profissional. Ele continuou a pesquisar e a descobrir, e eu fui o segundo passo desta busca. Ele foi o primeiro, em 1996, a trazer para

o Brasil um pedagogo da academia teatral russa, formado no GITIS (Instituto Russo de Arte Teatral – Russian University of Theatre Arts). Adgur Kove foi o primeiro diretor-pedagogo russo a dar aulas sobre o Sistema de Stanislávski no Brasil e isto foi aqui no Teatro Escola Macunaíma, não foi na USP, na Unicamp, foi aqui! E quantos vezes o Nissim foi também para Moscou! Eu me lembro muito bem de suas viagens nos anos 1990, para assistir às aulas, para buscar, para levar seus professores. Para mim, o Nissim foi um exemplo fascinante de diretor, de proprietário de uma escola, que antes de mais nada, pensava na formação de seus professores. Faz pouco tempo, nós estivemos na UNIRIO, Simone Shuba, Debora Hummel e eu, e eu ouvi coisas maravilhosas sobre o Teatro Escola Macunaíma das pessoas que estavam lá. O Teatro Escola Macunaíma tem esta fama de investir muito na formação de seus professores, o que nenhuma outra escola de arte dramática no Brasil faz. E isto é generosidade da alma, do talento do Nissim, que sendo fascinado por Stanislávski e pelo Sistema, queria compartilhar isto com os professores. Uma coisa completamente fantástica!

PERGUNTA DA PLATEIA – A minha pergunta é direcionada para a Memória Afetiva, a Memória Emocional. Nós somos seres humanos, geralmente vivemos em uma realidade “distópica”, e eu queria saber como um ator, de acordo com Stanislávski, consegue captar toda a Memória Afetiva e Emocional para vivenciar este ser humano. Porque se nós formos pensar em relação à imaginação, ela não consegue suprir tudo o que a personagem precisa em cena, e, neste ponto, nós abrimos um leque para a teoria norte-americana sobre laboratório, só que acredito que o Stanislávski tenha outra visão a respeito disso. Qual seria?

ELENA VÁSSINA – A primeira coisa que Stanislávski fazia – e isto é uma dica preciosíssima –, era obrigar todos seus atores, todos seus discípulos, seus alunos, a terem sempre um caderno, e neste caderno, como num

diário, eles tinham que anotar tudo que estavam vivendo, sentindo, lembrando. É o caderno do ator, onde você fixa, onde você registra as suas emoções, suas memórias, suas associações, sua imaginação etc. A segunda coisa super importante é o que você falou sobre a imaginação. A imaginação é a grande força criativa, é a grande fonte de criação, tanto para ator quanto para o diretor da arte dramática, do cinema etc. Existem exercícios em que o ator, o aluno, não fica nem um momento parado, ele trabalha e estuda dezesseis, vinte horas por dia desenvolvendo sua imaginação, e não apenas em sala de aula. E sobre a Memória Afetiva, Stanislávski dizia que você deve partir apenas de si próprio, do primeiro impulso. Por exemplo, eu, Elena Vássina, me lembro do barulho do mar, da primeira vez que estive no mar com minha família na infância, me lembro do que eu senti; e eu começo a extrair esta Memória Afetiva de mim mesma, mas eu começo a retrabalhar isto com a minha imaginação, com a minha criatividade. Também o que ajuda, segundo Stanislávski, muitíssimo no trabalho com a Memória Afetiva são as Circunstâncias Dadas, que perpassam todo o Sistema. Mas ele elaborou vários exercícios, na última etapa do seu trabalho, como, por meio das Circunstâncias Dadas, criar Ações Físicas e como, por meio de Ações Físicas, chegar à Memória Afetiva, que naquela época já se chamava Memória Emocional.

PERGUNTA DA PLATEIA – Tem um exemplo da atenção em cena, que fala sobre um rei que precisava de um ministro novo para a cidade e faz um desafio: quem conseguisse carregar dois baldes de leite por cima da muralha da cidade com várias distrações e chegar até o final seria o novo ministro. O moço que vai carregar, atiram coisas nele, tentam derrubá-lo a todo custo, mas ele consegue passar. E quando ele desce, perguntam para ele: “Você não ouviu tudo o que aconteceu?” E ele responde: “Eu não ouvi o que aconteceu.” Este exemplo me gera confusão, por causa da questão do aqui agora, de estar se relacionando com tudo que acontece no espaço, se relacionando com as

pessoas, com o público. Como eu posso estar no lugar de não ouvir as coisas que me atrapalham e estar aqui agora ao mesmo tempo?

ELENA VÁSSINA – Stanislávski, nos anos 1910, estuda muito a Yoga. Nos anos 1910, 1920, ele estuda várias práticas de meditação. E o que é a meditação? É estar aqui agora e não ser distraído pelo barulho do carro, não deixar entrar pensamentos, como “Como eu vou pagar a conta amanhã?”, “O que eu vou fazer quando sair?” E Stanislávski introduz um conceito muito importante, *eu sou*, que é a concentração absoluta neste momento, no aqui e agora; apenas assim você pode dar um impulso a sua força criativa, a sua inspiração. Você pode ler Stanislávski, o que ele criou a partir da prática de concentração da Yoga são exercícios. Mas você pode experimentar isto no palco. Se você fica, durante a atuação, o espetáculo, por um minuto desconcentrado e começa a pensar em outra coisa, você logo perde a transmissão de energia, que é Irradiação, vibração; logo, você perde o contato com a plateia e com os seus parceiros de cena, com os seus *partners*. Neste momento, o público adormece e depois é muito difícil fazê-lo “voltar” para o palco. É tudo energia! Stanislávski pesquisou muito isto, sentiu, preparou. O universo é energia! É um mundo invisível, mas sem isto não existe arte. O espetáculo é a energia que você pode transmitir além das palavras, além do nível visual, é a energia que você pode transmitir para a plateia e pode captar da plateia.

PERGUNTA DA PLATEIA – Elena, muito obrigado por este tempo aqui com a gente! Eu estou curioso para saber um pouco mais sobre o relacionamento de Stanislávski com o cinema, com a interpretação para câmera. Você poderia compartilhar isto com a gente...

ELENA VÁSSINA – Uma coisa muito interessante: Stanislávski não gostava de cinema! Ele via, naquela época, o ator de cinema que estava nascendo como um grande perigo para

o teatro. Existiam muitas projeções, como a que com o desenvolvimento do cinema, o teatro iria acabar – o que graças a Deus não aconteceu! Mas como eu falei, vários discípulos de Stanislávski, que saíram do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, acabaram seguindo por este caminho. No Primeiro Estúdio, foram elaborados muitos exercícios, treinamentos para ator, que foram feitos para o palco, para o teatro, mas que serviram depois para atuação para a câmera. Por exemplo, Richard Boleslávski, que se torna um ator e diretor super importante nos primeiros anos de Hollywood, ele forma uma escola de preparação de atores nos anos 1930; ele faleceu em 1937, se não me engano, bem jovem ainda. Maria Uspénskaia, também aluna de Stanislávski que eu acho que teve até nomeação ao Oscar, ela atua em Hollywood nos primeiros anos e também trabalha como preparadora de atores de cinema. Outra figura importantíssima para a atuação para câmera e também para a preparação de ator é Mikhail Tchékhov, que foi discípulo de Stanislávski e ator do Primeiro Estúdio e emigrou no final no século seguinte para Berlim, Inglaterra e depois trabalhou muitos anos em Hollywood, especialmente na preparação de atores. Todos os atores russos de cinema também são formados no Sistema de Stanislávski. Mas existe a diferença, como eu expliquei, que o cinema é na maioria das vezes *close*, o que interessa no cinema é o *close*, enquanto no teatro existe a distância, onde entra o que você perguntou, a troca de energia direta, a Irradiação, como falava Stanislávski.

PERGUNTA DA PLATEIA – Eu sou aluno do Macu e tenho colegas que são um pouco céticos, que não acreditam nestas vibrações que o ser humano emite. E eu queria saber como trilhar um plano produtivo com estes atores.

ELENA VÁSSINA – Uau, que pergunta difícil! Eu acho que é através dos exercícios, da prática, porque para acreditar nisto, você tem que experimentar, você tem que ter a experiência. Na vida, a gente pode compartilhar apenas aquilo

que a gente experimentou. Mas, como eu falei, Stanislávski foi um ator genial, que sabia o que era inspiração, estes momentos mágicos. Se o ator não tem isto ainda, ele pode chegar a este momento de inspiração, que tem várias explicações, mas a gente sente quando tem isto e quando não tem. Mas tem que estudar, estudar, estudar, para chegar a experimentar isto. Eu creio que não exista outro método de ensino, é apenas experimentando que você começa a acreditar.

PERGUNTA DA PLATEIA – Elena, eu gostaria que você pudesse aprofundar um pouco mais a respeito das Ações Físicas, que é uma parte importantíssima do Sistema. Você fala sobre isto no seu livro, mas eu queria saber se há outros estudos sobre as Ações Físicas e queria te ouvir falar um pouco sobre isto?

ELENA VÁSSINA – Explicando o que é Ação Física, eu sempre dou o exemplo de Jerzy Grotowski, que estudou na Rússia e, em muitos sentidos, é visto como um continuador, um discípulo não direto de Stanislávski. Grotowski trabalhou muitíssimo com as Ações Físicas e, em um seminário, que eu acho que foi até aqui em São Paulo, no SESC, ele deu o seguinte exemplo: “Eu pego o meu cachimbo, eu acendo um fósforo, eu coloco o cachimbo na boca, eu estou fumando. Eu estou fazendo muitos movimentos, muitas ações, mas será que são Ações Físicas?” E Grotowski responde: “Não são Ações Físicas!” O fato de você estar correndo pelo palco, andando para lá e para cá, mexendo com o corpo, mexendo com os braços, isto não quer dizer que você esteja realizando Ações Físicas. A Ação Física tem que ter um objetivo! E Grotowski continua: “Você me pergunta o que é Ação Física, e eu não sei como te responder, eu preciso de um tempo para pensar. Então eu pego o meu cachimbo, eu coloco o tabaco, eu pego um fósforo, acendo e todo o tempo eu penso em como responder a sua pergunta. O objetivo da minha Ação Física não é fumar o cachimbo, mas responder a sua pergunta, ter tempo para pensar, e isto é Ação

Física.” Eu acho este exemplo do Grotowski muito simples e muito explicativo. Stanislávski, no final de sua vida, no seu último estúdio, trabalha as Ações Físicas e diz que os atores, quando começa o processo dos ensaios, não devem saber o quê pensa o diretor, que é a única pessoa que tem a ideia do que vai montar. Por exemplo, vai-se montar *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchékhov, o diretor chega para a aula e diz: “Hoje, vamos fazer *études* da primeira cena!” *Étude* é uma palavra francesa, que significa estudo. E os atores fazem *études*, como, por exemplo, esperar, na estação de trem, os familiares voltarem de uma longa viagem. O que fariam ao encontrar os familiares nesta estação? O trem chegará daqui a trinta minutos, o que fariam? E assim começam os *études*, a partir de investigações sobre o que os atores **fariam**, e não sobre o que eles **sentiriam**; assim começa o trabalho sobre *O Jardim das Cerejeiras*. Esta é primeira cena da peça, quando Ranévskaja e sua filha Ánia voltam do estrangeiro, e Lopákhin vai encontrá-las na estação de trem. Sempre se começa com a pergunta: “O que vocês fariam?” Eu me lembro, por exemplo, do Serguei Zemtsov, um pedagogo russo que ministrou um *workshop* aqui no Macunaíma. Ele trabalhou a peça *A Gaivota* a partir do *étude*: “Vocês vão agora improvisar a cena da Nina com o Tréplev, um jovem casal de namorados, o que vocês fariam? Iriam ao cinema?” Este é o princípio!

