

EDIÇÃO Nº 19 - II SEMESTRE - 2021

Caderno de registro Macu

PESQUISA







PESQUISA

19

Editorial A décima nona edição do *Caderno de Registro Macu* abre com o **Dossiê Dos Sonhos Que Nos Movem**, enunciado que orientou artística e pedagogicamente os processos criativos do 1º semestre de 2021. Esta seção procura documentar algumas das pesquisas realizadas em torno do tema e, mais especificamente, as conversas realizadas durante a Semana de Planejamento do Teatro Escola Macunaíma, que fomentaram o início das investigações em sala de aula. O artigo “Corpo e Pensamento: A Invenção de Outros Sentidos”, do filósofo Amauri Ferreira, aborda algumas noções de Nietzsche, Spinoza e Bergson para tratar das relações entre corpo e pensamento no decorrer dos tempos. Eduardo Moreira, um dos fundadores do Grupo Galpão, fala sobre as principais motivações deste coletivo e sobre como seus integrantes lidaram com as adversidades da pandemia no artigo “Os Sonhos Que Movem o Fazer Teatral do Grupo Galpão: Pesquisa, Busca de Linguagem e Proximidade Com o Público”. Esta seção ainda contempla a fala transcrita e editada do Professor de Filosofia da Educação da Universidade de São Paulo, José Sergio Fonseca de Carvalho, aos professores, coordenação e direção da escola, intitulada “A Busca de um Sentido Para a Formação em Teatro”.

Imaginar - Agir - Comunicar reflete sobre os elementos do Sistema Stanislávski que alicerçaram o tema de investigação do 1º semestre de 2021. Sobre imaginar, o artigo da professora Marcia Azevedo, “A Imaginação... O Teatro... A Prática”, trata deste elemento nas teorias e práticas do próprio Stanislávski, tema de sua dissertação de mestrado realizada junto ao PPGAC-USP. Enquanto as pesquisadoras Natacha Dias e Daniela S. T. Merino, em “O Estúdio Tchekhov de 1918 – As Bases de uma Pedagogia da Imaginação”, apresentam traduções inéditas do inglês e do russo para o português, a fim de destacar o papel da imaginação no pensamento pedagógico de Mikhail Tchekhov, traçando os paralelos com o Sistema de Stanislávski. Em “A Tarefa na Criação de Ações Físicas: Perspectivas a Partir da Prática do Encontro”, Vitor Lemos aborda um procedimento experimentado em seu estúdio O Canto do Bode, em Lisboa, discutindo o conceito e a prática da Tarefa para a criação de Ações Físicas.

Stanislávski em Foco traz a fala transcrita e editada da professora mestra Simone Shuba, apresentada originalmente na *live* promovida pelo Projeto de Pesquisa “Estúdio Fisções – Princípios e Práticas Para a Atuação Cênica Viva” e realizada em maio de 2021. Intitulada “Stanislávski: Afetos na Vida e na Arte”, ela fala sobre a história, a importância e a conceituação da Memória Afetiva no Sistema do mestre russo. Já a seção **Café Teatral** marca a retomada, de forma remota, dos encontros que já completam doze anos de história. Participaram dessa conversa encontro as atrizes, diretoras teatrais e dramaturgas Grace Passô e Lucienne Guedes. A exposição de Grace Passô, transcrita e editada para esta publicação, leva o título “Da Concretude dos Sonhos”, enquanto Lucienne Guedes nos concede o privilégio de conhecer sua mais recente pesquisa e nos brinda com o artigo “Roupa Cênica, Roupa Máscara – Apontamentos Para o Jogo de Atrizes e Atores Com Trajes de Cena”.

Em **Resenha**, publicamos dois textos sobre um dos últimos lançamentos do Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski (CLAPS) em parceria com a Editora Perspectiva: *Stanislávski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, de Michele Almeida Zaltron. O “Prefácio”, escrito por Nair D’Agostini para o livro, e o texto de Tatiana Motta Lima, orientadora da pesquisa que deu origem à publicação. “Um Tempo Espiral Onde (Ainda) Se Conversa Com os Mortos” é inspirado na fala de Tatiana Motta Lima na *live* de lançamento e reflete sobre o modo como nos relacionarmos com os nossos grandes mestres do passado. Por fim, na seção **Minha Vida na Arte**, inspirada na autobiografia de Konstantin Stanislávski, o *Caderno de Registro Macu* presta sua homenagem a Maria Clara Machado, dramaturga e uma mais significativas autoras brasileiras de peças infantis, falecida em 30 de abril de 2021. Para tanto, Ariel Moshe fala sobre sua admiração pela grande artista e sobre como ela foi decisiva em sua formação.

Boa leitura a todos e todas!



PESQUISA

ISSN 2238-9334**IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO**

Roberta Carbone (MTb 0088828/SP)

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Igor Bologna

Kleber Danoli

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:

Amauri Ferreira

Ariel Moshe

Daniela S. T. Merino

Eduardo Moreira

Lucienne Guedes

Marcia Azevedo

Natacha Dias

Tatiana Motta Lima

Vitor Lemos

AGRADECIMENTOS

A Grace Passô, José Sergio Fonseca de Carvalho e Simone Shuba, por autorizarem a publicação de suas falas. A Nair D'Agostini, por gentilmente permitir a reprodução do "Prefácio" escrito para o livro *Stanislávski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, de Michele Almeida Zaltron. A Antonio Edson, Eduardo Moreira, Inês Peixoto, Júlio Maciel, Lydia Del Picchia, Marcelo Castro, Marisa Mattos, Mateus Lustosa, Mauro Corage, Nisa Eliziário, Paulo André, Samuel MacDowell, Teuda Bara, Tiago Becker, Vinícius de Souza e Grupo Galpão, pela autorização de publicação das imagens. A Taynara Gonçalves, pelo cuidadoso trabalho de transcrição dos materiais aqui publicados. E a todos aqueles e aquelas que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

DIREÇÃO EXECUTIVA

Luciano Castiel

SUPERVISÃO

Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E ARTE

Fernando Balsamo

INFORMAÇÕES DA CAPA

Projeto de Eva Castiel

TIRAGEM

3000 exemplares

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

dos sonhos que nos movem

Corpo e pensamento: a invenção de outro sentido	6
Os sonhos que movem o fazer teatral do Grupo Galpão: pesquisa, busca de linguagem e proximidade com o público	14
A busca de um sentido para a formação em teatro	22

imaginar, agir, comunicar

A Imaginação... O teatro... A prática	30
O Estúdio Tchékhov de 1918 - As bases de uma pedagogia da Imaginação	40
A Tarefa na criação de Ações Físicas: perspectivas a partir da prática do Encontro	60

stanislávski em foco

Stanislávski: afetos na vida e na arte	74
--	----

café teatral

A concretude dos nossos sonhos	82
Roupa cênica, roupa máscara - apontamentos para o jogo de atrizes e atores com trajes de cena	92

resenha

Prefácio	102
----------	-----

minha vida na arte

O impulso de Renata	108
---------------------	-----

Corpo e pensamento: a invenção de outro sentido

POR AMAURI FERREIRA¹

Atualmente fala-se muito sobre a saúde do corpo, do seu bom funcionamento orgânico e, sobretudo, de uma suposta estética (o corpo para ser exibido), o que reduz o conhecimento do corpo humano apenas ao seu aspecto orgânico – como podemos observar através do culto exagerado às dietas, às cirurgias plásticas e aos exercícios físicos, que servem para que as pessoas obtenham um corpo supostamente belo, perfeito e saudável. Nesse sentido, sempre falta para elas “o” corpo para ser alcançado.

De acordo com a dicotomia corpo/mente, o corpo situa-se em um grau inferior de realidade em relação à mente – e essa maneira de perceber não é apenas dominante nos nossos dias, mas foi plantada há muito tempo no Ocidente. Se partirmos da história da filosofia, podemos perceber que, a partir de Sócrates, essa dicotomia tornou-se comum no pensamento ocidental, o que serviu para contaminar muitos dos que se dedicaram a investigar o corpo a partir de uma concepção de que ele é um entrave para o “verdadeiro” conhecimento. Basta observarmos que no *Fédon*, de Platão, Sócrates, já muito próximo da morte, faz uma apologia da imortalidade da alma e da sua purificação ao se libertar, finalmente, do corpo, pois este assola a alma, segundo ele, com doenças, vícios e paixões, servindo de obstáculo à “verdade”: “Quando é, pois, que a alma atinge a verdade? Temos dum lado que, quando ela deseja investigar com a ajuda do corpo qualquer questão que seja, o corpo, é claro, a engana radicalmente” (PLATÃO, 1996). Seguindo essa mesma direção, René Descartes, no século XVII, dizia que os sentidos do corpo *enganam* a alma e, em razão disso, não podem ser

1. Filósofo, escritor e professor. Desde 2006, ministra cursos livres de Filosofia. É autor dos livros *Simplicidade Impessoal* (2019) e *Singularidades Criadoras* (2014). É também autor de livros sobre Spinoza, Nietzsche e Bergson. Visite: <www.amauriferreira.com>.

confiáveis. “Até o momento presente”, diz ele, “tudo o que considere mais verdadeiro e certo, aprendi-o dos sentidos ou por intermédio dos sentidos; mas às vezes me dei conta de que esses sentidos eram falazes, e a cautela manda jamais confiar totalmente em quem já nos enganou uma vez” (DESCARTES, 1999, p. 250).

Esse equívoco sobre a natureza corpórea está acompanhado de uma noção também distorcida da natureza do pensamento, quando este geralmente é confundido com a linguagem, com a representação, com a racionalidade, com as noções universais. Mediante o ideal de instrução, o pensamento sempre aparece como força que submete o corpo aos seus interesses de domínio e controle das paixões, de domínio e controle da natureza. Como alternativa a essa tradição filosófica, que remete a Sócrates, Platão, Descartes e outros pensadores que partiram (e não conseguiram sair) da dicotomia corpo/mente, encontramos nos escritos filosóficos de Friedrich Nietzsche, Benedictus de Spinoza e Henri Bergson vozes absolutamente afirmativas da importância do corpo para o pensamento, sem estabelecer uma hierarquia, indo muito além do que habitualmente se diz sobre a relação entre o corpo e o pensamento.

Reativo e Ativo

O desprezo do corpo tomado pela tradição filosófica ocidental corresponde à descoberta nietzschiana da “história escondida da filosofia”. Nietzsche nos diz que o cansaço de viver gera valor – o valor dos esgotados, que, em uníssono, apontam a saída para os infortúnios da existência por meio do ideal. Um problema que é central na filosofia de Nietzsche é o da geração dos valores, *que não está dissociada do modo como vivemos*. Quando entendemos que o pensamento e o corpo exprimem a força da vida, não encontramos mais razão em estabelecer uma hierarquia entre eles. Somente assim, ao viver afirmativamente, Nietzsche (2008, p. 1041) pôde compreender o que levou alguns dos grandes nomes da filosofia a produzirem obras que separam o pensamento da vida:

Meu novo caminho para o “sim”. – Filosofia, tal como até agora a entendi e vivi, é a procura voluntária também dos lados malditos e condenados da existência. A partir da longa experiência que me deu uma tal peregrinação pelo gelo e pelo deserto, aprendi a considerar de outra maneira tudo o que foi filosofado até agora: – a história oculta da filosofia, a psicologia dos seus grandes nomes veio à luz para mim. “Quanto de verdade suporta, a quanta verdade atrevese um espírito?” – isso foi para mim a medida propriamente dita. O erro é uma covardia...

A crença no erro (que é o ideal) trata-se de uma fraqueza de viver, e a causa disso, segundo Nietzsche, é fisiológica, ou seja, trata-se da “indigestão” das impressões que são produzidas em nós conforme vivemos. Desse modo, o indivíduo torna-se reduzido a sua consciência, que não para de *re-sentir*, de *re-agir* ao que já passou – tudo que foi experimentado passa a ter uma estranha noção de finalidade, ou seja, de uma suposta boa ou má intenção de alguém (ou de uma entidade sobrenatural) em realizar certas ações sobre ele. Em razão disso, a consciência, no estado de ressentimento, quer controlar e julgar tudo, deseja impedir que o acaso venha causar algum prejuízo *pessoal*, já que a noção de “pessoa” é *inseparável* do ressentimento, de uma consciência que deseja, tenazmente, conservar a ilusão do eu. Seja cristão ou cientista, o homem reativo investe no ideal ascético, parte do mundo “imperfeito” para o “perfeito”, dá o mais alto valor à consciência (é a alma que será “salva”, é a razão que irá “corrigir” a natureza).

Toda crítica de Nietzsche ao cristianismo e à ciência passa por uma genealogia dos valores nascidos do ressentimento e da vingança contra a vida. Por intermédio da inversão dos valores operada pelo sacerdote judaico, segundo a *Genealogia da Moral*, o indivíduo submete-se ao seu aspecto consciente e orgânico, impedindo que impulsos ativos inconscientes tornem-se dominantes nele. O ressentido é um tipo fisiologicamente esgotado, incapaz de criar para além de si mesmo. Portanto, os valores que ele

reproduz exprimem o seu desejo de conservar o seu modo de viver: “Uma prolongada reflexão sobre a fisiologia do esgotamento levou-me forçosamente à questão de quanto os juízos dos esgotados teriam penetrado no mundo dos valores” (NIETZSCHE, 2008, p. 54). Tal esgotamento, que é também de Sócrates, de Platão, de Descartes..., parte do pressuposto de que os *sentidos do corpo mentem*. Ao contrário dessa crença, Nietzsche afirma que é a *mentira* que é *produto* do uso equivocado que os homens fazem daquilo que os sentidos indicam para eles (NIETZSCHE, 2006).

Diagnóstico nietzschiano: o “mundo verdadeiro” e o sujeito do conhecimento, do livre-arbítrio, são mentiras que mantêm a humanidade afastada de onde a vida acontece. Por isso a degeneração do homem cresce cada vez mais – e um dos sintomas disso é o sentido do trabalho nas sociedades capitalistas. Quanto mais a pessoa se sente prisioneira do trabalho, maior a necessidade que ela tem de buscar remédios que aliviem o seu cansaço. Os indivíduos práticos, exaustos de tanto trabalho, crentes no que chamam de “virtude do lucro”, precisam cada vez mais de prazer e de distração, que se tornam seus anestésicos: “Pois viver continuamente à caça de ganhos obriga a despender o espírito até à exaustão, sempre fingindo, fraudando, antecipando-se aos outros: a autêntica virtude, agora, é fazer algo em menos tempo que os demais. [...] Se ainda há prazer com a sociedade e as artes, é o prazer que arranjam para si os escravos exaustos de trabalho” (NIETZSCHE, 2001, p. 329).

Nietzsche nos indica que o remédio para combater esse esgotamento é a ação sobre a demasiada organização do nosso corpo. É inevitável que o conforto e a segurança, tão propagados pelos valores vigentes, reforcem a sobrevivência e o bom funcionamento dos órgãos do corpo, o que favorece o aspecto reativo da nossa existência, mas que também limita o nosso conhecimento sobre o corpo apenas a sua realidade orgânica. Nesse sentido, podemos chamar de *corpo reativo* quando o corpo está submetido a uma organização moral. Ora, é justamente essa passividade em operar metamorfoses em si mesmo que precisa ser combatida – e Nietzsche chama de *nilismo ativo* a ação sobre a nossa própria passividade para, enfim, podermos expandir a nossa vontade de potência, ao assimilarmos outras forças.

Sabemos que, devido à organização moral do corpo, nos entristecemos e ficamos distantes do aspecto ativo da existência. Nesse estado, há o real perigo de confundirmos o corpo com uma prisão. Mas o corpo não é uma prisão, é ele que está aprisionado pela organização utilitária. “Tudo aquilo que em mim sente”, diz Nietzsche, “sofre de estar numa prisão; mas a minha vontade chega sempre como libertadora e portadora de alegria” (NIETZSCHE, 2003, p. 101). Ao contrário do corpo reativo, podemos chamar de *corpo ativo* aquele que se abre às experimentações – assim o espírito alimenta-se dos sentidos do corpo para distribuir riquezas, para ir além de si: “Assim o corpo atravessa a história – tornando-se outro e lutando. E o espírito – que será, para

ele? O arauto, companheiro e eco de suas lutas e vitórias” (NIETZSCHE, 2003, p. 116). Cuidar de si implica ter um cuidado com as relações – e isso *Ecce Homo*, mais do que qualquer outro escrito de Nietzsche, nos fornece um material valiosíssimo. Especialmente no capítulo “Por que sou tão inteligente”, podemos perceber que a inteligência mencionada por Nietzsche está relacionada à escolha do lugar, do clima, da alimentação, da bebida, das companhias, das distrações, em suma, de uma maneira de viver com o mínimo de “não” ao que nos é contrário, pois corremos sempre o risco de perder muita energia quando nos esforçamos para afastar para bem longe, de modo frequente, o que não nos interessa. Em razão disso, um descuido dessas pequenas coisas pode impedir, de fato, que um gênio vingue: “Tenho em mente um caso em que um espírito notável e potencialmente livre tornou-se estreito, encolhido, um rabugento especialista, por simples falta de fineza de instintos com relação ao clima” (NIETZSCHE, 1995, p. 2).

Impotência e Virtude

Nietzsche não dissociava o conhecimento da vida da experiência do corpo, assim como pensou Spinoza no século XVII. O filósofo holandês dizia que *tudo* o que está na existência se *esforça* para perseverar na sua própria natureza. Assim, corpo e mente se esforçam para serem modificados: o esforço do corpo é para aumentar suas conexões com outros corpos; o esforço da mente é para produzir mais ideias, para conhecer

adequadamente. Como não há separação entre um corpo e outro corpo (o atributo extensão é indivisível), qualquer corpo existe misturado com outros corpos. Ora, segundo Spinoza, o nosso corpo, por se relacionar com outros corpos (sonoros, olfativos, gustativos, táteis, visuais), passa por um *favorecimento* ou um *constrangimento* da sua potência de agir e, simultaneamente, a nossa mente, que está unida ao corpo, alegra-se ou entristece-se de acordo com o favorecimento ou com o constrangimento do corpo.

Portanto, um corpo impotente para agir corresponde a uma mente impotente para pensar. Chamamos de *corpo impotente* o corpo que, na sua maior parte, é dominado por relações com outros corpos que são contrários a sua natureza. Mesmo a alegria que a mente experimenta, quando apenas é gerada pelo encontro fortuito de corpos que se compõem (causa inadequada), envolve *impotência* do corpo e da mente. É possível percebermos que, para Spinoza, os afetos-paixões de alegria e de tristeza estão diretamente relacionados aos nossos encontros, ao nosso cotidiano, as nossas experimentações. Isso quer dizer que não há indivíduo contente ou melancólico *em si mesmo*, como se ele fosse um sujeito que vivesse separado das suas relações ou, então, como se a sua mente não tivesse nenhuma relação com o seu corpo. Um exemplo disso é que, para Spinoza, o afeto de melancolia que alguém experimenta não está dissociado de um constrangimento de todas as partes do seu corpo, de uma submissão a corpos exteriores que não se compõem com a sua natureza. Assim também

ocorre com quem se suicida, já que o suicídio envolve impotência, isto é, o suicida é *produto* de um domínio absoluto de determinações exteriores que são contrárias à natureza do seu corpo: “[...] aqueles que se suicidam têm o ânimo impotente e estão inteiramente dominados por causas exteriores e contrárias à sua natureza” (SPINOZA, 2007, p. 18).

Por outro lado, chamamos de *corpo virtuoso* aquele que é capaz de perseverar na sua natureza, *de ser cada vez mais afetado por corpos que se compõem com ele*. O indivíduo virtuoso torna-se menos determinado pelas circunstâncias externas porque é capaz de agir sobre os outros corpos, de selecionar encontros, de ser a causa adequada das suas paixões alegres e, por isso, é capaz de experimentar uma *alegria ativa*, que é distinta da alegria enquanto paixão. Desse modo, quem é virtuoso experimenta um favorecimento cada vez maior do esforço da sua mente para pensar *a essência do seu corpo*, isto é, o corpo como parte de algo que é eterno (o atributo extensão), como potência de ser afetado: “Tudo o que a mente compreende sob a perspectiva da eternidade não o compreende por conceber a existência atual e presente do corpo, mas por conceber a essência do corpo sob a perspectiva da eternidade” (SPINOZA, 2007, 228). É inevitável que a mente, ao produzir a ideia de que a essência do seu corpo não está separada da sua potência de agir, também tenha a ideia da essência de si mesma (cuja essência é conhecer através da intuição) e, somente assim, *experimenta* que é eterna: “Quem tem um corpo capaz de muitas coisas tem uma mente cuja maior parte é eterna”

(SPINOZA, 2007, p. 235). “Assim”, afirma Spinoza, “esforçamo-nos, nesta vida, sobretudo, para que o corpo de nossa infância se transforme, tanto quanto o permite a sua natureza e tanto quanto lhe seja conveniente, em um outro corpo, que seja capaz de muitas coisas...” (SPINOZA, 2007, 235).

Automatismo e Intensidade

Por intermédio de Spinoza, vimos que o corpo é uma potência de ser afetado e de afetar outros corpos, então, podemos afirmar que ele muda a cada encontro e que, também, *modifica* os corpos com que ele se relaciona. O filósofo francês Henri Bergson nos diz que o ser vivo recebe estímulos e também os devolve, ou seja, o ser vivo *percebe* e *age*. Dos seres vivos que são constituídos por um sistema nervoso mais simples até aos mais complexos, o intervalo entre os estímulos recebidos e a resposta efetuada corresponde ao que Bergson chama de *zona de indeterminação*, que é a liberdade que o ser vivo possui para agir sobre os corpos exteriores. No humano, essa zona de indeterminação corresponde ao cérebro, já que este é um órgão que recebe, analisa e seleciona estímulos para distribuí-los ao mecanismo motor destinado a efetuar a resposta necessária. Portanto, o cérebro *impede* que a resposta a um estímulo recebido seja diretamente efetuada: “O estímulo periférico, em vez de propagar-se diretamente para a célula motora da medula e de imprimir ao músculo uma contração necessária, remonta em primeiro lugar ao encéfalo, tornando depois a descer para as mesmas células motoras da medula que intervêm no movimento reflexo” (BERGSON, 1999, p. 25).

À medida em que o sistema nervoso recebe os estímulos dos corpos exteriores, há uma complexidade crescente dos mecanismos motores do nosso corpo, o que multiplica as vias para a nossa melhor resposta. Quanto mais o sistema nervoso se desenvolve, “mais numerosos e distantes tornam-se os pontos do espaço que ele põe em relação com mecanismos motores cada vez mais complexos: deste modo aumenta a latitude que ele deixa à nossa ação, e nisso consiste justamente sua perfeição crescente” (BERGSON, 1999, p. 27). Há, portanto, um crescimento do intervalo entre o estímulo recebido e a resposta executada. Ora, quanto maior a zona de indeterminação de um ser vivo, maior será a sua *percepção consciente*: “E, com isso, a riqueza crescente dessa percepção não deveria simbolizar simplesmente a parte crescente de indeterminação deixada à escolha do ser vivo em sua conduta em face das coisas?” (BERGSON, 1999, p. 27). Em suma: conforme vivemos, somos afetados pelos movimentos transmitidos pelos outros corpos, de tal maneira que, devido à complicação do nosso sistema nervoso, podemos ter uma maior amplitude para as nossas ações. Andamos, falamos, escrevemos etc., em razão dos mecanismos motores que foram produzidos em nosso corpo devido à repetição dos movimentos transmitidos pelos corpos que nos modificam.

Bergson chama de *hábito* a memória do corpo que está relacionada aos seus mecanismos motores. O hábito faz com que a hesitação, ou seja, o estranhamento, seja cada vez menor, e por isso temos uma sensação de familiaridade e de um automatismo crescente nas relações que

constituem o nosso cotidiano. Mas o que é, de fato, uma potência do corpo, acaba por se tornar algo embotador quando a pessoa passa a investir cada vez mais na vida prática, com respostas rápidas, o que inevitavelmente reduz a sua zona de indeterminação e agrava a sua impossibilidade de experimentar. Chamamos de *corpo automatizado* o corpo que é dominado pela familiaridade, pela praticidade, pela utilidade social. Nesse sentido, é inevitável que o pensamento seja confundido com as abstrações que a nossa percepção faz da matéria, com um conhecimento prático e utilitário, com uma necessidade crescente de instruir-se, de especializar-se – o indivíduo prático faz uma triste imagem do pensamento ao imaginar que ele se reduz às coisas estabelecidas.

Mas Bergson foi um filósofo que pensou o tempo real. A sua obra denuncia os que falsificam o tempo ao espacializá-lo (o tempo cronológico) e que, por isso, permanecem distantes de pensar a natureza do tempo como duração ontológica. Não se trata de um tempo que *foi*, mas de um tempo que *é*, na medida em que o nosso passado não cessa de atualizar-se justamente na nossa zona de indeterminação e coexistir com um presente que não cessa de passar. Observamos um animal à espreita, mas não podemos observar as intensidades que se produzem nele enquanto dura. Sua amplitude para agir é notória em razão da suspensão do sensório-motor e das vias motoras que possui para a escolha da melhor resposta, mas, conforme afirma Bergson, “o que não se vê é a tensão crescente e concomitante da consciência no tempo” (BERGSON, 1999, p. 290). Chamamos de *corpo intensivo* aquele que

suspende o sensório-motor, que aumenta a sua liberdade para agir através da experiência da duração, que permite a gestação de uma ideia.

Bergson relaciona a noção de *invenção* à suspensão do corpo prático e funcional, para permitir uma atualização cada vez mais rica da nossa memória – uma memória a serviço da produção do futuro, do *nosso* futuro. Por isso a palavra “indeterminação” não poderia ser mais rigorosa: ela exprime aquilo que é nosso, isto é, a nossa liberdade corresponde ao que em nós não é determinado exteriormente, quando não atendemos, ansiosamente, a uma demanda exterior. Portanto, a escolha efetuada, por ser o resultado de uma espera, de uma alimentação do tempo, exprime o nosso ato criativo, a nossa capacidade singular de inventar o nosso futuro e o futuro do mundo: “O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade” (BERGSON, 1999, p. 291).

Doença e Saúde

Vimos duas séries de corpos: o reativo, o impotente e o automatizado constituem a série dos corpos organizados, estrangidos e práticos; o ativo, o virtuoso e o intensivo constituem a série dos corpos que experimentam, que agem sobre o mundo, que inventam respostas. Podemos também destacar duas séries do pensamento: a primeira relacionada aos corpos submetidos à organização exterior, à vida prática, que remetem a uma imagem distorcida do pensamento, isto é, quando este é confundido com a imaginação, com a racionalidade, com as representações, com

a linguagem; a segunda série remete aos corpos ativos, virtuosos e intensivos, onde o pensamento compreende o que lhe faz pensar, compreende a sua real união com o corpo, compreende a necessidade de afirmar os sentidos do corpo para continuar a se alimentar da vida... e devolver algo inédito a ela. Série dos homens doentes, cada vez mais automatizados, cada vez mais eficazes, cada vez mais instruídos; série dos indivíduos saudáveis, que se alimentam do tempo, que pensam, que inventam a si mesmos.

Entendemos que a doença da humanidade no mundo atual não está separada do seu meio social, das suas maneiras de desejar, de produzir corpo ou, em uma tentativa de expressarmos isso mais claramente, da sua ignorância sobre a importância do corpo – *das relações do corpo* – para o pensamento. Isso nos leva a questionar a arquitetura das cidades, o deslocamento das pessoas pelas calçadas, ruas, bairros, as suas maneiras de habitar, de estudar, de trabalhar. Em suma, os corpos humanos sofrem, de modo geral, das relações organizadas pelas instituições. Ora, vimos que, ao falarmos do corpo, não há como abandonarmos a mente: o indivíduo contemporâneo *sequer quer pensar* por que vive cansado, seu corpo está esgotado, está sugado pelas instituições.

Corpo e mente estafados – eis um retrato da humanidade contemporânea. Separado das suas relações afetivas, relações que *poderiam* ser organizadas segundo o seu desejo, a humanidade está fixada nos encontros que constroem a sua potência. É inevitável que a violência crescente nas metrópoles seja um sintoma desse

aprisionamento. O bebê chora quando o seu corpo está constroído e basta que ele entre em conexão com outros corpos para observarmos o seu choro cessar. O adulto, submetido ao constroimento por ser incapaz de estabelecer outras conexões distintas daquelas que constroem o seu hábito, está prisioneiro das *promessas* de segurança e de recompensa, apenas sobrevive resignado e, em razão disso, busca consolo, distração, reconhecimento e... poder. Não há desejo pelo poder se não houver, antes, a produção de afetos tristes – e a organização utilitária dos corpos produz, necessariamente, homens tristes.

Referências Bibliográficas

- PLATÃO. **Fédon**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- DESCARTES, René. **Meditações**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Vontade de Poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- _____. **Crepúsculo dos Ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Assim Falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. ■

Os sonhos que movem o fazer teatral do Grupo Galpão: pesquisa, busca de linguagem e proximidade com o público

POR EDUARDO MOREIRA¹

A pandemia nos pegou com as calças na mão. Lembro-me dos últimos dias de 2019, já bem próximos do *réveillon*, quando assisti, um tanto incrédulo e estarecido, às assustadoras imagens da cidade de Wuhan, na China, completamente esvaziada e submetida ao mais rigoroso isolamento. O distante país da Ásia nos parecia estar em outro planeta, e parecia inconcebível que aquilo pudesse nos atingir de forma tão rápida e visceral. Menos de dois meses depois, próximo do carnaval, vieram as imagens do colapso hospitalar das cidades da Lombardia, no norte da Itália, infestadas pela peste do século XXI.

Fevereiro fervendo com o carnaval, altas temperaturas, filmagens na cidade de Ubá, na zona da Mata de Minas Gerais, e o Galpão preparando-se para a reta final e o acabamento na elaboração de sua última produção – o espetáculo *QUER VER ESCUTA*, um mergulho na poesia contemporânea brasileira. Com direção de Marcelo Castro e Vinicius Souza, o espetáculo tinha como premissa a questão: O que o teatro pode fazer pela poesia e o que a poesia, por sua vez, pode fazer pelo teatro?

1. Um dos fundadores do Grupo Galpão, de Minas Gerais, participou de todas as montagens da trupe como ator ou diretor e é o responsável por sua direção artística. Para além da atuação no Galpão, dirigiu espetáculos no Galpão Cine Horto e trabalhou em parceria com os grupos Dell'Arte de Blue Lake, da Califórnia (EUA), Clowns de Shakespeare, de Natal (RN), a Cia. Teatro da Cidade, de São José dos Campos (SP), entre outros.

A busca da pesquisa nos remetia à mistura de elementos sonoros e visuais que, assim nos parecia, trazia boas perspectivas de investigação de novos campos para a exploração da palavra e do som na cena.

Num momento crucial, em que parecíamos ter encontrado o fio da meada do jogo da encenação coletiva dos atores, fomos impedidos de dar sequência aos ensaios por conta da pandemia. Nosso último dia de ensaio presencial aconteceu em 17 de março de 2020, sendo que a estreia estava prevista para 03 de abril, dentro da programação do Festival de Teatro de Curitiba. Nossa ingenuidade frente às dimensões da catástrofe que nos atingiria com a pandemia era tamanha, que nutríamos a ingênua ilusão de que nosso trabalho seria interrompido por um breve lapso de tempo, mas que logo poderíamos retornar às atividades presenciais. A ilusão chegava ao ponto de contarmos poder cumprir nossa temporada de mês e meio prevista para começar na primeira quinzena de maio, no SESC São Paulo.

Quanta ingenuidade! A ficha demorou poucas semanas para cair e, pouco a pouco, começamos a tentar reorganizar uma agenda artística que teria que ocupar um terreno bastante desconhecido para nós, as plataformas digitais. Batendo cabeças, tentando subir à superfície para respirar, começamos a pensar em atividades que nos permitissem minimamente dar continuidade a



MATEUS LUSTOÇA

Elenco de Quer Ver Escuta (2021).

um projeto artístico que sempre esteve atrelado a três pilares fundamentais: pesquisa, busca de linguagem e proximidade com o público. No sus- to, começamos a inventar *lives*, conversas *stories* falando do dia a dia pandêmico vivido pelos ato- res do grupo. A partir daí, projetos temáticos mais elaborados começaram a se esboçar. Foi o caso

do projeto “Pausa Para o Café”, em que histórias e passagens interessantes e curiosas da vida do grupo eram lembradas por seus integrantes. Pa- ralelamente a esse primeiro projeto (que teve dez edições), criamos um programa de entrevistas e conversas com alguns artistas (diretores, drama- turgos, cenógrafos, figurinistas) com que o Gal-



Eduardo Moreira, ator de Quer Ver Escuta (2021).



Paulo André, ator de Quer Ver Escuta (2021).

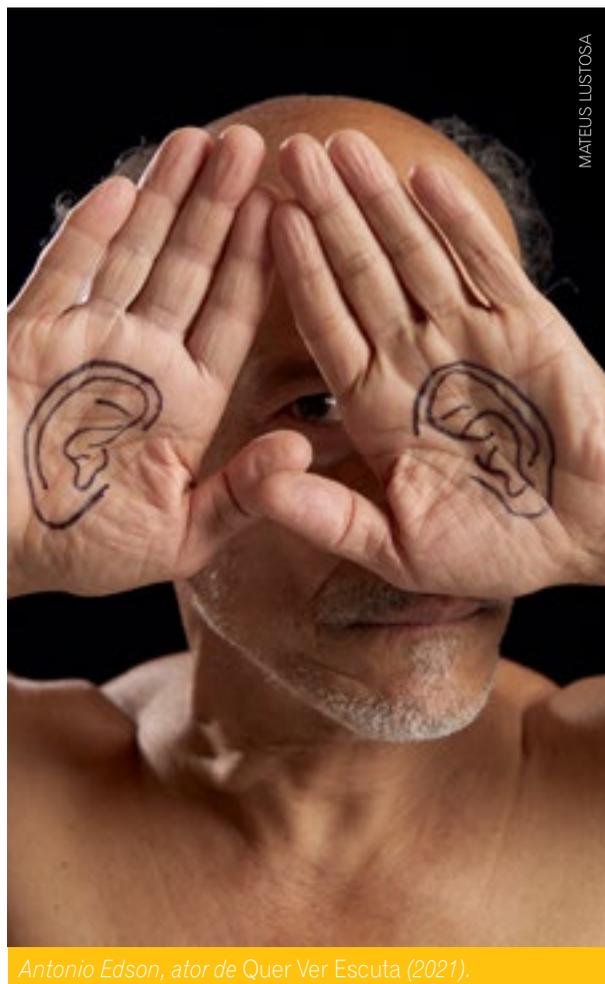
pão havia trabalhado e criado espetáculos.

Pouco a pouco e aos trancos e barrancos, fomos ocupando o espaço virtual, configurando uma programação que buscava chamar a atenção do nosso público para o fato de que seguíamos vivos, criando e produzindo, a partir de novos formatos que manteriam minimamente vivas as chamas do desafio da criação artística

Num impulso desesperado de continuidade, decidimos tentar dar continuidade aos ensaios de *QUER VER ESCUTA*, usando a plataforma Zoom. Apesar dos esforços, o resultado era francamente insatisfatório e nos remetia a uma frustrada nostalgia do palco e da presença, do aqui e do agora do ato teatral. Quando não sabíamos muito bem aonde poderíamos chegar com aquele material produzido, os diretores convidaram o cineasta Pablo Lobato para uma parceria. Foi daí que surgiu a sábia ideia de compor, a partir do material filmado dos ensaios, uma espécie de painel/diário sobre o ato desesperado de um grupo de artistas de teatro tentando usar o Zoom para dar continuidade a uma peça que já quase fora criada de forma concreta e presencial. Nasceu daí, quase do acaso e da incerteza do processo, o média-metragem *ÉRAMOS EM BANDO* (título retirado de uma frase de um poema de Paulo Henriques Brito), nossa primeira produção audiovisual híbrida da pandemia.

Exauridos pela separação, o isolamento e a nostalgia causada pela distância dos palcos e do público, íamos pouco a pouco nos resignando e

compreendendo a natureza híbrida dos formatos virtuais das novas expressões. Se a virtualidade nos deslocava para um lugar indefinido entre o teatro, o cinema, o vídeo, formatando-nos no lugar chapado e bidimensional das telas de computadores, *tablets* e celulares; também era certo pensar que nossa inquietação de artistas de teatro



começava a contaminar e imprimir novidades e deslocamentos na utilização das redes.

Assim foi que terminamos 2020 com a montagem de uma peça ao vivo - *HISTÓRIAS DE CONFINAMENTO* – uma coletânea de dezoito cenas e situações garimpadas a partir de uma campanha feita junto ao público, em que pedíamos que as

pessoas nos enviassem histórias reais ou fictícias sobre o período do isolamento social. Misturando cenas ao vivo com algumas tomadas gravadas no espaço público esvaziado da cidade, a premissa do espetáculo era a contraposição da ocupação solitária dos espaços privados das casas dos atores com o esvaziamento dos logradouros públicos de Belo Horizonte. Com direção minha junto com Inês Peixoto e Tiago Sacramento (que também fazia a edição ao vivo das cenas gravadas pelos celulares), a construção do espetáculo representou um passo adiante na ocupação mais plena e integral desse lugar até então desconhecido e inóspito.

Diante de um país atravessando uma crise sanitária sem precedentes conduzida de forma leviana e irresponsável por um desgoverno que permanentemente investe na desinformação e no desestímulo do combate baseado nas premissas da ciência à pandemia, as perspectivas de possibilidade de retorno às atividades presenciais tornaram-se cada vez mais remotas. Não nos restava outra alternativa senão repensar o ano dentro da perspectiva de manter a chama daqueles três pilares artísticos (busca de linguagem, pesquisa e encontro com o público) restrito a uma atuação dentro do universo das plataformas digitais e virtuais.

O processo de montagem do espetáculo *QUER VER ESCUTA* pedia um desfecho. A proposta dos diretores foi que fizéssemos uma série de peças



Inês Peixoto, atriz de *Quer Ver Escuta* (2021).

radiofônicas, explorando o poder do som e a capacidade da escuta e da palavra poética em criar universos e situações, que é a própria essência da poesia. A proposta se concentrou exclusivamente na produção sonora, deixando de lado a produção de imagens. A peça, que começara como um exercício essencialmente coletivo de teatro, pas-

sara pela linguagem do vídeo documental, chegava assim à essência sonora da escuta através de uma peça radiofônica. Esse trabalho representou, sem sombra de dúvidas, uma espécie de síntese de todas as contradições, adaptações e descaminhos que estamos sendo obrigados a viver ao longo desses tempos de isolamento e pandemia.



MATEUS LUSTOSA

Lydia Del Picchia, atriz de Quer Ver Escuta (2021).



MATEUS LUSTOSA

Júlio Maciel, ator de Quer Ver Escuta (2021).

É um exemplo nítido de como nós, artistas e grupos de teatro, fomos obrigados a nos repensar diante das restrições impostas pelos novos tempos. Foi assim que, perdidas as esperanças de qualquer retorno à normalidade em 2021, começamos a pensar em possibilidades que, de alguma maneira, provocassem e estimulassem em nós e no público, um sentido de risco e desafio artístico. Foi assim que lançamos um novo projeto intitulado *Dramaturgias: 5 Passagens Para Agora*.



Vinícius de Souza e Marcelo Castro, diretores de *Quer Ver Escuta* (2021).