PERGUNTA DA PLATEIA – Segundo Stanislávski, é impossível criar uma Memória Emotiva a partir de uma vivência não vivida. Por exemplo, eu nunca vi a neve, mas eu imagino que seria uma felicidade muito grande vê-la. Mas esta não é a mesma felicidade do que a de receber um presente, elas são felicidades distintas, com uma carga de emoção diferente. Como eu consigo imaginar isto e desenvolver na hora da vivência?

ELENA VÁSSINA – Pelo campo das associações. Mas você sempre tem que partir de si mesmo. Você nunca viu a neve, mas você se lembra como estava muito quente aqui em São

Paulo e depois começou a chover, uma chuva tropical, o que você sentiu neste momento? Eu acredito que seus pedagogos sabem fazer isto muito bem. O monólogo interior é super importante. Mas o monólogo interior não deve ser apenas de como a personagem está agora na peça, mas do seu passado, do seu futuro. Você está criando todo tempo, imaginando, fazendo, atuando e sentindo.

SIMONE SHUBA – Bom, Elena, eu queria te agradecer imensamente e queria, na verdade, que você falasse as últimas palavras sobre uma pergunta minha. Eu gostaria que você falasse um pouco desta questão do Stanislávski aproximar o ator enquanto indivíduo e o ator enquanto artista, da importância disto no Sistema.

ELENA VÁSSINA – Eu vou terminar respondendo a pergunta da Shuba com uma citação de Anatóli Smeliánski, que é o maior especialista em Stanislávski. Smeliánski, durante muitos anos, foi presidente da Escola de Arte Dramática do Teatro da Arte de Moscou e é patrono do Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski. Smeliánski fala o seguinte: O Sistema, antes de qualquer coisa, é “uma cultura inteira, que, além de tudo, se dirige ao infinito aprimoramento do homem que se dedica à arte, à ampliação de sua experiência espiritual e emocional, ao conhecimento do outro como a si mesmo.” Seu objetivo não é apenas o aprimoramento do ator, mas do próprio ser humano. Esta é a principal ideia do Sistema: para ser um bom ator, vocês devem se aperfeiçoar a cada dia, se desenvolver como seres humanos. O mais importante é ser humano para ser ator.

Transcrição de Laura Lima e edição de Roberta Carbone, com revisão de Elena Vássina. ■

Macunaíma Campinas: A Interiorização dos Sonhos

Por Felipe de Menezes¹

Sonhos são matérias. Desejos são matérias. Quando politizamos nossos desejos, traçamos metas e estas se tornam práticas. E é preciso coragem para transfigurar ideias em práticas, desejos em ação. E isso aconteceu durante todo o ano de 2008 quando o professor Luciano Castiel e a professora Debora Hummel, sob a batuta de Nissim Castiel, sonharam com a expansão do Teatro Escola Macunaíma que, à época, completara três décadas de excelência no ensino de teatro na cidade de São Paulo. Estava nascendo ali uma semente preciosa: o Projeto Expansão Sucesso. Nissim, Luciano e Debora sonharam com uma escola que ultrapassasse as fronteiras da Grande São Paulo e que estivesse em outros cantos do Estado, afim de implantar um curso técnico em cidades que não possuíam o ensino formal em teatro. Desejaram, os três, ampliar os espaços de saber do teatro, sobretudo, por conta dos avanços nos estudos do Sistema Stanislávski – que àquela altura já dimensiona e dava ao Macunaíma uma notoriedade no ensino do método de atuação desenvolvido na Rússia no final do século XIX. Bem sabiam as três mentes visionárias que as cidades do interior possuem um saber-fazer muito empírico, onde os artistas da cena se formavam (e ainda se formam) na coletividade, em práticas de grupos de teatro amador ou em escolas não-formais. Ainda hoje, são raras as cidades do interior que possuem escolas de teatro com formação técnica. Por diversas razões muitos desses artistas interioranos acabam indo a São Paulo apenas para se regulamentar na profissão, sem contudo, ter a oportunidade de estudar arte de uma maneira regular, dentro de uma escola formal. Então, direção e coordenação nutriram esse desejo de expansão, mas não com a intenção primeira de suprir essa demanda (in)existente, mas antes, de ver a escola plantar as sementes em outras terras. Ademais, desde a fundação do Teatro Escola Macunaíma em 1974, sempre houveram alunos matriculados oriundos de outras cidades do interior paulista que buscavam, na capital e na escola, a realização dos seus sonhos e a qualidade em aprendizagem no ofício do ator. Muitos desses artistas foram e são jovens que deixaram suas famílias e empregos fixos para viver o sonho de uma formação técnica. Nissim Castiel delegou a Luciano Castiel a tarefa de buscar, no interior paulista, cidades com potencial para realizar uma parceria com a escola, para que o espaço físico fosse cedido por essa parceira local, enquanto o Macunaíma enviaria os profissionais e toda a estrutura pedagógica que já

1. Historiador e professor do Teatro Escola Macunaíma.

funcionava na capital. Para a coordenadora pedagógica Debora Hummel foi dada a incumbência de alicerçar as bases (pedagógicas e) metodológicas para essa expansão, afinal, o Macunaíma nunca antes havia chegado tão distante em termos territoriais – haja vista que as unidades Barra Funda, Eldorado (hoje Pinheiros) e Alphaville já funcionavam como filiais da escola havia muitos anos.

Desta feita, convidaram a professora e pesquisadora teatral Laura Luce para coordenar e preparar *in loco* o Projeto Expansão Sucesso. A professora Laura Luce, que na ocasião já havia se desligado do Macunaíma após mais de quinze anos de trabalho, havia sido aprovada em um concurso público em sua terra natal, Piracicaba, para orientar o setor de teatro da Universidade de São Paulo, no campus de Piracicaba, o Tusp. Laura Luce, embora afastada fisicamente do Macunaíma, não deixava de estar na memória dos que ali deixara. A parceria Debora-Laura rendeu tantos sonhos e desejos que foi dada carta branca para que Laura escolhesse profissionais do próprio interior para trabalhar nos polos do interior. E esse, talvez, tenha sido um dos maiores êxitos desse projeto: a de buscar dentre os próprios interioranos, os seus professores. A riqueza das pessoas da própria terra, com um profundo conhecimento local, da sua gente, com seus saberes específicos, possibilitou que todo o pessoal fosse advindo também do interior. Além de formar alunos na metodologia da escola, o próprio Macunaíma formou – os já artistas interioranos – como futuros professores. E assim se deu: ao chegar a Piracicaba no ano de 2008, Laura Luce fez o convite para participar do projeto três de seus amigos e artistas com carreira consolidada na própria cidade de Piracicaba, sendo eles: Barbosa Neto, ator do Grupo Andaime

de Teatro da Unimep; Felipe de Menezes, diretor do Grupo Forfé; e Rodrigo Polla, ator da Cia. Ítaca. De pronto, os artistas piracicabanos deram aceite ao convite feito pela escola através de Laura Luce. E, logo depois do convite feito e aceito, os três artistas passaram a participar de uma imersão dentro da metodologia da escola.

A Primeira Imersão dos Professores no Sistema Stanislávski

Durante todo o primeiro semestre de 2009, o trio de artistas que iria iniciar o projeto de expansão do Macunaíma iniciou uma imersão no Sistema Stanislávski e na metodologia da escola. Foram realizados diversos encontros semanais para conhecer de perto a estrutura da escola, o projeto pedagógico e os conceitos fundamentais do Sistema Stanislávski – que se deu, desde o início, de maneira prática. Foram diversas as vivências, os treinamentos práticos e as experimentações em torno do Sistema, afim de servir de mote para a preparação e a formação do trio de professores que iria assumir o Macunaíma nos polos do interior. Além de toda a parte prática, os artistas se reuniam em outros momentos para estudar teoricamente e se nutriram intelectualmente acerca da teoria do mestre russo. Aprendizados, trocas e debates que proporcionaram aos três professores uma imersão em temas e práxis tanto da escola quanto da sua identidade metodológica.

Por ter sido Laura Luce professora por mais de uma década na escola e ser uma das artistas-pedagogas de mais destaque, o curso de formação de professores ganhou, além dos saberes práticos, o maior e o principal ingrediente: o saber-afetivo. Os professores foram preparados para o ofício de ensinar, mas também foram nutridos por um afeto inigualável vindo da artista-formadora. A maneira

como Laura traduzia as lições do mestre russo, a maneira como falava com amor da escola contagiou aqueles professores em formação. Estavam todos diante de uma história edificada de trinta e poucos anos composta de amor e de respeito aos que procuravam, no teatro, uma maneira de experimentar a sua própria existência. Certa vez, na ocasião de um encontro pós-formação, os professores interioranos foram convocados na sede do Macunaíma na Rua Adolfo Gordo para a primeira reunião com o diretor e professor Nissim Castiel. Os três recém-formados professores diante de um dos maiores apaixonados por Stanislávski, que havia construído, ao longo dos anos à frente da instituição, uma escola singular no ensino e na aprendizagem do teatro. Nissim, nessa ocasião, perguntou como havia sido a preparação dos professores durante o processo de imersão e recebeu como resposta o encantamento com que o método e a pedagogia tinham sido lhes ensinados pela Laura. Com os olhos marejados e a voz embargada, Nissim emendou a sua primeira pergunta: “E o que a Laura falou sobre nós, sobre essa escola?” Então, ouviu dos três que o amor com que ela havia ensinado era o amor que manteríamos até o fim enquanto fôssemos professores da instituição. Nissim ouviu aqueles relatos e não perguntou mais nada, somente agradeceu a disponibilidade daqueles professores de construir – agora com ele – o sonho da expansão. Tudo poderia ter sido diferente se aquele encontro tivesse sido pautado por algum tipo de preconceito por estar um grande estudioso diante de artistas do interior, ou seja, com outros tipos de saberes. Mas, o que aconteceu naquela tarde certamente mudaria por completo a vida de todos os que ali estavam e dos que futuramente iriam chegar. Nissim acolheu o trio de professores como quem reconhece parceiros de longa jornada. Tempos depois, os três vieram a saber do carinho, respeito e admiração que Nissim tinha pela professora Laura – que, infelizmente, viria a falecer três anos após esse encontro e o próprio Nissim nos deixaria um ano antes da partida de Laura. Mas, aí já era tarde: aquele trio de professores já estava contaminado pelo afeto e pelo prazer de poder trabalhar naquela escola.

Nesse meio tempo, Luciano Castiel já havia cumprido com a sua demanda de escolher as cidades que sediarão os polos do Macunaíma no interior.

A Chegada ao Interior

No dia 03 de outubro de 2009, pontualmente às 10 horas da manhã, se deu início às aulas do Curso Básico (hoje, Iniciantes) em três cidades: Campinas (com o professor Felipe de Menezes), Jundiaí (como professor Rodrigo Polla) e Mogi das Cruzes (com o professor Barbosa Neto). Cada um em um canto do Estado, separado apenas pelo espaço geográfico, mas unido pela paixão de ensinar teatro. Foi um semestre cheio de novidades, grandes aprendizados e de uma presença constante da formadora Laura Lucce junto aos três professores interioranos. Relatórios diários de cada atividade, orientações certas vindas da coordenação pedagógica fizeram com que os três cursos alcançassem um grande êxito. Entretanto, desses polos, a única cidade que tivemos continuidade foi Campinas. As outras cidades, Jundiaí e Mogi das Cruzes, não firmaram uma parceria efetiva com a escola – o que levou o fim das atividades nesses dois polos. Campinas, por ser da região, a cidade com grandes produções culturais e um celeiro de artistas, ganhou, por parte do Macunaíma, o reconhecimento e a promessa de uma parceria duradoura.

O espaço escolhido inicialmente foi o Campus Central da Faculdade Veris IBTA Metrocamp, localizada na Rua Dr. Sales de Oliveira, 1661, na Vila Industrial, próximo à Rodoviária Intermunicipal. Naquele espaço funcionava durante a semana aulas da faculdade com cursos de graduação e pós-graduação e, aos sábados, todas as cadeiras universitárias eram retiradas para liberar a área para o curso livre de teatro, o módulo Básico. Um ano depois, em 2010, o Macunaíma foi apresentado a seu novo parceiro: a Academia de Dança Lina Penteado – espaço tradicional em Campinas, localizado no Bosque dos Jequitibás. Lina Penteado é uma academia de dança de notoriedade nacional, com aulas que vão do clássico ao contemporâneo, passando pelo jazz, pela dança moderna, pelo sa-

pateado, entre outras linguagens. Lina Penteadó tem uma história na dança clássica campineira tendo, ela mesma, formado milhares de bailarinos de renome nacional e internacional. E foi a própria Lina Penteadó quem recebeu os professores Luciano e Debora para a primeira reunião. Na ocasião, contou certa vez Debora, que Lina Penteadó, ao fechar a parceria com o Teatro Escola Macunaíma, disse: “Iemanjá foi quem trouxe vocês dois para cá.” Era o dia 02 de fevereiro de 2010. Lina Penteadó já estava se aposentando e transferindo, aos poucos, a academia e a batuta de sua escola a uma das suas mais notáveis companheiras, a bailarina Liliana Testa. Lili, como é conhecida, foi quem continuou os trâmites da parceria e que até hoje mantém o espaço deixado por Lina, que faleceu em 2016, aos 93 anos de idade.

Hoje o Teatro Escola Macunaíma em Campinas conta com uma estrutura invejável a qualquer escola de teatro: um espaço com mais de dez amplas salas para aulas práticas, teóricas e de maquiagem, com área verde, cantina e espaço de convivência para os alunos de dança e teatro que se encontram diariamente. Por ainda não possuir um teatro próprio, o Macunaíma Campinas apresenta suas peças em diversos espaços e teatros da cidade, tais como: o Teatro Escola Sia Santa, o Espaço Cultural Maria Monteiro, o Teatro Municipal “José de Castro Mendes”, o Teatro Arte e Ofício (TAO), bem como o próprio espaço da academia Lina Penteadó.

Ao longo dos 10 anos, o Macunaíma Campinas se agigantou e se tornou uma das maiores unidades da escola – motivo de comemoração do tão sonhado Sucesso outrora visionado pelos professores Nissim, Luciano e Debora. A expansão foi tão grande que começou inicialmente com aulas apenas aos sábados de manhã, mas logo passou a abrigar turmas no período da tarde e, assim, se manteve por longos anos. A procura foi tão significativa que hoje o Macunaíma Campinas possui turmas aos sábados nos três períodos, bem como durante a semana no vespertino e noturno – razão pela qual necessitou que mais professores, tanto do interior quanto da capital, fossem chamados para lecionar na unidade. Poucos anos após a

chegada da escola a Campinas, Wanderley Martins, Carla Callado e Mônica Cardoso juntaram-se ao trio de professores. Nesses dez anos de Campinas, o Teatro Escola Macunaíma já formou dezenas de atores, tendo passado por ali mais de dois mil alunas e alunos e mais de uma dezena de professores. Em 2010 estreou com sua primeira montagem *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues, dirigida pelo professor Zé Aires. Em 2013 formou suas duas primeiras alunas, Gleiriane Paula de Souza e Priscila Malagon. Por ser Campinas uma cidade estratégica como polo cultural muitos estudantes de teatro vêm de cidades do entorno, como: São João da Boa Vista, Holambra, Morungaba, Itatiba, Vinhedo, Valinhos, Jundiaí, Capivari, Piracicaba, Amparo, Santa Bárbara d'Oeste, Sorocaba, Rio das Pedras, Leme, Itapira, Jaguariúna, Americana, Louveira, Paulínia, Águas de São Pedro, entre outras.

A cada semestre novos são os alunos formados pela instituição campineira, e aquele sonho de **Expansão** se tornou realidade dado o **Sucesso** de seus mestres, aprendizes, funcionários, coordenadores e diretores.

PROFESSORES QUE JÁ PASSARAM PELO MACUNAÍMA CAMPINAS

- Alex Capelossa
- Barbosa Neto
- Carla Callado
- Carol Costa
- Cristina Maluli
- Felipe de Menezes
- Laura Lucce
- Lucas de Lucca
- Lúcia de Lélis
- Marcela Grandolpho
- Mônica Cardoso
- Mônica Granndo
- Rodrigo Polla
- Thiago Silveira
- Wanderley Martins
- Zé Aires ■

10 ANOS DE HISTÓRIA

Completamos uma década em Campinas!

FORAM TANTOS ENCONTROS QUE É DIFÍCIL NÃO SE EMOCIONAR.

AQUI ESTAMOS NÓS: FELIPE, NETO E POLLA OS MESMOS QUE EM 2009 DISSERAM "SIM" A UM CONVITE PARA DAR AULAS NO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA. DEZ ANOS SE PASSARAM E AQUI CONTINUAMOS NÓS NESTA INSTITUIÇÃO PODEROSÍSSIMA DE ENSINO E DE APRENDIZADO: O MACU, O MACU CAMPINAS.

ESSES 10 ANOS DE MACU CAMPINAS FORAM COMO UMA VIAGEM. TANTAS ALEGRIAS QUE FICA TAMBÉM DIFÍCIL NÃO LEMBRAR DOS CHOROS QUE CHORAMOS JUNTOS COM NOSSOS ALUNOS. A CADA SEMESTRE UM NOVO EMBARQUE, NOVOS PLANOS E NOVAS ARQUITETURAS DE DESEJOS. VIAJAMOS DE UM CONTINENTE AO OUTRO MONTANDO AUTORES DE DIVERSAS NACIONALIDADES. VIAJAMOS POR TODAS AS ÉPOCAS EXPERIMENTANDO DESDE OS GREGOS ATÉ OS NOSSOS CONTEMPORÂNEOS. A CADA EMBARQUE PLANTAMOS SONHOS, ALIMENTAMOS ESPERANÇAS DE UM MUNDO MELHOR E COLHEMOS CERTEZAS DO QUANTO FOI BOM TERMOS DITO SIM AO CONVITE QUE A SAUDOSA PROFA. LAURA LUCCE NOS FEZ NAQUELE VERÃO DE 2009. UM SEMESTRE NOS PREPARANDO, NOS INTEIRANDO DA METODOLOGIA DE STANISLÁVSKI E NO SEGUNDO SEMESTRE CADA UM FOI PARA UM CANTO: FELIPE EM CAMPINAS, NETO EM MOGI E POLLA EM JUNDIAÍ. DIONÍSIO FEZ O CHAMADO PARA NOS ENCONTRARMOS NOVAMENTE, ANOS DEPOIS, AQUI EM CAMPINAS - NESSE BELÍSSIMO ESPAÇO QUE É A ACADEMIA DA LINA. CAMPINAS TEM SIDO NOSSA SEGUNDA MORADA. EM 2009 ERA UMA ÚNICA TURMA DE BÁSICO, HOJE SÃO DEZENAS DE TURMAS QUE VÃO DESDE O INFANTIL ATÉ O PÁ. 10 ANOS! QUE ALEGRIA A NOSSA PODER ESTAR AQUI NOS ENCONTRANDO NESSES SORRISOS, NESSAS RODAS, NESSAS HORAS QUE PASSAM TÃO RÁPIDO. 10 ANOS! QUE ALEGRIA PODERMOS DIZER: VIVA O MACU CAMPINAS!!! COM CARINHO PELOS NOSSOS DEZ ANOS AGRADECEMOS A TODOS: ALUNAS E ALUNOS, AS FUNCIONÁRIAS E FUNCIONÁRIOS DO MACU E DA LINA PENTEADO (HOJE, A LILI). AGRADECEMOS A NOSSA SECRETÁRIA AMOROSA DANI COSTA, AOS PROFESSORES QUE POR AQUI JÁ PASSARAM E, PRINCIPALMENTE, AOS PROFESSORES LUCIANO E DEBORA PELA INSISTÊNCIA EM NOS (DE)FORMAR PROFESSORES. RUMO AOS PRÓXIMOS 10! E, MAIS UMA VEZ, SEM MEDO DE ERRAR, DIZEMOS: "SIM, QUE VENHAM MAIS 10!"

UM BEIJO E UM ABRAÇO NO CORAÇÃO PULSANTE DE TODO MUNDO!
BARBOSA NETO FELIPE DE MENEZES RODRIGO POLLA

FOTO DE RITO REALIZADO PELOS ALUNOS NA PRIMAVERA DE 2019

Depoimento de Gleiriane Paula de Souza, primeira aluna formada pelo Macunaíma Campinas

Eu me lembro perfeitamente a primeira vez que fui conhecer uma aula de teatro, nesta fase estava iniciando um trabalho de gerente em uma multinacional e fazendo faculdade.

Minha timidez estava atrapalhando meu crescimento pessoal e profissional, pois não conseguia falar em público e fazer apresentações de resultado.

Uma professora da faculdade me recomendou fazer teatro e então um certo dia eu chego de saia e salto alto à escola, disse que só queria conhecer, não queria ser atriz ou fazer qualquer apresentação de peça.

Assim que se passaram cinco anos, sete apresentações, muitos acontecimentos em cena e na minha vida pessoal.

O teatro transforma as pessoas não em atores e atrizes e sim transforma seres humanos.

Quando eu comecei a fazer o curso, eu queria perder a timidez, mas perdi orgulhos, perdi preconceitos, perdi crenças limitantes, perdi medo, perdi EGO e aprendi a olhar para o próximo sem barreiras, aprendi a me soltar, aprendi a me expressar, aprendi a dar minhas opiniões, aprendi a trabalhar em grupo com diferentes pensamentos e aprendi a trabalhar a diversidade.

Sem dúvida o teatro foi um divisor de águas na minha vida, recebi ensinamentos dos meus grandes mestres e professores que vão muito além dos palcos ou da sala de aula, pois eu os trago para minha vida.

Desde criar teses e antíteses, como reconhecer todo o espaço, sentir, trabalhar minhas expressões, desenvolver criatividade e “desmecanizar” o corpo e a mente.

O teatro não tem idade, cor, sexualidade, peso ou qualquer etnia, e esta experiência transformou minha vida, não só no mundo profissional, intelectual, como no meu desenvolvimento pessoal.

Sou muito grata a todos meus mestres e diretores, pois desde o primeiro dia me apaixonei pelas artes e evolui como ser humano, pois acredito que quando nós nos transformamos, automaticamente melhoramos o mundo e as pessoas ao nosso redor.