Um espaço pensado a partir do convite à imaginação de dramaturgos e diretores que nos permitissem nos povoar com novos desejos e sonhos artísticos. Nomes como Newton Moreno, Pedro Brício, Silvia Gomes, Yara de Novaes se juntaram ao grupo, produzindo textos e propostas de encenações virtuais que exploram territórios que vão do Telegram a peças virtuais encenadas ao vivo, com produções audiovisuais e formas híbridas, que mesclam teatro, cinema e vídeo.

A ideia de convocar dramaturgos estava ligada ao impulso primordial de contar histórias. Apesar das enormes dificuldades trazidas pela impossibilidade de reunirmo-nos presencialmente para a construção de um processo criativo, a necessidade premente de ficcionalizar uma realidade que se tornou assustadoramente brutal, beirando o absurdo, era o que nos movia dentro da perspectiva de mantermo-nos vivos e minimamente sãos.

Não obstante, uma brutal perseguição e uma sensação de banimento social promovida por um governo com características claramente fascistas, que estimula, de forma explícita, uma política de terra arrasada, sufocando os espaços da cultura pela aniquilação de todas as políticas de incentivo de sua promoção, a arte reivindica e reitera permanentemente seu lugar de refúgio da imaginação, de escape de uma realidade sufocante, através de seu poder de recriação que transcende esses tempos de simulacros, narrativas e recalques ideológicos. Temos que acreditar que o poder regenerador da arte é, de fato, uma alternativa para superarmos o monstruoso dilema

civilizatório em que nos metemos. Nesse sentido, é urgente a ação contínua e efetiva em prol da disseminação do poder da imaginação. Para isso, é preciso encarar o desafio da precariedade e da própria incapacidade de articular e manipular os meios que frequentemente nos escapam.

Muitas vezes, as pessoas nos indagam sobre a irreversibilidade desse processo de mudança dos meios no universo do fazer artístico e sua veiculação junto ao público a partir dessa necessidade

de ocupar os meios virtuais. Não tenho dúvidas da ansiedade que nos assalta para retornarmos ao ato do encontro e da presença no aqui e no agora, que só o ato teatral é capaz de promover. Acho sim que aprendemos um bocado com essa experiência dolorosa de ocupar todos os espaços disponíveis num momento tão difícil. Algumas conquistas serão certamente incorporadas ao nosso dia a dia. Por exemplo, a possibilidade de encontros com públicos mais extensos e longínquos. Foi o caso de duas oficinas que ministrei esse ano sobre a história do Galpão e seus dilemas artísticos, quando havia estudantes e pessoas interessadas vindas dos quatro cantos do país e também do exterior. Pensar que temos ao nosso alcance a possibilidade de atingir públicos tão diferentes e ávidos em conhecerem mais de perto nossos trabalhos, abre novas perspectivas de difusão e compartilhamento de nossas experiências artísticas.

O caminho ainda está por ser construído e as dificuldades não serão poucas. O teatro precisa fazer um enorme esforço para romper com a bolha em que está circunscrito. É preciso expandir nossa circulação, buscar novos públicos, cada vez mais heterogêneos. Num momento político extremamente desfavorável a nossa existência, só nos resta a coragem da ação que dissemine cada vez mais e sempre a importância do poder da imaginação na construção de um mundo melhor, com menos violência, injustiça, preconceito e mentira. ■



MATEUS LUSTOSA

Teuda Bara, atriz de Quer Ver Escuta (2021).

A busca de um sentido para a formação em teatro

POR JOSÉ SÉRGIO FONSECA DE CARVALHO¹

Fala transcrita e editada para esta publicação, apresentada originalmente na Semana de Planejamento do Teatro Escola Macunaíma, realizada em janeiro de 2021.

O que eu vou fazer é, pouco a pouco, comentar cada um dos termos do título que dei a minha fala: “A Busca de um Sentido Para a Formação em Teatro”. E, claro, propondo ao final, um possível sentido para a formação em teatro. Eu começo pela palavra *busca*. E por quê? Quero deixar claro para vocês que a minha formação inicial é em Filosofia e depois em Pedagogia. E o termo *busca*, em alguma medida, reflete a própria natureza do empreendimento da Filosofia. Aqueles que fizeram o Ensino Médio mais recentemente – a minha geração não teve Filosofia no Ensino Médio – ou tiveram contato com ela na universidade devem lembrar que quase sempre os professores se voltam à etimologia da palavra, começando pela segunda parte dela. *Sophia* remete a saber e sabedoria, e *philos* – que é o mais nos interessa aqui – significa amor, mas em um sentido muito estri-

to. Os gregos tinham três palavras distintas para identificar este sentimento, este afeto para o qual nós usamos a palavra amor. Uma delas era *philos*, de onde vem *philia*, por exemplo, o amor da amizade, uma disposição para com o outro diferente do amor *eros*, que tem a ver com desejo e é diferente de *ágape*, outro tipo de amor. Interessa para nós o que esse *philos* nos diz sobre a própria atividade, que é uma disposição para a busca. Mas essa busca só acontece porque nós não temos algo, e esse algo nos faz falta. Portanto, aquele que é dotado de sabedoria não precisa da Filosofia, porque não precisa buscar o saber. Também aquele que não dispõe da sabedoria, mas não dispõe da consciência da sua não-sabedoria não sai buscando. Então, o primeiro ponto: essa busca é, na Filosofia, sempre algo dissecante. Por isso a Filosofia, talvez como as artes, não comporta muito a noção de progresso. A Filosofia do século XX ultrapassaria a do século XIX, tal como ocorre, por exemplo, com a Ciência ou a Física – a Física do século XIX, para nós, é ultrapassada. No entanto, nas relações artísticas, as coisas não são assim. Nós não podemos achar que Picasso ultrapassou Michelangelo! As artes convivem e sempre se voltam para o mesmo tema, abordam as mesmas questões, que são propriamente da condição humana. Então, todo exercício da Filosofia – e o que eu vou fazer aqui é isso, um exercício de pensamento – é uma incessante busca. Uma busca

1. Professor de Filosofia da Educação da Universidade de São Paulo, é autor, entre outros de *Educação: Uma Herança Sem Testamento. Diálogos Com o Pensamento de Hannah Arendt* (Perspectiva / FAPESP, 2017) e pesquisador do Instituto de Estudos Avançados da USP, onde coordena o Grupo de Pesquisa “Direitos Humanos, Democracia, Política e Memória”.

que se justifica mais pelo percurso do que pelos eventuais resultados a que chegamos ao fim dela, que, aliás, nunca tem fim.

O segundo termo é o que buscamos, e aqui começamos a entrar um pouquinho mais fortemente na nossa discussão. Eu digo: “Nós estamos buscando um sentido.” E eu gostaria de fazer uma elucidação sobre palavra sentido, a opondo à noção que normalmente nós a associamos, que é finalidade. Para nós, sentido, objetivo, finalidade, no nosso vocabulário cotidiano, são termos relativamente equivalentes. Nós poderíamos nos perguntar sobre a finalidade da formação em teatro, sobre o sentido da formação em teatro e acreditar que as respostas seriam as mesmas. Mas, eu começo dizendo que não. E por quê? Quando buscamos a finalidade de uma atividade humana ou de um ato humano, a pergunta correta é: “Para quê?” “Para que serve?” Eu posso perguntar, por exemplo, para que serve a escola? Posso perguntar para que serve essa mesa que acabei de comprar, e no caso essa é uma pergunta que cabe. Se eu dissesse que eu comprei essa mesa faz um mês, vocês poderiam me perguntar para que eu comprei essa mesa. E eu responderia: “Eu comprei essa mesa para nela apoiar o meu computador.” Imediatamente isso incita uma nova questão: “E para que você quer apoiar o seu computador?” E eu poderia dizer: “Bom, para poder escrever os meus artigos.” E a pergunta seguinte seria: “E para que

você quer escrever os seus artigos?” “Eu quero escrever os meus artigos, porque eles representam para nós, que trabalhamos em universidade, uma pontuação em um órgão de pesquisa, CAPES, que nos facilita ter apoios acadêmicos, bolsas de estudo etc.” Mas vocês ainda poderiam me perguntar para que eu quero esse apoio acadêmico, e nós entraríamos assim em uma cadeia infinita. Porque cada finalidade – comprar uma mesa, que é um fim – se transforma em um meio para outra finalidade – apoiar o computador –, que se transforma em um meio para uma terceira finalidade – escrever – e assim sucessivamente. Entramos então em uma cadeia de meios e fins que não tem nenhum sentido, nenhum significado para cada um de nós. É claro que vocês poderiam argumentar que isso é uma marca da existência humana, que trabalhamos para comer, comer para trabalhar e assim por diante, formando um círculo sem fim e sem sentido.

No entanto, eu gostaria aqui de evocar algumas atividades humanas que não se encaixam exatamente nessa lógica um tanto instrumental dos meios e fins. Por exemplo, se eu dissesse que no mesmo dia em que eu comprei essa mesa, eu conversei longamente com o meu melhor amigo há mais de cinquenta anos, que mora em Minas Gerais. Imaginem agora se eu falasse: “Luiz Sérgio é o meu melhor amigo”, e vocês me fizessem a mesma pergunta da finalidade: “Para que você

é amigo do Luiz Sérgio?” A pergunta já soa um pouco estranha! Mas imaginem vocês que eu respondesse essa pergunta e dissesse: “Eu sou amigo dele, porque toda vez que eu vou para Minas Gerais, ele me empresta a picape dele, e eu consigo ir para as cachoeiras de Carrancas sem pagar o aluguel de um carro 4x4.” Vocês provavelmente ririam e diriam: “Bom, mas isso não é uma amizade.” E vocês teriam toda razão, porque a instrumentalização da relação destrói o seu sentido, o seu significado. É bem verdade que os nossos amigos, muitas vezes, nos emprestam seus carros, nos emprestam dinheiro, nos acolhem nos momentos de dor, compartilham conosco os momentos de alegria, mas eles não existem para isso, não têm uma finalidade pré-estabelecida. Ou seja, às atividades humanas, e até aos objetos, nós mesmos atribuímos um sentido, um significado. E aqui estou usando essas duas palavras como sinônimos – sentido / significado –, que nada tem a ver com qualquer utilização instrumental. Assim são, por exemplo, nossas relações com os filhos. Se vocês perguntarem: “Para que ter filhos?”, essa resposta não existe, pois não há uma finalidade nisso. E a imensa maioria que tem a experiência da maternidade ou da paternidade a colocaria ao lado da amizade como algumas das experiências mais significativas que nós podemos ter na nossa existência.

Portanto, a distinção que eu gostaria de fazer é: buscar a finalidade significa encarar uma atividade como meio para um fim exterior, extrínseco a ela mesma; enquanto buscar um sentido significa buscar um significado interno à própria atividade. Temos que reconhecer que qualquer atividade humana que contemple essa distinção tem a ver com o tipo de relação que eu estabeleço com a atividade. Ou seja, não tem a ver com as próprias coisas, mas com a relação que eu estabeleço com elas. Eu falei sobre grandes experiências huma-

nas, como a amizade, o amor, a maternidade, mas por vezes, guardamos um objeto que não tem mais nenhuma utilidade, mas carrega um profundo significado afetivo, histórico para nós. Vou dar um exemplo da minha geração, a embalagem de um bombom Sonho de Valsa, que guardávamos na gaveta. Ninguém vai embrulhar um novo bombom nela e nem vender a embalagem no Mercado Livre. No entanto, para o fabricante, ela tinha um valor de uso, um valor de troca. E mais ainda, se eu guardar essa embalagem por cem, duzentos anos, para os meus netos, talvez eles a troquem no mercado. O que significa que a distinção entre finalidade e sentido não é intrínseca, uma propriedade das coisas, mas uma forma pela qual nós nos relacionamos com os objetos, com as nossas atividades. E muitas vezes a nossa forma de relação pode ser híbrida, ela pode comportar finalidade e sentido. Por exemplo, eu posso perguntar para um jovem para que ele estuda poesia, e ele pode me responder, com muita clareza: “Eu estudo poesia para passar no vestibular da USP!” Há nessa resposta uma relação instrumental, e ainda que seja sem nenhuma poesia, ela não deixa de ser verdadeira. Agora, o mais interessante é que por vezes, começamos a ler poesia para passar no vestibular, e de repente, ela passa a ter um significado existencial enorme para nós. Ou seja, podemos passar de um campo para o outro e vice-versa sem nem nos dar conta. Essas relações estão sempre presentes na nossa existência.

Mas eu queria insistir que, em algumas profissões, a dimensão do sentido é crucial, embora em outras não. E aqui não estou estabelecendo nenhum tipo de hierarquia entre as profissões, simplesmente estou tentando mostrar que há certas peculiaridades, em particular, da nossa profissão de professores, educadores, formadores, que precisamos compreender. Então, vou começar com uma outra profissão: imaginem dois operários

da indústria metalúrgica, por exemplo, da Toyota. Imaginemos que esses dois operários sejam bem diferentes nos seus valores, na sua forma de ver o mundo. Um deles, por exemplo, seria militante de um transporte sustentável, que vai para a fábrica de bicicleta, que acha que a cultura do carro esgota os nossos recursos naturais, polui e é ostentatória. O outro operário, ao contrário, adora carros, seu grande sonho é ter um Hilux e trabalha para isso. Vocês podem compreender que independentemente do significado que cada um atribui ao seu próprio trabalho, ao seu ofício, ao seu cotidiano, se eles apertarem os botões certos das máquinas da Toyota, o Corolla vai ser produzido da mesma forma. Ou seja, o sentido que cada um desses trabalhadores atribui a sua profissão, ao seu ofício, não interfere no produto que eles fazem. Agora pensem em como isso muda, por exemplo, quando saímos de uma linha de montagem fabril, como a da Toyota, e pensamos em termos de arte. Será que dois artistas, do teatro ou das artes plásticas, que concebiam a arte de formas completamente diferentes, poderiam produzir obras parecidas? É evidente que não.

Podemos pensar em exemplos que são relativamente conhecidos, como a obra de arte *Doze Girassóis numa Jarra*, do Van Gogh, e *Fonte*, do Duchamp. Se vocês lembram, *Fonte* é um urinol virado ao contrário e colocado no meio do museu. Há uma enorme diferença entre essas duas obras, mas ela se deve única e exclusivamente à personalidade dos seus autores? É claro que não! O que cada um deles concebe como significado para a produção artística é completamente diferente. Para um, ela pode ser a expressão do belo, do sublime, da busca pela harmonia, e para outro, ela pode ser simplesmente provocação, quer dizer, o que significa pegar um objeto industrializado, como um urinol, virá-lo de ponta cabeça e chamar isso de *Fonte*? Significa um desejo de

provocar, de causar inquietação, e não o desejo de levar ao belo, ao sublime. Pensem vocês na produção musical de alguém como Bach, para quem a música era uma forma de falar com Deus, como também em algumas de nossas canções populares, "Ave Maria no Morro", por exemplo. A arte, nesse caso, é vista como uma forma de vinculação com a sacralidade do real. E pensem vocês agora no funk! Bom, o *funk* não é para conversar com Deus. E eu não estou diminuindo o *funk*, mas apenas apontando que ele representa outras coisas: o gozo, as sensações imediatas. E é claro que Bach e aqueles que pensam a música como uma forma de vinculação com o universo podem compor um número infinito de obras, mas elas nunca serão um *funk*. E aqueles que pensam que a arte é expressão da própria sensualidade presente no mundo jamais produzirão uma "Paixão Segundo São Mateus". Ou seja, a forma pela qual cada artista concebe o significado do seu ofício, quer seja um ator, quer seja um pintor ou um músico, está presente na sua própria obra. Isso me parece igualmente verdadeiro para quem é professor ou educador e duplamente verdadeiro para vocês, que são professores de uma arte, o teatro. Ou seja, o sentido que vocês atribuem, tanto para o objeto que vocês ensinam, que é a prática teatral, como para o ofício que vocês abraçaram, que é de professores/educadores, está impregnado de sentidos. E são esses sentidos que eu gostaria de colocar em questão. Por isso, é a busca de sentido para esse ofício. Ou seja, em nome do que, e não para que ensinamos? Essas perguntas são diferentes! Em nome do que somos professores? E mais especificamente, para vocês, em nome do que somos professores de teatro?

Para pensar nisso, vou começar por alguém que não é do teatro, mas da Filosofia. Vou começar por uma velha, mas a meu ver, muito interessante forma de conceber o teatro, o drama

e, em particular, a tragédia, que é a de Aristóteles. Essa forma, que se define como imitação da ação, todos conhecem e, com certeza, muitos de vocês criticam, talvez com razão, talvez sem. Mas eu gostaria, novamente, de me ater ao significado que essas palavras têm, porque na língua, as palavras mudam de sentido ao longo do tempo. Quando a geração do meu pai dizia que algo era legal, isso significava simplesmente que estava dentro da lei. A minha geração transformou essa palavra em algo interessante. Ou seja, a língua é algo vivo. Então, quando eu falo de uma língua que era falada há 2.000 a.C, ela pode nos induzir a certos equívocos. Por exemplo, Aristóteles usa o termo *mimesis*, que significa imitação. *Mimesis* é compreendido como uma cópia do real, mas não é disso que Aristóteles está falando. A palavra *mimesis*, para ele, tem muito mais o sentido de uma operação criativa por meio da qual se realiza uma representação do mundo. Ou seja, algo que não é o mundo, mas vale pelo mundo e que nos auxilia a compreender o mundo. Na literatura, por exemplo, eu faço uma representação do mundo. O que significa isso? Cria-se um mundo ficcional, o qual vivemos como se fosse real. Há pouco tempo, por exemplo, minha filha, que a despeito dos meus 62 anos, tem quatorze, estava lendo, como todos os adolescentes de hoje, *Harry Potter*. Ela me levou a lê-lo também e, em uma determinada passagem, ela sai do quarto com os olhos cheios de lágrimas e fala: “Pai, preciso te ler isso.” Aqueles que leram essa obra ou que viram o filme devem lembrar que Neville, um menino muito atrapalhado, mas muito legal, encontra seus pais reduzidos, por conta da tortura, a corpos humanos sem alma. Os pais dele foram desfigurados pela tortura que lhes foi infligida pelos comensais da morte de Voldemort. E quando a minha filha leu a cena do Neville recebendo da mãe um chiclete, ela chorou copiosamente, a ponto que, ao lembrar, fico emocionado.

Era o mundo dos bruxos? Era e não era, porque de alguma forma, a minha filha falava: “Quem são esses comensais que se alimentam da morte para poder viver?” E ela olhava pela janela e sabia que o nosso mundo está povoado de comensais da morte. Ela sabia, por conta de relatos familiares, que muitos daqueles que nos antecederam foram torturados, foram tratados como se não fossem gente e que isso deixa sequelas. Ela sabia que os nossos entes queridos estão sempre sujeitos à morte e à desfiguração. E de alguma maneira, penetrar nesse mundo dos bruxos significa nos convidar a habitar o mundo que conhecemos, pois nos arranca do nosso mundo, das regras do nosso mundo, das normas do nosso mundo e depois nos devolve a ele. Mas, quando voltamos ao nosso mundo, voltamos outra pessoa, porque sabemos o que são os comensais da morte e somos capazes de identificá-los.

Assim é com toda obra literária. O que Guimarães faz é nos convidar a habitar um espaço que não o nosso, mas o das veredas de Minas Gerais. O que Kafka faz é convidar a habitar um quarto obscuro da cidade de Praga. O que Lima Barreto faz, em *Clara dos Anjos*, é nos convidar a habitar o Rio de Janeiro do início do século XX. E embora saibamos que todos esses são mundos ficcionais, eles têm algo a dizer sobre o que vivemos. É por isso que, por vezes, ouvimos uma canção, assistimos a uma peça de teatro e dizemos: “Isso é verdade!” Não é verdade porque aconteceu assim ou assado, mas é verdade porque sentimos uma profunda verdade naquilo que está escrito, representado, vivido. É verdade porque nós nos identificamos. Eu não gosto da canção, mas gosto dessa frase do Milton: “Certas canções que ouço / Cabem tão dentro de mim / Que perguntar carece / Como não fui eu que fiz.” Por vezes, essas obras de arte – e nelas incluo toda a dramaturgia – são capazes de nos dizer aquilo que as palavras não

são capazes. Por exemplo, dizer que nós somos governados por um bando de pessoas cruéis é pouco. Cruel é meu vizinho, que bate no cachorro dele. Não tem nome para isso. Mas, às vezes, essas figuras – os comensais da morte – nos dizem o que estamos vivendo. Por vezes, é uma imagem de um artista, por exemplo: “Que a saudade dói como um barco / Que aos poucos descreve um arco / E evita atracar o cais.” Ou ainda mais dolorida: “A saudade é arrumar o quarto / Do filho que já morreu.” Qual dicionário me dá essa definição? É a arte e só a arte! A arte consegue não só criar uma narrativa que me capacita a enxergar algo, como ela é capaz de criar um mundo e uma realidade na qual eu habito coisas que me constituem como pessoa. Eu sou capaz, por exemplo, de viver uma paixão inexplicável, como a do Rio-baldo pelo Diadorim, que para ele era um homem: “Como é que eu posso sentir essa paixão? Esse amor? Isso é coisa do demônio! Não! O que eu estou vivendo?” Ou nos fazer viver como um inseto no galho de uma árvore, como alguém supérfluo, cuja morte não fará nenhuma diferença no mundo. Ou nos fazer vestir a pele, como em *Clara dos Anjos*, de uma mulher simples, negra, do subúrbio, que termina dizendo para sua mãe: “Nós, mãe, não valem nada.” E por viver isso nós somos capazes de habitar outros tempos, outros lugares, desnaturalizar o nosso presente; somos capazes de julgar a partir da realidade de outros que nos seriam inacessíveis, se não fosse a experiência estética da arte, do teatro. E somos capazes de voltar as nossas realidades, enriquecidos. Ou seja, a arte tem o poder de nos levar a julgar o mundo considerando pontos de vista que jamais foram os nossos, a olhar para a sociedade na pele de uma mulher negra de subúrbio, coisa que talvez nenhum de vocês seja. Portanto, me parece que as atividades artísticas e, em particular, as artes que nos brindam com narrativas, sejam

elas literárias, dramatúrgicas, cinematográficas, nos permitem não só compreender o mundo que habitamos, como elas nos constituem enquanto pessoas, sobretudo quando somos crianças e adolescentes. O que eu quero dizer é que essas narrativas não só nos informam o que aconteceu e o que pode acontecer, como elas também nos formam.

A palavra *formar*, às vezes, é usada como sinônimo de aprender, mas não é. Toda experiência formativa implica um aprendizado, mas nem todo aprendizado implica uma experiência formativa. Por vezes, nós aprendemos coisas que não deixam nenhum rastro em nós. Eu, por exemplo, com 62 anos, já passei por umas quatro ou cinco reformas ortográficas da língua portuguesa e não aguento mais me perguntar se ideia tem ou não tem mais acento – ainda bem que o Word tira todos agora. Eu já aprendi que ideia não tem mais acento, mas eu saí desse aprendizado como eu entrei, nada mudou em mim. Agora, por vezes, há obras que nos transformam. Por exemplo, eu assisti ao Raul Cortez encenando *Pequenos Burgueses*, do Gorki, quando tinha dezessete ou dezoito anos – agora tenho 62 –, e eu nunca mais esqueci a *performance* daquele homem e o que foi aquele texto para a minha formação. Então, experiência formativa é uma experiência da qual saímos diferentes de como entramos. A formação significa que aquela experiência produziu um novo alguém, uma nova pessoa dentro de nós. Eu dizia justamente que essas narrativas cinematográficas, dramatúrgicas, literárias são experiências formativas, nos constituem, no entanto, às vezes, estamos falando de narrativas muito simples. Talvez isso seja uma experiência comum a alguns de vocês, mas vou citar como exemplo as narrativas da minha avó, que era uma imigrante portuguesa. Sempre com aquele sotaquezinho, ela falava: “Porque nós, eu e teu avó, viemos para cá com uma mão na frente e

outra atrás...” Parte dessas narrativas sequer era totalmente verídica – essa da pobreza era mesmo. Mas o que importa é que, ao narrar tudo que ela havia feito, ao narrar o esforço dela para que meu pai tivesse algum grau de educação escolar – ambos os meus avós eram analfabetos –, ela estava me dizendo mais do que algo que aconteceu lá trás; ela estava me dizendo como as coisas devem ser, ela estava me dizendo o que eu deveria valorizar, o que tinha valor, o que era meritório, o que era louvável e o que era desprezível na vida, segundo a visão dela. Então, essa narrativa pouco a pouco nos forma, nos faz ser quem somos. Mas, a despeito da forma pela qual nos formamos na infância, nós somos seres abertos, sempre capazes de refazer a nossa identidade. Somos capazes de ter novas narrativas, de criar espaços no mundo, de começar alguma coisa nova.

Caminhando para o nosso ponto, aqueles que vão até vocês, professores de teatro, equilibram finalidades e sentidos. Muitos vão com uma finalidade muito clara: “Quero ser ator! E quero ser ator para enriquecer, para ser admirado!” Agora, essa experiência formativa pode ter – ou não, nunca há garantia disso – um profundo impacto e um profundo sentido formativo na vida dessa pessoa. Por exemplo, não me surpreenderia que muitos ex-alunos de vocês não tenham se tornado atores, e talvez não seja esse o grande legado da experiência do Teatro Escola Macunaíma. Talvez – e isso tem a ver, em particular, com o teatro – o mais importante dessa formação não seja aquilo que vocês ensinam a essas pessoas fazerem, mas a experiência que as permite conhecerem acerca de si mesmas. Ou seja, estou propondo que, para além da questão educacional, para além de ser um lugar que difunde saberes, informações e práticas, ou seja, coisas que nos permitem fazer outras coisas, em particular, uma formação voltada para a arte nos permite uma outra coisa: nos

interrogar sobre quem somos. “Quem é esse ser que sabe fazer teatro?” “Quem é esse ser capaz de conhecer o mundo?” “Quem é esse ser que se interessa em compreender o mundo, que busca compreender o mundo, embora jamais consiga?” “Quem é esse ser?” “Quem somos nós?” Ao contrário da resposta para a pergunta “Quem somos nós?”, que viria de uma introspecção, eu proponho que esboçemos algo saindo de nós mesmos e habitando outros mundos, outras realidades. A pergunta “O que somos?” – e não “O que somos capazes de fazer?” – está presente em toda história do teatro. Eu vou começar com o exemplo mais óbvio: *Édipo Rei*. Édipo é admitido em Tebas, porque é o único a decifrar o enigma da esfinge: o ser que de manhã caminha em quatro patas, ao meio-dia em duas e ao entardecer em três patas. O que nos interessa aqui é resposta: o homem. O enigma que ela propõe para Édipo decifrar é o enigma da própria existência humana. E paradoxalmente, ele que foi capaz de responder ao enigma teórico da esfinge sobre quem é o humano, não foi capaz de saber quem era ele, Édipo. Ele se acreditava filho de quem não era, ele se acreditava esposando uma mulher que era sua mãe, ele não sabia quem era e isso selou o seu destino.

Portanto, em alguma medida, esse tema é recorrente na própria literatura teatral, o tema do desejo humano de compreender a si mesmo. E é nesse sentido que, me parece, Aristóteles fala que o teatro é imitação da ação. Agora, ação não atividade em Aristóteles. Por exemplo, colher uma maçã é uma atividade humana, mas não é uma ação, é algo que talvez possa ser mais bem caracterizado como labor, ou seja, o esforço que qualquer ser vivo – cachorro ou coqueiro – faz para permanecer vivo. É esse esforço, essa luta pela sobrevivência que cada um de nós tem que empreender a cada dia: comer, beber, dormir, se reproduzir. Há outro tipo de atividade – e esta é

exclusivamente humana –, que é a criação de objetos, objetos de uso, sobretudo. Por exemplo, quando eu fabrico uma mesa, eu imprimo uma forma pré-concebida a uma matéria, a madeira. A madeira está no seu ciclo vital, se alimentando, como todos nós; mas eu corto a árvore, retiro dela uma placa e crio um objeto que pode durar para além da vida de quem o criou – uma mesa, se bem tratada, pode durar cinquenta, cem, duzentos anos. Fundamentalmente, a atividade de fabricação diz respeito à relação dos homens com a matéria. Mas os homens não se relacionam nem só com a sobrevivência e nem só com a matéria, eles também se relacionam entre si, e é esse tipo de relação que Aristóteles chama de ação (*práxis*). A ação diz respeito, portanto, às interações entre os homens, à forma pela qual os homens interagem entre si, que é completamente diferente daquela que imprimimos em uma matéria. Por exemplo, se eu tiver habilidade, posso me dedicar à marcenaria, sabendo exatamente o que sairá da madeira em que trabalharei. Mas eu nunca sei como um aluno interpreta um texto que eu lhe dou, uma palestra que eu faço, e mesmo com quem eu convivo cotidianamente, eu não sei como essa pessoa vive as coisas que ela vive. O resultado das ações humanas, diferentemente da fabricação de objetos, é sempre da ordem do imprevisível.

Duas características básicas da ação são: a imprevisibilidade e a irreversibilidade. Por exemplo, se eu fiz essa mesa e não gostei dela, eu a quebro, e ela deixa de existir. Isso já não acontece com as ações. Eu posso dizer uma palavra maldita, no sentido estrito, e eu posso até pedir desculpas, mas eu não tenho como desdizer. Por isso Aristóteles fala que o teatro é a operação por meio da qual eu crio uma representação, não só do mundo, mas, sobretudo da forma pela qual os homens interagem entre si. E o que mais interessa é sem-

pre o humano, as relações que os humanos têm. A ação humana existe, inclusive, em uma peça como *Esperando Godot*, porque ela nos mostra a impotência da nossa vida, a nossa incapacidade de agir, ou seja, de romper com algo e começar algo novo. Portanto, pensar um possível sentido para o teatro é pensar em como oferecer às pessoas, aos jovens, aos adolescentes, aos adultos, a possibilidade de habitarem outro mundo. Não só de serem capazes de fazer uma cena, mas de serem capazes de se saberem capazes de viver um outro mundo. Nesse sentido, o teatro mais do que qualquer outra forma de arte, nos mostra a capacidade de habitar outro mundo, nos facultamos outras pessoas durante algum tempo. Nós nos transformamos em um outro alguém ao interpretar uma personagem, mas cada um de nós a interpreta de forma singular, única. Ou seja, é um outro alguém que não você, mas também não o do autor, é o alguém do intérprete. Essa era a provocação que eu queria fazer e o que eu imagino que possa ser um sentido para o ofício de vocês. Mas não há aqui um sentido verdadeiro ou falso! É possível que pessoas atribuam, para o mesmo ato, sentidos e significados completamente diferentes. E, além disso, é muito menos importante o sentido que eu propus do que a própria busca de um sentido, como eu dizia no início. A tarefa de fazer com que o ofício cotidiano de professor, de formador no teatro, seja, claro, um meio de ganhar a vida, um meio de ajudar os outros a se realizarem profissionalmente, mas que também seja algo que traga sentido para nossa existência, que traga algum significado para o nosso trabalho.

Transcrição de Taynara Gonçalves, edição de Roberta Carbone. ■

A Imaginação... O teatro... A prática

POR MARCIA AZEVEDO

“Como Tortsov estava doente, a aula de hoje foi em seu apartamento. Ele nos acomodou confortavelmente em seu estúdio” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 63). Com essas palavras se inicia o capítulo 04, “Imaginação”, do livro de Constantin Stanislávski (2017), e nessas duas primeiras linhas já podemos trabalhar com nossa imaginação ao pensarmos, por exemplo: qual o problema de saúde que fez Tortsov levar os estudantes de teatro para sua casa? Ou ainda: Como é o apartamento do professor Tortsov? Ele tem um estúdio em sua casa, como é esse ambiente? Os estudantes chegaram aos poucos ou coletivamente? Qual o número de pessoas em sua casa nesse dia? Quais eram suas vestimentas? Estava calor ou frio? Alguém faltou? Os estudantes sentaram-se em cadeiras e poltronas ou no chão? Alguém quis ir ao banheiro? Foi servido água, chá ou café? E assim pode-se pensar em mais uma infinidade de perguntas curiosas a partir das informações dadas nessas duas primeiras linhas do capítulo.

Ao refletir um pouco sobre as possíveis respostas para essas questões, automaticamente inicia-se em nós uma ebulição de imagens, e o nosso pensamento começa a criar conexões entre essas imagens na tentativa de solucionar as perguntas formuladas, e assim dá-se os primeiros passos para uma criação imaginativa.

Mas, afinal de contas, o que é essa tal imaginação que muitas e muitos de nós vivenciamos na prática e que às vezes surge com rapidez e nitidez e, em outros momentos, nos parece seca? Como posso exercitá-la?

A imaginação

Podemos entender a Imaginação como uma capacidade inata do ser humano de criar imagens e visões a partir de dados reais ou fantasiosos.

Coloco três exemplos para pensarmos:

1. Alguém lhe conta sobre um ciclista que atropelou um pedestre na hora da chuva. Automaticamente, as imagens se formam no pensamento. Se você conhecer o ciclista, ou o pedestre, ou mesmo o lugar onde se deu o fato, seu interesse pela história aumentará, você fará novas perguntas, e a quantidade de imagens em você, aumentará.
2. Ao lermos *Dom Casmurro*, vamos acompanhando as memórias de Bentinho e formando em nosso pensamento as imagens relacionadas ao que está sendo contado naquele episódio, segundo nosso entendimento da obra. As imagens vão se acumulando, formando as visões, o filme mental, e assim conseguiremos visualizar a história que está escrita.
3. Você está sozinha à noite em uma praça e olha para uma árvore. Aos poucos a imagem da árvore se deforma, e ela começa a tomar vida. Tem boca gigante, nariz de bruxa e começa a dançar. Quanto mais “corda” der, mais as imagens irão de desdobrar.

Seja qual for o exemplo, a imaginação está em nós desde o nascimento e permanece conosco por toda jornada. Faço uso dessa explicação para

evidenciar uma questão importante: não existe uma pessoa sem imaginação. O que pode haver é um caso de atrofiamento em determinados momentos da vida, por falta de prática, preguiça, tempos de ressecamento, bloqueio, excesso de concretude. Mas, ao voltarmos os olhos para o exercício imaginativo, tudo retoma seu curso natural. Assim como há também o inverso, os momentos na vida de intensa produção, quando se criam histórias inteiras imaginativamente a partir de um pequeno estímulo.

A imaginação para Stanislavski (2017, p.64):

Cria aquilo que é, o que existe, o que nós conhecemos, ao passo que a fantasia cria o que não existe, aquilo que não conhecemos [...]. Quando a fantasia popular criou o tapete mágico nos contos de fadas, quem imaginaria que um dia as pessoas voariam pelo ar, em aviões?

A fantasia, ao imaginar aquilo que não existe (ainda), permite que o processo de criação permaneça livre, e quem sabe nessas peregrinações “algo novo” surja para a cena. Por sua capacidade criativa e inventiva em extrapolar o campo do possível e do real, a fantasia junta-se ao poder da imaginação.

Assim, a imaginação pode ser acionada por dados reais, ficcionais, memórias, sonhos etc. O que nos cabe como artistas da cena é exercitar o “músculo da imaginação”, expressão que utilizo pegando carona nos grandes pesquisadores e encenadores Peter Brook e Ariane Mnouchkine.

Peter Brook (2011, p. 23) nos diz que: “[...] quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos”.

A encenadora francesa Ariane Mnouchkine, em entrevista à Josette Féral (2010, p. 77), diz:

Eu me apoio totalmente nessa expressão “dar músculos”. Quando trabalho com atores bem jovens, [...] é uma das primeiras perguntas que lhes faço. Pergunto-lhes qual é, segundo eles, o músculo mais importante do ator. Obviamente ninguém pensa nisso, então, digo-lhes: “É a imaginação”. E isso é para ser exercitado, fortalecido, trabalhado; é como uma panturrilha.

Os dois reconhecidos encenadores ressaltam a associação: músculo e imaginação, criando uma ponte entre a importância do seu exercício para o fortalecimento da imaginação e o desenvolvimento da atriz e do ator.

Pensar a imaginação como músculo é pensar em respostas rápidas, é pensar em saúde, vitalidade, vibração, oxigenação. Um músculo que está pronto para suas tarefas. Quanto mais se exercitar, mais se expande. O inverso disso é o músculo-

-imaginação fraco, sem vida, cansado, sem imagens. Sem a prática do “músculo” da imaginação, a mesma perde a energia e se atrofia.

Exercitar a imaginação pode ser individual ou coletivamente, mas o resultado do exercício é sempre particular, pessoal.

Segundo Leonardo Boff (2003, p. 9), “para entender como alguém lê, é necessário saber como são seus olhos e qual é sua visão de mundo”. Aquele que imagina algo, o faz banhado por seus afetos, sensações, memórias, relicários, cheiros de lugares que marcaram situações vividas, sabores experimentados, uma música, uma pintura. Cada pessoa acessa a imaginação por uma via pessoal, por mais que a referência seja coletiva. Cada pessoa é tocada imaginativamente de maneira única. Nesse sentido, analisando o termo imaginação, quanto mais exercitada e banhada de informações, mais interessantes e trabalhadas serão as criações artísticas.

O exercício da imaginação no dia a dia

O exercício da imaginação começa com as nossas primeiras noções de percepção do mundo. Basta lembrarmos-nos do nosso passado e observarmos que, enquanto bebês, olhávamos com admiração para os objetos em movimento à nossa frente, percebíamos o som criado quando um brinquedo caía no chão ou ainda, quando maiores um pouquinho, transformávamos os utensílios de cozinha em brinquedos: a toalha de mesa virava capa de herói, o escorredor de macarrão e a colher de pau eram o capacete e a espada, por

exemplo.

Sabemos que a criança vê, examina e experimenta tudo ao seu redor e, ao realizar essas ações, brincando, cria um universo particular cheio de cores, sons e imagens. Entendemos, assim, que todo ser carrega em si, desde o nascimento, a semente potencial para imaginar e criar coisas. Aí já podemos perceber a sua arte. Nesse sentido, faço meu o pensamento de McGlashan (apud NICHOLS, 1997, p. 51) ao dizer que:

O homem precisa voltar às suas origens, pessoais e raciais, e aprender de novo as verdades da imaginação. E nessa tarefa seus estranhos instrutores são a criança, que mal entrou no mundo racional do tempo e do espaço, e o louco, que apenas escapou dele. Pois somente esses dois estão, até certo ponto, libertados da pressão desapietada dos acontecimentos diários, o impacto incessante dos sentidos externos, que oprimem o resto da humanidade. Esse curioso par viaja ligeiro e empreende jornadas distantes e solitárias, às vezes trazendo, ao voltar, um ramo luzente da Floresta de Ouro pela qual vagueou.

Assim, vislumbro a figura da criança e do louco como aquele ser que se arrisca, que experimenta sem medo de julgamentos e de inventar o novo. Um ser que cria imagens novas e vê o mundo com outras cores. Penso assim que esse é um caminho que todo artista pode percorrer e experi-

mentar porque tudo, exatamente tudo nos auxilia no exercício e desenvolvimento da imaginação.