Concordo com Augusto Boal que diz: “O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele.”

Depoimento da aluna Danielle Lanzarini, ex-aluna do curso profissionalizante da Unidade Campinas do Teatro Escola Macunaíma

Terra do interior. in-te-ri-or |ô| (latim *interior*, *-ius*): que está na parte de dentro; que se refere à alma; coração;

seio; âmago.

Interior, um nome tão apropriado quanto seus significados. Neste espaço, a escola chega às origens mais íntimas do que Nissim Castiel desejava, ao passo que como aluno se chega às partes mais profundas de seu coração. Neste espaço, a escola vinda da capital é acolhida, enquanto que seus alunos têm seus sonhos e desejos amparados. Neste espaço, a escola nutre e finca raízes e no seu seio seus alunos são carinhosamente alimentados.

Macu Campinas, um interior na mais belas das traduções, da ótica da escola e de seus alunos. Nesta terra se brota e saúda a renovação dos votos teatrais.

Logo lembramos que em solo vazio nada se cresce. Não se faz teatro só com paredes e tábuas. Adentrando suas portas, logo percebemos que ali os alicerces mais preciosos do Macu Campinas têm nome e sobrenome: seus mestres! Estes, que com a coletividade vinda de suas vivências do teatro de grupo, unem corações e os despertam para que o que se faça ali seja genuíno.

Pouco a pouco um espaço privilegiado vai sendo cultivado dentro de nós. É difícil não criar um carinho especial por aqueles que nos fazem transcender quem somos. Uma gratidão eterna se instaura por nos apresentarem não somente um mundo por óticas externas nunca vistas, mas sobretudo, por nos colocarem de frente com nosso próprio eu, até então desconhecido. Estando disposto a desvendar uma outra alma, necessariamente a sua própria aparece diante de si, é preciso amá-la e estar disponível para conhecê-la! É um delicioso processo de (re)descobertas.

É fácil diluir estas lembranças; o tempo passa e a sensação de descoberta adormece, é como se tudo isto e todo o conhecimento estivesse sempre dentro de nós. Os registros vêm para nos recordar de como o caminho foi enriquecedor!

Aos atuais e futuros, mergulhem e se deliciem com os frutos que virão desta intensa e encantadora experiência. Acredite: o caminho só é tão transformador para os que mergulham e se permitem! Parafraseado Vinícius de Moraes: O Macu “[...] só se dá pra quem se deu, pra quem amou, pra quem chorou, pra quem sofreu. [...] Ai de quem não rasga o coração!”

Com o coração aquecido de lembranças, afirmo que o verdadeiramente efêmero é apenas aquilo que parte sem transformar, acredito fielmente que tudo que toca genuinamente reverbera adiante. O tempo físico não tem forças para interromper o que estonteia internamente. Tudo aquilo em mim foi transformado e despertado pelo Macu, permanece ao meu lado trilhando comigo meus caminhos.

Minha eterna gratidão!

Como dizem os esquimós ao se despedir: “*Bue-há*” (continue a existir!). ■

Inventário das Peças Teatrais Produzidas ao Longo dos 10 Anos de Macu Campinas

Por Felipe de Menezes (ORG.)

Todas as fotos aqui reproduzidas fazem parte do acervo da Unidade Campinas do Teatro Escola Macunaíma.

2009



Primeira turma na Unidade Campinas do Teatro Escola Macunaíma.

2011



O Príncipe da Maçonaria, criação coletiva. Direção de Barbosa Neto.

2010



Os Sete Gatinhos, de Nelson Rodrigues. Direção de Zé Aires.



A Vida Como Ela É, de Nelson Rodrigues. Direção de Thiago Silveira.



Perfídia, de Aziz Bajor. Direção de Lucas de Lucca.

2012



O Pássaro Azul, de Maurice Maeterlinck. Direção de Felipe de Menezes.



O Santo Inquérito, de Dias Gomes. Direção de Alex Capelossa.



Romeu e Julieta, de William Shakespeare. Direção de Barbosa Neto.



Xandú Quaresma, de Chico de Assis. Direção de Thiago Silveira



Sonho de uma Noite de Verão, de William Shakespeare. Direção de Rodrigo Polla.



Assim Que Passem Cinco Anos, de Federico García Lorca. Direção de Wanderley Martins. Alunas Formandas: Gleiriane e Priscila Malagon

2013



Marat/Sade, de Peter Weiss. Direção de Rodrigo Polla.



Lisístrata, de Aristófanes. Direção de Rodrigo Polla.



Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues. Direção de Barbosa Neto.



O Doente Imaginário, de Molière. Direção de Barbosa Neto.

2014



O Inspetor Geral, de Nikolai Gógol. Direção de Felipe de Menezes. Aluna Formanda: Fatima Polozzi.



O Círculo da Terra, de Joana Lopes. Direção de Wanderley Martins.



Desventuras de um Morto Vivo, de Domingos Pelegrini Júnior. Direção de Barbosa Neto.



Joanas, criação coletiva. Direção de Barbosa Neto. Alunas Formandas: Isabela Veronezi, Karine Azevedo, Larissa Fiori e Priscila Silva.



Rasto Atrás, de Jorge Andrade. Direção de Carol Costa.



O Rei de Ramos, de Dias Gomes. Direção de Wanderley Martins.

2015



Admirável Mundo Novo, de Aldous Huxley. Direção de Lúcia de Lélis. Alunos Formandos: Daryane Marques, Gabi Passim e Gustavo Pinho.



Um Tango Argentino, de Maria Clara Machado. Direção de Wanderley Martins.



Macbeth, de William Shakespeare. Direção de Rodrigo Polla.



Comitiva Esperança, de Vitor Rocha. Direção de Wanderley Martins. Alunos Formandos: Andrea França e Vitor Rocha.



Nonoberto Nonemorto, de Luís Alberto de Abreu. Direção de Barbosa Neto.

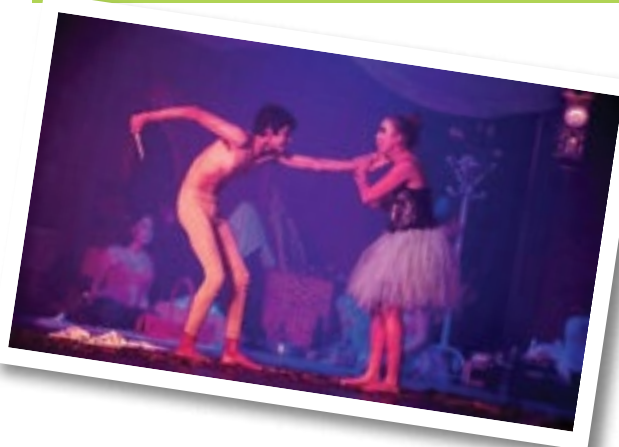


Vereda da Salvação, de Jorge Andrade. Direção de Felipe de Menezes.

2016



Sétimo Mandamento: Roubarás um Pouco Menos, de Dario Fo. Direção de Rodrigo Polla.



Woyzek, de Georg Büchner. Direção de Felipe de Menezes. Alunos Formandos: Alexandre Braga, Fernanda Cavallari, Fernando Pereira, Gabriel Jenó, Giedre Bonfim, Giovanna Cavallari, Maria Eduarda Pecego, Vanessa Brogio.



Reunião de Família, de Caio Fernando Abreu. Direção de Barbosa Neto.



Sonho de uma Noite de Verão, de William Shakespeare. Direção de Barbosa Neto.



Bodas de Sangue, de Federico García Lorca. Direção de Wanderley Martins.



Os Pássaros, de Aristófanes. Direção de Wanderley Martins.



Romeu e Julieta - Amores Impossíveis, *adaptação da obra de William Shakespeare. Direção de Rodrigo Polla.*



Perdoa-me por me Traíres, *de Nelson Rodrigues. Direção de Rodrigo Polla.*



A Casa de Bernarda Alba, *de Federico García Lorca. Direção de Wanderley Martins.*



O Rei da Vela, *de Oswald Andrade. Direção de Wanderley Martins.*



O Tartufo, *de Molière. Direção de Barbosa Neto.*



Homens de Papel, *de Plínio Marcos. Direção de Rodrigo Polla.*



O Processo, de Franz Kafka. Direção de Barbosa Neto. Alunos Formandos: Amanda Feriani, Bruno Orpinelli, Diego Ribeiro, Gabriel Oliva, Roberta Vigatto.



Capitães de Areia, de Jorge Amado. Direção de Barbosa Neto.

2017



Hamlet, De William Shakespeare. Direção de Felipe de Menezes.



Entre Carmem e Assis Tudo Acaba em Samba, criação coletiva. Direção de Wanderley Martins. Alunos Formandos: Danielle Lanzarini, Daiany Pontes, Willian Felipe.



Sacra Folia, de Luís Alberto de Abreu. Direção de Barbosa Neto.



Marat/Sade, de Peter Weiss. Direção de Wanderley Martins.



O Pequenininho Grão de Areia, de Ricardo Filho. Direção de Rodrigo Polla.



O Bode de Florisbela, de Maria Wanderley Menezes. Direção de Barbosa Neto.



O Balcão, de Jean Genet. Direção de Felipe de Menezes. Alunos Formandos: Gabriela Jachetta, Natalia Zakia, Rodolpho Rondini, Thiago Candido, Vitor Santos, Wagner Carboni.



Till, de Luís Alberto de Abreu. Direção de Barbosa Neto.



Os Sete Gatinhos, de Nelson Rodrigues. Direção de Wanderley Martins.



Yerma, de Federico Garcia Lorca. Direção de Wanderley Martins.

2018



Meia Sola, de Benedito Rodrigues Pinto. Direção de Wanderley Martins.



Aquilo Que Fica Guardado na Memória, criação coletiva. Direção de Barbosa Neto. Alunos Formandos: Bianca Casanova, Bruno Giordano, Giulia Sampaio, Jean Bueno, Jessica Santoro, Jocielle Silva, Nairan Marracho.



Valsa Nº 6, de Nelson Rodrigues. Direção de Rodrigo Polla.



O Jardim das Cerejeiras, de Anton Tchekhov. Direção de Felipe de Menezes.



Bonitinha, Mas Ordinária, de Nelson Rodrigues. Direção de Wanderley Martins.



Tribobó City, de Maria Clara Machado. Direção de Wanderley Martins.



Desejo, criação coletiva. Direção de Felipe de Menezes.



Milagre na Cella, de Jorge Andrade. Direção de Wanderley Martins. Alunos Formandos: Christian Steffe, Tatiane Peixoto.



A Tempestade, de William Shakespeare. Direção de Rodrigo Polla.



A Comédia dos Erros, de William Shakespeare. Direção de Barbosa Neto.



As Donzelas, de autores anônimos de contos e cordéis medievais. Direção de Wanderley Martins.



Casa de Bonecas, de Henrik Ibsen. Direção de Felipe de Menezes.



O Inspetor Geral, de Nikolai Gógol. Direção de Wanderley Martins.

2019



As Bacantes, de Eurípedes. Direção de Rodrigo Polla. Alunos Formandos: Bárbara Leal, Fernando Ribeiro, Vitoria Arruda, Felipe K., Catarina Pereira, Ricardo Santos.



O Despertar da Primavera, de Frank Wedekind. Direção de Rodrigo Polla.



O Colecionador de Histórias, criação coletiva. Direção de Barbosa Neto.