Você gosta de ver desenhos? E de fazer desenhos mesmo que abstratos? Gosta de brincar com crianças? E com bichinhos de estimação? Gosta de contação de histórias? Gosta de exposição de obras de arte, museus, ler livros, gibis, ver filmes de arte, animação, quebra-cabeça, cozinhar, costurar, bordar, recortar, colar, construir objetos, arrumar e reformar objetos, ouvir música, contemplar as nuvens no céu, jogar pedrinhas no lago, observar o caminho das formigas, o formato de uma flor e de um besouro, jogar *videogame*, brincar de adivinhações, mágica? Qualquer situação vivida, observada, sonhada pode nos auxiliar no exercício da imaginação. E não precisamos de muita coisa, é só nos deixar envolver. Simplesmente aceitar e viver a situação da maneira mais intensa e feliz possível. A imaginação já estará sendo trabalhada. Quero dizer com isso que, para que a imaginação possa voar, é necessário um *SIM* para o que está sendo proposto, um aceite. Se houver um bloqueio inicial, a imaginação é estimulada, mas dentro de uma gaiola com a portinhola trancada. Lá, dentro da gaiola, começa um debater-se na tentativa de escapar dessa prisão até que, impossibilitada de sua liberdade, vai acostumando-se ao opaco, à falta de iniciativa e esquecendo o impulso criativo que a imaginação traz em si, por isso, "decidam o que vão fazer, encontrem uma justificativa, e, como resultado, temos um novo exercício que irá desenvolver a sua imaginação" (STANISLÁVSKI, 2017, p. 70).

O nosso dia a dia é inspiração para nosso exercício imaginativo, é só olharmos ao redor com atenção.

Uma vez estava parada no semáforo aguardando minha vez para atravessar a rua quando vi vindo em minha direção um carroceiro cantando. O que me chamou a atenção naquela situação, foi o chapéu ou touca (não me lembro muito bem) que ele tinha na cabeça e que saíam uns galhos de árvore, dando-lhe o aspecto de galhada de cervos. Eu fiquei ali hipnotizada por aquela imagem. Cotidiana para ele e inusitada para mim. Acompanhei a travessia feliz dele pela rua com sua cantoria. Com seus galhos na cabeça. Permaneci muito tempo elaborando a história daquele carroceiro e nunca esqueci aquela cena imagética. Um dia ainda hei de usá-la em cena.

Mas porque não uso essa imagem vista já em uma cena qualquer? Por que não coloco na próxima personagem?

Stanislávski apresenta um pensamento que considero perfeito para essas perguntas feitas. Ele diz:

Cada momento dessa vida exige ações essenciais e cheias de propósito, que estão planejadas em uma sequência lógica na nossa imaginação. Nós temos de acreditar que elas são essenciais. Caso contrário, a história perde o sentido e o encanto para nós (Stanislávski, 2017, p. 70).

As imagens são criadas porque algo dá sentido a elas e faz com que se tornem importantes, necessárias. São imagens justificadas por nós, ou seja, aquelas que sabemos por que estão ali e não acolá. Porque vem exatamente nesta sequência e não em outra. Essa justificativa acontece na própria ação, na vida cênica em movimento, na busca pelas respostas aos porquês.

Penso que ainda surgirá um momento cênico especial, onde a imagem do carroceiro com seus galhos terá lugar de destaque e tudo fará sentido.

Exercitar a imaginação dentro do teatro é uma tarefa prazerosa quando há um propósito a imaginar. Ter os elementos de onde partir com o exer-

cício muscular imaginativo. Por exemplo: Como seria Irina, personagem da peça *As Três Irmãs*¹, nos dias de hoje? Ou como eu construiria a cena do lago feita por Nina Zarechnaya, em *A Gaivota*? E a partir dessa pergunta passar para os estudos, como no exemplo mencionado por Stanislávski-Nazvánov² (2017, p.64):

Quem acreditaria que esse esboço foi feito por alguém que nunca tinha saído de Moscou? Ele criou uma paisagem ártica usando suas observações da natureza durante o inverno daqui, o que ele sabia de histórias, a partir de descrições da literatura, de livros científicos e de fotografias. A imagem foi criada a partir de todo o material que tinha recolhido. O papel dominante nesse trabalho foi o da sua imaginação.

Depois disso, Tortsov nos levou para outra parede, na qual estavam penduradas uma série de paisagens. Na verdade, eram repetições do mesmo tema: algum tipo de colônia de férias, modificada pela imaginação

do artista cada vez que a representava. O mesmo corredor de belas casas em uma floresta de pinheiros, mostrado em diferentes épocas do ano e horas do dia – sob o sol escaldante, durante tempestades. Mais adiante, havia a mesma paisagem, mas com a floresta derrubada, substituída por lagos artificiais, com árvores recém-plantadas de diferentes tipos. O artista se divertia brincando com a natureza e com a vida das pessoas. Em seus esboços, ele construiu casas e cidades, derrubou tudo, replanejando bairros inteiros e arrasando montanhas.

O artista fez vários estudos experimentando as paisagens que ele imaginava, criando e recriando ambientes, temperaturas, estações. “O artista se divertia brincando.”

A Imaginação e Outros Elementos do Sistema Stanislávski

Aqui vamos falar de dois elementos do Sistema primordiais para a ativação da imaginação.

O primeiro elemento – as Circunstâncias Propostas.

O segundo elemento – o Mágico “Se”

O primeiro elemento direciona nossa imaginação para uma determinada situação já com uma infinidade de perguntas, respostas e criação de

1. As obras *As Três Irmãs* e *A Gaivota* são do dramaturgo russo Anton Tchekhov.

2. No livro *O trabalho do ator: diário de um aluno* (STANISLÁVSKI, 2017, p. XXIII), Jean Benedetti comenta que Nazvánov significa “o escolhido”, enquanto Tortsov designa “criador”. O nome completo do aluno é Konstantin Nazvánov, às vezes chamado pelo diminutivo, Kóstia (In: STANISLÁVSKI, Constantin. *O Trabalho do Ator: Diário de um Aluno*. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. XXIII).

imagens. Prosseguindo quase que conjuntamente, surge a questão que pertence ao segundo elemento: O que eu faria se estivesse nessa situação? E o pensamento inicia seu processo de ebulição para criar uma sequência de imagens e visões que sejam justificadas e verdadeiras para quem vive a situação.

Em uma brincadeira de casinha com crianças, elas determinam quem é o casal, quem são os filhos e o que vai acontecer na história e quase que automaticamente passam a “viver” as Circunstâncias Propostas por elas mesmas. Existe o QUEM são os participantes, ONDE estão, O QUE vai acontecer. Elas não pensam conceitualmente, mas sabem que para a história começar elas precisam saber dessas informações. O resto elas deixam acontecer, agindo conforme suas poucas experiências e observações do mundo. Elas também não pensam em caminhos para se colocar na situação, simplesmente se colocam.

Lembro-me de quando dava aula de teatro para crianças no Projeto Social Macunaíma. Muitas vezes ao contar a história para as crianças e pedir para elas improvisarem, elas não queriam que eu atrapalhasse a improvisação. Várias vezes, a aula era somente para elas ficarem nos *études*, “estudando na vivência” a história. E eu ficava ali, acompanhando as viagens imaginativas daquele grupo.

Para entrar no mundo da imaginação, precisamos de Circunstâncias Propostas para não ficarmos sem um propósito definido, e responder à pergunta: O QUE EU FARIA SE ESTIVESSE NESSA SITUAÇÃO?

Ao se colocar na situação sugerida e com sua resposta, o próximo passo é experimentar para

descobrir como é, vivendo a situação.

O mestre russo exemplifica sobre o assunto contando a história da brincadeira que faz com sua sobrinha de seis anos:

A garotinha pergunta: “O que você está fazendo?”. Eu respondo: “Tomando chá”. “E se não fosse chá, e sim óleo de rícino, como você beberia?”. Tenho de lembrar qual é o gosto do remédio. E, ao lembrar, faço uma careta, e aí a criança enche a sala com sua risada. Em seguida, vem outra pergunta: “Onde você está sentado?”. “Em uma cadeira”, respondo. “Mas e se fosse um fogareiro, o que você faria?” Mentalmente, tenho de me sentar em um fogareiro e fazer um esforço incrível para não me queimar. Quando consigo fazer isso, a garotinha começa a sentir pena de mim. Agita as mãos e grita: “Eu não quero mais brincar!”. E, se você continua com a brincadeira, tudo termina em lágrimas (STANISLÁVSKI, 2017, p. 68-69).

Imaginar, se colocar na situação e agir. Eis o experimento acima.

Ao brincar com diversas possibilidades dentro da experimentação cênica buscando sentido àquilo que se constrói em jogo, o exercício da imaginação acontece naturalmente, mesmo que em princípio pareça absurdo.

Imaginemos: a temperatura no termômetro hoje é de 24º, porém, estou com um casaco de frio e meias nos pés. Isso seria absurdo, fora de contexto porque está calor? Pode ser que não. Pode ser que eu esteja com uma gripe muito forte, que

me cause calafrios e por esse motivo precise do agasalho.

Esse exemplo nos diz que para a imaginação se tornar “concreta”, precisa de um POR QUÊ, e de uma resposta coesa, justificada para esse POR QUÊ. Não dá pra ser simplesmente porque sim ou porque quis experimentar assim.

Sem uma justificativa convincente, as imagens não se fixam como filme imaginativo em nosso pensamento.

Quanto mais respostas você criar para sua construção cênica, mais confortável você estará em jogo pois, segundo Stanislávski (2017, p. 88) “cada um de nossos movimentos no palco, cada palavra deve ser resultado de uma imaginação verdadeira.”

Diante das circunstâncias, despertar em si um interesse particular pelos pormenores da história e transformar-se em um investigador curioso da própria situação.

Vocês não devem implementar suas ideias “de qualquer maneira”, “em geral”, “aproximadamente”, (todas são intoleráveis na arte). Vocês devem implementá-las com todos os detalhes com os quais se prepara um grande empreendimento (STANISLÁVSKI, 2017, p. 74).

Vamos pensar sobre isso em uma situação um pouco mais concreta: alguém lhe conta algo que aconteceu em um lugar onde você não estava. Seu grau de curiosidade pelo caso e pelas pessoas envolvidas o fará fazer mais ou menos perguntas sobre esse momento, no intuito de for-

mar em sua cabeça as imagens e visões desse episódio com o maior número de informações, ou seja, rico em detalhes. Assim você estará criando imaginativamente uma grande quantidade de detalhes para uma situação em que você não esteve presente. Para ficar mais elucidativo, vou dar um exemplo:

Você teve um sério problema gástrico ontem e não pôde ir ao aniversário de Rafa, a pessoa pela qual você sofre de paixão. Hoje, melhor de sua saúde, você conversa com um colega para saber como foi a festa de ontem.

Perguntas curiosas possíveis para essa situação:

- Quem esteve presente no aniversário?
- Como ocorreu a festa à noite toda?
- Rafa ficou com alguém?
- Alguém “deu em cima” de Rafa?
- Rafa sentiu sua falta e perguntou por você?
- Tem fotos para mostrar da festa?
- Que horas as pessoas foram embora?

As perguntas feitas dependerão do grau de interesse pela situação, e as respostas criarão e alimentarão a imaginação. Assim entende-se que são as respostas dadas às perguntas feitas que criam as imagens para a cena em que não estivemos presentes. Quanto mais detalhes para as respostas, mais imagens são criadas. Uma resposta puxa uma nova pergunta, que puxa uma nova pergunta e assim vamos aprofundando o campo da imaginação, ou seja, desdobrando as imagens.

Essa pesquisa imaginativa ocorre através dos estudos, ou seja, fazendo, assim como é uma brincadeira de casinha com criança, ou como é

a feitura de um desenho, ou ainda a contemplação de nuvens no céu. Não existe uma seleção de perguntas prontas com respostas prontas. Tudo é estudado na Análise Ativa.

Stanislávski (2017, p. 63) nos diz:

[...] a tarefa do ator é usar suas habilidades criativas para transformar a história da peça em realidade teatral, e a nossa imaginação desempenha um papel muito importante aqui. Por essa razão, precisamos dedicar um pouco mais de tempo a ela e nos familiarizarmos com a sua função criativa.

Todos os pormenores de uma cena são importantes para as pessoas que estão envolvidas nela e até para aquelas que não estão envolvidas naquele instante. Então, no exemplo do aniversário de Rafa, você teria total interesse em todos os pormenores da situação.

É por esse motivo que algumas imagens permanecem guardadas em nossas gavetas esperando o dia de serem aproveitadas e, quando esse encontro se dá, a imagem simplesmente desabrocha diante de nós.

Praticando...

Vamos trabalhar a imaginação através de um exercício simples, que pode ser feito por estudantes de teatro, atrizes e atores em processo, colegas que se reúnem em busca de algo para se divertir. Lembrem-se que as respostas não podem ser simplesmente “qualquer coisa”. Debrucem o olhar com atenção sobre a figura em busca de respostas coerentes e interessantes para o trabalho, afinal o foco do exercício é a imaginação.



Os comedores de batatas, obra de Vicent Van Gogh.

Experimentem:

- O que você vê na figura? (Veja com riqueza de detalhes.)
- Quantas pessoas tem?
- O que está acontecendo na cena?
- Sabe-se mais ou menos o horário em que se apresenta a figura? (Manhã, tarde, noite.)
- O que eles bebem?
- Existe um motivo para essa reunião?



- Quem é cada pessoa especificamente?
- Qual a relação afetiva entre essas pessoas? Existe?
- Identificando que a primeira pessoa está sentada do lado esquerdo de quem vê a imagem, por que a segunda pessoa está olhando para a primeira?
- O que a terceira pessoa está segurando na mão direita?

Façam uma improvisação a partir dessas informações e deixem a construção imaginativa ir se firmando. A própria vivência vai ampliando as primeiras ideias imaginativas.

Depois criem um quadro mental da cena anterior a essa figura apresentada. Conversem sobre as possíveis questões para alimentar a imaginação e façam a improvisação.

E, por último, criem um quadro mental da cena posterior a essa figura apresentada e procedam da mesma maneira.

Nesse experimento, o exercício da imaginação já se desdobrou em várias camadas. Camadas pensadas e camadas vividas. O que fica, o que vai embora é sua escolha. Esta é uma brincadeira e também uma possível construção do processo imaginativo.

Continue a desenvolver o exercício, o que acha?

Referências Bibliográficas:

BOFF, Leonardo. **A Águia e a Galinha:** Uma Metáfora da Condição Humana. Petrópolis-RJ: Vozes, 2003.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta:** Reflexões Sobre a Interpretação e o Teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FÉRAL, Josette. **Encontros Com Ariane Mnouchkine:** Erguendo um Monumento ao Efêmero. São Paulo: Senac/SescSP, 2010.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô:** Uma Jornada Arquetípica. São Paulo: Cultrix, 1997.

STANISLÁVSKI, Constantin. **O Trabalho do Ator:** Diário de um Aluno. São Paulo: Martins Fontes, 2017. ■

O Estúdio Tchékhev de 1918 - As bases de uma pedagogia da Imaginação

POR NATACHA DIAS¹ E DANIELA S. T. MERINO²

Mikhail Tchékhev: De ator do experimento a criador de estúdios teatrais

Estudem o sistema observando Michá³ Tchékhev. Tudo o que ensino a vocês está contido em sua individualidade criativa. Tchékhev é um talento poderoso, e não há nenhuma tarefa artística que ele não seja capaz de realizar em cena...

Konstantin Stanislávski

Se buscarmos para Tchékhev uma classificação adequada de acordo com a criação de ator, então provavelmente veremos que Tchékhev é um ator do experimento.

Pavel Markov

Considerado um gênio por Konstantin Stanislávski (1863-1968) desde o primeiro encontro entre

ambos em 1912, o ator russo Mikhail Tchékhev⁴ (1891-1955) não demorou muito para tornar-se amplamente reconhecido em seu país. Sucesso estrondoso de crítica ao interpretar papéis como o de Caleb, em *O Grilo na Lareira*, ou Frézier, em *O Dilúvio* (ambas as peças encenadas no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou⁵), Tchékhev é lembrado por Maria O. Knebel como um daqueles atores dos quais não importa quanto se fale: apenas quem o viu atuando tem como saber a atração e encanto exercidos por ele em cena. Pois o ator não apenas entusiasmava o público por seu estilo tragicômico, como também primava por sua construção de personagens que atrelavam os mais altos níveis de teatralidade à manifestação de surpreendentes universos psicológicos.

Mikhail Tchékhev, este ator do experimento, ficou conhecido no Ocidente principalmente por meio do livro *Para o Ator*⁶, no qual nos deparamos com uma série de exercícios e pensamentos que

1. Artista da cena e professora, é mestra em Artes Cênicas pela USP, onde desenvolveu a dissertação *As Relações Entre Corpo e Memória de Stanislávski a Grotowski – Um Olhar de Filiação Artística*, com orientação de Maria Thais. Atualmente, realiza doutorado no programa de Artes da Cena da UNICAMP, orientada por Marcelo Lazzaratto. Desenvolve o projeto *A Via Criativa de Mikhail Tchékhev – Ensaios Sobre uma Pedagogia Da Imaginação*, financiado com Bolsa Capes/DS e período de doutorado-sanduiche na Université Paris 8, França.

2. Mestra em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo. Formou-se em Letras, Português e Russo na FFLCH-USP. Desenvolveu sua dissertação de mestrado sobre Leopold Sulerjitski, com bolsa FAPESP, hoje editada pela Perspectiva sob o título de *Sulerjitski: Mestre de Teatro, Mestre de Vida: Sua Busca Artística e Pedagógica* (Vol. 3: coleção CLAPS). Atualmente está matriculada no doutorado no programa LETRA da FFLCH, com o projeto "O Primeiro Estúdio do TAM: Utopia Artística em meio à Guerra". Durante o desenvolvimento de seu projeto, até junho de 2021, foi financiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2017/21093-8) e orientada por Elena Vássina.

3. Forma carinhosa de chamar Mikhail Tchékhev.

4. Sobrinho do famoso dramaturgo Anton Pavlovitch Tchékhev (1860-1904). Ingressou no Teatro de Arte de Moscou em 1912, passando em seguida a fazer parte do Primeiro Estúdio do TAM, liderado por Leopold Sulerjitski. Embora em português alguns pesquisadores prefiram grafar seu nome como Michael Chekhov, preferimos seguir a grafia proposta por Diego Moschkovich e Marina Tenório na tradução do capítulo *Aluna de Mikhail Tchékhev*, que compõe o livro *Análise-Ação – Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski*. Ainda assim, quando autores que citarmos utilizarem a grafia "Chekhov", manteremos seu formato.

5. A primeira destas peças, *O Grilo na Lareira*, é um texto dramático adaptado pelo estúdio a partir da obra homônima de Charles Dickens. Quanto à segunda, trata-se de dramaturgia escrita por Henning Berger. Ambas as dramaturgias, até então inéditas em língua portuguesa, foram recentemente traduzidas por uma das autoras deste artigo (Daniela S. T. Merino) e se encontrarão disponíveis como anexo de sua tese tão logo esta seja defendida no segundo semestre de 2021.

6. Em português, temos a edição da Martins Fontes, com a tradução de Álvaro Cabral.

vão desde a importância da *atmosfera* e da improvisação até as características do gesto psicológico e conselhos sobre a abordagem do papel. No entanto, não devemos lembrá-lo unicamente por seus experimentos realizados enquanto ator. Apesar de ele ter sido um gigante neste campo artístico, Mikhail Tchékhev foi também um dos grandes propagadores da cultura dos estúdios teatrais russos. Exemplo disso é que após deixar a União Soviética no verão de 1928, o ator emigrou várias vezes, sempre abrindo estúdios nos países em que se instalava: primeiramente na Alemanha; depois, a partir de 1936, na Inglaterra e, por fim, três anos mais tarde, nos Estados Unidos, em Ridgely, Connecticut. E é justamente este fato — ou seja, o fato de Mikhail Tchékhev ter se tornado um forte propagador desta noção de estúdio, tão importante na Rússia no início do século XX — um dos aspectos que pretendemos enfatizar em nosso artigo, sobretudo porque este ponto ainda precisa ser mais lembrado, reconhecido e estudado em nosso país⁷.

Quando falamos sobre esta necessidade de pesquisa e reconhecimento de Tchékhev enquanto pedagogo, é por acreditarmos em seus estúdios

7. Em vista de todo o material existente em inglês e principalmente em russo, há pouquíssimas pesquisas sobre Tchékhev em língua portuguesa. Para aqueles que desejarem conhecer mais acerca do trabalho de Mikhail Tchékhev indicamos vivamente a escola Michael Chekhov Brasil (o nome segue a transliteração conforme as regras do inglês), onde Hugo Moss trabalha para divulgar o percurso deste ator, ainda tão pouco estudado aqui se comparado a outros, como Vsevolod Meierhold, Konstantin Stanislávski e mesmo Evguênie Vakhtângov, que parece ter mais pesquisas representativas no Brasil do que Mikhail Tchékhev até o presente momento.

como espaços fundamentais de descoberta artística; é por sabermos que em um estúdio teatral, o professor não apenas ensina, como também aprende. E, no caso dos estúdios de Tchékhev esta noção estava muito evidente.

Tendo isso em vista, elegemos tratar neste artigo sobre aquele Estúdio que serviu de base para os demais e sem o qual provavelmente nenhum dos próximos teria existido: estamos falando do Estúdio mantido por Mikhail Tchékhev em seu próprio apartamento em Moscou, nos primeiros anos da Revolução. Ali, entre 1918 e 1922⁸, o ator desenvolveu uma prática didática que desdobraria fundamentos poéticos e espirituais recebidos de seus dois mestres teatrais, Konstantin Stanislávski e Leopold Sulerjítiski (1872-1916)⁹. Ou seja, este espaço pode ser visto como uma espécie de retomada do espírito presente no Primeiro Estú-

8. A partir de 1920, Mikhail Tchékhev, relativamente recuperado das crises que o levaram a abandonar o Primeiro Estúdio do TAM, já havia voltado a ensaiar com seus antigos colegas. Paralelamente às atividades de seu próprio Estúdio, voltou a atuar em espetáculo do Teatro de Arte e, em 1922, estrearia uma atuação lendária, na montagem de *O Inspetor Geral*, supervisionado por Stanislávski novamente. Afastado da direção de seu Estúdio desde outubro de 1921, Tchékhev assumiria o posto do amigo Vakhtângov, falecido precocemente, na direção do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. O Estúdio que fundara, enfim, seria fechado em agosto de 1922. A partir de 1923, Tchékhev retomaria atividades didáticas autônomas, dessa vez profundamente mergulhado nas relações entre a arte da atuação e a Eúritmia, de Steiner, assunto sobre o qual se aprofundaria graças a uma colaboração com o poeta simbolista Andrei Bieli.

9. Tchékhev dedica longos trechos de sua biografia à lembrança de Leopold Sulerjítiski, que apresentou aos participantes do Primeiro Estúdio a Yoga e a filosofia tolstoísta. Descreve-o como alguém cuja moral e autoridade eram imensas, não pela beleza de discursos sobre o teatro ou a vida, mas por ser alguém que “fazia o que dizia”, alguém que sabia com clareza que “liderar significa servir àqueles que estão sendo liderados, e não lhes exigir tarefas” ou quaisquer tipos de condutas exemplares” (In: CHEKHOV, Michael. **The Path of The Actor**. Londres: Routledge, 2005, p. 51 – tradução nossa).

dio, pois a união é basilar e os atores se juntam em um coletivo para crescerem juntos enquanto atores e seres humanos. Além disso, houve ali a aplicação de improvisos e exercícios teatrais sobre a imaginação, os quais merecem ser investigados enquanto fontes dos futuros escritos do ator. Em outras palavras, foi este o espaço onde a sua experiência fundou as bases de um sistema criativo próprio — que elegera a imaginação como recurso objetivo da atuação cênica — gerando um pensamento pedagógico que o acompanharia por toda a vida. E, por fim, o surgimento do Estúdio Tchékhov é também o relato do modo como o seu fundador, pressionado simultaneamente pelo caos político e existencial de seu tempo e sua vida, foi capaz de fazer da tensão entre os vetores internos e externos uma plataforma criativa¹⁰.

Foi durante a experiência desse Estúdio particular que Tchékhov descobriria caminhos concretos para trabalhar sobre a imagem (*obraz*) como uma consciência autônoma no processo artístico. Com isso, passaria a afirmar que o ator não deveria buscar suas semelhanças com o papel, conforme propõe a *memória afetiva* de Stanislávski, mas aquilo que os diferencia. Opondo-se a qualquer tipo de identificação pessoal, sugeria uma lógica criativa supra pessoal, em que a imagem age sobre o artista para nele promover uma transformação interna e externa. Esses princípios, experimentados no Estúdio de 1918 de ma-

neira ainda intuitiva, consolidariam as bases do que Tchékhov nomearia, ainda nos anos 1920, de “teoria da imitação” e, mais tarde, de seu próprio Sistema pedagógico.

Antes de adentrarmos no Estúdio, alguns apontamentos sobre a vida de Mikhail Tchékhov

Na tentativa de melhor compreendermos este espaço de que estamos falando, façamos uma rápida incursão na vida atribulada e na trajetória artística brilhante do ator em questão.

Quando Mikhail Tchékhov abre o Estúdio em 1918, aos vinte e seis anos de idade, sua carreira artística já está praticamente consolidada. Ele é um dos mais elogiados atores da cena moscovita, servindo aqui de exemplo para isso o que escreve sobre ele o importante crítico russo de seu tempo, Nikolai Efros, para quem a atuação de Tchékhov podia ser considerada brilhante. Sobre o seu desempenho como Frézier em *O Dilúvio*¹¹ no ano de 1916, por exemplo, Efrós diz que:

11. Para que se entenda melhor a crítica a Tchékhov nesta peça, lembremos rapidamente o enredo desta dramaturgia de Berger. Trata-se de um texto que se passa do início ao fim em um bar requintado, contando-nos essencialmente a seguinte história: alguns cidadãos do Mississipi frequentam este local diariamente e vivem vidas normais, repletas de pressa, mesquinhez ou grosseria. De repente começa uma forte chuva após um dia de calor infernal, as luzes se apagam, o telégrafo anuncia que a represa se rompeu e logo todos estão certos de que irão morrer em decorrência de um dilúvio. Diante desta situação, surgem momentos de reconciliação e pedidos de desculpas; o que era briga torna-se beijo; as personagens dançam e cantam em roda harmonicamente até que, por fim... Nada de o dilúvio acontecer e, no terceiro ato, tudo volta a ser como era antes: Litsi e Bir — que pareciam estar se reencontrando amorosamente — tornam a separar-se; Frézier volta a ser o mesmo derrotado amargo de antes; Nordling e Guiguins param de sonhar com as estrelas e o telescópio; O'Neil volta à sua rotina anterior; Straton, o dono do bar, pede que todos paguem pelas bebidas que ele deu gratuitamente durante o período de iminência da morte (afinal, já que agora não vão mais morrer, as pessoas precisam pagar pelo que consomem). E assim, aos poucos, um a um, todos vão embora do bar e tanto a desilusão quanto a mesquinha de antes pairam no ambiente outra vez.

10. Conforme a pedagoga Maria O. Knebel, de quem falaremos mais adiante, Mikhail Tchékhov encontrou na atividade didática um modo de se recuperar das crises emocionais que o atormentavam, mergulhando na compreensão cada vez mais sutil do processo criativo (In: KNEBEL, Maria O. **Análise-Ação** – Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 59).

Em M. Tchékhev tudo promete um artista cênico de grande envergadura e delicado encanto, que levará adiante com dignidade a melhor linha artística do Teatro de Arte. Essa promessa se tornará realidade? Em todo caso, o que Tchékhev jogou¹² após Caleb e Kobus encoraja uma resposta afirmativa. Tenho em vista em parte o Epikhodov de Tchékhev — que substituiu temporariamente I. M. Moskvín, o primeiro e notável criador deste papel —, mas principalmente o papel de Frézier em *O Dilúvio*, de Berger. M. Tchékhev teve que retratar uma alma pequena e sórdida, um covarde avaro, um azarado lamentável, que se transforma em um provocador-insolente ao primeiro vislumbre de sorte. Com a ameaça de morte pelo dilúvio essa “lebre” e até os alcoviteiros atordoam com falas de que o melhor que há em cada pessoa apenas está adormecido sem uso, no fundo, coberto de todo tipo de lodo. Este despertar de um homem melhor foi demonstrado por Tchékhev com muita força e com uma profundidade tocante, por meio do que o artista, um rigoroso no que diz respeito à verdade sensata, não recorreu a nenhuma ornamentação nem a qualquer pintura sentimental e retoque, não tentou ficar na ponta dos pés para aumentar a altura de Frézier. Ele viveu com simplicidade, com sinceridade apenas, deixando a verdade irradiar beleza. De repente, surgiram

em Frézier alguns gestos novos que não existiam antes e entonações novas, também não ouvidas antes. O dilúvio acabou, o grande perigo se foi, se afastou do bar. Há uma pedra no caminho de todos. E com a mesma veracidade e simplicidade, mas de modo peculiar e detalhista, inesperadamente M. Tchékhev mostrou uma nova reviravolta, indo da breve iluminação anterior até o velho e sórdido do começo, com os elementos de antes. Outra vez eclodiu toda essa mistura aguda de humildade e arrogância, covardia e desfaçatez. Em *O Dilúvio*, o jovem ator foi um verdadeiro mestre do teatro. E eu quero acreditar que ele continuará assim, revelando-se cada vez mais plenamente e com mais fascínio; que nada o tire desse caminho, e que as rupturas com o palco sejam apenas obras do acaso, não mais do que alguns episódios efêmeros caprichosos. A dramaturgia russa se orgulha do nome de Tchékhev¹³. Quem sabe, talvez também a cena russa, o lado atuante do conjunto teatral, se orgulhe do mesmo nome, de Tchékhev (EFROS, 1918, p. 39-40 – tradução nossa).

Mas apesar de todo o sucesso do ator, não eram poucos os contratemplos pessoais pelos quais passava. Por exemplo, Mikhail Tchékhev foi profundamente marcado pela Primeira Guerra Mundial e pela Revolução; teve problemas com bebida; a esposa o trocou por um aventureiro; sen-

12. Poderia ser também “interpretou”. Optamos por utilizar a palavra “jogar” toda vez que se tratar do verbo em russo *igrat*, por haver nela também este caráter de jogo, tão importante para o teatro.

13. Aqui refere-se a Anton P. Tchékhev, seu tio.

tia-se frequentemente solitário e, por fim, chegou a pensar em suicídio. Além disso, era frequentemente atormentado por questões acerca do sentido da existência, lia muito autores como Nietzsche e Schopenhauer e, como diz Jobst Langhans em seu texto “Um Caminho Para a Luz”, Tchêkhov “era prisioneiro de seus próprios pensamentos, assim como Fausto em seu calabouço”. Por estas e outras razões, como veremos no próximo tópico, Mikhail Tchêkhov chegou a entrar em um colapso, como o experimentado no intervalo de uma sessão teatral no inverno de 1917, afastando-se dos palcos até outubro do ano seguinte, quando voltaria a atuar na encenação de *A Festa da Paz*, de Gerhart Hauptmann (1862 -1946). Depois da crise no teatro, por quase um ano Tchêkhov manteve-se confinado em seu apartamento e dos sons que ouvia vindos da rua, em meio à guerra civil instalada no país, não era capaz de distinguir quais eram reais. Atravessou todo o primeiro momento da Revolução “como alguém que já estava doente, sofrendo de ataques do coração” (CHEKHOV, 2005, p. 74 – tradução nossa). Ou seja, entre suas idas e vindas, foi somente após algumas tentativas de fuga do campo teatral e um intento não muito bem-sucedido de fabricar e vender peças de xadrez, que o ator inaugurou o Estúdio em sua morada.

Naquele tempo, Mikhail Tchêkhov ainda não tinha quaisquer pretensões de construir um Sistema pedagógico próprio e apenas abriu o Estúdio porque um amigo o convenceu a oferecer aulas em sua própria residência. Mesmo assim, tamanho era o seu prestígio que, conforme nos recorda

Mel Gordon (1991, p. XVI), as aulas ministradas no apartamento de Tchêkhov por ele e por outros colaboradores convidados acabaram por atrair anualmente uma centena de estudantes, dos quais apenas trinta costumavam ser selecionados.

Toda a experiência adquirida neste espaço foi fundamental para o que se seguiu em sua vida como pedagogo. Embora o ator tenha encerrado as atividades deste seu Estúdio inaugural em 1922, logo vieram outros espaços ou práticas dignas de nota — muitas delas relatadas em sua autobiografia *Put Aktiora*¹⁴ (O Caminho do Ator), um *best seller* na União Soviética em pleno 1928, pouco após seu lançamento. Ou seja, foi deste Estúdio criado em 1918 que Mikhail Tchêkhov retirou os fundamentos para prosseguir em suas atividades pedagógicas quando viveu em outros países. E cada uma destas atividades lhe renderia frutos que podemos colher atualmente. Seu trabalho junto aos atores do Teatro Estatal de Kaunas, por exemplo, realizado na primeira metade anos 1930, resultaria no importante registro de dezesseis lições de atuação e deixaria uma impressão muito forte em algumas gerações de diretores e pedagogos de relevância na história do teatro lituano, como Romualdas Juknevičius (1906-1963), Juozas Gustaitis (1912-1990), Kazimiera Kymanaitė (1909-1999) e, atualmente, Gytis Padegimas. Nos anos 1940 e 1950 — outro exemplo muito im-

14. Obra ainda sem tradução para o português. Publicada originalmente em pequena escala na Rússia, em 1928. Sua versão em inglês é intitulada *The Path of the Actor*. Em espanhol, podemos encontrá-la como *El Camino del Actor*. Além dessa autobiografia escrita por Tchêkhov antes dos 40 anos, há uma segunda, *Life and Encounters*, em formato de extratos textuais e fragmentos de memórias, publicada nos Estados Unidos em 1940.

portante —, já nos Estados Unidos, Tchékhev se tornaria mentor de nomes como Marilyn Monroe, Ingrid Bergman, Gregory Peck, Marlon Brandon e outros artistas de renome do cinema estadunidense. Ou seja, a partir das primeiras experiências realizadas em solo russo, houve importantes desdobramentos, de modo que o campo de suas pesquisas foi se ampliando¹⁵.

E, finalmente, para concluirmos esta incursão, no que diz respeito a sua metodologia, foi somente nos anos 1930 que Mikhail Tchékhev iniciou a organização mais detalhada e o registro, em alemão, dos instrumentais e fundamentos, com o auxílio de sua discípula Georgette Boner. Entre 1937 e 1939, elaborou um manuscrito reunindo suas práticas e teorias, o que culminaria na primeira versão do livro *To the Actor*, em 1942¹⁶. Em 2002 uma versão mais completa da obra, com reordenação dos capítulos e inclusão de trechos a partir do original de 1942, seria publicada nos Estados Unidos sob o título de *On the Technique of Acting*. O livro, juntamente com alguns conjuntos de pa-

lestras e aulas ministradas por Tchékhev (algumas das quais jamais publicadas), constituem o material bibliográfico referente aos elementos do Sistema poético e pedagógico do artista russo¹⁷, o qual teve início no Estúdio de que estamos tanto falando e que conheceremos um pouco melhor a seguir.

Antes da parte prática, alguns apontamentos sobre o início e o próprio funcionamento do Estúdio Tchékhev

No final de 1917, no intervalo da peça *O Dilúvio*, apresentada no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, o ator Mikhail Tchékhev observava a rua através da janela quando viu uma pequena multidão de pessoas e um soldado. Foi invadido por tamanho pânico que se vestiu rapidamente e, ainda com maquiagem, voltou para casa sem sequer finalizar o espetáculo. Meses antes, uma outra crise semelhante o levava a abandonar um ensaio de *A Gaivota*, no TAM, quando interpretava a personagem Tréplev. Como daquela primeira vez, enviou imediatamente um bilhete a Stanislávski, justificando seu estranho gesto como con-

15. Alguns de seus discípulos logo deram início a redes que, atualmente, conectam artistas e professores de vários lugares, como a MICHA – Michael Chekhov Association e a Michael Chekhov Europe (apesar de estarmos utilizando a grafia / transliteração do nome diferente, achamos importante manter os títulos em língua inglesa do modo como são grafados). No Brasil, a pedagogia de Mikhail Tchékhev foi inicialmente difundida por meio da tradução da versão estadunidense de seu livro *Para o Ator*. Desde 2012, porém, por iniciativa de Hugo Moss e Thais Loureiro, foi criada a Michael Chekhov Brasil, que promove cursos, grupos de estudos e oficinas curtas sobre a técnica e o pensamento do ator russo.

16. Rejeitado pelas editoras, o livro seria remodelado e reescrito por Tchékhev, agora em sua língua materna, recebendo uma impressão privada, em 1946, sob o título *O Tekhnike Aktera*. Traduzido para o inglês, mais uma vez o livro seria recusado pelos editores estadunidenses, incluindo a *Theatre Arts Books*, responsável por edições locais dos livros de Stanislávski. Apenas em 1955, após sofrer redução de tamanho e exclusão de referências espirituais e explanações artísticas detalhadas, o livro seria publicado, em versão que chegaria ao Brasil, em edição de 1986 pela Martins Fontes.

17. *Concentração, atmosfera, ensemble, sentidos de facilidade, estilo, improvisação, estilo, objetivo, radiação / irradiação, gesto psicológico* são alguns desses elementos que, reunindo qualidades de ordem técnica e estética, seriam apresentados por Tchékhev, ao final de sua vida, como raios pertencentes a um mesmo tabuleiro circular. Quando um desses elementos é acionado, todos os demais se engajam, uma vez que estão ligados a um mesmo ponto central. Esse ponto, que é a própria inspiração criativa, é também o dispositivo poético da imaginação, capaz de colocar em movimento o jogo da atuação ou, na perspectiva de Tchékhev, a capacidade ativa de tornar visível o invisível. Em tempos em que as especulações lógicas parecem já não darem conta do reconhecimento e redefinição da realidade e que as urgências políticas e sociais exigem das artes da cena a transformação de velhas formas e a invenção de outras possibilidades de reflexão, as estratégias criativas de Tchékhev despertam, evidentemente, enorme interesse entre artistas e formadores teatrais.

sequência de seu frágil estado psíquico. “Todas as minhas ideias sobre o futuro eram vagas e terminavam em pensamentos suicidas”, registraria posteriormente, em suas memórias sobre aquela época (CHEKHOV, 2005, p. 74 – tradução nossa). Em resposta, não apenas o diretor lhe concedeu uma licença remunerada de suas atividades, como enviou uma equipe de quatro médicos para avaliar seu estado. Isso, porém, tampouco resolveu a situação do ator. Naquele tempo, Mikhail Tchékhov andava muito envolvido com as ideias pessimistas de Arthur Schopenhauer¹⁸ (como já mencionado de passagem no tópico anterior) e, apesar de ser questionado pelos médicos a este respeito, obstinadamente intuiu que valeria à pena aprofundar-se ainda mais naqueles fundamentos filosóficos, que o ajudavam a olhar sua própria situação com mais objetividade.

Por mais contraditório que talvez nos pareça isso hoje em dia, foi exatamente neste contexto, em meio às mais diversas crises espirituais e leituras ligadas ao pessimismo, que Mikhail Tchékhov abriu o Estúdio em seu apartamento. E ao fundá-lo, não apenas ingressou em um cami-

nho do qual não mais sairia daí por diante e que modificaria toda a sua vida pessoal e artística, como também encantou e transformou a vida de outros futuros atores e pedagogos, como é o caso da russa Maria O. Knebel.

O caso de Knebel deve ser mencionado, pois a atriz — fiel discípula de Mikhail Tchékhov —, se encarregou de deixar vários registros acerca de seu professor. Foi ela, por exemplo, quem trouxe à tona a perspectiva teatral idealista e espiritualista de Mikhail Tchékhov, a qual havia se delineado de modo mais marcante a partir de sua aproximação com a ciência espiritual de Rudolf Steiner — esta aproximação, aliás, motivo de sua investigação e exílio em 1928. Naqueles anos da Revolução, não havia meios de saber se um amigo ou parente emigrado estava vivo ou morto (SOLOVIOVA apud CARNICKE, 2015, p. 196) mas, apesar disso, durante quarenta anos, as ideias de Tchékhov mantiveram-se vivas em sua terra graças às lembranças que surgiam em conversas clandestinas entre seus ex-alunos, sendo Maria O. Knebel uma das principais. Foi ela também quem, com o arrefecimento da censura nos anos 1960, começou a escrever sobre Tchékhov e, afinal, editou e publicou seus textos completos. Mais do que a tarefa isolada de honrar seu primeiro professor pela reabilitação de seu nome na Rússia, a publicação demonstrava o esforço de Maria O. Knebel em defender a filiação entre os projetos poéticos de seus dois grandes mestres. Afirmando parte do traço metafísico de Mikhail Tchékhov como herança recebida de seus tempos no Primeiro Estúdio, ela sutilmente refutava os modelos materialistas sob os quais, durante décadas, a propaganda soviética tentara emoldurar o legado de Stanislávski dentro e fora do país. Além disso, seus relatos revelam exercícios práticos e alguns

18. Em “Um Caminho Para a Luz”, de Jobst Langhans, lemos que: “Ele [Mikhail Tchékhov] procurava respostas mais profundas sobre o sentido de nossa existência. Ele era rodeado por figuras imaginárias que o ofereciam explicações sobre o mundo.” Especificamente sobre Schopenhauer, Langhans diz que: “[...] com sua melancolia e pessimismo, ele mostrou a Tchékhov a sombria fascinação de uma existência sem propósito e significado. [...] Atormentado e com medo, ele leu Tolstói em uma tentativa de encontrar, na sua forma de pensar, um porto seguro. Entretanto, essas leituras só trouxeram um alívio a curto prazo e logo o pessimismo escureceu sua alma mais uma vez, principalmente porque a luta impiedosa da qual seus mestres falavam podia ser vista mais do que claramente pelas ruas de Moscou. Chekhov foi pouco a pouco se tornando um cínico. Ele desprezava seus semelhantes e se entregava ao álcool com frequência. Em pouco tempo, havia uma Browning carregada na gaveta de sua mesa. Em suas memórias ele escreve sobre essa época: “Minha alma estava tão carregada com o peso infinito dessa percepção do mundo, que ela não procurava mais uma saída nem esperava por uma atitude diferente para com a vida” (In: LANGHANS, Jobst. **Um Caminho Para a Luz**. A Montagem de Hamlet por Michael Chekhov. Trad. Hugo Moss e Thais Loureiro. 2015. Disponível em: <<http://www.michaelchekhov.com.br/docs/UM%20CAMINHO%20PARA%20A%20LUZ%20Jobst%20Langhans.pdf>>. Acesso em: 15 de jun. 2021).

importantes pensamentos de Mikhail Tchékhev acerca da arte teatral desenvolvidos neste seu primeiro Estúdio. Encantada desde a primeira aula, a pedagoga – que também se declarava discípula de Stanislávski e Vladímir Ivânovitch Niemiróvitich-Dantchenko (1858-1943) — chegou a abandonar para sempre os planos de fazer faculdade de Matemática graças a seu contato com o tipo de teatro que Tchékhev pregava e durante três anos ininterruptos, frequentou o laboratório criativo de M. Tchékhev. Há, por exemplo, um capítulo integralmente dedicado a ele em sua autobiografia, *Vsja Zhizn*¹⁹ (*Toda a Vida*), de 1967. Neste, podemos dimensionar a importância das lições de Tchékhev sobre sua formação como atriz e, conseqüentemente, das próximas gerações da escola russa de teatro.

Os textos de Knebel, portanto – importantes fontes testemunhais que se coadunam à já mencionada autobiografia do ator e descrevem aspectos do cotidiano criativo do Estúdio Tchékhev – serão logo adiante utilizados por nós neste artigo como forma de demonstrar o que se passava dentro do Estúdio. Pois através deles é possível não apenas acessarmos o tipo de trabalho desenvolvido neste espaço, como identificar os elos da filiação artística existente entre a cultura teatral associada a Konstantin Stanislávski e o “Sistema de Tchékhev” — assim definido por Kirillov (2015, p. 40) por constituir uma filosofia teatral e ideologia artística própria²⁰.

Outro aspecto que fundamenta a necessidade

19. O livro ainda não possui tradução em língua portuguesa. Do capítulo citado, porém, temos felizmente uma pequena parte em português: o texto *Aluna de Mikhail Tchékhev*, presente no livro *Análise-Ação – Práticas das Ideias Teatrais De Stanislávski*.

20. Ou seja, mesmo que certas noções práticas (como talvez a mais conhecida delas, o *gesto psicológico*) só tenham se consolidado na terminologia tchekhoviana anos depois, a maior parte dos elementos e fundamentos de sua pedagogia já era assunto daquelas práticas didáticas inscritas na passagem para os anos 1920.

de olharmos para este Estúdio mais de perto é o fato de ali Mikhail Tchékhev ter podido dar continuidade ao culto dos estúdios, isto é, destes espaços onde um coletivo se une por uma visão de mundo, não se atendo à busca de resultados, mas principalmente às experimentações práticas. Vale lembrar ainda que os estúdios teatrais ligados à linhagem criativa de Stanislávski conjugavam espiritualidade e materialidade, artesanaria e metafísica. Mesmo quando associados a uma instituição, como era o caso dos Estúdios do Teatro de Arte de Moscou, abordavam questões que transbordavam esse âmbito, havendo ali um espaço laboratorial mais do que uma escola ou local de preparação nos termos do teatro profissionalizado. Basta rememorarmos o olhar que Tchékhev lança sobre o seu próprio processo formativo no Primeiro Estúdio do TAM entre 1912 e 1918²¹, o qual evidencia como ali se gestava não somente o Sistema de Stanislávski, mas toda uma nova cultura teatral. Mais do que a busca por um instrumental técnico ou uma diretriz estética, era a busca pela redefinição dos próprios sentidos do teatro que estava em jogo: a tentativa de identificar nesta arte uma “essencialidade”. E desde aquele momento, ainda que essa formulação discursiva possa hoje soar

21. Recordemos aqui que o Primeiro Estúdio, guiado por Sulerjitski, serviu como modelo para o primeiro Estúdio de Tchékhev. A influência de Sulerjitski na definição do projeto de aperfeiçoamento moral do ser humano, por exemplo — fator intrínseco à empreitada do Primeiro Estúdio —, é constantemente destacada por pesquisadores russos e brasileiros. A teatróloga russa Elena Poliakova é uma das que demonstra o quanto essa busca guiada por preceitos tolstoístas foi importante para os atores do Primeiro Estúdio, embora logo as tensões existentes tenham feito com que o Estúdio acabasse desmoronando de algum modo. A pesquisadora brasileira Michele Zaltron também nota o arrefecimento desse ideal de aperfeiçoamento, principalmente porque o sucesso das apresentações públicas transformaria as relações internas entre os membros do Estúdio, enfatizando os aspectos de produção mais do que o intuito investigativo — sobretudo após a morte de Sulerjitski, em dezembro 1916 (In: ZALTRON, Michele Almeida. Stanislávski e Sulerjitski: O Teatro Como Meio De Aperfeiçoamento de Si Mesmo e de Transformação da Sociedade. **Revista Sala Preta**. São Paulo, Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, v. 19, n. 1, p. 224, agosto/2019). Sob essa ótica, o Estúdio Tchékhev representou, ao menos para o próprio Tchékhev, a retomada daquela atitude laboratorial do início, isto é, a atitude não condicionada de modo algum à aprovação pública.

demasiado universalista, a trajetória de Tchékhov, em sua capacidade posteriormente comprovada de construir uma metodologia absolutamente original em relação aos seus mestres, revela o quanto a cultura stanislavskiana à qual se filiou tinha como fundamento justamente o pensamento sobre o teatro como lugar de produção de diferenças.

E finalmente o Estúdio Tchékhov! Bem-vindos à prática e à imaginação...

O raciocínio seco mata a imaginação. Quanto mais você sondar e aprofundar sua mente analítica, mais silenciosos se tornarão seus sentimentos, mais fraca sua vontade e mais pobres as oportunidades propiciadas à inspiração.

Mikhail Tchékhov

As primeiras experiências didáticas de Mikhail Tchékhov, inspiradas em suas vivências no Primeiro Estúdio, oferecem-nos um ângulo interessante para começarmos a observar as relações diretas entre discípulo e mestre que se estabeleciam naquele contexto. O artista afirma a possibilidade do aluno não aprender com seus mestres, mas estudá-los (CHEKHOV, 2005, p. 27), tomando-os como uma espécie de lição viva. Sob essa perspectiva, aquele que conduz o processo criativo não é mais alguém que transmite um dado saber, mas que se implica ativamente na busca. Maria O. Knebel (1967, p. 59) também nos recorda que os experimentos didáticos empreendidos por Tchékhov eram parte de sua própria busca criativa, gene-

rosamente compartilhada com os alunos. Nesse sentido, *o trabalho sobre si* envolvia não somente atores, mas o próprio pedagogo.

Nesse jogo, onde todos tinham papel fundamental, a improvisação era uma das principais práticas ali desenvolvidas. De acordo com Maria O. Knebel (1967, p. 62), nenhum outro ator do Teatro de Arte foi tão ardentemente tocado pelo sonho de improvisação de Stanislávski. Denominando igualmente os improvisos de *études*, palavra emprestada do francês, ambos exploraram esse recurso em todas as fases das experimentações de seus Sistemas, mas foi especialmente no “jovem Tchékhov” e no “velho Stanislávski” que Knebel identificou uma ênfase no trabalho sobre a individualidade improvisadora e, portanto, imaginativa do ator. Exemplo disso é o que lemos em *Toda a vida* sobre estas práticas, ou seja:

Tchékhov (ele era um músico extraordinário) sentava-se com frequência ao piano e improvisava. Ao som da música ele nos dava algum exercício. E, de fato, esses exercícios organizavam a nossa atenção com rapidez. [...] Ele exigia a finalização obrigatória de um étude, a capacidade de sentir o começo e o fim de um exercício, de percebê-lo como um todo fechado. [...] E aqui está mais um étude muito típico de Tchékhov. Após os exercícios introdutórios com a música ele subitamente se voltou para um dos discípulos do Estúdio: “O que há com você? Você está ficando grande e crescendo! Vítia, é melhor, bem melhor sair desse canto onde

está sentado! Ele está ficando grande, enorme: pode esmagar você!” Agora ele falava com um discípulo magicamente crescido, olhando para algum lugar no alto: “Cuidado, cuidado, a sua cabeça agora vai perfurar o teto, abaixe-a, abaixe-a rápido... E vocês estão todos cada vez menores (isso era para nós, com verdadeira aflição). O gigante está faminto, terrivelmente faminto, ele pode comê-los, mas eu não consigo ajudar de jeito nenhum a inventar como se safar dele mais rápido!”

Os movimentos do “gigante” de fato se tornaram amplos, poderosos e lentos. Temendo perfurar o teto ele abaixou a cabeça e esticou o pescoço para frente. Olhava para nós com um apetite indisfarçado. Nossa imaginação era despertada e nós, como crianças num jogo, nos lançávamos ao improviso. O “gigante” era pesado e pisava com vigor; nós nos tornamos leves e “voávamos” com alegria pela sala, provocando-o. Enquanto Tchékhov no piano apanhava ora o nosso voo leve e triunfante, ora os movimentos desajeitados do “gigante” ...

Estou contando sobre esse *étude* porque a missão de imaginar-se grande ou minúsculo, velho, surdo ou cego eram típicas de Tchékhov. O pensamento de Stanislávski de que não existem papéis impróprios era-lhe especialmente caro. Sendo ele mesmo, por natureza, um ator de espírito característico (no sentido verdadeiramente elevado dessa palavra), desenvolvia também em nós con-

tinuamente o interesse pelo que é característico. Ele afirmava que a transferência de particularidades características de outra pessoa para si mesmo dá ao ator uma alegria incomparável (KNEBEL, 1967, p. 76-77 – tradução nossa).

A questão que orientava a dinâmica de improvisos do Estúdio Tchékhov era a descoberta do que distingue a arte da atuação em relação às outras funções da cena, isto é, de que modo o ator pode ser livre em relação ao dramaturgo ou diretor. Motivado por essa pergunta, Tchékhov pedia que um mesmo improviso fosse refeito inúmeras vezes, sem que as disposições jamais se repetissem. Recorria ao *étude* para investigar a técnica criativa a partir de sua própria experiência como artista da cena, sem qualquer intuito de pensar a pedagogia teatral pela perspectiva exterior da direção. Frequentemente participava dos *études* junto aos alunos, elucidando caminhos sobre a prática a partir de dentro e, desse modo, exercendo no processo formativo de seus alunos a função de um ator-pedagogo.

A pesquisadora teatral Maria Ignáteva (2015, p. 161-162) destaca a brilhante capacidade de transformação que Tchékhov apresentava como ator, delineando suas personagens sempre de um modo absolutamente surpreendente para o público. Como professor, essa característica se expandia e, além disso, o desejo de explorar as possibilidades de ação existentes entre as polaridades (o trágico e o cômico, por exemplo) levava-o a preferir novelas e contos populares como ponto de partida para criação de improvisos, evitando assim o con-

dicionamento do ator às fronteiras dos gêneros eruditos. Dessa forma, frequentemente os *études* eram criados sem relação com um texto literário ou dramático, mas a partir de temas sugeridos por qualquer pessoa ou mesmo de uma questão poética da cena, como, por exemplo, *senso de verdade*. O trabalho era voltado a formar a psicologia dos estudantes como artistas-improvisadores, de modo a oferecer ao ator uma autonomia criativa não arbitrária. Para isso, Mikhail Tchékhev estimulava em seus alunos o que chamava de “coragem criativa”, vinculada a um forte trabalho com a imaginação na construção dos *études*.

Tendo tudo isso em vista, não podemos deixar de destacar essa questão da imaginação, da fantasia. Para Mikhail Tchékhev, o poder da obra estava associado à fantasia²², que opera livremente por combinação, conexão e separação de imagens (TCHEKHOV, 1995, p. 54). Conforme ficou evidente pela citação de trecho do livro de Knebel mais acima, a questão do improviso estava fortemente atrelada a essa busca pelo desenvolvimento da imaginação. E tal aspecto fica ainda mais forte se pensarmos em outro dos estudos realizados no Estúdio Tchékhev quando, após pe-

dir à jovem Maria O. Knebel que realizasse uma cena imaginando-se na *circunstância proposta* de uma esposa junto ao seu marido e sabendo que a moça jamais vivenciara sentimentos análogos em sua vida, Tchékhev disse a ela: “Você nunca viveu isso na vida, mas sua imaginação, como uma abelha, colhia o mel de tudo o que você percebia, ouvia, lia, via, e que agora se revelou no ato criativo” (KNEBEL, 2016, p. 95).

Embora inúmeras cenas propostas no Estúdio sugerissem uma espécie de sonho ativo, conforme lições de Stanislávski, Tchékhev estimulava os atores e atrizes a visualizarem não a si mesmos nas *circunstâncias propostas*, mas alguém diferente, um duplo. Frequentemente faziam exercícios em que se viam grandes, velhos, surdos, cegos e, a exemplo de um pintor que concretiza sua obra fora de si, imitavam esse corpo imaginário. Com isso, os estudantes deviam se colocar como instrumento da ação, deixando que a imagem fizesse a experiência (KIRILLOV; CHAMBERLAIN, 2013) e transformasse psicofisicamente suas mentes, vontades e sentimentos. Tchékhev admitia, assim, a existência de um plano de imagens autônomas, ideais, atemporais e independentes da vontade individual. O ator ou a atriz, ao penetrarem nesse mundo e o transmitir à superfície visível, cumpririam uma missão artística e ao mesmo tempo espiritual, como um mediador que “reflete a verdade cósmica no sacramento místico da encarnação” (KIRILLOV, 2015, p. 50 – tradução nossa).

Toda essa atenção dada à imaginação desde o início, encontrava-se profundamente vinculada também a um dos aspectos mais estudados e en-

22. Lembremos o fato de K. Stanislávski distinguir entre imaginação e fantasia, defendendo a superioridade da primeira já que, a exemplo da lógica dos eventos percebidos na natureza, ela seria capaz de criar uma realidade artística construída a partir de sucessões contínuas e linearmente ininterruptas (In: STANISLAVSKI, Konstantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de la Vivencia**. Tradução de Jorge Saura. Editora Alba: Barcelona, 2007, p. 84-87). Talvez aqui pudéssemos nos deter e falar sobre as divergências existentes entre Stanislávski e Mikhail Tchékhev. No entanto, como isso fugiria ao escopo deste artigo, preferimos apenas recordar que em 1919, M. Tchékhev escreveu um artigo para a revista *Gorn* e que neste artigo discute o papel da fantasia no trabalho do ator sem se mostrar muito interessado na questão da distinção entre fantasia e imaginação. Além disso, mesmo admitindo que o ator – como pensava Stanislávski – deveria buscar alimento na vida, Tchékhev em momento algum de seu artigo defende o uso da experiência pessoal no processo criativo.

fatizados por Mikhail Tchékhev em sua vida artística, isto é, a *atmosfera*²³. Neste mesmo livro de que estamos falando, Maria O. Knebel recorda como Mikhail Tchékhev dizia a todos: “[...] se o ator se rende a uma ou a outra *atmosfera*, isso obrigatoriamente desperta nele a aspiração por uma ação ativa. É precisamente a *atmosfera* que desperta a imaginação, a vontade e o sentimento. Lembrem-se, a *atmosfera* é o coração de cada obra de arte”. Tendo isso em vista, recordemos aqui ainda alguns exercícios de que fala Knebel em seu livro e nos quais a *atmosfera* e a imaginação se interpenetravam, transformando em realidade essa frase de Tchékhev²⁴:

Em suas aulas, Tchékhev dedicava imensa atenção ao problema criativo que é a *atmosfera*.

— A *atmosfera* é sonora, — dizia ele. — Precisamos ser capazes de ouvi-la.

Nós fazíamos uma grande quantidade de exercícios e études para compreender o que era a *atmosfera*.

— Imaginem que vocês estão entrando na galeria Tretiakov, — Tchékhev nos fazia fantasiar. — Primeiro vocês estão andando pela grande escadaria de mármore, provavelmente não estarão indo com toda pressa

por ela. Agora caminhem mentalmente pelas salas. Se vocês forem sensíveis, então sentirão que na sala onde estão pendurados os [quadros] de Surikov²⁵ há uma *atmosfera*, enquanto ali, onde está Levitan²⁶, há outra. O lugar da ação é um só: a Galeria Tretiakov. O mesmo tipo de arte — a pintura, e mais precisamente a pintura russa — exerce influência sobre nós. Mas nessa influência geral, contudo, distinguem-se particularidades individuais e cedemos a elas...

Tchékhev nos fazia imaginarmos ora no Teatro Bolshoi (“eis que agora se abrem as cortinas e vocês ouvem Chaliápin: ele está cantando Don Basílio...”), ora numa floresta em uma noite de inverno, ora na mesma floresta durante o verão, ora num hospital, ora num cemitério da aldeia.

Primeiro fazíamos esses exercícios mentalmente, depois passávamos à ação. Chegávamos primeiro um por um, depois em grupos – num casamento, num enterro, em um dentista, num circo. Mas esses eram também apenas exercícios preparatórios para que pudéssemos compreender como uma pessoa se sente diferente em várias circunstâncias. Ela entra numa *atmosfera* e se sujeita a ela.

Ser capaz de sentir e se sujeitar: essa era a primeira etapa que Tchékhev queria nos

23. Optamos por colocar o termo em itálico (no corpo do texto e nas citações), por ser um conceito.

24. A citação a seguir será longa, mas acreditamos ser necessária por duas razões: primeiramente porque, até onde sabemos, este texto ainda não se encontra disponível em outra língua além do russo; e, em segundo lugar, porque ao citarmos o trecho tal como o escreveu Knebel, temos acesso mais direto às aulas de Mikhail Tchékhev, podendo visualizar com mais facilidade o que se passava neste espaço a partir da perspectiva da atriz.

25. Vasilii Ivánovitch Súrikov (1848 – 1916): pintor russo realista filiado ao gênero da pintura histórica. Pintou o famoso quadro da boiarda Morozova.

26. Isaak Ilich Levitan (1861 – 1900): pintor de origem judaica filiado a movimentos artísticos, como o realismo e o impressionismo. Suas obras retratam a paisagem russa.

ensinar. Mas aquilo que mais o atraía era a luta entre duas *atmosferas*, a luta que deve sem falta terminar com a vitória de uma delas.²⁷

Lembro-me de um dos *études* que ele nos deu sobre a “luta das *atmosferas*” ... Nosso professor, amado e respeitado por todos nós, havia morrido. A *atmosfera* do luto era a mesma para todos. Quanto a mim, me foi dada uma tarefa especial. Eu estava apaixonada e havia acabado de ficar sabendo que aquele que eu amava chegaria ali a qualquer momento. Nós não nos víamos há um mês. “Pegue as flores que estiverem trazendo — me disse Tchékhev, — arrume-as ao redor da mesa e, ao mesmo tempo, espere por ele. Ocupe-se disso que se relaciona ao dever para com o seu falecido professor, mas apenas lembre-se de que em sua alma vive ainda a espera pelo homem que você ama. A espera provocará em você a *atmosfera* adequada. Ela vai se desenvolver e intensificar”. Kudriavtsev estava jogando como o homem que eu amava. Ele devia entrar na sala ao sinal de Tchékhev. “Nesse *étude* ambos são livres — disse Tchékhev a Kudriavtsev e a mim, — eu não estou impondo a vocês qual das duas *atmosferas* deve vencer. No futuro em nossos papéis as coisas serão ditadas pelo autor, mas agora não se amarrem a decisões antecipadas para essa questão. Confie em seu senti-

mento espontâneo, apenas sejam sinceros e sérios. Prestem atenção naqueles que os cercam e em si mesmos.”

Tchékhov segurou Kudriatsev por muito tempo. Eu mergulhei numa *atmosfera* geral. Esse foi um dos *études* mais bem sucedidos. Lembro-me da família do finado imaginário — sua filha, a mãe e o irmão. Todos os outros chegavam aos poucos, um a um, em pares e em grupos. A atitude diferente para com o finado provocava uma *atmosfera* individual diferente que cada um trazia consigo. A *atmosfera* geral saía bem. Lembro de não ter nenhum segundo, pois pegava as coroas de flores que os outros alunos traziam, as arranjava perto da mesa em que estava deitado o finado imaginário, desembulhava as flores, saía com o papel para a outra sala e levava água para a filha que chorava com amargura. Nada disso atrapalhava minha contínua espera ativa. O único de que me esqueci foi do sentimento de expectativa *alegre* que Tchékhev me deu. Pelo contrário, o sentimento de expectativa se tornou aflitivo, imaginava que algo havia acontecido a Kudriatsev e mal conseguia conter a minha agitação. Houve um segundo em que fiquei envergonhada, quando o irmão do finado se aproximou de mim e beijou minha mão com gratidão.

Compreendi que ele agradecia por minha atitude para com o finado. Tentei concentrar a atenção naquilo que acontecia ao meu redor. Aproximei-me da família do fi-

27. Isso aparece muito claramente em seu livro *Para o Aitor*, já mencionado neste artigo.

nado e comecei a escutar com atenção a história sobre como ele morreu. Mas eu já conhecia essa história, pois os alunos já a haviam repetido há pouco algumas vezes. Nesse momento Kudriatsev entrou. Ele me encontrou com o olhar na mesma hora e ficou me observando um pouco mais do que o necessário. Depois disso, no decorrer de todo o *étude*, não nos olhamos mais nenhuma vez. Apesar disso, senti sua presença o tempo inteiro. Por fora continuei a me comportar como antes, mas a *atmosfera* de alegria, paz e felicidade sempre aumentava. Lembro-me da força que empreguei para não topar com os olhos de ninguém, pois estava com medo de que entregassem minha condição...

Quando o *étude* terminou, Tchékhov elogiou a todos e, voltando-se para Kudriatsev e para mim disse, rindo: "Mas vocês dois foram inesquecíveis no segundo plano do falecido. Pelo jeito não foi indigno cultivar uma alegria sem tamanho!" Ele ria, mas vimos que estava satisfeito (KNEBEL, 1967, p. 73-74 – tradução nossa).

A questão da *atmosfera* foi um dos pontos mais importantes nas pesquisas de Mikhail Tchékhov. Sobre este aspecto, é importante recordar que em Tchékhov não é mais no universo psíquico, como em Stanislávski, mas no ambiente físico e espiritual da cena que se encontra a alma, o motor da ação. E o acesso a isso não é a partir da avaliação dos fatos ou da análise dos acontecimentos,

mas por meio da contemplação e imaginação das cores, cheiros, topografias e ritmos, bem como das relações estabelecidas entre os corpos e materiais no espaço. É desse modo que *atmosfera* e imaginação – embora sejam assuntos de capítulos específicos do livro *Para o Ator*, de M. Tchékhov – agem de maneira integrada, assim como todos os demais elementos de seu Sistema. Fundamentalmente, um ator ou atriz deve, a partir de exercícios sistemáticos, tornar sua imaginação cada vez mais "flexível e ágil" (CHEKHOV, 2010, p. 31). Desse modo, conseguirá contemplar um mundo de imagens internas e externas, transitando por entre elas com sua *vontade, sentimento e pensamento*:

[...] na vida cotidiana, vendo as pessoas somente por suas manifestações exteriores e nada vislumbrando por trás de suas expressões faciais, movimentos, gestos, vozes e entonações, eu poderia julgar erroneamente suas vidas interiores. Mas isso não ocorre com minhas imagens criativas. A vida interior *de/as* está completamente aberta a minha contemplação. São-me reveladas todas as suas emoções, seus sentimentos, suas paixões, seus pensamentos, seus propósitos e seus desejos mais íntimos. Através da manifestação exterior de minha imagem — ou seja, da personagem que estou trabalhando por meio de minha imaginação — vejo sua vida interior (CHEKHOV, 2010, p. 30 – grifo do autor).

Ou seja, como podemos deixar de dar importância a um espaço como o Estúdio Tchékhov de 1918, se foi ali teve início o estabelecimento de tão rico pensamento pedagógico acerca da imaginação?

Mas para além da imaginação e da *atmosfera*, é notável que outros elementos apresentados décadas depois em seu livro *Para o Ator* — isto é, elementos como a psicologia do ator, a criatividade, os sentimentos individuais, a caracterização das personagens e a abordagem do papel, para citarmos apenas alguns — já eram objetos de prospecção nos jogos realizados com os estudantes do Estúdio. A diferença é que enquanto no livro *Para o Ator* os elementos de seu Sistema são apresentados, em grande parte, sob a forma de exercícios que podem ser praticados individualmente, inclusive sem a necessidade de audiência, no Estúdio Tchékhov, esses mesmos elementos eram parte de um processo educativo de atores e atrizes que ocorria sempre na esfera coletiva. Ou seja, ainda quando o assunto de uma lição remetia diretamente à experiência individual do ator ou atriz — como a exploração do *centro imaginário*, por exemplo — a vasta utilização da estrutura dos *études* permitia também o testemunho e experiência do espectador, já que os próprios estudantes assistiam aos improvisos uns dos outros.

Diferentemente do que se deu no Primeiro Estúdio do TAM, os *études* realizados no Estúdio Tchékhov não se desdobraram em montagens finalizadas (a despeito de esse desejo ter surgido entre os participantes em alguns momentos). Os textos *A Morte de Tintagiles*, de M. Maeterlink, *O*

Casamento, de Gogol, os contos de A. P. Tchékhov e até mesmo *Fausto*, de Goethe, chegaram a ser considerados para encenação, mas essa disposição nunca ia além das primeiras leituras ou distribuição de papéis. Certa vez, Tchékhov manifestou o interesse de encenar o Evangelho, mas logo abandonou a ideia para voltar a se dedicar ao que, naqueles anos, considerava ser o coração da atuação, a improvisação.

Após um primeiro momento de atividades, alguns dos improvisos realizados desdobraram-se a ponto de constituir estruturas mais longas que, mesmo sem jamais chegarem a ser definitivamente roteirizadas, compuseram uma espécie de repertório privado. Essa série de *études* ocupava o espaço de todo o apartamento e, por vezes, invadia o quintal e a rua. O Estúdio chegaria a promover uma espécie de festival noturno com apresentação de uma sequência de *études*, dos quais eventualmente o próprio Tchékhov participava como ator, envolvido em uma dinâmica de produção que dependia da mobilização interna dos próprios participantes, que se rodiziavam entre estar na cena, preparar adereços e se ajudarem a vestir antes de cada cena (CHEKHOV, 2005, p. 82-83). O aumento de estudantes interessados em integrar as atividades no apartamento de Tchékhov, e a própria empolgação dos participantes com as investigações realizadas logo levaram o Estúdio Tchékhov a desejar receber certificação oficial do *Narkompros*, o Comitê (ou Comissariado) para a Comunicação, as Artes e a Cultura. Para tanto, o Estúdio assumiu o desafio de submeter às pressas um espetáculo à avaliação dos membros do departamento, dentre os quais estava Anatoli Lu-

natchárski²⁸ (1875-1933). Naquele momento, o engajamento e a afinação artística alcançada pelo conjunto de participantes permitiu que criassem, em apenas duas semanas, uma obra baseada no conto *O Primeiro Destilador*, de Liev Tolstói, e em *O Julgamento Injusto*, de Nicolai Popov. Com cenários e figurinos confeccionados integralmente pelos alunos, a peça foi apresentada à comissão nas instalações do Teatro Habima, em 11 de abril de 1921, o que terminou por incluir o Estúdio Tchékhev na rede de instituições teatrais oficiais.

Últimos apontamentos: Salientando brevemente outros três aspectos importantes do Estúdio

Além dos exercícios e de sua importância como exemplo para a nossa prática atual, não podemos deixar de enfatizar três aspectos fundamentais do Estúdio, sem os quais talvez não possamos compreender tão bem o que se passava neste espaço e, conseqüentemente, sem os quais talvez não consigamos tomar seu Estúdio como modelo para nossas práticas teatrais atuais.

O primeiro destes pontos diz respeito à noção de coletividade presente neste espaço. Tal aspecto teve como pontapé inicial as vivências de Mikhail Tchékhev no Primeiro Estúdio e sobretudo a visão de mundo de Leopold Sulerjitski, para quem um estúdio teatral não deveria ser ocupado por “escravos ou senhores”, mas por pessoas uni-

das trabalhando sempre em pé de igualdade²⁹. Mikhail Tchékhev tomou do Primeiro Estúdio do TAM muitos dos pensamentos de seu mestre, e isso se acabou se desdobrando em pontos, como, por exemplo, as atividades administrativas. Nestas, era o próprio grupo de alunos que se alternava nas funções necessárias de acordo com suas habilidades, sem delimitação dos cargos convencionalmente presentes em uma instituição educativa, tais como zelador, inspetor ou gerente (CHEKHOV, 2005, p. 80). Ou seja, as relações — colaborativas e não-hierárquicas — predominantes em todos os âmbitos de existência do Estúdio, evidenciavam uma aposta nas relações imbricadas entre arte e vida e a consciência de que a transformação interna que, para Tchékhev, define a arte do ator, está sempre condicionada a um ato coletivo (CHEKHOV, 2005, p. 119). Assim, as atividades do Estúdio Tchékhev eram fortemente baseadas na crença de seu fundador, de que o conjunto, ou *ensemble*, composto de pessoas capazes de servir mais do que de serem servidas, eleva a capacidade criativa de cada indivíduo e faz com o teatro se transforme em um organismo vivo, não aprisionado às “formas mortas de qualquer técnica racional” (CHEKHOV, 2005, p. 83 — tradução nossa). Isso envolve a compreensão de que o artista deve educar-se para receber a individualidade artística dos outros, o que por sua vez também evoca a retomada de princípios coletivos de organização social típicos das culturas ances-

28. Militante social-democrata russo, integrante do movimento revolucionário de 1917, membro da Prolektkut e do Narkompros, Comitê ou Comissariado para a Comunicação, as Artes e a Cultura, a partir do que ajudou a planejar todas as atividades de Educação, Cultura e Arte no período pós-revolucionário.

29. No já mencionado terceiro volume da coleção CLAPS, estão presentes muitos textos de Sulerjitski (cartas e trechos de diários, por exemplo) que nos dão base para dizermos isso.

trais russas³⁰. Ademais, para Mikhail Tchékhev, o Estúdio era o próprio teatro, manifestado em sua máxima missão e não um empreendimento econômico³¹ (AUTANT-MATHIEU, 2015, p. 82), o que ecoa também os preceitos sulerjitskianos.

Ainda sobre este aspecto, é relevante notar que nas relações estabelecidas junto aos estudantes em seu apartamento, Tchékhev percebia-se recuperando o que compreendia ser um *sentimento de totalidade artística*³², algo cuja perda havia sido justamente o que o levava a se afastar dos palcos

30. Sobre toda esta questão do coletivo no que diz respeito às experiências pedagógicas empreendidas posteriormente pelo ator, no exílio, seria válida uma reflexão sobre se esse princípio pôde ser compreendido e de que maneira. Knebel, por exemplo, definiria como trágico o fato de que, ao fim de sua vida, Tchékhev não fora capaz de criar um coletivo de seguidores. Tal afirmação, no entanto, hoje também pode ser questionada, se levamos em conta as várias redes internacionais que mobilizam artistas e pedagogos em torno de sua herança criativa.

31. Aproveitamos para recordar aqui que se essa premissa pôde ser confortavelmente mantida nos Estúdios que depois conduziu em Devon (Inglaterra e Ridgefield) graças ao portentoso mecenato praticado pelo casal Elmhirsts, nos anos do Estúdio Tchékhev isso foi assegurado por outros meios, isto é, discretas ajudas recebidas de alguns amigos. Ao se inscreverem, os alunos do Estúdio Tchékhev eram avisados de que deveriam pagar três rublos por mês, embora esse valor acabasse jamais sendo recolhido de nenhum deles. Knebel menciona um esforço que mobilizava os participantes do Estúdio a conseguirem, naquele período mais duro da Revolução, algum alimento para consumirem juntos após as sessões de trabalho noturnas, bem como lenha para aquecer o espaço (In: KNÉBEL, Maria Ospovna. Mijail Chéjov, y Su Herencia Artística. In: CHÉJOV, Mijail; KNÉBEL, Maria Ospovna. **16 Lecciones y Otros Materiales**. Tradução: Alejandro González Puche e Ma Zhonghong. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2017, p. 102-103.)

32. Em termos mais filosóficos, o *sentimento do todo* era compreendido por Tchékhev como o aspecto mais belo da arte, sendo simultaneamente o gérmen e o porvir do fazer artístico (In: KNÉBEL, Maria O. **Vsiá Jízn**. oscou: V , 1967, p. 62. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/Knebel/Life/#_Toc338241784>. Acesso em: 20 de mar. 2021). A associação ecoava, já naquele momento do Estúdio, a aderência direta de Tchékhev ao pensamento científico de J. W. Goethe (1749-1832). Em sua teoria científica, o poeta alemão contrapõe-se às concepções mecanicistas predominantes no século XIX e, pela defesa da mesma noção de *totalidade*, propõe uma abordagem dinâmica dos fenômenos orgânicos do mundo. Goethe sustenta que os elementos internos das formas viventes estão em permanente relação entre si e em intercâmbio com as coisas exteriores (Moura, 2019). Para exemplificá-lo, propõe um exercício que consiste na observação de uma "planta", a demonstrar que, por meio da contemplação imaginativa, o observador pode ter acesso simultaneamente à ideia original e abstrata do fenômeno e à concretização de sua individualidade. O exercício, então incorporado por Tchékhev em suas práticas, demonstra a possibilidade de se vislumbrar as formas futuras de um fenômeno pela visualização de seu processo de metamorfose.

durante a crise emocional. Esse *sentido do todo* viria a se traduzir em termos de ferramenta técnica, a evidenciar tanto a clareza das etapas do gesto compositivo individual ou grupal quanto uma espécie de qualidade de *afinação* que define a comunicação sutil do conjunto de atores entre si e deles com a plateia. O mesmo fundamento também determinava as diretrizes didáticas de Tchékhev que, como uma espécie de pedagogo-improvisador, não preparava suas lições, mas buscava deduzir desse *sentido do todo* quais aspectos individuais deveriam ser desenvolvidos a cada dia (CHEKHOV, 2005, p. 77).

A noção do experimento é o segundo aspecto que gostaríamos de salientar brevemente, como ponto fundamental do trabalho realizado no Estúdio. Este ponto, já mencionado no início do artigo quando falávamos sobre o seu trabalho de ator-experimentador, está agora também presente em seus experimentos enquanto professor, como é visível nos textos de Knebel. De modo que esta escavação autodidata dos segredos da profissão, que orientava o trabalho de Tchékhev no Estúdio, foi compreendida pela própria Knebel como uma qualidade típica dos indivíduos verdadeiramente criativos (KNÉBEL, 1967, p. 60), e acabaria por se transformar no principal legado do artista aos seus estudantes do período.

Por fim, destacamos que, ao contrário de uma tradição formativa bastante cultivada nos conservatórios teatrais da época, o programa formativo do Estúdio Tchékhev incluía uma quantidade mínima de disciplinas técnicas, tais como dança, acrobacia e dicção. Ademais, frequentemente o "ator-pedagogo" trazia alguns dos melhores pro-

fessores nessas áreas para ministrarem aulas, embora rapidamente houvesse desapontamento com o desenvolvimento das práticas e o cancelamento das parcerias³³. Este último ponto é aqui mencionado, por demonstrar um pouco sobre o formato deste Estúdio, levando-nos a visualizá-lo melhor com os “olhos de nossa mente” – para utilizar uma expressão reiteradamente utilizada pelo próprio M. Tchékhev. Afinal, uma vez que estamos tão distantes deste Estúdio no tempo e no espaço, vivendo afastados dele por mais de um século de diferença, talvez apenas a imaginação nos salve ou nos permita adentrá-lo de algum modo. E, neste sentido, quanto maiores forem as informações sobre o local, mais fortes serão os elementos que nos permitirão imaginá-lo. Ou seja, não se trata de raciocínio seco que, como nos ensinou Mikhail Tchékhev, mata a imaginação. Trata-se, antes disso, de alimento para o nosso imaginário. Para que, assim como é possível penetrar, através de manifestações exteriores de uma imagem, na vida interior de uma personagem (CHEKHOV, 2010, p. 35), possamos através de algumas informações reais, penetrar, ao menos um pouco, na vida interior do Estúdio Tchékhev.

33. Embora pudesse compreender a importância da abordagem técnica, Mikhail Tchékhev se incomodava com as abordagens prioritariamente fisiológicas ou anatômicas com que assuntos técnicos eram geralmente tratados. A dificuldade de incorporar as disciplinas técnicas no cotidiano formativo do Estúdio levaria o artista, dois ou três anos depois da fundação do Estúdio, a mergulhar em uma exploração mais aprofundada sobre a Eúritmia, de Steiner. Nesse referencial, assim como em encontros que teve com coreógrafos e dançarinos, nos anos 1930, encontraria alguns caminhos técnicos que lhe permitiriam investigar mais detidamente os aspectos plásticos da atuação associados à experiência interior. Ainda que valorizando o traço, o desenho da forma e a abordagem dos elementos exteriores da ação, em Tchékhev, sempre importaria menos como signo convencionalizado. Interessava-lhe mais o direcionamento dessas qualidades no desenvolvimento de uma consciência estética do ator ou da atriz, capaz de movimentá-lo no jogo orgânico da cena.