Boca de Ouro, de Nelson Rodrigues. Direção de Wanderley Martins.



Uma Peça por Outra, Jean Tardieu. Direção de Mônica Granndo.



A Mancha Roxa, de Plínio Marcos. Direção de Rodrigo Polla. ■

Projeto Poético Pedagógico Globalizante - PPPG

Por Renata Kamla¹

Turma: PA5 – Noite – Unidade Marechal

Peça: *Aqui Estamos de Volta Pra Casa, Depois da Grande ressaca, Com os Bolsos Cheios de Pão*

Primeiro Semestre de 2017

*Noite hetaira
Vistosa palmeira
Engalanada
Enjaulada no lodaçal
Leque nu
Hetaira calma
Esculpida*

*Na ventarola do canal
Cá embaixo a rua cheia
Lá em cima a lua cheia
Cá embaixo a rua cheia
Lá em cima a lua cheia
Cá em baixo a rua cheia
Lá em cima a lua cheia*

*Noite hetaira
Calma ventarola
Verola*

*E o mar que mais parece
Um caramujo cor de chumbo
Plúmbeo*

*E o mar que mais parece
Um caramujo cor de chumbo
Plúmbeo*

*Há um grande cansaço de explicar o mar
Há um grande cansaço de explicar o mar
Há um grande cansaço de explicar
Há um grande cansaço de explicar o mar*

Noturno do Mangue (Música inicial da peça)

Ná Ozzetti e Zé Miguel Wisnik

1. Atriz, encenadora, diretora, psicopedagoga, arte-terapeuta e doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Atua como professora do Teatro Escola Macunaíma e da Universidade Anhembi Morumbi, autora do livro: *Um Olhar Através de... Máscaras: Uma Possibilidade Pedagógica* (Perspectiva, 2014).

Tudo começou com o convite para ser a professora de montagem do PA5². Para nós, professores, é sempre um reconhecimento do nosso trabalho quando a turma nos convida. Um grupo que eu já conhecia, já tinha dado aula de PA1 e treinamento *clownesco* para a maioria dos alunos e acompanhado a jornada deles aqui no Macunaíma, a montagem anterior dos respectivos alunos que formaram a turma tinha sido com a professora Simone Shuba e o com o professor Carlos Eduardo Witter (Cadu), tudo de bom! Mas as expectativas não são só alimentadas pelos alunos, também são alimentadas pelos professores. Eu estava curiosa para saber o porquê do convite, quais as expectativas deles em relação ao meu trabalho e quais os interesses dos alunos em relação ao projeto de pesquisa a ser desenvolvido. Antes de iniciarmos o semestre, já havia me comunicado com a aluna Iris Nascimento, representante da turma nesse primeiro contato e pedi para ela falar com a turma para pensarem no que os inquietava como pessoa e como artistas.

O início do semestre foi muito difícil para mim, acredito que pelas frustrações devido as minhas expectativas ao lançar esses primeiros questionamentos: O que os inquieta enquanto pessoas e artistas? O porquê da escolha do professor? O que aprenderam do sistema de atuação de Konstantin Stanislávski ao longo da jornada de estudo no Teatro Escola Macunaíma (Macu) e quais as dificuldades ainda presentes?

As respostas foram confusas, a minha escolha como professora me pareceu algo mais afetivo e pelo “estigma” de ser organizada, firme com a conduta disciplinar dos alunos. Ora, e a minha pesquisa artística? E as minhas pesquisas acadêmicas? Quais as referências que esses alunos tinham sobre a minha atuação nas artes? Como fizeram uma escolha tão importante sem saber o que queriam?

Quanto ao sistema stanislavskiano e sua apropriação, houve grande dificuldade para detectarem o que tinham conhecimento e o que não tinham. Apareceram frases, como “O que menos estudamos no Macu foi o Stanislávski” ou “Estudamos Lecoq e Grotowski”, mas não sabiam *a priori* dizer sobre o Sistema proposto pela escola na qual estavam se formando e nem sobre as conexões desses autores citados com o Sistema. Isso me assustou muito! Como assim?

O hábito dos registros das aulas e sua leitura em roda ou de alguma forma de anotação, protocolos ou diário de bordo, também não estava presente na sistemática deles, outra surpresa, já que quase todos os professores da escola trabalham de alguma forma com o procedimento do registro. Como era uma junção de turmas de períodos diferentes, fiquei mapeando as práticas anteriores para entender o vivido e achar caminhos que possibilitassem destrinchar esses conhecimentos que sei que tinham, detectar as dificuldades para saber por onde começar o trabalho, sendo que a minha meta, o **Onde Chegar**³, era exatamente isso, trazer à tona a consciência do percurso percorrido, fazendo as devidas conexões prático-teóricas.

Lancei como metas a conquistar durante o semestre, que os alunos, futuros artistas criadores profissionais, tivessem autonomia de criação, de escolha e de decisão, consciência do caminho artístico-pedagógico percorrido. Para isso retomaria os conceitos stanislavskianos usando o livro: *Análise-Ação – Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski*, de Maria Knebel, traduzido para o português por Marina Tenório e Diego Moschkovich, como referência do Sistema, e deixando claro que outras obras seriam dadas como complemento ao processo de pesquisa, mas que a atuação seguiria a revisão e aprofundamento dos conceitos stanislavskianos, já que trabalhamos com

2. A disciplina de montagem refere-se à aula de Interpretação, que consiste na criação de uma peça que é apresentada no final do semestre, durante a Mostra de Teatro do Macunaíma. A partir do segundo semestre de 2019, a disciplina passou a ter o nome de Atuação. A sigla PA significa: Preparação de Ator. No PA5, que é o último semestre do curso, os alunos podem escolher um professor.

3. No projeto desenvolvido referente ao tema da mostra e apresentado ao aluno no início das aulas, um dos tópicos é: Onde chegar? Ou seja, uma meta traçada pelo professor para a turma específica.

um currículo em espiral.

Assim, com muito trabalho pela frente, iniciamos o semestre. Minha preocupação era **tentar sanar as dúvidas de atuação** dentro do Sistema e fazê-los **se perceberem enquanto coletivo de artistas autônomos**.

Procedimentos para criar o projeto juntos: O meu, o seu, o nosso projeto

O que é meu?
O que é seu?
O que é nosso?

Os primeiros passos foram tentar coletivamente encontrar o tema da nossa pesquisa, esclarecer o que significa uma pesquisa prático-teórica em teatro, como é o Projeto Pesquisa proposto pela escola e retomar o hábito dos registros individuais, fazendo os cadernos pessoais, seguindo as propostas pedagógicas da professora Sumaya Mattar⁴. Cada aluno produziu seu próprio caderno, onde deveria colocar suas observações, apontamentos acerca das aulas, dúvidas, questionamentos e compartilhar com o coletivo na roda de conversa no final de cada encontro.

4. Ao cursar a disciplina Arte, Experiência e Educação, Cartografias de Si: Percursos de Formação e Processos Criativos de Professores-Propositores, ministrada pela professora Sumaya Mattar no departamento de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP, durante o segundo semestre do ano de 2014, vivenciei a prática da confecção artesanal dos cadernos de registro poético. Ao fazer o seu próprio caderno, o sujeito passa a se apropriar da sua própria criação.



Confecção dos cadernos de registro.

Esse procedimento da confecção e o registro individual no seu próprio caderno foi frustrante, não sei se gostaram, parecia que estávamos perdendo tempo, houve pouco retorno e raras reflexões vieram destes registros, somente no final do semestre os pensamentos passaram a ter maior consistência, depois das avaliações bimestrais. Alguns alunos me relataram que não sabiam registrar, que não sabiam o que escrever nos seus próprios cadernos.

Ao longo do semestre, insisti com essa prática, até o último dia, lançando perguntas questionadoras, por exemplo: **Como o espaço cênico, a espacialização construída pelo coletivo interfere na criação e atuação do ator? O que é treinamento para você? O que é o pedagógico no teatro? Como traçar uma Supertarefa para um texto não dramático? Se o Sistema se refere a um meio de atuação e não a uma estética, qual a dificuldade de atuar com um texto não dramático?**

A teoria e prática caminharam juntas. Alimentada pela Semana de Planejamento⁵ trabalhei muito o conceito de atmosfera, simetria espacial, *ensemble* e com as maratonas. Estes procedimentos passaram a ser nosso treinamento energético.

5. Em janeiro de 2017, tivemos na nossa Semana de Planejamento, um curso com Alejandro González e Ma Zhenghong sobre os princípios teatrais de Michael Tchekhov.



Treinamento.

O treinamento virou cena, passou a fazer parte da encenação. Essa foi outra dificuldade: fazê-los entender que o treinamento já é a cena, já é o processo de vivência e encenação, já é, não está separado, já é a aula, trata-se de uma unidade só.

As leituras complementares e recomendadas, discutidas em, roda foram: “Qual é a Inquietude de Hoje?”, de Ney Piacentin; “O Texto e a Dramaturgia – Vozes da Escritura Cênica”, de Maria Thais; “Dramaturgia – O Trabalho das Ações”, de Eugenio Barba; “Quando a Cidade Ocupa o Palco”, de Juliana Guimarães, texto sobre a peça *100% São Paulo*, do grupo suíço-alemão Rimini Protokoll, apresentada na MITsp (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo) de 2015. Estes textos serviram de inspiração para a busca do querer coletivo, o que era do grupo e não meu e também tiveram como objetivo ampliar o repertório dos alunos. Lancei as perguntas: O que me dói e o que me dá prazer? E estas deveriam ser respondidas em forma de cenas-respostas, também para investigar as inquietações pessoais. Pesquisamos os questionamentos sobre a sociedade líquida do filósofo Zygmund Bauman, as peças didáticas de Bertolt Brecht e “O Teatro e a Peste”, de Antonin Artaud.

Acredito que tantas referências acabaram amedrontando os alunos, que ficavam em silêncio esperando que a proposta ou o texto da montagem chegasse pronto e não entendiam que era para pensarmos juntos, que as escolhas deveriam ser deles, que a encenação seria construída dia a dia no processo da Análise Ativa. Ao mesmo tempo, estava buscando algo contemporâneo, queria trabalhar com temas atuais, com as questões que estamos vivendo hoje, queria resgatar o trabalho com um texto dramático e juntar com o processo de vivência, uma vivência não é separada da outra: *o trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador das vivências e o trabalho do ator sobre si mesmo no processo da encarnação e criação do papel* se bifurcam, se misturam, não são separados. Para mim parecia que os alunos estavam sempre na primeira parte das experiências stanislavskia-

nas voltadas para a Imaginação, Comunicação e improvisações, mas e a relação com o papel? Com a palavra falada? O eu dentro das Circunstâncias Propostas na obra?

Logo, após essas fomentações e criações deles, após os questionamentos, chegamos coletivamente ao tema norteador da investigação do semestre: **O preço e o tempo de cada um de nós/ O que há de humano em nós.**

O que é meu: Encontros de amor na impermanência da cidade de São Paulo. Existe amor em SP? Vem, senta aqui do meu lado, deixa o mundo girar, jamais seremos tão jovens...

O que é deles: O que há de humano em nós?

O que é nosso: O preço e o tempo de cada um de nós / O que há de humano em nós.

Para investigarmos esse tema, sugeri a análise e vivência do texto: *Com os Bolsos Cheios de Pão*, de Matéi Visniec, pois a temática ia ao encontro dos nossos objetivos, ainda não era o texto escolhido para a montagem, mas uma primeira investigação cênica. Percebi nessa prática a grande dificuldade com o entendimento de circunstâncias.