Conclusões

Na ocasião de abertura de seu primeiro Estúdio, Mikhail Tchékhev era ainda apenas um aluno talentoso de Stanislávski e Sulerjítiski. Ao romper com as estruturas seguras que o Teatro de Arte de Moscou lhe oferecia, no entanto, o discípulo colocou-se ao lado dos mestres, não mais como alguém que lhes perseguia os passos, mas que permitia se perder e percorrer novos atalhos. Apesar de diferentes, as trilhas criativas abertas por Tchékhev ecoaram, sobretudo, as perguntas fundamentais colocadas por seus professores, em sua crença fundamental de que os desenvolvimentos humano e artístico constituem uma busca única.

Como produção de um conhecimento situado entre o físico e o metafísico, a artesanaria teatral do Estúdio Tchékhev, inspirado pelo pensamento de Schopenhauer, refletia inicialmente a busca idealista de uma essência universal do mundo e talvez do próprio teatro. Revelou-se, no entanto, justamente a passagem de um sentimento teórico de desencantamento para a concretização de perguntas efetivas sobre o fazer cênico.

Em sua autobiografia, escrita apenas seis anos depois do fechamento do Estúdio e imediatamente antes de ter que deixar a Rússia, Tchékhev adverte sobre a impossibilidade de testemunhar a própria história como algo fixado no passado e manifesta a intenção de esboçar uma imagem de sua vida que incorporasse não apenas o passado e o presente, “mas também um futuro ideal” (CHEKHOV, 2005, p. 13 – tradução nossa). De fato, ao observamos aquela primeira experiência didática por ele empreendida no Estúdio de 1918,

identificamos também as bases de sua teoria utópica sobre o Teatro do Futuro que, distinta da perspectiva teleológica dos futuristas do início do século, viria a afirmar a importância do teatro como afirmação do tempo e das tecnologias humanas do encontro. Resposta ativa à necessidade de retirar que o atingiu violentamente depois da Revolução de Outubro, o Estúdio Tchekhov representou, segundo as palavras do próprio artista, seu desejo de perscrutar a energia criativa para aplicá-la dentro de si mesmo e sobre si mesmo (CHEKHOV, 2005, p. 87). Sem uma finalidade colocada *a priori*, foi também uma estratégia desinteressada de observar o próprio sofrimento sob uma perspectiva mais objetiva, não dualista e altruísta, a fazer do teatro não um espaço de afirmação pessoal, mas uma operação de imaginação e construção de um outro *si mesmo*.

Ao detectar certa “origem” da metodologia criativa de Tchekhov nos quatro anos de existência do Estúdio, em Moscou, este texto tentou observar aquele momento não como ponto superado no curso de sua *práxis* didática, mas como fonte, afluxo de princípios que se renovariam a cada nova etapa de seu percurso, frente aos distintos contextos culturais onde o ator-pedagogo trabalhou, inclusive como emigrante, de 1928 até sua morte, em 1953. Além disso, tendo em vista que há pouquíssimos materiais em língua portu-

guesa sobre as investigações realizadas pelo artista e sua pedagogia nos lugares onde trabalhou e considerando que, apesar de todo o encanto que exercia sobre seus contemporâneos, ainda sabemos tão pouco sobre sua personalidade e trajetória teatral no Brasil, acreditamos contribuir para a ampliação de uma rede de estudos sobre o artista.

Referências Bibliográficas

- AUTANT-MATHIEU, Marie Christine; MEERZON, Yana. **The Routledge Companion to Michael Chekhov**. Londres: Routledge, 2015. p. 82-95.
- AUTANT-MATHIEU, Marie Christine. Michael Chekhov and the Cult of the Studio. In: AUTANT-MATHIEU, Marie Christine; MEERZON, Yana. **The Routledge Companion to Michael Chekhov**. Londres: Routledge, 2015. p. 40-56.
- CARNICKE, Sharon Marie. Michael Chekhov`s Legacy in Soviet Russia – A Story About Coming Home. In: AUTANT-MATHIEU, Marie Christine; MEERZON, Yana. **The Routledge Companion to Michael Chekhov**. Londres: Routledge, 2015. p. 191-206.
- CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. **The Path of The Actor**. Londres: Routledge, 2005.
- EFROS, N. E. . . . , 1918. p.5-44. Disponível em: <http://www.teatr-lib.ru/Library/Efros_n/sverchok/>. Acesso em: 12 de jan. 2019.
- IGNATIEVA, Maria. Homo Ludens. In: AUTANT-MATHIEU, Marie Christine; MEERZON, Yana. **The Routledge Companion to Michael Chekhov**. Londres: Routledge, 2015. p. 161-174.
- KIRILLOV, Andrei; CHAMBERLAIN, Franc. Rehe-

34. A passagem por tantos lugares e contextos criativos, depois, faria com que Tchekhov agregasse à própria biografia a mesma qualidade de mudança permanente que sempre fora sua marca como ator-pedagogo, o que torna possível imaginarmos que Tchekhov foi (e ainda é) vários. Tantas quantas são as narrativas sobre sua história criativa e até mesmo as abordagens de metodologia inspiradas em seu legado. _____, Mikhail Tchekhov são mais do que grafias diferentes do mesmo nome, afinal, mas a própria impossibilidade de reduzir a um nome próprio as facetas desse artista que, hoje, oferecem inúmeras possibilidades de interlocução com a cena contemporânea, a depender da perspectiva que o interroga.

arsal Protocols for Hamlet by William Shakespeare at the Second Moscow Art Theatre. **Theatre, Dance and Performance Training**. 2013 v. 4, p. 243-279. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19443927.2013.816091>>. Acesso em: 25 de jan. 2021.

GORDON, Mel. Introdução. In: CHEKHOV, Michael. **On the Technique of Acting**. New York: Harper Collins, 1991.

KIRILLOV, 2018, Andrei. The Theatrical System of Michael Chekhov. In: AUTANT-MATHIEU, Marie Christine; MEERZON, Yana. **The Routledge Companion to Michael Chekhov**. Londres: Routledge, 2015. p. 191-206.

TCHEKHOV, Mikhail. **Literaturnoye Naslediye**. v. 2, ed. 2. Moscow: Iskusstvo, 1995.

KNEBEL, Maria O. **Vsiá Jízn**. Moscou: V , 1967. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/Knebel/life/#_Toc338241784>. Acesso em: 20 de mar. 2021.

_____. **Análise-Ação – Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski**. Tradução: Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

KNÉBEL, Maria Osípovna. Acerca de la Arte Actoral. In: CHÉJOV, Mijail; KNÉBEL, Maria Osípovna. **16 Lecciones y Otros Materiales**. Tradução: Alejandro González Pucho e Ma Zhenghong. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2017a.

_____. Mijail Chéjov, y Su Herencia Artística. In: CHÉJOV, Mijail; KNÉBEL, Maria Osípovna. **16 Lecciones y Otros Materiales**. Tradução: Alejandro González Pucho e Ma Zhenghong. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2017b.

LANGHANS, Jobst. **Um Caminho Para a Luz**. A

Montagem de Hamlet por Michael Chekhov. Trad. Hugo Moss e Thais Loureiro. 2015. Disponível em: <<http://www.michaelchekhov.com.br/docs/UM%20CAMINHO%20PARA%20A%20LUZ%20Jobst%20Langhans.pdf>>. Acesso em: 15 de jun. 2021.

POLIAKOV, Stéphane Poliakov. Stanislavski and Images. **Stanislavski Studies - Practice, Legacy, and Contemporary Theater**. 2017. v. 5, nº 1, p. 111-121. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/20567790.2017.1301732>>. Acesso em: 18 de jan. 2021.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de la Vivencia**. Tradução de Jorge Saura. Editora Alba: Barcelona, 2007.

VASSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski – Vida, Obra e Sistema**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 2015.

ZALTRON, Michele Almeida. Stanislávski e Sulerjítiski: O Teatro Como Meio De Aperfeiçoamento de Si Mesmo e de Transformação da Sociedade. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, v. 19, n. 1, p. 217-228, agosto/2019.

MARKOV, P. A. (— —) (O Primeiro Estúdio do TAM – Sulerjítiski, Vakhtângov, Tchékhev) In:

: 4 . .: , 1974. . 1. . 542 . Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/Markov/Theatr_1/>. Acesso em: 10 de mai. 2021.

MOURA, Magali. A Ciência de Goethe, em Busca da Imagem do Vivente. **Estudos Avançados**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 33, n. 96, p. 339-369, agosto/2019. ■

A Tarefa na criação de Ações Físicas: perspectivas a partir da prática do Encontro

POR VITOR LEMOS¹

O termo “Ação Física”, cunhado por Konstantin Stanislávski, está integrado ao vocabulário teatral contemporâneo, sobretudo quando dirigido à criação do ator/atriz. No entanto, em muitos contextos de ensino e de criação, percebo o uso desgastado do termo, seja pelo respeito a transmissões problemáticas², seja pela sua exploração utilitária e pouco rigorosa. O propósito de facultar a atores e atrizes de seu tempo uma atuação viva mobilizou Stanislávski durante os seus longos anos de investigação. O célebre Sistema é um conjunto de estratégias que foram criadas e permanentemente revistas através do que Stanislávski nomeou por *trabalho do ator sobre si mesmo*³. Logo, é um saber que demanda permanente ajustamento aos corpos que o investigam. Stanislávski não foi e nem desejou ser mentor de um método infalível a ser adotado em toda e qualquer circunstância de criação. Como nos alerta Peter Brook (2011), replicar a tradição resseca o que ainda pode ser vivo.

A criação do estúdio O Canto do Bode⁴, em Lisboa, encontra-se afinada à perspectiva que vincula a criação viva do ator e da atriz a um complexo investimento humano, e que reconhece no sistema de Stanislávski, ainda hoje, uma orientação possível. Um estúdio é o espaço oportuno para esta investigação, pois, ao abster-se das pressões por resultados em prazos preestabelecidos, oferece o tempo e a liberdade que demanda o enfrentamento de questões como: o que pode ser hoje uma atuação viva? Qual é o “trabalho sobre si mesmo” que uma determinada perspectiva de “vida” e de “ação” solicita? Qual é o papel que as estratégias stanislavskianas ainda podem exercer neste projeto? Em que medida o Sistema ainda oferece abertura para os desafios próprios do nosso tempo, formulados através de alguns pressupostos do teatro, da arte e do pensamento contemporâneos?

Apresentarei e comentarei um pequeno recorte da investigação, uma prática chamada Encontro. Através dela, as Ações Físicas e outros elementos do sistema de Stanislávski vêm sendo revistos a partir das questões acima. O Encontro tem se revelado um universo imenso de exploração, o que torna necessário fazer aqui um novo recorte. Ele recaiu sobre certos problemas em torno da Tarefa enquanto estratégia para a criação de Ações Físicas.

1. Doutor em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RJ (2016) com Pós-doutoramento em Estudos de Teatro pela ULisboa. É investigador do CET/ULisboa; professor convidado da Escola de Artes da Universidade de Évora; integrante do coletivo Estudos em Companhia e diretor/investigador do estúdio de atuação O Canto do Bode.

2. Para as questões em torno da transmissão do legado de Stanislávski, ler MAUCH, M.; FERNANDES, A.; CAMARGO, R. C. de. O Rei Stanislavski no Tempo da Modernidade: Traduções, Traições, Omissões e Opções. **Revista de História e Estudos Culturais**, v.7, ano 7, n.3, p. 1-24, set./out./nov./dez. 2010. Disponível em: <<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/276/261>>.

3. Em seu livro *Stanislávski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo* (Perspectiva / CLAPS, 2021), Michele Almeida Zaltron realiza um trabalho importantíssimo ao buscar compreender o que Stanislávski chamou de *trabalho do ator sobre si mesmo*. É uma publicação recente que chegou as minhas mãos pouco antes da escrita deste trabalho. Foi a sua tese de doutorado, de 2016, que deu origem ao livro, a referência adotada aqui.

4. O Canto do Bode foi criado em outubro de 2019 e é acolhido pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa. No momento em que este artigo é escrito, as atividades do estúdio se dividem em duas: o grupo de estudos *Bode online*, dedicado à prática reflexiva sobre a atuação contemporânea – que conta com a participação de nove artistas brasileiros – e o grupo formado por quatro artistas brasileiros e portugueses, que investiga presencialmente os processos de criação do ator/atriz.

Uma hipótese para a Ação Física

Ao investigar meios que facultem o ator e a atriz a uma atuação viva, percebo que estou em busca de algo difícil de descrever e que me remete à perturbação e à intensidade a que fui submetido, ainda adolescente, quando assisti pela primeira vez a uma aula de teatro. Foi uma experiência que descortinou todo um universo ofuscado pela educação tradicional a que fui submetido. Hoje, reconheço naquele momento, um primeiro distanciamento da vida embrutecida que vivia e vivo: vida útil (Krenak, 2020) que constrange o vivo à “produção” e “consumo” de bens e de serviços. Esse desassossego é tratado por Peter Pál Pelbart (2007, p. 57) em seu artigo “Biopolítica”: o autor discute certos efeitos sobre a subjetividade contemporânea provocados por um poder que se capilariza por todas as instâncias da vida e que toma de assalto “nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar”. Como possibilidade de resistência ao biopoder, Pál Pelbart (2007, p.62-63) destaca a retomada do corpo “naquilo que lhe é mais próprio, na sua dor, no encontro com a exterioridade, na sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas.” A possibilidade do corpo retomar o que lhe é mais próprio, ainda que por momentos, em alguma medida testemunhada naquela primeira aula a que assisti, despertou em mim um olhar para o teatro e, mais especificamente, para a atuação, como modo de uma existência mais digna.

Se acordarmos que a vida é um sistema a-cen- trado de forças que aciona um movimento univer- sal, contínuo e infinito, o “corpo vivo” seria então,

efeito dessas forças. O termo stanislavskiano *perevolplotchênie* permite que seja feita uma rela- ção direta entre, de um lado, o corpo desperto de nossa letargia, e de outro, o corpo-ator/atriz vivo que o seu Sistema perseguiu e persegue: corpo disposto a afetar e a ser afetado. *Perevolplotchênie* é a reunião de outros dois termos, *perejivânie* e *volplotchênie*. *Perejivânie* vem sendo traduzido por “vivência” enquanto efeito naquele que experien- cia o vivo. *Volplotchênie* vem sendo traduzida por “encarnação”: configuração daquela experiência no corpo-ator/atriz. Através do neologismo *pere- volplotchênie*, Stanislávski reforça que “vivência” e “encarnação”, na atuação orientada pelo Siste- ma, são instâncias inseparáveis (ZALTRON, 2016). Assim, a atuação viva, para o sistema de Stanislá- vski, pode ser compreendida como decorrência de um corpo-ator/atriz dinamizado por forças vitais.

A dinâmica do corpo vivo também marca a “es- tética das forças” elaborada por Álvaro de Cam- pos⁵. Em seu ensaio “Apontamentos Para uma Estética Não-Aristotélica”, o corpo vivo é descrito como um fluxo contínuo de integração e desin- tegração. “Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte” (CAMPOS, 1980, n. p.) As forças integra- doras constituiriam um “composto individualiza- do”, já as desintegradoras tendem a fazer o “corpo se cindir, se quebrar, deixar de ser o corpo que é” (CAMPOS, 1980, n. p.). O vivo estaria na tensão dessas forças. É mais: segundo Campos, o vivo

5. Álvaro de Campos é um dos heterônimos adotado por Fernando Pessoa.

reage em correspondência precisa com a ação sofrida, e será a sensibilidade e não o intelecto que saberá a justa medida. Pelo contrário, quando as forças não são mediadas pela sensibilidade, mas pelo intelecto, tornam-se reações artificiais, mecânicas. O constrangimento da sensibilidade pelo intelecto, segundo Campos, resulta em respostas/reações gerais e não próprias. Se o “geral” decorre de respostas/reações preparadas, objetivas, eficientes, o “próprio” resulta da “conversão dos elementos das forças estranhas em elementos próprios, em substância sua” (CAMPOS, 1980, n. p.).

A assimilação do estranho é uma questão fundamental também na concepção do belo defendida por Byung-Chul Han (2018). O filósofo germano-coreano encontra na arte um modo de resistência ao excesso de positividade que marcaria o nosso tempo. O crescimento da positividade, defende Han, é inversamente proporcional ao desaparecimento da negatividade do outro. “O outro como mistério, o outro como sedução, o outro como eros, o outro como desejo, o outro como inferno, o outro como dor, estão a desaparecer” (HAN, 2018, p.09). A negatividade, segundo Han, é encarada como obstrução para o funcionamento eficiente de um sistema que uniformiza a vida em função de uma maior eficácia capitalista. Han confere à arte a possibilidade de dar respostas a esta violência. Seria intrínseca à criação artística um chamado para longe daquilo que espelha e conforta. A relação arte e vida, na concepção estética de Han, também encontra-se na potência da arte para ativar a diferença e para se constituir a partir dela. Logo, aqui também, o que é vivo é o que está em tensão permanente com a diferença. “É justamente o contrário das coisas, o diferente de si mesmas, que lhes infunde vida” (HAN, 2018, p.09).

O exposto até aqui demonstra as relações possíveis entre Ação Física e modos de resistência ao biopoder. Junto aos atores e atrizes d’O Canto do Bode, tenho experimentado caminhos que favoreçam o corpo a participação em um sistema de forças no qual ele é agente e agenciado. Nessas condições, a Ação Física torna-se uma realização de um corpo que é, ao mesmo tempo, continuamente realizado por ela. A transformação dos corpos se dá a partir da abertura para o que é estranho. Se o intelecto tende a nos conduzir por caminhos conhecidos e, portanto, mais práticos, objetivos e seguros, será uma outra inteligência – a sensibilidade, segundo Campos, ou a criação subconsciente, segundo Stanislávski – que deverá ser valorizada para que o ator/atriz se deixe “desintegrar” para se “reintegrar” em outras e imagináveis possibilidades.

A valorização desta “outra inteligência” não dispensa o conhecido do processo de criação do ator e da atriz. Como é óbvio, compreender, sistematizar, memorizar, são esforços imprescindíveis também para a criação artística. O que a Ação Física deverá solicitar do ator/atriz é o aplacamento da fúria identificadora com que habitualmente nos relacionamos conosco e com o mundo. Sem esta serenidade, não será possível ao ator e à atriz darem espaço ao desconhecido, nem fazer dele parte constituinte de si mesmos e do ambiente que os cerca. O sistema de Stanislávski, como ele deixou registrado repetidas vezes, busca modos conscientes para despertar no ator e na atriz a criação subconsciente (MOSCHKOVICH, 2021). Ou seja, o ator e a atriz devem explorar conscientemente suas estratégias a fim de inibir obstruções diversas provocadas pelo protagonismo intelectual.

Qual é o sentido que um *trabalho do ator sobre si mesmo* pode ganhar nesta investigação? Pri-

meiramente, “si mesmo” não diz respeito àquele com quem o ator/atriz se reconhece, mas “àqueles” que se tornam possíveis a partir do rompimento com modos habituais de agir, de sentir e de pensar que estruturam uma dada concepção de quem somos. É somente a partir de uma perspectiva instável e inacabada de sujeito que é possível conceber a Ação Física. Trabalhar sobre “si mesmo” é também trabalhar sobre a problematização e alargamento desta noção. Tarefa árdua, pois as experiências que colocam em cheque as representações estáveis e ilusórias que alimentamos em relação a nós mesmos acionam resistências ao abandono dessas mesmas representações (QUILICI, 2015). Os sintomas através dos quais essas resistências se manifestam nos diferentes corpos-atores/atrizes não são rigorosamente os mesmos e, por isso, muitas vezes, o tratamento deve também ser diferenciado. Investigar as Ações Físicas enquanto um trabalho do ator/atriz sobre si mesmo também é, portanto, encontrar aberturas na tradição para ajustes e adaptações que acolham a singularidade de um certo contexto de criação e a de quem o realiza. Por fim, o ator/atriz que trabalha sobre “si mesmo”, segundo Stanislávski, pode e deve alcançar uma segunda natureza⁶. A disposição para tanto não deve se limitar às aulas, aos ensaios, aos momentos de

6. Michele Almeida Zaltron chama a atenção para dois modos antagônicos de aplicação, por parte de Stanislávski, do termo “segunda natureza do ator”. Um deles diz respeito ao ator e seus “recursos prontos, mecânicos, interpretados”, que são “reproduzidos facilmente pelos músculos treinados dos atores artífices” (ZALTRON, Michele Almeida. O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo Segundo o “Sistema de K. Stanislávski”. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2016, p. 147). O ator/atriz artífice se opõe ao ator/atriz criador. Enquanto o primeiro se escraviza a um conjunto de hábitos e clichês, fazendo deles uma segunda natureza que suplanta a natureza humana, o segundo seria aquele ator/atriz que rompe com os automatismos e reencontra sua natureza humana, agora uma segunda natureza, tornando o comportamento automatizado uma primeira natureza. A segunda natureza produzida a partir do trabalho do ator sobre si mesmo, entendida portanto, como um reencontro do ator/atriz com a sua natureza humana, estará intimamente relacionada às estratégias que correspondem aos elementos do Sistema.

prática investigativa. Por se tratar de um trabalho que demanda um contínuo exercício de autocohecimento, de desautomatização da percepção e de hábitos, incluindo tensões musculares, o *trabalho do ator sobre si mesmo*, tal como preconizado pelo Sistema, é um efetivo esforço de transformação humana, que deve acompanhar o ator/atriz em todas as esferas de sua vida.

A Tarefa



Samuel MacDowell e Tiago Becker.

Antes de entrar na questão central desta exposição, gostaria de fazer uma breve e importante consideração: a Ação Física é um catalisador dos elementos básicos do sistema de Stanislávski (VÁSSINA, 2015). Eles operam em colaboração, portanto, são estéreis se aplicados ou compreendidos separadamente. Privilegiar a Tarefa não foi uma desatenção a este ponto. É uma escolha arbitrária e necessária, pois uma abordagem minimamente consistente dos demais elementos, mesmo que recortada pela prática do Encontro,

demandaria um trabalho de outra envergadura. No entanto, esta interdependência a que me refiro será sentida na impossibilidade de comentar a aplicação da Tarefa em nossa investigação sem abordar alguns outros elementos complementares, mesmo que panoramicamente, como poderão perceber a seguir.

No terceiro capítulo do seu livro *O Trabalho do Ator: Diário de um Aluno* (2017, p. 41), Stanislávski apresenta o professor Tortsov demonstrando a seus alunos que, em cena, tudo deve “ser feito por alguma razão”. A aluna Maria é convidada a procurar por um broche que havia sido espetado em um dos panos do palco pelo professor sem que ela tivesse percebido. O broche lhe teria sido oferecido por uma colega para que pudesse vendê-lo, a fim de levantar dinheiro para pagar a escola. Em dificuldades financeiras, a aluna, na situação fictícia, dependia dessa venda para não ser obrigada a abandonar o sonho de se tornar atriz. Em uma primeira tentativa, Maria reproduziu tudo o que acreditava ser necessário fazer para representar aquela situação, só não fez o mais importante: procurar o broche. Ao repetir o exercício, a aluna recebeu elogios do professor. Dessa vez, ela se ocupou verdadeiramente da Tarefa, focando no problema concreto, cuja solução ela desconhecia e buscou descobrir em ação.

Um problema a ser resolvido – como no exemplo do desaparecimento do broche – estará sempre por trás de uma tarefa. Ele pode ser uma proposição ficcional ou um problema inventado, como nos jogos, mas o empenho em resolvê-lo deve ser verdadeiro. O empenho é intrínseco à Ação Física. Em uma aula de 1935, Stanislávski diz a seus assistentes: “Precisamos da ação verdadeira e não da representação. Cada tarefa física deve ser cumprida até o final com verdade, en-

tão surgirão as emoções verdadeiras e corretas” (MOSCHKOVICH, 2021, p. 156). Stanislávski não para por aí: ele adverte que “o segredo não está na tarefa em si, mas na circunstância proposta.” Ou seja, o mero empenho na realização de uma tarefa, mesmo que em cena, não depende de um ator ou de uma atriz. No entanto, só um ator e uma atriz podem fazer da Tarefa Ações Físicas. Pois, para que isso aconteça, as Tarefas devem ser realizadas em circunstância, o que não é simples. Somente em circunstância, uma Tarefa pode levar o ator e a atriz à experiência do vivo (*pereživánie*). Toda ação voltada para a realização da Tarefa se torna uma Ação Física quando justificada na circunstância.

O outro ator/atriz é parte da circunstância. E sendo a Ação Física um chamado do sujeito-ator/atriz para fora de si em direção ao desconhecido, a Tarefa deverá ser lançada sobre o outro. Se o ator/atriz A tem uma tarefa sobre o ator/atriz B e vice-versa, e ambos agem a partir do outro, então, temos uma “Relação”. Este termo vem nomeando o intercâmbio entre atores e atrizes em circunstância. Stanislávski observou alguns fatores ligados à Relação: muito sinteticamente, o empenho do ator/atriz em transformar o outro (Comunhão), a sua disponibilidade para ser levado pelo outro (Adaptação), e para as forças que efetivamente transitam entre os corpos e neles operam (Raio). Concluindo: no âmbito do sistema de Stanislávski, toda Tarefa precisa de uma circunstância, não há circunstância sem Relação e, por fim, não há Relação sem o outro (desconhecido). Justificar uma Tarefa na circunstância, significa, antes de tudo, buscar realizá-la em Relação. É este recorte do Sistema que temos investigado através da prática do Encontro.

O Encontro



Nisa Eliziário e Mauro Corage.

“Mirar nas estrelas para, se tudo correr bem, acertar a Lua.” Eu lembro desta frase sempre que entro na sala de trabalho, sempre que penso, escrevo ou falo do que ali é experimentado. Trabalhar sobre a Ação Física vem sendo uma enorme ambição pela discrepância entre o que se deseja e as condições em que investigamos. Somos herdeiros de um projeto de civilização que não se adequa, nem nos predispõe aos desafios que ela apresenta. Depois, a falta de recursos nos obriga a dividir o tempo e a atenção com os compromissos que pagam as contas. Nossa potência está em tensão permanente com os limites que nos constituem, que nos impomos e que nos são impostos. Trabalhamos a partir da tomada de consciência desta tensão e com a expectativa de conseguir driblar ou minimizar alguns obstáculos. O percurso é sinuoso e as apropriações duramente conquistadas acabam por não ser garantia alguma: o que hoje resultou, amanhã pode não resul-

tar; os avanços estão sempre sujeitos a recaídas; e as transformações que vão se consolidando, justamente por se consolidarem, muitas vezes estancam o processo do vivo. O trabalho requer muita tranquilidade e paciência; é preciso aplacar expectativas por resultados rápidos; voltar sempre com disposição para o próximo dia de trabalho; e valorizar as tentativas frustradas e as conquistas possíveis no momento.

Passo, então, a apresentação da prática que vem sendo momentaneamente chamada de Encontro⁷. Ela costuma ser realizada com dois atores/atrizes por vez⁸. Em um espaço delimitado, são colocadas duas cadeiras, uma em frente à outra. Cada um dos atores/atrizes recebe uma Tarefa secreta: fazer com que o outro faça ou diga voluntariamente algo concreto e facilmente reconhecível por todos os presentes. Exemplos: “fazer o outro cantar”, ou “sentar no chão”, ou “dizer o nome da avó materna”. O fato das tarefas serem secretas permite que o “jogador A” conduza o “jogador B” à realização de algo que ele não sabe que está sendo realizado – ao menos em parte – por indução do primeiro e vice-versa. Ao mesmo tempo, ambos devem verificar no outro, a cada instante, quais são as intenções que estão por trás do que o parceiro diz e faz, ou não diz, nem faz.

7. Todas as práticas investigadas no estúdio recebem nomes provisórios. O nome deve ser capaz de evocar com a máxima precisão possível o sentido último de uma determinada prática. Isto vem nos ajudando a não automatizar os exercícios e a buscar sobre eles, sentidos sempre renovados. Como será comentado mais adiante, o Encontro é o segundo nome conferido à prática abordada.

8. Já foram feitas experiências com três, quatro e até dez atores e atrizes simultaneamente, mas trata-se de uma exceção à regra. O jogo em dupla vem permitindo uma maior atenção de minha parte a cada um dos atores e atrizes, e a eles e elas, uma atenção mais concentrada ao “outro” com quem se joga. A complexidade do que é pedido nos fez entender que a realização do jogo com mais de dois atores/atrizes deveria ser uma etapa posterior, pois os desafios próprios que a participação simultânea de mais jogadores apresenta só fazem sentido serem enfrentadas depois de minimamente respondidas às perguntas fundamentais já presentes no formato em dupla.

Caso, por exemplo, o “jogador A”, por fatalidade, realize a Tarefa que foi conferida ao “jogador B”, o jogo deverá prosseguir a fim de que o “jogador B” possa contornar a situação fazendo com que o “jogador A”, sem que ele perceba, repita o que foi feito, mas agora sob a sua indução. A prática é interrompida quando uma das tarefas é cumprida ou quando ela completa vinte minutos. Toda e qualquer estratégia voltada para a realização da Tarefa deve surgir do que se passa no “aqui e agora” daquele encontro. Ou seja: os artistas devem agir a partir do que o outro diz; do que o outro faz; do que o outro não diz e nem faz; do que o outro parece estar pensando; das memórias e sensações que o outro provoca; das interferências externas, como os sons que invadem a sala e a prática; de ocorrências do acaso; da descoberta de algum detalhe nunca visto na sala ou no outro etc.

A cena será sempre um espaço hostil para quem atua. A exposição que ela impõe a atores e atrizes favorece o colapso psicofísico que obstrui, segundo Stanislávski, a ação da natureza no processo de criação subconsciente. O corpo subordina-se à mente pela crença atribuída a esta última de garantir condições estáveis de produção, o que alimenta expectativas de controle sobre processos que, no caso do vivo, em grande medida, são insubmissos. Stanislávski alertará (2018, p. 262) “que muitas das mais importantes facetas de nossa complexa natureza não cedem às nossas ordens conscientes.” O Encontro faz da cena um ambiente ainda mais hostil, pois ali o ator e a atriz contam apenas com suas Tarefas, com os

eventos do acaso e com o outro – que nada mais é do que a encarnação do desconhecido. O desafio fundamental é realizar a Tarefa a partir da escuta de algo que está por vir. O ator e a atriz não sabem o que é esse algo; não sabem o que poderá ser feito a partir dele, se é que algo poderá ser feito; não sabem quando chegará, nem se chegará.

Ainda que disposto a lidar com o desconhecido, o corpo, involuntariamente, tende a rejeitá-lo através de mecanismos de pretensa proteção. No caso do Encontro, isto se torna ainda mais evidente. São inúmeros os sintomas – alguns deles serão comentados mais adiante – provocados pela prática e relacionados às singularidades dos artistas. Em um esforço de análise, é possível organizá-los nos dois grandes grupos já antecipados por Stanislávski: “bloqueio muscular” e “protagonismo intelectual”. Só vislumbramos uma alternativa possível para lidar com esses mecanismos: afrouxá-los para a emergência de um corpo mais vulnerável, sem o qual a Ação Física é uma impossibilidade. Pál Pelbart (2007, p. 63), no já citado artigo, levanta este aspecto como fator indispensável para a retomada, pelo corpo, do que lhe é mais próprio: “Como então preservar a capacidade de ser afetado, se não através de certa permeabilidade, de certa passividade até, de uma certa fraqueza. Eu vou fazer uma pergunta absurda: como ter a força de estar à altura de sua própria fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força?”

A Tarefa, que deveria ser um elemento a participar do conjunto de estratégias que facultam a criação de Ações Físicas, se apresentou como ori-

gem de certas dificuldades para lidar com os mecanismos de autopreservação. Sua realização conduzia atores e atrizes para longe de uma condição mais vulnerável. A ênfase dada por mim à necessidade de máximo empenho fez com que eles se sentissem demasiadamente responsabilizados. A prática se tornou uma competição e dela decorreram conexões difíceis de serem separadas: de um lado, entre “realização da Tarefa”, “vitória” e “sucesso”, e de outro, “não realização da Tarefa”, ou pior, “a realização da tarefa do outro”, “derrota” e “fracasso”. Nessas condições, vigora a indisposição para o risco. Na hora do perigo, atores e atrizes, ou paralisavam por completo, apavorados, e se defendiam tentando adivinhar a Tarefa do outro através do “chute”, ou eram tomados pela certeza de que as soluções e conquistas seriam obras exclusivas da luta, do arдил, da afirmação e, conseqüentemente, da aniquilação do outro. Não estaria aqui um dos fatores que pode favorecer e justificar o que Tatiana Motta-Lima (2018, p. 2) chama de “ator-ímã”?

Nomeei como ator-ímã o ator que só é capaz de se perceber enquanto agente: ele se vê como produtor de ações e, com a força dessa primeira pessoa ativa, deseja ser (e, muitas vezes, acredita ter se tornado) o centro do acontecimento cênico. Afirma esse eu voluntarista (e, certas vezes, virtuosístico) que tudo possui e controla e que a tudo nomeia, produzindo um tipo de presença que, quando funciona, seduz e ao mesmo tempo limita a visão do espectador.

A própria prática nos mostrou a necessidade de outros caminhos de realização da Tarefa que não o da autoafirmação. Afinal, por um lado, quanto mais os atores e as atrizes caíam no pânico da estagnação, mais distantes estavam da relação. O mesmo acontecia no outro extremo, quando o investimento se dava sobre estratégias inteligentemente elaboradas. Se no primeiro caso, nada acontecia, no segundo, as estratégias denunciavam a Tarefa. O protagonismo do ator/atriz e seu pensamento intelectual se revelaram ingênuos quando se apresentavam como única alternativa. Conscientes desta fragilidade, fomos aplacando gradualmente o espírito competitivo e abrindo espaços para uma concepção da prática como encontro⁹: uma qualidade de convívio em que o reconhecimento de si mesmo e do mundo não descarta a consideração do outro¹⁰. A questão se voltou para o modo de explorar a tarefa em um projeto de atuação que passou a trilhar, de modo cada vez mais consciente, a direção contrária à da autoafirmação.

Grotowski é uma inspiração. A questão deixou de ser “o que fazer para cumprir a tarefa?”

9. João Fiadeiro e Fernanda Eugénio (2012) apontam este aspecto como determinante para um encontro. Para os investigadores portugueses, o encontro “é uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva” (In: FIADEIRO, João.; EUGENIO, Fernanda. Secalharidade Como Ética e Como Modo de Vida: O Projeto AND_Lab e e Investigação das Práticas de Encontro e de Manuseamento Coletivo do Viver Juntos. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas. v.2, n.19, 2012. p. 65. Disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191> >).

10. Este movimento alterou o nome da prática que, até então, era “Fazer o outro fazer”. Este nome evoca o espírito de coerção que vigorava e que nos afastava do vivo.

e passou a ser “o que não fazer para cumprir a tarefa?” A via negativa formulada pelo artista polonês ajuda a desconstruir o paradigma da ação cênica como ação voluntarista. Em lugar de “uma série de habilidades ou um repertório de truques” (GROTOWSKI, 1987, p. 14), a via negativa propõe uma “disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual ‘queremos fazer aquilo’, mas “desistimos de não fazê-lo” (GROTOWSKI, 1987, p. 15). O passo fundamental aqui foi colocar a “Tarefa de lado”. Ou seja: embora conscientes da Tarefa durante toda a prática, o ator e a atriz deveriam não só se esvaziar de toda e qualquer estratégia estabelecida antecipadamente, como também, se esvaziar de toda a expectativa por encontrá-la. Este esvaziamento liberou espaço para que o outro e a circunstância oferecessem os caminhos.

Esvaziar-se não é um movimento voluntário. É daquelas coisas que não basta desejar. O vazio provoca o medo naquele que será conduzido para onde não conhece (BROOK, 2016). E o medo aciona mecanismos de autopreservação que impedem a relação entre atores e atrizes. Por exemplo, no caso do Encontro: a desconsideração do que é surpreendente ou não identificado; o ímpeto em prospectar os acontecimentos; a preocupação em revelar para todos que está ciente de tudo, mesmo ciente de que não está; a predisposição para dar respostas rápidas; a verborragia na produção de zonas menos desamparadas; etc.

O que fazer com o medo? Liquidá-lo? Isso é possível? É certo que o medo não pode se tornar pânico, mas também não desaparecerá se estivermos, de fato, diante da presença desestabilizadora do que nos é estranho. O Encontro tem nos ensinado a aceitar o medo, a descobrir o seu

sabor. E neste aprendizado, aprendemos a necessidade de respirar a surpresa, o incompreensível, a impotência, o erro. “Não tem que saber” e “não tem que fazer” se tornaram buscas acompanhadas de cuidados na preservação de um ambiente de confiança, sem o que se torna inócua qualquer tentativa de abandono daquilo que nos assegura.

Estar passivo na atividade é uma realização complexa. Quando estimulados a “não fazer, nem saber”, atores e atrizes abandonaram suas Tarefas, o outro e se voltaram para si mesmos. Os corpos pareciam dizer pelos poros: “Se é para ser passivo, ótimo! Não preciso saber coisa alguma, não preciso fazer nada, posso ficar aqui onde estou até o tempo acabar. Tudo o que eu quero é não fazer nada, não ter que fazer nada, não ter que saber de nada, pois assim eu não me arrisco.” Onde estaria esse lugar “entre” o passivo e o ativo, que não é passivo, nem ativo, e, ao mesmo tempo, são as duas coisas?

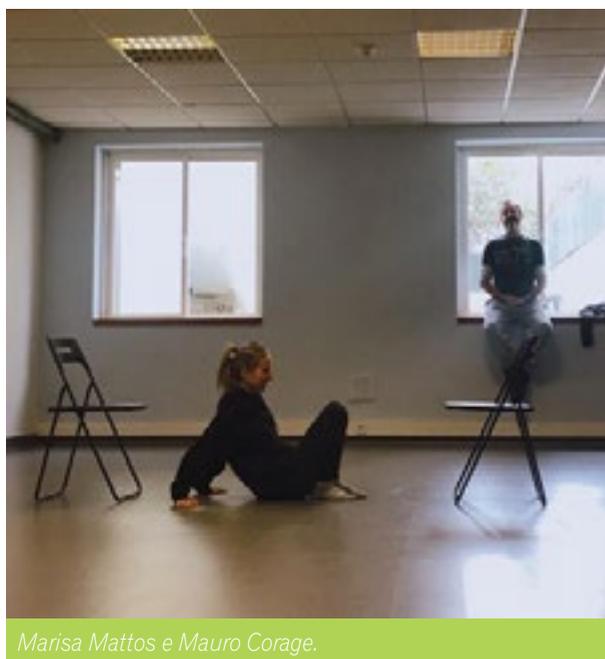
Verificamos uma resposta possível em estados vivenciados por atores e atrizes e em situações entre eles em que pareciam estar perdidos na prática. De fato, o ativo não está perdido, assim como também não está perdido o passivo. Tanto um quanto o outro estão em zonas de preservação. Quando perdidos, o ator e a atriz pareciam habitar um lugar entre a “busca” e a “não busca” de suas Tarefas. Isso acontecia porque o ator e a atriz não desistiam por um só instante de procurar algo concreto ainda que sem nenhuma clareza do caminho a seguir. Enquanto procura, aqueles que estão perdidos passam por lugares onde nunca estiveram, nem programaram estar. Nesses lugares, eles encontram pequenos tesouros/acontecimentos/afetos ainda mais surpreendentes, encantadores, mobilizadores, do que aquilo que

a mera conquista da estratégia poderia oferecer¹¹. Assistimos também, ao cumprimento de Tarefas que incendiaram a sala como decorrência de estratégias descobertas desses encontros e que eram inimagináveis ao mais brilhante estrategista.

A criação a partir do outro demanda uma qualidade de atenção diferenciada. Ela deve favorecer o ator e a atriz extrair do que acontece e do que lhes acontece, os caminhos a serem trilhados. A Atenção, que é outro elemento fundamental do sistema de Stanislávski, no Encontro, se apresentou como exercício de estranhamento. A Tarefa se torna uma lente através da qual o ator e a atriz escutam tudo o que se passa. A Atenção e a Tarefa desnaturalizam os acontecimentos. Para isso, é necessário “a desprogramação dos hábitos perceptivos que apreendem o real pelo filtro da identificação. Estranhar é perceber-se inadequado ao “real” e ao “atual” que está dado e a que nos sintonzamos automaticamente (QUILICI, 2015). E, por sua vez, não tem sido possível esta desprogramação sem a desaceleração de pensamentos, sem o silêncio, sem tempo, sem calma, sem respiração, sem paciência, sem abertura. A questão da “Atenção” no Encontro, se descrita em detalhes, seguramente, renderia um outro trabalho.

Antes de encerrar, preciso dar voz aos atores e à atriz que, atualmente, investigam o Encontro. São eles: Mauro Corage, Nisa Eliziário, Samuel MacDowell e Tiago Becker. Uma reflexão como esta ficaria empobrecida se abordada apenas por quem observa. Formulei, então, perguntas cujas

respostas apresentam ideias e impressões daqueles que fazem o que é mais complexo: o trabalho sobre si mesmos. As respostas seguem em fragmentos e em uma sequência aleatória. As palavras dos atores e da atriz valem por si e, portanto, dispensam comentários.



Marisa Mattos e Mauro Corage.

A prática está acontecendo...

[...] quando me sinto tranquila e quando o outro não está aflito. Quando o ambiente está “respirado”, calmo. O que não quer dizer lento. Quando o ambiente está respirado, sinto-me em estado de contemplação, a saborear a conversa e o que eu estou a ver e a sentir (Nisa Eliziário); *../*/..*. Difícil nomear. As palavras parecem não dar conta. Existe um “desaparecer”, um observar-se sem controlar. Se observar e não julgar, não avaliar. Quando acontece esse “se obser-

11. A esta altura, o conto “A Viagem”, de Sophia de Mello Breyner Andersen, foi importantíssimo para que compreendêssemos certos estados e acontecimentos que se davam no Encontro como decorrência de um “se perder” que passou a nos interessar.

var”, vira outra coisa que eu percebo, mas eu não interfiro (Samuel MacDowell); **../*/..** Apesar de eu nunca esquecer da minha Tarefa, as estratégias são construídas pelo outro e não por mim. A estratégia revela-se por intermédio do outro e da relação com o outro, seja o outro ator, ou outro elemento que está presente. Essa estratégia, ao se revelar, deixa-me a clara sensação de que estou mais perto de atingir o meu objetivo quão mais longe estou de tentar alcançar o meu objetivo (Tiago Becker); **../*/..** O que há em mim que, de alguma forma, me faz pensar que o exercício está a acontecer? Acho que, neste momento, onde eu noto mais, são em coisas do corpo. Eu sinto que há, de certa forma, uma redução do meu suor. Eu sudo muito nos pés quando estou nervoso, quando há algo tenso. E o que eu noto precisamente é uma diminuição da tensão no corpo e uma certa projeção dessas fisiologias para o outro, como se eu passasse as minhas fisiologias para o outro. Acho que é uma coisa interessante que vem acontecendo comigo (Mauro Corage); **../*/..** Eu acho que estou viva quando parece que há uma Nisa que sai do corpo e vê de fora sem julgamento (Nisa Elizário).

A prática não está acontecendo ...

[...] quando a conversa vira um blá-blá-blá (Nisa Elizário); **../*/..** Quando há muito julgamento no que eu falo. Falamos para nos proteger, para sustentar uma situação reconhecida, para resolver inteligentemente. É aí que as palavras tomam conta. [...] não

há uma força, uma necessidade para proferir aquelas falas. [...] não acontece quando observo esse corpo, quando esse corpo perde o desejo, perde uma vitalidade e faz qualquer coisa (Samuel MacDowell); **../*/..** [...] quando coloco à frente a minha inteligência, o meu desejo de fazer, de conseguir, quando esse querer não é justo com o que está acontecendo. Eu me destaco do que se passa e manipulo o acontecimento de uma maneira cerebral, distanciada, e me fortaleço pela inteligência que eu acredito ter, mas representando a calma de quem está em escuta (Nisa Elizário); **../*/..** Acontece o inverso, ou seja, apesar de continuar presente, o que faço pela Tarefa é produzido claramente por mim. Eu estou consciente das opções que vou tomando com o único propósito de me aproximar do meu objetivo. Fica absolutamente claro para mim que não estou livre na relação quando eu estou a produzir a minha estratégia. Estou livre apenas quando estou absolutamente entregue ao outro e, por consequência, a estratégia vai se revelando. Quando o exercício não está a acontecer, eu, por muito “artista” que eu esteja a ser, por muito esperto, por muito inteligente, por muito atento, por muito que queira e por muito que de facto possa me aproximar do meu objetivo, não me sinto livre de o atingir, porque sou eu que estou a guiar e não sou eu que estou a ser guiado (Tiago Becker); **../*/..** Quando as minhas tensões aumentam, quando eu me aproximo daquele transe teatral, de uma necessidade de resolver as coisas, de encadear ideias, de tornar o que o outro diz

e o que eu digo, e o que o outro faz e o que eu faço, numa sequência, num desencadeamento, numa responsabilidade (Mauro Corage).

As principais estratégias são...

[...] o foco no outro, me desarmar, não querer fazer, nem me defender. Eu confio no outro para fazer alguma ação. Embora o foco no outro, por vezes, me leve a um estado propositor do tipo "o que você tem a me oferecer?" [...] Sinto-me sempre propositora no sentido de esperar uma coisa do outro, mas sinto que estou a fazer pressão no outro. Estou a fazer força para que alguma coisa desbloqueie (Nisa Eliziário); **./*/..** Nunca, esquecer a minha Tarefa, não olhar mais para a Tarefa assim que inicia o exercício. É contraditório, mas vou tentar explicar. Racionalmente, eu nunca me esqueço da Tarefa. Mas é necessário eu ignorar a minha Tarefa para que possa entregar-me ao outro e ao próprio objetivo dele, ou dela, no sentido de deixa-lo guiar de forma a descobrir qual a estratégia que se vai revelando. A estratégia é ter a Tarefa sempre presente, mas ignorá-la (Tiago Becker); **./*/..** Acho que o que tenho tentado, e de certa forma tenho me apercebido, é de que solucionar algumas coisas, apresentar uma solução para as coisas, mata essa coisa que eu estou a tentar solucionar. Ou seja, a coisa surge e eu, ao tentar encadeá-la... isso mata. A principal estratégia que eu tenho usado é não solucionar. Mais do que não propor, é... além de não propor, é... mesmo que

surja por alguma espontaneidade, o que vai surgindo e que está vivo, só pode sobreviver se não for solucionado, se não tiver um caráter pesado de algo que tem que subsistir... É como se a vida só pudesse existir se ela própria for autossustentável (Mauro Corage); **./*/..** A Tarefa não deixa o jogo se perder, joga uma perspectiva, um prisma sobre o que se passa. É menos algo para vencer e mais um modo de dar uma leitura, de me apropriar do que se passa e fugir das vontades de fazer (o que normalmente são zonas de conforto). Fugir do espontâneo. Podemos fazer tudo, mas não podemos fazer qualquer coisa (Samuel MacDowell).

Os principais obstáculos são:

[...] a identificação do que era desconhecido. Por exemplo, o acalmar-se virou uma forma e a preparação para o início se tornou tensão. [...] Se separar da circunstância. Sou eu fazendo isso, sou eu escutando aquilo. Uma qualidade de relação ainda muito controlada por nós. [...] Quando penso durante o jogo: "Este jogo está correndo mesmo bem!" (Nisa Eliziário) **./*/..** A observação controladora (Samuel Macdowell); **./*/..** Quando eu me recuso a aceitar que não concordo. Essa palavra é um pouco difícil de explicar, mas vou tentar dizendo que quando eu não concordo com que está a acontecer, nomeadamente, com o que o outro está a dar, com o que eu acho que ele não está a dar, ou porque sinto o outro a controlar, manipular, quando está com a cabeça e sua energia muito presente na

Tarefa dele, eu não concordo. Isso leva-me para uma zona racional e uma zona de frustração. Não é bem zanga, às vezes chega quase a ser zanga, mas é mais desilusão. O que significa que acabo por me remeter em mim próprio, em meu próprio ego, na minha minha própria opinião, na minha própria vontade de como as coisas deveriam ser, ou estar a acontecer. Portanto, acabo sendo refém de mim próprio, pois nego, renuncio ao outro, basicamente. Nem sempre isso é algo negativo para realizar a minha Tarefa. Aliás, já reparei que, muitas vezes, até consigo realizar a Tarefa - e não sei se não realizei mais vezes a minha Tarefa nessas situações do que nas outras. Mas não estou livre quando isso acontece, quando tenho ferramentas menos sensoriais e mais lógicas de atingir o meu objetivo. Estou preso. Aliás, pelo que me lembre, as vezes que eu senti mais prazer no encontro, eu nunca ganhei. No entanto, nunca esqueci do meu objetivo, mas nunca ganhei (Tiago Becker); ../*/. Acho que, por vezes, surgem questões dentro do próprio encontro que não pertencem lá. Não pertencem porque é uma ideia que vem e que não está ali em jogo. Não faz parte do jogo. E, de alguma forma, eu aproveito para trabalhar. Mas o que acontece, às vezes, é que, como a ideia não faz parte do jogo, ela pode ser fator de distanciamento da ação que se está a passar ali. Claro que eu faço um esforço para inserir quase tudo que é meu e quase tudo que existe no jogo, mas às vezes, algumas ideias que não são do jogo e que vêm e que as vezes são inseridas, como não pertencem ao jogo, as vezes são um pequeno obstáculo (Mauro Corage).

O legado dos nossos antecessores não é um saber ultrapassado, do mesmo modo que não é um saber inflexível e eterno. Entre aquilo que nos chega das práticas dos grandes mestres e os desejos e as necessidades de nossas realizações no presente, há confluências e possibilidades de atualização, que criam novos procedimentos para criações artísticas singulares e afinadas com questões próprias do seu tempo. As práticas realizadas n'O Canto do Bode são exemplos desta tentativa. O que busco apresentar aqui é uma fresta de uma apropriação das Ações Físicas e demais elementos do sistema de Stanislávski para uma investigação que, a exemplo de tantas outras, do passado e do presente, reconhece na atuação uma enorme responsabilidade para a criação de um teatro vivo. Através de uma prática criada no estúdio, chamada Encontro, elementos diversos do Sistema têm sido experimentados na criação de Ações Físicas enquanto realização de um corpo que afeta e é afetado. O foco da apresentação recaiu sobre a Tarefa. Sempre em colaboração com os demais elementos do Sistema, o Encontro vem nos revelando modos de explorar a Tarefa sem a valorização da ação voluntarista no processo de criação. Praticando o Encontro, percebemos que uma Tarefa pode deixar de ser um prêmio a ser cegamente perseguido para se tornar uma busca que sustenta o ator/atriz em movimento em uma viagem pelo desconhecido. Nesta viagem, verificou-se que os caminhos oferecem descobertas inimagináveis, que desmontam modos automatizados de agir e de pensar. Depois, a Tarefa se tornou também, um filtro através do qual o ator e a atriz lançam uma leitura própria para o que acontece e lhes acontece. Pois a Tarefa nunca é esquecida, está sempre lá, oferecendo uma apreensão singular para o que o outro faz e diz.

O ator/atriz entende que resistir aos poderes que nos assolam deixa de ser o estéril “fazer o que der na telha” e passa a ser um reposicionar-se diante da diferença. Desfeito o protagonismo do “ator/atriz inteligente”, a Tarefa colabora na emergência de um “ator/atriz sensível”, portador também de uma outra inteligência, propósito último do sistema de Stanislávski, sem a qual a Ação Física não pode ser realizada.

Referências Bibliográficas

BROOK, Peter. **Não Há Segredos: Reflexões Sobre Atuação e Teatro**. São Paulo: Via Lettera, 2016.

_____. **Avec Grotowski**. Brasília: Teatro Caleidoscópio / Editora Dulcina, 2011.

CAMPOS, Álvaro de. **Apontamentos Para uma Estética Não-Aristotélica**. Texto de Crítica e de Intervenção. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1980. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/672>>. Acesso em: 02 mai. 2021.

FADEIRO, João.; EUGENIO, Fernanda. Secularidade Como Ética e Como Modo de Vida: O Projeto AND_Lab e e Investigação das Práticas de Encontro e de Manuseamento Coletivo do Viver Juntos. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas. v.2, n.19, 2012. p. 61-69. Disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191>>. Acesso em: 15 mai. 2021.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro PoBRE**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987

HAN, Byung-Chul. **A Expulsão do Outro**. Lisboa: Relógio D'água, 2018.

KRENAK, Ailton. **A Vida Não É Útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MOSCHKOVICH, Diego. **O Último Stanislávski em Ação: Ensaio Para um Novo Método de Trabalho**. São Paulo: Perspectiva / CLAPS, 2021.

MOTTA-LIMA, T. “Uma Corrida Tal Que Somos

Capazes de Olhar Calmamente em Volta”: (Re) Pensando a Noção de Ação no Trabalho do Ator/ Atriz. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 248–261, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15616>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

PELBART, P.P. Biopolítica. **Sala Preta**, v.7, p.57-66, 2007. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si**. São Paulo: Annablume, 2015.

STANISLÁVSKI, Konstantin. **Preparação do Ator no Seu Processo Criador de Vivência das Emoções**. Lisboa: TNDMII & Bicho do Mato, 2018.

VÁSSINA, E. O “Novo Método” de Stanislávski Segundo Seu Último Texto: “Abordagem à Criação do Papel, Descoberta de Si Mesmo No Papel e o Papel em Si Mesmo. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v.6, n.2, 2015, Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/27185>>. Acesso em: 29 mai. 2021.

ZALTRON, Michele Almeida. O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo Segundo o “Sistema de K. Stanislávski”. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2016.



Stanislávski: afetos na vida e na arte

POR SIMONE SHUBA¹

Fala transcrita e editada para esta publicação, apresentada originalmente na live promovida pelo Projeto de Pesquisa “Estúdio Fisções – Princípios e Práticas Para a Atuação Cênica Viva” e realizada em maio de 2021, em parceria com o Grupo de Pesquisa em Estudos Vocais, Cênicos e Musicais (LEV), Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski (CLAPS) e Coordenadoria de Cultura da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Eu quero primeiro agradecer o convite! O germe dessa minha pesquisa surgiu na segunda edição do Seminário Stanislávski, em que eu e o Marcus Fritsh partilhamos uma mesa. Aquela foi a primeira vez que eu falei dessa pesquisa, e agora estou novamente na UNIRIO para falar do desenvolvimento dela. Isso, para mim, é bem bacana! É tão importante podemos partilhar as nossas pesquisas, porque se não fica tudo só na nossa cabeça. E, quando partilhamos, é também um momento de reflexão. Então, quero agradecer a vocês: Vinicius Albricker, Marcus Fritsh e Marcelo Miguez.

Por que “Stanislávski: Afetos na Vida e na Arte”? Tudo começou quando eu li que o Stanislávski fala que a Memória Afetiva – que depois se torna Memória Emocional – é o elemento mais importante do Sistema dele. Aquilo me deixou instigada e eu quis entender o porquê. Então comecei essa pesquisa! O meu mestrado é sobre o início do Sistema, quando Stanislávski monta *Um mês no campo*, do Ivan Turguêniev. Ali é o primeiro encontro dele com pensamento do Théodule-Armand Ribot, sobre o que eu falar um pouco mais para frente. E, ainda no mestrado, comecei a ficar interessada e querer mergulhar mais nessa questão.

1. Diretora, professora e pesquisadora teatral, mestre em Literatura Russa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, com orientação de Elena Vássina. Atua como formadora de atores no Teatro Escola Macunáima desde 1997, é curadora do Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski e membro de seu conselho editorial. Autora do livro *Stanislávski em Processo: Um Mês no Campo – Turguêniev* (Perspectiva, 2016), atualmente é doutoranda da FFLCH-USP, com o projeto de pesquisa; “O Trabalho do Ator Sobre os Sentidos, a Memória, os Afetos e a Imaginação.

Para entender melhor isso, eu percebi que, para os russos, a arte é um veículo de formação humana. A vida, para eles, é algo fundamental, e a arte é para aprender sobre a vida, para refletir sobre a vida. O próprio Stanislávski diz isso, que o teatro é para refletir sobre a vida. E eu entendi a relação entre vida e arte para eles, entendi a função da arte para eles, que é praticamente de formação da alma. Isso é algo muito importante! Então, para o Stanislávski, a arte é um meio de desenvolvimento humano, é uma necessidade de transformação da realidade. Portanto, o artista precisa estar atento ao mundo, tem que observar o mundo, tem que ser um caçador do desconhecido, sem preconceito algum.

No livro *Minha vida na arte*, Stanislávski fala da questão do preconceito, que precisamos eliminar os preconceitos e observar a vida. Pois tudo o que observamos, compreendemos, contemplamos, nós arquivamos no baú da memória. E quanto maior a nossa percepção da vida, maior a percepção do nosso imaginário. Embora seja muito simples, isso foi uma descoberta para mim. Às vezes, queremos tanto ser ator ou atriz, estar na arte, mas para isso é preciso olhar a vida, pois a vida é a matéria prima da arte, é ela que vai nos dar toda a bagagem de que precisamos. A vida fica na nossa memória, e com isso, temos cada vez maiores condições de amadurecermos enquanto seres humanos. O próprio Stanislávski amadureceu enquanto ser humano, e isso é nítido na trajetória

dele. Os seus escritos e as próprias reflexões que ele faz do seu passado mostram o como ele foi amadurecendo como ser humano, o quanto ele foi se aprimorando enquanto ser humano.

Stanislávski fala que não existe sistema, mas somente a natureza. A natureza é universal e, no universal, se encontra a singularidade da criação. Por isso ele diz que o sistema dele é universal, que faz parte de todo ser humano de qualquer lugar do mundo, porque ele tomou como base a natureza. Ele divide o Sistema em duas partes: O *trabalho do ator sobre si mesmo* e o *trabalho do ator sobre o papel*. O *trabalho do ator sobre si mesmo* é relacionado à vida, ao trabalho de concentração, ao trabalho sobre o nosso corpo, mente, pensamento e alma. E o *trabalho do ator sobre o papel* é relacionado ao estudo das circunstâncias a partir de uma obra.

Para Stanislávski, o mais importante é um ator criativo, todo o sistema dele é para estimular a criação. Mas o que é criação? A criação nada mais é do que a composição da matéria. Por isso ele diz que, quanto mais conhecemos, observamos a vida, observarmos tudo o que está a nossa volta, maior é a capacidade do nosso imaginário. E por quê? Porque, se a criação é composição da matéria, podemos compor mais. Para entendermos essa relação entre vida e arte, tem uma citação que eu gosto muito: “Entre o sentido simples e o estético, o mesmo paralelo pode ser traçado entre o campo e as plantas com efeito de estufa. Um

creceu livre, o outro é cuidadosamente cultivado pela imaginação artística e gosto sofisticado em uma bela atmosfera de estufa²” (STANISLAVSKI, 1993b, p. 347).

Essa citação, para mim, sintetiza o pensamento artístico do Stanislávski. Ele diz: criamos um jardim em uma estufa e o compomos da forma que queremos, mas ele é vida. Por quê? Porque o jardim é vivo e, para que se mantenha vivo, ele tem que ser regado, cultivado. E como vamos compor todas essas plantas e flores que vem da natureza, que vem da vida? Assim como o jardim, a arte do ator também tem de ser cultivada. A cada montagem que fazemos, no meu caso, com os meus alunos, é como se eu compusesse um jardim diferente. Em ambos os casos a vida pulsa!

Para Stanislávski, a experiência estética através da criatividade imaginativa do artista gera experiências emocionais sublimes. Então, a experiência artística, através da nossa criatividade, é também uma experiência emocional e, portanto, sublime. Sobre isso, tem outra citação que eu gosto bastante: “O ator vive, ele chora e ri em cena, mas, ao chorar e ri, 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.” Isso não é lindo? É essa a relação, e, por isso, é muito difícil separar a vida da arte, pois as duas se alimentam. Stanislávski fala outra coisa muito importante: “O que é inspiração? A inspiração é uma sensibilidade aguçada. Ou seja, Memória Afetiva e vontade” (STANISLÁVSKI, 1993b, p. 375). Essa

sensibilidade se adquire ao se olhar para a vida, mas naturalmente no trabalho de corpo do ator, para que ele consiga expressar essa sensibilidade. Nisso reside a própria Memória Afetiva.

Então, por que ele começou a trabalhar a Memória Afetiva? Stanislávski achava que naquele momento, 1908, os atores estavam enraizados em hábitos de atuação que os deixavam mortos e ele queria ferramentas para transformar isso em algo vivo. E disseram para ele que o psicólogo francês Ribot tinha livros falando sobre a Memória Afetiva, ele foi ler sobre isso. Tem uma passagem em que ele cita o próprio Ribot (apud STANISLAVSKI, 1993a, p. 469): “Esta tendência humana incurável: desejar que o mundo inteiro fosse criado como nós, e não aceitar o que nos escapa.” Aqui, mais uma vez ele está falando que temos que sair de nós mesmos, que não podemos nos ensimesmar, porque o mundo é grande, a vida é enorme, e a arte tem que ter a beleza da vida, a universalidade da vida.

Então, as buscas de Stanislávski o levaram a ler Ribot, de onde ele extrai a Memória Afetiva, que, inclusive, é um tema do próprio Ribot. E qual é a grande chave da Memória Afetiva naquele momento? É que podemos ser afetados por algo que não necessariamente tenha acontecido. Por exemplo, quando vemos alguma coisa, e isso nos afeta, nos emociona, mas nem sabemos o porquê. Isso é a ação do nosso inconsciente, onde estão nossos afetos. Por isso, Stanislávski fala da questão do consciente e do inconsciente. E a Memória Afetiva não é lembrar de alguma coisa que aconteceu, mas uma memória que emerge do inconsciente para o consciente através da ação.

2. As citações dos originais russos foram traduzidas para o português por Simone Shuba.

Portanto, nem precisamos nos esforçar para lembrar de algo, mas o nosso corpo precisa agir.

O próprio Ribot divide a Memória Afetiva em voluntária e espontânea. A voluntária acontece quando lembramos das circunstâncias de algo que nos aconteceu. Mas não da emoção e sim das circunstâncias de alguma coisa que tenha acontecido nos detalhes. E, inconscientemente, uma emoção pode surgir, mas não necessariamente como na experiência original. Isso foi uma das pesquisas que o Stanislávski fez, a partir do Ribot, e que o levou a uma compreensão profunda das circunstâncias. Então, se conhecemos a peça que vamos montar, como um livro de cabeceira, ou seja, conhecemos profundamente as suas circunstâncias, nós começamos a criar memórias, e algo vivo começa a surgir, pois as memórias estão vivas naquele momento.

A outra memória é a espontânea. Ela está relacionada com o que eu falei: quando nos deparamos com algo que nos afeta, nos causa uma emoção, mas não sabemos de onde ela vem e nem para onde ela vai. Stanislávski trabalha isso por meio da improvisação e, a partir disso, começa a pensar o sistema dele. Além disso, Stanislávski trabalha a Memória Afetiva juntamente à Yoga, à questão da concentração, da comunicação. A Memória Afetiva exige muita atenção, mas também relaxamento. Nós precisamos estar relaxados para observar, para deixar que as coisas nos afetem. O afeto só acontece no relaxamento, no silêncio, na contemplação do seu colega, do texto, da vida. É do silêncio que surge a criação.

Mas a memória também se modifica. Sobre isso, tem uma citação do Stanislávski que eu uso

em todos os lugares e vou usar aqui também: “O tempo é um filtro magnífico que purifica as memórias dos sentimentos vivenciados. E ainda por cima, o tempo é um maravilhoso artista. Ele não apenas purifica, mas também sabe poetizar as memórias” (VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 309). Onde as nossas memórias estão? No plano da imaginação! Eu acho isso maravilhoso, porque significa que nós poetizamos as nossas memórias. Inclusive, existem estudos que dizem que as memórias dependem muito do nosso estado de ânimo. Por exemplo, se hoje eu estou me sentindo muito bem, minhas memórias não vão ser tão importantes para mim. Agora, se minha vida não está muito boa, minhas lembranças sobre certos acontecimentos do passado vão parecer muito bacanas para mim. Então, isso é uma questão: nossas memórias dependem do nosso estado hoje.

A outra questão é que a nossa memória não consegue registrar tudo o que nos acontece em determinado momento. Isso é científico: quando começamos a lembrar das circunstâncias de algo que nos aconteceu, nós preenchemos as suas lacunas. Quando as torres gêmeas foram derrubadas, os cientistas fizeram um estudo entrevistando algumas pessoas e, depois de alguns anos, voltaram a entrevistar essas mesmas pessoas sobre o evento. Uma das pessoas entrevistadas disse que viu a fumaça, mas do local em que ela estava na época, era impossível ter visto a fumaça do World Trade Center. Então eles descobriram que ela tinha visto a fumaça na televisão. Ou seja, ela poetizou a memória dela, preencheu as lacunas com a sua imaginação.

Tem uma neurocientista da Nova Zelândia, professora da Universidade de Toronto, que faz uma pesquisa com idosos sobre a relação entre memória e imaginação. Na verdade, a imaginação de que ela fala é o futuro, porque ainda não aconteceu. Primeiro, ela percebe que a memória e a imaginação são ativadas no mesmo lugar do cérebro. E esse é um dos motivos do porquê, quando acionamos uma memória, preenchemos suas lacunas com a imaginação. Outra coisa que ela percebe e que eu acho genial, porque o Stanislávski também já tinha percebido isso, é que quanto mais se estimula a imaginação, mais se estimula a memória. No caso da pesquisa dela com pessoas idosas, ela percebe que quanto mais a ideia de algo que ainda se vai fazer, ou seja, o campo da imaginação em relação a um futuro, mais se estimula a memória.

Stanislávski já sabia disso, pois ele dizia que a memória é irmã da imaginação. E, para mim, esse é um dos motivos pelos quais ele acha que a Memória Afetiva é um dos elementos mais importantes do seu Sistema. É sabido por todos nós que a imaginação, para Stanislávski, é algo fundamental. Mas a imaginação não funciona sem a memória, porque tudo o que imaginamos é composição da matéria, e essa composição está guardada dentro de nós. E aí entra o outro motivo pelo qual eu acho que Stanislávski considera a Memória Afetiva um dos elementos mais importantes do seu Sistema. Além dela aproximar a relação entre arte e vida, que para ele era uma questão fundamental, ela também é a chave para desbloquear o inconsciente, que é onde está a criação.

Stanislávski diz: “Tudo que recebemos de fora

nos preenche, cria algum tipo de vida dentro de nós (ou seja excita nossa memória afetiva)” (STANISLAVSKI, 1993b, p. 447). Ele fala isso quando está orientando um ator, que começa a imaginar que está em uma determinada casa: “Não, você está aqui no Teatro de Arte, você está no fórum do Teatro de Arte. Esta mesa é do Teatro de Arte. Olhe para esses objetos, olha para a matéria que está em volta de você, é ela que vai te dar uma vida dentro de você. Tudo o que vem de fora nos preenche” (SALVINI apud STANISLÁVSKI, 1993b, p. 447). A partir disso, eu comecei a entender uma série de exercícios que ele faz de observação de objeto, de observar um objeto e criar uma história para ele. Porque tudo nos gera uma história, e essa história é a nossa imaginação, que vem da sua memória. Isso vai ao encontro do pensamento do filósofo francês Henri Bergson, que também trabalha a questão da memória.

Para Bergson, tudo o que percebemos em um determinado instante vai para o nosso inconsciente, e a memória é algo hoje, aqui e agora. Ou seja, a memória não está no passado, porque nós a atualizamos. Então ele diz que uma coisa nunca é igual a outra, que não existe repetição. Por exemplo, se eu fizesse essa *live* de novo daqui uma semana, não seria mais a mesma, porque eu já teria novas percepções, novos afetos, e um maior número de acúmulos na memória. Para Stanislávski, “A vida material nos dá uma variedade de sentimentos e pretextos, motivos para novos sentimentos e memórias afetivas” (STANISLAVSKI, 1993b, p. 447), enquanto Bergson (2019, p. 2) fala: “Minha memória está aí, empurrando algo desse passado para dentro desse presente. Meu

estado de alma, ao avançar pela estrada do tempo, infla-se continuamente com a duração que vai reunindo; por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo.” Ou seja, a memória é hoje e tudo o que já acumulamos.

Bergson usa o termo *atualizar a memória* e diz que a criação vem do inconsciente, o que é muito similar ao que Stanislávski fala. Por isso, Bergson foi muito esclarecedor para mim. Ele fala, por exemplo, que, quando observamos um objeto, quanto maior for o tempo de suspensão do nosso aparato sensorio motor, ou seja, quanto maior o tempo de observação e de silêncio em relação a esse objeto, mais profundamente mergulhamos na memória, e isso tudo é inconsciente. Então, quanto maior a contemplação, mais fundo vamos na memória, até chegarmos a um lugar que ativa o que ele vai chamar de “eu profundo”. E esse “eu profundo” ativa a nossa universalidade, ou seja, o grande humano que existe em nós e que está na nossa memória. Para Bergson, a criação é chegarmos a esse lugar. E esse lugar vai ativar o quê? A intuição, que é aprender a memória.

Isso tem a ver com o que Stanislávski fala sobre a inspiração, que vem do que inconsciente para o consciente. E o que é o consciente? É a matéria, o objeto, é a outra pessoa, é o que eu leio, uma obra, por exemplo. E quanto mais eu contemplo essas coisas, mais eu consigo ir fundo dentro de mim, porque tudo o que eu tenho de bagagem, de memória, me afeta. Mas temos que nos permitir ser afetados, isso é fundamental! Mas para isso, precisamos estar relaxados, concentrados. Bergson fala da criação, que ele chama de “esforço de invenção”, que é quando temos uma ideia e

agimos sobre ela. Ele dá o exemplo de um escritor que, para escrever, atualiza a sua memória o tempo todo, porque se reinventa o tempo todo, e devolve isso para a matéria. É um processo difícil de criação, nós sabemos, como o processo do ator de que Stanislávski fala.

A profundidade que Stanislávski chega a partir da Memória Afetiva o leva a perceber que é difícil nos colocarmos em processo de criação. Por isso, para Stanislávski é importante a questão da ética, porque ele fala que um processo de criação é o inesperado, o imprevisto. Na verdadeira criação, nós entramos em contato com esse “eu profundo” de que fala Bergson, ou com a revelação do espírito humano, que é o termo usado por Stanislávski. Mas tem uma questão moral nisso também, a questão da sociedade que nos afasta da nossa essência, as regras vigentes que, muitas vezes, estagnam o encontro com essa memória. Há, às vezes, encontros que não são afetos, mas que também são criação. Então, Stanislávski fala da importância da não-violência, ele fala muito da questão ética no final da vida dele, da importância do coletivo, da importância de todos estarem juntos e se perceberem no lugar do sensível. Mas o lugar do sensível é difícil, porque temos que abandonar a moral da sociedade, e isso requer um grande esforço. Isso também é bem importante para a Memória Afetiva surgir na criação.

Tem outra fala do Stanislávski (1993b, p. 370) que eu gostaria de citar: a “memória muscular é mais forte e definida do que a afetiva”. E acrescenta: “Somente seguindo esse caminho, o autor e o ator se fundirão, darão as mãos um ao outro e criarão, com essa fusão, uma cocriação, uma

harmonia sem a qual a arte não pode ser” (STANISLAVSKI, 1993b, p. 443). Há aqui outro princípio da criação para Stanislávski, que é a relação com o autor. A criação de um ator não é a cópia de um autor, mas a relação que o ator estabelece com esse autor. Por isso, contemplar a matéria vai nos gerar memórias, ativar memórias escondidas, que serão reveladas na ação: “Hoje vamos aprender a agir de acordo com o papel no estado em que você se encontra (sem se perder). Comece com uma ação mecânica áspera (primeiro estágio). Então, entra uma memória afetiva involuntariamente” (STANISLAVSKI, 1993b, p. 383).

Stanislávski fala isso em 1913 e não no final da vida dele. Por isso não parece certo dizer que primeiro o mais importante para ele era memória e depois passou a ser a ação. E a conclusão a que chegamos é que, para ele, a ação sempre foi primordial! O que ele modificou ao longo do tempo foi o como a ação poderia se tornar cada vez mais espontânea ou o como ele usou essas coisas nas mudanças dos seus métodos de análise. E isso, principalmente, na fase da Análise Ativa, que é a análise com corpo, a mente e a alma, tudo junto no aqui e agora.

Primeiro, Stanislávski tentou uma análise mental, que não deu certo; depois ele foi para uma análise mais afetiva, de onde surgiram as primeiras impressões, que permaneceram até ele chegar à Análise Ativa. E, finalmente, ele vê que a melhor maneira é a holística, ou seja, que envolve o corpo, a alma e a mente ao mesmo tempo. Mas aqui, para mim, tem uma questão muito importante: desde sempre ele soube que a ação era a coisa mais importante e que ela ativa a Memória Afetiva. É o que ele fala nessa citação: comece mecanicamente, porque se você estiver aberto e

fazendo, a Memória Afetiva vai acontecer. Descobrir isso para mim foi maravilhoso! Ou seja, ele sempre deu valor à ação, a questão que ele modifica é como que se chega a ela com mais precisão.

Mas a Memória Afetiva passa a ser um grande problema para ele, tanto que, depois de 1907, ele muda o nome para Memória Emocional. Então parece que ele mudou o conceito, quando na verdade essa mudança foi apenas por medo da censura. Serguei Tcherkásski, grande pesquisador que, inclusive, é autor do livro *Stanislávski e o Yoga*, traduzido pelo Diego Moschkovich, também fala da Memória Afetiva e sugere que Stanislávski deveria ter mudado o nome para “memórias vivas”. Em seus diários, em suas anotações, Stanislávski fala o tempo inteiro em memórias vivas, que são as que estão aqui e agora. E, novamente a similaridade com o Bergson, que foi muito importante para eu entender o Stanislávski. Eu achei bem bacana essa ideia de que deveria ter sido memórias vivas, mas o Serguei Tcherkásski fala que provavelmente, Stanislávski queria deixar o mais próximo possível do nome original, Memória Afetiva. E, apesar de toda a polêmica que essa mudança gerou, ele deixou isso de lado por causa de novas descobertas.

Mas, por que Stanislávski fala tudo isso? Por que todo o empenho dele no trabalho de ator? Por que ele desejava que o teatro, de fato, fosse como um veículo que penetrasse a alma da plateia de forma simples e vigorosa – para ele, o profundo residia na simplicidade da existência. Para Stanislávski, o teatro tinha de ser para todos, por isso tinha de ser universal, porque a universalidade está dentro da gente, das nossas memórias. Isso eu acho muito belo, porque ele queria um teatro

para todos, mas não qualquer teatro! Então eu acho que esse empenho todo também era para alcançar o universal.

Para Stanislávski, a arte é muito importante, e esse é outro motivo pelo qual ele fala que a Memória Afetiva é o elemento mais importante do Sistema dele. Porque, se somos afetados pelo que fazemos e isso faz com que amadureçamos enquanto seres humanos, vamos partilhar isso com a plateia da forma mais simples possível. Se no nosso mais fundo existe o universal e conseguimos chegar até ele, conseguimos também criar uma linguagem universal; conseguimos revelar o que desejamos, de forma viva, verdadeira. Essa é uma forma de encontrar Deus, porque é uma forma de estarmos todos juntos na natureza humana e refletir sobre ela.

Antes de finalizar, eu quero primeiro agradecer a todos os membros do Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski (CLAPS), ao Luciano Castiel, a Debora Hummel, a Taiane Lorena, que são pessoas que sempre me ajudam muito. Queria agradecer também a Elena Vássina, que além de minha orientadora maravilhosa, é diretora artística do CLAPS. Agradecer muito aos nossos conselheiros artísticos, Diego Moschkovich, Michele Zaltron, Nair D'Agostini e Tatiana Motta Lima, enfim, todo mundo que faz parte disso. Ao Teatro Escola Macunaíma, um lugar de muito afeto para mim, onde estou há muitos anos e fiz todo o meu percurso.

E, para encerrar, eu ainda quero dizer que, nos tempos difíceis que estamos vivendo, a Memória Afetiva tem me preenchido demais, porque por meio dela eu tenho conseguido entender o ser humano. Nós precisamos de amor, precisamos construir o amor em um momento difícil como

esse. Nós reclamamos muito, falamos que tudo está ruim – e está mesmo –, mas só vamos conseguir transformar o que está ruim através do amor. Nós precisamos criar novas Memórias Afetivas de amor para a nossa vida, e a arte é um veículo para isso, seja o teatro ou qualquer outra. Por meio do teatro, conseguimos emanar cada vez mais Memórias Afetivas, ou seja, amor para todo mundo, amor para a humanidade. É isso que eu digo a vocês: emanem amor, porque ele volta. Memória Afetiva também é amor, e estamos precisando disso! Para encerrar, acho que o verdadeiro teatro se estabelece quando, palco e plateia estão contagiados por aquela emoção que abalou a alma do artista no seu processo de criação, seu amor à humanidade na emoção criadora, e da necessidade de transmitir esse amor que perdura no tempo, como uma composição de Mozart.

Referências Bibliográficas

- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes: 2019.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Sobránie Sotchinéni v9 Tomakh T6**. Moskva: Iskusstvo, 1994.
- _____. **Sobránie Sotchinéni v9 Tomakh T5 kn.1**. Moskva: Iskusstvo, 1993a.
- _____. **Sobránie Sotchinéni v9 Tomakh T5 kn.2**. Moskva: Iskusstvo, 1993b.
- VASSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski - Vida, Obra e Sistema**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.

Transcrição de Taynara Gonçalves, edição de Roberta Carbone. ■

A concretude dos nossos sonhos

POR GRACE PASSÔ

A fala a seguir foi apresentada originalmente no I Café Teatral Online do Teatro Escola Macunaíma, realizado em maio de 2021. Este evento, organizado pela professora mestra Marcia Azevedo, já completa doze anos de história. Porém, em decorrência da pandemia causada pela COVID-19, ele foi suspenso por um breve período e retomado agora de forma remota. Por isso, a ocasião foi de festa e contou com a assistência de mais de duzentas pessoas. A convite do professor André Haidamus, participaram do encontro as atrizes, diretoras teatrais e dramaturgas Grace Passô e Lucienne Guedes, que nos brindou com a escrita de um artigo sobre sua mais recente pesquisa, publicado nesta mesma seção. Já a exposição de Grace Passô, autora de Por Elise (2004), Amores surdos (2006), Congresso Internacional do Medo (2008) e Marcha Para Zenturo (2010), foi transcrita e editada especialmente para esta publicação. A partir do tema de investigação que orientou os processos criativos das turmas do 1º semestre – Dos Sonhos Que nos Movem –, elas refletiram sobre a provocação: “Como criar e compor possibilidades de um material cênico na realidade do nosso momento, sem perder a capacidade de sonhar?”