Parecia que tínhamos encontrado o nosso autor. Com o intuito de escolher apenas uma, sugeri a leitura de várias peças curtas do dramaturgo romeno Matéi Visniec: *Com os Bolsos Cheios de Pão; Cuidado Com as Velhinhas Carentes e Solitárias; Pense Que Você é Deus; Aqui Estamos Com Milhares de Cães Vindos do Mar; A Grande Ressaca; O País Está Consternado; Espere o Calorão Passar; A Volta Para Casa; e A Máquina de Pagar Contas.*

Os alunos fizeram vários estudos preciosos de cada uma dessas peças, trouxeram ideias e apontamentos de cenas muito interessantes, mas com aspectos estéticos e menos vivenciais. O momento de escolhermos e selecionarmos o que ficaria para a encenação final foi muito difícil, pois os alunos não queriam eliminar nenhum texto. Como minha proposta era que fizéssemos as escolhas coletivamente, eu deixei que assumissem as consequências de manterem todas as peças,

logo, tivemos um espetáculo de uma hora e meia. Permiti que tivessem a oportunidade de sustentar uma peça longa, de batalhar para realizar uma cena difícil, eram alunos que estavam se formando, o momento de ousar era esse.

Tivemos momentos muito difíceis de entendimento das circunstâncias do texto. Todos os textos foram lidos em sala de aula, estudamos juntos e fizemos etapa por etapa da Análise Ativa, mas voltávamos sempre para as Circunstâncias Propostas. Os alunos tiveram muita dificuldade para entenderem o que estavam fazendo e se não se entende não se vive, não há organicidade. Assim fazíamos a revisão e aprofundamento dos conceitos do sistema, usando o livro da Maria Knebel como referência, isso foi feito até o último momento, mesmo durante as apresentações da mostra, entendendo junto com o público a maravilha das palavras deste autor ditas por eles na vivência, entendendo a cada dia os acontecimentos de cada texto, fazendo a liga entre esses acontecimentos e o Superobjetivo / Supertarefa proposto: **Revelar a incapacidade humana em uma aparente capacidade / Quero parecer superior e dono da verdade.**

A Ação Contínua das personagens para se efetivar a Supertarefa traçada e a Contração Transversal realizada pelas relações de amor, na cena final da peça, se efetivaram de fato nos momentos das apresentações e do encontro com o público. Os conceitos do Sistema passaram a existir no viver das apresentações.

Outro aspecto importante da pesquisa foi a conjugação entre realidade e ficção, trouxemos aspectos da nossa realidade brasileira, do dia a dia de cada um de nós e do nosso entorno de São Paulo e do bairro do Campos Elíseos para a encenação. **3**

Gravei o barulho de helicópteros nos dias das ações policiais na região conhecida como “cra-colândia” aqui no bairro, levei para os ensaios, e

isso foi inserido na primeira cena da peça. Nos dias das apresentações, em vários momentos, nós ouvimos de verdade esses helicópteros na região. O aqui e agora realmente acontecendo.

Os dias das apresentações foram intensos; as atuações, as projeções, a iluminação, as músicas e o público foram peças que se completavam na encenação.

Com o intuito de compartilhar também as dificuldades vividas durante o processo e não só apontar o que deu certo, destaco alguns apontamentos do meu caderno de registro:

Transcrição de alguns trechos de meus registros pessoais durante o semestre:

Concluo que definitivamente os alunos não sabem ler textos em casa, fazem leituras superficiais do texto, buscam o entendimento rapidamente. Em um texto contemporâneo, que não segue a linha dramática, é fundamental esse momento de estudo coletivo.

As maratonas vão se transformando em estruturas cada vez mais definidas relacionadas ao nosso tema: Qual é o preço de cada um / o que há de humano em nós. A trilha sonora também está se configurando no jogo.



Cena da peça: Assuntos atuais.

Inspirados pela música Sangue Latino, do Ney Matogrosso, respondam às perguntas: Quais são os meus mortos? Meus caminhos tortos? Quais são meus gritos e desabafos? Tragam placas escritas com essas respostas: Decepção, as respostas cênicas foram frágeis, superficiais, sem contexto político e caindo no óbvio.

Frase do Matéi Visniec, mais significativa: "A palavra é um ato de resistência! Então, então, entendam o que estão falando!"

Falei do conceito de *pereživánie*, segundo os alunos, eles nunca ouviram essa palavra (???) – Experiência do vivo, eu falei!!!! Vivência!!!

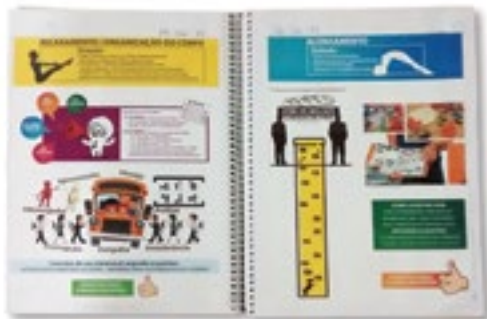
Fizemos uma roda para ler os cadernos e refletir sobre os registros. Infelizmente esse procedimento não rola, eles não compartilham suas escritas, pelo fato, talvez, de não terem registro. Não há o hábito de escrever no final de cada aula, eles demoram muito para fazer as anotações, ficam envergonhados de ler e de se expor. Falei da importância da materialização do vivido e que não "impus" e nem estou obrigando a sistematização desse registro, não é para nota, não é para a avaliação, tem que ser algo natural e importante para cada um, mas se estão no PA5 e estão numa escola em que sempre se trabalhou com registro, por que é tão difícil fazê-lo? Por que eles não têm a obrigatoriedade? Eles produzem bem, realizam boas cenas, são criativos, mas não se colocam nas rodas. Porém, se começamos a conversar sobre algo relevante social e politicamente que tem a ver com a temática da peça, a conversa rola solta, eles se posicionam e dialogam, só que não entendem que isso é pesquisa, que isso tem que ser registrado.

Diante da dificuldade dos alunos de sair das fórmulas prontas da cena, eu estudei mais a obra em casa, li novamente todos os textos e senti-me mais apta para ajudar os alunos nessa empreitada. O mais incrível disso é reafirmar que as respostas encontram-se na base stanislavskiana. Pedi para que voltassem aos textos e percebessem as relações presentes em cada um deles, os conflitos, a humanidade, o olho no olho e o sentido de cada palavra, para não se preocuparem mais com a forma, com a estética, mas que simplesmente se olhassem em cena. Dei um tempo para que retomassem os estudos com cada dupla e depois partimos para o treinamento inicial resgatando o que seria o Superobjetivo, a Linha de Ação Contínua e a Contra-Ação Transversante, ou seja, se o Superobjetivo é: parecer ser superior aos outros, estar nas relações líquidas, o que seria a Contra-Ação disso? São os momentos de encontros de amor, os momentos de olhar profundamente para o outro. Assim, fizemos as caminhadas das maratonas com esse fundamento, não se olhar, quase atropelar uns aos outros, quase passar por cima do outro e depois olhando e abraçando-se. Depois dessa aula, tudo fluiu.

Durante e Após as apresentações:

Como professora-diretora-pedagoga fiquei muito orgulhosa do trabalho que fizemos juntos. Foi lindo vê-los juntos, presentes e finalmente entendendo o que estavam fazendo, seguros e agindo como profissionais. Vi a evolução artística e pessoal de cada um. O acontecimento pedagógico se realizou. Realizaram os registros e fizeram cadernos maravilhosos. Destaco o caderno de registro do aluno Murillo Nascimento:

Hoje sou uma profissional melhor, aprendi muito, foi árduo, fiquei doente, cansada, mas ain-



ARQUIVO PESSOAL DE RENATA KAMLA

Caderno de registro do aluno Murilo Nascimento.



ARQUIVO PESSOAL DE RENATA KAMLA

Caderno de registro do aluno Murilo Nascimento.



ARQUIVO PESSOAL DE RENATA KAMLA

Caderno de registro do aluno Murilo Nascimento.



ARQUIVO PESSOAL DE RENATA KAMLA

Caderno de registro do aluno Murilo Nascimento.



ARQUIVO PESSOAL DE RENATA KAMLA

Caderno de registro do aluno Murilo Nascimento.



ARQUIVO PESSOAL DE RENATA KAMLA

Cena da peça: Assuntos atuais.

da resisto, ainda persisto, ainda existo, acredito e tenho a ousadia de me comparar a Stanislávski, acho que posso mudar um pouquinho o mundo com a arte.

Evoé!!!

*Meu amor, essa é a última oração
Pra salvar seu coração
Coração não é tão simples quanto pensa
Nele cabe o que não cabe na despensa
Cabe o meu amor
Cabem três vidas inteiras
Cabe uma penteadeira
Cabe nós dois
Cabe até o meu amor, essa é a última oração
Pra salvar seu coração
Coração não é tão simples quanto pensa
Nele cabe o que não cabe na despensa
Cabe o meu amor
Cabem três vidas inteiras
Cabe uma penteadeira
Cabe nós dois
Cabe até o meu amor, essa é a última oração
Pra salvar seu coração
Coração não é tão simples quanto pensa
Nele cabe o que não cabe na despensa
Cabe o meu amor
Cabem três vidas inteiras
Cabe uma penteadeira
Cabe essa oração*

Oração (Contração transversal - momento final da peça) - A Banda Mais Bonita da Cidade.

Referências Bibliográficas

- ALSCHITZ, Jurij. **Treinamento Para Sempre**. Perspectiva. São Paulo, 2017.
- ANTONIN, Artaud. O Teatro e a Peste. In: **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BARBA, Eugenio. Dramaturgia – O Trabalho das Ações. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (org.). **A Arte Secreta do Ator**: Um Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Realizações, 2012.
- GUIMARÃES, Júlia. Quando a Cidade Ocupa o Palco. Cartografias - Revista da MITsp, n. 3, p. 60-71, 2016.
- KNEBEL, Maria. **Análise-Ação** – Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PIACENTINI, Ney. Qual é a Inquietude de Hoje? **Caderno de Registro Macu**, São Paulo, n.2, p. 18-2, 1º sem. 2012.
- THAIS, Maria. O Texto e a Dramaturgia – Vozes da Escritura Cênica. **Caderno de Registro Macu**, São Paulo, n. 8, p. 12-21, 1º sem. 2016.
- VÁSSINA, ELENA; LABAKI AIMAR. **Stanislávski** – Vida, Obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
- VISNIEC, Matéi. **Os Bolsos Cheios de Pão e Outras Peças Curtas**. São Paulo: É realizações, 2017.
- _____. **Cuidado Com as Velhinhas Carentes e Solitárias**. São Paulo: É realizações, 2013. ■

Libro Imprescindible Livro Essencial²

Por Yana Elsa Brugal¹



1. Graduada de Actuación en la Escuela Nacional de Arte de Cuba, en 1970, y Teatrología en el Instituto Estatal de Teatro, Música y Cine de Leningrado (antigua URSS) en 1980, donde luego obtiene el Doctorado en Ciencias Artísticas en 1984. A partir de 1989 hasta 1992 con la creación del Consejo Nacional de las Artes Escénicas se desempeña como Directora de Proyectos Artísticos de dicha institución. Entre 1989 y 1993 es la Secretaría Ejecutiva, por Cuba, en el Instituto Internacional de Teatro (ITI). De 1993 a 1996 dirige el Área de Investigación y Desarrollo de la Oficina del Celcit en Cuba. En el periodo 1988 al 2000 realiza labores como Profesora Auxiliar Adjunto, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. Desde el año 1984 obtiene la categoría de Investigador Agregado y comienza a trabajar en el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas.

Formou-se em Atuação pela Escola Nacional de Arte de Cuba, em 1970, e em Teatrologia pelo Instituto Estadual de Teatro, Música e Cinema de Leningrado (antiga URSS) em 1980, onde logo obteve o Doutorado em Ciências Artísticas em 1984. Com a criação do Conselho Nacional de Artes Cênicas, trabalha nesta Instituição (de 1989 a 1992), como Diretora de Projetos Artísticos. Entre os anos de 1989 e 1993, foi Secretária Executiva, por Cuba, no Instituto Internacional de Teatro (ITI). De 1993 a 1996, dirigiu a Área de Pesquisa e Desenvolvimento do escritório Celcit em Cuba. No período de 1988 a 2000, trabalhou como Professora Assistente na Faculdade de Comunicação da Universidade de Havana. No ano de 1984, obteve a categoria de Pesquisadora Agregada e começou a trabalhar no Centro Nacional de Pesquisa de Artes Cênicas.

2. Tradução de Regiane Reis, professora de línguas portuguesa e espanhola, pós-graduada em Metodologia de Língua Espanhola e ex-aluna do Teatro Escola Macunaíma.

Le sollicité a Nair el envío a Cuba de su libro Stanislávski e o Método de Análise Ativa: A Criação do Ator e do Diretor (Stanislavski y el Método de Análisis Activo: La Creación del Actor y el Director). Nair D'Agostini fue discípula del gran pedagogo y director Georguei Alexandrovich Tovstonógov, quien dio continuidad a las ideas de Konstantín Stanislavski, y más precisamente al Análisis Activo.

Conocí a Nair cuando estudiábamos en el Instituto de Teatro, Música y Cine de Leningrado y desde entonces aprecié su talento y dedicación al hecho teatral. Por lo tanto no podía dejar de conocer su libro. Sabía que sería un aporte a la teoría del teatro mundial y un libro imprescindible para el estudio del análisis dramático y la puesta en escena.

El libro de Nair D'Agostini es un minucioso estudio del proceso de la acción dramática por dentro, desde la óptica de la autora que fuera parte de la vida del teatro ruso, además de utilizar la bibliografía directa del ruso, lo cual patentiza aún más, la validez del texto. El análisis denota un profundo conocimiento del tema, en cuanto se percibe, por sus reflexiones, el dominio de la estructura dramática.

Se aprecia en esta investigación una indagación rigurosa y actualizada acerca de la acción dramática, al desentrañar los procesos que ocurren en el desarrollo del texto que tiene como eje central el análisis de los sucesos puestos en sentido de representación dramática; y así demuestra la importancia de las partes y su conjunto. D'Agostine expone los conceptos como Superobjetivo, Línea de Acción Transversal y Circunstancias Dadas que son fundamentales para abordar el Método de Análisis Activo.

Con un lenguaje directo y conciso, la autora nos sumerge en el amplio e inagotable terreno de la cultura teatral. No caben dudas que este libro es un texto de interés e importancia por constituir una referencia obligatoria para los interesados en el tema. Estimada Nair, estoy gratamente impresionada, no puedo más que felicitarte.

Solicitei a Nair o envio de seu livro *Stanislávski e o Método de Análise Ativa: A Criação do Ator e do Diretor*. Nair D'Agostini foi discípula do grande pedagogo e diretor Georguei Alexandrovich Tovstonógov, que deu continuidade às ideias de Konstantin Stanislávski, e, mais precisamente, à Análise Ativa.

Conheci Nair quando nós estudávamos no Instituto de Teatro, Música e Cinema de Leningrado e desde então apreciei seu talento e sua dedicação ao evento teatral. Por isso, não poderia deixar de conhecer seu livro. Sabia que ele seria uma contribuição para a teoria do teatro mundial e um livro essencial para o estudo de análise e de encenação dramática.

O livro de Nair D'Agostini é um estudo minucioso do processo de ação dramática interna, a partir da perspectiva da autora que fazia parte da vida do teatro russo e que usa a bibliografia direta desse idioma, o que potencializa ainda mais, a validade do texto. A análise denota um profundo conhecimento do tema, na medida em que se percebe, por suas reflexões, o domínio da estrutura dramática.

Nesta investigação, é apreciada uma averiguação (sondagem) rigorosa e atualizada sobre a ação dramática, desvendando os processos que ocorrem no desenvolvimento do texto, cujo eixo central é a análise dos eventos colocados no sentido de representação dramática; e, assim, demonstrar a importância das partes e de seu todo. D'Agostini expõe os conceitos como Superobjetivo, Linha de Ação Transversal e as Circunstâncias Dadas, que são fundamentais para abordar o Método de Análise Ativa.

Com uma linguagem direta e concisa, a autora nos mergulha no vasto (amplo) e inesgotável terreno da cultura teatral. Não há dúvida de que este livro é um texto de interesse e importância, pois constitui uma referência obrigatória para os interessados no assunto. Cara Nair, estou agradavelmente impressionada, parabéns. ■

A Arte de Indagar-se Por Francisco Medeiros¹

Por Valmir Santos²

“Um amontoado de perguntas”. Foi assim que Francisco Medeiros traduziu sua sensação por e-mail dois dias após a roda de conversa realizada no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo. Em 25 de outubro de 2016 ele trocou ideias com as atrizes Eloisa Elena, Miriam Rinaldi e Yara de Novaes, mais o dramaturgo Alexandre Dal Farra e este jornalista a propósito das presenças, autonomias e transformações nos processos criativos que envolvem as artes da cena. À época, o diretor lidava com os ensaios de *On Love*, do inglês Mick Gordon, que estreou em 2017, nova parceria com a Cia. Barracão Cultural, a mesma de *Facas nas Galinhas* (2012), do escocês David Harrower.

1. Reportagem originalmente publicada no site **Teatrojornal – Leituras de Cena**, em 20.10.2019, e disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2019/10/a-arte-de-indagar-se-por-francisco-medeiros/>.

2. Jornalista, crítico e diretor do site **Teatrojornal – Leituras de Cena**.



Fazer perguntas era um dos procedimentos diletos do homem que dedicou 46 anos de vida ao teatro. Medeiros morreu no último dia 16, aos 71 anos. Ele tratava de câncer de próstata que gerou metástase. Seu corpo foi velado no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, região central de São Paulo, e cremado em Vila Alpina.

Com trânsito por teatro, dança e ópera, as encenações de Medeiros colocavam em relevo a arte do intérprete. Não era ostensivo na assinatura, prevalecendo uma noção de conjunto, poética perceptível inclusive nos solos que dirigiu. O inquietava lidar com aprendizes ou profissionais de distintas gerações, sempre que possível em articulação com ações pedagógicas.

“Por que fazer arte deveria implicar resolver problemas? Por que não para propor questões?”, declarou, em abril de 2006, em entrevista ao repórter. Na ocasião, ele estava em cartaz na cidade com dois solos, *A última Gravação de Krapp* (2000), do irlandês Samuel Beckett, com atuação de Antônio Petrin, e *A Noite Antes da Floresta*, do francês Bernard-Marie Koltès, com Otávio Martins. Também ensaiava, para dali a dois meses, *B – Encontros com Caio Fernando Abreu*, produção do Núcleo Experimental do Sesi. Orgulhava-se ter nascido no mesmo ano de Abreu e Koltès, 1948.

A agenda daquele 2006 previa, em seguida, abrir o processo de pesquisa de *Terra Sem Lei*, novo trabalho do Núcleo Argonautas de Teatro, grupo de estudo, pesquisa e criação do qual foi cofundador em 1999 e que teve entre seus melhores resultados o espetáculo batizado com outra pergunta: *O Que Morreu Mas Não Deitou?* (2004), fruto de ocupação artística do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, via Programa Municipal

de Fomento ao Teatro, ao lado dos atores-criadores Bel Kowarick, Marcos Damigo, Rodrigo Bolzan, Tania Ripardo e Plínio Soares, seu companheiro.

Num breve apanhado da formação e da prática pedagógica de Medeiros, ele obteve bacharelado em direção teatral pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), em 1973, com habilitações em dramaturgia, direção e crítica. Assinou a primeira criação no ano anterior, *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal, trabalho de conclusão do curso. Na mesma década, também transitou pela dança, colaborando em coreografias de Marika Gidali, Décio Otero, Ruth Rachou e Maria Duschenes.

Indicado pelo crítico Yan Michalski, que mal conhecia, trabalhou entre 1979 e 1981 numa organização sem fins lucrativos de Nova York, a Theatre of Latin America Inc., dedicada a intercambiar criadores e produtores da América Latina, capitaneada pela escritora e diretora Joanne Pottlitzer.

Talvez a correlação arte e sociedade tenha se tornado ainda mais clara ao jovem Medeiros no período em que foi assessor do diretor Osmar Rodrigues Cruz (1924-2007), de 1981 a 1996, cuja biografia fundiu-se à história da companhia do Teatro Popular do Sesi (1962-1992) e do espaço de mesmo nome inaugurado na Avenida Paulista em 1977.

Cruz notabilizou-se pelo empenho na popularização do teatro por meio do Serviço Social da Indústria. Já no início da década de 1950 era contratado como ensaiador de trabalhadores em pleno chão de fábrica, gesto mediador incipiente da entidade patronal que a partir de então considerava aportar contrapartidas socioculturais e

educativas.

Em seus primeiros anos de Sesi, Cruz e colaboradores como o cenógrafo Flávio Império empenhavam-se na implantação do Núcleo de Artes Cênicas (NAC) nas unidades, com o intuito de oferecer cursos livres de iniciação a todas as faixas de idade. A ideia vingou a partir de 1987, em bairros periféricos de São Paulo e depois em cidades do interior paulista.

Medeiros era encarregado de selecionar orientadores do NAC para dar aulas de interpretação e contextualizar a relevância histórica dessa arte a crianças, adolescentes e adultos. Mirava profissionais com baliza didática, imprescindível a qualquer processo de ensino. Àquela altura discípulo de Cruz, ele encontrava interseções com o pensamento libertador e humanista do educador Paulo Freire. Carregava livros, artigos ou apostilas embaixo do braço ao viajar da sede aos bairros ou municípios, invariavelmente transportado numa Kombi do Sesi.

No livro *Atos de Coexistência – 30 Anos do Núcleo de Artes Cênicas do Sesi-SP* (editora idem, 2017) escrevi que Medeiros correlacionava conteúdos com procedimentos artísticos ao trazer para a prosa diária com orientadores o exemplo de companhias que desenvolviam pesquisa continuada no Brasil ou no exterior, sendo impossível dissociar a criação do estudo, a prática da teoria. Propunha a capacidade de ver com olhos livres, independentemente da nuvem de conceitos sobre a cabeça. “Que tal você dar aula como escolha de vida artístico-pedagógica?”, indagava aos pares orientadores em seus diálogos constantes.