GRACE PASSÔ – Fico muito feliz de falar com vocês! Nessa vida de teatro, as pessoas que saem do Macunaíma, em uma proporção significativa, vêm conversar comigo tendo lido os meus textos. Pode parecer pouco, mas não é! Isso é decisivo em relação à perspectiva da escola. Eu nunca dei um curso no Macunaíma e não tenho muita intimidade com ninguém da escola – sou de Belo Horizonte, mas moro em São Paulo há algum tempo. Não por terem lido os meus textos, mas isso efetivamente me fez conversar com muitos alunos e alunas, atrizes e atores, atuadores de modo geral do Macunaíma. E nessas conversas, pude perceber que são pessoas que estão lendo teatro contemporâneo brasileiro ou que estão se movimentando dentro de uma realidade do que se chama teatro contemporâneo brasileiro. Então, eu fico realmente feliz de estar aqui! Eu já queria isso há um tempo, porque tenho muita curiosidade em

relação à escola e às pessoas com que eu converso que estudam ou estudaram no Macunaíma. Essas conversas me dão alguns indícios, algumas pegadas, mas posso estar sendo muito sonhadora falando isso, porque eu não conheço vocês e a realidade da escola de vocês. Mas eu realmente tenho uma curiosidade verdadeira, genuína em relação ao Macunaíma e já até conversei com algumas pessoas para entender a história de vocês! Enfim, fico muito feliz de estar aqui pelo que me chega pragmaticamente pelos cursos que dou, pelos encontros nos bares, nos festivais. Este é o lugar pelo qual eu queria começar essa conversa.

É fácil sonhar no Brasil, porque a nossa realidade é insustentável e insuportável. E nos resta sonhar quase como direito mínimo de dignidade. O Brasil tem uma história tão maluca, que resulta em uma realidade pautada pela desigualdade social. Uma realidade hoje, sobretudo, de escan-

caramento de uma visão injusta da nossa história. Para mim, fica isso: nós temos um tipo de poder maior, que são as grandes lideranças que conseguem chegar aos lugares de poder, pautado por um discurso muito injusto. Sobre isso, acho que nem preciso falar muito: é injusto mesmo, é injusto porque não se elege, no Brasil, quem de fato constrói e construiu esse lugar, esse pedaço de chão grande. Então, é fácil sonhar aqui no sentido do que projetamos enquanto desejo, enquanto utopia. E, às vezes, temos que sonhar com coisas muito pequenas. Isso me lembra uma das ideias, digamos assim, fundamentais do que se chama afrofuturismo. Eu não sou uma grande conhecedora do afrofuturismo, apesar de estudar muito sobre isso, mas tem algo muito bonito e simples que se fala em relação a essa espécie de movimento. A ideia de que a realidade das pessoas negras, sobretudo em determinados lugares do mundo, mas digamos que em uma grande parte do mundo, já é uma realidade de ficção científica em si. É como se não precisássemos construir a ideia de ficção científica através de outras referências, como os alienígenas ou seres de outros mundos, porque ela já nos é muito real. Eu estou usando como exemplo o afrofuturismo, porque esse é um dos seus princípios, mas querendo me referir a vários grupos sociais.

O sonho pode parecer, em um primeiro momento, algo muito distante. Às vezes, nós o projetamos como algo distante. Mas os sonhos são

elaborações nossas, ainda mais necessárias em determinados momentos da nossa vida, como esse que estamos vivendo agora. Por isso, nossos sonhos hoje são fáceis de serem interpretados, assim como é fácil entender a ideia de que, para determinados grupos sociais, os elementos que foram criados dentro de um universo ficcional fazem parte da realidade das pessoas. Quando vocês falam de sonho e pensando no que me diz respeito, eu consigo ver a ideia do teatro muito ligada ao sonho. A palavra sonho parece com a palavra real, com a ideia de realidade, para a qual há acepções diferentes. E a ideia de sonho, para mim, não está ligada unicamente à elaboração do nosso inconsciente a partir da nossa realidade. Por isso, o teatro também está ligado ao sonho para mim, porque é a arte que mais tensiona a nossa realidade. Não estou querendo comparar o teatro com as outras artes, até porque isso não nos diz respeito. Mas, para mim, o teatro consegue tensionar com mais eficácia as questões sobre arte que a pandemia nos trouxe. Também não estou falando que seja só o teatro, se tivéssemos aqui um grupo de artes plásticas poderia ser também. Mas focada no nosso universo e no que trabalhamos há tanto tempo, o teatro é uma das artes que mais tem tensionado a ideia primária de experiência.

Nós estamos hoje mediados por máquinas ou talvez a melhor palavra para isso seja sistemas. Estamos medidos por sistemas que não entende-

mos por completo e não entendemos mesmo. E quando digo “nós”, estou me referindo a todos. Nós vivemos em sistemas sociais hoje que, inclusive, tornaram invisíveis as pessoas que os coordenam. Vivemos imersos em um sistema que é muito novo para várias gerações que convivem nesse tempo de agora. E, para mim, nós temos que tentar entender os elementos do teatro, da tradição teatral ou da tradição do que chamamos de teatralidade a partir do que eles conseguem tensionar o que fazemos aqui. Temos que tentar levantar reflexões em relação à possibilidade de se criar experiências nesse mundo mediado por sistemas. E eu acho que pela tradição teatral, pela história do teatro e pela história da noção de teatralidade é possível fazer isso. Principalmente pela histórica da noção de teatralidade, que vai muito além da ideia de começo do teatro com os gregos. Eu falo da perspectiva das pessoas que estudaram, que fizeram suas histórias, que dotaram nosso imaginário com tanto simbolismo sobre o que seja teatralidade, sobre o que seja teatro. Eu acho que o teatro, na sua força, propõe reflexões primordiais em relação a esses sistemas que nos mediam. Mais uma vez, não estou falando que as outras linguagens não façam isso. Mas, para mim, o teatro, com os elementos que são da sua própria natureza, coisas que estudamos sobre a presença, a convivência, a experiência, propõe isso.

O teatro é uma prática como a Yoga, em que

fazemos mil coisas para conseguirmos nos vincular a alguma ideia de presentificação do corpo. E acreditar nisso, para mim, é um sonho. É um sonho desde que comecei a fazer teatro – acho que com os meus 14 anos. O teatro desmonta os sistemas que nos mediam através de dispositivos da sua própria natureza, através das noções de experiência, convivência, da ideia de elaboração do que é estar presente. O que o teatro faz no sentido mais primevo, para mim, é nos lembrar que estamos vivos. Para mim, teatro é isso! Ele se utiliza de técnicas, de tradições e seus futurismos para nos lembrar que estamos vivos. Mas não apenas nós, para lembrar que os corpos estão vivos! E os corpos, em uma experiência teatral, são tanto atrizes e atores, como as pessoas do público ou qualquer outra que estiver ali. Eu penso que as nossas escolas e os nossos conhecimentos, independentemente de onde eles venham, se sustentam na ideia da convivência em um espaço entre pessoas para criar uma experiência. Como também se sustentam na ideia de se criar técnicas para que, de alguma forma, se acione a memória de que os corpos estão vivos, de que nós estamos vivos. Mas isso não em um sentido fofo – “Ah, estamos vivos, estamos felizes!” –, não, estamos vivos e tristes! Isso no sentido de que as coisas mais fortes no teatro têm a ver com o que se consegue acionar através de técnica, de estudo, de tradição, de elaboração futura, de prospecção e de tudo que se cria pelo acionamento de uma memória coletiva,

de uma memória comunitária.

Existia uma arte que não pode existir agora. É claro que ela existe agora, mas em alguma dimensão ela não existe – porém, isso já é uma outra conversa. Coisas fundamentais da nossa vida não existem agora e não dá para falar isso de um jeito fofo. Realmente não existe o abraço, não existe um encontro corporal, não existe! A vida está existindo estranha. E eu acho muito interessante essa arte impossibilitada de existir, assim como nós estamos impossibilitados de fazer coisas tão primárias. Disso me vêm ideias maravilhosas sobre a impossibilidade de o teatro deixar de existir. O teatro não vai deixar de existir, e nem precisa que fiquemos falando isso, porque ele não vai deixar de existir mesmo. Existe, na natureza do teatro, uma artesanaria que não tem a ver com pouco, com humildade, mas uma artesanaria no sentido da tecnologia do encontro humano, que faz do teatro infinito e vivo eternamente. Agora vou falar fofamente: ele é a metáfora mais fácil de dizer da vida, de dizer da repetição que não é repetição, de dizer que cada coisa é uma vida, que cada apresentação é uma vida. O teatro é a metáfora mais objetiva da vida, em que se elabora algo para encontrar pessoas entre corpos, mas que se liga a formas, técnicas, acordos, códigos para fazer com que aquilo de fato nos lembre que estamos vivos. A interação é isso! Quando interagimos, buscamos, com os outros, modos de nos lembrar que estamos vivos, que estamos aqui.

Então, falar de sonho, para mim, é continuar acreditando nas coisas mais primevas, mais comuns do teatro. E o meu sonho é saber que esses elementos são suficientes para eu continuar acreditando no encontro, na criação artística e na elaboração da linguagem. Poder continuar acreditando nisso, para mim, é um grande sonho! Não acreditando no sentido político, porque isso já seria luta, e eu não estou lutando por ela, até porque o teatro nem precisa disso. Mas acreditando no sentido da impossibilidade dessa arte não existir. O meu grande sonho é que as coisas mais profundas que eu vivi e vivo com o teatro, continuam a existir, mesmo nessa hecatombe. Isso para mim é quase um sonho. Um sonho que eu tento realizar e que às vezes parece um sonho mesmo. Em uma época em que precisamos desmontar tantas coisas, em que tantas coisas estão em ruínas, para mim, isso é um sonho. O teatro ainda hoje, no sistema em que vivemos, tem ferramentas suficientes para eu acreditar em uma elaboração artística como algo importante. Então, o sonho, para mim, é algo muito concreto. Talvez tenhamos que desassociar o sonho de uma ideia romântica, de algo muito distante, de algo que nos desloca da nossa realidade completamente. É muito fácil sonhar na realidade do teatro brasileiro, do povo brasileiro. Vou dar o exemplo daquela pergunta trouxe que fazem: “Ah, você faz teatro, mas você vive de quê?” É ridículo falar isso, mas eu sempre encontrei nessa pergunta uma felicidade extre-

ma. Porque a ideia dos bem-sucedidos na nossa sociedade é patética – eu nem estou falando só de dinheiro, mas daquilo que se cria como valores nas nossas sociedades.

Nesse sentido, a ideia de arte como um todo, não a ideia de uma arte empoeirada, burguesa, para poucos, mas a ideia da criação, da busca por modos de se expandir a sensibilidade humana, ela é uma tecnologia de fuga. Eu falo isso talvez porque autônoma. Mas eu sinto que o que fazemos tem muito a ver com uma história dos escravizados, que falavam: “É preciso saber a boa hora para fugir!” Isso era uma grande inteligência daquelas pessoas que foram torturadas das formas mais insuportáveis que se possa imaginar. Desenvolveu-se, na inteligência dos Quilombos, a ideia de se encontrar a boa hora para fugir. Mas essa ideia não tem a ver com fugir das responsabilidades, e sim com fugir do que está instaurado como verdade, fugir do valor do grande patrão. E talvez, em determinadas práticas, a arte e, portanto, o teatro seja uma tecnologia de fuga. Mas fuga do que está posto como verdade, como verdade de valores, de poderes. O que eu estou querendo dizer é que, para mim, o teatro pode ser um modo de se escapar de certas coisas, como de uma linguagem que se instaura como verdade de poder na nossa sociedade. O teatro é uma forma de se repensar estereótipos, de expandir nosso olhar para determinados lugares e sensibilidades. Eu acho que existe, em nós, um compromisso de

olhar para alguma coisa e entender o tamanho do que não conhecemos dela. E essa coisa pode ser um texto, uma pessoa, uma ideia, um momento, pode ser qualquer coisa. Talvez a ideia de expansão da sensibilidade tenha a ver com isso.

Esse é o nosso trabalho! Mas nele há muito estudo, muita técnica, muita tutoria. O nosso trabalho é o que não está rolando na sociedade, é a possibilidade de olhar para algo e entender a sua dimensão política e, ao mesmo tempo, entender a possibilidade de estranhá-la, de dissecá-la. Nós desmontamos um texto, procuramos entendê-lo no nosso contexto, entender essa experiência no aqui e agora. Isso é um exercício de presentificação, de juntar os elementos que compõem o teatro para entender como eles podem ser realmente importantes no nosso contexto; é colocá-los em relação com o nosso tempo, com as nossas questões, com a nossa história, com as filosofias que estão em movimento. Eu sinto que o nosso trabalho é muito legal, mas é muito difícil viver dele. O operariado artístico sofre muito! E se sairmos de algumas cidades, como Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, não digo que seja mais difícil, mas a irresponsabilidade do governo é ainda maior em relação às práticas teatrais. Talvez se possa dizer que é mais difícil no sentido de políticas públicas, do entendimento do valor simbólico e concreto da arte e do teatro. Pensando na dimensão da criação, no exercício criativo, isso infelizmente é um grande sonho. Infelizmente isso

é quase um privilégio, mas temos que fazer outra *live* para falar sobre isso. Eu acho que a arte, fora do seguimento oficial, é quase um sonho. Muita gente diz que somos privilegiados, mas em uma sociedade capitalista, neoliberal, com uma história como a nossa... Eu sou uma pessoa positiva, mas nesse momento tão triste da nossa história... Eu acho o Brasil muito injusto! Então, a possibilidade de pensar nessas coisas sobre as quais estamos falando já é um sonho. Isso é triste, mas ao invés de nos apegarmos à tristeza, talvez seja importante nos apegarmos à dimensão transformadora que isso tem.

MARCIA AZEVEDO – Quero fazer uma pergunta pensando na questão dos sonhos que nos movem na situação em que estamos vivendo e nos nossos processos criativos. Eu estou apaixonada pelas suas obras, Grace. Ontem li *Congresso Internacional do Medo*, e você fala que esse texto veio a partir da palavra “medo” usada por Carlos Drummond de Andrade. Em que momento se dá o nascimento da escrita dramática? O sonho é um caminho, o poema é um caminho, um dado da rua é um caminho? Eu gostaria que você falasse um pouco a respeito disso para os criadores que estão aqui.

GRACE – Para mim, pode vir de vários lugares. Esse desejo de escrever ou de criar dramaturgias pode vir simplesmente do encontro. Às vezes, você encontra um monte de gente, um monte de

artistas, e dessa reunião nasce o desejo de criar uma peça de teatro. Essa reunião em si, para mim, já é um grande assunto. Sabemos que todos nós, em nossa existência, falamos muito. Mas independentemente de falar, quando nos sentamos em uma sala de ensaio e começamos a conversar sobre o nosso tempo, sobre o que estamos pensando, parece que as histórias já estão ali. Não que estejam, porque isso exige um processo de elaboração, mas a reunião humana em si gera um grande assunto para as pessoas que gostam de dramaturgia. Reunir-se com alguém, conversar com alguém, ouvir o sonho que a pessoa teve, o que ela está lendo é um grande assunto. Os assuntos estão aí, a nossa vida é um grande assunto. Sabemos também que essa questão está ligada ao modo como elaboramos o que pensamos. Então, pode vir de vários lugares! Mas em relação especificamente ao *Congresso Internacional do Medo*, ele veio de um poema do Drummond, um poema muito pequeno. A partir de uma leitura, e de um mergulho muito grande na forma como o Drummond elabora o que ele faz. O próprio título desse poema já é uma grande ideia teatral! Mas obviamente as ideias não são suficientes. As ideias, teoricamente, têm pouco fôlego. A ideia precisa ser algo que dispare o movimento, o movimento narrativo, o movimento da criação. Mas eu não acho que existem limites de onde isso parte. Acho que tem a ver com um poema, com um título, mas é claro que não será um título de qualquer poeta e sim de alguém que já tenha te tocado ou

te atravessado de alguma forma. É claro que existem experiências, como ler determinadas histórias, livros, prosas, que têm inegavelmente uma força, uma potência muito grande e fôlego para nos alimentar. E isso nutre ainda mais a nossa imaginação. Mas, para mim, isso tem mais a ver com a ideia de estar atenta ao que está a nossa volta do que necessariamente com escolher um tipo de linguagem.

NATASHA KARASEK – Eu fiquei muito tocada pela fala sobre o teatro nos lembrar que estamos vivos! E nesse momento, em que a morte está tão presente, como nos lembramos que estamos vivos? Outra coisa que passou pela minha cabeça é sobre ser muito difícil lidar com a realidade e por isso precisarmos sonhar. Nesse momento, eu me sinto com muita dificuldade não só de lidar com a realidade, mas de olhar para ela. Mas podemos fazer teatro sem conseguir olhar para a própria realidade? Como lidamos com esse momento sem conseguir olhar para tudo o que está acontecendo?

GRACE – Natasha, existem frases muito ditas e que de tão ditas ficam empoeiradas. São frases clássicas, como “a vida imita a arte”. E eu acho que temos que tomar muito cuidado com a distinção que às vezes se estabelece entre arte e realidade. Para mim, elas não se separam. Eu não acho que a arte esteja separada da realidade, eu acho que a arte seja uma ação na realidade.

Essa ação pode ser feita através da ficção ou de um documentário, mas isso são apenas modos diferentes de se elaborar a realidade. A arte não imita a vida, porque arte é vida, é uma ação, um gesto que opera na realidade. Essa ideia de que a arte imita a vida ou de que a arte é algo paralelo à vida só contribui para que a arte seja entendida como entretenimento. A arte pode ser entretenimento também, mas ela é, acima de tudo, uma ação na vida, algo que opera na vida, e, portanto, na realidade. Isso é muito importante e nunca devemos esquecer! Em uma peça ou em qualquer coisa que façamos nesse sentido, é importante que exista um compromisso com a ação. Porque quando entendemos esse compromisso, nós entendemos a dimensão do que é fazer uma peça de teatro ou qualquer outra coisa; entendemos a dimensão do nosso trabalho, das nossas personagens enquanto sujeitos sociais e não só como expressões dos nossos desejos pessoais; entendemos a dimensão e a importância do discurso em um encontro social enquanto elaboração pública de pensamentos. Então, a arte é o que opera, que age na realidade.

FERNANDA MARINO – A minha pergunta é no sentido da criação em teatro. Eu amei a ideia de que sonhar é inevitável, porque não dá para suportar a realidade! Eu percebo que me fecho muito ao cotidiano para sobreviver à realidade. Mas justamente por toda essa defesa do cotidiano, na hora de criar, de encarar um processo de criação,

a nossa sensibilidade está apagada ou fragilizada. Então, como balancear essas duas coisas? Como sobreviver à realidade e, ao mesmo, se manter sensível o suficiente para conseguir construir com o outro, sonhar em conjunto?

GRACE – Fernanda, a hora que você descobrir isso, me fale, por favor, porque eu não faço a mínima noção. Tudo o que estamos falando aqui está dentro da nossa condição enquanto artistas, que exige muita perseverança. A realidade às vezes é tão opressora, tão cruel ou tão sufocante, mas essa é a nossa realidade. E é nesse sentido que eu falo do operariado teatral. Temos que debater questões relacionadas à linguagem, à filosofia teatral. Mas, ao mesmo tempo, existe uma base do nosso trabalho como artistas de teatro no Brasil que tem a ver com a articulação dos coletivos, dos artistas, com militâncias teatrais, para que de fato consigamos criar modos dignos de sobrevivência no nosso dia a dia. E acho que isso é uma questão importante! Mas, Fernanda, apesar de não saber como te responder, acho que é um pouco o que eu falei para Natasha. Eu não acho que o teatro aconteça quando você está na sala de ensaio! Para mim, atuar tem a ver com inteligência, mas essa inteligência não tem a ver com uma elaboração racional de uma teoria. Essa inteligência, para mim, tem a ver com o meu corpo em movimento, no dia a dia, no acordar; tem a ver com estar atenta ao mundo, estar atenta à sociedade, estar atenta ao nosso corpo do ponto de vista subjetivo, estar atenta ao que nos rodeia, a

nossa aldeia, a nossa história. E isso não se faz só quando você entra na sala de ensaio. Para a grande maioria das pessoas, é difícil poder pensar em estar atento fora da sala de ensaio, porque vivemos em um mundo onde precisamos sempre correr. Mas a elaboração de uma peça de teatro, de uma personagem ou de qualquer outra coisa que façamos não se dá somente quando entramos na sala de ensaio. Isso não quer dizer que precisamos acordar pensando em teatro, mas tem a ver com o como você, ser humano, elabora enquanto sujeito social, modos de expandir sua sensibilidade, como você se relaciona. É como achar que você vai refletir e filosofar só na hora da sua aula, mas não, pois isso requer decantação. Enquanto você está trabalhando como operadora de *telemarketing*, advogada, ou enquanto você está desempregada ou quando está na sua casa, você está elaborando o mundo. E essa elaboração exige uma reflexão sobre a sua vida, sobre como você quer produzir, sobre quais estratégias para se produzir, sobre o que é a personagem. Para elaborar uma personagem, por exemplo, nós precisamos pensar no que é mais importante nela: um mergulho subjetivo ou sua inserção em um contexto social? E isso não dá para ser feito apenas naquelas horas que estamos na sala de ensaio. Nós precisamos de muito tempo, que teoricamente nós não temos no mundo em que vivemos. Mas isso tem que ser o tempo inteiro! Nem que o tempo inteiro você esteja pensando em como meditar, pois isso já é uma elaboração.

PEDRO ANTONIO – Nessas últimas semanas, eu comecei a ler algumas coisas sobre os sonhos e descobri algo muito interessante. Às vezes imaginamos que o sonho é muito abstrato, mas o sonho verdadeiro está no nosso íntimo. E uma hora precisamos fazer uma pergunta bem profunda para nós mesmos: “Qual é o seu sonho verdadeiro?” O que você realmente quer?” Precisamos buscar no fundo da alma para o sonho aparecer. Eu fiz tantas coisas, curso de contabilidade, de cabelereiro e tantos outros, mas não era nada disso que eu queria. E nas minhas leituras, eu me deparei com uma pessoa que estava praticamente terminando a faculdade quando foi convidada a perguntar a si mesma se era realmente aquilo que ela queria, e ela respondeu que não. Eu penso que não importa se a pessoa já esteja terminando a faculdade, se não é aquilo que ela quer, ela deve ir atrás do sonho dela! Então, eu descobri nas minhas leituras, que o sonho é uma coisa muito mais profunda, muito mais concreta.

GRACE – Pedro, sonha mesmo! Sobretudo no tempo em que estamos vivendo, talvez seja importante nos ligarmos a coisas muito básicas. Essa ideia de correr atrás dos sonhos como algo que idealizamos e queremos lá na frente me parece impossível. Agora eu vou falar sobre o que alimenta a construção da minha identidade, da minha conscientização. Imaginem o quão importante foi pensar nos sonhos do povo preto brasileiro, imaginem o quão importante foi pensar nos sonhos das comunidades indígenas brasileiras e de vá-

rios outros grupos sociais! Essa ideia de acreditar nos sonhos é importante sim, ela parece boba, romântica, mas não é. Mas a ideia do sonho, para mim, tem a ver com a busca de outras verdades. “Correr atrás dos sonhos”, esse chavão maravilhoso, é importante, é importante acreditar nele, e eu me insiro nisso. Eu sei o quanto é importante para mim e para outras pessoas acreditar no impossível. O que nós fazemos tem a ver com construir o impossível. E não porque somos especiais, mas porque a criação está ligada à ideia do impossível, ao que não existe, e nós precisamos acreditar no que não existe. É essa a força real que move o nosso país. Só acreditando no impossível é possível se mover. Estou sendo quase vereadora aqui, mas estou falando o que eu acredito verdadeiramente, falando do fundo do meu coração. Acreditem mesmo! E mais, não acreditem só nos seus sonhos, mas deem um jeito de ajudar a realizar o sonho de outra pessoa que você ache importante. Escute o outro e se escute também! Acredite nos sonhos! Ou nós vamos acreditar em que? O que resta para acreditar nesse país, nessa nossa realidade? Se o que queremos é difícil, existem milhares de pessoas para nos inspirar, e é bem provável que uma delas esteja ao seu lado. E faça o sonho de outra pessoa também acontecer. Eu agradeço verdadeiramente, a Marcia, ao André, ao Macunaíma! Obrigada do fundo do coração! Estou junto com vocês!

Transcrição de Taynara Gonçalves, edição de Roberta Carbone. ■

Roupa cênica, roupa máscara - apontamentos para o jogo de atrizes e atores com trajes de cena

POR LUCIENNE GUEDES FAHRER¹

Com que roupa?

Noel Rosa (1929)

Agora vou mudar minha conduta

Eu vou pra luta

Pois eu quero me aprumar

Vou tratar você com a força bruta

Pra poder me reabilitar

Pois esta vida não tá sopa

E eu pergunto com que roupa

Com que roupa que eu vou

Pro samba que você me convidou

Com que roupa eu vou

Pro samba que você me convidou

Agora eu não ando mais fagueiro

Pois o dinheiro

Não é fácil de ganhar

Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro

Não consigo ter nem pra gastar

Eu já corri de vento em popa

Mas agora com que roupa

Com que roupa que eu vou

Pro samba que você me convidou

Com que roupa eu vou

Pro samba que você me convidou

Eu hoje estou pulando como sapo

Pra ver se escapo

Desta praga de urubu

Já estou coberto de farrapo

Eu vou acabar ficando nu

Meu terno já virou estopa

1. Atriz, diretora, dramaturga, professora e pesquisadora. É graduada, mestre e doutora pela USP, atriz fundadora do *Teatro da Vertigem*, com quem realizou as peças *O Paraíso Perdido*, *Apocalipse 1, 11*, *A Última Palavra é a Penúltima 2.0* e *Enquanto Ela Dormia*. Foi artista colaboradora em vários grupos, como o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, o Teatro de Narradores e a Cia. Balagan. É professora do Instituto de Artes da UNICAMP.

*E eu nem sei mais com que roupa
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou*

- Vai de roupa velha e tutu, seu trouxa!

1.

A primeira vez em que percebi que figurino, ou traje de cena, não era necessariamente só caracterização de personagem já leva alguns anos, e, no entanto, demorou demais para acontecer. Foi numa oficina com o diretor russo Anatoli Vassíliev, por ocasião do 2º. ECUM - Encontro Mundial das Artes Cênicas, no ano de 2010, na cidade de São Paulo. Ele proporcionou aos participantes da oficina uma experiência prática na esfera das Ações Físicas, sistema desenvolvido por Stanislá-

vski e, posteriormente, por Maria Knebel. Ali, pela primeira vez, pude aprofundar meu conhecimento prático nesse tipo de análise do texto teatral: estudos das situações e das personagens, em relação umas com as outras, em ação – os études. Foi a primeira vez em que pude perceber de corpo e alma, como atriz, que o ato de caracterizar uma personagem seria muito mais interessante se fosse feito na relação com as outras personagens, raramente de maneira solitária, quase nunca abordando sua trajetória encerrada em sua própria psique, vendo-a como tradução de um ser humano em constante possibilidade de mudança e risco de transformação. Construir uma personagem, então, para a minha lógica de trabalho como atriz, passou de ato solitário para, desde o início do trabalho, colocá-la em relação a outras, em determinadas situações.

2.

A peça estudada por nós, na oficina com A. Vassíliev, foi *A Gaivota*, de Tchékhov. Para alguém formada em Artes Cênicas e com alguma experiência na cena, não eram estranhos para mim nem a peça, nem o autor, nem o sistema da análise em ação. Vassíliev explicou como se poderia entender a diferença entre um texto teatral literário e o mesmo texto posto em improvisação, e também as muitas combinações possíveis entre psique, verbo/palavra e corpo físico, colocando estas três instâncias do trabalho das atrizes e atores em *intertensão*. As três instâncias postas em fluxo, na relação intrínseca da atriz em ação com a personagem e com as circunstâncias da peça, deveriam ser postas a funcionar na direção da experimentação com liberdade, na tarefa de tornar um texto, antes somente literário, em um texto falado. A ideia central do trabalho, ali, era desenvolver um campo *improvisacional* em que o movimento físico não atrapalhasse a psique e vice-versa. E que a palavra não atrapalhasse o trabalho físico e vice-versa. E que os movimentos físicos não atrapalhassem a psique e vice-versa. Sabemos: se nós, atrizes e atores, pudéssemos falar com as próprias palavras, seria muito mais fácil. Mas geralmente não será este o caso, como também não era ali, ao nos debruçarmos em *études* sobre *A Gaivota*, de Tchékhov.

3.

Personagens são ideias? Peças de teatro escondem ideias por detrás das personagens? Quando dizemos que gostamos de um texto teatral, através de quais motivos justificamos nosso gosto? Vassíliev nos sugeriu, de maneira obviamente provocativa, que observássemos atentamente “quais pessoas vivem” ali dentro do texto da peça, mais do que reparar as ideias que se

veem através delas. Essas “pessoas” agem e reagem dentro de situações e circunstâncias propostas, específicas, e são estas que impulsionam tanto as personagens como também as atrizes e atores a agir. E assim, de maneira inaugural e tão rápida, entendi a proposta de análise logo no intenso e primeiro dia da oficina: dar importância às “pessoas” dentro da peça, na relação com outras personagens igualmente sofrendo os mesmos campos de força. E, então, uma indicação a mais: nas improvisações, a atriz deve penetrar, adentrar às situações e circunstâncias, para recebê-las e depois entregá-las de volta à peça.

4.

Percebo: a ação é a característica mais importante da personagem, digamos assim. Seres humanos, atrizes e atores, somos aquilo que fazemos ou deixamos de fazer. Penso: para quem nos vê, somos aquilo que damos a ver.

5.

O trabalho na oficina seguiu por mais alguns encontros, em que a principal dinâmica foi a aproximação ao texto de Tchékhov através daquilo que damos a ver. Como, então, procurar a ação viva das personagens? Os *études*, grosso modo, seriam a principal dinâmica para ler o *texto literário* como *texto cênico*, através de si mesmo. Uma espécie de *leitura viva*, como se a gente, ali, na cena improvisada dos encontros, trabalhasse por meio do próprio texto de Tchékhov, desenvolvendo nossos impulsos, reflexos, conjecturas, conexões, movimentos, palavras, pensamentos e emoções, tudo junto, tudo em fluxo, despertando as ações físicas em sua completude. E esses *études* é que geram a estrutura interna da peça, deixando-a sustentável, firme, forte. Essa estrutura é a coisa mais importante de uma montagem, diz Vassíliev;

sem ela, não há acabamentos que sustentem história alguma a ser contada pela linguagem do teatro.

6.

Cada dia de oficina era um mundo que se abria. Tive tanta vontade de viver assim, ensaiando umas tantas horas, oito ou dez por dia, debruçada em dar vida cênica a um texto; que fosse sempre só aquilo, intensamente. Na noite que antecedia o trabalho do dia seguinte, ficava às voltas com a preparação possível para o que viria. Numa daquelas noites, ainda vibrando a experiência dos *études* na minha carne de atriz, perguntei: mas com que roupa? Com que roupa eu vou amanhã? Se o trabalho que sustentará a montagem de um texto é aquele que dá vida humana às situações e circunstâncias da peça, necessariamente passando pelas atrizes e atores; se a estrutura é o que há de mais importante nesse “edifício da peça”, e os acabamentos não sustentam, mas só vêm depois e até mesmo um tanto dispensáveis... com que roupa eu vou? Roupa é acabamento? O que visto para estudar o texto, com que roupa entro na cena que desvenda estruturas e relações, para mim mesma e para meus companheiros de cena? Ora, pensei, não estamos falando de acabamento, de possíveis caracterizações para quem vê de fora: estamos falando de relações entre seres humanos. Não estamos falando de movimento físico, somente, nem de texto falado, mas dessas duas coisas em jogo e em fluxo com a alma das coisas todas, com a psique das atrizes, dos atores e também das personagens. Então, qual roupa?

7.

Não se trata de caracterização, portanto, pensei. Não vestirei uma roupa russa dos anos 1900 para que o espectador veja em mim alguma possi-

bilidade de uma Nina, Macha ou Arkádina. E, naquelas improvisações/*études*, a questão era muito mais a relação, o jogo nas situações que são risco de transformação e mudança. Então, seria preciso pensar que a roupa que se veste tampouco é elemento neutro, nesse jogo que descobre a estrutura do espetáculo a ser levado ao público. A roupa que eu visto: uma segunda pele. E, se a minha primeira pele está em estudo e em relação, dentro da cena e do *étude*, a segunda também estará. A roupa cênica, portanto, aquela roupa que eu levo ao ensaio ou à aula, pode ser preparada e elaborada por mim, mesmo que ainda não seja figurino ou traje de cena. Se eu devo me preparar para os *études*, para os ensaios, se preparo minha sensibilidade quanto ao tema, se me preparo mentalmente ao “desmontar” um texto teatral literário em seus pedaços para experimentar quais ações físicas acontecerão ali, se me preparo entendendo intelectualmente o que diz e o que faz cada personagem nas diferentes situações, como posso preparar também essa segunda pele? Se minha ação, como atriz que estuda ativamente a peça, que entra em cena para desvendar o que a peça será em seu texto cênico, não é neutra, a roupa também não é. E, se meu trabalho é sobretudo penetrar nas situações da peça e devolvê-las a olhos vistos, como queria Vassíliev, por que nunca antes me preocupei com o que visto e calço? Como a roupa pode influenciar diretamente nessa penetração e devolução? Foi só ali, naquela oficina-circunstância orientada por Vassíliev, que me dei conta do importante elemento de jogo e criação que geralmente deixamos sem uso.

8.

Na sala de aula ou ensaio, somos pessoas acostumadas a estar com a roupa neutra de trabalho, aquela toda preta ou toda branca. Sem dúvida, é

possível reconhecer o quanto esta neutralidade pode servir e ser condição de um bom trabalho de treinamento e em dinâmicas pré-expressivas. A máscara neutra, por exemplo, desenvolve justamente o foco da ação na máscara, na cabeça (e menos nos olhos), e o corpo precisará corresponder a ela como unidade integrada, sem excessos, potencializando a capacidade de escuta. Há uma vontade de despersonalização da figura humana no trabalho com a máscara neutra, e para tanto é preciso que atrizes e atores alcancem outra maneira de agir que não aquela da vida cotidiana, que não aquela dada como “natural” ou própria do comportamento social de indivíduos². Como escreve Eugenio Barba, nesse nível pré-expressivo não existe realismo, nem não-realismo (BARBA, 2009, p. 184). Então, para esse tipo de estudo e trabalho cênico, usamos a roupa neutra, branca ou preta.

9.

E no trabalho com um texto teatral com personagens e situações mais complexas? Como podemos incluir, entre nossas preparações para ir à cena, a roupa, esta segunda pele da gente? Como ela pode ser parte do jogo? Como pensar no que roupa e sapatos podem permitir como relação em cena, para além da mobilidade e do conforto? Com que roupa? Quando pergunto, começo, sem querer, a assobiar a música de Noel Rosa:

“Eu hoje vou mudar minha conduta/eu vou à luta/ pois eu quero me aprumar/vou tratar você com a força bruta/pra poder me reabilitar/pois esta vida não tá sopa.” Qual roupa vai usar a personagem, essa “pessoa” da música, que sabe o que vai fazer e que também conhece seus próprios motivos, sabendo o que está em risco? Se para a personagem na canção a roupa não é nem neutra e nem somente caracterização, mas componente importante para sua tarefa, para o sucesso ou fracasso da ação, o que podemos pensar e preparar para as cenas das peças que ensaiamos?

10.

As roupas, os sapatos. Tantas coisas. Em contato com o corpo da gente e dos outros, alterando movimentos, permitindo ou recusando expansões. Os ruídos dos sapatos no chão dizem quanta força ponho no gesto, falando de mim sem que eu diga nada. A cor preta do tecido pode deixar que sintamos o luto, fora de nós e dentro de nós também. O turbante diz da cultura da personagem que chega, mas a atriz sabe que porta uma coroa de tecido, que expõe a todos a origem de seus ancestrais; mais que um tecido enrolado, um turbante dá a chance de sentir o peso de heranças sobre a própria cabeça. A atriz de turbante sabe que não entra em cena sozinha. As transparências do tecido explicitam ao meu corpo a vulnerabilidade, a porosidade da pele e a temperatura do vento. O chapéu cobre meus olhos e não há luz que incida diretamente; o chapéu me protege. O chinelo deixa os dedos soltos, a areia pode entrar entre eles. O coturno fecha meus pés,

2. Sobre a máscara neutra, há um interessante artigo introdutório de Luciana Cesconetto, na **Urdimento**, vol. 1, n. 4, 2002. Disponível em: <<<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101042002055>>>.

faz um escudo; com certeza posso dar chutes em alguém sem que a dor me atinja. O casaco pesadíssimo me aquece e me paralisa um tanto; fico cansada, até. A saia leve permite que o ar passeie entre minhas pernas com desenvoltura, e eu posso deixar o ar dançar por mim enquanto converso com você sobre o amor. A outra personagem pode me segurar pela ponta do casaco comprido. A outra personagem, a outra atriz, vai correr mais rápido do que eu que estou descalça, com certeza vai. O terno completo não me deixa com liberdade para jogar peteca, pra isso terei que arregaçar as mangas. Corpo vivo, corpo sensível, toque que fala, movimento que dança as relações, memória que irrompe pelo toque do tecido na pele. Eu me conecto a você, na cena, pelo que levamos no alto das nossas cabeças. Eu, atriz na improvisação das coisas, me deixo alterar, permito permeabilidades de poros, jogo e vivo com o que carrego como segunda pele.

11.

Depois da oficina com Vassíliev, foi na Cia. Balagan, sob a direção de Maria Thaís, no processo de pesquisa de *Cabras – Cabeças Que Voam, Cabeças Que Rolam*, entre 2013 e 2014, que encontrei um pensamento estético de rigor conceitual e prático sobre os figurinos. A diretora e pedagoga elabora uma questão que guiou a pesquisa do grupo também para as vestimentas, em conexão com o trabalho das atrizes e dos atores: “De que maneira uma vestimenta poderá chegar a **instaurar** um estado, ou presença, de maneira tão efetiva como a voz daquele que a veste?” (SANTOS, 2014, n.p.).

Maria Thaís fala dos figurinos da Cia. Balagan como “trama viva”, “pele-figurino” (SANTOS, 2014, n.p.). E, na concepção do trabalho da Cia., figurinos estão em interlocução com os espaços, as arquiteturas, os aspectos sociais e temáticos da pesquisa, fazendo do figurino uma ideia complexa. Como atriz/atuante da pesquisa de *Cabras...*, que tinha como primeiro tema o cangaço, as guerras no Nordeste do país, meu corpo e voz recebiam securas, sínteses, durezas, cascos, crostas, couros, sons de tambor, peles de tambor, couraças, escamas. Era como ter que agir num corpo só de osso, osso coberto de cascos como armadura, criada para enfrentar a vida sem água. A todo tempo, durante a pesquisa, me lembrava dos braços e mãos de minha avó: os ossos da mãe do meu pai não sabiam abraçar direito a neta franzina. Eu, atriz atuante da pesquisa, digo das sensações do corpo-voz em ação, das memórias despertas, dos deslocamentos de mim, num trabalho que sabe dessas importâncias dos elementos que formam e informam a proposta de encenação:

Como órgão complexo, o figurino-pele se desenvolverá então não apenas em uma, mas em sucessivas **camadas epidérmicas** – pinturas; roupas; acessórios; máscaras; etc. [...] Sobre a primeira pele das memórias biográficas e culturais do atuante [...] se estenderão as capilaridades de sua nova pele-figurino, nascidas da imersão no **ambiente e contexto** das propostas (SANTOS, 2014, n.p.).