Com a aposentadoria de Osmar Rodrigues Cruz, entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990, Medeiros assumiu a Divisão

de Difusão Cultural do Sesi, onde permaneceu até meados dos anos 1990. No prefácio a *Atos de Coexistência...*, ele anotou: “O encontro com o preconceito foi o primeiro sentimento que emergiu em mim ao deparar-me com o trabalho e com a figura de Osmar. Jovem impetuoso e desejoso de reformar o teatro do mundo, num segundo, no encontro com o trabalho de Osmar eu me vi confrontado com o interesse pelas ações de um artista considerado conservador e tradicionalista. Era assim aos meus olhos precipitados. Inicialmente constrangido, fui arremessado num terreno movediço: o reconhecimento da força do sonho, das ações concretas impulsionadas por um ideal que não era desprovido de sentido, como achava eu armado e entrincheirado na minha inquietude estreita”.

Entre os caminhos que trilhou em seguida, contracenou com artistas-pedagogos como Maria Thais e Luís Alberto de Abreu na Escola Livre de Teatro, no início dos anos 1990, referência de política pública de formação pela Prefeitura de Santo André. Instituição, aliás, que resiste graças à mobilização de aprendizes, mestres e comunidade.

De fato, Medeiros dizia-se apaixonado pela formação de ator e pela pedagogia da arte, conciliação que não cessou de fazer em distintos momentos como docente em cursos como Comunicação das Artes do Corpo na PUC-SP e na SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, entre outras instituições.

Dentre montagens memoráveis de Medeiros a que assisti estão o solo sem palavras da gaúcha Ileana Kwasinski, *Depois do Expediente* (1987); as personagens mendigos de *Homeless* (1991), de Noemi Marinho, sob um viaduto ou um beco da

cidade, peça que a autora dedicou ao diretor e a Zero Freitas, criador da trilha sonora; a primeira ocupação do subsolo do Centro Cultural São Paulo, hoje Espaço Ademar Guerra, com *A Gaivota* (1994), tendo Walderez de Barros e Marco Ricca no elenco sob instalação cenográfica de J.C. Serroni; a genial transcrição da obra de Nelson Rodrigues friccionada pelas imagens das formas animadas em *Flor de Obsessão* (1997), concepção e roteiro da Companhia Pia Fraus com bonecos de Beto Lima, este a contracenar com Beto Andretta e Domingos Montagner; a desilusão juvenil nada redentora de *SubUrbia* (2001), do estadunidense Eric Bogosian; enfim, uma relação de trabalhos que dão a temperatura do ofício do paulistano Francisco Alberto Azevedo Medeiros na virada de milênio.

Provocar, mover e emocionar eram verbos que flexiona nas colaborações com núcleos jovens em anos recentes, como a CiaSenhas de Teatro (PR), a Cia. Lazzo (SP), o grupo Teatro Sim... Por Que Não?!!! (SC), a Cia. Artera de Teatro (SP) e a própria Cia. Barracão Cultural (SP) citada no início. “Que não venha a acomodação!”, conclamava. “Viva a vida, e as tentativas de fazer arte viva!”.

A seguir, trechos de entrevista realizada com ele em 18 de abril de 2006, base de reportagem publicada na ocasião na *Folha de S.Paulo*, gravitando o projeto *Terra Sem Lei*, do Núcleo Argonautas de Teatro.

E, ao final, mais um exercício de escuta: *links* para participações de Medeiros no programa radiofônico *Atrás da Máscara*, veiculado em janeiro de 2019 na emissora Rádio e Televisão de Portugal, a RTP. Nessa conversa, em duas partes, o diretor rememorou o contato com a arte na infância, a censura ao drama *Artaud, o Espí-*

rito do Teatro (1984), com dramaturgia de José Rubens Siqueira, e a prática da crítica de teatro infantil no *Jornal da Tarde* (1978-1980) e na revista *Palco+Plateia* (início dos anos 1970), na esteira de sua graduação na USP.

Transmissão de conhecimento

“Dá muita felicidade quando você encontra espaço na sua vida para se dedicar a estudar e a experimentar, no sentido laboratorial mesmo. Conseguir se libertar um pouco das pressões pelo resultado.”

“Estudar, em nosso país, está ligado ao sacrifício, ao dever, e não ao prazer. E o treinamento sistemático também não é um hábito, embora essa situação esteja se revertendo aos poucos.”

“Se a gente não radicalizar os nossos experimentos e a nossa conduta, não tem sentido ir para um segundo momento.”

Ponto de partida em *Terra Sem Lei*

“Viés do olhar: qual a possibilidade de extração de uma poética exclusivamente a partir da edição da realidade? É a pergunta que a gente faz no primeiro momento. Sabe-se lá o que isso vai dar, mas é a provocação inicial do projeto: qual matéria documental eleger?”

“A proposta aos intérpretes é: encontrem momentos da história do homem em que as relações não eram governadas por regras conhecidas pelas duas partes. Nesse sentido, quando o ordenamento é unilateral vira terra sem lei, a barbárie.”

Posicionar-se

“Eu tenho medo da expressão teatro político, mas acho que está ficando insuportável você se

manter confortavelmente 'isento' de se afetar pelo que está acontecendo em volta, no mundo em que a gente vive. Essa indiferença está ficando insuportável, felizmente. O que nos anos 90 devia ser muito mais fácil, acho que agora está mais complicado deixar essas coisas passarem por nós. Não sei nem se a situação piorou, mas acho que a merda está vindo pelo ralo e só não vê quem não quer, de tudo quanto é lado. Por que o artista não pode se sentir mais impelido a chegar perto disso, a olhar para isso? Sem nenhum engajamento político, partidário ou proselitismo, nada disso. O foco é o homem, a polis, a relação com o coletivo. Isso no cinema já é muito forte, nas artes plásticas também. E no teatro também, em nível mundial."

"Mas tem um problema grave: ao estimular os atores a lidar com temas presentes a gente tende a ter um olhar muito sectário, tornando difícil analisar isso poeticamente. É necessário ter alguma distância."

Política pública

"O caminho do durante, não do depois: essa é uma conquista dos artistas que está na essência do Fomento ao Teatro [lei municipal em vigor desde 2002]. Tenho a sensação de que a médio prazo o programa vai mostrar resultados concretos no panorama da cidade e do país. Sinto que um dos primeiros reflexos, claro, está na consolidação e organização do coletivo, não sei se grupo, mas de gente trabalhando junto em caráter contínuo e no aprimoramento das pessoas. Se você olhar de lá para cá a quantidade de gente que descobriu ou lembrou-se do prazer de estudar, de se aprimorar, isso vira uma necessidade. A Lei do Fomento já começa a mostrar resultados. Cheia

de problemas, cheia de contradições, é verdade. Talvez sejam os vícios de relação que guardamos de herança da ditadura. Para a gente trocar é duro. A gente se esquece de que 21 anos de um regime absolutamente requintado para separar os homens ainda gera sequelas. Elas são invisíveis, a olho nu, mas estão em nós. E essa fome, em todos os sentidos, todas as metáforas, só faz emergir em nós mesmos o pior que a gente tem."

Beckett, Koltès e Caio

"A vida da gente tem isso: de vez em quando você sente encaixes, as coisas parecem funcionar no lugar. Foi um pouco isso com *A Última Gravação de Krapp* e *A Noite Dentro da Floresta*, o Beckett e o Koltès. É raro, porque muitas vezes mais se erra do que se acerta. E nem sei se esses dois projetos foram acertos, mas grandes encontros. Acima de tudo encontros com o público."

"No caso do *Krapp*, quando Fabio de Souza Andrade [professor de literatura na USP, crítico literário, tradutor e pesquisador da obra de Samuel Beckett] apareceu na nossa frente e revelou os *fac-símiles* dos diários originais de todas as encenações do Beckett, a gente brincou de fazer todas. Montamos uma por uma de *Krapp*, seis versões, página por página, como se fosse na base do restauro, da arqueologia. Durante quatro meses e meio. E aí elaboramos a nossa versão, sem caraminholas. As mudanças eram filigranas, você olhar que o autor era um gênio, mudava uma coisinha aqui, outra ali.... E realmente funcionava."

"Por que fazer arte deveria implicar resolver problemas? Por que não para propor questões? Essa é uma atitude. O que é mais importante naquilo que não é dito em meio àquela enxurrada

de palavras? Isso se abre a leituras infinitas de cada espectador, no plano das sensações, no contato invisível entre o público e a obra de arte, que não se explica somente ao que acontece naquele momento ao vivo, pois mobiliza outras zonas em cada pessoa.”

“Não resisto quando olho e digo que não sei fazer nada disso. Tudo aquilo que me pareceu mais familiar resultou nos momentos em que me dei mal, a ponto de não chegar à estreia. Desisti antes do fim quando parecia mais fácil de fazer. Graças a Deus, aconteceu três vezes em 99 [ele estava à beira da centésima montagem em 2006].”

Gênese

“Nasci na região da Avenida Paulista, na maternidade Pro Mater. Em criança, tinha uma coisa de apresentações para os familiares. Toquei acordeom durante muitos anos, uma prática erudita contra a minha vontade. Também aprendi línguas. Mas não tem um artista na família, fui exceção. Meu pai era industrial, minha dona de casa. Havia um tio muito distante com problemas mentais. Ele vivia em sanatórios e gostava de pintar. Certa vez, cruzei com ele, justamente a partir do momento em que comecei a conjugar o verbo ‘eu sou artista’ e tinha um palco na minha vida. Não como intérprete, sempre organizando por trás. Só fui ator porque achava que tinha que ter consciência. O diretor Celso Nunes dizia que minha atuação era horrível, fiz um ano de coro em *Coriolano* [1974], produção do Paulo Autran. Também trabalhei com Roberto Lage em infanto-juvenis. E cheguei a escrever crítica de peça infantil para o Jornal da Tarde, uma indicação do Sábato Magaldi, com quem havia estudado na USP. Para mim, sentar na plateia é um prazer, apesar de ir menos ao teatro do que gostaria.”

Alegria

“Fazer teatro a sério não é ser sisudo, mas fazê-lo com entusiasmo.”

“Ditadura do ator ou do diretor, as duas são nefastas. Procuro passar longe. Eu tenho prazer do trabalho em equipe.”

Vitalidade

“Eu não me lembro de nenhum momento em que o teatro não me espantasse com o seu vigor. A gente está num momento de vitalidade dos grupos que só não vê que não quer.”

<https://youtu.be/349aZxfAhN4>

∴ Ouça, a partir do tempo 14:44, a primeira parte da entrevista de Francisco Medeiros ao programa *Atrás da máscara*, da RTP, veiculada em 9 de janeiro de 2019.

∴ Ouça, a partir do tempo 16:26, a segunda parte da entrevista de Francisco Medeiros ao programa *Atrás da máscara*, da RTP, veiculada em 9 de janeiro de 2019.

∴ Leia crítica de Valmir Santos a partir de *Extinção* (2018), solo de Denise Stoklos dirigido por Francisco Medeiros e sob cenografia de J.C. Serroni, a partir do romance de mesmo nome de Thomas Bernhard.

∴ Leia crítica de Ferdinando Martins a partir de *Os Dois e Aquele Muro* (2016), texto de Ed Anderson encenado por Francisco Medeiros com atuações de Luciano Gatti e Plínio Soares.

∴ Leia crítica de Maria Eugênia de Menezes a partir de *Homens nas Cidades* (2016), peça do britânico Chris Goode interpretada por Laerte Mello.

A autobiografia de Konstantin Stanislávski, Minha Vida na Arte (Civilização Brasileira, 1989), foi tomada como inspiração para a criação desta seção. ■



TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA

REFERÊNCIA DESDE 1974

ISSN 2238-9334



macunaima.com.br