12.

É do ponto de vista da atriz, que penso e escrevo essas coisas, neste momento e neste texto. Não sou a figurinista, nem a diretora, não sou necessariamente aquela que será responsável pela unidade da linguagem e das materialidades da peça teatral, do filme, do espetáculo de dança. Falo, não como diretora de arte. Digo de mim, como corpo atravessado pela experiência do ensaio, da dinâmica da aula, do processo de criação de um texto cênico. Alinhavo pensamentos, como quem conecta ações no jogo de presença da sala de trabalho. Compartilho vontades de que as coisas sejam mais importantes nas cenas que criamos nas ruas e nos teatros; que importem mais, que funcionem melhor naquilo que queremos como encontro marcado com o público. Tenho vontade de que aquilo que esteja em contato com a minha e a sua pele diga coisas para fora e além de nós, na direção de quem nos vê, e também para nós mesmas. Podemos começar a conversa daqui?

13.

As pessoas responsáveis pelo figurino, os artistas do traje da cena, sabem:

Não é mais qualquer roupa que serve, muito menos importa se ela é só bonita. Ela tem que servir ao ator na elaboração da sua personagem. O traje de cena começa a ser reconhecido como importante elemento de ligação entre o palco e a plateia, entre o ator e o espectador, transferindo imagens, causando impressões... [...] Hoje as possibilidades são imensas! Temos desde o processo criativo dos atores que elaboram os trajes ao longo dos ensaios, como é o caso do Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnou-

chkiné, até as performances em que temos até dificuldade em entender qual é o traje, tamanha pode ser a sua força de expressão. Há performers contemporâneos que fazem seu trabalho cobertos de sangue – certamente difícil de classificar, mas fáceis de entender enquanto forma de expressão (VIANA, 2021, p.7).

14.

Certamente difícil de classificar. O corpo em cena também não classifica, mas se põe na experiência. *Qual é o traje?*, pode se perguntar a pessoa que observa. O corpo coberto de lama e argila: quem é o traje, quem a atriz? Meu corpo semidesnudo, molhado, a foto da infância projetada no próprio corpo já maduro: tem traje de cena? A performer usando roupas que eram de outras pessoas que passaram na rua há momentos atrás: o que cobre o corpo agora é um figurino? O ex-combatente que vai para a cena com a boina, parte do uniforme que um dia usou na guerra: quem é o ator, quem é o traje? Os corpos que recebem na pele pó de café, farinha, cúrcuma, talvez, que resvalam e caem também nos corpos das espectadoras e espectadores: o que é o que? A atriz cobre o corpo de absorventes, outra atriz tem uma lagosta posta em seu púbis: trajes de cena? Corpo-questão?³

15.

Três ou quatro atrizes postas no lugar da cena. Elas chegam de olhos vendados. Elas nunca viram o cenário de jogo, o espaço cênico. O público

3. Essas referências são, respectivamente, dos seguintes trabalhos: a performance *Cegos* (2014), a peça *Enquanto Ela Dormia* (2017), a ação da *Série Precários: Troco Tudo*, a peça *Campo Minado* (2016), o espetáculo de dança *Para que o céu não caia* (2017), a peça-performance *V:U:L:V:A* (2019), e a peça *Lobo* (2018).

conhece quase o mesmo sobre a peça do que as atrizes, que quase não ensaiaram. Depois que os olhos se descobrem, as atrizes realizam as cenas pela primeira vez, diante do público, realizando as indicações e as tarefas que encontram dentro do próprio jogo da cena, em cena, diante de tudo e de todos que estão ali. Entre as tarefas a serem realizadas, recebidas num papel como se fosse missão secreta, está aquela que pede que determinada roupa seja vestida, que se calce aqueles sapatos que estão sob o balanço que está ao fundo do espaço cênico. Trocar de roupa na frente do público: sentimos muito. A cada vez que se recebe uma nova indicação de textos, de música, de jogo cênico, de tarefa a ser realizada, nova roupa e novos sapatos precisam ser incorporados, colocados como segunda pele, colocados como se fossem corpo, colocados como corpo. A peça em questão é *Memórias Impressas*⁴, que estreou em 2015 e continuou se apresentando até 2018. No texto dramaturgicamente dessa peça-jogo, a dramaturga e diretora Claudia Schapira escreve, logo nas primeiras linhas, que a dramaturgia cênica se faz de todos os elementos do jogo em somatória. Sem dúvida: nas apresentações, imagens em vídeo são sobrepostas aos corpos das atrizes, que por sua vez manipulam objetos, água, flores, em combinação com a ação das outras atrizes, sob o efeito dos ruídos e das músicas, num pedaço do espaço cênico configurado com roupas suspensas, ou com tecidos escuros, ou com algum vestido vermelho pendurado. Mas um desses elementos do jogo dramaturgicamente se destaca: os trajes, o figurino.

4. *Memórias Impressas*, dramaturgia e direção de Claudia Schapira, estreou no Centro Cultural São Paulo em 2015. O texto dramaturgicamente venceu o 1º. Edital de Dramaturgia em Pequenos Formatos.

16.

Como atriz da peça, minha sensibilidade foi ainda além da roupa cênica que potencializa o étude. Minha compreensão do traje de cena expandiu a sala de trabalho e de ensaio, foi além do processo de criação e chegou até o encontro com o público, diretamente, sem preparação, sem ensaio. A dramaturga-diretora Claudia Schapira queria que a roupa fosse “um figurino que elucida uma persona”, conforme diz o texto-poema da peça⁵ e as conversas que tivemos durante a temporada. Era uma inversão, um jogo ao revés: a roupa reivindicava uso, exigia corpo e voz que não tinha por si só. Vestir cada roupa, conforme indicação recebida no jogo, no presente da cena, era como vestir uma máscara. O desenho das diferentes peças, as cores, os tecidos, as texturas, as dimensões, os volumes... entrar em contato com o figurino era permitir que algo fosse alterado na ação. Mais do que isso: configurava memórias que se abriam para o diálogo com o corpo e a voz da atriz. O vestido branco, algo parecido com roupa infantil, tinha zíperes que, abertos, sugeriam cicatrizes de abusos ainda em carne viva; a túnica imensa e cinza sufocava por conta da gola muito comprida e apertada, materializando analogias com as mulheres que usam burcas; a saia preta de fitas fazia a bailarina totalmente vulnerável para o gozo; os sapatos, clichês explícitos de supostas feminilidades, alteravam imediatamente o passo. Nesse figurino-máscara, um jogo que exigia sentir-mostrar, perceber e traduzir imedia-

5. Por ocasião da estreia, o CCSP publicou o texto (*Memórias Impressas – Caderno de Trabalho*) como uma brochura, que também servia como programa da peça. O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos prepara, por ocasião do aniversário de vinte anos do grupo, uma edição com todas as dramaturgias de suas peças, escritas por Claudia Schapira, para este ano de 2021. O texto de *Memórias Impressas* também poderá ser lido na edição, que deve estar *no prelo* no momento em que este artigo é escrito.

tamente, mover-se e mover a ação, deixar o corpo desimpedido para outros fluxos que vinham impulsionados por pesos, texturas, volumes, cores, transparências, imagens dos vídeos que incidiam sobre tecidos e tramas.

17.

Outras dramaturgias. Memórias surgiam no corpo e na cabeça dessa atriz, visitada pelas roupas-máscaras de corpo inteiro que se faziam segundas peles, memórias agora impressas no corpo que já não era só a pessoa da atriz, mas múltiplas mulheres de tantas geografias e tempos históricos somados. Um dia acho consegui ver e flagrar a imagem de uma mulher judia na Segunda Guerra projetada em mim, no imenso vestido-tela que me fazia tropeçar de tão longo; para não tropeçar, só se o corpo girasse como dervixe. Em outra noite, poderia jurar que vi projetada uma imagem de criança pequena que brincava, nesse meu corpo vestido como noiva. Tratava-se de criar as cenas como “insurgência do instante”, como escreve a dramaturga no caderno de trabalho. Histórias que encontravam as atrizes a as habitavam. Histórias de mulheres.

18.

A roupa cênica, o figurino, o traje de cena, a pele-figurino, a roupa-máscara. Nas ruas do corpo da pessoa-atriz, vias de mão dupla. De maneira intuitiva durante a preparação de um étude, ou mesmo na tarefa de corresponder à proposta da pesquisa ou da dramaturgia, que se faz como *(contra)dispositivo cênico* na frente do público. A roupa como elemento narrativo, como coisa autônoma e ao mesmo tempo relacional com o corpo-voz das atrizes e dos atores, combinações que se

dão a ver para dentro ou para fora, no ato da cena no ensaio ou no encontro com o público. Roupas e corpo, quem instaura quem? Quem revela e quem é revelado? Sou eu? Qual pele? Com que roupa? Assovio de novo a música de Noel Rosa e o sambista me responde: “Vai de roupa velha e tutu, seu trouxa!”

19.

E eu replico ao sambista, e continuo já num outro samba:

*Olho para as palavras da peça
Para as palavras da música
Vejo alguém como processo de si no mundo
Vejo alguém como processo de mundo em si
Do corpo no armário ao corpo espia
Ao corpo fenda
Ao corpo cabra
Ao corpo fresta
Ao corpo festa: e o que virá, ainda?
Traje fenda
Traje cabra
Traje fresta
Traje festa*

*Jeitos de viver foram se constituindo
Em nós, ao longo dos séculos
Nossos corpos adestrados
Nossos trajes violentados
Silenciados
Proibidos
Enclausurados
Amordaçados
Rasgados
Minha pele
Seca*

E o corpo na cena se sabe máquina
Corpo-tese máquina de guerra
Figurino-figura
Que reconhece as guerras de hoje
Que sabe as guerras de ontem

Vou com a roupa e as armas
De quem sabe em que pés estamos
Corpo cênico se sabe ainda mais fatal
Como biopotência na defesa da vida
Epidermes tantas
Pele-roupa-casa-cidade-planeta

Que máquina é essa que explode de mim?
Que corpo-tese-máquina?
Que escancara funcionamentos
Desse país ressentido
Que queima sua carne-terra-indígena
Por infinitas cadeias
De consumo e destruição e de morte?
Cocar fremindo
O canto dos corpos destruídos se escuta
Escuta? Escuta só:

Relato força fenomenológica
Mostra que existe
E flagra
Epidermes tantas
Pele-roupa-casa-cidade-planeta
Acabou-se a fala mansa
O corpo posto no risco da fala não mansa
Que agora será doce só quando quiser

Referências bibliográficas

(para quem quiser continuar no tema)

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel** – Tratado de Antropologia Teatral. Brasília: Teatro Caleidos-

cópio, 2009.

CESCONETTO, Luciana. A Utilização da Máscara Neutra na Formação do Ator. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n. 4, p. 55-69, 2002. Fluxo contínuo. Disponível em: <<<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101042002055>>>. Acesso em: 07 set. 2021.

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método da Análise Ativa**. São Paulo: Perspectiva/ CLAPS, 2018.

DIAS, Viviane Costa. Dos Textos de Anton Tchekov a uma Nova Escrita Cênica. **Sala Preta**, v. 18, n.2, p. 143-157, 2018. Disponível em: <<<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/150456>>>. Acesso em: 07 set. 2021.

FABIÃO, Eleonora. **Ações**: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

_____. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos** – Eletrônica, vol. 10, n.03, p. 321-326, set. / dez. 2010. Disponível em: <<<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>>>. Acesso em: 07 set. 2021.

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

SANTOS, Maria Thaís (org.). **Balagan**: Companhia de Teatro. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014.

SCHAPIRA, Claudia. **Memórias Impressas** – Caderno de Trabalho. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2015.

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

VIANA, Fausto e PEREIRA, Dalmir Rogerio. **Figurino e Cenografia Para Iniciantes**. São Paulo: ECA/USP, 2021. ■

Prefácio¹

POR NAIR D'AGOSTINI ²

O forte aporte pedagógico sobre o Sistema de Stanislávski recebido durante a graduação em direção e interpretação teatral e o apaixonado encontro com esse saber despertaram em Michele o interesse pela vida acadêmica. Vale lembrar que, no currículo dos referidos cursos da UFSM, o Método de Análise Ativa ocupava, na época, o centro unificador do processo de educação e formação do ator e do diretor.

Já nos estudos de mestrado na UFF, que tinha como fio condutor a importância da imaginação no ato criativo que se concretiza psicofisicamente por meio da ação, as qualidades como pesquisadora foram avaliadas pelo detalhamento e aprofundamento dos temas abordados, das importantes referências e das citações. O tema da imaginação vinculado à busca pela realização de uma ação viva já vinha sendo perseguido nos primórdios da criação de seu espetáculo solo, seu trabalho final da formação como atriz, que foi a experiência consigo mesmo em sua prática criativa. Esta sua pesquisa corrobora a afirmação de que no ato criativo, utilizando o método das ações físicas, há uma constante construção e desconstrução de si mesmo. A “descoberta de verdades há muito tempo conhecidas”³ foi

1. Prefácio do livro *Stanislávski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, de Michele Almeida Zaltron (Perspectiva/CLAPS, 2021).

2. Formada bacharel em Direção Teatral e professora com Licenciatura Plena em Arte Dramática pela UFRGS, doutora pela FFLCH-USP e autora de *Stanislávski e o Método de Análise Ativa - A Criação do Diretor e do Ator* (Perspectiva/CLAPS, 2019).

3. C. Stanislávski, *Sobránie Sotchinéni v 9 Tomakh*, t. 1: *Moiá Jizn v Iskússtve*, p. 370.



gerada pela potencialização de um processo de semeadura e cultivo que se deu ao longo de sua trajetória.

Ao ingressar no doutorado na UNIRIO, Michele tinha a firme decisão de aprofundar os estudos seguindo sua linha afetiva de interesse, que vinha sendo construída de longa data, sobre o Sistema de Stanislávski. Com esse intuito, apresenta seu objeto de pesquisa: *Stanislávski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*.

Para aprofundar e coroar seu estudo vai buscar na fonte, complementando sua pesquisa na mesma escola que Stanislávski tanto lutou para que fosse criada – a Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou. A experiência vivida naquela instituição foi de vital importância para que sua pesquisa doutoral fosse concretizada e com a qualidade que a mesma apresenta. Ajudou no aprofundamento prático e teórico do conhecimento que já vinha sendo perseguido, ao abordar detalhadamente o vasto processo de pesquisas de Stanislávski sobre a arte do ator nas noções de *perejivánie* e de *voploschénie* a

partir da relação intrínseca do Sistema com a natureza. O conteúdo refere-se à complexa tarefa de investigação dos princípios do Sistema para obtenção de uma atuação viva, uma presença real em cena, por parte do ator. Apresenta-nos a essência da metodologia e da pedagogia de Stanislávski. Uma verdadeira ciência da arte do ator.

Michele conduz sua pesquisa de maneira muito interessante e peculiar, imergindo obstinadamente nos problemas centrais da arte do ator. É um trabalho que possui uma estrutura e análise detalhada e profunda dos conceitos do trabalho do ator sobre si mesmo e de seu desenvolvimento. Considero o trabalho de fundamental importância para os estudos de Stanislávski no Brasil, somando-se, neste momento, a outras publicações sobre a tradição e inovação do fértil teatro russo, no que tange a arte do diretor e do ator. É o resultado do intrincado processo de estudos práticos e teóricos que decorrem desde a sua graduação como atriz, diretora, pedagoga e pesquisadora. □

Um tempo espiralar onde (ainda) se conversa com os mortos¹

TATIANA MOTTA LIMA ²

Como abordar as obras daqueles que, nas artes da cena, se tornaram “clássicos”? Como nos colocar como pesquisadores/as, artistas e pedagogas/os diante dos percursos destes grandes? Parece-me que essas são perguntas que, se forem feitas com certa frequência, produzirão respostas constantemente renovadas.

Há alguns bons anos, estou frente a frente

1. Esta fala foi feita durante a *live* de lançamento do livro *Stanislávski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo* de Michele Almeida Zaltron. Ela foi revista para publicação, mantendo-se o tom oral do encontro.

2. Professora associada da UNIRIO desde 1994, atuando na graduação e na pós-graduação (PPGAC) da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Faz parte do conselho artístico e do conselho editorial do CLAPS desde a sua fundação. Trabalha sobre os processos criativos e pedagógicos do ator e da atriz e sobre o percurso artístico de Jerzy Grotowski e do Workcenter, tendo escrito inúmeros artigos sobre os temas e, especialmente, o livro *Palavras Praticadas: O Percurso Artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974* (Perspectiva, 2012). Dirige o grupo “Hanimais Hestranhos” e coordena o grupo de estudos teórico-prático “Laboratório de Inutilidades: Criação em Estado de Convivência”. Tatiana e Michele organizaram, na UNIRIO, dois seminários sobre Stanislavski (2016 e 2018) e estão prevendo uma outra edição para 2022. Tatiana orientou Michele na tese que está na origem de seu livro e foi sua supervisora em um pós-doutorado finalizado em agosto de 2021.

com a obra de Grotowski, lidando com essas perguntas. Eu repeti algumas vezes que era equivocado tratá-lo como uma espécie de monumento, como alguém a quem devemos deferência sem saber bem o porquê. Essa deferência genérica acabava por confundir-se com desconhecimento por um lado e auto-mitificação daquele/a que dizia reverenciá-lo por outro. Eu afirmava que havia uma vida – de investigação – maior do que o mito, e que mais do que reconhecer Grotowski como alguém importante, era fundamental conhecer seu percurso de pesquisador, seus textos, seus experimentos, seus diálogos, seus reinícios, sua ferrenha autocrítica; enfim, esforçar-se por conhecer e relacionar-se com sua pesquisa viva, com suas “palavras praticadas”. E, creio que, ainda mais depois da publicação de suas obras completas em italiano, há muito a ser feito neste sentido.

Hoje, nesta época apressada em que o respeito aos (ou o aprender com os) mais velhos/as parece coisa ultrapassada, mas, também, em que

Em *Stanislávski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, a atriz, diretora, pedagoga e pesquisadora Michele Almeida Zaltron mergulha na obra e na metodologia criada por Stanislávski e traz ao leitor – e ao estudante das artes cênicas, em particular – sua atualidade e vivacidade.

Minuciosa no trato dos originais em russo, a autora analisa o processo de pesquisas do grande diretor sobre a arte do ator por meio das noções de *posjávnie* e de *voploschénie*, "vivência" e "encarnação", sempre enfrentando esses conceitos em sua pertinência para os dias de hoje. Como resultado, Zaltron nos oferece caminhos para um fazer teatral renovado e vigoroso.

Rigor crítico e originalidade são qualidades que se complementam. Este livro que a editora Perspectiva e o Teatro Escola Macaenaima apresentam na coleção CLAPS mostra que ainda há muito a dizer sobre a obra do mestre russo.



PERSPECTIVA



aqueles mitos – e isto é muito positivo – não nos seduzem com tanta força, eu testemunho outras maneiras, que me parecem igualmente desinteressantes, de abordar aqueles que seriam “clássicos”.

Fico feliz em dizer que não há nenhum resquício daquela mitificação nem dessas maneiras que elencarei a seguir no livro de Michele. [Falo de Michele, mas creio que o que estou dizendo se refere ao modo de ver/estudar/trabalhar dos pesquisadores do CLAPS como um todo].

Mas, quais seriam essas maneiras que creio desinteressantes de abordar aquelas obras? Uma seria a de olhar para esses artistas que vieram antes de nós e que são, digamos, alguns de nossos antepassados na arte, a partir de uma visão moderna baseada na crença em um tempo linear que corre contínua, cumulativa e positivamente para o futuro. Nesta temporalidade, o hoje é sempre mais potente do que foi o ontem e aqueles que vieram antes de nós aparecem, no máximo, como

tendo aberto certas portas para o que veio depois deles, sendo, assim, os “precursores”. Eles – e suas investigações – ficariam, então, estacionados em um passado que, quando visto com bons olhos, teria permitido que chegássemos aonde estamos agora.

Outra abordagem que considero enfraquecedora é uma de cunho mais utilitário que, frequentemente, se debruça sobre a seguinte pergunta: para que servem estes artistas do passado, como Stanislavski ou Grotowski, por exemplo? Como eles podem ser úteis – se é que ainda podem – ao teatro que fazemos hoje, ao teatro contemporâneo?

São modos de olhar – esse que olha os processos artísticos através de um tempo linear e progressivo ou aquele que se pergunta sobre a utilidade de uma obra hoje – que, mesmo se feitos com boa vontade, me parecem bloquear dois movimentos importantes. Movimentos aos quais Michele não se furta em seu livro.

O primeiro movimento é a possibilidade de as obras destes artistas se apresentarem como uma alteridade em relação às nossas vivências. Ao invés de algo a ser utilizado, encaixado, reduzido ou rechaçado pelo “nosso tempo”, elas poderiam ser uma espécie de “outro”, permanentemente presente, com o qual convivemos, dialogamos, friccionamos. Talvez seja mais instigante conversarmos com artistas como Stanislávski e Grotowski, por exemplo, evitando um tempo narrativo linear e progressivo. Talvez seja preferível encontrá-los em um tempo espiralado, onde os mortos continuam presentes, aptos a nos encantar ou assombrar, a nos enraivecer ou auxiliar. Mortos que permanecem em atividade, assim como nós mesmos/as. Talvez, neste tempo outro, a vida e a obra desses artistas possam, inclusive, contribuir para que façamos uma crítica de nossa própria época, que nos confrontemos com as travas nos olhos forjadas justamente por uma aderência muito grande ao “nosso tempo”; que façamos uma autocrítica dos modos de fazermos nossa arte e de nos pensarmos como sujeitos atores e atrizes, professores e professoras, por exemplo.

Creio que Michele, com sua pesquisa rigorosa sobre algumas palavras em língua russa, como *pereživánie*, *voploschénie* e *tchúvstvo*, entre outras, revela que, nas palavras e através delas, quando olhadas em relação estrita com as investigações práticas do artista e o contexto no qual ocorreram, pode aparecer uma espécie de cosmovisão russa, tão diferente daquela da América do Norte ou da Europa Ocidental. E, assim, Michele nos oferece outros mundos teatrais com os quais interagir, mundos que permitem que se instaurem outras confluências (ou outros cruzos) com o teatro e a pedagogia teatral que fazemos – ou poderíamos fazer – hoje no Brasil.

Ao descolarmos Stanislávski de um passado para sempre fixado, ao deixarmos de olhá-lo e julgá-lo apenas pelo “contemporâneo”, talvez descubramos em sua obra – e em sua extrema radicalidade – muitas interrogações à arte do presente, pois, inquirindo seus estudantes e os artistas de sua época desde um ponto de vista artístico, Stanislávski nos revela uma arte, um teatro, que não é divertimento, que não está vinculado apenas à produção de obras ou à aprendizagem de técnicas. Ele instaura, com seu teatro, modos outros de estar no mundo, de fazer-se sujeito. Não apenas uma cena mais potente ou uma maneira de tornarmos-nos melhores atores e atrizes, mas um modo (ou modos) de existência. Ou, como você, Michele, diz em um artigo sobre a relação entre Stanislávski e Sulerjitski: ele entende a arte como um meio de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade.

O segundo movimento que me parece se perder quando olhamos as obras a partir de um prisma progressista e/ou utilitário, é aquele da própria investigação. Ao seguirmos estas trilhas, deixamos de fazer, como artistas e professoras/es, a pergunta mais fundamental, uma que Grotowski levanta no seu texto “Resposta a Stanislávski”³. Grotowski, quando perguntado sobre a importância de Stanislávski para o teatro, diz que não lhe interessa uma resposta “em geral”, como se se pudesse fornecer uma espécie de assertiva única. Interessá-lhe uma resposta singular, fornecida por cada artista – ou grupo – individualmente. Convida-nos, assim, a perguntar sobre a importância da obra para cada um/uma de nós, artistas e pedagogas/os, e a respondermos, em primeira pessoa, a essa

3. *Folhetim*, Teatro do Pequeno Gesto, n.9, 2001, tradução de Ricardo Gomes.

importância (ou não). Só assim poderão aparecer – e é mesmo nesta medida que vêm aparecendo – respostas agudas, particulares, quase idiossincráticas de cada artista ou professor/a.

Essa mudança de perspectiva nos retira, por um lado, da arrogância de representarmos, com nossas experiências, o chamado teatro contemporâneo (ou pós-dramático) e a responder em seu nome e, por outro, nos joga no lugar que, acredito, realmente importa: a existência de uma *relação* entre artistas (ou entre pedagogos), uma *relação* entre investigações, seja aquela dos/das artistas contemporâneos/as entre si, ou de artistas que tenham vivido/vivam em diferentes épocas, seja entre conterrâneos ou estrangeiros; seja uma relação entre artistas que estão vivos em um mesmo período de tempo, ou aquela estabelecida entre vivos e mortos (e vice-versa!).

Grotowski dizia que não era possível estar totalmente de acordo com seus antepassados, mas que eles haviam deixado perguntas que ainda faziam sentido para ele como artista; que suas respostas àquelas perguntas eram diferentes, mas que muitas indagações permaneciam. Grotowski fazia ainda, neste mesmo texto, uma ressalva que me parece extremamente pertinente: a esta resposta singular não deveria – já que se tratava de uma relação entre artistas – faltar o conhecimento prático. O artista polonês falava da importância de uma resposta singular que não nascesse da ignorância (e eu acrescento, nem da projeção), mas de um genuíno interesse pelo percurso do outro. Tratava-se de conhecer os processos artísticos/criativos do outro artista, experimentar-se nesses processos, deixando-o ser, assim, uma alteridade que nos desafia e provoca.

Ao não reduzir a obra destes antepassados a um saber fechado, encaixotado e fixado que pode

ou não ser útil, abre-se a possibilidade de pensarmos sobre os percursos investigativos de determinadas perguntas criativas, de determinadas artesanias; abre-se a possibilidade de reconectar alguns caminhos do passado com determinados desejos prementes que podem não achar, nos tempos atuais, parceria; podemos perceber, a partir desta relação, determinados modos de inventarmos-nos sujeitos, imaginando outras maneiras de coexistência. Também a partir desta relação será natural, é claro, que nós também provoquemos e desafiemos os “clássicos” com nossas inquietações, desejos e experiências. Neste encontro e convivência entre artistas de diferentes tempos e lugares abre-se ainda a possibilidade de um olhar sobre o teatro como um lugar em devir, não concluído, e onde haverá permanentemente algo a inquirir (ao inquirirmos a nós mesmos e uns aos outros).

Acho que esse é outro movimento presente no trabalho de Michele: Não tomar Stanislávski como “já sabido” e finalizado. Ela pesquisou, com muito rigor, seus textos – mais conhecidos ou inéditos – como quem se aproxima de um mistério, e é isso que a fez poder descobrir – e nos ensinar – tanta coisa.

Por isto, gostaria de te perguntar, Michele: Qual a importância de Stanislávski para você, como atriz e como pedagoga? Como você vem conversando com este morto, com Stanislávski? Em que lugares você está inquirindo-o, desafiando-o? Em que lugares você vem sendo, por ele, instigada ou mesmo atormentada? ■

O impulso de Renata

POR ARIEL MOSHE¹

Corria o ano de 1971, e eu, jovem de quinze anos, já fascinado e mordido pelo bichinho das artes, buscava algo que me tirasse da leitura solitária sobre os assuntos que eu pesquisava, teatro, cinema, música, pintura.

Não preciso lembrá-los que as pesquisas não traziam a facilidade que a *internet* e o computador trazem hoje. Eram mergulhos nas enciclopédias volumosas colecionadas em casa, nos fascículos, ou então infinitas idas a bibliotecas.

Em uma dessas leituras prazerosas, numa revista mensal que meu pai colecionava, e eu “roubava” para ler, me deparei com um pequeno conto. “Falava de um jovem que buscava seu caminho, e tinha uma visão vislumbrando um horizonte, mas que não sabia como lidar com aquilo”. A fascinação foi imediata por aquela obra. Eu evidenciava um horizonte, mas não sabia o caminho para chegar a ele. O conto falava de mim!

Não preciso lembrar também que o Google não existia para facilitar a vida de ninguém. A informação se dava diretamente entre as pessoas. Era preciso descobrir e ir até lá buscar a resposta. Mas lá aonde? Para um jovem, o “ir até lá” era distante e desconhecido.

Não! Jovens de quinze anos naquele momento não eram os jovens de quinze anos de hoje. Descolados e com acesso a tudo nas pontas dos dedos de um teclado.

O conto tão desbravador para mim, era assinado por uma autora, Renata Pallottini. Nunca mais esqueci aquele nome que me tirou de uma solidão, onde eu pensava ser o único a buscar coisas sem saber como encontrá-las, mas que existiam e eu poderia chegar até elas.

1. Estudou Arquitetura, Educação Artística e Teatro. Viveu em Paris, Roma e Buenos Aires estudando teatro, TV, música e canto. Ao completar 49 anos de atividades profissionais, trabalhou em mais de cem espetáculos teatrais como ator, diretor e produtor. Escreveu algumas peças de teatro e seriados para televisão. Tem livros a publicar, sobre técnica da voz, interpretação vocal e história do teatro, para estudantes e profissionais ligados à área de comunicação.



No ano seguinte descobri tudo, um curso e um grupo de teatro, de música, de canto, e comecei a abraçar tudo junto. Eu tinha que agarrar tudo o que eu havia encontrado, exatamente como estava escrito naquele conto da Renata. Era o meu horizonte, e eu precisava dele.

Descobri que aquela escritora, Renata Pallottini, era uma pessoa multidisciplinar no mundo das artes cênicas. Tradutora, ensaísta, autora, diretora, poeta, teórica, etc... muitos eteceteras...

Com o passar dos anos, já ator, diretor, trabalhei com muitos atores e diretores que eram amigos e ou haviam trabalhado com Renata, e para todos eu contava minha história. Era pitoresco para todos. “Um fanzoca”, diziam!

Até um dia em que fui convidado para uma reunião com algumas pessoas da classe teatral, na casa da atriz e produtora Ruth Escobar. Lá, naquela tarde, me apresentaram uma mulher linda, com um brilho muito especial. Renata Pallottini em pessoa.

Eu fiquei mudo. Dei um sorriso e nem “boa tarde” ou “muito prazer” consegui pronunciar. Paralisei inebriado pelo que ela significava para mim.

Engraçado porque àquela altura, já tinha trabalhado com tanta gente famosa, e naquela reunião mesmo, havia muitos nomes respeitáveis da classe.

Mas eu, diante dela, fiquei estático.

A reunião transcorreu, e numa parada para um café, quando eu me servia de uma água, senti uma mão pousar no meu ombro e uma voz feminina aveludada dizer: “Vou me servir de uma água também.” Era ela, a Pallottini.

Sorri. Tremi. E passei o meu copo de água para ela, dizendo: “Pode ficar com esse, eu pego outro para mim”.

Ela agradeceu.

Naquele instante, tão próximo dela, eu não podia deixar passar. Criei coragem e ataquei. Contei tudo. Desde o início. Cada pedacinho da minha história com ela. Tudo. Desembestei a falar.

As pessoas começaram a se aglomerar em volta de nós, curiosas com a enorme história que eu contava. Renata ria incrédula com minha cena.

Quando terminei, vermelho e envergonhado, cansado, ela me pegou, me deu um abraço muito terno e carinhoso. Os presentes riram e aplaudiram.

Ruth Escobar, dona da casa, com seu leve sotaque português disse: “Agora senta perto da Renata, Arielllllll!” E foi o que fiz.

Encontrei Renata Pallottini mais algumas vezes em estreias de teatro, inclusive, em peças minhas a que ela foi assistir.

No dia 8 de julho deste ano de 2021, recebo a triste notícia da passagem de Renata Pallottini, aos noventa anos.

Tenho estado assustado, triste e de luto nesses tempos que estamos vivendo. Confesso! As notícias dos ícones da nossa arte, despedindo-se, causa um certo vazio no nosso cotidiano. No meu,

pelo menos!

Aprendi, estudei, observei, compactuei, dividi ideias, política e palco com muitos desses ilustres e desbravadores artistas. Tenho consciência e gratidão de que tudo o que fizeram, abriram rumos para minha geração e para os artistas novos que vêm aí. Sem os caminhos profissionais e culturais que provocaram, não estaríamos trabalhando com a abertura e o conhecimento que temos hoje.

É preciso reverenciá-los, é preciso homenageá-los, é preciso agradecer e colocá-los na história e na memória, tão mal cuidada no nosso país.

Renata Monachesi Pallottini

(São Paulo, 1931-2021)

Dramaturga, ensaísta, tradutora, escritora, poeta.

Formação:

- Graduação em Filosofia Pura pela Pontifícia Universidade Católica (1951)
- Graduação em Direito pela Universidade de São Paulo (1953)
- Graduação em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1964)
- Doutorado em Artes Cênica pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1982)
- Cursos livres de teatro na Sorbonne Nouvelle, em Paris

Atuação profissional:

- Professora da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (1975-2000)
- Professora do Departamento de Artes Cênica da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1975-2000)

Textos teatrais:

- **A Lâmpada** (1960), direção de Theresa Aguiar.
- **Nu Para Vinícius**, escrita com Lauro Cesar Muniz.
- **O Crime da Cabra**, direção de Carlos Murtinho, Prêmios Molière e Governador do Estado.
- **Pedro Pedreiro**, música de Chico Buarque e

direção de Silnei Siqueira.

- **O Escorpião de Numância**, direção de José Rubens Siqueira, Prêmio Anchieta da Comissão Estadual de Teatro (CET).
- **A História do Juiz**, direção de Eloy Araújo.
- **Serenata Cantada aos Companheiros**, direção de Fausto Fuser.
- **Colônia Cecília**, direção Adhemar Guerra.
- **O País do Sol**, direção de José Eduardo Vendramini.
- **Enquanto Se Vai Morrer**, direção de Zé Carlos de Andrade.

Adaptações:

- **Sarapalha**, de Guimarães Rosa, direção de Alberto D'Aversa.
- **O Exercício da Justiça**, direção própria.
- **Veredas, trechos de Sagarana**, de João Guimarães, Corpo de Baile.
- **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, direção de Theresa Aguiar.

Traduções:

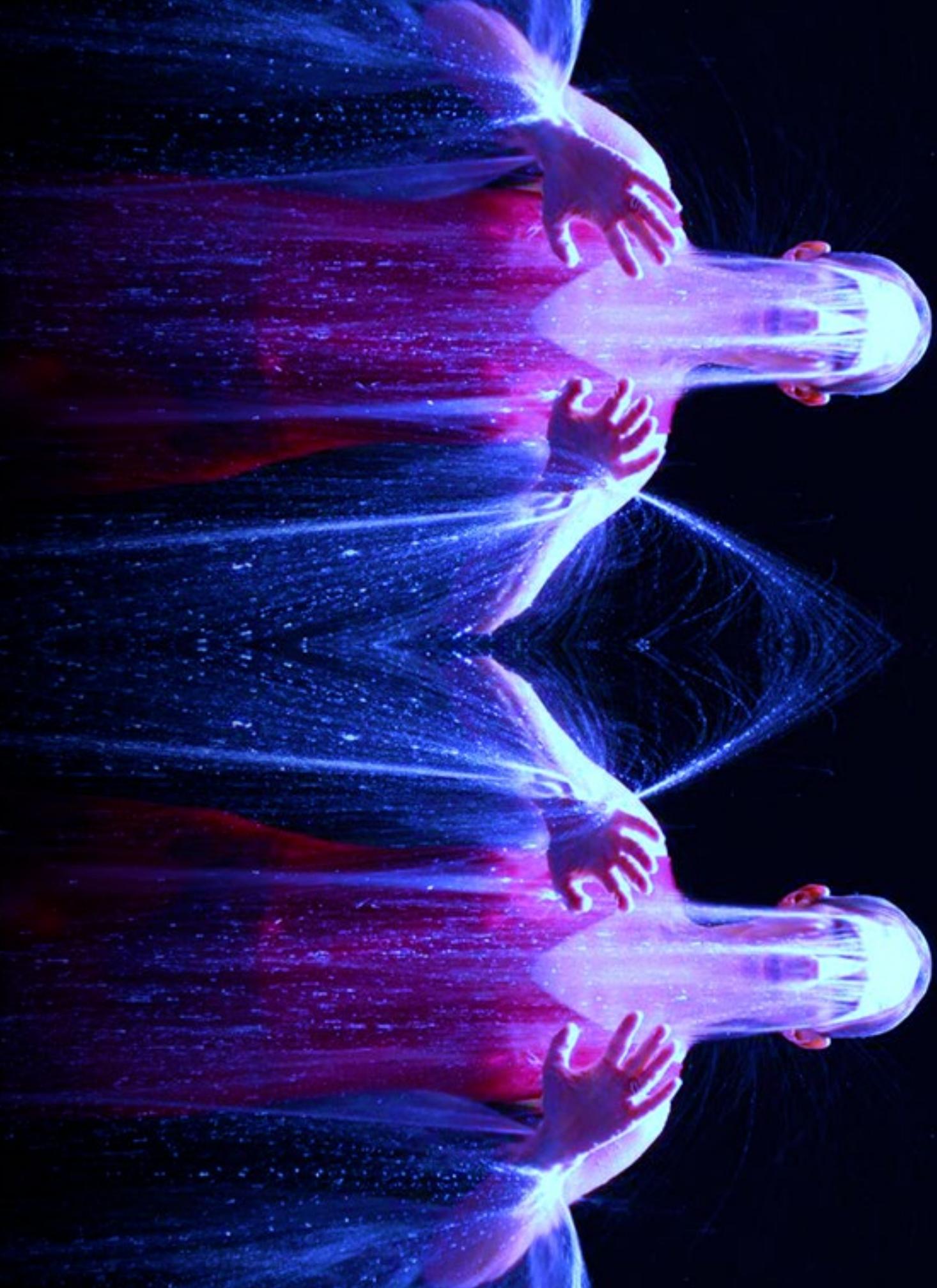
- **Hair**, de James Rado e Gerome Ragni, direção de Ademar Guerra, Prêmio de Melhor Tradução da União Cultural Brasil-Estados Unidos.
- **Cidades Invisíveis**, de Ítalo Calvino, direção de Marcia Abujamra.
- **Godspell**, de John Mitchell Tebelak, direção de Altair Lima, Prêmio da União Cultural Brasil-Estados Unidos de melhor tradução.
- **Lulu**, de Frank Wedekind, direção de Ademar Guerra, Prêmio Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).
- **A Vida É Sonho**, de Calderón de La Barca, direção de Celso Nunes.

- **Caminho Que Fazem o Darro e o Genil Até o Mar**, de Gárcia Lorca, direção de Theresa Aguiar.

- **Divinas Palavras**, de Ramón del Valle-Inclán, direção de Iacov Hillel.

Textos teóricos:

Introdução a Dramaturgia. São Paulo: Ática, 1988. ■



ISSN 2238-9334



TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA

REFERÊNCIA DESDE 1974

macunaíma.com.br